

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.581.2-2

О. Воробей, канд. філол. наук, асист.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

СПЕЦИФІКА ІСТОРИЗАЦІЇ ДІЙНОСТІ ТВОРЧОСТІ ТЯНЬ ХАНЯ

Стаття присвячена дослідженню особливостей відображення історичної тематики у п'єсах одного з провідних драматургів Китаю початку ХХ ст. – Тянь Ханя. Увага акцентується на соціально-викривальному характері творів автора у жанрі розмовної драми, а також аналізуються причини актуалізації даної тематики у середині ХХ ст.

Ключові слова: драматургія, жанр розмовної драми, історична тематика.

Розмовна драма (话剧) стала новим явищем літератури сучасного Китаю. Зародившись на початку ХХ ст., вона увібрала у себе кращі елементи як західної драматургії, так і китайської традиційної. В період формування *розмовної драми* у 20–30-х рр. ХХ ст. годі було говорити про нові усталені правила і закони, які були виокремлені дещо пізніше, а тому творчі шукання молодих драматургів (зокрема, Тянь Ханя, Лао Ше, Цао Юя, Ся Яня та ін.) супроводжувались сміливими та незвичними експериментами. Основною ознакою для *розмовної драми* початку ХХ ст. була лише діалогічна форма, все інше – структура сюжету, тематика, спосіб відображення дійсності, конфлікт – було власним рішенням драматургів, які вводили у драму епічні та ліричні елементи, створюючи ефект мікродової дифузії. Відтак, у середині ХХ ст. у жанрі *розмовної драми* можна говорити про індивідуально-авторські жанрові різновиди, серед них яскраво виокремлюються драми Тянь Ханя з історично-викривальною тематикою.

Історичний сюжет п'єси правомірно можна вважати елементом традиційної драми, адже історична драма займає перше місце в китайській класичній драматургії як за своїм значенням, так і за кількістю п'єс. За свідченням російської дослідниці китайської класичної драми Т.О. Малиновської, джерелами сюжетів традиційного театру зазвичай слугували:

1. *історичні матеріали*: історії династії, хроніка, історичні перекази та легенди;

2. *літературні джерела*: прозові твори, поезія (до сьогодення рідко), драми попередників, письмово зафіксовані фольклорні матеріали (сказання, оповідки) та ін.;

3. *сюжети, вигадані драматургами*, або сюжети, нав'язані подіями, свідками яких ставали автори п'єс [1, с. 208-210].

З моменту зародження китайського класичного театру у ХІІ ст. і до початку ХХ ст. історична тематика п'єс незмінно займає провідне місце у репертуарі класичного театру. Однак, з початком соціально-історичних зрушень у Китаї на початку минулого століття кардинально змінюються і теми театральних вистав: драматурги були захоплені пошуками нових тем і образів. Відтак, *розмовна драма*, від свого заснування майже не зверталася до історії. Але у 1958 році, у зв'язку з посиленням цензури та політичних утисків, знову з'являються історичні п'єси. Це були п'єси *розмовної драми*, проте за традиційними історичними сюжетами.

В історії китайської драми це не перший випадок, коли драматурги зверталися до історичної тематики, щоб завульовано передавати події сучасності. Так, наприклад, вперше викривальні п'єси з'являються за доби Юань (1279-1368 рр.), коли трон імперії зайняли монголи. Суворі закони нової влади не давали можливість відверто говорити про реалії життя країни. Хоча драматурги вилучали ознаки епохи і переносили своїх героїв у далеке минуле, проте проблематика залиша-

лася актуальною (наприклад, п'єси ГуаньХаньціна (关汉卿) (ГуаньХаньцін (1210–1280) – визнаний класик у жанрі *цзацзюй* (юанські драми), вважається одним із засновників. На сьогодні відомо понад 60 назв його п'єс, проте збереглося лише 18. Більшість з них – соціально спрямовані. Серед трагічних *цзацзюй*, присвячених соціальній проблематиці можна виділити наступні: "Образ Дю Е", "Сон про метелика", "Альтанка над рікою".) "Образ Дю Е" (《窦娥冤》), "Сон про метелика" (《蝴蝶梦》), У Ханьчана (武汉臣) "Пізно народжений син" (або інший переклад "Золота скринька", 《散家财天赐老生儿》) тощо.

Наступний період поширення історичних п'єс викривального характеру припадає на кінець правління династії Мін (1368-1644). У кількісному відношенні вони становлять 1/5 частину від усіх п'єс того періоду, проте головним вважається глибина критики драматургів. Соціально-історичні умови в країні перед падінням династії давали багатий матеріал для критики. У завульованому вигляді – на прикладі із давніх часів – у п'єсах простежується наступне: осуд царедворців, що зосередили владу у своїх руках і намагаються загарбати ще більше (п'єса "Пророцтво у віршах" (《鲂诗讖》) драматурга за псевдонімом Даос із валькованої хатинки (土室道民); критика хабарництва та самоуправства чиновників (п'єса Мао Сентаня (茅僧坛) "Сварка між дверними духами" (《闹门神》); осуд розпусти та жорстокості буддійських монахів (п'єса Мен Ченшуня (孟称舜) "Вирвався із лап смерті" (《死里逃生》) та "Дух Галань приходить на допомогу" (《伽蓝救》); негативне ставлення до пережитків конфуціанської системи іспитів (п'єса "Все руйнується на півдні Ци" (《齐东绝倒》) ЛюйТяньчєна (吕天成), "Сон у вишневому саду" (《樱桃园梦》) Ван Даня (王澹) та ін. [1, с. 153-170].

П'єси викривального характеру були поширені в Китаї в моменти найглибшої соціальної кризи, вони стали єдиним засобом відображення реальної історичної дійсності.

Третій період поширення п'єс даного жанрового різновиду припадає на кінець 60-х років ХХ ст. В цей час в літературі посилюється контроль та цензура з боку КПК, що підштовхнуло драматургів знову звернутися до історичної тематики. Проте цього разу це відбувається не в жанрі *цзацзюй*, а в жанрі *розмовної драми*, яка на той момент вже стала одним з найпопулярніших театральних жанрів.

Першим серед них став Тянь Хань. Як керівник творчих гуртків та організацій, він закликав слідувати його прикладу. Критики добре розуміли, що історична тематика повертала не до відновлення історичного минулого країни, а до того, щоб під історичною маскою писати гостру сатиру на сучасність. Вільнодумні письменники скористалися цією можливістю.

До проголошення КНР у 1942 році Го Можо також звертається до історичної тематики, проте його позиція

та історична концепція посутньо відрізняється від концепції Тянь Ханя, який дійсно вважається першим, хто повернувся до історичної викривальної драми у ХХ ст.

Історична драма Го Можо "Цюй Юань" (《屈原》), написана у 1942 році в період правління Гоміндану та Чан Кайши. У п'єсі зображено події, що відбувалися 2,5 тис. років тому, проте відтворено проблеми сучасності, зокрема, актуальну на той момент боротьбу проти японців. У п'єсі йдеться про критичну ситуацію царства Чу через загрозу від могутнього царства Цін (натяк на Японію): в образі князя царства Чу можна побачити самого Чан Кайши, а доля Цюй Юаня стає віддзеркаленням положення письменників та інтелігенції часів Го Можо [4, с. 7].

Після утворення КНР Го Можо у своїх історичних драмах продовжує звертатися до далекого минулого Китаю і намагається показати, яким має бути ідеальний правитель. Зокрема, у п'єсі "ЦайВеньци" (《蔡文姬》, 1959) образ ЦаоЦао (ЦаоЦао (曹操 155-210 рр. н.е.) – китайський поет, полководець та державний діяч. Будучи міністром останнього імператора династії ХаньСяньді (правив у 198-220), зосередив всю повноту влади у своїх руках, став диктатором. Все своє життя він провів у військових походах (він володів однією з найбільш багаточисельних армій стародавнього світу – кількістю до одного мільйону воїнів): придушив повстання "Жовтих пов'язок", довгий час вів війну проти полководців-суперників Люй Бу, Юань Шао та Чжан Сюе, яких переміг за допомогою кочових племен. Став засновником царства Вей (220-265). Китайська літературна та фольклорна традиція змалювала ЦаоЦао підступним та жорстоким правителем. Так, у романі ЛоГуаньчжуна "Трицарство" він показується як найбільш колоритний злодій та антагоніст свого часу. Для китайців він є одним з найбільш яскравих фігур національної історії [3]), який він реабілітував у своїх статтях, показано ідеальним. Подібне висвітлення дістає образ деспотичної імператриці У Цзетянь у однойменній п'єсі "У Цзетянь" (《武则天》, 1962), яку намагається подати у "рожевому світлі". Го Можо запевняв, що тиранія необхідна і буде служити виключно інтересам народу. За ідеалізацією правителів-тиранів легко можна побачити образ керівництва КНР, і в першу чергу самого Мао. Асоціації цих образів у Го Можо не випадкові: у своїх віршах Мао Цзедун возвеличує ЦаоЦао, неоднозначно натякаючи на себе. Після п'єси "Се Яохуань" Тянь Ханя таврували як злодія, який за допомогою історичних образів зводив наклеп на партію та "лінію" Мао. Виходить, що його вина була в неупередженості думок та змалюванні злочинності високопоставлених чиновників, яких зв'язує кругова порука [4, с. 282].

Таким чином, в історичних драмах Го Можо завжди пристає до позиції правлячої верхівки і всіляко підтримує її. Якщо у п'єсі "Цюй Юань" основним підтекстом стає боротьба проти японців, а позитивний образ князя царства Чу пересувається на другий план, то в подальших творах увага концентрується виключно на правителях-диктаторах. У своїх історичних п'єсах Тянь Хань звертається до реальних подій, що відбуваються в Китаї наприкінці 50-х років і в його п'єсах дійсно можна побачити критику оточуючої дійсності.

Так, наприклад, першою п'єсою такого типу стала драма Тянь Ханя "ГуаньХаньцін", яка описувала життя визначного драматурга ХІІІ ст. Драма водночас була опублікована в журналі та поставлена на сцені Пекінського народного художнього театру. Інсценізація була присвячена 700-ій річниці з дня народження драматурга доби Юань. Тянь Хань, беручи за основу книги Марка

Поло, історичні документи та ін. джерела змальовує портрет драматурга тих далеких часів, коли орди монголів топтали землю його батьківщини.

Тянь Хань у своїй п'єсі показав найбільш яскравий та напружений момент в житті ГуаньХаньціна – створення та постановку трагедії "Страта Доу Е" (інша назва в перекладі "Образ Доу Е"). Художнє втілення теми Тянь Хань знайшов у звичній для нього епічності, характерній для традиційної драми. Так, він продовжив традицію національного театру, який започаткував ГуаньХаньцін. Фабула п'єси Тянь Ханя вкладається в просту сюжетну схему. Дія починається вуличною сценкою, свідком якої випадково став ГуаньХаньцін: "зєрая кровопивць тягла на ешафот невинну жінку..." [цит. за: 2, с. 113]. Пересічний для того часу випадок став поштовхом для драматурга, щоб узяти в руки перо і викрити свавілля та його організаторів, але сміливий виступ привів до в'язниці, а потім до вигнання. У конфлікті людини із силами зла поступово відривається велич борця за правду та справедливості. Гуманізм та мужність поєдналися у ГуаньХаньціна з талантом поета та драматурга. Намагаючись глибше та яскравіше розкрити характер ГуаньХаньціна, Тянь Хань часто цитує самого драматурга, його вірші та арії з п'єс, переважно зі "Страти Доу Е".

Зміст п'єси відповідає формі: "стиль п'єси визначається тим, про що в ній йдеться" [5, с. 157] – підсумовує Тянь Хань в устами свого героя. Композиція його драми близька до традиційної: п'єса складається не з дій, характерних для європейської драми, а зі сцен-епізодів: вони безперервно змінюють одна одну при піднятій завісі. Не зберігається і єдність місця: події вистави відбуваються в різних місцях – біля винної крамниці, в домі драматурга, в ложі театру, у в'язниці, будинку акторки, а закінчується дійство на мальовничому мосту Марко Поло – Лугоу. За невибагливим сюжетом і композицією прихована добре продумана структура. Вона дає можливість Тянь Ханю показати свого героя з середини, відчуті та зрозуміти значення та зміст кожної репліки, слова. Це допомагає показати місце письменника в суспільстві, де "чиновники забули, що таке совість" [5, с. 163], а "народ залякали до онім'я" [5, с. 163].

Актуальність драми Тянь Ханя "ГуаньХаньцін" і приховані натяки в ній, не залишилися непоміченими, про що свідчать відгуки в китайській пресі. Го Можо через журнал адресував Тянь Ханю лист, який був сповнений докорами про те, що героїня – актриса ЧжуЛяньсю, занадто сучасна, вона наче живе в наші дні.

Тянь Хань відповів на лист, детально описуючи які матеріали він брав для написання тих чи інших діалогів своєї п'єси. У цих листах відчувається підтекст. За прихованою неприязню Го Можо до свого більш вдалого приятеля, криються діаметрально протилежні життєві позиції: урядовця та борця, кар'єриста – одного, та шлях служіння високим ідеалам іншого. Тянь Хань намагався примирити їх, згадуючи минулу дружбу та юнацьку захопленість Гете та Шиллером. Їхня завуальована полеміка продовжувалася й надалі. Тянь Хань не був присутнім на виступах Го Можо, коли той говорив про свою вірність ідеям Мао, так само Го Можо уникав виступів Тянь Ханя, коли той говорив про ідеали та свободу літератури [2, с. 177-180].

У висловлюваннях про принизливе становище літераторів та письменників за часів монгольських загарбників, можна впізнати завуальовану критику відношення маоїстів до творчої інтелігенції. Авторитет Тянь Ханя

серед письменників, акторів, художників, працівників театру заважав владі позбутися драматурга в ті часи. Була й інша причина стриманості влади щодо цієї п'єси – драму Тянь Ханя міг зрозуміти лише той, хто добре знав національний спадок і був знайомий із внутрішнім положенням країни, для кого недомовка не потребувала додаткового пояснення. Згадка імен ДуФу (杜甫), Вень Тяньсяна (文天祥), окремих строф з творчості Цюй Юаня – "радше вмерти дев'ять раз, але не пошкодую про здійснене", викликали певні асоціації. Офіційні кола розуміли, що п'єса може вплинути лише на вузьке коло глядачів. А тому і вирішили обмежитися "дружнім" попередженням драматурга, щоб не привертати додаткову увагу до п'єси.

Значення драми "ГуаньХаньцзін" важко переоцінити. Це п'єса-дослідження, в якій засобами була продемонстрована роль мистецтва відкриття робилися шляхом порівняння. Звернення автора до іншої історичної епохи стало засобом підтвердити правильність своїх ідей, знайти джерело величності китайського народу і відповіді на сучасні проблемні питання. Наповнивши історичний твір актуальним соціально-політичним змістом, який був втілений у високохудожню форму, Тянь Хань відстоював ідейність мистецтва. Він говорив про важке положення в країні і закликав до демократичних зворушень народу. Ось чому хунвейбіни кваліфікували цю п'єсу як обмову партії, а драматурга оголосили головою "чорних бандитів" [5, с. 180].

Цього ж року письменник написав ще одну п'єсу абсолютно в іншому ключі – на ультрасучасну тему 60-х років про політичну програму Мао Цзедуну "великий стрибок" – "Шисанлінська фантазія" (《十三陵水库畅想曲》). В ній він показав розбудову системи штучного зрошення на селі. Викликає певний подив, настільки велика різниця між двома майже одночасно написаними п'єсами. Пояснення може бути наступне: успіх перших двох п'ятирічок, які завершили основні соціалістичні перетворення, які сприяли трудовому підйому та ентузіазму народу. Піднесення тоді захопила не лише практиків, але й творчу інтелігенцію. І Тянь Ханя також, напевне, захопило грандіозне будівництво під Пекіном по дорозі до тринадцяти мінських могил, що зумовило назву будівництва, і, відповідно, назву самої п'єси. Існує й інше припущення щодо причин такої зміни – після критики з боку партії, Тянь Хань намагався піти назустріч уряду, щоб не опинитися у лавах контрреволюціонерів. А тому, він вирішив описати об'єкт, на якому так любили фотографуватися з кірками, лопатами та корзинами Мао та його оточення, тим самим втілюючи в життя образ гармонійного поєднання фізичних та інтелектуальних здібностей. Дух часу, настрий мас передані в п'єсі дуже розмиті, недостатньо переконливі. Представлено понад п'ятдесят героїв, і жодного головного. Основна ідей твору – "якщо праця – це задоволення, то і життя прекрасне". Надуманість та фальш п'єси були очевидними.

А тому Тянь Хань знов повернувся до історичної тематики. У 1960 році він пише п'єсу "Принцеса Вень Чен" (《文成公主》), звертаючись до китайсько-тибетських відносин. Причиною стала зовнішня політика Китаю щодо народів Азії у 1960-х. Звісно, в п'єсі події переносяться в VII ст., коли тибетський князь Сронцегампо вирішив одружитися з китайською принцесою Вен Чень. Значення п'єси Тянь Ханя не обмежується виключно

відтворенням історичного образу принцеси Вень Чен. Автор знову показує як історію, так і сучасність. Не спотворюючи історичної правди, він мистецьки перекинув місток з минулого в майбутнє: стверджуючи нерухому єдність націй Китаю та Тибету. Зміст цієї п'єси не відповідав принципам тогочасної офіційної політики, яка заперечувала класову боротьбу, яка проводила панкитайський шовінізм, насильницьку асиміляцію по відношенню до інших народів. Маоїсти вважали, що Тибет в минулому не мав своєї державності, а тому не потребує її і зараз [4, с. 84-85].

Творча інтелігенція, до якої адресував своє послання Тянь Хань у п'єсі "ГуаньХаньцзін", почула голос розуму та підхопила його. Історичні драми з натяком на сучасність стали масово з'являтися на сцені та в друці. В 1961 році лише в Пекіні було поставлено 252 історичні драми. Окрім них глядачі могли побачити лише 6 *цивілізованих п'єс* та 14 *розмовних п'єс* на сучасні теми, тобто тих, що прославляли комуністичному дійсність з маоїстським відтінком. Були опубліковані такі п'єси як "ЦайВеньцзи" (1958) та "У Цзетянь" (1960) Го Можо, "Лі Хуейнян" ("李慧娘", 1961) Мен Чао (孟超), "Меч" (《胆剑篇》, 1961) ЦаоЮя у співавторстві з МейЦянем (梅阡) та Юй Шичжи (于是之), "Іхеюань" (《颐和园》, 1961) Лао Ше та інші.

У своїх п'єсах Тянь Хань намагався показати вседозволеність влади, критикував звичаї, що народжувалися з возвеличенням культу Мао. Він проявив неабияку мужність та стійкість, відстоюючи правду мистецтва та принципи сучасної драми.

Відтак, у середині ХХ ст. соціально-політичні умови (а саме посилення цензури та утисків з боку влади у 1958 р.) змушують передових письменників Китаю у жанрі *розмовної драми* (Тянь Хань, Го Можо) звернутися до історичних драм викривального характеру. Із самого зародження китайського традиційного театру драматурги неодноразово зверталися до цієї тематики, зважаючи на різні історичні умови. Хоча першим почав писати історичні п'єси Го Можо ще у 1942 році, проте, оскільки в його п'єсах не було викриття вад оточуючого середовища, а лише возвеличення правлячої верхівки, тому батьком історичної драми викривального характеру у ХХ ст. вважається Тянь Хань. Саме в його п'єсах ми бачимо поєднання сучасної форми та традиційної тематики. В такий спосіб драматург не лише висвітлив актуальні для свого часу проблеми, але й наблизив п'єсу до китайського глядача.

Список використаних джерел:

1. Лоусон, Джон Говард. Теория и практика создания пьесы и киносценария [Электронный ресурс] / Джон Говард Лоусон // Театральная библиотека Сергея Ефимова : пьесы, театр, драматургия. – Режим доступа : http://www.theatre-library.ru/files/lawson/lawson_1.txt
2. Никольская Л. А. Тянь Хань и драматургия Китая XX века / Л. А. Никольская. – М. : МГУ, 1980. – 216 с.
3. ЦаоЦао // Большая Советская Энциклопедия, БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bse.sci-lib.com/article120235.html>
4. Wagner, Rudolf G. The Contemporary Chinese Historical Drama : Four Studies / Rudolf G. Wagner. – Berkeley : Univ. of California Press, 1990. – 375 p.
5. 中国话剧运动五十年史料集, 第一辑/田汉、欧阳予倩、洪深等。 – 北京: 中国戏剧出版社, 1958年02月第1版。 – 317页。

Надійшла до редколегії 02.10.13

О. Воробей, канд. філол. наук, ассист.
 Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

СПЕЦИФИКА ИСТОРИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЯНЬХАНЯ

Статья посвящена исследованиям особенностей исторической тематики в пьесах одного из ведущих драматургов Китая первой половины XX века – ТяньХаня. Внимание акцентируется на социально-обличительном характере произведений автора в жанре разговорной драмы, а также анализируются причины актуализации данной тематики в середине XX века.

Ключевые слова: драматургия, жанр разговорной драмы, историческая тематика.

O. Vorobei, PhD, teaching Assistant
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

SPECIFICITY OF REALITY' HISTORIZATION IN THE WORKS BY TIAN HAN

The article is devoted to the peculiarities historical subject matter reflection in the plays of one of the prominent Chinese playwrights of the beginning of the 20th century – Tian Han. The attention is focused on the socially denunciative nature of authors' plays in the genre of spoken drama, the causes of its actualization in the mid of 20th century are analyzed as well.

Keywords: dramaturgy, the genre of spoken drama, historical subject matter.

УДК 821.581-"198"Мо Янь

Н. Ісаєва, канд. філол. наук, доц.
 Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

РОМАН МО ЯНЯ "ПИШНІ ГРУДИ, ШИРОКІ СТЕГНА" В ОЦІНЦІ КИТАЙСЬКОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ

Стаття присвячена висвітленню літературознавчої інтерпретації роману Мо Яня "Пишні груди, широкі стегна" в роботах Ке Цяньтін. Дослідниця доводить андроцентричне сприйняття жіночої тілесності письменником, а також відзначає самоіронію автора у концептуальному зображенні чоловічого інфантилізму в сучасному китайському суспільстві.

Ключові слова: роман, літературознавча інтерпретація, андроцентричне сприйняття.

Китайський прозаїк і драматург Мо Янь (莫言, справжнє ім'я Гуань Моє 管谟业), ставши лауреатом Нобелівської премії 2012 року, привернув увагу світової спільноти як до власної творчості, так і до сучасної китайської літератури в цілому. Однак, визначення сутності його творчого доробку з боку Шведської академії ("галюцинаторний реалізм, що поєднує казку, історію і сучасність") не стало загальноновизнаним у літературознавчих колах. Навіть китайські дослідники не одноставні у визначенні особливостей творчого методу свого Нобелівського лауреата. Одні розглядають його доробок у межах неореалістичної (а точніше неоісторичної) літератури [13, с. 317-320], що демонструє суб'єктивне переосмислення історичного процесу в Китаї ХХ ст., написання так званої "індивідуальної історії", виходячи з власно пережитого особистого досвіду письменника. Інші знаходять у прозі Мо Яня ознаки літератури "пошуку коріння" (китайського варіанту "магічного реалізму") [15, с. 371-373; 7, с. 144]. Дослідники відзначають вплив на творчість Мо Яня романів Вільяма Фолкнера та Габрієля Гарсія Маркеса, водночас знаходячи у ній яскраві ознаки китайської традиційної авантюрно-фантастичної оповіді, характерної, зокрема, для класичних романів Ло Гуаньчжуна "Три царства" (1522), Ши Най'аня "Річкові заплави" (1585), а також дивовижних історій Пу Сунліна (1640-1715). Однак, навіть у межах літератури "пошуку коріння" Мо Янь проявляє себе не послідовником чужих ідей, а фундатором нових поглядів і художніх рішень. Так, представник китайської "нової критики" професор Пекінського університету Чень Сяомін зазначив, що "завдяки впевненості та переконливості індивідуального досвіду Мо Яня... надто обтяжений історичною свідомістю "пошук коріння"... призвів до пробудження національної пам'яті – до того ж пам'яті позитивної, стверджувальної" [5, с. 334]. В цьому ж ключі трактується творчість Мо Яня і деякими російськими дослідниками, зокрема Н.К. Хузятівою та Д.С. Циреновою. Коротко аналізуючи його найвідомішу повість "Червоний гаолян" (1987) Н.К. Хузятіова зазначає: "Відновлюючи через романтичні фантазії природну картину того,

як люди дійсно жили, Мо Янь допомагає створити новий вид міфу в літературі, пов'язаного із землею і природою" [3, с. 89]. Д.С. Циренова зараховує до "магічного реалізму" не лише твори письменника 1980-х років, але й романи 1990-х "Часникова балада", "Сандалова стра-та", "Пишні груди, широкі стегна", "Країна вина" тощо [4, с. 311]. Китайські дослідники схильні бачити у цих творах ознаки авангардизму, постмодернізму, сюрреалізму. Однак, варто зазначити, що останнім часом з'являються статті, де дослідники намагаються розмежувати поняття "галюцинаторний" і "магічний" реалізм, прагнучи вказати оригінальну сутність світобачення Мо Яня. Так професор Цзаочжуанського університету Чжан Боцунь зазначає, що поняття "галюцинаторний реалізм" об'єднує такі риси творів Мо Яня, як накопичення візій, марень, фантазійних образів, що виносить їх за межі "магічного" реалізму [11, с. 16].

Є також дослідники, які вважають Мо Яня представником китайського літературного модернізму в цілому (не обмежуючи лише засадами "магічного реалізму"), який почав активно розвиватися в кінці 80-х років ХХ ст. [15, с. 363-464]. Так, Лю Юн вбачає модерністичні тенденції у творах Мо Яня у розширенні тематичних меж та виражальних засобів художнього тексту, зокрема здатності письменника яскраво, вражаюче, з містичним підтекстом зображати найжахливіші, найжорстокіші явища і події історії. Не оминули увагою творчість Мо Яня і представниці китайської феміністичної критики, які трактують його роман "Пишні груди, широкі стегна" з точки зору нової концептуалізації материнського тіла: життєздатність нових поколінь не варто шукати лише в залежності дитини від материнського тіла; материнство – не єдина місія жінки і вона повинна закінчуватися з дорослішанням дітей [6; 7]. Ряд наукових підходів і оцінок творчості Мо Яня можна продовжити. В межах цієї статті ми докладніше зупинимося на згаданій вище феміністичній рецепції роману "Пишні груди, широкі стегна" (《丰乳肥臀》, 1995), що дозволить довести думку про широту проблематики творів Мо Яня, їх глибинне проникнення в історичну, соціальну, психофізіологічну