

ӘЛ-ФАРАБИ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ

БИСЕНБАЕВА ӘСЕЛ ПАЗЫЛБЕКҚЫЗЫ

**Қазіргі Қытай прозасының өзіндік ерекшелігі мен даму тенденциясы
(XX ғ. 80 жылдары – XXI ғ.басы)**

6D020900 – Шығыстану (филология ғылымдары)

Философия докторы (PhD)
дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Ғылыми кеңесшілер:

Отандық кеңесші – PhD Н.Абдырақын

Шетелдік кеңесші – профессор Лу Суан Мин, ҚХР

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2025

АНЫҚТАМАЛАР (ГЛОССАРИЙ)

Диссертацияда төмендегідей анықтамаларға сәйкес терминдер пайдаланылған:

Роман – көп желілі, кең тынысты, сюжеттік құрылымы күрделі, басқа прозалық шығармаларға қарағанда ұзақ уақытты, байтақ кеңістікті қамтитын көлемді эпикалық шығарма.

Повесть – оқиғаны баяндап айтуға негізделетін, қара сөзбен жазылған эпикалық жанрдың орташа түрі. Повесте романдағыдай қат-қабат шиеленіскен оқиғалар кездеспейді. Композициялық құрылысы жинақы, оқиға желісі біркелкі баяндалады.

Әңгіме – оқиғаны баяндап айтуға негізделетін, қарасөзбен жазылған шағын көркем шығарма. Оқиғасы ширақ, тақырыбы мен идеясы айқын. Әңгімеде бас-аяғы жинақы, тиянақты бір оқиға суреттеледі.

Модернизм (*фр. жаңа, қазіргі*) – ХХ ғасырдағы әдебиет пен өнердегі философиялық-эстетикалық бағыт. Декаденттік және авангардтық сатылардан өткен модернизм 20-жылдардан бастап бой көрсетті. Дәстүрлі реализмнен, классикалық әдістерден бас тартып, өнерді «жаңарту» бағыты.

Постмодернизм – ХХ ғасырдың екінші жартысында модернизмнен кейін пайда болған философиялық-мәдени және эстетикалық бағыт. Дәстүрлі көркемдік жүйелер мен модернизм әдістерін қайта пайымдаған, көркем мәтінді «біртұтас мағынаның» емес, көпқабатты, интертекстуалды, ойындық құрылым ретінде қарастыратын эстетикалық-теориялық парадигма. Постмодернизмде оқырман интерпретациясы басты орынға қойылады. Шындықты тұтас суреттеуді емес, оны ойын, цитата, ирония арқылы қайта құрастыруды мақсат етеді.

Неореализм – ХХ ғасырдың бірінші жартысында қалыптасқан, классикалық реализмнің дәстүрін сақтай отырып, жаңа заманның әлеуметтік, психологиялық, эстетикалық талаптарына бейімделген көркемдік бағыт. Әдебиет пен өнерде шынайы өмірді бейнелеудің жаңа формаларын іздеген, реализм мен модернизм элементтерін ұштастыратын ағым. Ол – адам тұлғасын әлеуметтік ортада ғана емес, сонымен қатар оның ішкі жан дүниесінің тереңдігі арқылы бейнелеуге тырысатын, классикалық реализмді жаңа заманда жалғастырған бағыт.

Монолог – көркем шығармадағы кейіпкердің ішкі көңіл күйін білдіретін толғау сөзі, кейіпкерді сөйлету тәсілі. Кейіпкердің өзімен-өзі оңаша сырласуы, өмір, қоғам жайындағы ойланып-толғанып жасайтын түйінді сөзі. Ол сөзді басқа кейіпкерлер естігеннің өзінде жауап қайтармайды, бір кейіпкердің сөзі ретінде беріледі.

МАЗМҰНЫ

Анықтамалар (гlossарий)

КІРІСПЕ

1 ҚАЗІРГІ ҚЫТАЙ ПРОЗАСЫН ЗЕРТТЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕМЕСІ

1.1 Қазіргі қытай прозасының теориялық негіздерінің қалыптасуы: 80-жылдардағы әдебиеттің дамуын сыни тұрғыда бағалау13

1.2 Қазіргі Қытай прозасын саралаудағы «Қытай әдеби постмодернизмі» тұжырымдамасы: әдістемелік көзқарас.....25

2 XX ғ. 80-ЖЫЛДАРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ҚЫТАЙ ӘДЕБИЕТІНІҢ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ

2.1 Қазіргі Қытай прозасының қалыптасу процесі.....39

2.2 80-жылдардағы авангардтық проза: «өң мен түстің арасы».....55

2.3 Прозадағы тарихты «қайта жазу»: өткен күннің естеліктері.....76

3 90-ЖЫЛДАРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ҚЫТАЙ ПРОЗАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

3.1 90-жылдардың соңындағы қытай прозасының даму процесі..... 90

3.2 «Кейінгі толқын» авторлары шығармаларының көркемдік-идеялық сипаты.....98

3.3 «Кейінгі толқын» шығармашылығындағы қала тақырыбы және әйелдер прозасы.....119

3.4 Қытай прозасындағы неореализм: шындыққа жаңа көзқарас.....134

4 «ЖАҢА БУЫН» ПРОЗАСЫ: ЖАЛҒЫЗДЫҚ, ҰРПАҚТАР ҚАҚТЫҒЫСЫ, ЕРКІНДІКТІ АҢСАУ

4.1 Қытайда жастар прозасының қалыптасуы.....148

4.2. Жаңа заман қытай қаламгерлері шығармаларының ерекшелігі.....154

4.3 «Жаңа буын» авторлары туындыларында көтерілген мәселелер мен идеялар.....184

ҚОРЫТЫНДЫ

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

ҚОСЫМША1

КІРІСПЕ

Диссертация тақырыбының өзектілігі.

Қытай әдебиеті өзінің дамуы барысында саяси жүйедегі, экономикадағы өзгерістерге байланысты түрлі кезеңдерді бастан өткерді, қоғамдағы өзгерістерге орай қаламгерлердің көзқарастарында да өзгешелік байқалды. 1976 жылы Мао Цзэдун қайтыс болғаннан кейін мемлекет тарапынан саяси бақылау босаңсыды. Бұл қытай қаламгерлерінің әлем әдебиетімен танысып, жаңа тақырыптар мен жанрларды зерттеуіне мүмкіндік берді.

Мәдени революция аяқталғаннан кейін, авторлар өз идеялары мен ұстанымдарын еркін білдіріп, маңызды әлеуметтік мәселелерді талқылап, мемлекет тарапынан қойылған қатаң шектеулерден арылды. Бұл қытай әдебиетіндегі жаңа тақырыптарға, ағымдар мен қозғалыстарға жол ашты.

Уақыт өте келе, қытай әдебиеті жан-жақты дамыды, қазіргі қытай қоғамының кең ауқымды әлеуметтік және мәдени аспектілерін танытуға мүмкіндік алды. Жас жазушылар мен ақындар жаңа формалар мен стильдерді іздеді, жеке тақырыптарды көбірек қамтыды, өз көзқарастары мен идеяларын айта бастады. Осылайша, 1970 жылдардың соңы мен 1980 жылдардың басындағы оқиғалардан кейін Қытай әдебиетінің даму шекарасы кеңейіп, ашық әрі жан-жақты таныла бастады.

80-жылдары қытай қоғамының назары прозаға ерекше ауды. Онда болып өткен түбегейлі өзгерістер «жаңа кезең әдебиетінің» дамуын да сипаттайды. Бұл кезеңде Қытайда жарияланған көптеген әңгімелер мен повестер, романдар керемет қоғамдық дүмпу туғызды. Басты жаңалығы сол, қытай қаламгерлері ғаламат күш-жігермен әдебиетте бұрыннан қалыптасқан, бірнеше онжылдық бойы жоғарыдан әмір беріп қадағаланған, әдейі «мәдениеттендірілген», қатып қалған шаблондарды қирата алды, сөйтіп, еркін әдеби шығармашылық жолына түсті, дегенмен мұнда да оларды бірталай қиындық күтіп тұрды.

Тақырып өзектілігі «жаңа кезең әдебиетінің» күн сайын өсіп отырған қоғамдық маңызымен ғана анықталмайды, сондай-ақ салыстырмалы түрде қысқа мерзім ішінде қазіргі қытай прозасының дамуында дүмпу туғызған XX ғасырдың II жартысындағы ұлттық әдеби процестегі айрықша рөлімен дараланады. Бұл тақырып ерекше маңызды, өйткені осы кезеңдегі бүкіл қытай әдебиетінің кең контекстінде қазіргі қытай қаламгерлерінің жетістіктерін ұғынуға мүмкіндік береді. Сондай-ақ соңғы онжылдықтағы шығармалар қытай қоғамындағы әртүрлі тапқа жататын адамдардың ішкі жан дүниесі мен мінез-құлқын батыл түрде ашып көрсетеді, олардың күрделілігін, алуан түрлі сипатын анықтайды және қытай әдебиетінің әлемдік әдеби процеске жақындау жолын ұғындырады.

Сонымен қатар қазіргі қытай әдебиетінде XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы проза және оның даму ерекшеліктері кешенді зерттелген жоқ. Сондықтан қытай әдебиетіндегі қазіргі прозаны зерттеу бүгінде ерекше өзекті болып отыр.

Тақырыптың зерттелу деңгейі.

Қазіргі қытай әдебиеті бірте-бірте өзіндік ерекшеліктерге ие бола отырып, ескі әдеби жүйе аясында қалыптаса бастады. XIX ғасыр мен XX ғасырдың басы әдебиеттің жаңа жүйесіне көшудің алғышартын жасады. Бұл кезде жаңа әдеби формаларды, жаңа әдеби тіл мен жаңа көркемдік әдістерді жасауға талпыныс байқалды. Жаһандану контексті мәдени революция аяқталғаннан кейінгі соңғы отыз жылдағы Қытайдағы мәдени және әдеби процестерді және жалпы XX ғасырдағы қытай әдебиетін заманауи тұрғыдан түсіндіреді. Бұған қытай жазушыларының публицистикалық баяндамалары мен түрлі елдердің сыншылары мен ғалымдарының, атап айтқанда, қытайдың ұлы жазушыларының бірі Ван Мэн [1], қытай әдебиеттанушысы Вэн Фэнцяо [2], тайваньдық әлеуметтанушы Синь-Хуан Майкл Сяоның [3], америкалық антрополог Янсянь Яньнің ғылыми еңбектері, сондай-ақ Қытай Қоғамдық Ғылымдар академиясының қолдауымен жарық көрген «1949 жылдан кейінгі қытай әдебиетінің дамуындағы заманауи қадамдар» атты ұжымдық монография [4] дәлел. Соңғы еңбекте, атап айтқанда, «түптамырды іздеу» әдебиеті жаһандық сын-қатерге жергілікті әдебиетшілердің жауап беруінің ықтимал нұсқаларының бірі ретінде қарастырылады.

Қазіргі қытай әдебиетіндегі «Жаңа буын» прозасы көптеген шетелдік зерттеушілердің зерттеу нысанына айналды, олар: Дэвид Гудман, Мишель Йео, Майкл Дэй, Оливер Мур, Магхиел ван Кревель, Кирк Дентон, Фиона Лоррейн, Дэн Мерфи, Пертти Сеппаль, сонымен қатар қытай ғалымдары Хун Цзычэн, Лю Дэнхан, Ли И, Сон Юши, Си Миан, Чен Чао, Чжан Сонцзян, Цзоу Цзянцзюнь, Си Ми, Тан Вучаң, Ван Ичуань, Вэй Цзяньфэн, т.б. Әдебиеттанушы ғалымдар аталмыш кезең прозасын қарастыра отырып, 1980 жылдардағы қытай қаламгерлерінің шығармашылық ерекшеліктері мен тарихи-әлеуметтік және жалпы мәдени аспектілеріне тоқталады. Хун Цзычэн мен Лю Дэнханның «Қытайдың қазіргі заман прозасының тарихы» [5] кітабында 1970–1980 жылдардағы қытай прозасындағы тенденциялар мен бағыттардың пайда болу себептері мен даму тарихы егжей-тегжейлі қарастырылады. Көптеген ғалымдардың ғылыми еңбектері жекелеген жазушылардың шығармашылығын зерттеуге арналған, атап айтқанда, Юй Сюганның «Ю Хуа шындығы» [6] еңбегінде автор жазушының өмірбаянына, Чжоу туралы зерттеулеріне жан-жақты тоқталады. Ю Бинг «Теңізге қарай ашылған көктем гүлдері» [7] еңбегінде авангардтық этикалық-философиялық көзқарастарын көрсетсе, Гао Боның «Сун Ганлу интерпретациясы» [8] монографиясында жазушының өмірі

мен шығармашылық жолы жан-жақты қарастырылады. 2009 жылы Цзинь Тайпиннің редакторлығымен қытай зерттеушілерінің прозаға қатысты еңбектерін біріктірген «Жаралы әдебиеттен» детективке дейін: Қытайдың ең жаңа прозасы» [9] басылымы жарық көрді. Қытайдың әдеби мұрасы Магхиел ван Кравел («Қытай прозасы даму, өрлеу кезеңінде», 2008 ж., АҚШ) [10], Хун Цзэн (қазіргі қытай ақыны Хайзидің өлеңдерін ағылшын тіліне аударған, 2005, АҚШ) [11] сияқты шетелдік зерттеушілерді де қызықтырады, сонымен қатар Фиона Лоррейн, Дэн Мерфидің («Күзгі шатырдың үстінде», 2011, АҚШ) [12], Руи Кунзенің («Күрес және симбиоз: қазіргі Қытайдағы неореализм мен мәдени дискурстың канонизациясы») [13] еңбектері атап айтуға тұрарлық. Осы зерттеулердің арқасында қытай жазушыларының шығармашылығы ағылшын оқырманына да танылды.

Қазіргі қытай әдебиеті мәселелерін зерттеушілердің бірі – Лю Сяньхэ [14]. Ол қытай әдебиетінің тақырыптарын, стильдерін және даму тенденцияларын зерттей отырып, қазіргі қытай прозасын талдайды. Сонымен қатар оның зерттеулерінде ұлттық болмыс, мәдени дәстүрлер және олардың қазіргі қытай әдебиетіне ықпалы барынша айқын көрсетіледі.

Осы кезеңдегі әдебиетті зерттеп келе жатқан ресейлік ғалымдарды ерекше атап өтуге болады. Әдебиет дамуының бұл кезеңін барынша толық зерттеген В.И. Семанов өзінің «Қытай романының эволюциясы. XVIII ғасырдың соңы – XX ғасырдың басы» (1970) [15] атты монографиясында Батыс мәдениетінің қытай әдебиетіне әсер ете бастаған дәуірін көрсетеді.

1969 жылы Мәдени революция басталғаннан кейін бір топ әдебиетші ғалымдардың монографиясы ұжымдық бүркеншік атпен жарық көрді (И.М. Надеев) [16]. Онда авторлар Мао Цзэдунның әдебиет пен өнер саласындағы көзқарастарын сынап, ҚХР жазушыларының қашанда халыққа қызмет етуден аянбағанын жеткізеді.

Одан кейін жаңа қытай әдебиетін зерттеу жалғасын тауып, кітаптар, мақалалар, аудармалар басылып, ғылыми конференциялар өткізілді. «Жаңа кезең әдебиетінің» пайда болуымен аударма жинақтары жарыққа шықты. Мысалы, 1988 жылы жарық көрген «Қазіргі қытай прозасын» айтуға болады. Бұл кітаптың алғысөзі мен сыни шолуларда Қытайда басылып шығатын кітаптар мен әдеби журналдар санының қарқынды өсуі, шығармалардың тақырыбының кеңеюі, әдебиетте әртүрлі жанрлар, стильдер мен формалардың пайда болуы атап өтіледі. Жаңа бағыттардың бары анықталды, мысалы, «жаралы әдебиет», «түптамырды іздеу», «неореализм» және т.б.

XX ғасырдың 80–90 жылдарында әдеби консерваторлар мен жаңашылдар арасында қызу пікірталас туып, оның барысында идеологиялық жетекшілік, халықаралық байланыстарды нығайту, Батыс әдеби мектептерінің қытай әдебиетіне ықпалы талқыланды. Талқылау, негізінен, 1983 жылдан кейін

пайда болған «жаңа кезең әдебиетінің» жетекші өкілдерінің шығармаларының аудармаларына арналған кіріспе мақалаларында өрбіді. Л.Эйдлин [17], Б.Рифтин [18], В.Семанов [15], В.Сорокин [19], Л.С.Лосев [20], С.С.Илизаров [21], т.б. мақалаларында осы әдеби мәселелер көтерілді. Қазіргі қытай әдебиетін зерттеуге бет бұрған ең атақты ресейлік зерттеушілер В.М. Алексеев [22], Л.Н.Меньшиков [23], А.Г.Ларин [24], Л.Д.Позднева [25], О.З.Фишман [26], Н.Т.Федоренко [27], С.Д.Маркова [28], В.В.Малявин [29], Е.Захарова [30], Л.С.Переломов [31], В.Н.Смирнов [32] еңбегі зор.

Отандық синологияда қытай әдебиетін зерттеушілерге келетін болсақ, қазіргі қытай әдебиетін жан-жақты зерттеп, аударма жұмыстарын жасаған Абдырақын Нұрхалықты ерекше атап өтеміз. «Жаңа заман қытай әдебиеті» [33], «Көне қытай әдебиеті» [34] еңбектерінен бөлек, Абдырақын Нұрхалық «Қытай мифтерін» [35] Ваң Бонанның «Даналықтың дәйегін», Сун Йисюэның «Қытай мәдениетіне саяхатын», Уаң Мэңның «Күлкі мен жел» романын, Шен Шисидың «Қасқырдың қаншық патшасы» романын [36], т.б. кітаптарды қазақ тілінде сөйлетті. Қытайдың ежелгі дәуір әдебиетінің жай-күйін Гүлжан Ахметбектің [37] бірнеше ғылыми жұмыстарынан көре аламыз. Қытай әдебиетіндегі әйелдер бейнесінің типологиясын зерттеп, қытай прозасындағы әйелдердің рөлін Аида Кенжебаева [38] бірнеше еңбектерінде жариялады. Профессор Д.Мәсімханұлының [39] «Қытай әдебиеті: қыры мен сыры» деп аталатын көлемді зерттеу еңбегінде қытай әдебиетіндегі қазіргі жазушылар жан-жақты қарастырылады. Сонымен қатар «Қытай әдебиеті» оқулығында қытайдың әдебиеті тарихындағы қадау-қадау тұлғалардың шығармалары қамтылған. Атап айтқанда, бұл томға Ли Бай, Ду Фу, Мың Хауран, Бай Цзюйи, Лау Шэ, Ай Чин, Юй Гуаңчжун, Лао Шэ, Уаң Мың, Мо Янь, Те Ниң, Го Сюебо, Хай Цзы, Гу Чэң, Чэн Дуңдун, Чжао Лихуа, Диң Даң, т.б. әйгілі қаламгерлердің прозалық және поэзиялық шығармалары енген.

Дүниежүзінде қытай жазушыларының шығармашылығына деген қызығушылық артып отыр. Бұған қытай авторларының көптеген заманауи шығармаларының ағылшын, француз, қазақ және басқа тілдерге аударылғаны дәлел. Қорытындылай келе айтарымыз, қазіргі қытай прозасы әдебиетімізде жеткілікті зерттелмеген, сондықтан оны зерттеудің ғылыми мәні мен өзектілігі зор. Бұл докторлық диссертацияның мақсатын анықтайды.

Зерттеудің деректік негізі.

Зерттеудің негізін Қытай жазушыларының XX–XXI ғасырлардағы әдебиеттің әртүрлі жанрлары мен бағыттарына қатысты көркем шығармалары, осы жанрлар мен бағыттардың ерекшеліктерін сипаттайтын шетелдік және отандық ғалымдардың, әлеуметтік сала мамандарының еңбектері, мәдениеттанушылардың туындылары, сонымен қатар диссертациялар мен оқулықтар, анықтамалық басылымдар, XX–XXI ғасырлардағы қытай

әдебиетін қамтитын оқу құралдары, Қытайдағы әдеби процеске әсер еткен тарихи оқиғалар құрайды.

Зерттеудің дереккөздері – XX ғасырдың аяғы мен ХХІ ғасырдың басындағы қытай прозасының тақырыптық-идеялық, эстетикалық және жанрлық әртүрлілігін танытатын Үй Хуа, Гэ Фэй, Сун Ганлу, Су Тун, Чи Ли, Лю Чжэньюнь, Янь Лянке, Чжу Вэн, Хан Дун, Шу Пин, Го Цзинмин, Хань Хан, Фу Юэхуэй, Чжан Юэчжан, Чун Шу сияқты он бес шақты қаламгердің көркем шығармалары мен эсселері.

Кітаптар мен мерзімді басылымдардан басқа, Интернетте жарияланған мақалалар мен көркем шығармалар пайдаланылды.

Бұл еңбектер Қытайдағы әдеби процестің дамуы, әдеби жанрлар және ағымдардағы өзгерістер туралы ой тұжырымдауға мүмкіндік береді, символизмді, көркем уақыт пен кеңістікті бейнелеу сипаттарын, образдар жүйесінде ашылатын қытай шығармаларының ұлттық ерекшеліктерін түсінуге септесетін маңызды дереккөз болып отыр.

Диссертациялық жұмыстың зерттеу нысаны – XX ғасырдың 80-жылдарының соңы мен ХХІ ғасырдың басындағы Қытайдың көркем прозасы.

Зерттеу пәні – XX ғасырдың 80-жылдарының аяғынан қазіргі уақытқа дейінгі қытай әдебиетінің негізгі бағыттары мен жанрлары.

Зерттеудің мақсаты – қазіргі қытай прозасының негізгі бағыттары мен ағымдарын, жанрлық сипаты мен қалыптасу, даму заңдылықтарын жаңаша көзқарас тұрғысынан, әдебиеттанудың өзіне ғана тиесілі көркемдік категориялары тұрғысынан қарастырып, зерттеп-зерделеу. Танымал қаламгерлер шығармаларындағы тақырып пен идея, дәуір мен тұлға, дәстүр мен жалғастық мәселелері зерттеліп, қытай прозасының қайталанбас ұлттық ерекшеліктері айқындалады.

Жұмысты жүйелеу барысында төмендегідей *міндеттер* алға қойылды:

1. 80–90-жылдардың соңындағы әдебиеттің жай-күйі және оған сыншылардың берген бағасы туралы барынша толық түсінік беру;
2. ҚХР жаңа әдебиетінің қалыптасуы мен дамуының тарихи жағдайларын анықтау және саралау;
3. Қазіргі қытай прозасының негізгі бағыттары мен жанрларын анықтап, олардың ерекшеліктерін сипаттау;
4. Әртүрлі әдеби ағымдарға жататын авторлар шығармашылығының көркемдік ерекшеліктерін ашу;
5. Жазушы дүниетанымының эволюциясын қадағалап, оның көркемдік ой-өрісін, кейіпкерлер мен оқиғаларды бейнелеуінің өзіндік ерекшелігін анықтау;
6. Авторлар шығармашылығының көркемдік табиғаты мен онда қамтылатын тақырыптарды, сондай-ақ оларға тән стильді салыстыру және бағалау.

Зерттеу жұмысының хронологиялық шеңбері.

Диссертациялық жұмыс Қытайдың 1987 жылдан ХХІ ғасырдың басына дейінгі зерттеу тақырыбын көрсететін прозалық шығармаларын қамтиды. Жоғарғы шегі қытай әдебиетіндегі авангардтық қозғалыстың күшейген жылын білдіреді. 1990 жылдар Қытай прозасының идеялық мазмұнына, эстетикалық және пішіндік деңгейіне елеулі өзгерістер әкелген кезең ретінде қарастырылады. Мұнда 90-жылдардағы прозаның алуан түрлі үлгілері кездеседі: «кейінгі толқын» авторларының шығармалары, сондай-ақ Лю Чжэньюнь, Янь Лянкенің елдің тарихи өткенін жаңа позицияда көрсететін туындылары сараланады. ХХІ ғасырдың басындағы әдебиеттану ғылымында «сексенінші жылдардан кейінгі» шығармалар осы буынның ең көрнекті өкілдері Го Цзинмин, Хань Хан, Фу Юэхуэй, Чжан Юэчжан және Чун Шудың еңбектері арқылы суреттеледі, сондай-ақ «желілік әдебиет» және жастар прозасы сияқты құбылыстарға назар аударылады.

Тақырыпты зерттеудің теориялық және әдіснамалық негіздері.

Зерттеу жұмысының теориялық және әдіснамалық негіздері ретінде қазіргі қытай прозасының табиғатындағы ағымдар мен бағыттардың сипаттарын саралау мақсатында отандық әдебиеттану ғылымымен қатар әлемдік әдебиеттану ғылымындағы теориялық, әдіснамалық жұмыстар мен ұстанымдар басшылыққа алынды. Ғылыми жұмысқа арқау болған теориялық мәселелерді зерттеу барысында тарихи диалектикалық әдіснаманы басшылыққа ала отырып, объективті-аналитикалық талдаумен қатар, жүйелі-кешенді және салыстырмалы әдіс-тәсілдер қолданылды.

Қазіргі қытай әдебиетіндегі ағымдар мен бағыттарға тән нышандарды, оларды көркем әдебиетте талдаудағы танымдық, көркемдік ізденістерді зерделеуде философия, психология, әдебиеттану ғылымдарының байыптаулары, ғылыми-теориялық тұжырымдары дәйек етілді. Постмодернизм арқылы келген арнайы бейнелеу құралдарының көркемдік міндеті мен танымдық табиғаты қытайтану бағытында бұрын арнайы зерттелмеген тың теориялық мәселелерді алға шығарды. Психология, философия, әдебиеттану жетістіктері де басшылыққа алынды.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы.

Диссертацияның соны сараптамалары, жаңа пайымдаулары мына нәтижелерден көрінеді:

Қазіргі қытай прозасындағы жаңашыл бағыттағы туындылардың жанрлық ерекшеліктері, идеялық-көркемдік табиғаты мен оның теориялық талдаулар арқылы жасалған тұжырымдары осы еңбектің басты ғылыми жаңалығы ретінде ұсынылады. Бұл міндеттерді жүзеге асыру барысында келесі мәселелерге баса назар аударылады:

- Бүгінгі қытай әдебиетінің өркендеп өсу процесіндегі жеткен жетістігі, көркемдік құндылықтары, эстетикалық деңгейі танымал жазушылардың шығармаларын талдау барысында зерделенді.
- Қазіргі қытай әдебиетіндегі ағымдар мен бағыттардың түрлі құрамдас нышандары белгілі бір жүйемен сараланып, олардың қытай прозасындағы әр қилы, әр деңгейлі көріністері нақты көркем мәтіндерді талдау арқылы жүйеленді.
- Қазіргі қытай әдебиетіндегі «жаңа буын» прозасына айрықша көңіл бөлініп, олардың тарихи төл ерекшеліктері, даму жолдары, орнығу, кемелдену кезеңдері анықталып, зерттелді.
- Замана тынысын шеберлікпен бейнелеген қытай қаламгерлерінің суреткерлік ізденістері, жаңашылдығы, стильдік ерекшеліктері теориялық тұрғыдан талданды.
- Қытай әдебиетіндегі әйелдер прозасының тақырыптық-идеялық ерекшеліктері көркем мәтіндегі нақты мысалдармен дәлелдене отырып сараланды.
- Қытайдағы мәдени төңкерістен кейінгі өзгерістердің әдебиет әлеміне әсері және жаңа тақырыптар мен ағымдардың пайда болу жайы зерделенді.
- Қытай әдебиетіндегі постмодернизмнің ұлттық болмыс пен психологияны берудегі, жаңа пішін мен мазмұн тудырудағы маңызы ғылыми тұрғыда ашып көрсетілді.
- Қытай қаламгерлерінің қоғамдық-саяси, әлеуметтік-философиялық ойларын жеткізудегі бейнелеу құралдарының көркемдік міндеті айқындалды.

Зерттеу жұмысының теориялық және практикалық маңызы.

Жұмыстың негізгі тұжырымдары мен нәтижелері Қытайдағы қазіргі әдеби процестің негізгі бағыттарын талдап, түсінуге септігін тигізеді. Бұл зерттеудің нәтижелері келешекте жазылар ұжымдық монографияларға, қытай көркем прозасының тақырыптық-идеялық ерекшеліктері мен жанрлық бітім-болмысына қатысты зерттеу еңбектеріне, оқу құралдарына біршама ой қоспақ. Диссертациялық жұмыста ұсынылған тұжырымдар мен қорытындыларды жоғары оқу орындарындағы қытай әдебиеті бойынша жүргізілетін арнайы курстар мен семинарларда пайдалануға болады.

Қорғауға ұсынылатын тұжырымдар. Зерттеу нәтижелері бойынша мынадай тұжырымдар ұсынылады:

- Мәдени революция аяқталғаннан кейін авторлар өздерінің шығармашылық позицияларын ашық білдіруге мүмкіндік алды, мемлекет тарапынан қатаң реттелетін тақырыптардан алшақтау байқалды. Уақыт өткен сайын әдебиетте жаңа тақырыптар, ағымдар пайда болып, осы құбылыстардың әсерінен әдеби стильдер араласып, жаңа әдебиет дамыды.

– «Авангардтық прозаның» (先锋文学) авторлары күнделікті тәжірибе мен қарапайым өмірді жоққа шығарды, өз шығармаларында мүлдем басқа заңдар билік ететін ойдан шығарылған шындықты жасайды. Авторлар көбінесе ешбір ерекшелік белгілері жоқ кейіпкерлер жасайды, әңгімеге бір баяндаушыны қойып, «роман ішіндегі роман» әдісін қолданады.

– 80-жж. соңында авангардтық бағыттың көптеген авторлары өткенге мойын бұрып, «тарихи жеңілістің аллегориясы» (历史颓败的寓言) саналатын бірқатар шығармалар тудырды. Бұл әңгімелердің мәні: «дағдарыс туралы түсінігімізді драмалау». Осылайша, авангардтық бағыттың авторлары тарихты пессимистік түсінікпен бейнелеуге ұмтылды, оның соңы өлім мен дағдарысқа алып келді.

– «Неореализм» өкілдері бұлыңғыр шындықты суреттеп, күн көру/тірі қалу жағдайында өмір сүрген халықтың кедей бөлігін қаһарман ретінде пайдаланды. Авторлар жаңа шындық жағдайында (алданған жұмыссыздар, жалдамалы жұмысшылар) күнделікті тірлікте қиналып жатқан адамдардың өмірін суреттейді.

– 90-жылдары «жаңа буын авторлары» деп те аталатын «кейінгі толқын» (六零后, 七零后) қаламгерлері елеулі әдеби шығармалар тудырды. Шығармаларда индивидуализм (даралық) тенденциясының күшеюі байқалады, авторлар тек өздерінің атынан және өздері үшін айтуға ұмтылады. Олар өз жұмыстары мен алдыңғы ұрпақтардың мәдени мұрасы арасында сабақтастық жоқтығын жиі атап өтеді. Көбінесе жазушылар өз өмірінің оқиғасын сюжет ретінде пайдаланып, қалғанының бәрін назардан тыс қалдырды.

– «Жаңа әйелдер прозасы» (女性主义文学) үш бағытқа бөлінді: жеке әйелдер әңгімелері, «әдемі әйел жазушылар» прозасы, әлеуметтік проза. Онда махаббат пен неке, отбасы, қазіргі қоғамдағы әйелдердің әлеуметтік жағдайы, саяси күрестегі әйелдердің орны, өмірдің интимдік жағы немесе бір жынысты махаббат туралы тақырыптар көтерілді.

– «Жаңа буын» ақын-жазушылары (新代/后代/八零后九零后) – Қытай әдебиетіндегі «бір отбасы – бір бала саясаты» мен реформалар кезеңінде пайда болған жаңа құбылыс. Олар бұрынғы ұрпақтан ерекшеленіп, өз заманының, өз ұрпағының, «жас Қытайдың» өзекті мәселелері мен тәжірибесі туралы жазады. Олардың дүниеге көзқарасы мен өмірге деген көзқарасы бұрынғы стандарттардан айтарлықтай ерекшеленеді.

– «Интернет-әдебиет» – жаңа әдеби кеңістіктің пайда болуына ықпал еткен, бірақ ешқашан бұрынғының орнын баса алмайтын жаңа құбылыс.

Зерттеу жұмысының ғылыми нәтижелері мен қорытындылары.

Диссертациялық жұмыстың негізгі материалдары 15 ғылыми мақала болып жарияланды, 2 оқулықта жарық көрді.

1. Structural features of the novel Linshan, Keruen Journal, №2, 2022. 74-81;
2. Development of the Chinese modern literature, «Вестник КазНУ» (Серия филологическая), 2019, №1, 168-173 стр;
3. Features of the Chinese network literature, «Вестник КазНУ» (серия востоковедения), 2019, №2, 46-51;
4. Прозаические произведения Бин Шина, «Вестник КазНУ» (Серия филологическая), 2018, №2, 28-33 стр;
5. Особенности поэтических произведений Бин Шина, «Вестник КазНУ» (серия востоковедения), 2019, №3, 186-192 стр;
6. The influence of Chinese online novels on the values of adolescents, Scopus: The integration of Education, Q2, процентиль 86; 21.03.2024, №1, 125-140 стр;
7. Қазіргі заман қытай әдебиеті – II бөлім. «Дарын» баспасы, 2023 жыл;
8. Қазіргі заман қытай әдебиеті – I бөлім. Дарын баспасы, 2022 жыл;
9. The positive and negative effects and countermeasures of Internet celebrity culture on middle school students of China Печатные Межвузовский международный конгресс «Высшая школа: научные исследования» жинағы, 113-120, 2023;
10. Reflection of tea culture in ancient Chinese literary works, Межвузовский международный конгресс «Высшая школа: научные исследования» жинағы, 41-45, 2023;
11. The inner life of the characters of the novel "Cocoon, «Фараби әлемі» атты Халықаралық жас ғалымдар мен студенттердің конференциясы» жинағы, 57-61 2023;
12. Chinese female prose, «Білім және ғылым-2020» атты III Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясы» жинағы, 2020; 40-44;
13. The beginning of new Chinese literature, «Фараби әлемі» атты Халықаралық жас ғалымдар мен студенттердің конференциясы» жинағы, 2019; 69-76.
14. Chinese Postmodern Literature, «Фараби әлемі» атты Халықаралық жас ғалымдар мен студенттердің конференциясы», жинағы, 2020; 71-75.
15. Chinese literature of modern times, Конференция, «Китаеведение в Казахстане и за рубежом», сборник докладов, 2019; 55-61.

Зерттеудің құрылымы: Диссертациялық жұмыс кіріспе, төрт тарау, қорытынды, пайдаланылған әдебиеттер тізімінен тұрады. Бірінші тарау екі тараушадан, екінші тарау үш тараушадан, үшінші тарау төрт тараушадан, төрінші тарау үш тараушадан құралған, жалпы көлемі 224 бет.

1 ҚАЗІРГІ ҚЫТАЙ ПРОЗАСЫН ЗЕРТТЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕМЕСІ

1.1 Қазіргі қытай прозасының теориялық негіздерінің қалыптасуы: 80-жылдардағы әдебиеттің дамуын сыни тұрғыда бағалау

Бұл тараудың кіріспе бөлімінде зерттеліп отырған кезеңдегі қытай әдебиетіне сыншылардың берген бағасы жүйеленіп, шолу түрінде ұсынылады. Қазіргі қытай әдебиеттануында осы тарихи кезең келесі кезеңдерге жіктеледі: 1976–1987 жылдар аралығы «жаңа кезең» (кейбір деректерде «жаңа ағарту кезеңі» деп аталады) ретінде сипатталса, ал 1987–1990 жылдар аралығы «постжаңа кезең» ретінде айқындалады. Аталған кезеңдерді бір-бірінен шартты түрде бөлетін шекара ретінде 1989 жылғы Тяньаньмэнь алаңындағы оқиғалар қарастырылады, бұл оқиғалар елдің саяси бағытының өзгеруіне және зиялы қауым өкілдерінің мемлекетпен өзара қарым-қатынасын қайта пайымдауына ықпал еткен.

Қытай әдеби сын практикасында әдеби бағыттарды жіктеуде көбінесе демографиялық (жас ерекшелігіне негізделген) қағидат қолданылады. Мәселен, «жаралылар әдебиеті» (伤痕文学), яғни «мәдени революциядан» кейін қалыптасқан әдеби ағым өз шығармашылығына аталмыш кезеңнің ауыр зардаптарын бастан кешкен аға буын жазушылардың туындыларын біріктіреді. 1980 жылдары әдеби кеңістікте маңызды орын алған екінші буынды «чжи цин» (知青) буыны құрайды, олардың өкілдері мәдени революция жылдарында ауылдық жерлерге еңбек етуге жіберілген жастар еді. Бұл авторлар өз буынының идеалистік ұмтылыстары мен қаһармандық көзқарастарын бейнелейді.

Чэнь Сяомин «жаңа кезең» әдебиетінің ерекшелігін сипаттай келе, оның «біртұтас тарихилық дискурсын жаңғырта отырып, 1949 жылғы демократиялық революция жеңісіне дейін қалыптасқан революциялық әдебиетпен тарихи сабақтастықты сақтайтынын» атап көрсетеді [40:13]. Мұндай бірлік пен тұтастықты мойындау сыншыларға бұл әдебиетті «постжаңа кезеңнен» (1978–1989 жж.) ажыратуға негіз береді. Жас ерекшелігіне сүйене айтсақ, 1990 жылдары әдеби кеңістікке шыққан жаңа буын өкілдері «кейін туғандар» деп аталады, себебі олар 1960 жылдары дүниеге келген және ел тарихындағы ірі оқиғаларға тікелей куә болмаған.

1990 жылдары ҚХР-дың мемлекеттік құрылысы айтарлықтай өзгерістерге ұшырамаса да, нарықтық экономиканың дамуы мен мәдениеттің коммерциялануы нәтижесінде «біртұтас тарихи кеңістік ыдырап, идеологиялық жүйенің белгілері пәрменсіздікке ұшырады, ал оның заңдылығы

әлсіреді... көпполярлық қалыптаса бастады»[40:13]. Даниялық зерттеуші Т. Веддел-Ведделсборг атап өткендей, 1980 жылдардың соңында Қытайда «жаңа сын» қалыптастыруға айрықша қызығушылық байқалды[41:135]. Әсіресе батыстық теорияларды қытайлық ғылыми кеңістікке енгізуге деген ынта ерекше күшейді. 1980 жылдар соңындағы авангардтық әдебиетті талқылау барысында тек әдеби ерекшеліктер ғана емес, сонымен қатар Қытайдағы постиндустриалды қоғам элементтерінің көріністеріне қатысты кең ауқымды мәселелер қарастырылды.

Қытайда «ашық есік» саясатын жүргізу және шетелдік (әсіресе Батыспен) білім беру мен академиялық алмасудың кеңеюі нәтижесінде батыстық философия мен мәдениеттегі соңғы жетістіктерге, соның ішінде постмодернизм теориясына деген қызығушылық арта түсті. 1980 жылдардың ортасынан бастап Қытай әдебиеттануында екі негізгі бағыт қалыптаса бастады:

1) «Жаңа кезең» құндылықтарын ұстанатын сын бағыты.

Мысалы, Чэнь Сыхэ әдебиетте «гуманитарлық рухты» жаңғырту теориясын ұсынады, ол 4 мамыр қозғалысының дәстүрін жалғастырып, әдебиеттің ұлт пен халық тағдырына алаңдауға тиіс екенін алға тартады. Сыншы Чжан Вэйчжун 4 мамыр қозғалысы әдебиетінің конфуцийлік өсиетке адалдығын ерекше атап өтеді, яғни «Әлемде бірінші болып уайымдап, соңында қуану»[42:17]. Бұл бағыт әдебиетке дәстүрлі утилитарлық көзқарасты ұстанады және әдеби шығармалардың моральдық-этикалық мазмұнына баса назар аударады. 1990 жылдары гуманитарлық рухтың әлсіреуін олар құлдырау мен дағдарыс ретінде бағалайды. Бұл сын бағыты ресми мәдениеттен және сырттан енген модернизациялық құндылықтардан белгілі бір арақашықтық сақтауды көздейтін төл әдебиетке басымдық береді. Ол заманауи әдебиетті дамытудың бастауларын ұлттық дәстүр мен жергілікті фольклордан іздей отырып, әдебиеттің негізгі міндетін ұлттық рухты айқындау деп таниды. Бұл бағытты антиглобалистік үрдістердің көрінісі ретінде сипаттауға болады.

2) Батыс философиясы мен әдебиет теориясының ықпалымен қалыптасқан «жаңа сын».

Аталған бағыт баяндаудың құрылымы мен техникасын, субъект-объектілік қатынастарды зерттейді, батыстық теориялар мен терминологияны қолдана отырып, мәдениеттану негізіндегі пәнаралық зерттеулерді игереді. «Жаңа сын» өз зерттеу нысаны ретінде Қытай әдебиетіндегі жаңа ағымдарды тандай отырып, оларды теориялық тұрғыдан зерделеуге ұмтылады. Ван Гань атап өткендей, бұл құбылыстарды модернизм мен постмодернизмнің көріністері ретінде қарастыру басым. «Жаңа толқын» сыншыларының постмодернизм

көріністері туралы тұжырымдары қазіргі әдеби процесті жаңа қырынан талдауға мүмкіндік береді.

Постмодернизм феноменінің Қытай мәдени өміріндегі орнын анықтау мәселесі әлі де толық шешімін таппаған. Бұл – тіпті Батыс мәдениетінің өзінде айқын теориялық ұғым ретінде біржақты қалыптаспаған күрделі категория. И.С. Скоропанова атап өткендей: «Постмодернизм термині осы уақытқа дейін нақты тұрақтылыққа ие болмаған және эстетика мен әдеби сын саласында постструктурализм, поставангардизм, трансавангард, деконструкция өнері сияқты ұғымдармен қатар қолданылады»[43:9]. Қазіргі сын дискурсындағы терминологиялық аппарат «жаңа ағарту», «гуманитарлық рух», «деконструкция», «билік дискурсы – постидеология, постсаясат», «шеткі әдебиет – негізгі ағым әдебиеті», «таза және бұқаралық әдебиет», «жаңа тарихилық, тарихсыздық», «жаңа реализм» секілді ұғымдарды қамтиды. Аталған ұғымдардың кеңейтілген анықтамалары диссертацияның келесі бөлімдерінде қарастырылады.

«Жаңа сын» өкілдері ретінде Чэнь Сяомин, Гэ Хунбинь, Дай Цзинхуа, У Сюань, Чжан Ну, Ван Гань, Ван Нин және басқа да зерттеушілерді атауға болады. Осы зерттеу жұмысында Қытай прозасындағы жаңа ағымдарға баса назар аударылатындықтан, төменде бұл құбылыстарға қатысты «жаңа сын» тарапынан берілген бағаларды келтіріп отырамыз.

Қытайда постмодернизм бағытына деген ерекше қызығушылық 1992–1997 жылдар аралығында байқалды. Бұл кезеңде аталған тақырып ғылыми қауым мен зиялы ортада айрықша назарға ілініп, біршама серпіліс кезеңіне айналды. Әдебиет пен мәдениеттегі постмодернизмді зерттеуші жетекші ғалымдардың пайымдауынша, қазіргі таңда қытай әдебиеті мен мәдениетінде постмодернистік белгілердің бар екендігі ғылыми қауымдастық тарапынан, негізінен, мойындалған[44:95]. Осыған байланысты Қытайдың 1980–1990 жылдардағы мәдени кеңістігіндегі жаңа құбылыстарды түсіндіруде постмодернизмді интерпретациялық тәсілдердің бірі ретінде қарастыру орынды деп есептеледі.

Қытайдағы постмодернизмді зерттеудің қазіргі жай-күйін зерделеудің маңызы мынада: бұл теориялық бағыт Қытайдағы ғылыми қауым үшін ресми идеологиямен ауыстыруға болатын баламалы философиялық негіздердің бірі ретінде қабылданады. Себебі ресми философиялық дискурс, әсіресе «мәдени төңкеріс» жылдарында және 1980–1990 жылдар тоғысындағы жаһандық геосаяси өзгерістер аясында, қытайлық интеллигенция арасында сенімсіздік туғызған болатын. Осыған орай, қытай ғалымдары теориялық бос кеңістіктен шығудың жолдарын іздестіріп, постклассикалық деп аталатын жаңа ғылыми-теориялық тұжырымдарды белсенді түрде игеріп, бейімдеумен айналысып келеді.

Аталған үдеріс қазіргі таңда, негізінен, университеттік және академиялық элита арасында байқалып отыр. Бұл орта постмодернистік зерттеулердің негізгі орталығы саналатын Америка Құрама Штаттарымен ғылыми байланыстарды жандандыруда. Бұл таңдау Қытайдағы гуманитарлық ғылымдардың даму векторына тікелей ықпал етіп отырған стратегиялық әрі саяси шешімдердің бірі ретінде қарастырылуы мүмкін. Себебі ғылыми қызметтің мемлекеттік патронаждан шығып, нарықтық экономиканың талаптарына бейімделуі барысында капитал ықпалы күшейе түседі. Осы зерттеу жұмысы Қытайдағы постмодернизм теорияларының даму деңгейін, оларды қытай әдебиеттанушылары мен жазушылары тарапынан қабылдау және талдау ерекшеліктерін зерделеуге бағытталған. Зерттеудің әдіснамалық негізі ретінде «жаңа сын» шеңберіндегі әдебиеттің постмодернистік парадигма белгілерімен өзара сәйкестігін анықтау қарастырылады.

Әдетте постмодернистік әдебиетті зерттеудің бастапқы алғышарты ретінде постмодернистік теориялар кешенін және шынайылық мәселелеріне қатысты олардың көзқарастарын әдебиеттанулық тар шеңберден бөліп қарастыру ұсынылады. Бұл еуропалық зерттеу дәстүрінде модерн дәстүрінен айырмашылықтарды іздеуге негізделеді (мысалы, Д.Фоккема тұжырымдарына сәйкес)[45:36]. Алайда Қытай әдебиеттану ғылымында мұндай тәсілді қолдану қиындық туғызады, себебі Еуропа, Ресей және АҚШ-тағы жоғары модерн үлгілерімен құрылымдық және формалық жағынан ұқсас ұлттық әдеби мұраны бөліп көрсету қиын.

Батыс әдебиетіндегі модерн мен постмодерннің өзара байланысы дәстүрлі жалғастық ретінде қарастырылуы мүмкін, бірақ олардың бірін-бірі жоққа шығару сипаты байқалмайды. Сондықтан постмодернистік прозаның өзіндік ерекшеліктерін айқындау – оны модернизм мен реализм үлгілерімен салыстыру арқылы анағұрлым тиімді жүзеге асады. Қытай әдебиетіндегі постмодернизм көріністерін зерттеудің ерекшелігі осы ұғымға кеңейтілген көзқараспен қарауында жатыр. Мұндай тәсіл постмодернистік теориялардың елдің тарихымен, идеологиясымен және мәдени дәстүрімен өзара ықпалдастығын ескеруді талап етеді. Аталған зерттеу заманауи Қытайдағы дәстүр, модерн және постмодерн факторларының тоғысуын талдай отырып, осы кезең мәдениетінің синтетикалық сипатта екенін айқындайды. Мұндай синтетикалық сипаттың себебі – елдің өңірлік дамуындағы теңсіздік, мемлекет пен нарық арасындағы өзара әрекеттестіктің ерекшелігі, жаһандық нарыққа интеграциялану және ұзақ уақыт бойы Қытай үшін жабық болып келген мәдени кеңістіктерге жедел түрде қосылу үдерісі.

Қазіргі сын әдеби үдерісті құрылымдау барысында дуалистік (немесе триадалық) оппозициялар мен олардың арасында орын алатын өтпелі процестер логикасын пайдаланып, зерттеліп отырған әдебиеттің мазмұндық

шеңберін белгілеп келеді. Осыған сәйкес, 1980 жылдардың соңы мен одан кейінгі кезеңдегі әдебиеттегі жаңа бағыттарды мынадай ұғымдар тобы арқылы талдауға болады:

1. «Өнер – өнер үшін» / Утилитарлық өнер

Әдебиеттің халыққа немесе мемлекетке қызмет етуі жөніндегі қоғамдық бағдар біртіндеп әлсіреп, оның орнына прозаның формалық мүмкіндіктері мен тілдік экспрессияларын зерттеуге бетбұрыс жасалды. 1980 жылдар соңында авангард әдебиетінде идеялық мазмұннан гөрі эстетикалық қасиеттерге басымдық берілді. Пішін (форма) жаңа мағынамен толығы бастады.

2. Ұжымдық / Жеке / Жекесіздендірілген

Бұл үштік ұғымдар жүйесі конфуцийшілдік құндылықтар – батыстық индивидуализм – постмодернизм арасындағы күрделі қарым-қатынасты сипаттайды. 1980 жылдардың соңынан бастап қытайлық авторлар енді таптар мен әлеуметтік топтар атынан сөйлемейді, керісінше, жеке «мен» деңгейінде пікір білдіреді. Прозадағы жекесіздік мәселесі постмодернизмнің белгісі ретінде көрініп, индивидуализмді теріске шығарғандай болады. Алайда Қытай прозасында бұл жекесіздік көбіне нарық пен бұқаралық мәдениеттің даму көрінісі ретінде сипатталады. Жалпы алғанда, бұл кезеңде индивидуализм көрінісі басымырақ байқалады.

3. Зайырлық, күнделікті мәдениет / Революциялық, қаһармандық мәдениет

«Мәдени төңкеріс» кезеңі халықты революциялық және қаһармандық ұрандармен жұмылдырудың шарықтау шегіне айналды. Бұл кезең аяқталғаннан кейін қоғамдағы ішкі шиеленіс бәсеңдеп, адамдар күнделікті тіршілікке назар аудара бастады. Бұл үдеріс әдебиетте пафос пен идеализмнің әлсіреуінен көрінді. Әдебиеттанушы Тан Сяобин 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдардан бастап қытай әдебиетінде күнделікті өмірдің салтанат құруын атап өтеді[46:277].

4. Қала / Ауыл

Бұл кеңістік өлшемі Қытай мәдениеті үшін аса маңызды. Ауыл дәстүршілдік пен ұжымшылдықтың негізгі ошағы ретінде қарастырылса, қала модернизацияның орталығы саналады. Постмодернистік деп танылатын әдеби құбылыстар әдетте қалалық проза контексінде көрініс табады. Ауыл өмірі халықтық экзистенцияны метафоралық бейнелеудің кеңістігіне айналады. 1990 жылдардағы ауыл прозасы шеңберінде дәстүр мен модерннің өзара тоғысуының қызықты үдерісі байқалады.

5. Ішкі түйсік, дәстүрді сезіну / Батыс модерннің логикасы мен рационализмі

Зерттеліп отырған кезеңге қатысты дәстүр (қоршаған шындықты тұтас қабылдау деңгейінде) мен сырттан келген модерннің өзара ықпалдастығы

туралы айту орынды. Бұл ықпалдастық реализм, модернизм және постмодернизм әдістері арқылы көрініс табады. Қытай прозасында дәстүрлі қағидаттардың жүзеге асуы, мысалы, «эмоциялық әлемге қызығушылық» және «идеяны бейнелеу» қазіргі прозаның көптеген туындыларында байқалады. Бұл құндылықтар қазіргі заман әдебиетінде жаңаша эстетикалық және мағыналық контексте қайта жандануда.

6. Реализм / Модернизм / Постмодернизм

Аталған үштік категорияны Қытай прозасының зерттеліп отырған кезеңінде нақты шекаралармен бөлу оңайға соқпайды. 1980 жылдардың соңында жазушылар реализмнің көркемдік-экспрессивтік мүмкіндіктерінің шектеулі екенін түйсіне бастады. Бұл жағдай модернистік үрдістердің күшеюіне алып келді. Ал 1990 жылдары авангардтық формализмнің орнына қайтадан терең тамырланған реализм басым бола бастады. Дегенмен бұл – 1980 жылдардың басында үстем болған реализмнен өзгеше сипаттағы, постмодерндік және модерндік тәжірибелерден өткен жаңа типтегі реализм.

Қытай реализмі дәстүрі XIX ғасырдағы классикалық орыс және еуропалық реализм шығармаларының ықпалында қалыптасты (1920–30 жылдары Батыстан келген модернистік бағыттар әсіресе поэзия саласында игеріле бастады). ҚХР-да реализмнің каноны ретінде кеңестік әдебиет пен Мао Цзэдунның Яньань бағдарламасының постулаттары қабылданды. Осы кезеңде Қытайда ресми кеңестік әдебиеттің үлгісімен модернизм буржуазиялық құбылыс ретінде жоққа шығарылды.

1980 жылдардың басында XX ғасыр әдеби мұрасымен танысу барысында Қытайда модернизмнің формалық мүмкіндіктеріне деген қызығушылық күрт өсті. Шығармашылық интеллигенция үшін модернизм өзіндік көркемдік өрнектерді іздеудің бай көзіне айналды және ресми реализмге қарсы өзгеше бағыт ретінде қабылданып, саяси мазмұнмен де толықты.

Әдебиеттанушы И.В. Шабловская XX ғасырдағы батыстық реализмді былай сипаттайды: «Реализм өмір шындығын айна-қатесіз бейнелеуден, мимесис принципінің басымдығынан бас тартып, әлемді жанама түрде тану әдістерін кеңінен енгізе бастады... Реализм көптеген модернистік тәсілдерді өнімді түрде пайдаланды... Модернизмнің ықпалымен реалистік романның құрылымы нормативтік сипатынан айырыла бастады»[47:16].

Зерттеліп отырған кезеңде басым әдіс ретінде қалыптасқан реализмді қытайлық жазушылар мазмұндық және формалық жағынан байытты, классикалық реализмнің тар шеңберінен тысқары шығарылды деп жорамалдауға болады. Шетелдік шығармалардың ықпалымен енген модернистік дүниетаным мен көркемдік тәсілдер тек Қытайдың ерекшеліктеріне бейімделіп қана қоймай, оларды туындатқан кезеңнен кейін

игерілгендіктен, модернизм ішкі қайшылықтар салдарынан «постмодернизмге» ұшырайды.

Америкалық зерттеуші Тан Сяобин Қытайдағы постмодернизмді «қалдық модернизм» (residual modernism) ретінде сипаттайды: «Қалдық модернизм» – бұл модернді не теріске шығаруға, не толықтай қабылдауға болмайтынын түсінетін, өзінің аяқталмағанын және ішкі қайшылығын мойындайтын рефлексивті модернизм»[46:211]. Біздіңше, мұндай анықтама Қытайдағы модернизм мен постмодернизмнің синтетикалық табиғатын дәл сипаттайды. Қытай прозасындағы бұл әдістердің нақты шекарамен бөлінбеуі жергілікті факторлар мен тарихи дамудың ерекшеліктеріне байланысты күрделене түседі. Авангард жазушылардың шығармашылығын талдау бір автордың өз шығармаларында модернистік те, постмодернистік те тәсілдерге жүгінетінін көрсетеді; «кейінгі толқын» жазушылары бір мезгілде реалистік әрі абсурдтық сипаттағы хикяттар жазады. Үшінші тарауда біз «модернизацияланған» реализмнің «кейінгі толқын» өкілдерінің шығармаларындағы ерекшеліктерін талдай отырып, идеологияны деконструкциялау, канондардан арылу, авторлық ұстанымнан бас тарту және релятивизмнің қытай реализміне қалай әсер еткенін көрсетеміз. Бұл үрдістер реализмнің тереңдігін жоғалтуына, өмір мәнін метафизикалық тұрғыдан ұғынудан алыстауына, автордың сипатталатын шындыққа құндылық ретінде баға беруден бас тартуына алып келеді.

Сыншы Ван Гань бұл құбылысты «постреализм» деп атайды[48:67]. Осы зерттеу аясында «кейінгі толқын» жазушыларының реализмі Қытайдағы постмодерннің өзіндік көрінісі ретінде қарастырылады. Қытай әдебиетінде Батыстағыдай модернизм эстетикасын постмодернистік мысқылдау мысалдары жоқ. Бұл жағдайды қытай постмодернизмінің өзіндік ерекшелігі ретінде қарастыруға болады. Қытайда постмодернизм 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдардағы прозадағы жаңа үрдістердің атауы ретінде қабылданады, ол бұл кезеңді 1970 жылдардың соңы мен 1980 жылдардың ортасына тән жаңа дәуір әдебиетінен ажыратуға мүмкіндік береді. Біздіңше, мұндай көзқарасты қабылдау қытай әдебиетіндегі постмодернизм ұғымына қатысты қосымша шарттар мен бағалау критерийлерін енгізуді талап етеді. Бұл жерде постмодернизм терминінің жергілікті ерекшеліктермен толықтырылуы — оның батыстық әдебиеттегі баламасынан елеулі айырмашылығы бар екенін айқындайтын концептуалды негіз болып саналады. Осы ерекшелікті анықтау және оның постмодернизмнің шетелдік тұжырымдамаларымен қандай деңгейде сабақтасатынын барынша объективті бағалау маңызды.

Қытайдағы жағдайға балама ретінде И.С. Скоропанова ұсынған «шығыстық постмодернизм» тұжырымдамасын пайдалануға болады. Ол бұл ұғымды батыстық постмодернизмнен өзгеше модель ретінде қарастырады. Зерттеуші атап өткендей, «шығыстық постмодернизм» өкілдерінің

шығармалары (бұл жерде Ресей мен Шығыс Еуропа туралы айтылып тұр) саяси тұрғыдан анағұрлым міндеттелген әрі деконструкция нысанасы ретінде социалистік реализм мен жалған соцреализм тілін, яғни жаппай өнер тілі ретінде танылатын дискурсты қамтиды»[43:71]. Қытай әдебиетіне де идеологиядан алшақтау және ресми тілден ашық түрде бас тарту тән. Сатира осы кезең әдебиетінің негізгі көркемдік тәсілдерінің бірі ретінде алдыңғы қатарға шығады. Постмодернизмнің (модернизммен кірігуіндегі) қытайлық ерекшелігі «терістеуші» анықтама арқылы сипатталуы мүмкін деген тезисті алға тартамыз: Қытайдағы постмодернизм «саясиланбағандық», «тарихсыздық», «реалистік емес» белгілермен сипатталады. «Саясиланбағандық», «постсаясат», «постидеология» ұғымдары Қытайда кең ауқымды мағынаға ие.

Қытай әдебиетінің саясаттандырылуы оның ежелден бері атқарып келе жатқан утилитарлық (практикалық пайдалылығы, күнделікті қажетке жарамдылығы) қызметімен сипатталады (У Сюань). Осыған байланысты «постсаясат» ұғымы тек идеологиялық бақылаудың әлсіреуін ғана емес, сонымен қатар қоғамның конфуцийлік мемлекетті (4 мамыр қозғалысымен) жоққа шығарған және социалистік мемлекетті сынға алған күйін білдіреді. Бұл Қытай үшін мемлекеттіліктің іргелі негіздерінің күйреуін сипаттайды. Осы тұрғыда атап өтер жайт – «постмодерн» ұғымының өзі мемлекетке қарсы бағытталған, децентрациялық мәнге ие болып, кез келген гегемония мен орталықтандыруға қарсы тұру формасына айналады. Басқаша айтқанда, 1980 жылдардың соңындағы мемлекеттік бақылаудың әлсіреуін интеллигенцияның бір бөлігі постмодерн дәуірінің басталуы ретінде қабылдады. Ал «мәдени революцияға» дейінгі және одан кейінгі кезеңдер жаңа теориялар аясында модерн ретінде қарастырылды. Мемлекет пен нарықтан шеткері тұратын әдеби бағыттарды біріктіретін қытай постмодернизмі үшін басты сипат – саясаттан алшақ болуға ұмтылу және Қытайдың қазіргі заманы мен тарихын бағалауға арналған өзіндік тілдік жүйені қалыптастыру, соның нәтижесінде елдің өткені мен бүгінін жаңа көзқарас тұрғысынан сипаттау.

Тарихсыздық Қытай жазушыларының бір бөлігінің Жаңа заман философиясының іргелі қағидаларының бірі – тарихилық принципіне деген күмәнімен, сондай-ақ детерминизмнің дағдарысымен тығыз байланысты. Ж. Лакан атап өткендей, «детерминизм қазіргі бүкіләлемдік тұрақсыздық жағдайында тек жекелеген фактілерге бағытталған назардың аясында шағын аралдар түрінде ғана сақталып отыр»[49:132]. 1990 жылдары жарық көрген Қытай әдебиетіндегі елдің өткеніне арналған көптеген көркем мәтіндер дәстүрлі реализмдегі тарихтандырылған баяндау моделінің негізін әлсіретіп, «ұлы тарих» концепциясының заңдылығына күмән келтіреді, сол арқылы билік дискурсының идеологиялық тіректерін де шайқалтады. Айта кету керек,

қазіргі прозадағы тарихты қайта пайымдау, ең алдымен, жаңа типтегі қатынас орнатуға бағытталған.

Неореализм – кең ауқымды әрі синкреттік сипаттағы ұғым. «Реализм» терминіне берілетін қысқаша анықтама – «шындықты сол шындықтың өз пішіндерінде шынайы әрі объективті бейнелеу» [50:570]. Алайда XX ғасыр философиясында қалыптасқан теориялық ұстанымдарды ескерсек, мұндай анықтаманың шартты әрі шектеулі сипаты анық байқалады. Қытайда реализм бейнелеу әдісі ретінде көптеген сыншылар мен жазушылардың қабылдауында идеологиялық құрылыммен араласқан, яғни көбіне социалистік реализммен теңестіріледі және кейде жағымсыз мағынада «гегемондық дискурс» ретінде сипатталады. Осыған орай, мұндай түрдегі реализмнен ажырату мақсатында «нереализм» немесе «перифериялық реализм» ұғымдарын қолдану ұсынылады. «Нереализм» ұғымы қазіргі қытай прозасындағы мынадай құбылыстарды қамтиды: формалық белгілері бойынша классикалық реализм талаптарына сәйкес келмейтін; көп әдісті құрылымдарға негізделетін; жанрлық шекараларды бұзатын және мазмұндық деңгейде мемлекет секілді орталық идеологиядан саналы түрде алыстайтын; сонымен қатар әдебиетке еніп жатқан нарықтық-коммерциялық механизмдерге қарсы бағытталған көркем мәтіндер.

1980 жылдардың соңына қарай қытай прозасында реалистік емес баяндау тәсілдеріне жүгіну үрдісі басталды (мысалы, Сунь Ганьлу, Гэ Фэй шығармашылығы). Сонымен қатар мифке сүйену (Янь Лянькэ), шынайылықты қалыптастыру (Юй Хуа), тарихи бейнелерді демонтаждау (Лю Чжэньюнь, Су Тун) сияқты сипаттар кеңінен таралды. Соған қарамастан, зерттеліп отырған кезеңдегі әдебиетте реалистік әдіс әлі де болса негізгі стильдік іргетас ретінде қызмет етеді, бірақ ол модернизм мен постмодернизмнің әртүрлі көркемдік тәсілдерімен байытылған. Бұл жағдайда «нереализм» ұғымы, ең алдымен, прозаның идеялық мазмұнын сипаттайды, оның өзіндік даралығын білдіреді. Дәл осы әдебиеттің бағытының «сыртқы» (қоғамдық, конфуцийлік) өлшемнен «ішкі» (жеке, даралық) өлшемге ауысуы жазушылар тарапынан шындық заңдылықтарын қайта пайымдауға алып келді. Автор тарапынан осы заңдылықтарға деген күмәнділік шығармашылық ізденістің бастау нүктесіне айналады. Соның нәтижесінде шығармашылық сана шындықты анықтайды.

Осы диссертациялық жұмыста 1980 жылдардың соңынан бастап Қытай әдебиетінің бір бөлігінің «периферияға» ығысуы туралы тезис ұсынылады. Бұл құбылысты әдебиеттің мемлекет пен нарық мүдделерінен алыстауынан туындайтын мәдени салдар ретінде сипаттауға болады. «Перифериялық сипат» Қытайдағы постмодернизмнің мәдени көрінісі ретінде алға шығады. И.С. Скоропанованың пайымдауынша, «шығыстық постмодернизмде» деконструкцияның сыншыл функциясы көбіне мемлекеттің тоталитарлық

идеологиясына қарсы бағытталады, ал батыс әдебиетінде постмодернизм «бұқаралық ақпарат құралдарының қоғамдық санаға ықпал етуі арқылы қалыптасатын мистификация үдерісін әшкерелейді...»[49:218]

Қытай жағдайында әдебиетті мемлекет бақылауынан босатуға деген ұмтылыс буржуазиялық тұтыну мәдениетін сынаудан басым. Мұнда әдебиетті үгіт-насихат құралы ретінде пайдаланудың босаңсуы және шығармашылықтың даралануы айқын көрінеді. Бұл диссертацияда осы үрдістің қытай мәдениетіндегі маңызына жан-жақты талдау жасалады. Әдебиетте жеке авторлық үннің айқындалуы жаңа постсаяси дискурстың дамуымен сабақтаса отырып, «өнер – өнер үшін» қағидатына бейімділік құбылысын тудырады. Бұл құбылысты, бір жағынан, саясаттан саналы түрде қашу, екінші жағынан, 1980 жылдардың соңындағы қытай әдебиетінде байқалған авангардтық серпілістің көрінісі ретінде бағалауға болады. Аталған бағыт осы зерттеу аясында қытай постмодернизмінің өзіндік жүзеге асу формасы ретінде қарастырылады.

Қытайдағы авангардтық прозаны постмодернистік деп танудың негізі ретінде батыстық постмодернизм әдебиетімен мәтіндік деңгейде байқалатын құрылымдық және стилистикалық ұқсастықтар танылады. Алайда қытай әдебиетіндегі формализмді тек Батыстан енген үлгі ретінде түсіндіру жеткіліксіз. Қытай мен Батыстағы формалық эксперименттердің идеялық-эстетикалық алғышарттары түбегейлі өзгеше. Бұл айырмашылық, сайып келгенде, сөз өнері мен философиялық таным арасындағы мәдени-өркениеттік өзара қатынас мәселесіне барып тіреледі. Соған қарамастан, қытайлық және батыстық постмодернизмді жақындастыратын ортақ нәрсе ретінде прозада философиялық және көркемдік сипаттың синтезін айтамыз. Мұны постмодернистік әдебиетке тән «жанрлар арасындағы байланыс» деп бағалауға болады.

Қытай әдебиетіндегі постмодернизм белгілерін анықтау елдің өткенін бейнелеу тәсілдеріндегі өзгерістер мен тарихқа жаңа көзқарастың қалыптасуын назарда ұстауды талап етеді. Ғылыми тарихилық қағидатының орнын жеке жад пен еркін тарихи конструкция, ал ұлттық тарихтың нышандарын жаңаша жариялау басады.

Зерттеу жұмысының бір бөлімі осы феноменді әдеби мәтіндер негізінде талдауға арналған. Атап айтқанда, 1990 жылдардағы әдеби үдерістерге айқын ықпал еткен «кейінгі толқын» деп аталатын, 1960 жылдардың соңы мен 1970 жылдардың басында дүниеге келген жазушылар тобының шығармашылығы арнайы қарастырылады. Бұл буынның прозасы нарықтық экономиканың дамуына жедел үн қатумен сипатталады және мемлекеттік орталыққа қатысты қосалқы сипатқа ие. Аталған жазушылардың шығармаларында постмодернизм мынадай белгілер арқылы көрініс табады: таза (элитарлық) және бұқаралық

әдебиеттің элементтерін біріктіру, тұлғаның тәни және сезімдік болмысын көркем бейнелеу, идеология, нарық және бұқаралық мәдениет кодтарының араласып кетуі. Осыған байланысты олардың шығармашылығына Ф. Джеймисон ұсынған постмодернизмді кеш капитализм дәуіріндегі мәдени жағдай ретінде қарастыратын тұжырымнама толықтай сай келеді. Ендеше, қытай авангарды мен «кейінгі толқын» прозасының, әдіснамалық айырмашылықтарына қарамастан, «постмодернизм» ұғымы аясында тоғысуының мәні неде? Егер 1980 жылдар соңындағы авангард Батыс әдебиетімен формалдық ұқсастықтары негізінде постмодернистік деп танылса, 1990 жылдар прозасы «кезең рухының» сапалық өзгерістерін бейнелеу тұрғысынан қызықты.

Осы тұрғыда Ван Сяомин «кейінгі толқын» авторларының шығармаларында жалығу сипаты басым екенін айта келіп: «Бүгінде бізді шын мәнінде тебіrentетін, жылытатын, қасиетті нәрселерді сезіндіретін немесе жанымызды мазалайтын дүние өте аз... «Жалығу» – 90-жылдар қоғамының рухани күйін сипаттайтын аса маңызды мәселе»[51:205], – дейді. Осылайша, рухани шаршау, идеалдарды келемеждеу және этикалық релятивизм 1990 жылдар прозасында жедел капиталистік даму жағдайындағы тұлғаның терең күйзелісі мен оқшаулануын бейнелейтін көркемдік құралдар ретінде көрінеді.

Әдеби постмодернизм осы кезеңде өзіндік экспрессивтік тәсілдер мен троптар арқылы жүзеге асады. Атап айтқанда, ирония, гипербола және абсурд – бұл дәуірдегі прозаның айқындаушы көркемдік сипаттарына айналады. Осы ретте абсурд авангардист жазушылар үшін дүниетанымның бір формасы ретінде танылады. Ол әсіресе қоғамдағы гротеск көріністерді әшкерелеу үшін қолданылады. Мұндай тәсілді біз «кейінгі толқын» өкілдерінің шығармаларынан да кездестіреміз. Сол кезең әдебиетінде 1949 жылдан кейін қалыптасқан ресми тілдік бейнелеу моделі мен дүниетанымның күлкі нысанына айналуы – маңызды көркемдік стратегиялардың бірі. Бұл үдеріс әдебиеттің тілді қайта пайымдауына, символдық жүйелерді бұзуына алып келді. Авангардистер мен «кейінгі толқын» жазушыларының шығармашылығын талдау барысында баяндаушы субъектінің бейнелену формалары зерттеу нысанына алынады. Субъектінің мәтінде толық жойылуы немесе керісінше белсенді болуы белгілі бір кезеңнің эстетикалық бағдарын айғақтайды. Мысалы, «кейінгі толқын» өкілдері – Чжу Вэнь, Хань Дун, Цю Хуадун және басқалардың шығармаларында құлдырап, рухани күйзеліске түскен кейіпкер тұлғасы қалыптасады. Бұл кейіпкерлер, бір жағынан, моральдық күйреуге қарсы тұруға тырысады, екінші жағынан, сол күйреудің нағыз өзі. Бұл феномен кейде нарциссизмнің көркем формасы ретінде қабылданады. Авангард жазушылардың шығармасында баяндаушының үні бәсеңсіп, формалдық құрылымға сіңіп кетеді. Мысалы, Лю Чжэньюнь мен Янь

Лянькэ шығармаларында авторлық үн кейіпкерлермен, яғни шаруалармен бірігіп кетеді. Бұл жазушылар заманауи фольклорлық баяндау дәстүрін қалыптастыру бағытында жұмыс жүргізеді. Осы диссертацияның бірінші тарауында Қытайдағы постмодернизмнің өзіндік интерпретациясы, элитарлық және бұқаралық әдебиет арасындағы қарым-қатынас, сондай-ақ постмодернистік және дәстүрлі әдеби тәсілдердің өзара ықпалы жан-жақты қарастырылады. Қорытындылай келе, «қытай әдебиетіндегі постмодернизм» тұжырымдамасы – қазіргі қытай прозасында байқалатын әдеби және мәдени өзгерістерді түсіндірудің бір нұсқасы ретінде ұсынылады.

1.2 Қазіргі Қытай прозасын саралаудағы «Қытай әдеби постмодернизмі» тұжырымдамасы: әдістемелік көзқарас

Постмодернизм сияқты көпқырлы феноменді зерттеуге әртүрлі тәсілдер қолданылуы мүмкін: бір жағынан, кеңейтілген, кешенді, екінші жағынан, тар ауқымды, мамандандырылған тәсілдер. Постмодернизмді бүкіл постиндустриялық қоғамның ахуалы ретінде қарастыруға болады, бұл жағдайда зерттеу ауқымы қоғамның барлық институтын – экономиканы, саясатты, әлеуметтік құрылымды және мәдени өндірісті қамтуы қажет. Сонымен қатар постмодернизмді тек өнердің жекелеген салаларында, атап айтқанда, әдебиет контекстінде қарастыруға болады. Алайда мұндай шектеулі зерттеулердің өзі қоғамдық-философиялық факторларды ескерусіз қалдырмайды.

Батыстық постмодернизмді және оның заманауи қытай әдебиетімен байланысын зерттеу қазіргі уақытта, негізінен, университеттік ортада жүргізілетін ізденістермен шектеліп отыр және Қытайдың көптеген аймақтарындағы гуманитарлық мамандықтардың оқу бағдарламаларында әлі де болса елеулі орын ала қойған жоқ. Бұл олқылық тек жуырда ғана Лю Сяньюдің редакциясымен жарық көрген «XX ғасырдағы Батыс әдебиеті тарихы» оқулығы арқылы ішінара толықтырылды[52].

Қытайдағы постмодернизм мәселесін терең және жүйелі зерттеумен тек шағын ғана топ – филологтар, әлеуметтанушылар және саясаттанушылар айналысады. Сонымен қатар бірқатар журналистер, әдеби сыншылар және көркем проза авторлары постмодернизм ұғымын жиі қолданғанымен, көбінесе оны терең түсінбей пайдаланады. Осының нәтижесінде бұл тақырып қатты саясаттандырылып, постмодернизм мәселесі көптеген авторлар тарапынан «Батыс–Қытай», «батыс идеологиясының экспансиясы», «ұлттық ерекшеліктің жойылуы» сияқты қарапайым және қалыпты идеологиялық сызбалармен түсіндіріледі. Аталған бөлімнің негізгі мақсаты – қытайлық және батыстық зерттеушілердің Қытайдағы постмодернизм туралы көзқарастары

мен теорияларын жүйелеу, сондай-ақ бұл теорияларды құруда қолданылатын тұжырымдамалық алғышарттар мен теориялық негіздерді талдау.

Біздіңше, Қытай мәдени өмірінде постмодернизм феноменінің нақты бар-жоғы әлі де ашық күйінде қалып отыр әрі бұл мәселенің күрделілігі постмодернизмнің оны тудырған Батыс мәдени контекстінде де нақты теориялық шекаралары мен анықтамаларының болмауымен байланысты. Осыған байланысты бұл зерттеудің негізгі міндеттерінің бірі – постмодернизм феноменінің Қытайдағы өзіндік ерекшеліктерін анықтау. 1980 жылдардың соңындағы авангардтық әдебиет төңірегіндегі пікірталастар уақыт өте келе Қытайдағы постиндустриялық қоғамның элементтерін анықтауға бағытталған кең ауқымды мәдени-әлеуметтік дискуссияға ұласқанын атап өту қажет. Демек, Қытай мәдениетінде постмодернистік парадигманың енуіндегі бастапқы серпін әдебиет пен әдеби сын аясынан бастау алады. Қытайдағы постмодернге қатысты жарияланған еңбектер мен монографияларды зерттеу барысында аталған мәселелерді жүйелеп, оларды бір-бірімен өзара байланысатын бірнеше аспект аясында қарастыру қажеттігі туындайды. Атап айтқанда:

1. Тарихи және саяси аспект;
2. Философиялық және әдіснамалық аспект;
3. Этикалық аспект;
4. Әдеби және әдебиеттану аспекті.

Бұл диссертация постмодернизм бағытын көркем әдебиет аясында қарастыруды мақсат етеді. Дегенмен зерттеліп отырған кезең прозасының қалыптасу кеңістігін толық түсіну үшін Қытайдағы постмодерн интерпретациясының барлық бағыттарына қысқаша шолу жасау қажет.

1.2.1 Тарихи және саяси факторлар

Постмодерн ұғымын қазіргі тарихи кезеңді сипаттауда қолдану Қытайдың соңғы жүз елу жылдық тарихын үш мәдени формацияның – премодерннің, модерннің және постмодерннің өзара әрекеттесу контекстінде қарастыруға жетелейді. Премодерн (дәстүр) – модерн – постмодерн ұғымдарының арақатынасы бірдей емес және зерттеушілер мен сыншылар арасында не модернизацияны қолдау, не жергілікті ерекшелікті сақтау тұрғысында сипатталады. Мәдени революция аяқталғаннан кейін гуманизмді мәдениет пен құндылықтардың негізі ретінде орнықтыру әрекеті феодалдық дәстүрлерден арылу арқылы модернді тазарту талпынысына айналды. Осы тұрғыдан алғанда, 1980 жылдардың басы мен ортасы Қытай интеллигенциясының «4 мамыр қозғалысы» идеяларын қайта жаңғыртуға ұмтылған кезеңі ретінде сипатталады. Бұл кезең әдебиетте «жаңа ағартушылық кезең» деп аталады.

1990 жылдары нарықтық экономиканың дамуы жаңа факторларға жол ашты. Қытайдың әлемдік капитализм жүйесіне қосылуы және онда маңызды позицияға ие болуы капиталистік типтегі модерн құндылықтарын қайта қарау мәселесін алдыңғы қатарға шығарды. 1980 жылдардың ортасы мен соңындағы әдебиеті көбіне идеологиялық қысымнан арылуға немесе оны теріске шығаруға бағытталды, бұл жағдай либералдық көзқарастағы интеллигенция мен консервативті мемлекет арасындағы қарама-қайшылықты айқын көрсетті.

1989 жылғы Тяньаньмэнь алаңындағы оқиғалар Қытайда саяси модернизацияны тоқтатып, нарықтық реформаларды мемлекеттік бақылауда жүзеге асыру кезеңін бастады. Дәл осы 1990 жылдардың басынан бастап Қытайда постмодернизмге деген теориялық және әдеби қызығушылықтың өсуі байқалды.

Әдебиеттанушы У Сюмин 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдардың басында Қытайда постмодернизмге деген қызығушылықтың артуына ықпал еткен келесі алғышарттарды атап көрсетеді:

1. Мәдениеттің өтпелі күйі мен бірыңғай орталық құндылықтардың ыдырауы нәтижесінде рухани және идеялық вакуум қалыптасты;

2. Нарықтық тұтынушылық мәдениеттің таралуы билік дискурсының жаңа қоғамдық шындықтан кейін қалуына әкеліп соқты. Осыған байланысты 80-жылдардағы мемлекеттік идеология мен 90-жылдардағы нарық заңдары Қытай интеллигенциясының модернистік құндылықтарына қарсы тұрған күш ретінде көрінді[44:93].

Батыс мәдени контекстінде постмодерннің әлеуметтік-саяси сипаттамасы Ағартушылық дәуірінің идеяларына қарсы бағытталған сыни рефлексия ретінде қалыптасты. Постмодерн модерннің еуроцентризмін, тарихи детерминизмін және рационализм үстемдігін терістей отырып, Батыс өркениетінің іргетасын қайта қарастыруға ұмтылады. Алайда Қытайда постмодерннің модерн жетістіктерін толық жоққа шығаруы өзекті емес. Себебі Қытайдағы модернизация табиғи эволюцияның нәтижесі емес, керісінше, сыртқы қысыммен (әсіресе отарлық қауіппен) енгізілген құбылыс еді. Сонымен қатар елдегі модернизация әлі толық аяқталған жоқ және прогреске деген сенім, модернистік құндылықтар интеллигенция арасында кең қолдау табуда. Батыста постмодерн теориясы 1960 жылдардың соңында, антибуржуазиялық қозғалыстар тоқтағаннан кейінгі кезеңде қалыптаса бастады. Батыс постмодернизмінің теориялық негіздерін салған ойшылдардың қатарында М.Фуко постмодернизмнің революциялық болмысын атап көрсетсе, ал Ж.Делез, Ф.Гваттари, Ф.Джеймисон постмодерннің антимодернистік, тіпті консервативтік негіздеріне назар аударады. Қытай ғылымындағы постмодернистік парадигманың қабылдануы елдің сыртқы әлеммен өзара әрекеттесуі және трансұлттық капитализм ықпалы

мәселелерімен тығыз байланысты. Қытайға постмодернистік теорияларды енгізу елді жаһандану контекстінде түсінуге мүмкіндік береді, дегенмен бұл процесс дәстүр мен модернизация арасындағы ішкі қайшылықтарды шешпейді.

Біз зерттеуімізде Қытайдағы постмодернизмнің саяси аспектісін назардан тыс қалдырмаймыз, өйткені қазіргі әдебиеттегі көптеген жасырын тақырыптар – саяси метафора ретінде қарастырылатын құбылыстар. Олар шығармашылық тұлғаның мемлекетпен және дәстүрлі қоғамдық құрылыммен арақатынасын бейнелейді. Осы тұрғыдан алғанда, әдебиеттің саясаттан әдейі қашуының өзі де мәдени-идеологиялық мағынаға ие мәнді құбылыс ретінде түсіндірілуі мүмкін. Бұл контексте постмодернизм қазіргі Қытайда кімнің мүддесін білдіреді – мемлекеттің бе, нарықтың ба, интеллигенцияның ба, жаңа әлеуметтік топтардың немесе тұтынушы көпшіліктің бе деген сұрақтар төңірегінде тартысты пікірталастар әлі де жалғасуда.

Зерттеуші Ван Юэчуань бұл жағдайды былай сипаттайды: «Қытайда постмодерн туралы пікірталастарға эмоция араласып кетеді, әсіресе бұл саяси аспектіге қатысты анық көрінеді, сондықтан мұндай пікірталастардың ғылыми сипаты әлсірейді» [53]. Постмодернизм идеялары мен қазіргі ресми идеологияның өзара қатынасы арасында қарама-қайшы ұстанымдар қалыптасқан. Бірқатар ғалымдар постмодернді Ағартушылықтың модернистік құндылықтарын терістейтін және интеллигенция рухына қайшы келетін идеологиялық жүйе ретінде қабылдай отырып, ол биліктің және өсіп келе жатқан орта таптың мүддесіне сай келеді деп есептейді[54]. Тағы бір топ зерттеуші постмодернизмнің консервативтік сипатына назар аударады. Олар постколониализм теориясы бүгінде ұлтшылдық саясатына қызмет етіп отырғанын, үшінші әлем елдерінің мәдениетіндегі еуропалық емес бағыттарды қолдау арқылы биліктің мүддесіне жұмыс істейтінін атап өтеді[56].

1990 жылдардың ортасында постмодернизм ұлттық мемлекет пен ұлтшылдықтың («ұлттық бірегейлікті» іздеу) және нарық заңдары мен бұқаралық мәдениеттің (жаһандану үдерісінің көрінісі ретінде) арақатынасын түсіндірудің бір қыры ретінде қарастырыла бастады. Сыншы Ло Ган соңғы онжылдықта мемлекет пен нарықтың өзара тоғысуы туралы тұжырым ұсынады: «Қытайда жаңа идеологияның пайда болуы мен қайта түзілуі мемлекет пен нарықтың екіжақты араласуымен тығыз байланысты. Бұл араласу нәтижесінде мемлекеттің әрекеті нарықтық сипатқа, ал нарықтың әрекеті мемлекеттік сипатқа ие бола бастайды. Яғни осы екі факторды бір-біріне қарсы қою жаңа идеологияның шынайы тетіктерін көлеңкелеп, олардың нақты қызмет ету механизмін жасырып қояды»[51:176]. Дегенмен автор бұл

жаңа идеологияны толыққанды постмодернистік деп біржақты атаудан бойын аулақ салады және оның жергілікті ерекшеліктеріне назар аударады.

Әдебиеттанушы Чэнь Сяомин Қытайдағы постмодерннің орны мен рөлі туралы айта келіп, бұл құбылыстың идеологияны жалғыз және шынайы ақиқат ретінде қабылдауға қарсы бағытталатынын атап өтеді. Зерттеушінің пікірінше, Қытай үшін постмодерннің құндылығы ұзақ уақыт бойы бір ғана идеологиялық жүйеге бағынып келген қоғамда плюрализмді орнықтыруында жатыр[40:3].

1980–90 жылдардағы Қытай мәдени үдерістерін революциялық дәуір дискурсын ыдырату рәсімі тұрғысынан қарастыру маңызды. «Мәдени революциядан» мұра болып қалған тілдік жүйеге қанағаттанбаушылық туралы қазіргі жазушылар ашық түрде жазады. Чэнь Сяомин сонымен қатар 1980 жылдардың екінші жартысынан бастап Қытай мәдениетінде пайда болған идеологиялық вакуум мәселесіне назар аударады. Мысал ретінде ол кино өнерін келтіре отырып, өнердегі саясат бейнесінің елеулі өзгеріске ұшырағанын көрсетеді[40:18]. Таптық күрес негізіндегі тарихи идеологияның орнына «қарапайым халықтың экзистенциялық тәжірибесін» ұлттық идея дәрежесіне көтеру үрдісі келеді. Бұл заманауи дәстүрдің белгісі ретінде ұсынылады. Чэнь Сяомин Қытайдағы танымал постмодернист-теоретик Фредрик Джеймисонның еңбектеріне сілтеме жасап, үшінші әлем әдебиеті саяси аллегория ретінде қызмет атқаратынын алға тартады[40:277]. Ф. Джеймисон қазіргі дамушы елдер әдебиетінде кез келген халықтық баяндау формасы міндетті түрде саяси сипатқа ие екенін дәлелдейді. Бұл – отаршылдыққа қарсы идеяның көркем көрінісі.

Жоғарыда аталған жайттарды ескере отырып, Қытайдағы постмодернизмді белгілі бір дискурс түрлерін, ең алдымен, Мао Цзэдун кезеңінде қалыптасқан «мемлекеттік билік дискурсын» сынға алу формасы ретінде қарастыруға болады. Демек, постмодерн Қытайда постидеология дәуірінің басталуын білдіреді. Бұған дейін атап өтілгендей, 1980 жылдардың соңынан бастап әдебиеттегі негізгі серпіндердің бірі идеологиядан алшақтау болды. Батыс өркениетінің жетістіктеріне күмәнмен қарайтын постмодернистік философияның басты мақсаты – идеологияның әрекет ету механизмдерін ашу арқылы оны бейтараптандыру. Батыс теориялық дәстүрінде идеология ұғымы күнделікті өмір саласын реттейтін кез келген көзқарастар жүйесін – тұрмыстық, отбасылық, саяси, эстетикалық, т.б. қамтитын құбылыс[49:97]. Осы тұрғыдан алғанда, ешбір қоғам идеологиясыз өмір сүре алмайтыны айқын көрінеді. Мұндай жағдайда мынадай сауал туындайды: прогресс пен қоғамды рационалды жетілдіруге деген сенімге негізделген марксистік модернистік идеологияға қарсы тұра алатын балама ретінде антиидеологиялық сипаттағы постмодернизм қарастырыла ала ма?

Қазіргі қытай қоғамы революциялық идеологиядан бас тартып, нарықтық экономика жағдайларына сәйкес келетін жаңа әлеуметтік нормалар мен құндылықтарды қалыптастыру үдерісін бастан өткеріп жатыр. Алайда модернге балама идеологиялық жобаның мазмұны туралы мәселе әлі де түбегейлі шешілген жоқ. Бұл тұрғыда «идеология» ұғымын эмоциялық реңктен арылтып, оны кез келген қоғамдық жүйенің ажырамас бөлігі ретінде қарастыру аса өзекті. Мұндай тәсіл зерттеушілерге идеологияны тек жоюдың нысанасы ретінде емес, қоғамның мәдени-әлеуметтік үдерістеріндегі орны мен маңызын тереңірек ұғынуға мүмкіндік береді.

1990 жылдардағы Қытайдағы постмодернизмге деген ерекше қызығушылықтың туындауына елдегі жаңа қоғамдық-саяси жағдай түрткі болды. Ван Юэчуань бұл үдерістің негізгі себебі ретінде «интеллигенцияның билік пен идеологияға деген күмәні» болғанын алға тартады. Бұл жағдайдан шығатын қорытынды – Қытайда постмодернистік теорияларға қызығушылық, негізінен, Батысқа еліктеуден емес, интеллигенция мен мемлекет арасындағы ішкі қайшылықтардың тереңдеуінен туындаған.

Қытайда постмодернге қатысты зерттеулердің әдіснамалық және терминологиялық негіздерін қалыптастыру әлі өзекті. Дегенмен ол бүгінде мынадай мәселелерді қамтиды:

1. Постмодерн теорияларының Қытай шындығына сәйкестік дәрежесі (яғни Қытайда постмодерннің нақты өмір сүру мәселесі) және осы теориялардың практикалық қолдану жолдары;
2. Қытайда постмодернизм теорияларын өңдеудің бастау алатын нүктесі;
3. Батыстан алынатын терминологияның қолданыстағы жағдайға сәйкестігі;
4. Қытайдағы постмодернді сынаудың теориялық негіздері;
5. Постмодернистік теориялар негізінде ұлттық өзіндік сананы қалыптастыру жолдары.

Қытайлық зерттеушілер постмодернизмді зерттеу саласында екі ұғымның арасын нақты ажыратып отыр: біріншісі – Қытайда постмодернизмді зерттеу, яғни шетелдік теорияларды тану және меңгеру процесі; екіншісі – қытайлық постмодерннің өзін зерттеу, бұл әлдеқайда күрделі және терең қызығушылық тудыратын сала болып саналады. Қытай жағдайында қолдануға болатын постмодерннің қандай сипаттамалары ескерілуге тиіс? Бірқатар зерттеушілер постмодернистік теорияларға тән бұлдырлық, анықтылықтан бас тарту және децентрация қағидаттарын Қытай қоғамындағы мәдени және әлеуметтік жағдайлармен ұқсастықта қарастырып, теория мен шындық арасында белгілі бір сәйкестік бар деп пайымдайды. Алайда бұл тұжырым көбіне жасанды болып келеді және шынайы жағдайды терең ұғынуға кедергі

келтіреді. Қытайда постмодернизмнің теориялық негіздерін (яғни постструктурализм мен деконструктивизмді) игеру жұмысы әлі бастапқы кезеңде қалып отыр. Бұл бағыттың мәнін толық түсініп, мазмұнын айқындау елеулі әдіснамалық қиындық тудырады.

Постмодернизм дегеніміз не: ол – дүниетанымдық әдіс пе, шындықты қабылдаудың тәсілі ме, дәуір рухы ма, әлде өнердегі стиль ме? Бұл сұрақтарға берілген жауаптардың барлығы белгілі бір деңгейде орынды. Батыс дискурсында постмодернистік дүниетанымның эмоциялық негізі ерекше атап өтіледі, бұл рационалды-логикалық құрылымға негізделген дәстүрлі батыстық философияға қарсы бағытталған. Батыс зиялылары үшін (бұл ретте белгілі бір ғылыми орта шеңберіндегі тар топ туралы сөз болып отыр) постмодернизм өздерінің мәдени-философиялық мұраларын ішкі тұрғыда қайта ойластыру мен сынау тәсіліне айналды. Осы тұрғыдан алғанда, постмодернизм Қытай үшін көбіне абстрактілі теориялық құрылым ретінде көрініс табады және оны елдің нақты әлеуметтік-мәдени жағдайына тікелей қолдану қиынға соғады. Соның салдарынан постмодернизмнің жекелеген ұғымдары мен категорияларын үстірт және таңдаулы түрде игеру үрдісі байқалады. Әсіресе оның саяси-тарихи аспектілеріне қызығушылық басым: Франкфурт мектебінің идеялары, Ю. Хабермас ұсынған легитимдік пен азаматтық қоғам теориялары, сондай-ақ П.Бурдьенің әлеуметтік кеңістік теориялары ерекше назар аударып отыр[51:189]. Мұндай таңдаулы көзқарас Қытайдағы гуманитарлық ғылымдардың қазіргі жағдайын да белгілі бір деңгейде сипаттайды, атап айтқанда, олардың әлеуметтік және саяси салаларға ерекше назар аударуы байқалады.

Егер Қытайдағы постмодернизмге бағытталған сынның негіздерін қарастырар болсақ, бұл жерде марксизмнің формациялық әдісіне сүйену кеңінен таралғанын көруге болады. Сонымен қатар Ф. Джеймисон, Т. Игльтон және өзге де батыстық марксистердің интерпретациялары ерекше ықпал етуде. Бұл тұрғыда постиндустриялық дәуірдегі капитализмнің постмодернистік мәдениетті тудырушы фактор ретіндегі сынға алынуы басты назарда. Мәселен, марксист Фредрик Джеймисон базис (экономика) пен қондырма (мәдениет) арасындағы өзара қатынасқа негізделген теориялық тұғырын ұстанады[40:65]. Оның постмодернизмге деген сыны трансұлттық капиталдың экспансиясына, жаһандану жағдайында айырмашылықтардың жойылуына, сондай-ақ қоғамдық өмірдің барлық салаларының коммерциялануына қарсы бағытталған. Қытайда Ф. Джеймисон теорияларының белсенді қабылдануы, бір жағынан, батыстық марксизм идеяларын қабылдауға дайын теориялық-әдіснамалық негіздің бар болуымен, екінші жағынан, америкалық зерттеушінің ұстанымдарының салыстырмалы түрде құрылымдық анықтығымен түсіндіріледі.

Постмодернизмге сын айтушы зерттеушілер мен теоретиктердің бір бөлігі 1980 жылдардағы «жаңа кезеңнің» құндылықтарын, атап айтқанда, гуманизм мен тарихи детерминизмге негізделген ұстанымдарды қолдайды. Бұл бағыт өкілдері Ағартушылық дәуірінің негізгі идеяларын – рационализмді, прогресс пен адам еркіндігін қазіргі қытай қоғамында толық жүзеге асыру қажеттігін алға тартып, постмодернистік бағалау өлшемдерін Қытайдың шынайы сипатында қолдану мүмкіндігін теріске шығарады. Постмодернизмнің терминологиялық негіздері мен оның мазмұндық жағын барабар түсіну мәселесі де қытайлық мамандар тарапынан жиі көтеріліп келеді. Батыс елдері шамамен бір ғасыр бойы қалыптастырған теориялық-ұғымдық аппаратты қытайлық зерттеушілер қысқа мерзім ішінде меңгеруге мәжбүр. Осыған байланысты ұғымдарда шатасу, бірізділіктің болмауы және интерпретациялық ала-құлалық сияқты мәселелердің туындауы – заңды құбылыс. Қазірде Қытайда постмодернизм терминологиясы, негізінен, Батыс теоретиктерінің (Ф. Джеймисон, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар және т.б.) аударылған еңбектеріне сүйене отырып түсіндіріледі. Сонымен қатар постмодерннің жергілікті алғышарттары мен ішкі даму тамырларын дәлелдеуге деген ұмтылыс та байқалады.

Қазіргі кезеңдегі Қытай үшін постмодерн теориясына оң көзқарас мынадай аспектілерде көрініс табады:

1. Таным шекараларын кеңейту және шынайылықты философиялық тұрғыда зерделеудің жаңа әдістерін меңгеру арқылы;

2. Қалыптасқан орталық дискурсқа балама көзқарастардың бар екенін ұғыну және мойындау, яғни дүниені бір ғана көзқарас тұрғысынан түсіндірудің орнына көпнұсқалылық пен көпполярлылық идеяларын қабылдау.

Жоғарыда атап өтілгендей, Қытайда постмодернизм мәселесі көбіне эмоциялы тұрғыда қабылданады, яғни бұл бағытқа баға беру барысында этика мен мораль позицияларынан шығатын бағалау элементтері сөзсіз орын алады. Мұндай эмоциялы қабылдаудың өзі постмодернизмнің белгілі бір идеология түрі ретінде ұғынылатынын айғақтайды. Сонымен қатар қытай интеллигенциясының ғылымға этикалық-бағалаушылық өлшемді енгізуге бейімділігін де ескеру қажет (бұл жайында танымал социолог әрі прозашы Ван Сяобо бірнеше рет жазған болатын)[56:168]. Біздіңше, постмодернизмге қатысты пікірлерде теріс коннотацияның басым болуы оның айқын көрініс тапқан релятивизмімен байланысты, бұл құбылыс өз кезегінде құндылықтар жүйесіне де әсер етуі мүмкін. Қытай интеллигенциясының басым бөлігінің санасында постмодернизм – жаңа нарықтық экономиканың және оған ілесе пайда болған бұқаралық мәдениеттің идеологиясы ретінде қабылданады. Бұл мәдениетте көбінесе шексіз еркіндікке жол беретін қағидалар мен қалау үстемдігі алға шығады. Қоғамдағы құндылықтар дағдарысы, шын мәнінде,

жаңа экономикалық жағдайдың қалыптасуымен тығыз байланысты, бұл халықты өмірлік бағдарларын қайта қарауға итермелеуде. Мұндай құбылыс өтпелі кезеңдегі елдерге тән. Ал нарықтық құндылықтарды теріске шығару интеллигенцияның әлсіреп бара жатқан әлеуметтік мәртебесін және өзіндік санасын сақтап қалу әрекетінің көрінісі ретінде қарастырылады.

Егер 1980 жылдары интеллигенция қоғамның ар-ожданы мен халықтың мүддесін қорғаушы күш ретінде көрінсе, 1990 жылдары әлеуметтік сахнада нарықтық реформалар нәтижесінде байыған мүлде басқа әлеуметтік топтар алдыңғы қатарға шықты. Қытайда капитализмнің орнау үдерісі өте жылдам жүріп жатыр, ал нарықтық тұтынушылық қоғамның этикалық негіздері әлі толық қалыптасып үлгермеген.

Қытайда постмодернизм мәселесін зерттеу барысында назар аударуға тұрарлық маңызды жайт – бұл ұғымның ең алғаш әдебиет саласына қатысты қолданыла бастағаны. Батыста да постмодернистік деконструкцияның басты нысаны ретінде көркем мәтіндер қарастырылады. Мәселен, деконструкция теориясының негізін қалаушылардың бірі Ролан Барт мәтінді таңбалық жүйе ретінде түсіндіру мен интертекстуалдылықты зерттеу ұстанымдарын әдеби шығармаларды талдау арқылы қалыптастырған[57:232]. Батыс постмодернистік әдебиеті туралы алғашқы мәліметтер Қытайда біршама ертерек пайда болғанымен, олар бастапқыда кең қолдау таппады. Бұл құбылыс Қытайдағы 1980 жылдардың басында мәдени өмірдің мүлде басқа ұрандармен дамығандығымен түсіндіріледі. 1980 жылы Қытайда «Сяньдайпай вэньсюэ цзопинь сюань» («Заманауи бағыттағы әдеби шығармалар жинағы») атты алғашқы батыстық аударма прозалар антологиясы жарық көрді. Алайда бұл жинақта қазіргі қолданылатын «постмодернизм» (后现代主义) термині емес, «кейінгі кезең модернизмі» атауы қолданылған болатын.

Қытайда постмодернизм туралы пікірталастың туындауына 1980 жылы Шанхайда америкалық жазушы және сыншы Джон Барттың атақты «Әдебиеттің сарқылуы» («The Exhaustion of Literature») деген мақаласының жарық көргені себеп болды. Бұл мақала Америкада алғаш рет 1963 жылы жарияланып, АҚШ-та постмодернистік сипаттың әдебиеттегі көрінісі сипатталған болатын.

Ал «постмодернизм» терминінің Қытайда алғаш рет ресми қолданылуы да дәл осы 1980 жылы «Ду шу» журналының бетінде тіркелді. Бұл терминді алғаш қолданысқа енгізген Дун Диншань деген болжам бар, бірақ кейбір деректерге қарағанда, аталмыш ұғым Қытайға Тайвань арқылы келген болуы мүмкін.

1980 жылы Шанхайда постструктурализм мәселелері мен Ж. Деррида, М. Фуко және басқа да ойшылдардың теорияларына қатысты көптеген

мақалалар жарық көрді. Алайда сол кезеңде Қытайда постмодернизм идеялары елеусіз қалып, ғылыми және әдеби қауым тарапынан айтарлықтай назар аударылмады. Бұл құбылысты алғаш терең зерттеген еңбек – Чэнь Куньнің 1981 жылы жарық көрген «Постмодерн феноменін зерттеу» атты монографиясы. Бұл еңбекте автор америкалық «қара әзіл», абсурд театры және өзге де Батыс өнерінің формаларына талдау жасайды. 1983 жылы Хорхе Луис Борхестің әңгімелер жинағы, ал 1985 жылы Габриэль Гарсиа Маркестің «Жүз жылдық жалғыздық» романы қытай тіліне аударылды. Бұл шығармалар Қытай әдебиетіне елеулі әсер етті, атап айтқанда, авангардтық бағыттың алғашқы өкілі Ма Юань мен «тамырларды іздеу» (хунгэнь) әдеби ағымының өкілдеріне шығармашылық тұрғыдан ықпал етті.

1980 жылдардың ортасынан бастап латынамерикалық «магиялық реализм» бағыты мен Франц Кафканың шығармашылығы Қытай әдебиетіне орасан зор әсер етті. Осы ықпалмен жазылған әдеби туындылардың көбі кейіннен постмодернистік шығарма ретінде қабылдана бастады. 1985 жылы Қытайдағы постмодернизм мәселесіне қатысты тағы бір маңызды оқиға орын алды. Әйгілі постмодернизм теоретигі Фредрик Джеймисон Бейжің қаласына келіп, Пекин университетінде екі ай бойы «Постмодернизм және мәдениеттану зерттеулері» тақырыбында лекция оқыды. Алайда ол кезеңде бұл дәрістер ғылыми қауым мен қоғам тарапынан кең қолдау таппады. Сол уақытта Қытай қоғамының басты назары мүлде басқа мәселеге – елді модернизациялау жолдарын іздеуге бағытталған болатын. Сол дәуірдің негізгі гуманитарлық сұрағы – социалистік жүйенің қысымынан жеке тұлғаны азат ету және тұлғалық еркіндік пен индивидуализмді қорғау болды. Қытай әдебиетінің жаңа кезеңіндегі бетбұрысты сәт кейіннен «авангардистер» деп аталып кеткен жас жазушылар тобының шығармашылық қызметімен байланысты еді. Жаңа жазу стилін, даралық сипаттағы баяндау мәнерін алғаш қолданған автор Ма Юань болды. «Авангардистердің» шығармалары алғаш рет 1987 жылы «Шоухо» журналында жарық көріп, оқырмандар мен сыншылардың назарын аударды. Бұл туындылар өздерінің көркемдік тәсілдері мен мазмұны жағынан алдыңғы кезең әдебиетінен түбегейлі ерекшеленеді.

1980 жылдардағы әдеби шығармалардың идеологиялық сипаты айқын көрінді, оларда тұлғалық сананы азат ету үдерісі қолға алынды. Бұл үрдіс сол кезеңде кең танымал болған бірнеше әдеби бағыттарда көрініс тапты: «жаралы әдебиет» (шанхэнь вэньсюэ), «реформалар әдебиеті» (гагэ вэньсюэ) және «түптамырды іздеу әдебиеті» (хунгэнь вэньсюэ). Ма Юаньнан кейін бұл авангардтық бағытты жалғастырған жазушылар қатарына Хун Фэн, Юй Хуа, Сунь Ганьлу, Гэ Фэй, Су Тун және басқалар қосылды.

1989 жылдың маусым айында «Вэньлунь бао» газетінің (05.06.1989 ж.) бетінде сыншы Ли То жаңа әдеби бағытты мадақтаған мақаласын жариялады.

Ол Қытай әдебиетінде «жеке авторлық жазу стилінің» басталғанын айтып, осы ағымды қолдады. Мақалада постмодернизм термині де атап өтілді. Осылайша, авангардтық әдебиет постмодернистік бағыт ретінде жарияланып, әдеби дискурста жаңа кезең басталды. Авангардист жазушыларды модернистік немесе постмодернистік бағытқа жатқызу мәселесі төңірегіндегі пікірталас әлі күнге дейін жалғасуда. Сыншы Ян Сяобинь бұл мәселеге жүйелі түрде қарауға ұмтылып, модерн өз шарықтау шегіне «мәдени революция» кезеңіндегі тоталитарлық дискурста жетті деген тұжырым ұсынады[58]. Алайда ол өз зерттеулерінде реализм мен модерннің сипаттарын жиі алмастырып көрсетеді, дегенмен модерннің поэтикасы көп жағдайда реализмге қарсы сипатта дамығаны белгілі. Ян Сяобинь авангардистер шығармашылығының постмодернистік табиғатын дәлелдеуге тырысады және олардың «мәдени революция» дискурсын пародиялық түрде қайта өңдегеніне ерекше назар аударады. Біздіңше, авангардистердің шығармашылығы Қытайдағы постмодерн құбылысының көрінісі ретінде қарастырылуы мүмкін. Формалық тұрғыдан олардың туындыларында постмодернизмнің белгілері айқын байқалады. Ал мазмұндық деңгейде бұл шығармаларды модернистік немесе «қалдық модернизм» (residual modernism) аясында талдау орынды деп есептейміз[46:196]. Бұл мәселеге диссертацияның екінші тарауында кеңірек тоқталамыз.

Постмодернистік әдебиетке жатқызылатын өзге де бағыттар мыналар: 1980 жылдардың соңында және 1990 жылдардың басында кеңінен тараған «жаңа реализм» (新写实主义), «кейінгі толқын жазушылар» (晚生代作家) шығармашылығы, бірнеше ішкі тармақтарға бөлінетін әйелдер прозасы, сондай-ақ Ван Шо (王朔) прозасы мен «пост-поэтика» (后朦胧诗), бұл бағыттың өзі де әртүрлі ішкі ағымдарды қамтиды.

Қазіргі сыншылар қытай әдебиетіндегі идеологиядан арылу процесін сипаттау үшін «деконструкция»[43:17] ұғымын кеңінен қолдануда. Бұл термин қытай сыни дискурсында тікелей аударылып алынған шетелдік ұғым ретінде белсенді түрде енуде.

Әдебиеттанушы Чжан Сюэчжэн постмодернизмнің қытай әдебиетіндегі жүзеге асу ерекшеліктері әдеби және мәдени категорияларды деконструкциялау мен «ыдыратуда» (消解) жатыр деп санайды[59:222]. Ол келесі элементтердің ыдыратылуын атап өтеді:

- орталық ұстанымдардың және ресми әдебиет пен тілдің басым позициясының деконструкциялануы;
- тарихтың жеке тілдік тәсілдер арқылы қайта жазылуы;

- адам субъективтілігінің өзі – яғни «адамды Адам ретінде жазу» қағидатының дағдарысқа ұшырауы;
- әдебиеттің рухани биіктікке ұмтылатын функциясын терістеу, символизм мен аллегориядан, сұлулық ұғымынан бас тарту;
- соңында әдебиеттің өз мәнін, өзегін жоққа шығару.

Қытайлық постмодернизмге тән «жаңа ойлау мәдениетін қалыптастырудағы енжарлық және тек қана терістеуге шектен тыс бой ұру» сияқты ерекшеліктерді сыншыл филологтар атап өткен[59:233]. Бұл жағдай Қытайда «деконструкция» ұғымының Батыстағы түсініктен мүлдем өзгеше қабылданатынын көрсетеді. И.С. Скоропанова ұсынған тұжырымдамаға сүйенсек, шығыстық постмодернизмдегі деконструкция тоталитарлық мемлекеттік идеологияға қарсы бағытталады, ал Батыста ол көбінесе тұтынушылық мәдениет пен бұқаралық идеологияны сынға алу құралы ретінде қарастырылады.

Қытай әдебиетіндегі постмодернизмді талдаудың қиындығы – Қытай зерттеушілері Батыстан қабылдаған постмодернистік белгілер мен нақты әдеби туындылар арасындағы сәйкестіктің даулы әрі екіұшты сипатында. Көптеген шығармалар постмодернистік ретінде жіктелгенімен (және бұл көбіне авторлардың өз ниеттеріне қайшы түрде жүзеге асқан), ондағы формалық және баяндау тәсілдері әртүрлі тұрғыдан түсіндіріледі. Атап айтқанда, белгілі бір поэтикалық немесе нарративтік тәсілдер мынадай интерпретациялар тұрғысынан қарастырылады:

- 1) реализм немесе модернизмнің ығыстырылуының көрінісі ретінде;
- 2) саяси метафоралар ретінде;
- 3) Батыс авторларының көркемдік әдістеріне еліктеу үлгілері;
- 4) дәстүрлі сюжеттерді жаңа мазмұнмен толықтыру тәсілі ретінде.

Осылайша, Қытайдағы постмодернизмді біртекті немесе тұрақты сипаттағы құбылыс ретінде қарастыру күрделі әрі көпдеңгейлі талдауды талап етеді. Қытай әдебиетінде 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдар кезеңіндегі постмодернизм белгілеріне қатысты сыншылар мен әдебиеттанушылардың әртүрлі пікірлерін талдау мынадай үрдістердің бар екенін көрсетеді:

1. Постмодернизмнің орталықтанған, үстем дискурстың жойылуымен байланысы. Бұл тұрғыдан постмодерн әдебиеттегі плюрализм мен индивидуализмнің синонимі ретінде көрініс табады. Алайда сыншылар «тұманды поэзия» (蒙胧诗) сияқты бағыттарда даралықты (субъективті «менді») бекіту мен оны көркемдік түрде жариялауды модернге тән белгі ретінде қарастырады.

2. Постмодернизмді ағартушылық дәуірінің идеалдарына деген сенімнің күйреуінің көрінісі ретінде түсіндіру. Бұл үрдіс әсіресе 1980 жылдардың соңындағы интеллигенция ортасында байқалады. Зерттеушілер 1989 жылғы Тяньаньмэнь алаңындағы оқиғаларды осы идеялық бетбұрыстың түйінді сәті ретінде жанама түрде көрсетеді[60:89].

3. Постмодернизм мен нарықтық экономиканың даму үдерісінің арасындағы байланыс. Әдебиетке әсер ететін маңызды факторлардың қатарына бұқаралық коммуникация құралдарының (теледидар, бейнеформаттар, радио, телекоммуникация, поп-мәдениет) белсенді дамуы жатады. Бұл жағдай әдебиеттің қоғамдық мәртебесінің айтарлықтай әлсіреуіне алып келді. Әдебиет постмодернистік сипаттарға оның бұқаралық мәдениеттің жаңа көріністерімен тоғысуы нәтижесінде ие болды.

4. Постмодернизм дамыған нарықтық тұтынушы қоғамның идеологиясы ретінде қарастырылады. Бұл қоғамда экономиканың маңызды секторы – қызмет көрсету саласы. Постиндустриялық қоғам жағдайында әдебиет тауар сипатында көрініс табады және көркем туынды тұтыну объектісіне айналады.

5. 1990 жылдардың соңынан бастап Қытайда постмодернизмге деген қызығушылық бәсеңдеді, оның орнына жаһандану мәселесіне баса назар аударылды. Бұл Қытайдың «әлемдік зауыт» ретіндегі рөліне байланысты ерекше өзекті тақырыпқа айналды[61:146].

Жоғарыда келтірілген Қытай әдебиетіндегі постмодернизмді бағалау критерийлері бұл құбылысты сипаттауда әдеби емес факторлардың басымдылығын көрсетеді. Сыншылар өз пайымдарында әдебиетке нарықтың немесе мемлекеттің айқындаушы ықпал ететінін негізге ала отырып, оны қоғамдық институт ретінде қарастырады. Қытайлық әдеби постмодернизмге арналған көптеген мақалаларда бұл құбылыстың эстетикалық және формалды белгілері нақты әрі жүйелі түрде көрсетілмейді.

Қытайдағы әдеби ахуалдың ерекшеліктерін саралай отырып, біз постмодернизм ұғымын әлеуметтік-саяси және әдеби-эстетикалық салаларда нақты ажырату қажеттігін алға тартамыз. Қытай зерттеушілері де әдебиеттану мәселелерін жалпы әлеуметтік талдаудан бөлу туралы мәселені жиі көтереді, алайда теориялық бытыраңқылық пен көзқарастардың алуан түрлілігі филологтардың бұл мәселеде біртұтас пікірге келуіне мүмкіндік бермей отыр. Бұл жағдай Қытайда әдебиеттану теориясының жеткілікті деңгейде дамымауымен де байланысты. Бұл мәселені зерттеушілер Гэ Хунбинь[62] мен У Сюань[63] де атап өтеді.

Әдебиеттанушылар Чэнь Сыхэ, У Сюмин және Тан Сяобин Қытай әдебиетінде модернизм, авангард және постмодернизм арасындағы нақты шекараның жоқ екенін ерекше атап көрсетеді. Даниялық зерттеуші А. Веддел-

Ведделсборг Қытайдағы 1980 жылдардың соңы кезеңіндегі әдебиеттану жағдайын былайша қорытындылайды: «1980 жылдардың ортасынан бастап модернизм мен структурализм теорияларына деген жалпы қызығушылық артқанымен, бұл үдеріс хронологиялық ретке бағынбады және жүйесіз сипат алды, әдеби журналдардың бір ғана шығарылымында ерте кезең мен кейінгі теориялар қатар ұсынылып отырды»[41:137].

Қытайдағы постмодернизмнің әдеби аспектісіне жасалған қысқаша талдауды қорытындылай келе, мынаны тағы да атап өткен жөн: қытай әдебиетіне сырттан енген және батыстық теорияларға негізделген постмодернистік кешенді ұғыну процесі тек ұғымдық қиындықтармен ғана емес, ең алдымен, Қытайда постмодерн ретінде белгіленген көркем туындылардың мазмұндық және эстетикалық болмысын барабар бағалау проблемасымен де күрделене түседі. Осыған байланысты біз аталған құбылыстарды «қарсы қою» әдісімен, яғни оларды саясиленген реализм бағытына жатпайтын, үстем дискурстың, детерминизмнің, рационализмнің үстем қағидаларына қарсы бағытталған әдеби құбылыстар кешені ретінде қарастыру қажеттігін қайта еске саламыз. Бұл сипаттар Қытайдағы постмодернистік туындылардың «жаңа ағартушылық» парадигмасынан алшақтап, балама ізденістерге бет бұрғанын көрсетеді.

Төменде Қытайда постмодернизмге қатысты теориялық тұжырымдардың ең айқын ерекшеліктері жинақталып берілген:

1. «Промодерн – модерн – постмодерн» тарихи кезеңдер жүйесін қабылдау. Қытайлық зерттеушілер тарихты осы үш кезеңге жіктей отырып, постмодернді тарихи-мәдени эволюцияның заңды сатысы ретінде қарастырады.

2. Модерн құндылықтарын сынға алу арқылы оны тоталитарлық идеология үстемдік еткен біртұтас дискурс дәуірі ретінде қабылдау; ал постмодерн кезеңі, керісінше, аполитизммен, индивидуализммен және тұлғаны еркіндікке шығаратын сипаттарымен ерекшеленеді.

3. Батыстық теорияларды қабылдауда прагматикалық ұстаным бар; яғни олардың Қытай үшін практикалық пайдасы мен өзектілігі тұрғысынан бағаланады. Бұл – Қытайдың әлемдік интеллектуалдық кеңістікпен өзара әрекеттестігінің өзіндік ерекшелігі.

4. Постмодернизмнің пайда болуын нарықтық экономиканың дамуымен және поп-мәдениеттің кеңеюімен байланыстыру. Зерттеулерде экономика (базис) шешуші рөл атқаратын марксистік көзқарас басым. Мәдениет пен саясат базиске тәуелді қондырма ретінде қарастырылады.

5. Постмодернистік жағдай ретінде бұқаралық әдебиетті мойындау, алайда әдеби сынның назары негізінен «таза» (авангардтық, элитарлық)

әдебиетке бағытталады. Бұл ретте постмодернизмнің екі түрі ажыратылып қарастырылады: бұқаралық әдебиеттегі және «таза» әдебиеттегі постмодерн.

6. Постмодернизмді әдеби және әлеуметтік құбылыс ретінде бағалауда өлшемдердің араласуы. 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдар әдебиетін постмодернистік терминологиямен талдауға арналған әдебиеттану өлшемдерінің жеткіліксіздігі байқалады.

7. Постмодернді «қалдық модерн» ретінде қарастыру (Тан Сяобиннің тұжырымдамасы). Бұл – модерн мен постмодерннің мәдени қабаттары өзара қабаттаса дамитын өтпелі кезең ретіндегі көзқарас.

8. Постмодернизмнің елдегі жекелеген, фрагменттік сипатта көрінуі (Ван Нин). Яғни толық аяқталмаған модернизация жағдайындағы қоғамда постмодерннің оқшау көріністері байқалады.

9. Соңғы 40 жыл ішінде Батыста қалыптасқан теорияларды қарқынды әрі жүйесіз түрде меңгеру. Бұл үдеріс гуманитарлық ғылымдар саласындағы «қуып жету» сипатындағы даму нәтижесінде қалыптасқан. Табиғи эволюцияның болмауы теориялық жүйесіздікке алып келеді.

Диссертациямыздың келесі бөлімдерінде біз Қытайдың қазіргі әдебиетінің жай-күйіне неғұрлым терең талдау жүргіземіз. Бұл әдебиет екі ірі факторлық топтың ықпалында қалыптасып келеді:

1. Коммерциализация және бұқаралық мәдениетпен өзара әрекеттесу қажеттілігі;

2. XX ғасырда қалыптасқан сыни реализм дәстүрі мен көпғасырлық ұлттық әдеби дәстүр.

Осындай көзқарас 1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдардағы прозаның жағдайын уақыттық және кеңістіктік координаталарда кешенді түрде қарастыруға мүмкіндік береді: бір жағынан, оны дәстүрмен диалог тұрғысынан (тарихилық аясында), екінші жағынан, қатар өмір сүретін бұқаралық әдебиетпен өзара байланыс (кеңістіктік контекст) тұрғысынан зерделеуге болады.

2 XX ҒАСЫРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ҚЫТАЙ ӘДЕБИЕТІНІҢ ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ

2.1 Қазіргі Қытай прозасының қалыптасу процесі

1976 жылы Мао Цзэдун қайтыс болғаннан кейін, Қытайдың сыртқы әлемге ашылуы және мемлекеттік бақылаудың жұмсақ түріне көшуі жаңа қытай әдебиетінің пайда болуына түрткі болды. Бұл кезде көптеген жазушылар, ақындар, ғалымдар айдаудан және лагерьден оралды. Авторлар мәдени революцияның азапты тәжірибесін қайта қарастыра бастады. Соның нәтижесінде көркем шығармада саяси міндеттердің бейнеленуі емес, адам образы мен оның басынан кешкен оқиғалары басты тақырыпқа айналды. Авторлар белгілі бір мәселелер бойынша өз көзқарастары туралы әңгімелесуге, өзіндік шығармашылық позициясын білдіруге мүмкіндік алды. Көп ұзамай, «Жаралы әдебиет» деген атау алған бағыт қалыптасты. Бұл бағытта жазылған еңбектерде авторлар мәдени революция құбылысын талдауға тырысты, сұмдық пен қасірет суреттелді, маоизм қатаң айыпталды. Мәдени төңкерістің жас ұрпаққа тигізген зиянын әшкерелеген Лу Синьхуаның «Жарақат» (卢新华 «伤痕») атты әңгімесі ішінара осы әдеби қозғалысқа өз атын берді [40:578].

«Жаралы әдебиет» бірнеше негізгі тақырыптарды қамтиды: ауыл, қала және «балалар жарақаты». Дегенмен барлық шығармалар ұқсас мәселені қозғайды, әрқайсысы көкейінде жүрген «қалай өмір сүру керек?» деген сұрақтың жауабын іздеумен болады. Зерттеушілер осы бағыттағы шығармалардың негізгі ерекшеліктерін анықтайды: біріншісі – адамның өмір сүру, еңбек ету, жұмыс істеу мүмкіндігі сияқты негізгі құқықтарына қысым жасайтын қоғамды суреттеу шығармалары; екіншіден, зиялылар өмірінің қолайсыз жақтарын, соның ішінде саяси қуғын-сүргін, отбасынан ажырау, мансапты күштеп тастап кету, жер аудару сияқты жағдайларды сипаттайды; үшіншіден, кадрларға, жұмысшыларға қысым жасау, зиялылардың қудалануы суреттеледі.

Ең алдымен, әлеуметтік мағынасы жағынан «жаралы әдебиет» термині мәдени революцияны мүлде жоққа шығару болып шығады, яғни қайғылы салдарға әкелген мәдени төңкеріс саясаты мен оның әдістерін теріске шығару. Мәдени төңкеріс дәуіріндегі әдеби шығармалар тек қоғамды мадақтау

бейнесінде жазылу керек деп қатаң шарт қойғандықтан, сол кездегі трагедиялық сананың көрінісі ондаған жылдар бойы әдебиеттен жоғалып кетуге мәжбүр болды. Бірақ мәдени революцияның соңында ұлы апаттан зардап шеккен адамдардың алғашқы эмоциялары – олардың осы терең әлеуметтік трагедияға деген қайғысы мен реніші болды, бұл, әлбетте, әдебиетте өзінің ізін қалдырады.

«Жаралы әдебиетке» қатысты шығармаларда адамдардың жауыздығы, озбырлығы, қасіреті сипатталады. Оқырмандар шығармалардан қорқыныш, үмітсіздік, идеалдардың күйреуін, моральдық құндылықтар мен өмірлік нұсқауларды жоғалтуға мәжбүр болған кейіпкерлерді көреді. Мысалы, Соң Вэйсидің «Тас қабырғадағы қызыл магнолия» («大墙下的红玉兰», 从维熙) [64:879] повесінің басты кейіпкері Ге Линг еңбек тәрбиесі бөлімінің меңгерушісі болып жұмыс істеп жүрген жерінен тағдыр тұлғасымен еңбекпен түзеу лагеріне түседі. Енді ол өмірге деген көзқарасын, бұрынғы сенімдерін өзгертуге, өмірге басқа көзбен қарауға мәжбүр болады. Автор осы сынақтың кейіпкерге қаншалықты қиын болатынын көрсетеді. Ге Линг ойлау қабілетін жоғалтады, ол болып жатқан оқиғаларды бағалай алмай, абдырап қалады. Ли Чжунның «Манго» (李準, «芒果») [64:82] хикаясының кейіпкері Пан Чаоэн айналасында болып жатқан оқиғаларға қарап, таңданады, аң-таң болады. Қоғамдағы «жалпы өтіріктің» таралуы, халықтың жоғарыдағы биліктен қорқуы, оған бас сала табынуы кейіпкерді қатты таңғалдырады. Бір күні Пан Чаоэн тұратын қалада Мао Цзэдуннің Пекиннен арнайы жіберген манго жемісін көрсетуге халықты жинайды. Қала тұрғындары қуанып, көзіне жас алып жеміске қарап, оған тағзым етеді. Кейіпкер бұндай табынышулықты түсінбейді, тіпті ол қылықтарды жиіркенішті санайды. «Манго» жемісімен кездесу рәсімінен кейін адамдар бұл жемістің қандай керемет хош иісі бар екенін талқылап, өз әсерін бөліседі. Ал Пан Чаоэн өз шәкіртінен мангоның шынайы емес, балауыз екенін, сондықтан иісі жоқ екенін біледі. Бұл Пан Чаоэнді таңғалдырғаны сонша, оның көзқарасы тіпті қараңғыланып, өмір сүріп жатқан қоғамнан көңілі қалды. Әңгіменің соңында автор алданудың қаншалықты ауыр да қорлық екенін, шындықтың қаншалықты ащы болатынын, адам үшін қаншалықты қиын екенін көрсете отырып, нұрға батып, ойға батқан кейіпкердің бейнесін суреттейді.

«Тіл» (韶华 «舌头») [64:66] әңгімесінің кейіпкері, уездік халық ағарту бөлімінің бұрынғы меңгерушісі Сюй Мэнци өмірден мүлдем үмітін үзеді. Тек өз ойын айтуға қорықпағаны үшін оған контрреволюционер деген белгі тағылып, партбилетінен айырылады. Сюй Мэнци өз қызметін тастап, аула сыпыру, дәретхана тазалау жұмыстарын бақылауда ұстауға мәжбүр болады. Әкесінің кесірінен университетке оқуға алынбаған қызы, жұмыстан шығарылған әйелі одан алыстайды: бұрынғы тату отбасы бұзылып, әр кездесу жанжалмен бітеді. Сю Мэнци өзін кінәлі, жалғыз және қайғылы сезінеді. Болып жатқан жағдайға шыдамай, Сюй Мэнци өзіне үкім шығарады: оны аяусыз сөккен «тілін» кесіп тастайды.

Бұл ағымның туындылары адамдар бетпе-бет келген азғындықты, отбасылардың ажырауын, қолында билігі бар адамдардың күшін және олардың жазасыз қалғанын көрсетеді. Мысалы, Йе Вэйлиннің «Белгісіз өзен бойында» (叶蔚林 «在没有航标的河流上») [64:389] әңгімесінде қыз өзінің сүйген жігіті болса да, партия хатшысына үйленуге мәжбүр болады. Үйлену туралы ұсыныстан бас тартқанда, оның қарт әрі науқас ата-анасын ауыр жұмысқа жіберу туралы үкім шығады: әкесін тас талқандауға, ал анасын шошқа фермасында жұмыс істеуге жібереді. Қолында билігі бар адамдарға қарсы келе алмағандықтан, қыз амалсыз тағдырына көнеді.

Осы кезеңдегі қаламгерлер қоғамда жасалып жатқан озбырлық пен қатыгездікке шыдамай, өткенге жиі үңіледі, шығарма жазу арқылы іштеріндегі құлазушылықты жеңуге тырысады. Олар шындықты сенімді бейнелеудің оңтайлы формалары мен құралдарын іздейді. Әрбір жазушы болған оқиғаның қайталанбауы үшін адамдар шындықты білуі керек екенін дәлелдеуге тырысады. Сөйтіп, оқырмандар «ұлы пролетарлық мәдени революцияның» ел өмірін қалай бұзып, адам жанын қалай мүгедек еткенін, Қытай мәдениетіне қандай зиян келгенін аңғарады.

Көбінесе жазушылар жас ұрпақ мәселесін жиі көтеретін. Олар білім алуға мүмкіндігі жоқ, шала сауатты, әрі қарай не істерін білмей жүрген қалың бұқараның қасіретін көрсетті. Көбінесе ересектер бірінші сынып оқушыларымен бір партада отыруға мәжбүр болды. Сондай-ақ авторлар жастардың өмірді қалай түсінуге тырысатынын, одан өзіне бағыт-бағдар іздейтінін, позициясын дамытып, өмірлік құндылықтарды қалай түсінетінін суреттеді. Мысалы, Ли Туо «Мына әнді тыңда» (李陀 «愿你听到这支歌»)

[64:187] әңгімесінде Ян И есімді жігіттің басынан өткен өзгерістерді суреттейді. Оқиғаның басында кейіпкер – шын жүрегімен сөйлеуден қорқатын, өз іс-әрекеті үшін жауапкершілікті қабылдай алмайтын, қандай да бір принциптер мен идеалдарды қорғауға дайын емес адам. Тіпті оның орнына досының жазаланып жатқанын көре тұра үнсіз қалады. Алайда батыл әрі жігерлі, өз ойын айтуға қорықпайтын, әрқашан өз ұстанымын берік ұстанатын Ян Лиу атты қызбен танысқаннан кейін, Ян И өз өмірін қайта қолға ала бастайды. Ол жарқын болашақ үшін күресу жолында адамдарға пайдалы болуға тырысады, өз бойынан рухани күш пен батылдық табады. Ли Туо оқырмандарға жас ұрпақтың өз елінің тағдыры үшін жауапкершілікті алуға дайын екенін көрсетеді.

«Жаралы әдебиет» қарапайым халыққа назар аудара бастады. Мысалы, Хань Шаогунның «Юэлань» (韩少功, «月兰») [64:99] хикаяты реформаларды жүзеге асырудағы шектен шығудың қарапайым адамның өміріне қаншалықты зиянды әсер ететінін баяндайды. Осылайша, қарапайым шаруа әйел Юэлань бригада бастығының әділетсіздігіне төтеп бере алмай, сәтсіздікке ұшырайды. Романда көрсетілген саясат халыққа қарсы, адамзаттың кедейшілігінің асқынуына жағдай туғызып, апаттарға әкеледі. Сонымен қатар автор мұндай саясаттың нәтижесінде ұғымдардың алмастырылуы, идеялардың құнсыздануы орын алатынын көрсетеді. Сондықтан басты кейіпкер өз міндеттерін адал атқарып, адамдарға зиян тигізгісі келмейтініне қарамастан, оның ұшқыр әрекеттері апатты салдарға әкеледі, ол енді оны түзете алмайды. Осы бағытта жазылған шығармалармен салыстырғанда, Хань Шаогун бұл шығармасын басқа авторларға ұқсамайтын «бақытсыз» финалмен аяқтады. Шығармаларды тереңдетіп, толғандырғанын оқырманға жеткізгісі келді.

Дегенмен «Жаралы әдебиеттің» белгілі бір кемшіліктері бар. Бұл бағыттағы туындылар саясат, қоғам және тұлғааралық қатынастар тұрғысынан мәдени революцияның апатты себептерін ғана қарастырады. Онда дәстүрлі психология мен феодалдық сананы талдау жетіспейді. Повесть трагедиялық сюжетке бағытталған және жеке тұлғаның сипаттамасын елемейді. Сонымен қатар ол кезде саяси форма мен идеологиялық орта әлі анық болмағандықтан, жазушылар белгілі бір шектеулерді ұстануға мәжбүр болды. Көптеген авторларға «солшыл» ұғымдардың бұрынғы ықпалынан арылу қиынға соқты. Сондықтан шығармаларға кейде трагедияны әлсіретіп, шығарманың

тереңдігіне әсер ететін жарқын болашақ немесе күлкімен аяқтау туралы болжамдар қосылды. Мәселен, Ван Мэннің «Були» (王蒙 «布礼») [65:455] әңгімесінде басты кейіпкер әділетсіз айыппен жиырма жыл бойы ауыр жұмыс істеуге мәжбүр болды, басынан көптеген қиыншылықты өткерді, тіпті газет оқи алмай қалған. Бірақ ол өзінің денсаулығы мен қоғамдағы орнын жоғалтқанына, талай жылдарының босқа өткеніне, бала-шағасының жоқтығына өкінбейді. Оның пайымдауынша, бұл уақыт босқа өткен жоқ, ол тек «тәжірибе» үшін ақы төледі, азаптың арқасында дана болды, халық та ақылды бола бастады. Әңгіме соңында кейіпкер жігерленіп: «Біздің еліміз қандай керемет! Біздің партия қандай керемет!» деп сөзін аяқтайды.

Ван Мэннің басқа бір еңбегінде де осындай мысал бар. Оның «Метаморфозалар» немесе «Бүктелген сурет ойыны» (王蒙, «活动变人形») [65:19] романында кейіпкерлердің бірі коммунистік Қытайдан қашып кетеді. Оның бүкіл отбасы өлім құшады, жоқ тыңшылықты мойындау үшін аяусыз азапталады. Кейіпкер қуғын-сүргіннен сәттіліктің арқасында оңай құтылады, дегенмен қолындағы дүниелерден айырылады: жақындарынан, мансаптан, денсаулықтан. Бірақ соған қарамастан Отанға, коммунистік партияға деген сүйіспеншілігін айтып, Мао Цзэдунды мақтайды.

Мұндай мысалдарды «Жаралы әдебиеттің» басқа авторларынан да табуға болады. Мысалы, Соң Вэйсидің «Тас қабырғадағы қызыл магнолия» («大墙下的红玉兰», 从维熙) [64:150] әңгімесінде ескі партия мүшесі, губерниялық мемлекеттік қауіпсіздік комитетінің бұрынғы қызметкері екінші рет еңбекпен қайта тәрбиелеу лагеріне жіберіледі. Ол заңсыз сотталады. Әйтсе де лагерьге келген соң өзін аямайды, мұнда да пайдасы тиер деп ойлайды. Бұл бағыттың мағыналық тереңдігі мен эмоциялығына қарамастан, көптеген сыншылар осы шығармалардың эстетикалық құндылығының төмен болғанымен келіседі, өйткені сюжеті өте қарапайым, кейде қарабайыр дерлік, баяндау желісі тез, ал сын көбінесе дөрекі және жасырын болды. Бірақ бұл авторлардың бұрын айтыла бермейтін өз ойларын жедел жеткізу қажеттілігін сезінуімен байланысты. Сонымен қатар көп жыл бұрын мәдени төңкерістен кейін құлдыраған қытай әдебиеті іс жүзінде саяси үгіт-насихат түріне айналып, зиялы қауым жаппай жаулап алуына байланысты Қытайда жалпы эстетикалық қабылдау деңгейінің төмендеуі байқалды. Осы кемшіліктерге қарамастан, жалпы алғанда, бұл бағыт оң бағаланады, өйткені, бір жағынан, «жаралы

әдебиет» шығармалары терең эмоциялы және жазушылардың жеке басынан өткен оқиғалармен байланысты, екінші жағынан, туындыдағы кейіпкерлер жаттанды партиялық тіркестермен сөйлеуге міндетті емес, өзінің әлсіз тұстары мен кемшіліктерін айқын көрсете алады.

Бұл бағыттың ең көрнекті өкілдеріне 1986–1989 жылдар аралығында тіпті ҚХР Мәдениет министрі болған Ван Мэн мен Чжан Сяньлян жатады. Олардың шығармалары Қытай тарихындағы қайғылы оқиғалар аясында қытай зиялыларының тағдырын көрсетеді. Айта кетерлік жайт, «Жаралы әдебиет» негізінен бір тақырыпты қамтығанымен, осы бағыттағы шығармаларды тудырған әр авторлардың шығармашылық даралығындағы ерекшеліктерге байланысты «Мәдени төңкеріс» әртүрлі аспектілерде бейнеленген.

Әдебиет он жыл бойы қысымшылықта болғандықтан, өз ойларын жеткізуге мүмкіндік алған авторлар шығарма жазуға өте белсенді түрде кіріседі. Сонымен 1977–1981 жылдар аралығында 20 мың әңгіме, 700-ге жуық повесть және 400-ге жуық роман жарық көреді[66]. Жаңа әдеби журналдар шыға бастайды. Алғашқы екі жылда 180 жаңа журнал шығып, жаңа әдеби шығармалар басылыпты. Сондай-ақ олар бұрын да тыйым салынған қытай классиктерін қайта басып шығаруды, бұрын қуғын-сүргінге ұшыраған қытай жазушыларының аудармалары мен шығармаларын орасан зор көлемде басып шығаруды қолға алды. Бұл кезеңде деректі проза өте танымал болды. Күнделіктер, эсселер, естеліктер көптеп шығарылды.

«Жаралы әдебиетке» қатысты шығармалардың көпшілігі 80-жылдары жарыққа шықты. Ал 1989 жылғы Тяньаньмэнь алаңындағы оқиғадан кейін әдебиет тақырыбы өзгере бастады. Ван Мэн министр қызметінен кетті. Партиялық саясат басқа шығармаларды талап етіп, сыншылар өз шығармаларында ұлттық ерекшелікті сақтауға көбірек көңіл бөлген жазушыларға оң баға бере бастады. Сөйтіп, «Жаралы әдебиет» орнын «Кері ойлау» әдебиеті мен «Түптамырын іздеушілер» әдебиеті басты.

1978 жылы Қытай Компартиясы Орталық Комитетінің 11-ші сайланған үшінші пленарлық отырысынан кейін көптеген жазушылар тарихты қатаң және байсалды түрде қарастыра бастады[66]. Олар барған сайын кең де жан-жақты көзқарас ұстанып, сол арқылы әдебиетті қайта жазуды ойластырды. «Кері ойлау» кейде «Өткенді ойлау әдебиеті» деп те аталды, ол мәдени революцияны сынау дәстүрін жалғастырды және «Жаралы әдебиеттің» дамуымен бірге тамырын тереңдете түсті. «Жаралы әдебиет» пен «Кері ойлау

әдебиетінің» шекарасы онша айқын емес, бұл екі сала негізінен бір-бірімен қиылысады. Бірақ енді өткеннің қасіреті мен күйзелістерін жай ғана көрсету жеткіліксіз болды, бұл азапты тудырған тарихи себептерді ашуға талпыныс жасалды. Әдебиет енді мәдени төңкеріс онжылдығындағы тарихи шындықпен шектеліп қалмайды, бұдан бұрынғы тарихи кезеңге, шамамен 1957 жылға сілтеме жасайды. Тарихи дұрыс пен бұрысты қайта қарастыру, саяси бағыттың қателіктерін дәлелдеу қолға алынды. Бұл кезеңдегі шығармалардың барлығы дерлік трагедиялық жанрға жатады. Жазушылар халық басындағы қасіретті айтып, ұлттың еңсесінің езіліп құлдырауы жайлы ойға батты. Әдебиет тарихи процестердің халық өмірімен байланысын көрсетеді. Тарихи трагедия жеке адамның трагедиясы арқылы бейнеленеді. Авторлар тарих алдындағы өздерінің жеке жауапкершілігі туралы ойлана бастайды. Осылайша, әдебиет тарихтың ақиқатын айту және өмірдің шынайы мәнін зерттеу процесін біріктіреді [63:127].

Ең алдымен, «Кері ойлау әдебиеті» Қытай Халық Республикасы құрылғаннан кейінгі тарихи мәселелер туралы ой толғауға бағытталды, әсіресе ауыл өмірі мәселелеріне ерекше көңіл бөлінді. Авторлар партиялық элитаның қарапайым халық алдындағы тарихи жауапкершілігі туралы айта бастады, зиялы қауымның қасіретті тағдырын көрсетті, оның өкілдерінің мінезінің мықтылығын, олардың рухани ізденіс пен терең патриотизмге деген мызғымас ерік-жігерін ашып көрсетті.

Бұл кезеңде әдебиет маңызды серпіліс жасады: заман рухына ден қоюдан – адамға, тарихи дамуды көрсетуден – адамдардың рухани жан дүниесін сипаттауға көшті. Қиындыққа ұшыраған, физикалық және моральдық жағынан азап шегетін, бірақ осынау адамгершілікке жатпайтын жағдайда да өзінің қадір-қасиетін қорғайтын адам мінезінің тамаша қасиеттері алғаш рет жан-жақты бейнелене бастады. Авторлар нақты өмір мен өз ар-намысын қорғай білетін адамды көрсетуге тырысты. Олар тіршіліктің ауыр қамытын киіп жүрсе де қажымайтын адамды бейнелейді. Адамның қадір-қасиетін қорлау немесе социалистік заңдылықты бұзу, демократиялық құқықтар мен бостандықтарға қол сұғу фактісін сипаттамайды. «Кері ойлау әдебиеті» шығармаларында оқырман кейде сынға ұшырамайтын немесе даму науқанының объектісі бола алмайтын қарапайым жұртты көреді. Шығармада болып жатқан кез келген оқиғаға үнсіз қарап тұратын, бойын қорқыныш билеген куәгер байқалады, бұл көз алдындағы озбырлыққа байқаусызда

серіктес болған кейіпкер сияқты. Мұндай кейіпкерлер алданған және ақымақ болып көрсетіледі. Авторлар басқалар зардап шегіп, құрбан болғанша қауіпсіз жерде жасырынып, күтіп жататындардың тірлігі аянышты екенін сездіреді. Шығармалар мұндай тұлғалардың қулықтарын, саяси тұрғыдан дұрыс болып көріну секілді қасиеттерін айыптайды, себебі мұндай қылықтардың бағасы көбінесе туыстары мен достарының өміріне балта шабумен тең. Сондай-ақ қаламгерлер адам тағдырына төрелік еткендерге де жіті назар аударады. Авторлар бұл адамдардың психологиясын суреттеп, неліктен мұндай әрекеттерге баратыны туралы ойлайды. Бұл рефлексияларда шындықты жай ғана шынайы бейнелеу жеткіліксіз. Жазушылар құбылыстардың шынайы себептерін табуға, әлеуметтік әділеттілікке қатысты сұрақтарға жауап беруге, моральдық мәселелердің шешімін табуға ұмтылады. Авторлардың өздері – болып жатқан әлеуметтік сілкіністер мен қайғылы оқиғалардың куәгерлері, тіпті құрбандары. Олар тарихи оқиғаларды талдап, туындыларында ішкі дүниесі бай, не болып жатқанын үнемі ойлайтын, тәжірибеге толы кейіпкерлердің психологиялық көпқырлылығын бейнелейді.

«Кері ойлау әдебиетінің» төңкерісшілердің ерліктерін жиі дәріптеп, романтикалық сипатқа жеткізетін, шынайы тарихты бар ынтасымен суреттемейтін алдыңғы кезең шығармаларынан айырмашылығы – іштей шолу болғандықтан, сыншылдық қабілетімен ерекшеленеді. Бұл бағыттағы әдебиет тек қайғылы оқиғаларды суреттеу мен тағдырдың ащы жоқтауы емес. Ол тым белсенді, қоғам санасында әлі тарихқа айналып үлгермеген таяудағы оқиғаларды суреттеп, зерделеуден күш алады. Авторлар шығармада жасырылған терең көркемдік мәнді, әлеуметтік-сыни және моральдық қуатты оқырманға сезіндіруге тырысқан[67].

Бұл бағыттағы әдебиеттер легі өте мол, дегенмен оның елеулі бөлігі ұмытылып, әдебиет тарихына енген шығармалар аз еді. «Кері ойлау әдебиеті» әдебиеттің көкжиегін кеңейтіп, оны ауқымды, терең етеді. Алайда өткен ғасырдың сексенінші жылдарының соңында бұл үрдіс толығымен дерлік таусылды: он жыл бойы алдыңғы буын өз қайғысы мен мұңын ашық түрде айтты, жастар басқа мәселелермен айналыса бастады. Жазушылар мұңға батыратын өткен кезеңге азырақ бет бұрып, жаңа бірегей бағыттардың қатары бірте-бірте өсті.

Осы жылдары «Түптамырын іздеушілер әдебиеті» кезеңі басталады. Оның негізін салушы Хань Шаогун болатын, 1985 жылы жазған «Әдебиет

тамыры» мақаласы осы әдеби бағыттың атауына себепкер болды[44:85]. Хань Шаогун өз мақаласында 4 мамыр қозғалысының әдебиетке жағымды жаңалықтар әкеліп қана қоймай, сонымен қатар Қытайдың дәстүрлі мәдениетінің азып-тозуына ықпал еткенін, одан кейінгі оқиғалардың құлдырау жолын одан әрі күшейте түскенін тілге тиек етеді. Автор бұл үрдісті жедел тоқтатып, оның түпкі тамырына үңілу қажет деп есептейді. Хань Шаогун және басқа да белгілі қаламгерлер әдебиет тамырын алыстағы ауылдан іздеу керек деп санайды. Ол мәдениетті кәдімгі қара топырақпен салыстыра отырып, бүтін қала мәдениетін топырақтың оңай шайылып кететін аллювиалды жоғарғы қабатына теңейді, ал ауыл мәдениетін қарапайым адамдар өмір сүретін жердің терең қабаты немесе магмаға ұқсатады. Хань Шаогун бұл терең қабаттар ешқашан эрозияға ұшырамайды деп мәлімдейді. Хань Шаогун әртүрлі мәдениеттердің жетістіктерін жинақтай отырып, өте сапалы біртұтас мәдениет қалыптастыруға болады деген қорытындыға келгеніне қарамастан, Батыс мәдениетін арнайы сүзгісіз тұтас қабылдауға қарсы тұрады.

Бұл бағыттағы қаламгерлер өз шығармаларында ізгілік, сұлулық туралы дәстүрлі қытайлық идеялардың мән-маңызын насихаттайтын, олардың мәңгілік құндылығын жеткізетін халық аңыздары мен мифтерін, ертегілерін молынан пайдаланады. Авторлар барынша жергілікті колоритті жеткізуге күш салады. Сондай-ақ көптеген жазушылар буддизм мен даосизмнен шабыт алады. Шығармалар реализмнен алшақтай бастайды, олардың тілі де «жаралы әдебиет» шығармаларынан айтарлықтай ерекшеленеді. Жазушылар дәстүрлі сана мен ұлттық мәдени психологияны зерттеуге кіріседі. Жергілікті тарихты насихаттау немесе қалпына келтіру осы бағыттың негізгі белгісіне айналады. Солтүстік-батыс мұсылмандары, тибеттіктер, Хунань Мяо сияқты қытай ұлттық азшылықтарының өкілдері алдыңғы қатарға шығады. «Түптамырын іздеушілер әдебиетінің» бағытын «қала мәдениетінің тамырын іздеу» және «ауыл мәдениетінің тамырын іздеу» деп аталатын екі үлкен негізгі салаға бөліп қарастыруға болады. Жазушылар өз шығармаларына көнерген сөздердің элементтерін көбірек енгізуге тырысады. «Түптамырын іздеушілер әдебиетіне» қатысты шығармаларды ауылдың дәстүрлі мәдениетке қосқан зор үлесі, жаңа дүние, жаңа мифологиялық шындық жасауға талпынысы деп атауға болады. Осы бағытта жұмыс істеген авторлар қытайдың дәстүрлі ұлттық мәдениетінің тарихи мәнін жаңғырта отырып, әлемге тарату керек деп есептеді, кейде патриархалдық тәртіптерді идеализациялау орын алды[33:144].

«Түптамырын іздеушілер әдебиетінің» кеңінен танылуына, қарыштап өркендеуіне білімді жас қаламгерлердің қосқан үлесі зор. Олар күн озған сайын өздерінің белгілі бір мәдени ортаға қатысын нақтылады. Бұл буын өкілдері әдебиет әлемінде өз мүмкіндігін көрсету үшін әдебиеттен өз орнын іздеді. Олар мәдени төңкеріс кезінде түпкірдегі ауылда жинаған тәжірибелерін қарапайым шаруалардың күнделікті тұрмысына жақындату үшін пайдаланды. Шалғайдағы ауылдарға орныққан жастар сол аймақта сақталған дәстүрлі мәдениетпен танысты. Ал бұл қала өміріне үйреніп қалған, сыртқы әлеммен байланысы үзілген кедей ауылдардағы өмірді қабылдай алмайтын, ауыл тұрмысының бар ауыртпалығына бейімделмеген мектеп оқушылары мен студенттер үшін қаншалықты қиын сынақ болса да, осы өмір тәжірибесінің арқасында олар дәстүрлі мәдени құндылықтарды іздеуді жалғастырды.

«Түптамырын іздеушілер әдебиеті» бағыты жаһандану үдерісі аясында ондаған жылдарға созылған «мәдени бос кеңістікті», өзге елде жоқ бірегей дағдарысты қалайда еңсеру міндетін алға қойды.

Жазушылар мәдени төңкеріс кезінде ұлттық дәстүрлерден ажырап, әдеби тілдің бұрынғы сергектігін жоғалтқанын сезінді. Мәдени революцияның салдарынан Қытай халқын надандық, тіпті қараңғылық жаулап алды. Ал соны түсінген зиялы қауым пессимистік көңіл күйге бой алдырды, «Түптамырын іздеушілер әдебиетінің» бағыты осы жағдайға әсер етуді көздеді. Әдебиет ұлттың өмірлік негізін дәстүрлі мәдениет қойнауынан іздеумен айналысты. Шетел әдебиеті «Түптамырын іздеушілер әдебиетіне» және осы бағытта шығармалар тудырған қаламгерлердің әдеби әдіс-тәсілдеріне айтарлықтай ықпал етті. Сол кезде Батыс мәдениетінің идеялары елге жан-жақты еніп, терең ойлар туғызып, қытай қоғамының тарихына да, оның бүгінгісіне де басқаша көзқарас қалыптастырады. Қытай жазушылары бір кездері артық жүк ретінде қараған шетел әдебиетінің үлгілері, шын мәнінде, мәдени қазына ретінде қарастыруға тұрарлық дүниелер екенін ұғынды [66]. Қытайда шығармашылық жұмыспен айналысатын зиялы қауымға, оның менталитеті мен көзқарасына ықпал ететін көптеген шетел әдебиеті туындылары жарық көре бастады. Мысалы, Мо Ян шетел әдебиетінің өзінің шығармашылығына қалай әсер еткені туралы былай дейді: «80-жылдардың басында шетел әдебиетімен танысып, Уильям Фолкнердің «Дыбыс пен қаһар», Габриэль Гарсиа Маркестің «Жүз жылдық жалғыздық», Ясунари Кавабатаның «Қарлы

жер» шығармаларын оқығаннан кейін қалың ұйқыдан оянғандай болдым. Бұған дейін бұлай жазуға болады деп ойламаппын» [69].

Латын Америкасы прозасының магиялық реализмі «Түптамырын іздеушілер әдебиеті» бағытында жазып жүрген қаламгерлерге айрықша әсер етті. Шығармаларда магиялық реализм шындық пен фантастиканың, реализм мен ертегінің, ақиқат мен ғажайып суреттердің үйлесуі арқылы көрінді. Колумбиялық жазушы Габриэль Гарсиа Маркес шығармашылығындағы сиқырлы реализм жаңа кезеңдегі қытай әдебиетіне айтарлықтай ықпалын тигізді. Көптеген қытайлық авторлардың айтуынша, бұл олар үшін Латын Америкасы жазушыларының дәстүрлі ұлттық мифтер мен жергілікті фольклорды пайдаланып, реализмді қиялмен араластыра отырып жаңалық ашқанындай еді. Магиялық реализмнің мақсаты – нақты шындықты көрсету. Габриэль Гарсиа Маркес: «Реализм – бұл шындық атаулы статикалық және шектеулі түрде бейнеленетін арнайы ойластырылған әдеби форма» [70] деп дәлелдеді. Басқаша айтқанда, «магиялық» мәтін қаншалықты оғаш естілгенімен, «шынайы» мәтіннен әлдеқайда шынайы болуы мүмкін. Шынайы мен фантастикалық дүниені біріктіретін дүние идеясын қытайлық авангард жазушылары қабылдады. Бірақ авторлар Қытайдың мәдени болмысын көрсету үшін тек қана Батыс мәдениетін пайдалану жеткіліксіз екенін түсінді. Ал батыстық модернизмнің өзі жаңа қытайлық көркем шындықты жасай алмайды. Жазушылар қауымы рухани дағдарыстан құтылудың қажеттігін терең сезінді, алайда Қытайдың ұлттық мәдениетін жан-жақты зерттемей, толық түсінбей бір нәтижеге жету мүмкін емес еді.

Дәстүрлі ұлттық мәдениетке ілтипатпен қарау және Батыстың танымал әдебиетіне деген үлкен қызығушылық жазушылардың ой-өрісін кеңейтіп, олардың шығармашылық әдістерін түбегейлі өзгертуге ықпал етті. Жазушылар әлеуметтік мәселелер тақырыбына міндетті түрде айналып соғу сипатынан алыстап, белгілі бір дербестікке ие болды. «Түптамырын іздеушілер әдебиеті» жазушыларының өз шығармашылығына деген көзқарасын үшке бөліп қарастыруға болады.

1) дәстүрлі мәдениеттің өзегін іздеу үшін ұлттық әдеби мұрамен танысуды жаңғырту қажет деп есептеді;

2) қазіргі заманғы қала адамына энергия көзі қажет және ол көзді табиғат рухын қабылдау арқылы ғана алуға болады деп санады;

3) ұлттық психология мен мәдениетке терең бойлап, заманауи санадан өтіп, қоғам жағдайын сыни тұрғыдан бағалауды ұсынады.

Үшінші тәсілдің жарқын мысалы – Хань Шаогунның «Әке» (韩少功 «爸爸») [68:35] әңгімесі. Бұл шығарманы өткен дәуірдің мифологиясы деп атауға болады. Мұндағы оқиғаның қай жылы, қай жерде болғанын анықтау мүмкін емес. Автор дәл осындай абстрактілі шындықты арнайы жасайды. Оқырман жанама белгілер арқылы да оның қай уақыт екенін анықтай алмайды. Жазушы бұл жерде уақыттың циклдік табиғаты туралы идеяны жеткізгісі келеді. Бұл ойға оның мәдени революция кезіндегі шаруалар өмірін бақылауы түрткі болды. Әңгіменің басты кейіпкері – Бингзай есімді бала ақыл-ойы мен физикалық дамуы тежелген, тіпті өссе де «мама» және «әке» деген екі сөзден басқа ештеңені айта алмайды. Ол ұжымдық бейсаналықты бейнелейтін сияқты. Кейбір оқырмандар мен сыншылар оқиғаны қытай мәдениетінің жалпы контекстінде қарастыра отырып, бас кейіпкерден ұлттық сананың қарабайыр жақтары мен келеңсіз жақтарының нышанын көрді. Басқа бөлігі Бингзай жалпы адам болмысының төмендігін білдіреді деп есептеді. Автор адамзат қоғамының деградациясын сипаттайды, ол бүкіл адамзат баласының азғындалу қаупіне дейін жетеді. Бұл бөлік күрделі және көпқырлы, ол жарқын көрнекі образдарға, оғаш тілдік формаларға және әртүрлі таңбаларға толы. Мысалы, Бингзай тұрған ауылдың тұрғындары жаңа жерге көшуді ұйғарады, олар сүреңсіз тірліктен жалығып, өзінше бір жаңалық ашқысы келеді. Олар тек жастар мен мықтыларға арналған, қарттар пен ауруларға орын тимейтін жаңа қоғамды құрғалы жатыр. Адамдар күні өтті деп санайтын тіршіліктен толық арылуға ұмтылады, ауылды жермен-жексен етеді, қарттар мен кішкентай балалар у ішеді. Алайда олар жердің бір түпкіріндегі жаңа аймаққа қоныстанған кезде, қалай екенін ешкім білмейді, Бингзай басқалармен бірге у қабылдағандықтан өлуге тиіс адам болып шығады. Автор уақыттың циклділігін көрсетеді. Ауыл тұрғындары өздерінің тұрмыс-тіршілігін жақсартуға қанша талпынғанымен, бұрынғы кемшіліктердің бәрі бойларында қалып қойған.

Дәл осы кемшіліктерді басты кейіпкер бойынан да табамыз. Бингзай образы – әдеби архетип (орыс әдебиетіндегі халықтың бойындағы қарапайымдықты, аңғалдықты, сонымен бірге тапқырлықты, айлакерлікті бейнелейтін ақымақ Иванушка бейнесімен ұштасады). Мұндай образдар

жазушының халыққа, тарихқа деген көзқарасын ашуға мүмкіндік беріп, оқырманның не болып жатқанын түсінуіне көмектеседі. Көбінесе аңыздар мен халық ертегілерінде ауыл тұрғындары ақымақ кейіпкерлерге ренжіп, олардан құтылуға тырысады. Бірақ олар әрқашан аман-есен оралады, сонымен қатар пайдалы істер атқарады. Қазіргі Қытайдың өткенін жоюға, ұмытуға болмайды. Бингзай – еріксіз жазаның символы, карманың, тағдырдың символы.

Сондай-ақ басты кейіпкердің анасы мен тігінші ағасының образдары да символдық тұрғыда бейнеленеді. Джон тігінші оқуды және жазуды білетін құрметті адам болатын, бірақ оның қадірін ешкім түсінбеді. Бұл жерде автор мәдени революцияның салдарын меңзеп отыр. Сонымен қатар осы тігінші жігіт егеуқұйрықты аулайды, бұл, әрине, жай жануар емес. Бұл – бақсының сыбайласы (оның жасырын қызыл түсті жеп, тігіншінің алдына артқы аяғымен тұруы тегін емес). Тігінші: «Арам күш!» деп ант береді де, бірден Бингзайдың анасы шығады. Тігінші егеуқұйрықты аулап, осы әйелді кездестіріп, өзін өлтіруге дейін барады. Жұмбақ егеуқұйрықпен көзге көрінбейтін байланыстан басқа, әйелдің қандай да бір шындыққа жатпайтын мәнін көрсететін қасқыр өрмекшінің өлтірілуі, аузына ағын су толтырылғаннан кейін оның сыртқы түрленуі оқырманның көз алдында өтеді. Бингзайдың анасы ауылға аяқастынан келеді, яғни оның тамыры жоқ, бұл қытайлықтар үшін өте маңызды; барлық ауыл тұрғындарына кері әсерін тигізеді, тіпті ғибадатханадағы мысықтың тамағын ұрлайды. Жоғарыда айтылғандарға сүйене отырып, Бингзайдың анасының образы мәдени революция өзімен бірге әкелген барлық жағымсыз нәрселердің бейнесі деп болжауға болады. Әдебиетші ғалымдар Хань Шаогунның «Әке» (韩少功 «爸爸») әңгімесін қазіргі Қытай әдебиетіндегі ең жұмбақ шығармалардың бірі деп атайды. Автор өмірді түсінуге және оны миф арқылы түсіндіруге тырысады.

«Түптамырын іздеушілер әдебиетінде» ауыр физикалық немесе психологиялық кемістігі бар кейіпкерлер жиі кездеседі. Мысалы, Хань Шаогунда бұл – ақыл-есіндегі ауытқушылықтан басқалармен тіл табыса алмайтын кейіпкерлер. Бұл кемшілік қаһарманның өзіндік болмысын, өзіндік санасын қалыптастыруға кедергі жасайды және оны дербестігінен айырады. Сонымен, жоғарыда айтылғандай, «Әке» әңгімесінің басты кейіпкері – ақыл-есі кем бала. Тағы бір мысалды «Әйел, әйел, әйел» әңгімесінен табуға болады,

мұнда басты кейіпкер – жартылай саңырау әйел, ол да басқалармен тіл табыса алмағандықтан азап шегеді.

Бала кезден қалған психикалық жарақаты мен проблемалары бар көптеген кейіпкерлерді осы ағымның тағы бір көрнекті өкілі Мо Янның «Өткеншектегі ақ ит» (莫言 «白狗秋千架») [71:66] туындысынан көруге болады. Бұл шығарманың кейіпкері оқыс оқиға салдарынан оң көзінен айырылады, күйеуі мен ұлдарының құлағы естімейді.

Мо Янның еңбегінің сиқырлы күші бар, ойдан шығарылған болса да шынайы және қарапайым ойларымен оқырманын баурап алады. Ол Шаньдун провинциясында туып-өскен. Дәл сол провинцияда Қытайдың әйгілі жазушысы Пу Сонлин өзінің «Ляо Чжайдың ерекше оқиғалары» (蒲松龄 «聊斋志异») атты әңгімелер жинағында адами қарым-қатынасты, елдің әлеуметтік-экономикалық және саяси жағдайын суреттеп, оқырман үшін фантастикалық сюжетті таңдаған. Пу Сонлиннің шығармаларында тұлкілер, жындар, өлілердің рухтары, жергілікті құдайлар мен өлмейтін аспан рухтары, емшілер мен көріпкелдер және басқа да көптеген кейіпкерлер бар [68:111]. Сондықтан мұнда көптеген көне аңыздар, мифтер, дәстүрлер сақталған. Ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан жергілікті халық мифтері мен ертегілері, катал ауыл шындығы – осының бәрі Мо Ян шығармашылығында көрініс тапқан. Шығармаларының көпшілігі шағын Отанына, өзі туып-өскен өңірге деген сыйластығын бейнелейді. Мо Янның туындыларынан дене жарақаты немесе психологиялық ауытқуы бар көптеген кейіпкерлерді кездестіресің, көбінесе зорлық-зомбылық, өлім, азаптау, кісі өлтіру оқиғалары суреттеледі. Оның шығармашылығында ауыл мен ондағы шаруалардың мәселелері бірінші орында тұрады. Жазушының балалық шағы өте ауыр өтті, оның отбасы өз қолы өз аузына жетпей аштықта өмір сүрді, сондықтан аштық тақырыбы – оның прозасының басты лейтмотивтерінің бірі. Ол кейіпкерлердің тамақтануға деген құштарлығына байланысты көрнекі және иіс сезу галлюцинацияларын сипаттайды. Мо Янның шығармаларында тіпті аштық фонындағы психикалық бұзылулар суреттелген. Мысалы, «41 мылтық» романында кейіпкердің жақындарымен эмоциялық байланысы жойылады, оны реактивті тіркеменің бұзылуы деп санауға болады. Ол тек қана ет жеу мүмкіндігін бағалайды. Егер оған біреу ет берсе, онда кейіпкер бұл адамды құрметтей бастайды, онымен сөйлесе бастайды. Оны тоқтатуға тырысқандар

оның жауына айналды. Ал кейіпкердің ең бірінші жек көретін адамы – ол өзін, оның ойынша, молшылықта өмір сүру мүмкіндігінен айырған анасы.

Жалпы, Мо Янның бұл романының құрылымы мен баяндау тәсілі өзгеше, жанр шекарасын біршама кеңейтетін стильдік қолданыстарға ие. Аллегориялық сипатта жазылған роман ауыл өмірі, ашаршылық, отбасылық, әлеуметтік дағдарыс мәселелерін магиялық реализм тәсілімен ашады, адамның табиғатпен қарым-қатынасын, адамдардың қоршаған дүниені қалай қабылдайтынын айқын көрсетеді. Оның «Мөлдір қызыл шалғам» (透明的紅夢 卜) [68:140] әңгімесінде бас кейіпкер – бала Хэйхай адамдармен араласпайды, бірақ айналасындағы тілсіз жаратылыстың бәрімен тіл табыса алады. Оның құлағы өте сақ және иіс сезуі жағынан өте сезімтал, ол табиғатты бақылайды, онымен сөйлеседі, қиялдайды, адамдар әлеміне мүлдем қызықпайды. Автор бас кейіпкердің үнсіздігі арқылы сыртқы әлеммен қарым-қатынас жасаудың вербалды емес тәсілдеріне назар аударады. Адамның эмоциясы дене қимылы мен мимика арқылы беріледі. Бұл туынды сонымен қатар өмір сүру кеңістігінің кез келген уақытта көп өлшемді екенін көрсетеді. Әңгімеде Мо Ян қатыгездікке толы шынайы адам әлемі мен табиғат пен қиял әлемін қарама-қарсы қояды. Хэйхай табиғатпен қосылып, онымен тұтасып кеткендей болып көрінетін сәттерде біреу үнемі айқаймен немесе қорлаумен бұл бірлікті үзіп, оны сезімдер мен эмоциялар әлемінен қатал шындыққа оралуға мәжбүр етеді.

Дегенмен «Жаралы әдебиет», «Түптамырын іздеушілер әдебиеті» сияқты әртүрлі орынды (қала, ауыл, мектеп) бейнелейтін прозалық туындылардың бәрі ұқсас проблемаларды қозғайды, оқырманға қоятын сұрағы да ортақ: әрі қарай қалай өмір сүру керек? Көптеген сыншылар бұл шығармалардың эстетикалық құндылығын төмен бағалайды: сюжеті кәдімгі қарапайым, қарабайыр дерліктей, баяндау желісі үзік-үзік, ал сыни ой тым дөрекі. Бірақ мұның өзіндік себептері болды: біріншіден, шұғыл түрде сөйлеу қажеттілігі (бұл жағдайда прозаны ұсыну формасы мүлде ойластырылмады); екіншіден, Қытайдағы эстетикалық қабылдаудың жалпы деңгейінің төмендеуі.

Ақыры, 80-жылдардың аяғында бұл тақырып толығымен дерлік таусылды – он жыл ішінде алдыңғы буын көрген азабын және не ойласа соның бәрін айтты, ал жас ұрпақ мүлде басқа мәселелермен айналысты. Енді Қытайдағы жазушылар өткен дәуірдегі азап мен қасіретке толы сәттерге азырақ бет бұрды, жаңа бірегей бағыттардың саны біртіндеп өсе бастады.

1984 жылы желтоқсанда ҚКП төрағасы Ху Яобан «шығармашылық еркіндікке» шақырды, осылайша, қажетсіз авторлардан кезекті тазартуды – «рухани ластануға» қарсы науқанды тоқтатты [73:567]. Қырық жылдық идеологиялық бақылаудан кейін «жаңа дәуірдің» жылымығы сол жылдардағы қытайлық қоғамдық дискурс тұрғысынан алғанда толыққанды ренессансқа айналды – ағартушылықтың жаңа дәуірі туды. 1986 жылы желтоқсанда Бейжіңде мыңдаған студенттер көшеге шығып, саяси реформалар жүргізуді талап етіп, инфляцияның өсуіне наразылық білдірді.

1980 жылдардың ортасында Қытайдың сыртқы әлемге ашылуымен маошылдық утопия кейін шегініп, шетелдік идеялар мен технологияларды қастерлеуге негізделген басқа утопияға жол берді. Жалпы қытай оқырманы 1980 жылдардағы «мәдени серпіліс» кезінде қайта танысқан сансыз теориялардың ішінде ең ықпалдылары Ницше философиясы, Фрейдтің психоанализ теориясы және Сартрдың экзистенциализмі болды (осы кезде олар қытай тіліне белсенді түрде аударылды)[67]. Егер бұл теориялық құрылымдар қытай жазушыларының ой-өрісі мен дүниетанымына әсер еткен болса, Прусттың «Жоғалған уақытты іздеу», Кафканың абсурд қиялдары, Джойстың «Улисс» және латынамерикалық «магиялық реализм» сияқты Батыс модернизмі мен постмодернизмінің шығармалары оларды жаңа концептуалды идеялармен, техникалық және стилистикалық жаңалықтармен байыта түсті. Қытай авангардының дамуына Томас Элиот, Вирджиния Вулф, Норман Мейлер, Доналд Бартелмнің еңбектері де әсер етті[72]. Уақыт пен кеңістіктің аражігін ажырату, шындық пен қиял әлемі арасындағы шекараның бұлыңғырлануы, «сана ағыны», үзік-үзік баяндау, мәтінге фольклорлық элементтерді енгізу, табиғаттан тыс нәрселерге қызығу – осының барлығын Қытай авторлары қайта ойластырылған шындықты көрсетудің қуатты құралы ретінде қолданды.

Нәтижесінде, 80-жылдардың соңы қазіргі қытай әдебиетінің келбетін өзгерткен жаңа жас авторлардың тұтас бір тобының пайда болуымен ерекшеленді. «Жаңа буын» жазушылары өздерінің әдеби манифесін жасамаса да, 1987 жылдан бастап «Егінді» журналының демеушілігімен жазуға белсене араласты [74:211]. Онда Ма Юань, Ю Хуа, Су Тун, Гэ Фэй және Сун Ганлудың алғашқы әңгімелері жарияланды. Бейжің сыншылары Чен Сяомин мен Чжан Ивудың оң көзқарасы арқасында бұл авторлардың шығармалары «авангардтық проза» деп аталды, дегенмен «авангардтық проза» термині «эксперименттік проза», «метафикс» және «жаңа буын прозасы» сияқты атаулармен бірге қолданылды.

Біздіңше, қазіргі қытай әдебиетінің бетбұрыс кезеңі авангард бағытында жазған жазушылардың шығармаларынан басталады, сол себепті біз жұмысымызда осы бағытқа баса назар аударамыз.

2.2 80-жылдардағы авангардтық проза: «өң мен түстің арасы»

80-жылдардың соңы мен 90-жылдардың басында көптеген әдеби ағымдар қалыптаса бастады. Бұл кезеңнің ең маңызды ағымдарының бірі – «авангардтық әдебиет» (先锋文学). «Авангардтық әдебиет» бағытының алдында «тұманды поэзия» бағыты болды. 1987 жылы «Жэньминь Вэнсюэ» және «Шоухо» журналдары толығымен қытай әдебиетіндегі «эксперименттік проза» (试验小说) немесе «авангард прозасы» (先锋小说) деп аталатын жаңа құбылысқа арналған нөмірлерді басып шығарды. Бұл бағыттың негізін қалаған жазушы Ма Юанның «Лхаса өзенінің құдайы» (拉萨河的女神, 1984), «Кайлаш тауының азғыруы» (冈底斯的诱惑, 1986) сияқты ертедегі әңгімелері болып саналады; идеология туралы бірде-бір сөз қозғамай, өзінің сүйікті «баяндамадағы тұзақтар» (叙述陷套) әдісін қолданған [75].

1987–1989 жылдары жас авторлардың, Ма Юанның ізбасарларының ең көрнекті туындылары жарық көрді, олардың қатарына Гы Фей, Үй Хуа, Сүн Ганлу, Су Тоң, Бей Цүн, Фан Джун, Хун Фың, Жа Сидава (Тибет) жатады. Бұл санатқа жатқызуға болатын алғашқы туынды – Лоуренс Стерннің 1759 жылы жарық көрген «Тристрам Шанди. Джентельменнің өмірі мен пікірлері» деген романы. Оның ерте пайда болғаны сонша, оны тек қана үлкен күшпен канондарды құлату деп атауға болады, өйткені романның канондары осы уақытқа дейін әлі орнатылмаған еді. Дегенмен соғыстан кейінгі кезеңдегі көптеген авангард жазушылар оның ирониясынан, ерекше графикалық құралдарды қолдануынан шабыт алды (мысалы, кейіпкердің қайтыс болуына байланысты қайғы-қасіретті білдіретін толығымен қара беттер). Әйтсе де осы уақыттың өзінде Стерннің туындысы қаламгерлер тарапынан қолдау тапты. Джеймс Босвелл келтірген үзіндіде Сэмюэл Джонсон (1740–1795) бірде: «Жай ғана тақ ұзаққа созылмайды. Тристрам Шанди ұзаққа созылмады» (ағылш.: Mere эксцентристік ұзаққа созылмайды. «Tristram Shandy» ұзаққа созылмайды) дейді. Дени Дидро «Фаталист Жак және оның шебері» романында Стерннің көптеген әдеби әдістерін «іштей айналымға түсірді», бұл Дидро жұмысын метаәдебиеттің ең алғашқы үлгілерінің біріне айналдырды. 1910 жылдары әдебиетте авангардизм кеңінен танылды [77:112], көптеген еуропалық және америкалық жазушылар формамен тәжірибе жасауға қызығушылық танытты.

Осы кезеңде пайда болған көптеген үрдістер ішінара жаңа модернистік қозғалыста қалыптасты. Сол кездегі авангардтың ең танымал шығармалары Эзра Паундтың әндері, Томас Элиоттың соғыстан кейінгі шығармалары, Гертруда Штайнның прозасы мен драмасы болды [78:187]. Джеймс Джойстың «Улисс» романы соғыстан кейінгі ең маңызды тәжірибелік жұмыс болып саналады. Ол Вирджиния Вулф немесе Джон Дос Пассос сияқты авангард жазушыларға ғана емес, сонымен қатар Эрнест Хэмингуей сияқты дәстүрлі жазушыларға да қатты әсер етті.

1980 жылдардың ортасында маошылдық утопияны басқа утопия – «шетелдік идеялар мен технологияларды қастерлеуге негіздеу» ығыстырды. Ф.Ницше философиясымен, З.Фрейдтің психоанализ теориясымен, Ж.-П. Сартрдың экзистенциализмімен белсенді танысу кезеңі басталды. Сондай-ақ батыстық модернизм мен постмодернизм туындылары (М. Прусттың «Жоғалған уақытты іздеуі», Ф. Кафканың абсурд қиялдары, Дж. Джойстың «Улиссі»), латынамерикалық «магиялық реализм» – И. Борхес, Гарсиа Маркес, Элиот, В.Вулф, Н.Майлер, Д.Бартелм және т.б. шығармашылығының дамуы қытайлық авангардтың дамуына ықпал етті. «Авангардтық бағыт» «халықаралық тенденцияларды» басшылыққа алды: «Уақыт пен кеңістіктің бөлінуі, шындық пен қиял әлемі шекарасының бұлыңғырлануы, «сана ағымы», үзік-үзік баяндау, фольклорды біріктіру, мәтіндегі элементтер, табиғаттан тыс қызығу – мұның барлығын қытай авторлары қайта ойластырылған шындықты көрсетудің қуатты құралы ретінде қабылдаған» [79:275], – деп атап көрсетеді Ю.А. Дрейзис.

Авангардтық әдебиет шығармашылықтың шектен тыс даралануының нәтижесінде пайда болды. Оны негізінен идеологиялық көзқарас пен биік мұраттарға алданбаған, жаңаның бәрін оңай қабылдайтын жастар жасаған. Авангардтық әдебиетте «бүлікшіл» һәм батыстық құндылықтар мен шығармашылық әдістерді қолдануға бейімділік байқалады. Авангард әдебиетінде модернизм, постмодернизм, плюрализм, индивидуализм нышандары аңғарылады. Бұл бағыттардың барлығы бір дәрежеде шығармашыл зиялы қауымның наразылығын тудырып, мемлекет ұстанымын көтерді.

Осы кезеңде барлық экзотикалық және әдеттен тыс нәрселерге үлкен қызығушылық болғандықтан, әдебиет рационалдық бұғауынан арылуға ұмтылды. Шығармаларын «авангардтық проза» жанрында жазатын авторлар

саны көбейді. Бұл бағыт та, негізінен, шетел әдебиетінің ықпалымен қалыптасты. «Авангардтық проза» (先锋文学) авторлары күнделікті тәжірибе мен қарапайым өмірді жоққа шығарды және өз шығармаларында мүлдем басқа заңдар билік ететін ойдан шығарылған шындықты бейнеледі. Олар өздерінің назарын иллюзиялар, галлюцинациялар, ақылдың бұлыңғырлығы мен құр қиялдан тұратын логикалық негізі жоқ салаларға аударады. Жазушылар көбінесе оқырманды ойға шомдырып, шығарманы түсіндірудің балама нұсқаларын ашуға мәжбүр ететін сағымдарды, сиқырлы әлемдерді немесе естеліктер лабиринттерін сомдайды. Мысалы, Мо Янның «Шарап елі» (莫言, «酒国») [80] романында оқиғаның басынан бастап негізгі кейіпкермен бірге жүретін «сюрреалистік елестер» жиі кездеседі. Автор осы тылсым декорациялар арқылы ақиқатты табудың, шындықты білудің қаншалықты қиын екенін көрсетеді. Ал Су Тонның «Соңғы император» (苏童 «我的帝王生涯») [81] романындағы басты кейіпкер – император сегіз жасында өзінің тәлімгері, буддист монах Джеконг қана тарата алатын кішкентай ақ жындарды көреді. Автор сонымен қатар императорлардың оғаш түстерін бейнелеп, оқырманын терең ойға жетелейді.

Авангардтық прозаның (先锋文学) авторлары тіл, метафора, түрлі символдар арқылы көп эксперимент жасады. Осының арқасында авангардтық проза қазіргі қытай тілінің экспрессивті мүмкіндіктерін пайдалануды айтарлықтай кеңейтеді. Тілдің мұндай жаңару процесі әдебиетті туған топырағынан ажырап кетуге мәжбүр еткендей болды. Сондықтан мұндай шығармалар көбінесе шетелдің аударма туындыларына ұқсас деп айыпталды. Авангардтар миссионер әрі тәлімгер ретінде әрекет етуге ұмтылған қытай жазушыларының алдыңғы буындары айтқан гуманизм тақырыбынан шығандап алыс кетті. Авангард жазушылары үшін жазудың өзі ерекше қызығушылық туғызды, олар жалпы қағидалар мен көзқарастардан тәуелсіз болуға, сондай-ақ қытай мәдениетінің өзіндік ерекшелігін көрсетуге ұмтылды. «Авангардтық әдебиет» (先锋文学) үлгілері енді қарапайым адам тұлғасын көрсетуге ұмтылмай, жеке адамды моральдық және әлеуметтік міндеттерден босатуды қалайды. Олар 4 мамыр қозғалысының құндылықтарына және конфуцийлік моральға қарсы шықты. Мысалы, Су Тунның «Күріш» (苏童 «米») романында басты кейіпкер көшедегі балаға: «Менің қалай басқа адамға

айналғанымды білесің бе? Жек көру арқылы. Міне, адам болу үшін өзінді осы қасиетпен толықтырғаның жөн. Анаң мен әкенді ұмытуға болады, бірақ өш алуды ұмытпа» [82], – дейді. Бұл қаһарман әлі жас болса да, айналасындағылардың бәрі басқалардың тағдырына бей-жай қарайды деген қорытындыға келеді. Оның үстіне, осы ой-толғаулар барысында ол өзінің де «біреудің тағдырына бас имейтінін» түсінеді. Су Тунның өзі осы романы туралы: «Бұл шығарманы жазғанда адам болмысының қараңғы жағын іздедім» [83], – деді. Шынында да, бұл романда әлдекімді позитивті кейіпкер деп айту өте қиын. Бұл автордың ертеректе жазылған әңгімелері адамның көлеңкелі тұстарын баса көрсетеді.

Авангардтық әдебиет (先锋文学) дәстүрге тиесілінің бәрін жоққа шығарады десек те, онда мәдени жадты жаңғырту сарындары жиі кездеседі. Бірақ бұл арқылы авторлар дәстүрлі этиканы келемеж бен пародияға ұшыратып, жалпыға ортақ салттардан бас тартуға шақырады. Мо Ян, Ю Хуа, Су Тун сынды жазушылардың шығармаларын оқи отырып, қарапайым халықтың басынан өткергеннің бәрін қайта бағалап, ресми тарихқа басқа қырынан қарауға болады. Мысалы, Су Тун «Екі аспаз» [64:250] әңгімесінде дәстүр қысымының қаншалықты адам төзгісіз екенін, қисынсыз әдет-ғұрыптың үмітсіз жағдайға тап болған қарапайым адамға қандай қиындықтар тудыратынын көрсетеді. Қара аспаздың ұлы аштықтан өлгелі жатса да, ақ аспаз лақтырып жіберген ет пен сүйекті қара аспаздың өзімен бірге алып кетуіне тыйым салынады, өйткені аспаздық ережелеріне сәйкес тамақты өзіңізбен бірге сыртқа алып шығуға рұқсат жоқ. Сіз тіпті көшеге тасталған тағамды да ала алмайсыз, бірақ асүйде және аспаз бөлмесінде қалағаныңызша жеуге болады.

Авангардтық проза (先锋文学) бағытындағы авторлардың формалды және лингвистикалық деңгейде өзінің дара бітімін танытуға және өзінің «менін» көрсетуге ұмтылуы байқалады. Авторлар себеп-салдар байланыстарын әдейі бұзады, оқиғалар арасындағы уақытты сығымдап береді немесе ұзартады [84]. *Авторлар көбінесе ешбір ерекше белгілері жоқ кейіпкерлерді сомдайды, әңгімеге бір баяндаушыны қойып, «роман ішіндегі роман» әдісін қолданады.*

Біздің ойымызша, авангард бағытындағы жазушылардың шығармашылығында назар аударуға тұрарлық көптеген жаңа идеялар мен

әдістер бар. Бұл авторлар өз шығармаларында шындыққа субъективті және жеке көзқарасты көрсетеді; Ву Сюмин олардың прозасына тән лиризмді дәстүрлі поэзияның «идеяның іске асуы» (写意) [85:175] постулатына үндеумен байланыстырады. Бұл кезеңдегі «өнер үшін өнерге» бағытталған әдеби қозғалыс дәстүрлі поэтика мен экспрессивті троптардың қайта жандануына алып келгенін атап өткен жөн.

Төменде біз осы бағыттың ең көрнекті үш өкілі – Гы Фей, Сун Ганлу, Үй Хуаның шығармашылық ерекшеліктерін егжей-тегжейлі қарастырамыз.

Гы Фей (格非, 1964 жылы туған, шын есімі – Лю Юн) – қытайлық авангард әдебиетінің жетекші өкілдерінің бірі (Сианфэн Вэнсюэ, 先锋文学), оның жұмысын қытай сыншылары мен зерттеушілері «тұманды және түсініксіз», «түсіну қиын» дейді, дегенмен бұл – өте поэтикалық және интеллектуал шығармалар [85:202] және оның шығармаларының әлемі «мистикалық атмосфераға» толы [87: 82]. Жазушы 40-тан астам повесть, төрт әңгіме, сегіз роман, сондай-ақ әдебиет теориясына қатысты бірқатар ғылыми еңбектер, очерктер мен сын жинақтарын жазды. Оның көркем шығармаларының стилі Борхес, Маркес, Кафка және Прусттармен салыстырылды. Қазіргі Қытай әдебиеті үшін Гы Фей маңызы жағынан Үй Хуа, Мо Ян, Сун Тун, Ма Юань және басқа жазушылармен бір деңгейде.

Гы Фей шығармалары күрделі әрі әдеттен тыс композициясымен ерекшеленеді: кеңістік және уақыт шекараларын жою; баяндау фазасында қиял мен шындықты араластыру; оқиғалар арасындағы себеп-салдар мен хронологиялық байланыстың толық болмауы немесе ішінара бұзылуы; тарихты мәтін ретінде қарастыру; псевдотарихи баяндау; көптеген мәдени реминисценциялар мен дәйексөздер; бейнелі тіл, нақты авторлық метафоралар мен салыстырулар. Көбінесе олардағы сюжетті бөлектеу қиынға соғады, мазмұннан гөрі формаға көбірек көңіл бөлінеді. Гы Фей шығармаларындағы форма – мазмұн.

Осы уақытқа дейін Гы Фейдің еңбегіне қазақ қытайтануында өте аз көңіл бөлінді. Жазушының есімін атап өткен кезде оның қытайлық авангард пен постмодернизм туралы шығармалары жөнінде қысқаша хабарлама ғана беріледі [88:275], тікелей жазушыға арналған мақалалар мен еңбектер жоқ. Тіпті орыс тілінде жарияланған Гы Фей шығармаларының жалғыз аудармасы бар. Гы Фейдің көптеген шығармаларында уақыт тақырыбына үлкен мән берілген. Жазушы уақытты қалай ұзартуға және басқаруға болатынын, уақыт пен тарихтың қаншалықты қуатты екенін зерттейді. Уақыт өте келе оның кейіпкерлері күрделі қарым-қатынастар орнатады: кейде ол әлсірейді, баяулайды, жоғалып кетуге ұмтылады («Қоңыр құстар тізбегі», 1988 жылғы

әңгімедегідей), кейде, керісінше, өте дәлдікпен жазылады, өзін ұмытуға мүмкіндік бермейді («Кездесу» әңгімесі, 1994). Жазушы орынды композициялық тәсілдерді, сюжеттік құрылым ерекшеліктерін – монтажды, бөлшектеуді, оқиғалар арасындағы себеп-салдарлық және хронологиялық байланыстың жоқтығын және керісінше, оқиғалар арасындағы қатаң хронологиялық және себеп-салдар байланысын пайдаланады. Оның көптеген әңгімелеріндегі тілдік құралдар да осындай мақсатқа қызмет етеді: суреттеу баяу немесе қарқынды жүреді, троптар көп қолданылады. Мұның ең айқын мысалы «Асыл цитра» (锦瑟) [89] әңгімесі деуге болады. Мәтін арқылы өткенге саяхат, уақыттың тереңдігіне саяхат жасайды. Әңгімедегі уақыт автордың әдеттен тыс метафораларының объектісіне айналады, ол «белгісіз ниетке бағынып, шеңбер бойымен тыныш сырғып, абдырап қалады, содан кейін қайтадан шеңбер жасайды»(时间遵循着一道鲜为人知的轨道悄然流转, 它错杂, 凌乱, 周而复始), «уақыт шатасадy» (错乱的时间); кейіпкер үнемі «уақытты ұмытады» (冯子存一度忘记了时间), өзінің өткенін есіне түсіре алмайды, оған «естеліктердің болмашы фрагменттері кенеттен уақыттың артына тығылып қалғандай» көрінеді. (那些琐碎的在事仿佛突然藏到了时间的背后).

Әңгіме күрделі композицияға ие – ол реттік нөмірі жоқ және хронологиялық немесе себеп-салдар байланыстарымен қиылыспаған бес тарауға бөлінген. Әр тараудың өз атауы бар: «Көбелек» (蝴蝶), «Шатасу» (迷乱), «Шай саудагерінің әңгімесі» (茶商的故事), «Менің цитрам нефрит таспен безендірілген, ал кейбіреулер үшін: себебі онда елу жол бар» (锦瑟无端五十弦), «Қиялдағы арман» (梦中之梦). Тарауларды бір-бірімен байланыстыратын элемент: басты кейіпкердің аты – Фэн Цзыцун. Әр тарауда дерлік Фэн Цзыцун оқырманның алдына жаңа бейнеде шығады: біріншісінде ол – диуана әдебиетші, екіншісінде – емтиханға астанаға бара жатқан студент, үшінші және төртіншісінде ол – шай сатушысы, бесіншіде – ежелгі патшалықтың билеушісі. Әрбір фрагмент алдыңғы фрагментпен «қиялдағы арман» немесе кейіпкерлердің бірі баяндап отырған оқиғаның ішіндегі оқиға принципі бойынша жалғанады. Осы реинкарнациялардың әрқайсысында Фэн Цзыцун өледі, ал сол тарау Фэн Цзыцунның басқа тарауда осы оқиғаны баяндап отырған оқиғасы болып шығады.

«Бәлкім, бұл арман шығар? Уақыт шатасып, ұйқы мен шындық арасындағы шекараны жиі бұзды. Ол бірнеше рет қатарынан ағаш қорада оянып, бетін жылқының тезегіне басып жатқанын түсінде көрген» (也许这就是一个梦? 时间变得混乱, 常常突破睡眠和现实之间的界限. 他已经连续好

几次梦见自己在—个木头谷仓里醒来，满脸都是马粪 [90: 76]. Жалпы, есімі мен сипатына қарамастан, кейіпкердің кейінгі тараулардың кейіпкерімен ортақ естеліктері жоқ. Фрагменттердің әрқайсысында әрекет ежелгі дәуірге тереңірек жылжиды. Алайда, ақыр соңында, уақыт циклі өтеді: қайтыс болғанға дейін, соңғы тараудағы Фэн Цзыцун бірінші тараудағы түсін Фэн Цзыцунға қайта айта бастайды. Осылайша, оқиға кейіпкер түстерінің немесе қайта туылуының шексіз цикліне айналады.

«Мен ойладым: жадым орнында болса, онда уақытқа бірдеңе болды, бірақ, бақытыма орай, күн сайын су бетінен аспанға қарай қоңыр құстар тізбегі көтеріледі, осы құстардың ұшқан бағытына қарай (оңтүстікке немесе солтүстікке) мен уақыттың ақырын жылжитынын болжай бастадым... құс деген – жыл мезгілінің символы емес пе» (我想: 如果我的记忆中没有堵塞什么东西, 那么随着时间的推移, 一定发生了一些事情, 但幸运的是, 每天都有棕色的候鸟从水面升上天空, 我可以跟随这些飞行的方向鸟儿 (向南或向北) 模糊地猜测时间的蠕动……毕竟, 鸟儿是季节的象征). – Бұл жолдар – Гы Фэйдің «Қоңыр құстар тізбегі» (褐色的鸟群) туындысынан алынған үзінді. Біз елес әлеміне кіріп кеткендей боламыз, онда диуана жазушы мекендейді, ол уақыттың шынайылығына күмәнданған еді: «мен баяу жазамын, өйткені ылғи да бір күні қоңыр құстар тізбегі жоғалып кете ме деп алаңдаймын, онда құстар өздерімен бірге уақытты да ала кететін сияқты көрінеді» (我写得很慢, 因为我总是担心有一天那群棕色的鸟儿会不再出现, 我想鸟儿可能会花时间陪伴它们) [91:45].

Сыншылар қазіргі Қытай әдебиетіндегі «ең мистикалық», «ең түсініксіз» деп атаған бұл әңгіме қосарланған оқиға түрінде болмыстың шынайылығына күмәнданудың, естеліктер мен шындықты ажырату үшін, даусыз көрсеткіштің жоқтығына қатысты философиялық идеяны ашады.

Айналмалы композицияларының бірі айтушыны Ци есімді қызбен байланыстырады, ол осыдан көп жыл бұрын қолына сурет ұстап, баяндаушыға келіп жолығады және оған Гы Фей есімімен жүгіну оны олардың ортақ достары бар екеніне сендіреді. Қыздың қолындағы сурет өнердің шынайылығын жоғалтпауының символы іспетті. Баяндаушы қызға қатысты детальдарды өте бұлыңғыр есте сақтайды, тек оның киімінің түсі ғана есінде, олардың бүкіл кездесуі жартылай ұйықтап жатқандай өтеді, ол тек онымен әңгіме барысында оның ұшып бара жатқан құстардың шуын естуге кедергі болғанын атап өтеді, яғни ол уақытты ұмытып кетті. Ци түні бойы оның таңғажайып әйелмен кездесуі туралы әңгімесін тыңдап, таңертең үйіне қайтады. Әңгіменің соңында баяндаушы Ци бойжеткеннің үйіне жақындап келе жатқанын көреді, оны сонша жылдан кейін көргеніне қаты қуанады. Бірақ

бұл қыздың аты Ци емес, ол мұнда бірінші рет келіп тұр және баяндаушыны мүлде танымайды екен. Бұл жолы ол қолында шындықты көрсететін заттың символы ретінде айна ұстайды. Сюжетті Ци кейіпкерімен жұптастыруда заттың идеясын және оның айнадағы бейнесін (бірнеше жыл аралықпен екі кездесу) байқауға болады, бұның Ғы Фейде баламасы жоқ. Басында Ци олар бір-бірін таниды деп мәлімдейді, бірақ бірнеше жылдан кейін ол бұл фактіні жоққа шығарады. Чен Сяомин: «Ци тарихтың куәгері және көзі ретінде болмыстың белгісіздігін білдіреді» [92:197] деп атап өтті.

Әйел туралы екінші циклдік әңгіме де үлкен уақыт кезеңіне бөлінеді және естеліктер санатына жатады. Бұл жолы баяндаушы көшеде көрген әйелге қатысты барлық оқиғаны асқан дәлдікпен есіне алады, сәуір айы екені есінде (бірақ ол кезде боран соғып тұрған), оның бітімі мен киімінің сипаттамасы лейтмотив ретінде қайта-қайта естіледі: «Каштан түсті етігі тізенің сәл қисық сызығын қоңыр түспен жабады, шалбардың қатпарлары оның жұмыр бөксесіне жарасып тұр және белінде ашық қызыл және жамбас тұсында ашық сары қисықтармен өткір бұрыш жасайды. Артқы жағы жалпақ, оның айналасында денесі оңға және солға аздап тербелгендей көрінеді, содан кейін ыңғайсыз күйде қатып қалады» (栗色的靴子斜斜地遮盖住膝盖微微弯曲的棕色线条, 浓咖啡色的裤褶抚平了她富有弹性的臀部, 腰部的浅红色和骨盆的浅黄色曲线与背部的石榴石平面形成一个锐角, 围绕着这个锐角, 她的身体似乎左右轻微晃动, 然后尴尬地僵住了) [91:46]. Қытай авторы үшін өте ерекше нәрсе – түс схемасына назар аудару, бұл әңгімелеушінің лашығында қоңыр құстар өмір сүретінін ескерсек, мұның өзі тегін нәрсе емес. Әңгімелеуші әйелдің сұлулығына тәнті болып, әйел оның көзқарасын сезіп, артына қарап қала ма деп қатты қорқады. Содан кейін ол оның үйіне артынан еріп баруды ұйғарады, велосипедпен қала шетіне барады, дегенмен түстің ішінде жүрген секілді ол екеуінің арасындағы қашықтықты жоя алмайды. Ғы Фей болып жатқан оқиғаның шындыққа жанаспайтын сезімін шебер жеткізеді: «Қазірдің өзінде тұңғық түн. Неге екені белгісіз, алыстан мені шақырған сол жарық сөніп қалды. Мен түс көргендей болдым, биік төбеден тайып түскенімде, маған каштан түсті етік киген әйел арғы бетте қарап тұрғандай көрінді, бірақ сонымен бірге ол маған менен алыс емес жердегі көпірде тұрғандай көрінді – түннің қараңғылығы мен боран мені екіге бөлді» (“已经是深夜了。出于某种原因, 远处召唤我的那盏灯熄灭了。我仿佛进入了梦境, 当我滑下高高的山坡时, 我觉得那个穿栗色靴子的女人已经到了另一边, 但同时我又觉得她在在桥上离我不远的地方——黑夜和暴风雪把我分成了两

半”) [91:47]. Кейін баяндаушы қариядан бұл көпірдің баяғыда су тасқыны салдарынан бұзылғанын, одан ешкім өте алмайтынын біледі. Арада көп жыл өткен соң, ол тағы да шалғында дәл осы әйелді біреу ұрып-соғып жатқанын көреді. Автор әйелдің күйеуінің сыраhanaға жиі баратынын, сосын әйелін жиі ұрып-соғатынын естиді. Бір күні баяндаушы осы әйелдің мас күйеуін үйіне сүйреп апаруға көмектесіп келе жатқанда, әйелге оны 7–8 жыл бұрын қалада көргенін айтады. Бірақ оғаш оқиғалар естен тандырғандай болды: әйел бала кезінен қалаға бармаған. Каштан түстес етік киген әйел жеті-сегіз жыл бұрын күйеуінің сынған көпірден табан іздерін тауып алғанын, таңертең олар ер адамның денесі мен велосипедті тапқанын айтады. Қайтадан біз екі адамның қабылдауында шындықтың оғаш бөлінуін көреміз. Мұнда сіз айнадағы шағылысулардың мистицизмін, рефлексиядағы рефлексияны, арман туралы армандарды көре аласыз, сондықтан екінші оқиға біріншінің ішінде, естеліктердің ортасында есте қалады. «Гы Фей «естеліктер – күш» формуласын келеке етеді... субъект пен тарих мәңгілік өзара терістеу күйінде қалады. Субъективті естеліктер тарихтың ақиқат еместігін ашады, ал тарих субъектіні ойдың бастапқы нүктесі ретінде келеке етеді» [92:197], – деп атап көрсетеді сыншы.

Ге Фэйдің ертеректе жазған «Жоғалған қайық» әңгімесі пішіні мен тілі жағынан әлдеқайда дәстүрлі сипатқа ие. Бұл – соғыстың махаббатты да құртып жіберетіні туралы лиризм тұнған мұңға толы туынды, бірақ оқиғаның шарықтау шегінде оқиғаның толықтығы мен жүйелілігіне нұқсан келтіретін саңылау қалады. Оқиға 1928 жылғы солтүстік милитаристерімен болған соғыс кезеңін суреттейді. Бригада командирі Сяо әкесінің қайтыс болғаны туралы хабар алып, күзетшісімен бірге туған ауылына оралады. Әкесін жерлеу, туған үйінде болу – мұның бәрі кейіпкерді балалық шағы туралы естеліктерге бастайды, жауынгер әкесі туралы ойға батады, әскери академиядан кейін өзіне қарама-қарсы жаққа өткен ағасы туралы естеліктер ағынына батырады. Жүрегінде мәңгілік өшпестей боп жазылып қалған ең жарқын естеліктер немере ағасының қызы Синмен байланысты. Сяо өзінің сүйіктісі Синнің жерлеу рәсімінде көпшіліктің арасында жүргенін сезіп, оның жақында балықшыға тұрмысқа шыққанын біледі. Сүйіспеншіліктің құлына айналған екеуі Синнің күйеуінің сапарға шығып кеткенін пайдаланып, нәпсіге ерік береді. Кейін олардың бұл әрекеті құлағына жеткен Синнің күйеуі әйелін әбден ұрып-соғып, пышақ та сілтейді, сосын Юйгуандағы ата-анасының үйіне жібереді және Сяоны өлтіруге ант береді. Сяо әскерінің жақын арада жеңіліске ұшырайтыны туралы жазылған әкесінің хатын тапқан Сяоның бойында жауынгерлік рух қайтадан бас көтереді, полкке оралуға деген ұмтылысы оянады. Бригада командирі соғыс пен бақытсыз Синге деген сезімінің

арасындағы тайталаста қалады. Кешке қарай ол ағасының жетекшілігімен жау әскерлері басып алған Юйгуанға баруды ұйғарады. Синнің күйеуі Сяоны өзен жағасында күтіп аңдып жүрген еді, бірақ ол Сяоны өлтірмейді, алайда таңертең күзетші кенеттен Сяоға мылтық көздеп, Юйгуандағы жауға барлаушы жібергені үшін атып тастайды. Бригадир Сяо өліп, оның Юйгуанға сапарының мақсатының құпиясы сол жұмбақ күйінде қалады.

Автор Борхес шығармашылығынан кіріккен қызықты композициялық тәсілді қолданады. Күзетші мен Синнің күйеуі Сяоның Юйгуандағы ниетін өзінше түсінді. Кейіпкерлер де оқырмандар сияқты өз ниетін өзінше түсініп, осы мағыналық олқылықтың орнын толтырды. Осы олқылықты толтыру әрекеті ретінде Сяоға атылған оқ бұл мәселені әрдайым ашық күйінде қалдырады. Осы бір үзіліс – оқиғаны түсінудің негізгі шарты, күзетшінің әрекеттерін қате түсіну осы бос кеңістіктің олқылығын толтыру ісінің сенімсіздігін көрсетеді, ол зиянын тигізуі де мүмкін. Гэ Фэй шығарманың метафизикалық мағынаға ие болатын формалды құралдары мен композициясына көп мағына береді. Сөйтіп, баяндаудағы алшақтық бостық, жоқтық метафорасына айналады.

Гэ Фэй өз шығармаларында лирикалық тұрғыдағы мұң-шерге көп назар аударады. «Жоғалған қайық» әңгімесінде: «Айналаны жым-жырт тыныштық жайлады. Ол өткенді, оқ астында қалған қирандыларды есіне түсіре бастады, кенет өлең жазуға деген құштарлығы оянды» (周围一片寂静。他开始回忆起过去，回忆起炮火中的废墟，突然间，他写诗的欲望被唤醒) [93:4], – деген жолдар бар. Тамаша сезім қаһарманды бақытсыздықтың қақпанынан жоғары алып шығады, баяндау лирикасы тарих тамырының қабырғасын қақырата сөгіп, қираған өмірді ұмыттырады. Адам өзін қайтадан табады, өмірге қайта оралады. Чен Сяомин авангардтық прозаның ерекше «посттрагедиялық стиліне» иек артады, ол бойынша «тарихтың құлдырау сезімінен сұлулық пісіп жетіледі... авангард өкілдерінің тарихи повесінен әрқашан ақырзаманның мұңды күйінің лебі еседі, тап бір бұдан былай құтқару мүмкін емес дүниедей көрінеді» [40:118].

Ге Фейдің шығармашылығы өмірді терең түсінуге деген ұмтылыстан тұрады, ол нарықтық экономика кезіндегі жаңа өмірге сіңіп кетуге асықпайды; керісінше, жаңа өмірдің шындығынан бас сауғалап қашқысы келеді, дегенмен 90-жылдардың шығармашылығы қоғамның моральдық құндылық мәселесіне қызығушылық танытты деп көп айтылып жатады.

Қазіргі заманғы қытай жазушысы Сун Ганлу (孙甘露) (1959 жылы туған) – қытайлық авангардтың көрнекті өкілдерінің бірі. Ол Шанхайда дүниеге келген, әлі де сонда тұрады. Оның жазушылық жолы 1986 жылы «Армандар

еліне саяхат» (访问梦境) әңгімесін жариялаудан басталды. Қаламгердің сондай-ақ бірнеше жылдан кейін жарияланған «Хабаршының хаты» (信使之函) туындысы сыншылардың ерекше эксперимент жазушы ретінде Сун Ганлуға назар аударуына себеп болды. Сыншылар оның жұмысын «прозадағы таза лиризм, постмодерн тіліндегі пьесадағы ләззат» деп атайды, дегенмен «кейіпкерлер мен сюжеттің бұлдырап кетуіне» назар аударады [94: 134].

Қазіргі уақытта Сун Ганлу – Қытай Жазушылар одағы Шанхай бөлімшесі төрағасының орынбасары, сонымен қатар беделді «Мэнгя» 萌芽 («Өскіндер») әдеби журналының бас редакторы. Оның соңғы «Мың ли үшін таулар мен сулар» 千里江山图 романы 2021 жылы Қытай Жазушылар одағының «Қазіргі әдебиеттің негізгі шығармалары» тізіміне, ал 2023 жылы «Үздік бес ұлы романға» енді [95]. Алайда соңғы уақытқа дейін бұл жазушының шығармашылығы қазақ жұртшылығына іс жүзінде белгісіз болды. Сун Ганлудың тек екі шығармасы орыс тілінде 2003 жылы «Шанхайлықтар» жинағында жарияланған. Қазақша мәліметтер мүлде жоқ. Тек 2022 жылы Сун Ганлудың «Цинь қыздың ойлары» атты жеке әңгімелер мен повестер жинағы орыс тілінде жарық көрді, оған оның бес ең танымал туындысы кірді [96].

Бұл жазушы шығармаларының негізгі тақырыбы – өзінің шығармашылығы [97: 290]. Сун Ганлу шығармалары кейіпкерлерінің барлығы дерлік жазушылар немесе солардың бірі болуға ұмтылады. Кітап оқу және жазу – олардың өміріндегі ең маңызды іс-әрекет, басты қуаныш көзі. Мысалы, «Әйелдер жұмбақты шешсін» (请女人猜谜) әңгімесінің кейіпкері Ши былайша сипатталады:

«Ши кез келген жанрдағы әдебиеттің жанкүйері еді; әдеби тіл оның күнделікті қолданыстағы тіршілік тілінің тереңіне енуіне көмектесіп, уақыттың кеңейіп, кеңістіктің өзгеруіне себеп болды [96: 97]» (士是各类文学作品的热心读者。他把这看成是苍白人生的唯一慰藉。文学语言帮助他进入日常语言的皱褶之中, 时间因之而展开, 空间因此而变形).

«Әйелдер жұмбақты шешсін» әңгімесінде автор лексика мен грамматикалық құрылымы күрделірек болса да, нақты оқиғаны немесе әсерді қиял әлемі мен иллюзияға қарай ғажайып түрлендіруге, композицияның күрделі тоғысуы арқылы сөзбен жеткізбейтін нәрсені жеткізуге, суретке түсіруге ұмтылады. Бұл әңгіменің ерекшелігі оқу барысында ашылады. Оқырман әр парақтан кейін айтушының «Мені», бүкіл беттерде әңгімелеуші, оның сүйіктісі Хоу мен данышпан Ши арасындағы байланыстар туралы сұрақтарға жауап іздейді. Британдық Мистер Дж.Оруэллдің қызметшісі Ши баяндаушының қиялының туындысы болуы мүмкін. Сонымен қатар романда әлі жазылмаған «Мен уақыттың қалай жоғалып кеткенін бақылаймын» (逃亡

时间消逝) романы туралы сөз қозғалады. Әңгімеде роман туралы роман, әңгіме тақырыбының бұлдырлығымен бетпе-бет келеміз: не айтушы «мен» бұл кейіпкерлерді өз қиялымен жаратты, не өзі философ Шидің ой-санасының проекциясы ғана. Сун Ганлу прозасының беттерінде кейіпкерлер өздерін әдеби шығарманың қаһармандары ретінде таниды, өздерінің қиялдан туған кейіпкер екенін де тікелей атап көрсетеді: «Ши туралы мүлде болмаған кітапты ешкім түсінбегені сияқты Шиді де ешкім түсінбеді... Бірақ ол кітаптың қаһарманына айналғанда оның өмірі, әрине, абстрактілі, қарапайым, жиіркенішті болды (没有人了解士, 正像人们不了解一部并不存在的有关士的书...当他被扈迁士了抽象而乏味的令人生厌的一生) [96: 90].

Бұл оқиғаның басты кейіпкерлері арасындағы қарым-қатынас кейіпкерлердің бірі әлі жазып жатқан, ал екіншісі қазірдің өзінде оқып қойған жоқ романның айналасында құрылған. Баяндаушы («Мен уақыттың жоғалып кеткенін көремін» романының авторы болуы мүмкін) одан әрі қиял мен баяндау тақырыбын әжуалайды: «Мен бұл оқиғаны тек қайталап айттым және туындаған дәлсіздіктерге жауапты емеспін, өйткені бірінші айтушы немесе оны жасаушы өтірікші болды» (我只是重述了这个故事, 不能对出现的任何不准确之处负责, 因为第一个叙述者或其创造者是一个骗子——一个流浪者) [96:254]. Осылайша, автор шындық пен мәтіннің арақатынасының релятивизміне тоқталып, бір мәтінді дәл осылай түсінуге болатынына күмән келтіреді.

Сун Ганлу роман идеясын тұйық тұтастық ретінде деконструкциялайды, құрылып жатқан романның тараулары мен оның жазылу тарихының төңірегіне араласады, дәстүрлі прозадағы кейіпкерлер іс-әрекетінің шарттылығына қарсы шығады, кейіпкерлердің қалай болу керегі туралы ирониялық дәлелдерді қосады. Жазылуы, жағдай мен пейзаждың кейіпкер мінезімен байланысын қалай көрсетуге болады деген мәселелерге бас қатырады, яғни шығарманың жазылу механизмін ашады.

Сун Ганлу шығарма жасау үшін қолданылатын әдеби ниет пен әртүрлі әдістерді жиі «ашып/жалаңаштандырып» отырады. Автор мәтінді не үшін құрастырып жатқанын және қандай мақсаттарға қол жеткізгісі келетінін тікелей айтады, сонымен қатар оқырманмен сюжетті дамытудың нұсқалары мен қалай аяқтау керегін талқылайды. Мысалы, «Хабаршының хаты» (信使之函) повесінде кейіпкер сюжеттің нәтижесін алдын ала болжап, оны болдырмау үшін түрлі әдеби әрекеттер жасайды:

«Мен хабаршыға дайындаған нәтижеден қашып құтыла алмадым, сондықтан дәл сол жерде, сонау көне заманға апаратын пошта жолының жанында бетімді қанды қызыл қайнаған күнге бұрып, нәтижеден құтылу үшін мына бастаманы таңдадым: «Хат мына жерден шыққан. Кездейсоқ жазба» [98:

219]. (我无法逃避信使的结局, 便在通往遥远古代的驿道旁, 就着如血的残阳挑选了一个企图逃避结局的开端: “信起源于一次意外的书写”)

Мәтін беттерінде арнайы жақшалармен белгіленген көптеген ескертпелер мен ескертулер де назар аударарлық. Кейде олар мәтіннің шартты авторына арналады: «Енді мәтіндерден ырғақ пен музыканы іздеудің қажеті жоқ! – дедім өзіме. – Ырғақ, ой, құрысыншы» (我对自己说, 不要再到文句中去寻找节奏和音响。韵律, 噢, 让它去吧) [98: 9].

Бірақ көбінесе олар тікелей оқырманға бағытталған және мәтіннің көркемдік сипатына баса назар аударады: («Бұл сурет!», «Мен мұны жасадым, солай ма?») немесе басқа әдеби құрылғының мағынасын түсіндіреді («Мен осы жерде баса назар аударғым келеді», «бұл өзінде қалды дегенді білдіреді»).

«Хабаршы хаты» (信使之函) әңгімесінде Сун Ханлу «хатты түсіне алатын адамды іздеу» тақырыбын дамытады, бұл жағдайда ол кез келген мәтіннің метафоралық белгісі болып саналады, оның әртүрлі пішіндері өзінше бір әлем. Құрылымдық жағынан әңгіме «хат» (函) сөзінің кейбір анықтамасының кеңеюі ретінде құрылымдалған: «Хат – зәкірсіз жалғыз қайық», «хат – оятқыштағы қол» [96:225]. Хабаршының қыдырысын сипаттау арқылы Сун Ханлу мәтінді түсіну процесінің мәселесін дауыс пен естудің өзара әрекеттесуі ретінде қарастырады. Жолда елші мүлде басқа адамдарды, керісінше, адамдардың көлеңкесін кездестіреді: бұрынғы теңізші, монах. «Хабаршының хаты» туындысында Сун Ханлу «хат» деген сөзді түсінетін адамды іздеу тақырыбын дамытады, бұл жағдайда кез келген мәтіннің метафоралық мәнінің сан алуандығынан әлем қалыптасады. Құрылымдық жағынан повесть «хат» сөзінің қандай да бір анықтамасының айналымы іспетті: «Хат – желкенсіз жалғыз қайық», «хат – абыржыған сағат тілі». Хабаршының жолдағанын сипаттау арқылы Сун Ханлу мәтінді түсіну процесінің проблемасын – дауыс пен естудің өзара әрекеті түрінде ұғындырады. Хабаршы жолда түрлі адамдарға жолығады, нақтырақ айтқанда, адамдардың көлеңкесімен кезігеді: бұрынғы теңізші, монах, монах-әйел. Осы бір шым-шытырық повесті бәрі бірдей ойлайтын тұйық тілдік жүйенің метафорасы ретінде түсіндіруге болады, ал хабаршы осының бәрін басқаша түсінетін, басқаша ұғынатын біреуді іздейді.

Сонымен, Сун Ханлу әрқашан дерлік әдеби шығарманың жасалу процесін тікелей бейнелейді, жазушы талантының табиғаты мен шабыттану көздерін талқылайды, сюжеттің шығу тегі мен дамуы және аяқталуының ықтимал нұсқалары туралы толғанады, қытай әдебиетінен және көбінесе әлем әдебиетінен алынған сюжеттер мен кейіпкерлерді пайдаланады, «роман ішіндегі роман» әдісіне жүгінеді. Бірақ кейде автор одан да асып түседі: оның мәтіндерінде кітап әлемі кейде шындыққа айналатыны сонша, ол өз

зандылығымен өмір сүретін жеке автономды кеңістікке айналады. Сун Ганлу авангардына өте тән бұл әсерлі техника оның шығармаларының суреттік кеңістігін айтарлықтай тереңдетіп, кеңейте түседі.

Бұл әдіс екі негізгі мотив арқылы жүзеге асады: «кітап-тұзақ» мотиві және «оқу-кезбе» мотиві. «Кітап-тұзақ» мотиві «Солай сияқты» (仿佛) әңгімесінде анық берілген. Әңгіменің бас кейіпкері жас жігіт Аман шартты түрде «шынайы әлемнен» жоғалып, көркем шығарма жазушы Тао Лениң «Күріш шарабы елі» кітабының бетінен табылады. Бір күні кешке, күздің салқын күндерінің бірінде, Аман терезенің жанында отырып, батып бара жатқан күн сәулесі аясында Тао Лениң «Күріш шарабы елі» кітабын оқиды. Бұл жергілікті тұрғындарды қоныстандыру кезінде күлкілі ойындар бейнеленген ғылыми-этнографиялық роман еді. Роман кактусты суреттеуден басталды. (一个初秋的傍晚, 阿芒在窗前的夕阳中翻阅陶列的“米酒之乡”。这是一部探险小说, 描写一群土著的一次喜剧性的迁徙游戏。小说是从对一株仙人掌的描写开始的...)

...Оқуға әбден берілген Аман оның соңынан еріп, Батыс аймақтағы Айна көліне тап болды. (...他为欣喜的阅读所驱使, 紧跟其后, 到西域的镜子湖去了...)

...Терезе ашық, кітап та ашық, жел паракты судырлатып жіберді. Сөздерді алыстан ашу мүмкін болмады, бірақ Аман оның тұтқынына мәңгілікке енді қайтпайтындай түсіп қалды [96: 161]. (...所有的窗子全都打开着, 陶列的著作“米酒之乡”也打开着, 微风吹动它翻了一页, 远远地看不清字迹, 想是阿芒已经身陷囹圄, 不知其返了).

Әңгіменің екінші жартысында кейіпкер Манман Аманның бос бөлмесінде ашық кітапты тауып алып, бүкіл экспедицияны жабдықтайды, олар да кітаптың ішіне еніп, сол жерден беттердің бірінде кейіпкерді табуы керек. Бірақ экспедиция да, барлық қаһармандар да тұзаққа түседі.

Ал «Оқу және саяхат» мотиві – «Арман еліне саяхат» повесінің жетекші сюжеттік сарынының бірі. Кейіпкер кейіпкерге белгілі бір «Қағаз сарайына» туристік нұсқаулық іспетті «Ұқыптылыққа кіріспе» атты жұмбақ кітапты береді.

«Менің миссиям бар: сізге осы кітапты беру. Оның әрбір сөзін міндетті түрде жаттап, есте сақтап, жүрегіңізге сіңіруіңіз керек. Енді маған еріңіз. Биыл біз Баяндауға қарсы мерекені бірге тойлаймыз!» (我负有使命, 将这本书交给你。你务必熟记它的每一个字, 直至你的内心深处。好吧, 现在你随从我吧。今年的反陈述节, 就由你和我来共度) [96: 46]. Содан кейін кейіпкерлер оның парактарымен бірге саяхатқа шығады. Бір жағынан, бұл кейіпкердің ішкі әлеміне саяхатқа ұқсайды, ал, екінші жағынан, кітаптағы сөздер мен сөйлемдер шынайы түрде қалалық кеңістіктегі көшеге, үйге, шыраққа және басқа да атрибуттарға айналады.

«Ұқыптылыққа кіріспе» – Қағаз сарайына жасалатын туристік жолкөрсеткіш. Бұл иеліктегі барлық нәрсе ұлы тұлғалардың істерімен тікелей байланысты. Осы кітапты ымыртта оқудың ішкі әлемінді, туған жерінді аралаудан еш айырмашылығы жоқ» (《审慎入门》是参观剪纸院落的导游手册. 这个院落的所有一切 都与伟人们的所作所为有着对应关。在暮色中阅读这本书, 无异于 做一次内心故乡的漫游) [96: 47].

«Мен жүрдім, қиялым бірге жүріп жатқандай болды... Ашық кітапқа кіре бастадым. Титул парағында қандай үзінділерді оқу қажет және қайсысын өткізіп жіберуге болатынын белгіледі. Олар көше шамдары сияқты ымыртта жарқырап тұрды: бағытты көрсетпейді, тек жалпы алда не күтіп тұрғанын меңзейді» (我行走着, 犹如我的想象行走着... 我开始进入一部打开的书。它的扉页上标明了几处必读的段落和可以略去的部分。它们街灯般地闪亮在昏暗的视野里。不指示方向, 但大致勾画了前景) [96: 37]. Кітап кеңістігі мәтінде реалистік сұлбалары мен контурлары бар қиял әлемі ретінде ашылып, оқу процесінің өзі оның пейзажын аралау үрдісімен пара-пар болатыны анық.

Қорытындылай келгенде, Сун Ганлу прозасының негізгі мазмұндық құрамдас бөлігінің бірі – шығармашылық процестің әртүрлі аспектілерінің: кейіпкерлердің тұжырымдамасы мен жасалуынан бастап сюжеттік даму нұсқаларына дейінгі әдеби бейнелеуге жатады. Автор қытай және әлем әдебиетінің әртүрлі прецеденттік мәтіндеріне тұспалдаулар мен сілтемелерді белсенді пайдаланады. Сонымен бірге оның әңгімелерінде бүкіл бейнеленген дүние мәтін ретінде көрінеді, ал әдеби фантастика балама шындық кеңістігін тудырады, оғаш және қисынсыз болса да, ол соншалықты жатық тіл мен семантикалық ойын үшін тамаша платформаға айналады. Сонымен, Сун Ганлу шығармасы – оқырман шығармашылық үдеріске араласып, оның сыбайласына айналатын авангардтың классикалық үлгісі.

Үй Хуа – ешқашан бір форма мен бір стильге қатып қалмаған азғана заманауи авторлардың бірі. Оның жазушылық талантының қалай дамығанына 80-жылдардың ортасындағы алғашқы әңгімелерінен бастап, есейіп-жетілген 90-жылдардағы романдарын салыстыра отырып көз жеткізуге болады. 1992 жылдан бастап Үй Хуа эксперименттік прозадан бірте-бірте алшақтап, реалистік романдар жаза бастады, шығармашылық тәсіліндегі бұл өзгеріс туралы автордың өзі былай дейді: «Мен толассыз жазу барысында кенет кейіпкерлерімнің «өз дауысы» бар екенін байқадым, бұл мені қатты таңғалдырды. Бұған дейін мен кейіпкердің өз дауысы болуы мүмкін емес деп ойлағанмын, мен кейіпкерлер автордың ниетінің нышаны ғана деп оғаш ойлап келіппін» [99:148]. Біздің ойымызша, Үй Хуаның бұл маңызды ескертпесі оның 80-жылдардың соңындағы авангардтық прозаның негізгі кемшілігін – схематизм мен көркемдік тұрғыдағы әлсіздігін жеңгенін көрсетеді. Гы Фэйде

біз кейіпкерлердің қан-сөлсіз әлденеге айналғанын байқаймыз, ол тек автордың идеясына нақты қызмет етеді, мұның өзі оның шығармаларын әдебиеттен алшақтатып, философияға жақындатады.

Үй Хуа өзінің алғашқы прозасының авангардтық ағымына күмәнмен қарайды, «жүрегімде өмір сүретін шындықты білдіру үшін мен бұрынғы суреттеу тәсілдерінің мені бұдан былай қанағаттандыра алмайтынын түсіндім. Сондықтан жазудың неғұрлым бай, алуан түрлі жолдарын іздей бастадым. Меніңше, 80-жылдардың соңындағы авангард революция емес, ол әдебиеттің өзінің формасы жағынан алуан түрлі болуына қол жеткізді». Үй Хуа әдеби зерттеуге деген ынта туралы айта келіп: «Мені шығарма жазуға итермелеген нәрсе шындықтың мәнін жаңаша түсінуге деген талпыныс болды. Әдебиеттегі шындық деген не? Мен ол кезде әдебиеттің шындығын қарапайым өмірдің өлшемімен өлшеуге болмайды деп ойлады, шындыққа қиял, арман, тілектер де кіреді деп сендім» [99], – дейді. Әрине, Үй Хуа көзқарасындағы шындыққа қатысты «шиеленістің» пайда болуы оның жас кезіндегі «мәдени революция» туралы естеліктерімен байланысты екенін атап өткен жөн.

1987 жылы Үй Хуаның «Он сегіз жастағы бозбала ұзақ сапарға шығады» деген повесі жарық көріп, авторды жас авангард жазушылар қатарына көтерді. Онда алғаш рет үйінен шығып, айналасындағы әлемді зерттеуді армандаған жас жігіттің тарихы баяндалады. Оқиғаның өн бойында төңірегіндегі сұмдықтың әсері оқырман жанын күйзелтеді, жақын арада апат болатын сияқты қорқынышты сезім баурайды, бала шынымен де шынайы әлемдегі қастық пен жауыздықты көреді, адамның сатқындығына тап болады. Жүргізушінің қатысуымен шаруалардың қаншама жеміс-жидек тиелген жүк көлігін тонап кету – зорлық пен абсурдтың салтанат құруы. Сынық жүк көлігінде ұйықтап жатқан бала дәл осы көлік сияқты өзінің ішкі дүниесінің бұзылғанын да сезінеді. Жас жігіттің санасы тоталитарлық қысымға қарсы тұрады, сол арқылы ол өзін таниды. Тан Сяобин Үй Хуаның әңгімесін Батыста модерннің символикалық фигурасына айналған «есею романы» жанрымен ұқсастырады [100:204], бұл жанрда буржуазиялық модернистік мәдениеттің қарама-қайшылығы – жеке дербестік пен әлеуметтік интеграция көрініс тапты, мұндай романның басты кейіпкері, әрине, жас жігіт болды. Қытайдағы модернистік сана жастардың санасы деп айта аламыз. Тан Сяобин «автор өзінің қиял-ғажайып дүниесінің өнімді қырын ашты, ол өзін үнемі баяндау эксперименттері мен тақырыптық вариациялар арқылы көрсетеді» [100:209], – деп қорытындылайды. Бұл пікір Үй Хуаның алғашқы шығармашылығының стилі мен дүниетанымын анықтады.

Үй Хуа – Қазақстандағы қытайтану саласында біршама зерттелген автор. Сол себепті біз жазушының қатыгез адамдарды бейнелейтін, қанқұмар кісі өлтірушілер туралы жазған авангардтық сипаттағы шығармаларына тоқталуды

жөн көрдік. «1986 жыл», «Шынайы көрініс» хикаяттары дүниенің мағынасыздығы мен дұшпандығын, ақылсыздықты, қарабайырлықты ашып көрсетеді, жеке адамның зорлық-зомбылыққа ұмтылу әрекетін әшкерелейді. Оқырманды автордың зорлық-зомбылық пен өзін-өзі азаптау күйін егжей-тегжейлі суреттегені таңғалдырды.

«1986 жыл» әңгімесін қытайлық «жаңа кезең» қоғамының метафорасы ретінде қарастыруға болады. «Мәдени төңкерістің» символы «сыннан» қорқып, есінен адасқан, дәстүрлі өлім жазасына кесу мәселесін зерттеуге құмар мұғалім туған қаласының көшелеріне шығып, көпшілік алдында өзіне дене жарақатын салады, сөйтіп, өткеннің қорқынышты сәттерін өз бойында сезінгісі келеді. Әңгімеде шағын провинциялық қаланың тыныштығы кенеттен оның көшелерінде қала тұрғындарының көзінше өзін ең қатыгездікпен азаптаудан ғажап ләззат алатын жындының пайда болуымен бұзылады. Дәстүрлі азаптау мен жазалауды зерттеуге құштар мектеп мұғалімі туралы оқиғаға отбасы жайлы деталь араласады. Әйелдің күйеуі мәдени революция кезінде қызыл гвардияшылармен бірге бір кеште болғаннан кейін жоғалып кетті. Кейіпкер-әйел болған жағдайды ұмытуға тырысты, қайта тұрмыс құрды және өз әкесін есіне алмайтын, тіпті бұрынғы атын өзгерткен мұғалімнің өсіп келе жатқан қызын тәрбиелеп жатыр. Олардың бейбіт отбасылық өмірі қызын қорқытып, үнемі үреймен өмір сүретін бақытсыз әйелдің бейнесін елең еткізетін жындының келуімен шайқалады.

Жындының көзінше бүкіл әлемді зорлық басып алады: қала бейітке, жол сүйекке, шамдар адам басына, ғимараттар қасапханаға, қайықтар қалқыған мәйіттерге айналады. Алдымен кездейсоқ өтіп бара жатқан адамдар оның шабуылдарының құрбанына айналады, содан кейін әлгі есалаң өзін өлімге әкелгенше қараңғыда қалу жазасын жүзеге асырады. Оның пайда болуы «мәдени төңкерісті» әлдеқашан ұмытқан қала өмірін әбігерге түсіреді. Қаланың бейбіт өмірін автор сатиралық түрде суреттейді: «Үйде отырмайтын қыздар, көшеде жүрмейтін ұлдар кинотеатрға, кәсіподақ клубына, түнгі мектептерге ағылады. Олар түнгі мектептерде сабақ тыңдау үшін емес, махаббат үшін отырады. Жартысының дерлік көз алдында такта жоқ, жартысы қарама-қарсы жыныс өкілін іздейді» (不坐在家里的女孩, 不上街的男孩, 涌入电影院、工会俱乐部和夜校。他们上夜校不是为了听课, 而是为了爱。几乎一半人眼前没有一块木板, 一半人在寻找异性) [101:235]. Бұл қысқаша эпизод сол кездегі танымал Тайвань жазушысы Цюн Яоның романтикалық романдарын оқыған және таяудағы қорқынышты оқиғаларды әлдеқашан ұмытқан 80-жылдардың ортасындағы жастардың көңіл күйін айқын көрсетеді. Көрушілер жындының айналасына жиналып, оның әрекеттерін бақылап,

селқос көз тастайды, «қолдарынан келгеннің бәрін көрді және естіді, бірақ олардың бос уақыты жоқ еді және жындыға көбірек көңіл бөлуге құлшынысы болмады да, олар жай ғана тарап кетті» (他们看到和听到了他们能看到的一切, 但他们没有空闲时间和愿望去更多地关注疯子, 他们只是各奔东西) [101:241].

Повесть галлюцинация (ессіз адамның қабылдауы) мен шындық арасында ауысып отырады және кейіпкердің мәдени революция туралы жарақатты жадын бейнелейтін бірқатар жазалар төңірегінде құрылымдалған. Адамның қатыгездігі мен өркениет арасындағы байланысты бейнелейтін оқиғаның алғышартына қарамастан, жасырын нәрсенің қайта оралуы туралы баяндау зорлық-зомбылықтың тағы бір көзін – реттелген күнделікті өмірдің репрессиялық күшін әшкереледі. Үй Хуа есінен адасқан ақымақты «мәдени төңкерістің» елесі ретінде бейнелейді, оны оңайлықпен жоққа шығаруға болмайды, ол зорлық-зомбылықты көрген және оны тудырған әрбір жанның санасын ылғи сілкіндіріп тұрады. Автор өткеннің мұндай хикаяларын тез ұмытуға сыни тұрғыда қарсы, 80-ж. Қытайда осындай құбылыс байқалған да.

Үй Хуаның танымал шығармаларының бірі «Шынайы көріністе» кейіпкер бұрынғыша салқынқанды әрі енжар. Сыншы Чен Сыхэ атап өткендей, «кейіпкердің эмоциясы емес, тап осы салқынқандылығы оқырман жүрегіне терең із қалдырады, ...бұл повесть әлемді концептуалды түсінуге және әлемнің бір реттік образын жасау үшін өнер идеалын жүзеге асыруға серпін берудің күрделі үйлесімі саналады»[92:110]. Туындының атауының өзі авторлық субъективизмнің проекциясы ұсынылғанын көрсетеді. Бұл повесть оқиғасы оқшауланған әлемде болып жатқан астарлы әңгімеге ұқсайды. Сюжет құрылымы ертегіден алынған сияқты әсерге бөлейді: Шан Ганның ұлы Пи Пи туған ағасы Шан Фэннің кішкентай ұлын өлтіреді, содан кейін Шан Фэн Пи Пиді өлтіреді, Шан Ган Шан Фэннің ағасын өлтіреді, содан кейін Шан Фэннің әйелі құқық қорғау органдарының көмегіне жүгініп, Шан Ганның өлім жазасына кесілуіне себеп болады, оның әйелі екенін айтып, денесін мүшелеп бөлуге келісім береді. Бұл сюжеттің ертегіден түбегейлі ерекшелігі сол, кісі өлтіру сериясының бастапқы себебі мүлдем белгісіз. Қар үйіндісі сияқты өршіп келе жатқан зорлық-зомбылық соқыр сезімнің жетегімен жасалады. Автор ересектер мен балалар жасайтын зорлық-зомбылықты түйсіну мен механикалық тұрғыда суреттейді. Шындықтың оңтайлы болатынына күмәнданған Үй Хуа жеке тұлғаның ақыл-ойға бағынбайтын аспектілерін зерттеуге ден қояды. Шындықтың сипаттамасын жанды ауыртатын ең қарапайым физиологиялық реакцияға дейін қысқарта отырып, автор адам өмірінің мәніне терең үңіледі. Бала кезде адамдар бір-бірінің жанын байқамай ауыртады, өсе келе бір-бірін түйсіктің еркімен қинайды. Ең маңыздысы сол,

баяндауда кейіпкерлердің психологиясы мен эмоциясын сипаттау жоқ, тек оларды механизмге ұқсастырып жіберетін іс-әрекетінің констатациясы бар. Дат зерттеушісі Т. Веделл-Веделлсборг Үй Хуаның повесін егжей-тегжейлі түсіндіре отырып: «Әр кейіпкер ешқандай жағдайда да әдеттегі күйінде көрінбейді және осындай қорқынышты жағдайларда байқалатын сезімдерін де көрсетпейді. Керісінше, күлкі, көз жасы сияқты эмоциялары оқиғаның өн бойында біз күткен реакциялардан алшақ жатады» [102:100], – дейді. Өлім оқиғасын көрген кезде кейіпкерлер ессіз күйге түсіп, қалшыып қалады, эмоциялары жоқ. Шан Фэннің әйелі баласына қауіп төніп тұрғанын сезіп, үйіне асығады, «ұлы жерде жатқандай болды, бойын түзеп, басын көтеріп, аспанға қарады. Аспанның тым жарық екенін сезді, басы айналып, көзі бұлдырап кетті. Ол үйге әрең кірді» (就好像她的儿子躺在地上, 她直起身来, 抬起头看着天空。她觉得天色太亮了, 她感觉头晕目眩, 视线模糊。她艰难地走进了房子) [101:135], баланың денесін жерде қалдырды».

Өлім абсурдты бос кеңістік сияқты кейіпкерлердің өліп бара жатқанда еш ауырсынбауын, қиналмауын көрсету арқылы ашылады. Автор әдейі өлім агониясына ілесе жүретін эмоциялы күйге ауысады, ол тіпті келемеждей жазады: «Күлкі бір минут уақытқа ғана созылды. Сосын кенет сап тыйылды. Шан Ганның басы қозғалып, кеудесіне салбырады, ал ит оның табанын рақаттана жалаумен болды» (笑声持续了大约一分钟。然后突然就结束了。

单钢的头猛地一晃, 挂在了胸前, 狗继续愉悦地舔着他的脚后跟) [101:160]. Анатомдардың Шан Ганның денесін толық бөлшектеп, түкке алғысыз ететін мәйітханада болып жатқан оқиғаның соңғы көрінісі ерекше мәнге ие: «Бала барған сайын өзінің ауыр жағдайда қалғанын сезе бастады, ол бұл ауырлықтың қолында ұстап тұрған заттан туындап жатқанын сезді, сондықтан қолын жібере салды, сонда ол қолындағы зат құлаған кезде екі дыбыс шығарғанын естіді: біреуі – бітеу дыбыс, екіншісі – сыңғырлаған дыбыс, одан кейін еш дыбыс болған жоқ. Сол сәтте ол өзін жеңіл әрі еркін сезінді». (然后孩子觉得一切对他来说都变得越来越困难, 他感觉这重量来自于他手中的东西, 于是他松开了手, 只听那东西落下的时候发出了两种声音, 一沉, 一清, 然后就再也没有声音了。他立即感到轻松和自由) [101:172]. Кейіпкерлер ұйықтап жатып өліп кеткендей еш ауырсынбастан о дүниеге аттанады, мұндай сезімсіз күй Үй Хуа шығармаларының шынайы кейпін танытады. Шығарма кейіпкерлерінің басынан өтетін барлық сезім физиологиялық «хайуандық» сипатқа ие.

Сұхбаттарының бірінде Үй Хуа былай дейді: «1990 ж. кейін мен зорлық-зомбылық туралы жазған емеспін, бірақ салқынқандылық бойымда сақталып қалды»[99:15]. Шынында да, оның кейіпкерлері бұрынғыша жастай қайтыс болады, көбіне жайдан-жай, ешқандай романтикалық пафоссыз өліп жатады, бірақ бұл өз ажалымен жеткен өлім, еш зорлық-зомбылықтың құрбаны емес. Қан аз төгілетін оқиға болғандықтан, аяушылық та тудырмайды, азаптан да құтқармайды. Үй Хуа романдарының кейіпкерлері ақыреттік өмірге сенбейді, өмір – олар үшін ешқайда бұрылтпайтын соңғы сәт. Адамның өмірі мен өлімі философиялық мағынаға ие. Үй Хуа өмір адамның тіршілік етуі үшін берілген сый, ал оның мағынасының өзі бір ғана адам өмірінің шеңберінен шықпайды деген ойға келеді. Авангард пен экзистенциализм философиясының қайғылы идеясын меңгере отырып, Үй Хуа өмір қиындықтары жайлы салқынқанды баяндайды. Син Цзяньчан оның шығармашылық міндетін: «Шат-шадыман бақыттың түрлі картинасын өшіріп тастап, ол адамның сұрғылт өмірінің ауыр азабын бейнелейді, сондықтан бақытсыздық пен азап барынша анық суреттелген» [103:83], – деп тұжырымдайды.

Үй Хуа шығармашылығының ерекшеліктерін қорытар болсақ, жоғарыда айтылғандай, реализм Үй Хуа үшін жеткіліксіз еді, оның ойынша, бұл әдіс күнделікті тұрмыстық білім мен шындық туралы түсініктерге иек артады. Реализм бұл білімді тұрмыстық жайттың қолданыстағы заңдарын долбармен бейнелеу деп қабылдайды. Үй Хуа прозасында «күнделікті тәжірибені» және күнделікті тұрмысты жоққа шығару автор субъективизмінің рөлін күшейтеді, қиялын қалыптастырады, бірақ барынша «ақиқат» шындықты, яғни мүлде басқа заңдар үстемдік ететін шындықты паш етеді. Үй Хуа алғашқы шығармаларында нысан етіп авангардқа тән шындықтан тыс бұлыңғырлықты, түстерді, иллюзияны, галлюцинацияны назарға алады, яғни күнделікті логикаға бағынбайтын саланы таңдайды, бірақ ол әлі де тіл арқылы жеккөрінішті жалпы түсініктерді жеңе алмайды, өйткені ол бұрынғыша әлдебір шынайы логика бар деп есептейді. Үй Хуа сезіммен бейнелеу түсінігіне бой ұра бастайды, кейіпкерлердің сезімге құрылған тұйық әлемін зерттеуге кіріседі, бұл сезім олардың қазіргі күйін ғана анықтап қоймайды, олардың болашақ ахуалын да айқындайды, кейіпкерлер шынайылықтан алшақ сезімнің ортасында өмір сүреді.

Қорыта айтсақ, біз жоғарыда 80-жж. соңындағы Қытай авангардтық прозасының ең көрнекті өкілдеріне тоқталдық. Олардың шығармашылығына шетел әдебиетінің ықпалын байқадық және ол негізінен метафориканың, қоршаған ортаны субъективті қабылдаудың, композициялық тәсілдердің енуімен байланысты екенін аңғардық. 90-жылдары нарықтың кеңеюімен авангардтық бағыттың дамуында құлдырау байқалды. Зерттеушілер мұны формалдық жағынан тарылып, мазмұндық деңгейде шындықтан алшақтау

өнімділігін жоғалтқанымен байланыстырады. Чен Сяомин бұл ағымның дағдарысын былай суреттейді: «Шындықтан қашу, біртүрлі оғаш тарихи хикаялар – баяндау мен тіл ерекшелігіне аванградтықтың ұшқынын сезіндіру үшін осылар жеткілікті еді, басқа өрескел ештеңе жоқ... Олар үшін басты формалды тәсіл шынайылықтан қашу болатын, ал тарихи сюжеттер оқырманды тарту үшін керек еді. Идеяның сарқылуы, тереңдіктің жоқтығы авангардтық ағымды ортанқол дүниеге айналдырмай қоймады» [94:101]. Зерттеушінің айтуынша, Қытайдағы авангардтың ерекшелігі сол, формалдық ізденістер ұзақ уақытқа созылмайды, бұл Қытай жағдайында формализмнің сыни функциясына шектеу қойылғанымен байланысты. Басқаша айтқанда, Қытайдағы сыни функция тек шынайы өмірге қатысты реализмді қамтиды, қытай оқырманы батыс әдебиетіндегі сияқты авангардты қабылдауға дайын емес, композиция мен тіл күрделілігі бұған әлі бейімделмеген жұртшылық үшін үлкен кедергі тудырады.

Қытайдағы «авангард» терминінің жергілікті өз ерекшелігі бар. Ғасыр басындағы батыс авангарды – футуризм, дадаизмге қарап, оның дау-дамайға бейім табиғатын байқауға болады, «авангард теріс сипаттағы жайттарды тудырады: тілдің бұзылуына, ақылға сыймайтын нәрселерге әкеледі, ал кейде мүлде үнсіздікке, тілдің таңбалылығынан арылуға бастайды...» [104:224] Экстремизм элементтеріне байланысты, батыс әдебиеттануында авангардты модернизмнен бөліп қарайды. Қытайда біз авангард тұжырымының оның мәдени ерекшелігіне жат екенін байқаймыз, сондықтан ол шетел әдебиетінің ықпалымен дамып жатыр. Айта кету керек, авангард ешқандай елде бұқараны баураудың нысанына айнала алмайды. Қытайда да бұл ағым қазіргі әдебиет тарихында елеулі рөл атқарды, бірақ оқырманның кең қолдауына ие бола алмады.

Қытай әдебиетіндегі авангард ағымының рөлі жазушының тіліне, фантазиясына, шығармашылық әлеуетіне еркіндік берумен, реализмнің шектеулі қалпын еңсеруімен бағаланады. Көптеген қытай сыншылары бұл ағымды постмодернистік деп таныды. Олар бұл ағым, Ж.Деррид теориясында айтылғандай, тілді және дәстүрлі әдеби формаларды деконструкциялайды деген тұжырымды негізге алады. Син Цзяньчан Қытайдағы деконструкция саясиленген мәдениетке, сондай-ақ «жаңа кезеңнің» Ағарту рухына қарсы бағытталады деп есептейді, Батыстан айырмашылығы, бұл деконструкция тілдік деңгейде емес, идеологиялық құндылықтар деңгейінде көрініс тапқан, соның нәтижесінде бұқаралық зайырлы мәдениетке қарсы тұратын мәдениет пайда болады [105:18]. Біздіңше, прозадағы авангардтың туындауына жазушылардың мәдени төңкерістен мұраға қалған тілдің мәнерлі мүмкіндіктеріне көңілі толмаушылығы түрткі болды. Дегенмен кейбір мәтіндік тәсілдер: дәстүрлі жанрлардың жойылуы, тілдің артық-ауыс

элементтерден арылуы, болмыстың бөлшектенуіне басымдық беру, – іс жүзінде бұлар постмодернистік сипатта өрнектеледі.

2.3 Прозадағы тарихты «қайта жазу»: өткен күннің естеліктері

Қытайдағы қазіргі проза XX ғасырдың басындағы революциялық өзгерістер нәтижесінде дами бастады. Қытайда жаңа әдебиеттің қалыптасуы жаңа принциптерге негізделген мемлекет құрумен тікелей байланысты. 1949 жылы азаттық соғысында жеңіске жеткеннен кейін ел қайта құру ісіне қызу кірісті. Кез келген жаңа мемлекеттік құрылым тарихты модификациялау арқылы, яғни өткендегі пайда болу алғышарттарын іздеу арқылы өзінің өмір сүру заңдылығына қол жеткізуге тырысады. Чен Сяомин атап өткендей, «марксизм Қытайды жаңғырту идеясын белсенді түрде алға жылжытты, төңкеріс әдебиетінің пайда болуы – оның тарихындағы маңызды кезең» [106]. Бұл жағдайдағы тарихилық мемлекеттің жаңа тарихын бейнелеуде көркемдік образдар мен тілді өңдеуді, жалпыхалықтық мәнге ие символдар мен аллегорияларды қалыптастыруды, тарихтың маркстік ұстанымдарына ілесуді көздейді.

Прозалық шығармалардың рөлі мен міндетіне деген принципті көзқарасты Мао Цзэдун өзінің Яньанидегі бағдарламалық сөзінде білдірді. ҚХР құрылғаннан кейін қытай әдебиетінде төңкеріс сюжеттеріне құрылған романдар үздіксіз туып жатты, оларда «Реформаның 100 күні» қозғалысынан бастап, коммунистік партияның басшылығымен халық армиясының Қытайды азат еткеніне дейінгі революция мен соғыстар суреттелді. Жиырма жылға уақыт бойы Қытайдағы революция оқиғалары мен жер реформасы процестерін бейнелейтін бірқатар эпикалық шығармалар дүниеге келді, бұл шығармалардың мақсаты «ҚКП басшылығындағы жаңа демократиялық революцияның заңдылығы мен дұрыстығын» бейнелеу болатын [107:74]. Негізгі сюжетке арқау болған – ауылдардағы әскери әрекет пен реформалар еді. Дин Линнің «Сангань өзенінің үстіндегі күн», Лян Биннің «Қызыл жалау», Оуян Шанның «Үш отбасы тұратын тар көше», Ло Гуанбиннің «Қызыл жар» романдары және басқа да авторлардың шығармалары қатысушылар мен куәлардың айтуымен оқиғаларды жаңғыртты. Бұл туындылар тарихқа деген тұтас көзқарасты қамтиды, соған сәйкес қоғамның немесе таптық күрестің ішкі қайшылықтары айқындала түсті. Төңкерістік әдебиет біркелкі және бірсарынды еді, өйткені тарихи дамудың бірдей және тоталдық түсінігіне негізделді.

Өзінің классикалық дәстүрінен алшақтау және Батысқа қарсы тұра білу жағдайында социалистік Қытай әдебиеті шұғыл түрде өзін қолға алып,

дәлелдеуі керек еді, соның ішінде өткен тарихын құрметтеуге деген ұмтылыс керек болды. 50–60-жылдары бірқатар тарихи романдар жазылды, олар да күшті идеологиялық ықпалға бағынды. Реалистік әдебиет Қытайдағы модернизация идеясын насихаттау арналарының біріне айналды. Реализм бейнелеу принципіне сәйкес тарихи шындықты анықтауға және суреттеуге бағытталған. Осылайша, реалистік әдебиеттегі тарихи оқиғаларды қайта құру күрделі диалектикалық заңдар негізінде тарихи дамудың объективті сипатын көрсету мақсатына қызмет етуі керек. Қытай әдебиеті қабылдаған тарихтың мәніне марксистік көзқарас Гегельдің тарихи дамуға бағытталған жалпы және жан-жақты философиялық тұжырымдамасынан бастау алады. Марксизмнің материалистік философиясының негізінде тарихи даму заңдарының объективтілігі туралы ереже жатыр.

80-жылдардың аяғында әдебиетке деген идеологиялық қысымның әлсіреуі осы заңдарға күмән келтірмейтін үлкен әңгімеге әкелді. Авангардтық бағыттың көптеген авторлары өткенге мойын бұрып, Чен Сяоминнің сөзімен айтқанда, «тарихи жеңілістің аллегориясы» (历史颓败的寓言) саналатын бірқатар шығармалар тудырды. Д.Ж. Лиотардың постмодерндік дәуірдегі түсіндірмесіне қарасақ, біз «ұлы оқиғалардың» бөлінуіне, жіктелуіне және көптеген қарапайым, кішігірім, жергілікті «әңгіме-хикаяттардың» пайда болуына куә болып отырмыз. Бұл әңгімелердің мәні: «дағдарыс туралы түсінігімізді драмаға айналдыру» [49:214]. Осылайша, авангардтық бағыттың авторлары тарихты пессимистік түсінікпен бейнелеуге ұмтылды, оның соңы өлім мен дағдарысқа алып келді. Олар тарихқа жаңа көзқараспен қарауға тырысты, олардың шығармалары енді жаһандық және революциялық романдардың жалпыұлттық ауқымына ұмтылмайды, бұл негізінен отбасылық кландардың деградациясы мен жойылуының жергілікті тарихына айналды. Біздің ойымызша, Қытай әдебиетіндегі тарихты жаңа жолмен бейнелеу әрекеттері тарихқа деген саяси көзқарастың қалыптасуын көрсетеді, онда жеке тәжірибе мен тарихты жеке қабылдау жалпыға бірдей объективті заңдардан басым болады. Осылайша, біз адамның қыңыр және «сенімсіз» жады өткен оқиғалардың ақиқат өлшеміне айналғанын көреміз.

Авангардшылардың тарихқа деген пессимистік декаденттік көзқарасы «мәдени революцияның» қараңғы дәуірінен кейін алға ұмтылған 80-жылдардағы әдебиеттің оптимизмі мен идеализмінен түбегейлі алшақтайды. Су Тунның, Е Чжаоянның, Ян Лянькэның шығармалары мәтінмен жұмыс барысындағы ресми эксперименттер арқылы тарихтың субъективтілігін көрсетуге, өткен оқиғаларға жеке көзқарасын білдіруге деген ұмтылысты көрсетеді. Авангардшылардың 20-40-жылдардағы Қытай тарихына бет бұруының бір себебі қазіргі заманның сипаттамасы идеологиялық дискурспен

суарылғанында және онымен соқтықпай қалу мүмкін еместігінде еді. Жазушылар тарих пен қазіргі уақыт арасындағы дәйектілікті үзіп, «әлдеқашан құрдымға кеткен оқиғаларды» сипаттауға кірісті. М. Фуко айтқандай, «әңгіме болып жатқан дәуір емес, сол немесе басқа дәуір туралы баяндайтын тіл маңызды» [108:19], осылайша, тарихи кезеңдердің рухын жеткізу үшін баяндау сипатының негізгі маңызын көрсетеді. Бұл авторлар өткенді мәтіндер кеңістігінде және олардың ортасы арқылы қайта жасайды, нәтижесінде тарих өзінің метафорасына айналады. Шындықтан қашу тарихты «қайта жазу» арқылы тіршілікке негіз алады.

Жалпы қабылданған тарихи дискурспен байланысты үзгеннен кейін авангардшылар пост-тарих пен оның дискурсын құра бастады. «Ескі тарихтан» арылу қазіргі заманды жаңа қырынан көрсетеді. Тарихтың күйреуі мен жеңілісін білдіретін солар жасаған тіл әлеміне ену арқылы жаңа тарихи сананы сезінуге болады, өйткені сипатталған дәуір қазіргі дискурсқа сіңеді, тарих пен қазіргі заман таңғаларлық түрде кірігеді. Осылайша, осы авторлар тобының тарихқа бұрылуын соңғысының жаңа мағынаға ие болуы үшін оны осы шаққа проекциялау ретінде анықтауға болады.

Сондай-ақ осы бағыттағы авторлардың адам әрекеттерін басқаратын бейсаналық мистикаға деген қызығушылығын атап өту маңызды. Бұл прозадағы тұлға мен тарихтың өзара әрекеттесуін түсінудің кілті – баяндаушының диалогы және өткеннің сипатталған оқиғалары. Диалогтың бұл күйі осы шақтың қайта жазылуына ықпалын тигізеді, сюжеттер әрқашан өткен мен бүгіннің түйіскен жерінде құрылады, «тарих фактілері лирикалық көңіл күй теңізінде жүзетін және онымен үйлесетін үзінділерге айналады, ал баяндаушының сезімдері мен әңгімелеу әдісі үнемі осы жерден бастау алады» [105].

Су Тунның «1934 жылғы қашу» (1934) повесінде өткен кезеңмен қызықты диалог жасалады. Ататегінің өткенін еске түсіретін естелік-повесть 1934 жылдың айналасында шыр айналады. Өзінің бірсыдырғы сұрғылт өмірінен көңілі қалған кейіпкер өз ата-бабасының өмірі туралы естеліктер мен қиялдарға терең бойлайды. Кейіпкердің қиялы өткен мен қазіргі уақыттың арасындағы үстін шаң басқан көпірге айналады. Кейіпкер үнемі белгілі бір оқиғаларды бақылаушы ретінде көрінеді: «1934 жыл күшті қызыл жарық сәуле шашып, менің бар ойымды жаулап алды. Бұл дәуір енді жоқ, мен үшін бұл – ескі ағаштың кесілген шеңбері. Мен сонда отырмын. Алдымен маған әжем Цзян өткен өмірден жүзіп шығып, қалқып бара жатқандай болады» (1934 年散发着强烈的猩红光芒, 笼罩着我的思绪。这是一个已经不复存在的时代; 对我来说, 它是一棵古树上的年轮。我坐在上面。首先, 我看到我的江奶奶从

过去中走了出来) [109:9]. Кейіпкер ата-бабасы туралы белгілі үзінділерді оған әдеби композициялық түр бере отырып, тарихтың бірыңғай көмбесіне тығуға тырысады: «Маған Чен Вэньжидің қайтадан оралғаны керек» (我需要陈文治再次出现)[109:16] немесе «мен тағы да Соқырды өз қиялымның қатпарына итеріп жіберуім керек» (我需要把盲人再次推入我的想象领域) [109:23]. Баяндаушының еркі тарихи дамудың объективті күшін алмастырады, сондықтан оқиға немесе кейіпкер ұмытып кетуден туындауы немесе оған қарама-қарсы сатқындық жасауы мүмкін. Естеліктер мен оқиғаның бөлшектенуін баяндаушы үнемі түсінеді, ол өткен тарих туралы білімнің кішкене бөлігінің жоғалуы суреттің бірлігін бұзатынын аңғарады: «Мен ешқашан ұрпақтан-ұрпаққа берілетін бамбук кесетін пышақ көрген емеспін. Мен Фэнгян ауылы тұрғындарының қанында әрқашан бамбук бөлшектері болады деп ойладым... Барлығы менің ойлағанымнан да асып түсті, маған ата-бабаларымның өткен кезеңіндегі олқылықтарын қопарудың қажеті жоқ, мен тектік тарихты осылай жаза аламын немесе 1934 жылдың қысымен мүлдем таныс емеспін, мен отбасы тарихында олардың 1934 жылдың қысында не істегенін көрсете алмаймын».

(我从未见过代代相传的大竹刻刀。我只是觉得凤阳村居民的血液里总有竹子的颗粒……一切都超出了我的理解范围，我不需要深入祖先过去的缝隙，我已经可以书写历史了”或者“我对1934年冬天完全不熟悉，我不可能在家族历史中反映他们在1934年冬天做了什么) [109:45]. Баяндаушы сондай-ақ өз ататегіне қатысты ресми оқиғаны алға тартады, соның нәтижесінде баяғыда көмескі тартқан сол бір ресми тарих мән-мағынасы артып, қайта жанданады: «Он сегіз жасымда Мао Цзэдунның кітабын өзімді күштеп әрең оқығанымда, қиялымда «Хунанидегі шаруалар қозғалысы туралы» баяндама жасаған Чэннің отбасының лашығын ауылдастарының өртеп жібергені көз алдыма келді» (18岁那年，当我如饥似渴地阅读毛泽东的著作时，我的想象力将陈家谷仓被同乡焚烧的事件与《湖南农民运动报告》联系起来) [109:87].

Баяндаушы 1934 жылғы ата-бабасының әрекетіне өзі мағына үстеп, мазмұнын символдық тұрғыда әрлей түседі. Осылайша, батпаққа батқан Үлкен жол ер адамдардың нәпақа табу үшін ауылдан қалаға жаппай безуінің символына, Қытайды қайта жаңғыртудың символына айналды. Кейіпкердің ойынша, белгілі бір тайпаның тағдырына тоғыстырылған адамдар мен оқиғалардың ғана мәні бар: «Сол сәттен бастап сазды батпақпен иленген Үлкен

жол менің отбасымның тарихына енді» (从那一刻起，黄土大路就进入了我们家族的历史), «тағдыр Өлілер қорымы мен менің әжем Цзянды мәңгілікке байланыстырғанын байқадым және біздің әулетіміздің үстіне өлім көлеңкесі ілініп тұрғанына сендім» (我发现亡灵池和我的姜奶奶有着千丝万缕的联系，相信死亡的阴影笼罩着我们一家) [109:87], «мұнда тарихи нақты бір мағына бар, осы бір кіп-кішкентай әйел Хуаньцзы біздің отбасымыздың ерекше қонағы болу құрметінен айырылды, бізбен мәңгілік байланыс орнатудан қол үзді» (我觉得这是有特定的历史意义的，小环子女人注定会成为我们家族的特邀嘉宾，与我们建立永恒的联系) [109:91]. Ауылға баласын босануға жіберілген қалалық әйел Хуаньцзы қала өмірінің әдемілігі мен кербездігінің бейнесі іспетті. Оның Цзян кемпірмен әңгімесінде ауыл мен қала менталитетінің барлық айырмашылығы ашылады: ауылдың ас-ауқатына үйренбеген Хуаньцзы қалған ақшасына дәмді бірнәрсе сатып әкелуін өтінеді, ал Цзян сол ақшаға егістік алқабы мен өлген балалардың бейіті үшін екі му жер телімін сатып алғанын айтады. Өз әкесін түсінуге тырысатын және онымен рухани байланысқысы келетін кейіпкер өз әулетін бірнеше рет құрғақ шөп үйіндісімен немесе ағашпен салыстырады. Шөптің иісін бұрыннан жақсы көретін әкесі «үйдегі шөпті алты бөлікке бөліп, ең кішкентай бөлігін ерте қайтыс болған ағасы Гоуцзайға береді... ал маған ең үлкен бөлігі Цзян кемпір мен Чен Баонянь шалға тиесілі екенін айтты» (我把家里的干草分成了六份，最小的一堆给了早逝的哥哥狗仔……他告诉我，最大的一堆是江奶奶和陈宝年爷爷的) [109:108]. Баяндаушы ауылдық жерде сақталған дәстүрлі құндылықтарды сағынышпен еске алады, бұл есеюге, өсуге, ататегінің жай-күйін одан әрі жақсартуға түсуге деген ұмтылыс: «Мен Хуаньцзының тұмаған сәбиін сағынамын, егер ол оны Фэнъянда дүниеге әкелсе, біздің отбасымызда жан саны көбейер еді... Чен отбасының туыстық тегінің ескі ағашына жаңа бір бұтақ қосылар еді» (我很想念欢子未出生的孩子，如果她在凤阳村生下他，我们家就会多一个亲戚……陈家的血缘树上又多了一根新的枝条) [109:108].

1934 жылы отбасын бақытсыз жағдайлар иектеді, әулеттің көптеген адамы бөліп, ататек өшуге айналды. Біздің білуімізше, баяндаушы зұлымдықтың тамырын өз ата-бабасының табиғатынан көреді, іс-әрекет екі негізгі түйсік арқылы үстемдік етеді – тірі қалу және ататекті жалғастыру. Ағасы Гоуцзай табиғатынан солай ма, әлде тұқым қуалаушылықпен берілді ме, әйелдерге соншалық әуес болғаны сонша, оның жұмсалмаған құмарлық қызуы

өзінің түбіне жетердей еді. Әкесінен берілген әйелдерге құмарлық пен ашушаң мінезі Гоуцзайды «адам өмірінің қара сызығы» дейтін түсінікке жетелейді, одан түсінгені, адамның тууы да, өлуі де әйелден келеді.

Повесте үнемі қауіп-қатер мен тағдырдан берілетін аян-белгі тақырыбы көтеріліп отырады. Чен Сяомин: «Авангардшылардың тарихты қабылдау ерекшелігі фатализмге немесе мистицизмге енуі арқылы көрінеді. Шындық заңдарына енуге мүмкіндік таппаған автор сөзсіз фатализм идеясына бой ұрады. Авангардтық роман тарихтың бастапқы мағынасына мән бермейді. Қазіргі шақты және өткенді қайта жазу процесінде олар қазірдің өзінде тарихи бейсаналық күйге көшуде, ал тарих туралы философиялық тұжырымның өзі бос сөз болып қала береді. Біз жыныстық қатынас пен күнәнің адамның инстинктивті әрекеті ретінде зұлымдықтың тамыр жаюына және тарихтың құлдырауына себеп болатынын байқаймыз» [110], – дейді. «Су Тундағы әйелдер мен ер адамдар алғашқы қауымдағы табиғи күштер арқылы қозғалады, үлкен тарихтың ағынына біртүрлі оғаш арналар жасайды» [111:11], – дейді сыншы Ван Дэвэй. Су Тун әңгімесіндегі оқиғаны баяндаудың ерекшелігі – отбасы өмірінен көлемді визуалды суреттерді қайта жасау. Тан Сяобин атап өткендей, «Су Тунның визуалдығы постмодерн жасаған өткеннің жылтыр суреттерінен өзгеше. Су Тун шығармашылығындағы өткен кезеңнің суреттері шынайы, дара, әдеттегіден өзгеше. Бұл – революциядан кейінгі Қытайдағы тарих туралы жаңа түсінік іздеу талпынысы» [112:239].

Су Тун «Көкнәр алқабындағы отбасы» (罍粟之家) повесінде алдыңғы шығармасында көтерілген тақырыпты жалғастырады. Фэнъян ауылындағы Лю Лаоцзь деген соңғы помещиктің моральдық жағынан азғындағанын, отбасының күйрегенін суреттейді. Ауыл тап бір қарғыс тигендей көкнәр алқабындағы ұлы будың бүркенішін жамылған. Бала кезінен-ақ көкнәр иісіне уланған помещиктің ұлы Чен Цаодің күш-қуаты қалмады, елде қаншама өзгерістер болып жатқанын, үкімет ауысқанын, жер шаруаларға бөлініп беріліп жатқанын қабылдайтын шамасы жоқ. Көкнәрдің бас айналдыратын иісі қарғыс шеңберін үзудің мүмкін еместігінің және іріп-шірудің тұспалындай еді, тек Лю отбасындағы шешуші оқиғалар тұсында ғана саябыр табады. Оның сюжеті «1934 жылғы қашу» повесін айна-қатесіз қайталайды, тек ондағы оқиғалар сәл кейінірек, 1948–1950 жж. өтеді, бұл тарихтың айналып келіп қайталанатынының және Фэнъян ауылының өз күнәсынан опат болатынының көрінісіндей еді. Біз мұнда помещик Лю Лаоцзьдің басына үйірілген қара бұлттың көлеңкесін тағы да көреміз, тойымсыз нәпсіқұмарлығы үшін тағдыр оны жазаламай тұрмады, барлық балалары кемтар болып туды, тірі қалған жалғыз ұлы Яньи ақыл-есі жоқ ақымақ еді, Людің әйелі Чен Цао деген ұлын некесіз туады, оның әкесі жалдамалы жұмысшы Чен Мао еді. Чен Цао өз

әулетінің өткеніне үңіліп, зерттеуге тырысады, сонда көргені алдау мен кісі өлімі көріністері еді: «Тастүнекте тарих пен адамдар қалай болса солай араласып кетті. Чен Цао нан кемірген адамдардың жап-жасыл көмескі жүзін әрең шырамытты, отқа лақтырылған ағасы Гуйды көрді, бәрінен де басы қанға боялған Яньді анық көрді...» (黑暗中, 历史和人民混杂在一起, 一片混乱。陈草依稀看到人们啃着大饼的绿脸, 看到桂叔在火中奔跑, 最清楚地看到燕一血淋淋的头) [112:122].

Баяндаушы елдің «үлкен тарихы» тап бір дауыл сияқты көкнәрден есенгіреген Фэнъян ауылына баса көктеп кіргенін айтады: «Оңтүстік баяғыда азат етілген, ал Фэнъян ауылы бұл жайлы әлі білмейтін» (南方早就解放了, 凤阳村还不知道) [112:102]. Автор помещиктің отбасының күйреуіне жинақталған таптық қайшылықтар мен тарихтың жалпы заңдары емес, жеке жайттар, жеккөрушілік, әйелдерге деген құштарлық себеп болғанын көрсетеді. Бұрын қысымға ұшыраған жұмысшы Чен Маоның мақтанышы мен қызуы енді революциялық күресте заңдастырылған жолға ие болды. Билікке ие болған ол өзін езушілерден қатыгездікпен өш алады, бандит Цзян Лонг сияқты помещиктің қызын зорлайды. Ауыл тұрғындары бір әулеттің өлімінің себебі революциядан емес, Лю отбасының қанына жалдамалы жұмысшының арам қаны араласқаннан деп санайды, «Чен Цаоның дүниеге келуі помещик Людің отбасының күйреуі мен құлдырауының кілті болды» (陈操的出生, 正是导致刘地主家族灭亡的关键) [112:127].

Біз нәпсіқұмарлық пен соқыр жеккөрушіліктің революцияның қозғаушы күшіне айналғанын көреміз, коммунизм идеялары және барлық адамдардың тең әлеуметтік жағдайы ауыл тұрғындарына түсініксіз еді. Олар революционерлерді помещик сияқты қабылдады, жаңа билікке сөзге келмей бағынды. Шаруалардан шыққан революционерлердің өздері де төмен және кекшіл адамдар ретінде қабылданды. Сонымен қатар баяндаушының үні сабырлы, онда «жаңа кезең» романына тән феодалдық зұлымдықтар мен ашуды айыптау жоқ, автор оқырманды өзі жасаған оқиға суретіне сабырлы кейіпте жеткізеді.

Янь Лянькэның шығармашылығы «туған өлкенің әдебиеті» бағытына жатады, яғни өңірлік немесе ауылдық проза. Оның барлық повестері мен әңгімелеріндегі оқиғалар Балоу деген тау баурайында өрбиді, оның шығармалары әлемге Құдайдың назарынан да тыс қалған алыстағы тау бөктеріндегі ауылдың тұрғындарының көзімен қарайды. Хэнань деген кедей ауылда өскен автордың өмірлік жеке тәжірибесі қазіргі әдебиетке шынайы

құндылықтар мен әсірелеусіз суреттемелерді алып келді, ауылда тұрып күн көрудің талпынысын көрсетті.

Автордың шығармаларының ішінде «Күн астындағы жылдар» (1998) атты көлемді романы ерекше орын алады. Бұл роман ҚХР құрылған күннен бастап Қытай тарихына бейресми көзқарасты бейнелеудің үлгісі ретінде қызығушылық туғызды. Мәселенің басына шаруалар мен билік арасындағы өзара әрекет жағдайларын (ол табиғи апатқа ұқсайды) проблема қылып қоятын Лю Чжэньюннан өзгешелігі, Янь Лянькэ өзінің «Күн астындағы жылдар» романында түптің түбінде жеңіліске ұшырайтын адамның қатал табиғат жағдайына қарсы күресін суреттейді.

«Күн астындағы жылдар» романы – автордың тау бөктеріндегі Сансинцунь деревнясының шынайы өмірімен оқырманды тікелей бетпе-бет жолықтыруға деген талпынысы. Жатық тіл мен қарапайым сюжеттерді қолдана отырып, қосымша детальдардың құрсауынан арылып, автор оқырман мен кейіпкерлердің күн көріп жатқан ортасындағы арақашықтықты барынша қысқартуға тырысады, оларды басқаратын алғашқы қауымдық түйсіктер мен қарапайымдықты паш етеді.

Янь Лянькэ романының соңына дейін күшті эмоциялық күй баурап алады. Біз мұнда халықтың ауыр тағдырын көреміз, одан шығатын жол жоқ, автор оқырманды аурудан, жарақаттан немесе ауруханада терін сатқаннан өлген кейіпкерлердің қиналған азабын сезінуге мәжбүр етеді. Лянь Янькэнің өзі романның алдына қойған міндеті туралы көзқарасын былай білдіреді: «Мен үшін романдағы азапты сезіну – ең басты нәрсе, егер ол оқырман жүрегіне әсер етіп, оны да қиналысқа түсірсе, онда өз мақсатыма жеткенім. Осы мақсатқа жету үшін ғана, мен романның тілі, құрылымы, кейіпкерлері, пішіні жайлы ойға батамын»[113:15]. Өз шығармаларындағы көңіл ауаны жайлы пікір айта келіп, Янь Лянькэ ол үшін ең маңыздысы эмоцияның шекті эскалациясы мен аффект екенін айтады. Автордың сөзінше, ол адамның жай-күйін, оның рухының физикалық қиындық туғандағы сынаққа қалай төтеп беретінін көрсетуге ұмтылады. Янь Лянькэнің романын заманауи аңыз тудыруға тырысу, адам өмірінің мәнін модернистік санаға тән мифтік тұрғыда бейнелеуге ұмтылу деп түсінуге болады.

Бұл шығарма баяндалатын оқиғаларының шынайылығына қарамастан, символизмге толы, кейіпкерлердің тұлғасы мен экспозиция авторлық идеяны жүзеге асырған. Янь Лянькэ романында оны аңызға ұқсататын элементтер жетерлік: халықты ұзақ өмір сүруге бастайтын көшбасшы, деревняны мына әлемнен бөліп тұрған Балюу тау шоқысы, адамдарды біріктіретін идея.

Романның өн бойында Сы Шидің Сыма Ланьға деген бала кезінен басталған махаббат оқиғасы баяндалады, оның бәсекелесі Чжу Цуй деген қыз Сыма Ланьның әкесіне өз отбасының азық-түлік сақтайтын қорының қай

жерде екенін айтуға дайын, сол арқылы болашақта Сыма Ланьның әйелі болғысы келеді, сөйтіп, өз отбасын аштан өлу тозағына түсіреді. Сыма Лань іштей арпалысқа түседі, билікке ұмтылу мен Сы Шиге деген сезімі арасында жауап таппай қиналады, ақыры одан бас тартып, қыздың деревнядан кетуіне жол бермес үшін Чжу Цуйге үйленеді, сол арқылы деревняның заңын сақтап, ауыл басшысы атанады. Екі әйелдің де (Сы Ши мен Чжу Цуй) жігітке адалдығы және екеуара жеккөрушілік өмірінің соңына дейін жалғасады. Сыма Ланьның тамағына жасалатын отаға ақша табу үшін, Сы Ши қалаға кетіп, жезөкшелікпен айналысады, өмір бойы сүйіктісімен қосылуды армандаған Сыма Лань дүниеден өткен Сы Шидің қасында жан тапсырады, «Тағдыр арнасы» құрылысының нәтижесін сол күйі көрмей кетеді. Оның әкесі Сыма Сяосяо ауыл тұрғындарының тірі қалуы үшін үш ұлын құрбан қылады, басқа да ауру балалармен бірге аштан қатырады. Біз тұрғындардың өз өмірін ұзарту үшін жеке құндылықтарын құрбан қылатынын байқаймыз. Олар тұрмысқа шықпаған жас қыз Сы Шиді ауылға көмек жіберуге мәжбүрлеу үшін уезд бастығы Луға күндікке беруге әзір. Сыма Ланьның әкесі канал құрылысына ақша табу үшін өзінің қызының қалада жезөкшелікпен айналысуына қарсы болмайды. Барлық еркектер үйленгеннен кейін терін сату үшін қалаға кетеді, бұл – өзінше бір бастаманың түрі. Есепсіз адам құрбандары Лин Инь Цюйдің «Тағдыр арнасының» құрылысына тартылады.

Романның ең қорқынышты да трагедиялық бөлімі ауылдағы аштықты суреттейді («үлкен секіріс» кезеңі) және адамның өз балалары мен туыстарына деген махаббаты үшін қандай жолмен болса да тірі қалу үшін күресін бейнелейді. Тірі қалуға деген ұмтылыс адамды сүю деген ұғымды артта қалдырып, басымдыққа ие болады. Сыма Сяосяо адамдардың наразылығы мен күңкіліне қарамастан, ауру және әлсіз балаларға тамақ бермеуді бұйырады. Сол жолда өзінің үш ұлын да құрбан етеді. Ақыры, өз өлімінің жақындағанын сезеді де, бір үңгірге барып өлмек болады, сосын қарғаға жем болып, ауыл тұрғындарының аулап жегенін қалайды. Соңғы тарау мынадай бір сөйлемнен тұрады: «Шынында да, өзі армандаған сүт пен балдан тұратын жерге қол жеткізді». Сыма Сяосяоның құрбан болуы арқылы деревня егін жиналғанша күнін көре тұруға қол жеткізді, ол армандаған жеріне қол жеткізген жоқ, оны Сыма Сяосяоның өзге әлемінен көрді. Деревня тұрғындары өлімді «бақыт» санайды, өйткені оны азаптан құтылу деп түсінеді. Сыма Лань Саньсинцуньдегі «деревня-микрокосмос» шеңберіндегі аңыз тұлға ретінде қабылданды, алайда оның халық құтқарушысы рөліндегі утопизмін автор романның басында жоққа шығарады.

Романның бірнеше бөлімінде Сыма Ланьның ержетуі мен жігіттік шағы, оның бойындағы көшбасшыға тән табиғи бейімділіктің артуы көрсетілген. Ол, біздің пайымдауымызша, өмір мен өлім туралы ойлайтын, тағдырға қарсы

шығып, халықты «Тағдыр арнасын» салуға жұмылдыратын романның жалғыз кейіпкері. Сыма Ланьның балаға тән аңғал болмысы ажалдың ақиқат екеніне сенбейді: «Ол адамның қалай өлетінін мүлде түсінбеді: сөйлей алмайды, дем ала алмайды, нан жеп, сорпа іше алмайды, келе алмайды, кете алмайды және қозғала алмайды. Тақтада екі-үш күн жатыр. Содан кейін ол жерге көміледі, тіпті бұл адамның мәйіті бір нәрсе жоғалғандай көрінбейді...» (他根本不明白一个人是怎么死的, 他不能说话, 不能呼吸, 不能吃饼和汤, 不能来, 不能走, 不能动, 躺在木板上两三个人几天后, 他们把他埋在地里, 连这个人的尸体都看不见了, 好像失去了什么...) [113:485]. Кішкентай Сыма Лань адам неге мәңгі өмір сүре алмайды және неге қартаяды деп ойлайды, өмірдің мәні туралы тұжырымға келеді: «Егер адам мәңгі өмір сүрсе, бұл жақсы, бірақ содан кейін жаман тамақтанса, жаман киінсе, күн сайын далада жұмыс істеу үшін саз бен көңге толы себет пен мөшекті сүйреп апарса... ең бастысы – өмір сүру» (如果一个人永远活着, 这很好, 但他可能会吃得不好, 穿得不好, 每天拖着锄头和装满泥土和肥料的篮子去田里干活, 但主要的是生活) [113:467].

«Көктің қалауын қабылдау» романының бірінші бөлімінде Сыма Лань қылтамақ ауруынан қайтыс болады, біз оның басқаларға ұқсамайтын көшбасшылық әлеуеті ауыл тұрғындарын мазалайтын зұлым күштің кесірінен ешқашан іске аспайтынын көреміз. Автор нақты өмірдің қысымымен утопияның күйреуін көрсетеді. Ян Ляньке романындағы уақыт континуумының ерекшелігі оның ерекше символдық рөлі туралы айтуға мүмкіндік береді. Уақыт қозғалысы романдағы утопияның күйреуі идеясына қызмет етеді, автор өмірді ұзартудың келесі жобасының жеңілуін, сондай-ақ таулы ауылдың уақыт пен өмірдің сыртқы әсерлеріне бағынбауын алдын ала болжайды. Өмір бастауларына оралу – бұл Сыма Ланьның дүниеге келуімен аяқталатын романның лейтмотивтерінің бірі және ол оның қайтыс болғаны туралы хабарлаудан басталады, жастыққа, балалық шаққа немесе басқа күйге оралу қозғалысы өмір циклінің идеясын көрсететін барлық нәрсені қамтиды: «Бәрі бастапқы күйіне оралуды жалғастыруда. Уақыт жылдам, ол қызыл жібек таспасы сияқты, сиқыршының жеңінде пайда болады немесе жоғалады. Үлкен ауыл кішкентай болды, қарттар орта жастағы адамдарға, жас балаларға айналды. Тіпті бұқа бұзауға айналды, содан кейін кішірейіп, сиырдың құрсағында қалды. Өлгендердің жаны қабірлерден қайта тірілді. Жерленген, сынған кірпіштер мен кетпендер темір ұстасының құралында қызып кетті, ал олардың тұтқалары ағаштардың жас шыбығына айналды. Адамдардың ескі жыртылған киімдері де жаңа кенепке, содан кейін мақта мен тұқымға

айналды» (一切都在不断回到原来的状态。时间匆匆，它就像一条红丝带，在魔术师的袖子里时隐时现。大村庄变小了，老人变成了中年人，小孩，连公牛都变成了小牛，然后缩小到了牛的子宫里，死者的灵魂从坟墓里升起来，埋葬了破碎的镐。锄头在铁匠的铁砧上变得通红，锄头变成了树上的新芽。甚至人们的破旧衣服也被变成了新的亚麻布，然后变成了棉花和种子) [113:241]. Сыншы Гэ Хунбин атап өткендей, «басынан аяғына дейін баяндау уақыттың қарама-қайшылығын, өлімге қарсы тұруды символдық үлгіде бейнелейді. Ян Ляньке уақыттың басталу нүктесіне оралуға тырысады... Адамдардың өлімге қарсы тұруы Лин Инь арнасына жүктелген үмітпен, әйелдің бала туу қабілетіне деген алғашқы үмітпен келеді» [114:334]. Аңыздың атмосферасы романдағы уақыттың кері бағыты арқылы көрінеді: 80-жылдардағы ауылдағы реформалар кезеңінен, яғни ҚХР-дың қалыптасу кезеңінен басталады.

Жоғарыда айтылғандай, «Күн астындағы жылдар» романы қараусыз қалған ауыл тұрғындарының ҚХР тарихына ерекше көзқарасымен құнды. Ян Ляньке оқшауланған әлемнің өмірін бейнелейді, яғни модернизация процесінде қаланың бөлінуі басталғаннан кейінгі ауыл жайы сөз болады.

Саньсинцунь ауылы ресми тарихта жоқ, онда сыртқы әлемдегі оқиғалар туралы қауесеттердің үзінділері ұзақ уақыттан кейін әзер жетеді. Автор ел орталығы мен өркениетті қаладан түпкірдегі ауылға саяси және экономикалық модернизация дабылының таралу процесін көрсетеді. Автор Қытайда Ежелгі дәуірден бері ауылдың ұжымдық өмір сүру жүйесі қалыптасқан, сондықтан да жеке адамға қаншалықты қиындық туғызғанымен жаңа кезең идеологиясынан гөрі өмір сүруге ыңғайлы болды деп санайды. Билікті орнатудың, оны келесі буынға табыстаудың табиғи тетіктері күш принципіне және көшбасшының таланты мен табиғи дарынына негізделген. Автор ауыл бастығының беделін мойындау, оның еркіне толық мойынсыну көбінесе ауылды жойылып кетуден сақтайтынын көрсетеді, өйткені ол қоғамдық қызығушылықтың (көптеген құрбандар мен өлімдердің құны) кішігірім жеке мүдделерге қарсы жеңісін білдіреді. Сондай-ақ отбасы шеңберіндегі дәстүрлі патриархалдық бағыну жүйесі қоғамның өмір сүруінің ажырамас шарты саналады. Мемлекеттік бастамалар мен науқандар шаруалардың қарапайым және практикалық санасына жат. Осылайша, «мәдени төңкеріс» және «үлкен секіріс» сияқты саяси науқандар тұрғындарға қай жағынан да мағынасыз болып көрінеді: «біреу қалада ерлер мен әйелдер есінен танып қалды, үлкен ақ парактарға түсініксіз иероглифтер жазып, тоқылған адамдардың басына қалпақ кигізіп, көшелермен жүрді деп айтты. Әйелдер: «Олар неге олай істеді?» – деп сұрады.

Сыма Лань: «Олардың жайын кім білсін», – деді». (有人说, 城里的男人和女人都疯了, 他们在大白纸上写下难以理解的象形文字, 把人绑起来, 戴上帽子, 领着他们穿过街道。妇女们问: 她们为什么要这样做? 司马兰说: 谁知道呢?) [114:463]. Сонымен қатар Саньсинцунь ауылының шаруалары үшін жаңа билік иек артатын «партия», «халық коммунасы», «жер иесі, бай шаруа» деген ұғымдар да жат. Болат балқытудың сәтсіз басталған компаниясын аштан өліп бара жатқан шаруалар азық алудың соңғы мүмкіндігі ретінде қабылдады: «Қанша сапалы болат балқытылғанын, содан кейін үкіметтің сыйақы ретінде қанша астық беретінін, бірақ олардың есіктердің тұтқасына дейін балқытып жібергенін, енді үкіметке беретін болаттың таусылғанын және пешке салатын темір-терсек іздеп жүргенін біз таудың арғы бетінен сұрап білдік» (我们意识到了: 炼出多少好钢, 政府就可以给多少粮食作为奖励, 但他们连门门都已经融化了, 不能再给政府提供钢铁了, 正在寻找以便将更多的铁投入熔炉中) [114:255].

Ян Лянькенің романынан біз қазіргі мемлекеттің идеологиясы мен заңнама, билік құрылымдары және әлеуметтік теңсіздік әлі орнықтамаған деревня арасындағы тарихи алшақтықтан туындаған әртүрлі формациялардың қақтығысын көріп отырмыз. Ауылдың бұл жағдайы адамдардың өмір сүру деңгейінің ерекшелігінен байқалады, сонымен бірге жеке адамның жалпыға сөзсіз бағынатынын көрсетеді, сыртқы әлемнен оқшаулану факторымен байланысты мұның бәрі қоғамның небір қиын сәттерде аман қалуын қамтамасыз етеді.

Ян Лянке екі әлемнің үйлесімсіздігі мен қабыспайтын қайшылығын атап көрсетеді. Сыртқы әлем Саньсинцунь ауылынан кетуге тырысқандарды қуып жібереді, ауылдың өзі Мао Цзэдун үкіметі енгізген билік институттарын енгізудің қажеті жоқ деп біледі, сонымен қатар ауылдан кетуге қатаң тыйым салады. Жеке таулы өлкедегі ауылдың өмірін тілге тиек ете отырып, әулеттің шежіресі мен өткені туралы деректерді сақтауға негізделген ерте заманнан келе жатқан рулық, тайпалық құрылымның орнына өзіне тән емес мемлекеттік тарихиланған құрылымға сүйенген саяси амалдар арқылы ауыл тұрмысының жаңарып, жаңғыруы туралы баяндалады. Саньсинцунь ауылының тағдыры табиғаттың мейіріміне бөленеді, бұл әлеуметтік нормаларға да әсер етеді. Қорыта айтқанда, Ян Лянкеңің романы жазушының өзіндік дара стилін қалыптастырудағы көркемдік бейнелеу амалдарының орнын анықтау тұрғысынан да үлкен қызығушылық тудыратыны мәлім. Бұл шығарма ауылды жаңашаландырудың күрделі мәселесін талдап, түсіндіруге айтарлықтай үлес

қосты. Халықтық психологияның көне тамырларын эпикалық үлгіде жеткізді. Қарапайым халықтың барлық замандағы, кез келген биліктегі талайсыз тағдырының терең трагедиясын ашты.

Осы тарауда ұсынылған шығармалар, әрине, қазіргі прозадағы тарихқа деген жаңа көзқарастың соңғы үлгісі емес. Оларды тарихи романдар деп атауға да болмайды. Дегенмен біз аталмыш туындылардан нақты тарихи оқиғалардың сипатын жиі көреміз. 90-жылдары тарихи роман Қытай әдебиетінде көрнекті орын алды және оқырман қауымға кеңінен танымал (мысалы, Эр Юехенің «Император Цянлун» романы) болды. Бірақ біздің негізгі міндетіміз әлі де 90-жылдардағы тарихи романдардың өзегінде жатқан әбден тарихиланған, стильдік жағынан реалистік шығармаларға жақын келетін өзгеше үлгілерді іздеу болып отыр. Жоғарыда талданған Су Тун мен Ян Лянкенің романдарын жалпы ортақ және детальдық принципі бойынша бөліп қарастыруға болады.

Егер Су Тун алғашқы шығармаларында өткеннің суреттерін егжей-тегжейлі талдап, мұқият қайта жаңғыртуға ұмтылса, жеке адамның немесе отбасының тағдыры арқылы үлкен тарихи өзгерістерді бейнелеп, тарих рухын нақты заттар мен экспозициялардан көрсе, ал Ян Лянке, керісінше, жалпы идеяны, ұжымдық бейнені алуға, халықтық менталитеттің квинтэссенциясын шығаруға құмар. Ян Лянке қытай шаруаларының құндылықтарын жинақтап бейнелеуге, мемлекеттілік пен таптық күрес идеяларынан шалғай жатқан қарапайым халық экзистенциясының ерекшеліктерін көрсетуге тырысады. Су Тун хикаяларында біз ескірген ежелгі образдардың романтикалық сипаты күшейгенін, олардың портретін қайта қалпына келтіру амалдарын, көзден ғайып болған өткен өмірге деген сағынышты, құлдыраудың декадентті эстетикасын және «тарихтың жеңілісін» көреміз. Стиль тұрғысынан екі жазушының шығармашылығы әртүрлі: Су Тун сатираға, Ян Лянке трагедия мен драмаға ұмтылады, дегенмен соңғысы гипербола техникасын жиі қолданады. Екі авторды қарапайым адамдардың зұлым күшке немесе биліктің қысымына қарсы тұруға дәрменсіздігіне деген шарасыздықтан туған ашу біріктіреді.

Дәуір шығармашылығында біз «нео-тарихилыққа» тән тарихтың мәтіндік табиғатын зерттеуге, нақты оқиғаларды мәтіндердің түрлеріне айналдыру механизмін ашуға деген ұмтылысты көреміз, «тарихи шындық» ұғымының релятивизмі байқалады. Бұл жұмыстардың барлығы қазіргі заманмен диалог жүргізетінін, қайта жасалған тарихи картиналар мен көріністер арқылы қазіргі заманның көркемдік қабылдауының ерекшеліктерін байқаймыз. Елдің өткенін бедерлеу үшін жаңа эстетикалық критерийлерді әзірлеу, сондай-ақ тарихтың мәнін сапалы жаңа позициялар тұрғысынан түсіну маңызды. Жоғарыда айтылғандай, бұл процесті тарихилықтың рационалистік

принципінен алшақтау және мистицизмге, фатализмге бой ұру, адамның мінез-құлқын фрейдизм тұрғысынан түсіндіру (және бейсаналық теория) деп айтуға болады. Мәдениеттанушы Я.Г. Шемякин тарихты осылай түсінудің шектеулі екендігін атап өтті: «Фрейдизмді жақтаушылар кез келген саяси және рухани қозғалыстардың түп негізінде Эдип комплексі жатыр десе, марксизмнің догмалық нұсқасын ұстанушылар материалдық мүдделерге иек артады» [115:188].

Көркем проза ұсынатын тарихи оқиғаға жаңа көзқарастың ерекшелігі, біздің ойымызша, баяндаушыны тарих шеңберінен шығару әрекеті (әрбір адам, мейлі, ол әңгімеші болсын, мейлі, қаһарман болсын, сөзсіз тарих ағысының бір бөлшегіне айналады) арқылы оны тарихтың өзінен жоғары қою, осылайша, оның мәтіндегі демиург позициясын қамтамасыз ету сияқты көрінеді. Тарихты мұндай субъективтік ассимиляциялауды модернистік сананың белгісі деп түсінуге болады.

3 90-ЖЫЛДАРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ҚЫТАЙ ПРОЗАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

3.1 90-жылдардың соңындағы қытай прозасының даму процесі

1990 жылдары әдебиет дамуының жаңа кезеңі басталып, сол кезде Қытайға Батыс мәдениеті, Батыс құндылықтары, әдеби стильдер белсенді түрде еніп жатты. Бұл кезде кеңестік және батыстық әдебиеттердің жарық көрген аудармаларының саны айтарлықтай өсті. Классиктерді қайта басып шығарған күннің өзінде шетелдік шығармалардың саны кейде қытайдың төл туындыларынан асып түсті. Сыртқы әлемге ашық болумен қатар, Қытайда да мәдениет пен әдебиеттің коммерциялану құбылысы пайда болды. Аудиовизуалды ақпарат құралдары танымал бола бастады, әдебиет бұқаралық санадағы орнын жоғалтты, әдеби қызметтің беделі төмендеді.

1990 жылдары нарықтық экономика дамыған сайын мәдени өндіріс нарық заңдылығына бағына бастады. Тауар секілді, әдебиет тек сұраныс бойынша, белгілі бір тақырыптардың көлемінде ғана жазылды. Бұқаралық мәдениеттің таралуында сұранысты ынталандыру шешуші фактор болғандықтан, «тауар» және «өнер туындысы» ұғымдарының арасындағы шекараның бұлыңғырлануы байқалады. Экономикалық мәселелер жазушылар үшін өте өзекті болды, дегенмен кәсіби жазушылар қауымдастығының жүйесі әлі де жойыла қоймады. Осы кезеңдегі жазушылардың алдында екі таңдау тұрды: талаптарға сай, идеологияға сай шығармалар тудырып, сыншылардың бағасын алып, әдеби журналдарда жариялану мүмкіндігіне ие болу немесе өз принциптерін сақтап, «тәуелсіз жазушы» жолымен жүру [116:777].

Бұл кезеңдегі қаламгерлер мемлекет тарапынан жасалған қысыммен қатар нарық қысымын да бастан өткере бастады. Бірақ сонымен бірге ақын-жазушылар нарықтық қатынастардың әдебиетке тигізген зиянына қарамастан, бұл үрдістің жағымды жақтарының да бар екенін түсінді. Тек нарықтың ғана жүйеге, мемлекеттік идеологияға қарсы тұра алатындай күші болды. Әдеби шығарманың табысты болуы оның таралымына немесе қайта басылу санына байланысты емес, оның негізінде сериалдар мен фильмдер түсірілді ме, телехабарлар жасалды ма, осы секілді көптеген әртүрлі факторларға байланысты болды. Осыны ескере келе, көптеген жазушылар сценарист

ретінде жұмыс істей отырып, жаңадан дамып келе жатқан телехикая индустриясымен бірлесіп еңбек етті [117].

Кейбір жазушылар материалдық пайдаға, коммерциялық табысқа ұмтылды, тұтынушылық сұранысқа бейімделе бастады, бұл әдеби шығармалардың сапасына әсер етті. Бұрын жабылып қалған тақырыптар бойынша жұмыстар жасалды. Көптеген махаббат романдары, көркемдік құндылығы жоқ әңгімелер пайда болды.

80-жылдардың көрнекті авторлары 90-жылдары да өнімді еңбек етті. Жастық шағы мәдени төңкеріс кезеңіне тап болған, көбі 80-жылдары ауылға қызметке жіберіліп, озық күшке айналған жазушылар әдебиетке тың ойлар әкелді. Енді олар «консерваторлар» рөлінде жүрді. Олар гуманистік рухтың әлсіреуіне, әдебиеттегі тыйымдардың құлдырауына, шығармалардағы ескі құндылықтардың жойылуына қарсы болды. Бұл авторлардың барлығы Қытай Жазушылар одағына мүшелікке енгізілді. Алайда Жазушылар одағымен байланысы жоқ, осы дәуірдің «тәуелсіз» авторларының саны күннен-күнге арта берді. Олардың жұмысы нарыққа тәуелді еді, олар өздері ұстанған ережелер мен шарттарға сүйенді. Мұндай авторлардың ұстанымы – жаңа талаптарды қабылдау және олармен келісу. Олар өз шығармаларында 80-жылдардағы «алтын ғасырға» деген сағыныштан бас тартты. Бұл авторлардың жұмысында көбінесе сентименталды махаббат пен интимдік өмір, зорлық-зомбылық, сондай-ақ мафиялық картельдер, бизнес және сыбайлас жемқорлық туралы детективтік оқиғалар суреттеліп, осы тектес жаңа тақырыптар бой көрсетті. Бұқаралық мәдениеттің өрістеуіне байланысты әдебиетте плагиаттың таралу мәселесі де туындайды. Автордың осы кезеңдегі ұстанымын оның нарықтық экономика қоғамындағы жаңа шындық пен талаптармен қатынасы, осы қоғамдық жүйені қабылдауы немесе теріске шығаруы арқылы бағалауға болады. Егер бұрын әдебиетте реализм мен модернизм бір-біріне қарама-қарсы қойылса, 90-жылдары гуманистік және коммерцияланған әдебиеттің арасындағы қарама-қайшылықтар орын алады.

Бұл буын авторларының консерватизмі туралы айтатын болсақ, біз олардың ұстанымын теріс бағалаудан аулақпыз. Бұрынғы құндылықтарға адалдығы олардың біршама жетілген және көркемдік жағынан мықты туындылар жазуына мүмкіндік берді. Мысалы, 90-жылдардағы Ван Ани, Чжан Чэнчжи, Ши Те Шен, Чжан Вэй шығармашылығы соның айқын дәлелі болмақ. Жоғарыда атап өткендей, олар 80-жылдардағы «алтын ғасырға» деген

сағыныштан бас тартып, әдебиеттегі жаңа жағдайларды қабылдау, келісу және көрсету позициясын дамытқан жазушылар еді. Бұл – нарықтық экономика қоғамына қатысты ұстаным, оны қабылдауынан немесе жоққа шығаруынан автордың 90-жылдардағы ұстанымын бағалауға болады. 90-жылдары Жазушылар одағының директиваларынан босатылған «тәуелсіз» (自由撰写人) авторлардың пайда болуын осы кезеңнің жаңа құбылысы деп атаған жөн. Әрине, олардың позициясын толығымен тәуелсіз деуге болмайды, өйткені олардың шығармашылығы өздерінің қатаң ережелерін белгілейтін нарыққа байланысты. Бұл авторлар тобының жұмысы көбінесе коммерциялық және бұқаралық әдебиеттің элементтерін қамтиды, ол сентименталды махаббат пен интимдік өмірдің, зорлық-зомбылықтың, детективтік сюжеттердің тақырыптарын пайдалануынан көрінеді.

90-жылдардағы барлық әдебиеттердің ішінен бізді Ван Ганнан кейін «перифериялық» деп белгілейтін бағыттардың бірі қызықтыратынын анықтадық. Бұл периферияның мәні 80-жылдардың аяғындағы авангардтық прозада сыртқы құрылымындағы формалды эксперимент түрінде көрінді, ал 90-жылдары «кейінгі толқын» авторларында нақты баяндау әдісіне жүгінген кезде біз периферияны идеологиялық деңгейде көреміз, яғни индивидуализмге бейімділік артты, тек өзі үшін сөйлеуге ұмтылу алдыңғы қатарға шықты.

Сондай-ақ периферияны негізгі мәдениеттің (яғни мемлекеттік мәдениеттің) әдейі алыстауы және тіпті теріске шығаруы ретінде сипаттауға болады. 1993–1994 жылдары «Чжун Шань», «Вэньи чжэнминг», «Дацзы», «Бейджинг вэнсю» және т.б. журналдарда әдебиеттегі жаңа бағыттар туралы қызу пікірталастар жүрді, бұл: «жаңа жағдай»(新状态), «жаңа тәжірибе» (新经验), «жаңа қала тұрғындары» (新市民), «гуманизм туралы романдар» (人文关怀小说), «60-жылдары туған авторлар» (60年代出生的作家), «жаңа әйел прозасы» (新女性写作) тақырыптары еді. «Измдердің» пайда болуы және осы кезеңдегі әдеби бағыттардың жиі өзгеруі олардың жаңалығына күмән келтіруге мәжбүр етті және алдыңғы жетістіктерден алшақтауына алып келді, сонымен қатар оқырмандардың қызығушылығын арттыру үшін коммерциялық жарнамалық әдістерді қолдануға тура келді. Нарық заңдары бойынша әдебиеттің өмір сүру ерекшелігі жаңа құбылыстарды үнемі қамтамасыз етуді, сенсацияға ұмтылуды қамтиды.

«Жаңа жағдайды» насихаттаушылар, атап айтқанда, әдебиеттанушылар Ван Ган мен Чжан Иу 90-жылдары көркем мәтіннің мәніне ерекше назар аударып, оның міндеттеріне, әдістері мен мазмұнына сапалы жаңа көзқарас туындағанын жеткізеді. Ван Ган атап өткендей, «жаңа мемлекет» бірнеше жұптасқан ұғымдар: шығыс-батыс мәдениеті, элиталық-бұқаралық

тұтынушылық әдебиет, авангард-жаңа реализм арасындағы қарама-қайшылықты жеңуге күш салуда...» [118:84]. Біздің ойымызша, Ван Ган мен басқа сыншылардың пікірлері әдебиет саласындағы плюрализм мен толеранттылықтың пайда болғанын көрсетеді, биліктің дискурсына тән басқа пікірлерді қабылдамауға деген ұмтылысты жоққа шығарады, бұл барлық әдеби құбылыстарды жаңа контексте тең және жемісті деп санауға алып келді. 90-жылдардағы «перифериялық» әдебиеттің ерекшелігін қарастыру «жаңа кезең» әдебиетімен салыстырғанда әдебиеттің эстетикасы мен құндылықтарындағы жалпы өзгерістерді көрсететін мынадай ұғымдар тобын ажыратуға мүмкіндік береді:

80-ж. әдебиет	90-ж. әдебиет
Әдебиеттің қоғамдық рөлі, проблеманы бүкіл ел ауқымында көтеру. Әдебиет қоғамға қызмет етеді	Әдебиет жекелеген, дербес, ұсақ оқиғаларды суреттейді. Жеке тұлғаға (индивид) арналған әдебиет
Жалпы көңіл күй байсалды, аянышты, патетикалық	Күлкі, ирония, пародия, салмақты әжуа, автордың өзін-өзі келемеждеуі
Әдебиет — билік дискурсының бір бөлігі (мәдени мейнстрим)	Мейнстримнен алшақтау және қарсы тұру, билік тілін пародиялау
Жинақтау, мифология, басты себебін іздеу, бәрін «басты мәселеге» әкеп тіреуге тырысу	Тізбелеу, нақтылық, дискреттік. Түпкілікті қорытындыдан және біржақты баға беруден бас тарту
Батырлық, романтизм, мықты кейіпкерлер мен танымал тұлғалардың бейнесі	Күнделікті сән-салтанат, романтикалық күйден арылу, түр-тұлғасыз кейіпкерлер
Болашақтағы белгілі бір мақсатқа бағытталған қозғалыс (мәселен, жақсартылған қоғамға)	Дағдарыс, белгісіздік күйі. Мақсатқа емес, процеске көңіл бөлу

Тарихилық, ұлттың өткенімен байланыс	Осы сәттегі нәрсеге ғана назар аудару, «қазір» деген өлшеммен жүру, өткен өмірден және тарихтан қол үзу (Чэнь Сяомин)
4 мамыр қозғалысындағы ағартушылық дәстүрмен байланыс, дәстүрлі қоғамның кемшіліктерін сынау, халық дәстүрін зерттеу	Ескі дәстүрден қол үзуге тырысу (4 мамыр қозғалысынан және ескіліктен). Әдебиеттегі урбанизм
Әдебиет зиялы қауым құндылықтарының айнасы іспетті	Әдебиет қоғамның жаңа әлеуметтік тап тұлғаларының атынан сөйлей бастайды (коммерциялық құрылымдардың дамуы)
Экзальтациялық көңіл күйдің, пафостың жоқтығы	Эмоцияның жоқтығы, энтропия және сезімнен ада болу

Әрине, жалпылама алғанда, бұл схема кезең құбылыстарын анықтайды, бұл ретте әр жекелеген автордың шығармашылығы аясында жеке шығармашылық ізденіске байланысты бұдан да күрделі метаморфоза байқалады.

Жоғарыда айтылғандай, 90-жылдардағы әдебиет қоғамдық және идеологиялық сипатынан айырыла бастады, дәуір келбеті деген мәртебесін жоғалтуға айналды, оқырмандардың да қызығушылығы жойылды. Бұл процесс әдебиетшілердің рухани тәлімгер рөлінен бас тартуға деген ұмтылысымен, цензуралық шектеулердің орын алуымен байланысты еді, нәтижесінде формализм жойылып, реализм мүмкіндіктері тарыла түсті. 80-жылдардың аяғындағы жетістіктердің бірі «басқаша жазу» мүмкіндігіне ие болу, дәстүр абыройы деген ұғымның қатты қысымы жағдайында (80–90-жылдар әдебиеті үшін бұл – бастауын 4 мамыр қозғалысынан алатын сыни реализм жетістіктерінің жаңа каноны) бұл айтарлықтай өзгеріске ұшырады. Канонға тартылу бүкіл Қытай тарихындағы әдеби процестің маңызды белгісі іспетті.

Жазушылар мен зиялы қауым өкілдерінде «халықтың көзін ашуға неге мен құқылымын?» деген сұрақ туындауы мүмкін, сол кезде осы әлеуметтік топтың құндылықтарының ажырауы туралы сөз етуге болады. Осылайша, Қытайда нарықтың дамуымен бірге бұқара халық баюға ұмтылды, яғни табыс,

коммерция, іскерлік қатынастардың құндылықтары адамдар үшін басты нәрсеге айналды. Нарықтың дамуына, сондай-ақ нарықтық мәдениет пен халықтық культ, өзгеріске байланысты шиеленіскен дәрегі әлеуметтік құбылыстар сын нысанына алынды. Мұнда Батыс әдебиетіндегідей жағдайдың туындағанын байқауға болады, алайда Қытайдағы модернизацияның аяқталмағанын есте ұстау керек, яғни нарықтық экономикаға байланысты өзгерістерге деген қарым-қатынас жеке тұлғаның еркіндік алуына және жеке бастаманың гүлденуіне жол ашады, сонымен қатар мемлекеттік идеология осы өзгерістерге деген халықтың оң бағасын қалыптастыруға бағытталған. Сыншы Лю Сюй атап өткендей, «модернизация теориясы» шыдамдылыққа, тіпті заңсыз байыған «табысты адамдарды» қолдауға алып келген бүркенішке айналды, яғни заманауи Қытайда белең алып келе жатқан теңсіздікті, қысым көрсету мен заңсыздықты модернизацияның әсеріне жабады [119:87].

Қытайда капитализмнің жаңа мәдениетінің пайда болуы қарқынды түрде белең алды, бірақ халықтың оған бейімделу процесі әлі күнге дейін жалғасуда. Осыған байланысты индивидуализмнің, материализмнің, жеке белсенділіктің күшеюі, тұлғааралық қатынасқа ақша эквивалентін енгізу, материалдық теңсіздіктің өсуі 90-жылдар прозасында көрініс тапты.

Осылайша, 90-жылдары авангардтық ағымға қызығушылықтың төмендеуі байқалды. Сол кездегі авторлар авангардты қоғамның шынайы өмірінен алшақ деп есептеді, сондықтан өз шығармаларында реализмге бет бұра бастады. Бұл кезде, жоғарыда атап өткеніміздей, әдебиеттің дамуында елеулі өзгерістер орын алды. 80-жылдардағы барлық әдеби ағымдар өзгеріске ұшырады. 90-жылдары аренаға бұрынғы авторлардан өзгеше көзқарасы бар басқа жазушылар шықты, бұл «жаңа буын жазушылары», «кейінгі толқын жазушылары» (辣椒, 刘恒, 闫良科, т.б.) деп аталатын тәуелсіз авторлардың пайда болуына әкелді.

90-жылдардағы қытай әдебиетінде төмендегі үш бағыт айқындалады:

- 1) «Жаңа реализм» (неореализм/新写实);
- 2) «Жаңа ахуал» немесе «кейінгі толқын» шығармашылығы (晚生代);
- 3) Әйелдер прозасы. Ол үш салаға бөлінеді:
 - Чен Чжан, Лин Бай, Хай Нан сияқты жеке-дара әйелдер әңгімелері;
 - Вэй Хуэй, Миан Миан, Вэй Вэй сияқты «әдемі әйел жазушылар» прозасы;
 - Чжан Канкан, Ти Нин, Ван Ани, т.б. әлеуметтік прозасы.

«Жаңа реализмнің» өкілдері – Чи Ли, Фан Фан, Лю Чжэнюн, Лю Хэн, т.б. қаламгерлер. Әдебиеттің бұл ағымының авторлары әлеуметтік қоғамдық

шындықты суреттеп, ауыр жағдайда өмір сүрген халықтың кедей бөлігін қаһарман ретінде пайдаланды. Авторлар алданған жұмыссыздар, жалдамалы жұмысшылардың күнделікті тіршіліктегі ауыр тұрмысын бейнелейді.

90-жылдардың басында «Кейінгі толқын» авторларының шығармашылығы дами бастады. Бұл бағыттың өкілдері Хэ Дун, Шу Пин, Ли Эр, Дун Си, Хань Дун, Чжу Вэн, т.б. өз шығармаларында әлеуметтік шындықты барынша әсерлі суреттеген. Әдебиетте экономика мен қоғамның дамуындағы өзгерістер туралы жазушылардың көзқарастары көрсетілген. Қозғалыс стилі жағынан батыстық постмодернизмге ұқсас болды, өйткені Қытай мен Батыстағы қала тұрғындарының деңгейі мен өмір салты айтарлықтай ерекшеленбеді. Әдебиеттер Қытайдың нарықтық экономикасының даму тенденцияларын баса көрсетті. Ол шығармалардағы постмодернизм таза әдебиет пен бұқаралық әдебиет элементтерінің қосылуы, жеке тұлғаның физикалық және нәзік болмысын суреттеу, идеология, нарық және бұқаралық мәдениет кодтары мен белгілерінің араласуы түрінде көрініс табады.

Сол кезең авторлары өз еңбектерінде тарихи очерктерге, билік пен мемлекеттің ықпалына қарсы болды. Стилдік, мазмұндық, идеялық жағынан болсын айырмашылықтарға қарамастан, жаңа буын жазушылары үшін ортақ нәрсе, Н.Демидоның пікірінше, «жеке тұлғаны қоғамнан тыс ашық түрде бейнелеу, кейіпкердің жеке өміріне назар аудару және философиялық ой түюге бейімділік болды, сонымен қатар белсенді әлеуметтік позицияны пассивті «жалғыз эгоистің бүлігіне» қарсы қоя отырып, интроспекция [120: 153] туғызуға әуестік орын алды. Олардың «кейіпкері» қоғам алдындағы қандай да бір әлеуметтік жауапкершілік пен борыш сезімінен мүлдем айырылады, ол жалпы қабылданған құндылықтардан бас тартады және оның ақиқат шындыққа айналатын өзінің субъективті сезімдеріне суарылған құндылықтардың өзіндік дара ауқымы бар. Жазушының жеке өмірі туралы әңгіме көбінесе сюжет ретінде пайдаланылды; әңгімелеу стилі барған сайын ашық бола түсті, «әдеби экспозицияшылдық» олардың шығармашылығына тән қасиетке айналды. Қытай сыншысы Фан Вэйдің жаңа буын жазушыларының шығармаларындағы айтушының/автордың/ тұлғасына қатысты «әңгіме жабық» деген бағасымен белгілі бір дәрежеде келісуге болады[94:111].

«Әдемі жазушы әйелдер» прозасында (XX ғасырдың аяғы) жаңаша жазу стилі байқалады. Бұл кезеңдегі жазушылар қатарына шанхайлық екі әйел – Миан Миан және Вэй Хуэй кіреді. Бұл жазушылар 1970 жылдардың басында дүниеге келген және олардың туындыларында мәдени төңкеріс кезіндегі естеліктер жоқ. Олардың шығармашылық дамуы кезінде Қытайда модернизация қарқынды жүріп, «ашық есік» саясаты жүргізілді. 90-жылдары Шанхай капиталистік Пекиннің көлеңкесінен шыққан Қытайдағы ең заманауи және ашық қала болды. Ал жазушылардың «Шанхай мектебі» ұзақ уақыт бойы қазіргі қытай әдебиетінде үстемдік етті. Миан Миан мен Вэй Хуэй өз шығармаларында үлкен қалалардағы өмірді суреттейді, бұрын назардан тыс қалып, суреттелмей келген қоғам өмірі – елдің оңтүстігіндегі есірткі, жыныстық бейберекеттік, жезөкшелік – оқырмандардың жас буынының назарын аударды. Қазіргі Қытайдағы түрлі тағдырларды, ондағы кейіпкерлердің шынайы бет-бейнесін таныды [121: 115]. Әдемі жазушылар феномені Қытай әдебиетіндегі, мәдениетіндегі, қоғамындағы өзгерістер кезеңіне тән. Олар ірі капиталистік қаланың тұрмыс-тіршілігін боямасыз саипаттады. Бұл әдемі жазушылардың прозасы «тән шығармашылығы» деп аталды. Тән экспозициясы, жеке тәжірибелер, сезімдер мен ойлар – осы кезеңдегі романдардың мәні еді. Әйел сексуалдығы туралы шығармалар сөнге айналды. Батыс сыншылары бұл романдардағы еркіндік саясатын қытайлық модернизм тұрғысынан атап өтті. Бұқаралық ақпарат құралдарының әсері ретінде мәдениеттің коммерциялану феномені мен «тән шығармашылығы» туралы да айтуға болады. Қазіргі Қытайдың әлеуметтік прозасына Чжан Канкан, Ти Нин, Ван Ани сияқты жазушылардың шығармалары енген. Ван Анидің туындыларын осы ағым өкілдерінің ішіндегі ең үздігі деп айтуға болады. Жазушы шындықты жаңғыртуға қатаң дәлдікпен ұмтылады.

Келесі тараушаларда біз осы 90-жылдардағы жаңа бағыттарды жан-жақты қарастырамыз.

3.2 «Кейінгі толқын» авторлары шығармаларының көркемдік-идеялық сипаты

«Кейінгі толқын» (晚生代) авторлары» деген анықтама «жаңа буын авторлары» (新生代), «60–70-жж. туған авторлар» (六零后七零后) деген сөздермен қатар қолданылады. Бұл атау нені білдіреді? 1998 жылы «Шу у» журналында Чжао Ботянь 60-жылдары туған буын өкілдері туралы: «Олардың есінде қалған оқиғалар қазір 70-жылдардың ортасына жатады, 60-жылдардағы дәуір өз жан күйзелісімен және иллюзияларымен бірге олардың тарихына жатпайды, олар – «қызыл дәуірдің» эмигранттары. Олар пафос пен эмоция толқыны қирандысының үстінде тұр. Олар ержеткенде «сезімдердің буырқануы», «идеалдар», «әділеттік» деген сөздер теріс мағынаға ие болған еді» [101:210], – дейді.

Бұл авторларды «кейін туғандар» деп атайтын себебі, олардың иығына «мәдени төңкеріс» деген сынақ түскен жоқ, олар туғанда айтарлықтай тарихи оқиғалар болған жоқ, ауыртпалық пен қиындықты да аз көрді. Гэ Хунбинь атап өткендей, «бұл әдебиет «жаңа кезең» әдебиетінен айтарлықтай ерекшеленеді, біз мұнда идеалдардың бейнеленуін, жұрт алдындағы жауапкершілікті көрмейміз. Олар Ван Мэн, Чжан Сяньлян сияқты алғашқы буын авторларына ұқсамайды, сонымен қатар жан дүниесіне тұрақтылық, шымырлық, сенім беретін қайраттылық бар Чжан Чэнчжи, Хань Шаогун сияқты екінші буын авторларына да ұқсамайды. Ма Юань, Хун Фэн, Лю Чжэнюнь, Су Тун, Сунь Ганьлу, Цань Сюэ сияқты үшінші буын авторлары қалыптасқан ережелерге қарсы шығады, шындықты кемсітеді, басқа мақсатты көздегендіктен, қасиетті нәрсенің бәріне күмән келтіреді. Бұл авторлар үнемі зыр жүгірумен болады, өйткені олардың тоқтайтын жері жоқ, олардың бұл жүгірісінің мақсаты да жоқ» [101:218].

Сыншы осылайша Қытай әдебиетшілерінің әртүрлі буынының шығармашылық ерекшеліктерін талдайды. «Кейінгі толқын» авторларының шығармалары тақырыптық және идеялық жағынан сан алуан болғандықтан, олардың шығармашылығын 90-жылдар үшін көзге көрінерліктей деп санауға болады. Егер дәуірдің абстрактілік рухы мәдениетте заттанады деген түсініктен аулақ болсақ, әдебиетте ол «Кейінгі толқын» авторларында анағұрлым айқын көрінеді. Олардың шығармашылығына тән мынадай өзгешеліктер бар:

1) Мейнстрим әдебиетіне ілесуден бас тартқандарын жариялап, мемлекеттік бақылаудан тыс тәуелсіздікке ұмтылды. Мұның жарқын мысалы – Чжу Вэнь мен Хан Дунның 1998 жылғы «Жіктелу» бағдарламалық

жарияланамасы. Онда «Кейінгі толқынның» бірқатар авторларының сауалнамасының нәтижесі берілген;

2) Этикалық релятивизм, бағалаудан бас тарту. Екіұшты көңіл күй, абыржу, шатасу, баяндаушы мен кейіпкердің екіұдай жағдайда қалуы. Теріс дағдарыстық дүниетаным;

3) Гедонизмді жақтау, сексуалды қалаудан арылу. Ләззат іздеу адамның негізгі мақсаттарының бірі сияқты көрінеді;

4) Жоғарыда көрсетілген құндылықтар жүйесінің құлдырауына байланысты болмысты үстірт және тиянақсыз сипаттау, соның салдарынан әдебиет өзінің сыни бағытын жоғалтады және эмоциялық сілкініс жоқ;

5) «Кейінгі толқын» прозасындағы «бұлыңғыр эстетика» – эмоциялық энтропия мен шаршаудың бейнесі (Гэ Хунбинь);

6) Қаладағы жеке адам тақырыбы, нарық кезеңіндегі қала өмірінің жаңа құбылыстарына деген көзқарас;

7) «Кейінгі толқын» әдебиеті индивидуализмді, яғни дарашылдықты жүзеге асырудың алаңы сияқты; қытай әдебиеті үшін жаңалық болып көрінетін, өзінің әлеуметтен шет қалуын ауыр қабылдайтын «ішкі субъектің» пайда болуы (бұл әйел жазушылар Чэнь Жань, Хай Нань шығармаларында айрықша көрініс тапқан).

«Кейінгі толқын» ішіндегі ерен жүйріктер ретінде бір топ авторды бөліп көрсетуге болады, олар – жаңа бағытқа жол ашқан Чжу Вэнь, Хан Дун, Жлу Ян, Чжан Мин және басқалар. Чжу Вэнь мен Хан Дун алғашында өлең жазған, жалпы, «Кейінгі толқын» өкілдерінің көбі шығармашылығын өлең жазудан бастаған және олар «мұнарлы өлеңдер циклі» (后朦胧诗) бағытына кіретін. Бұл жазушылардың шығармалары 70-жылдары туған одан да жас саңлақ авторлардың туындыларынан ерекшеленіп тұрады. Олар аңысын аңдап, қоғамдағы тұтыну құндылықтарына қатысты сыни позицияны ұстанады, олардың кейіпкерлері қала өмірінің елеске толы рақатына алданбайды.

Жалпы, олардың прозасы тек жеке өмірлік тәжірибесіне сүйенген, әдебиеттен тыс сипаттағы қандай да бір нормалар мен шектеулерді қабылдай алмайтын индивидуализмнің үлгісі іспетті. Саяси мәнге ие болған айтарлықтай дүние – Чжу Вэнь мен Хан Дунның «Бэйцзин вэньсюэ» журналының 1998 жылғы № 10 санында «Кейінгі толқынның» 56 жазушысынан алған сауалнама нәтижесін жариялауы болды[123]. Мақала «Саралау: бір ғана сауалнама парағы және 56 жауап» деп аталады, онда қазіргі әдеби процестің жай-күйі ашық түрде сыналған, әдеби сыншылардың критерийлері көрсетілген, сондай-ақ алдыңғы буын жазушыларынан толықтай іргені аулақ салу керегі айтылған. Әрине, бұл құжаттағы түрлі көңіл күй мен буырқанған эмоция «Кейінгі толқынды» аяусыз сын астында қалдырды.

Сауалнаманы ұйымдастырған жазушы Хан Дун: «Біз жалпыға ортақ ережелерді, бірқатар нақты белгілерді, Жазушылар одағын, институттарда әдебиетті арнайы зерттеуді, сыншылардың, жазушылардың бұрынғы шығармашылығын, әдебиеттің қазіргі тарихын, баспа жүйесін қамтитын әдеби рәсімге қарсымыз. Мен нағыз жазушы ешқандай да бір рәсімдер мен жүйелерге тартылмауға тиіс деп санаймын» [123], – дейді.

Басқаша айтқанда, «саралау» – әдебиет төңірегіндегі бюрократияға қарсылық, мемлекет пен нарық тарапынан шығармашылықты бақылауға деген қарсылық. Чэнь Сяоминнің айтуынша, «саралау «балама әдебиетті» тудыратын топтарды құру және күшейтуді білдіреді, бұл мәлімдемеде біз «билік дискурсы өкілдігі дағдарысының бейнеленуін... жас авторлар тобы бұдан былай бекітілген дискурс гегемониясын мойындамайтынын» [110:322] көреміз. 80-жылдардың аяғынан басталған әдебиеттегі дағдарыс «классикалық реализмнің эстетикалық гегемониясы бұдан былай бүкіл әдебиетке нақты әсер ете алмайды» дегенді білдіреді. Жалпы, Чэнь Сяомин мұндай көзқарастан позитивті ой көреді.

Әдебиеттанушы У Сюань да «саралау» құбылысын талдай келе, 80-жылдардан 90-жылдарға қарай әдебиеттің дамығанын көрсетеді. «Үлкен құбылыстар мен істерді» жазудан – «ұсақ құбылыстарға», «қоғамдық» деген нәрседен – «жеке» дүниеге көшкенін айтады, сонымен қатар «саралаушылардың» әдебиеттің бүкіл өткен тарихын терістейтін төңкерісшілдігіне қатысты сыни пікір білдіреді, батыстық және ұлттық ұғымдар арасын «таптау» – ХХ ғасырдағы қытай әдебиетіне тән белгі екенін көрсетеді, сол «таптау» (蹂躪) 90-ж. Қытайдың өмір сүру ахуалы деп атап өтеді және авторлар енді 90-жылдардағы сол ахуалды шынайы өнер деңгейіне шығара ала ма деген сұрақ туындайды [124:254].

Чэнь Сяомин «Кейінгі толқынның» серіктестері ретінде «перифериялық» прозада авангардшыларды атауға болатынын айтады, екі бағыт бір-бірімен қайшылықта емес. «Кейінгі толқынның» шығармашылығымен қатар 90-жылдары әдеби аренада «барынша кең немесе барынша ықпалды ресми әдебиет» ұсынылды, ол көркемдік сөз өнерінің жаңа тәжірибесі мен тәсілін бере алған жоқ. Зерттеуші көрсеткендей, «Кейінгі толқынның» бір тобы ерекше хикаяттар, кейіпкерлер арқылы, өмір сүру мен құндылықтардың жаңа стилін жариялау арқылы нарық толқынына соғыла отырып, өзгерістер дәуірімен бір ізге түседі» [125]. Олардың шығармашылығының басты ерекшелігі – ақиқат шындыққа және реалистік әдіске қайта оралу. Біз де бұл пікірді құптаймыз, олардың реализмі шынында да күшті еді, нағыз ақиқат болатын.

Осыған байланысты осы бағытта постмодернизм белгілерінің болуы туралы тұжырым полемикалық сипат береді. Біздіңше, авангард прозасында үстірт және постмодернистік тілдік тәсілдер қолданылды, ал «Кейінгі толқын» шығармалары болса, дәуірдің жай-күйін оның эмоциялық энтропиясымен, сезімталдығымен, бағдарсыздығымен, басқа да бірқатар медиамен бірге жаңа функциялық әдебиетті қоса қамтиды.

«Кейінгі толқын» реализмінің ерекшелігі неде? Біріншіден, тағы да айта кетейік, бұл топтағы индивидуализмге (дарашылдыққа) ұмтылу авторлар арасында ұқсастықтан гөрі, көп айырмашылық туғызды, дегенмен біз бұл жерден 80-жылдары ерекше белгілерінен айырылған реализмді көреміз – саясиленген, топтасқан, ауқымды, тіпті «ғылыми тарихилығы» бар реализм емес, фотосуретті, бағалаусыз реализм немесе мистицизм мен фатализмді тірілтіп, саналы түрде құмарлықтың уысына түсу, маңдайға жазылғанға көну.

Сенім дағдарысын бастан кеше отырып (немесе оны қаламай-ақ), бұл авторлардың өздері суреттеп отырған болмысқа баға беруге немесе түсіндіруге батылы жетпейді, сондықтан көбінесе тек өздері үшін маңызы бар ұсақ детальдарға бой ұрады немесе атүсті шолып өтеді. 90-жылдардағы қоғамдағы жеке тұлғаның жағдайының күрделенуі байқалады, бұл ең алдымен өз таңдауы үшін жеке жауапкершіліктің артуымен байланысты: нарықтың соңында кете ме, әлде мемлекеттік істі жағалай ма, әлде бәрінен шеттеп қала ма. Төменде біз «кейінгі толқын» авторларының индивидуализм мен болмыс әдебиетінен (Чжу Вэнь, Хан Дун) гедонизм мен жеңіл тұрмысқа (Шу Пинг, Цю Хуадун) ұмтылған және «ауыртпалықтар мен қиындықтар прозасында» тереңдікке оралуға (Гуй Цзы) дейінгі негізгі бағыттарын талдаймыз.

Мұнда біз «Кейінгі толқын» әдебиетінің негізін қалаушы авторлардың, атап айтқанда, Чжу Вэнь мен Хан Дунның шығармашылығының ерекшеліктерін қарастырамыз. Чжу Вэньнің шығармаларымен таныса отырып, оқырман бірден автордың 80-жылдардың қаламгерлері сияқты «адам» деген сөзді бас әріппен жазуға тырыспайтынын байқайды, керісінше, кейіпкерлердің бәрін жағымсыз етіп суреттейді, көзге түспейтін кейіпкерлер сериясын ашады, адамның мінез-құлқын теріс бағалауға және аяусыз келемеждеуге бейім екенін көрсетеді. Сонымен қатар автор әдебиет арқылы адамды жақсартуға, ізгілендіруге болады деп үміттендірмейді, яғни оның прозасы әлемге деген жеке қарым-қатынасты анық жеткізеді. Мұндай авторлық позиция «жеке жазба» деп белгіленді және 90-жылдардағы әдебиеттің маңызды ерекшеліктерінің біріне айналды.

Чжу Вэнь өзінің шығармашылығына не түрткі болғанын айта келіп, өмірдегі түрлі жағдайлар, кездейсоқ тіркестер және ең бастысы, белгілі бір көңіл күй ауаны туындыларының негізін қалағанын, сондай-ақ әдеби шығармашылық ең алдымен жеке өзі үшін маңызды екенін атап өтеді [126:9].

1994 жылы «Дацзя» журналында Чжу Вэньнің «Мен долларды жақсы көремін» (我爱美元) деген әңгімесі жарық көрді, оны онжылдықтағы ең таңғаларлық және жанжалды шығармалардың бірі, нарық дәуірінің көрінісі деп атауға болады.

Әкесі мен баласының қаланы аралап, нәпсі рахатын іздегені туралы туынды Қытайдың әдеби аренасына зеңбірек атқандай әсер етті, бұл қоғамның дәстүрлі моральдық-этикалық құрылымдарына соққы бергендей болды, әрине, автор аяусыз сынның астында қалды. Жыныстық қатынас пен нәпсіқұмарлық Чжу Вэнь шығармаларында ерекше орын алады, оған мысал – «Мен долларды жақсы көремін» деген әңгімесі. «Мен долларды жақсы көремін» әңгімесі күн сайын жаныңды күйдіріп бара жатқан наразылықтың психологиялық сарынын, бірсарынды тірліктің ауырлығын, өз тәніне тәуелділікті, қарым-қатынастың риясыздығына деген сенімнің жоғалғанын шынайы бейнелейді. Баяндаушының жыныстық серіктесті үнемі іздеу тақырыбының астарында шығармашылық адамының өзінен және айналадағы әлемнің сатқындығынан көңілі қалған бейнесі сығалайды: «Мен неге жылауым керек екенін білмеймін, бірақ менің көз жасым арзан, сезімім арзан екеніне сенімдімін. Өйткені мен осындай арзан адаммын. Қызу сауда дәуірлеп тұрған кезде мен қоймадан керексіз боп лақтырып бұрышқа тастаған тауар сияқтымын. Кім маған екі тиын лақтырса, мен соған кітап жазып беремін» (我不知道我为什么要哭, 但我确信我的眼泪是廉价的, 我的感情是廉价的。因为我就是一个这么贪小便宜的人。在贸易火爆的时代, 我把仓库里需要清算的货物视为被扔到遥远角落的货物。谁扔给我两枚硬币, 我就为他写一本书) [127].

Кейіпкердің қызуқанды монологында өзін-өзі кінәлау мен өзін-өзі төмендетуге тырысатыны байқалады, бұл айқай арқылы өзінің құнсызданған өмірін қынжыла баяндайды. Өзінің құлдырауын және ақшаға сатылатын әйелдерге ұқсастығын мойындай отырып, ол суыққанды және арсыз Дон Жуанның рөліне төтеп бере алмайды. Әйел мен ақша ұғымдары бірдей сияқты көрінеді, біз капитализм қоғамына тән барлық әлеуметтік қатынастарды тауарға айналдыру процесін көреміз. «Тауарлар үстемдік ете бастағанда және табынатын тұмар ретінде әрекет еткенде, әйелдің сексуалды тартымдылығы да тауардың тартымдылығы сияқты сипатқа ие болады» [128:77], – деп атап өтті неміс философы В. Беньямин капиталистік қоғамның ерекшелігі туралы тұжырымдай келіп.

Чжу Вэньнің әңгімесінде ақша үстемдік етеді, әлемде сезім мен сүйіспеншілікке орын жоқ, оларды сатып алуға болмайды, сондықтан олар пайдасыз. Автор долларды сүйетінін мойындайды, «олардың екіжүзді емес

шынайы табиғатын үйренуіңіз керек» (向他们绝对不虚伪的真实本性学习) [127], – дейді ол. Көріп отырғаныңыздай, автор үшін ақша әлемдегі адалдықтың үлгісі болып саналады, ол шындықтың атынан сөйлеуге бел буады, бұл оның шынайы мәнін білдіреді. Дегенмен ашулы декларацияда «маған тек доллар керек, оңбағандар!» деген сөздер дәрменсіздіктің ащы күйігі ретінде таза идеалдарға сенуге күш қалмағаннан туған. Бұл таңғаларлық фразада баяндаушының өзіне деген жасырын махаббаты да бар, ол айналасындағы дарынсыздардың осыншама өзін-өзі қорлауға жете алмайтынына сенімді, белгілі бір дәрежеде ол оның бағасын арттырады.

Баяндаушы әкесіне кедергі келтіретін нәпсіқұмарлыққа қатысты дәстүрлі тыйымдарды жоюға тырысады, ол үнемі осы физиологиялық көрініске дұрыс көзқарас қажет деп санайды. Бәрінен де оны осы құбылысқа моральдық баға беру қатты ашуландырады: «Біз жыныстық қатынасты жаман немесе жақсы деп бөлуге болмайтынын білеміз. Ол бізге керек, бұл – факт» (我们知道性既不是坏事也不是好事。我们需要它，这是事实) [127].

Автор романтикалық махаббатты жалған мифтердің бірі деп санайды, тек ерлер мен әйелдер арасындағы тауар-ақшалай қатынастарда ғана шындық бар деп біледі: «Егер қандай да бір қауіп болса, онда бұл біздің үлкен махаббатқа деген сенімімізді тастағымыз келмейтінінен туады» (如果说有什么危险的话，那就是我们顽固地不愿放弃对大爱的信仰) [127]. Гэ Хунбинь атап өткендей, «кемелдік», «тазалық», «жақсылық» сияқты ұғымдар жоғалып кетті, мұнда постмодерн мен модерн арасындағы тіресу бар [122:397]. Постмодерн адамдары романтикалық махаббаттың шынайы сезімін түсінбейді... Чжу Вэнь осы постмодерндік дәуірдің өкілі бола тұрып, романтиканың жоғалып кеткенін сезіне алмайды. «Мен долларды жақсы көремін» повесі құлдыраған дәуір мен өзін-өзі жоғалтқан ақынның образын бейнелейді, ол әлі де романтик болып қала береді, бұл шындықты жазу мүмкіндігіне сенетін жалғызбасты аутсайдер ретінде көрінеді.

Кейіпкерлердің мінез-құлқы ойсыз-пайымсыз, механикалық және инстинкт түрінде көрініс табады, олар нәпсіқұмарлыққа ұмтылады. Автор либидо ғана шынайы нәрсе деп таниды, ал адамның басқа белсенділігі өзін-өзі алдарқату мен нәпсіні қанағаттандыру әрекеті сияқты. Автор бұларды әдемі сөзбен бүркемелеу әрекетін келемеждейді: «Мен қазір әкемнің бұл мәселеде өте белсенді еркек болғанын есіме ала отырып, оны өз уақытынан ерте туған деп ойладым. Ол кезде жыныстық құмарлықты идеал немесе мақсат деп

қарайтын» (现在我记得我的父亲是一个非常活跃的人，但他生错了时间。当时他们将性欲称为“理想”或“愿望”) [127].

Чжу Вэнь кейіпкерлері махаббат сезімінің не екенін білмейді, олардың кез келген әйел затына деген қарым-қатынасы инстинкт және тұтыну сипатына ғана ие: «Мен өзімді ешқашан ренжітпес едім, өйткені кез келген әйел құрбыдан гөрі өзімді жақсы көремін» (我永远不会冒犯自己，因为我比任何女朋友都更爱自己) [127]. Бұл, әрине, есеңгіретерлік мәлімдеме, дегенмен автор жәдігөйліктен гөрі өзінің шынайы бейнесін көрсетуді қалайды.

Чжу Вэньнің көптеген әңгімелері мен романдарындағы әрекет етуші тұлға – Сяо Дин (小丁), оны 90-жылдардағы «кішкентай адамның» жиынтық бейнесі деп атауға болады, «ол кедей, мәртебесі жоқ, билік пен күші жоқ... оның өмірге шағымдануға, кейде оны соңғы сөздермен қарғауға негізі бар, бірақ көп ұзамай мұның бәрі оны қатты жалықтыра бастайды» [64:206].

Қазірдің өзінде оның есімі «жүйе бұрандасы» ұғымымен барабар, біз Сяо Дин өзінен күтілетін барлық әлеуметтік әрекеттерді механикалық түрде орындайтынын көреміз: университетте оқиды, қыздармен қыдырады, үйленеді, зауытта түнгі кезекшілікте отырады, достарымен карта ойнайды, бірақ сонымен бірге біз оның бос қауашақ сияқты екенін көреміз, сезімнен жүрдай, қоршаған құбылыстарға деген еш эмоциясы жоқ.

Қытай әлеуметінің ұжымшылдығы Сяо Диннің табиғатына мүлде жат екені анық: «Отыз жасқа таяп қалды, ал ол қалаған нәрсесінің ешқайсысын жасай алмады, міне, Сяо Диннің ұжымшылдықты жек көруінің себебі осы» (已经快三十岁了，却还没有能够做自己想做的事情，这就是小丁讨厌集体生活的原因) [129:99]. Әдебиеттанушы Чжан Дяомен әңгімесінде Чжу Вэнь «бұл кейіпкер мені көлеңке сияқты қуалап жүр» дейді, өзіне ұқсастығын көрсете отырып, жазушы мұндай кейіпкерлермен туыстық қатынасты сезінетінін айтады [130:6].

Сяо Диннің немқұрайдылығы, оның көзқарасының кинопроектордың механикалық көзімен ұқсастығы «Ымырт сәулесіндегі жүз жиырма кейіпкер» (傍晚光线下的一百二十个人物) әңгімесінде бейнеленеді. Әңгіме сюжетінің сахналық әсері бар, әңгіме қойылымдарға бөлініп, нақты уақыт режимінде жүзеге асырылады, түрлі-түсті кейіпкерлердің барлық әрекеттері «Ымырт» темекі дүкенінің айналасында өрбиді, олардың қимылдары, диалогтары, ұрыскерісі суреттеледі.

Оқырман шарықтау шегі болмайтынын, баяндаушының міндеті маңынасынан айырылған бірқатар маңызды емес оқиғаларды мүмкіндігінше

шынайы көрсету екенін бірден түсінеді. Соңында біз бұл Сяо Диннің дәл осындай тақырыптағы әңгімесінің сюжеті екенін білеміз, осылайша автор сұрғылт өмірді әлеміштеудің мүмкін еместігін көрсетеді. Сұр және бірсарынды өмір Сяо Диннің қабылдауында ымырт жарығында күшейе түседі: «Сяо Дин кетуге дайындалды, бірақ басы бұрынғыша ап-ауыр, көңіл күйі ымырттың күңгірт жарығы сияқты бұлыңғыр және тұрақсыз еді. Мұнда немесе басқа жерде жалғастыра ма, әлде сөне ме, ол мұның құзырында емес. Күн сайын қайталана беретін өзгеріссіз күндер-ай... бұл нені білдіреді?» (小丁正要离开, 但他的头仍然很沉, 心情模糊而混乱, 就像暮色中的液体光一样。这里或那里, 继续还是消失, 都不是他能决定的。生活日复一日没有任何改变, 这对他到底意味着什么?) [129:24].

Жалғыздыққа ұмтылу, басқаның жеке өміріне мұрнын сұға беретін қауымнан қашу баяндаушының кез келген қысымға және басқалардың араласуына тым албырт та қызба көңіл күймен қарайтынын көрсетеді. «Тағы да оқу керек» деген әңгімесінде кейіпкердің екі әйелдің бос әбігерге түсіп, абыр-сабыр болғанына сонша ашуланғанын, зығырданы қайнағанын байқаймыз: «Ол еркектің бәрібір әйелдерден қатты көңілі қалса да, ешқайда кете алмайтынын, оған батылы жетпейтінін, балаларға деген сезім байлап тұратынын айтты, сондықтан оларға қолайлы болса болды, соған көну керек. Ол терезені көрсетіп, мына аласапыран күйден шығатын жол таппай қиналып, басын шайқады. Мен түсіндім. Ол өмірдің барған сайын құлдырап бара жатқанын, бірақ ешкім ештеңе істей алмайтынын айтқысы келді. Адам өмірі өсімдіктер мен ағаштарды сарғайтатын күз сияқты, ендеше, дәл осы қалпында қала берсін» (他说, 男人即使对女人彻底失望, 仍然无法摆脱她们, 缺乏勇气, 对孩子抱有感情, 一切随心所欲。他指着窗外, 绝望而沮丧地摇摇头。我明白。他想说, 这个世界越来越糟糕, 没有人能做任何事。人生如草木之秋, 随其所欲) [131:56]. Осы бір мағынасыз стильде жазылған әңгіме қоғамның жеке адамға «парыз», «ар-намыс» деген ұғымдарды қайта-қайта айтуы арқылы, сондай-ақ биліктің тікелей килігуі арқылы оның ерік-жігерін байлап тастайтын тетіктерін әшкерелейді.

Негізінен, жинақтағы әңгімелерде өмірбаяндық сарын кездесетінін аңғарамыз, барлық әңгімелерде кейіпкер «мен» деп бірінші жақтан баяндайды және университет бітіріп, зауытқа орналасады немесе бір кездері зауытта істеген болып шығады. Бұл – университетте оқуды ең маңызды мәртебе көретін жас жігіт өмірінің сюжеттері, яғни білім алуды абырой көретін адамның бейнесі. Дегенмен кейіпкер осыны шынымен мақтан тұта ма?

«Көшедегі адамдар» әңгімесінде мынадай жолдар бар: «Ақырында мені зиялы қауымға деген жеккөрініш құтқарып қалды. Сегіз жыл бұрын түн ортасында қытай зиялы қауымының кім екенін түпкілікті түсіндім! Бір кездері мен де соларға ұқсаймын деп тыраштанғанымды ойлап, ұяттан жерге кірердей болдым. Осыны есіме алғанда көзіме жас келді, сосын ұйықтап кеттім. Оянған кезде менің көз жанарым толығымен қалпына келеді деп кім ойлаған. Көз алдымдағы әлемді айқын көру үшін енді көзілдірік тағудың қажеті болмай қалды» (对知识分子的强烈仇恨最终拯救了我。八年前的深夜，我终于明白了这些中国知识分子是谁！我为自己曾经如此渴望成为他们中的一员而感到羞愧。想起这件事，我就觉得热泪盈眶，然后就睡着了。谁知一觉醒来，视力完全恢复了。我不再需要戴眼镜就能清楚地看到眼前的世界) [131:169].

Біздіңше, бұл эпизод автордың көз алдында қытай зиялы қауымының даналық пен рухани биіктігінің түпкілікті тас-талқаны шыққанын көрсетеді. Кейіпкердің ойынша, оның дүниеге деген көзқарасы жалған әрі бұрмаланған идеялар мен ілімдерге толы болған. Ол ешқандай әлеуметтік топқа қосылғысы келмей, аутсайдер болып қалады. Айта кету керек, Чжу Вэнь прозасы тұтас бір буынның өзін-өзі тануын ашып көрсетеді, бұл буын өкілдері 80-жылдардың соңында жоғары білім алған, бірақ олар нарық заңдары университеттегі этика мен мораль жөніндегі дәрістің мазмұнымен мүлде қабыспайтынын тез ұғынады. Әркім өзінше өз көзқарасымен өмір сүреді немесе мемлекеттік жүйенің қолындағы құралға айналады.

Чжу Вэнь жауапкершілік алудан қорқып, ескі жүйеге жармасып қалғандарға мысқылдай қарайды: «Жекелеген адамдар тым ұсақ, тіпті оларды сөз етудің қажеті жоқ. Біз өз тағдырымызды саналы түрде қоғам тағдырына кіріктіруіміз керек, сонда ғана өміріміздің мән-мағынасы болады... Залдағылардың қатты қол шапалақтағаны сонша, тұла бойым шымырлап кетті» (一个人是如此渺小、微不足道，没有什么可谈的。我们必须自觉地把命运纳入社会的命运之中，这样我们的人生才有意义……全场掌声雷动，我感到脊背发凉) [131:104].

Чжу Вэньнің «тірлікті сипаттау» (本质的写作) әдісі адамдар мен құбылыстардың шынайы мәнін танытуды, әр дүниені өз атымен атауды көздейді. Оның әңгімелерінің кейіпкерлері өмірде бірнеше мақсатты басшылыққа алады: атақ-даңққа жетіп, бастық болуға ұмтылу, нәпсіқұмарлық талабын қанағаттандыру, ойын-сауыққа, естен кетпес әсер сыйлайтын сезімдерге құмарлық. Баяндаушы олармен тең дәрежеде бола отырып, жоғарыда аталған дүниелердің өзіне де жат еместігін мойындайды, бұл

қарапайым халыққа жоғарыдан менсінбей көз тастау емес, бұл – көптің бірінің дауысы.

Соған қарамастан ол өзін жалғыз сезінеді, қытай қоғамындағы жеке адамның өрісін тарылтатын дәстүрлер мен қарым-қатынас ережелерін қабылдаудан бас тартады. Газеттер мен жиналыстарда жарияланып жататын айғайшыл ұрандардың орнына кейіпкерлер мен автордың өзі де ешқандай басқа құндылықтарды қарсы қоюға тырыспайды және олар әлдеқашан тереңдіктен айырылған сүреңсіз өмірін сүріп жатыр, онда «сыртқы көрініс қана бар, ішінде түк жоқ» [60:204]. Автор бұдан соның «мәнін» көреді. Сондықтан оның тармақтарынан астыртын мағына мен терең символика іздейтін түрлі әрекеттерге автор әжуалай қарайды. Чжу Вэнь прозасында адамның өмір сүруі мен тіршілік етуіне байланысты терең мағына мен пәлсапалық ой іздеуден бас тарту көрініп тұрады.

«Халыққа монша керек пе өзі» (人们到底需不需要桑拿) деген әңгімесінде 90-жылдардың ортасындағы қытай қоғамының колоритті үлкен суреттемесін жасайды. Әңгіме үш тараудан тұрады, қиылысу нүктесі сауна болатын. Зейнетке ерте шыққан шенеунік Ван Сялинь мемлекеттің қарауынан тыс қалғанына, өзінің пайдасыз боп қалғанына көңгісі келмейді. Ол басшылық назар аударып, қайтадан жұмысқа шақырады деп үміттеніп жүреді. Ақыры жаяу серуендеп, өзінің денсаулығына көңіл бөледі: «Адамның денсаулығы екі нәрсеге байланысты: жүрек және салмақ. Егер уақыт өте келе адамның дене салмағы өсе берсе, оның жүрегі де қартайып, әлсірей бастайды. Сондықтан семіруге болмайды, бұл – денсаулық кілті. Осы арада Ван Сялинь кенет өзінің жұмыс орны мен елі туралы ойға батты, онда да дәл осылай емес пе? «Инстанциялар көбейді, кадрлар артығымен жетеді, жүрек енді қауқарсыз, сондықтан бізге реформа керек, аппаратты қысқарту керек». (人类健康取决于两件事：心脏和体重。如果随着时间的推移，体重像社会经历一样不可避免地增长，那么心脏也不可避免地开始衰老和衰竭。因此，你不应该发胖，这是健康的关键。然后王夏林突然想到自己工作的地方，想到国家，那里不是都一样吗？当局越来越大，人员太多了，心脏已经应付不了了，所以我们需要改革，我们需要改革。缩小设备尺寸) [131:208] Ван Сялинь бөлім бастығына символикалық сыйлық апаруға бекінеді, ол – шошқаның жүрегі еді, «олар бөлімді қысқартудағы алғашқы қадам майдан арылу, әсіресе жүректегі майдан құтылу екенін сезінуі керек» (帮助他们认识到减少部位的第一步应该是去除脂肪，尤其是心脏脂肪) [131:124]. Бұрынғы шенеуніктің осындай

пайымы күлкі тудырмай қоймайды: өзі де сол жүйенің қолындағы құралы бола жүріп, тағы да оған оралғысы келеді, бұл ретте басқа қызметкерлерді қысқартуға лайық деп біледі, бірақ тек өзін емес. Автор елге жаны ашитын шенеуніктердің ерекше жігерлі табиғатын нақты көрсете отырып, олардың бір мезгілде өз пайдасын ұмытпайтын мінез-құлқын да атап өтеді.

Ван Сялинь жаңа жағдайға бейімделуден бас тартады, оның күзетші болғысы да келмейді, қонақүйдің швейцары да болғысы келмейді. Ол кенет қалада қаптап кеткен есебі жоқ моншаларды санауға кіріскенде, өмірі мүлде басқа арнаға бұрылып, мағыналық сипат алған еді. Оның еңбегінің нәтижесі қаладағы моншаларға статистикалық шолу жасаудан көрінді. Ол өз еңбегінің нәтижелерін газетке жібереді, газет журналисі зейнеткердің еңбегін келеке қылады. Газет қызметкері қымбат саунада достарымен көңіл көтеріп отырып: «Бір адамның істейтін ісі жоқ, күні бойы қалада мақсатсыз қаңғырып жүреді, кенет оның басына қалада қанша монша бар екенін санау туралы ой келіпті... енді ол алдына нақты мақсат қойды, бәрін есептеді, қарапайым қала отбасының кірісін есептей келіп, бұл кәдімгі экономиканы құлдырату деген қорытынды жасайды, үкіметті шара қолдануға, осы мәселені реттеуге шақырады, ең күлкілісі, бұл ақымақ газетте «халыққа монша керек пе өзі» деген тақырыпты талқылауды ұсынды» (一个人无所事事, 整天漫无目的地在城里闲逛, 突然他想到要数一下城里开了多少家桑拿房……他有一个明确的目标, 他计算一切, 考虑到收入一个简单的城市家庭, 得出结论这是“肥皂经济”的典型表现, 呼吁政府采取行动解决这个问题, 最搞笑的是, 这个傻瓜还提议发起讨论报纸《人们需要桑拿吗? 》) [131:217], – дейді.

Сонымен, көріп отырғанымыздай, әр ұрпақтың бір нәрсеге деген көзқарасы әртүрлі, дүниеде барлығы да өзгеріп жатыр. Әңгіме «халықтың» жаңа өкілдері туралы қызықты пікірталаспен аяқталады: «Халық» дегенде санамызға бірден әбден азып-тозған, арқасы көкке, беті жерге қараған, қолына сынық тостаған ұстаған адамның бейнесі келеді, ал қазір ше? Қазір «халық» десек, орта жастағы сақал-мұртсыз, жылмағай толық еркекті елестетеміз, күндіз ол қалай байысам деп ойлайды, түнде тек масайраудың жолын іздейді, мықыны қабат-қабат болып, маңдайына шошқаның майы жиналған!» (一听到

‘人’ 两个字, 脑海中立刻浮现出一个瘦弱男子的形象, 面朝地面, 背对天空, 手里端着一个碗, 浑身都缝着补丁, 但现在呢? 现在, 一听到“人”这个词, 你立刻就会想象一个胖乎乎的、没胡子的中年男人, 白天想着如何发

财, 晚上想着如何狂欢, 三个手风琴的胖子。腰间围着, 头骨里全是猪油!)
[131:217]

Чжу Вэньнің «Тер бұршақтап ақты» әңгімесі – абсурд стиліндегі прозаның қызықты үлгісі. Онда жеке адамның бүкіл өмірінің сексуалды құмарлыққа бағыну идеясы шегіне жетеді. Әңгіме желісі бірнеше деңгейде өрбиді, тұтас алғанда, қаланың еңсеңді басатын сүреңсіз ахуалы дүкенде істейтін Ши Сяоцин деген қызды қайтсем өзіме қаратам деген Юя Сяокэның күйзелген күйімен үйлесіп жатады.

Аптақ ыстыққа ұқсайтын мағынасыздық барған сайын күш ала бастайды, ол түк бітірмей сенделіп жүруден басталады: қапырықта жерге түскен теңіз шаяны сасып, қауіпті індеттің ошағына айналады, ауданда түрлі егеуқұйрықтар қаптайды. Сосын адамдар өздерінің жап-жасыл боп кеткенін аңғарады, бүкіл аумақ қоршалып, милициялар күзетеді, үкімет белгісіз аурудың емін таба алмайды. Жасыл адамдар көбейе түсіп, саяси белсенділігі артады, олар өздерін басқалармен тең құқықты санауды талап етеді, үкіметпен жүргізілген келіссөздер сәтсіз аяқталады, бұл аймақта дүрбелең басталады, анархиялық хаос орнайды.

Ақыры, үкімет жасыл адамдарды атып тастауға бұйрық береді, олар кенет тірі нәрсенің бәрін жұта беретін монстрға айналады. Осы бір атыс-шабысқа толы аласапыранда біз Юй Сяокэның біртүрлі мінез-құлқын байқаймыз, біресе қызды көндірем деп мазасын алады, біресе анасынан ақша сұрайды, ол ақшаның неге керек екенін айта алмайды, біресе сыйлық ұтып алу үшін кинотеатрға барады, ақыры, Ши Сяоцинмен оңаша қалып, өзінің өлгенше шаршағанын түсінеді, сөйтіп, махаббат ләззатын күзге қалдырады. Мұндай шешім автордың ашықтан-ашық оқырманды күлкі қылғанындай көрінеді. Барлық адамды бет-бейнесінен айырған эпидемияға ұқсас қаланы жайлап бара жатқан биологиялық апат Чжу Вэньде либидо метафорасының мәніне ие.

Юя Сяокэ образын қала өмірінің жаңа құбылысы деп қарауға болады, бұл – не үшін және кім үшін өмір сүріп жатқанын білмейтін жастардың ойын-сауыққа толы шат-шадыман өмірі. Юй Сяокэні алдында айтып өткен В. Беньяминнің қаладағы сенделіс туралы теориясының шеңберінде қарастыруға болады, бір мезгілде қаладағы тобырдың ішінде де жүреді, индивидуалист болғандықтан тобырға қарама-қарсы сипатталады.

Автордың өзі айтқандай, ол прозаға толық еркіндік береді, оның ішінде өзін-өзі реттеу мен ішкі гармонияның тәуелсіз тетіктері болуы көзделеді: «Менің төл шығармаларымның қандай қарқынмен жазылып жатқаны оның ішкі тетіктерінің бар-жоғымен байланысты. Одан бөлек, әр шығарманың өз заңы бар деп субъективті түрде айта аламын. Шығарманың құрылымына

қатысты айтар болсам, мен оған саналы түрде бармаймын... көп жағдайда табиғи жолмен өз-өзінен іске асады» [126:15].

Чжу Вэнь прозасы субъективизм мен өткір рухқа толы. Біздіңше, жазушы индивидуализмі қытайдың дәстүрлі ұжымдық этикалық нормаларына, сондай-ақ адами қатынастан ада, екіжүзді пиғылдағы тұтыну және капитализм дәуіріне қарама-қайшы. Мұндай тұлғаның жан дүниесі жалғыздықты қалайды, әлеуметтен алшақ болуға тырысады.

Жазушы Хан Дунның аты-жөнін әдетте Чжу Вэньмен қатар қояды, бұған олардың дос екені, әуел баста бір поэтикалық бағытта болғаны, прозалық стилінің жақындығы ғана емес, сондай-ақ нәтижесі «Саралау» деген атпен жарияланған «кейінгі толқын» өкілдерінің бірге сауалнама жүргізуі әсер етті. 80-жылдардың аяғы мен 90-жылдардың басында Хан Дун акын Юй Цзянмен бірге «Күнгірт тұманды өлеңдер» бағытының көрнекті өкілдері атанды, пафос дәстүрін теріске шығаратын өлеңіне «Жабайы қаздар ғибадатханасы» жатады. Олардың өлеңінің эстетикасы «қарсылықтан» тұрады: «мәдениетке қарсы», «образға қарсы», «кейіпкерлерге қарсы», «метафораға қарсы», т.б.

1992 жылдан бастап Хан Дун 12 повесть пен әңгімелер және бір роман жазды. Ол поэтикалық бейімділігі бар прозаик дәрежесіне көтерілді.

«Пайдалану» әңгімесінде автор еркек пен әйел арасындағы сезімдер туралы романтикалық мифті әдейі бұзады, оның жалғандығы туралы қорытындыға келеді, адами сезімдердің әлемін романтикалық балладаларда айтылғаннан гөрі әлдеқайда күрделі етіп көрсетеді. Бас кейіпкер Ма Вэн дискотекада әдемі қызбен танысқаннан кейін, олардың қарым-қатынасы бірден тартыс сипатына ие болады, «әркім өзінің пайдалы жақсы жағын көрсетуге тырысады», яғни екіншісінің әлсіздігін немесе күнәһарлығын табуға ұмтылады. Ма Вэннің қасындағы өжет те пысық бойжеткенге қарағанда оның туған қаласында қалған Дуань Ай деген қыз, керісінше, дәстүрлі қарапайымдық пен ізгілікті ұстанған жан, алайда автор оның жылауықтығын, қылымсуын және жасанды қылығын аяусыз мазақ етеді.

Сатиралық әжуа сонымен қатар оның «шенеуніктің отбасынан шыққан мінсіз қыз» деген мәртебесіне де бағытталған, ол байланыстардың арқасында мансап сатысына оңай көтеріледі [132:6]. Автор сыртынан қарағанда кінәсіз пәк көрінетін Дуань Айдың адамдарға тұтынушылық көзқараспен қарайтынын, сондықтан Ма Вэньнің әпкесімен бірге жаңа таныстық іздеп, олар «бір-бірін көлеңкелеу және пайдалану үшін әрқашан жұппен жүретінін» [132:8] атап көрсетеді.

Жалпы, бүкіл оқиға кейіпкерлерге бағытталған ирония мен сатираға толы, көбінесе стилистикалық тұрғыдан орныққан «чэн юй» (成語) тіркесі

кейіпкерлердің ұсақ мінез-кұлқын бейнелеу үшін қолданылады. Автордың алға ұмтылу және кейіпкерлердің болашағын болжау әдісі оқырмандардың үмітін үзуге және махаббат салтанаты туралы романтикалық армандарды мазақ етуге арналған. Шығарма соңында біз Ма Вэньнің үшінші белгісіз қыздың қасында отырғанын көреміз. Әңгіменің соңындағы «О, таң арайы! Олар оның мағынасыз және үйреншікті сұлулығының арасынан әдейі сырғып кетті» (哦，天亮了！它们渗透到了她那明显毫无意义且平凡的美丽之中) деген тіркес скепсистің, сағыныштың және көңілсіздіктің салтанат құрғанын көрсетеді, күннің шығуына байланысты үміттің символдық мағынасын жоққа шығарады. Сондай-ақ бұл тіркестен біз поэзия мен кейіпкерлерді басқаратын прагматизм принципі арасындағы алшақтықты көреміз.

«Екі аяғынан да ақсаңдайтын ақсақ туралы жазбалар» хикаясында Хан Дун жағымсыз кейіпкерлерді суреттеуді жалғастырады. Жұмыс істемейтін мүгедек Ли мырза пәтерін жалға алушыларды ұятсыздықпен алдау арқылы ақша табады. Бұл – тәкаппар, мақтаншақ және өз-өзіне ғашық адам, ұсақ-түйекке дейін есептеп қалған сараң, ол алдағы алты айға пәтер жалдаушылардан (әрине, әйелдерден) ақша алады, содан кейін жанжалды бастайды (және ұрыста оны ешкім жеңе алмайды), жалға алушылардың соңғы тиынына дейін сорып, өзіне кепілақшаны қалдырады, тұрғындар «байғұс мүгедекке» үндей алмайды. Ол мұндай айлалы әрекетті үйленуге жеткілікті ақша жинағанға дейін бірнеше рет сәтті жүзеге асырады. Өрмекші сияқты жоспарлы түрде Ли мырза алдымен «жеңіл жүрісті қыздарды» бопсалайды, содан кейін өзіне ұнайтын қызға айламен керемет қамқорлық көрсетіп отырады.

Мүгедектік Ли мырза табиғатының зияндығының сыртқы көрсеткіші ретінде қызмет етеді, оның жасаған жамандықтарында есеп жоқ. Бұл әңгімеде Хан Дун сонымен қатар «ганбу» шенеуніктер санатындағы адамдарға тән қасиеттерді ашу-ызамен әшкерелейді.

Ли мырза қиындық көрмеген отбасынан шыққан, ауыртпалықты басынан өткермеген, тәкаппар және өзімшіл болып өскен, сонымен қатар басқа адамдардың бақыты мен жетістіктері туралы ой оған тыныштық бермейді: епті қала тұрғындары үкімет берген мүгедектерге арналған мотоциклдерді пайдаланып, адам тасып ақша табуды үйренгенін естіген ол дереу газетке хат жазады, осы бір белең алған құбылысты жоюды талап ете отырып, «мүгедектер мотоциклі қаланың көркін бұзатынын» айтады. Біздің ойымызша, Ли мырзаның мүгедек бейнесі (сонымен бірге басқа мүгедектерді менсінбейтін) белгілі бір тұрғыда Лу Син шығармасындағы А Кьюдің образымен үндеседі, яғни өзіне ұқсас жандарға менсінбей көз тастау арқылы өзін жоғарылату әрекетін қалайды. Чен Сяомин атап өткендей, «Хан Дунның әңгімесінде

кейіпкерлердің мінезінің қасақана қисаюы болғанмен, олардың қиын кезеңдері де әсіре суреттелген, бірақ оның мазмұны жазушының өмір мәнін тұтас игергенін көрсетеді» [60:147].

Хан Дунның шығармашылығын сипаттай отырып, әдебиеттанушы Гэ Хунбин былай дейді: «Жарасымдық пен жұмсақтық туралы романтикалық армандар емес, өмірдегі кедергілердің ебедейсіз оғаш сезімі оны нағыз жазушы етті, оның романдары бізді күл-талқаны шыққан, күйреген ыңғайсыз күйге түсіреді» [122:390]. Сыншының айтуынша, Хан Дун жазушы ретінде өте тәуелсіз, сондықтан оның прозасы бүкіл дәуір атынан сөйлеуге асықпайды, оның шығармаларының тереңдігі дарашылдыққа (индивидуализм) деген айнымас сезімнен туындайды [122:389].

Хан Дунның психологиялық әңгімесінің құндылығы – әртүрлі кедергілерге ұшыраған және сонымен бірге сол кедергілерді әр минут сайын өзі жасап алатын адамның қайшылықтарын көрсетуінде. Хан Дун өмірдің осы қасиетінің имманенттілігін (сырттан келмей, өз табиғатынан туындайтын қасиет) түсінеді, бұл адами қарым-қатынастың негізін бұзатынын ұғынып, барлық тыйымдардан арылу қажеттігін жарияламайды. Ол жеке тұлғаның трагедиясы сыртқы шектеулермен емес, көбінесе сезімін селт етпейтін жайтқа әкелетін ішкі шектеулермен байланысты екенін көрсетеді. Соңында шын жүректен еңіреген қызға сезімсіз күйде салғырт қараған баяндаушыны көреміз. Өз сұхбатында Хан Дун өзінің әңгімесіне былай сипаттама береді: «Менің ойымша, бұл әңгімеде бәрі тосқауыл мен кедергіге негізделген. Адамның ұмтылыстары мен армандары және оның түпкілікті нәтижесі әртүрлі болғандықтан, адам өмірі өнерге жақын болады, орындалған күшке айналады... Адам өмірінің басты белгісі – трагедия дегенге меңзейді» [126:35].

Хан Дунның шығармаларын қысқаша талдау оның прозасының ирониялық және сонымен бірге гуманистік реңктері туралы айтуға мүмкіндік береді. Хан Дун арқылы біз «кейінгі толқын» авторларының прозасындағы салмақты да терең психологизммен танысуға мүмкіндік аламыз. «Саралау» әдебиетінің бастамашысы Хан Дун шығармашылықты «инстанциялар мен «измдердің» бақылауынан босататын батыл адам ретінде көзге түсті, бірақ бүкіл әлем әдебиетінің емес, Қытайдағы әдеби жағдайдың аясында ғана.

90-жылдардағы әдебиеттегі өзгерістерді талдай отырып, әдебиеттанушы Чен Сяомин «болмыстың сипаттамасы» (本质写作) деген әдістің жеткілікті түрде нәтижелі бола алмағанын айтты. Оның себебін былай сипаттайды: «Болмыс әдебиетінің» авторлары өмірдің мәніне назар аударады, алайда олар өмірдің белгілі бір бастапқы мағынасын жоғалтады, нәтижесінде ең кішкентай

және мағынасыз бөлшектерді баяндаудың өзегіне айналдырады және жеке-дара өмір сүруге мәнінен айырылған дүние деп қарайды» [60:340].

Басқаша айтқанда, зерттеу нысанына шамадан тыс жақындаған сайын көмескілене береді, сонымен қатар біз осындай шығармалардың мысалында әдебиеттің дәйекті және шекті «деидеологизациясы» оны өзінің мәнінен айыратынын байқаймыз, идеологиялық, моральдық компоненттен бас тартсақ, әдебиеттің репортаждан айырмашылығы болмай қалады. «Кейінгі толқын» авторлары шындыққа жақындаған сайын, оның мәні олардан алыстайды. Сыншы 90-жылдардағы саяси әдебиеттен кейінгі әдебиеттің негізгі әлсіз тұсы – терең ойлаудың жоқтығы, қай нәрсеге де үстірт қарау және тарихи сананың жоқтығы екенін айтады, соның салдарынан авторлар қазіргі шақтың мәнін түсіне алмайды [60:321].

90-жылдардың ортасы мен аяғында реалистік әдістің негізгі құндылықтарын жандандырумен байланысты жас авторлардың бір бөлігінің «тереңдікке оралуы» байқалады. Чен Сяоминнің айтуынша, әдебиеттің эстетикалық функциясы эмоциялық сілкініс тудырумен сипатталады, оқырманның эмоциясына әсер ету және қозғау қабілетінің негізінде трагизм жатыр. Бұл трагизм күшті реалистік шығармалардың барлық кейіпкерлерінің тағдырын өзгеше сипатқа ауыстырады, шығарманың сыни бағытын қалыптастырады. 90-жылдардағы әдебиеттегі терең құндылықтардың әлсіреуі және тіпті деградациясы салдарынан сыншылар «таптау» күйін (Сюань термині) және әдебиеттің тығырыққа тірелгенін атап өтеді, одан әрі дамыту үшін әдебиеттің «жаңа идеологиясын» іздеу қажет.

Ол үшін ұсынылатын нұсқалардың бірі – реализмнің тереңдігі мен трагедиясына оралу. 90-жылдардағы бірқатар кейінгі буын авторларының шығармаларының құндылығы сол – олар елдегі көпшіліктің өмір сүру жағдайын көрсетіп, оқырмандардың көзін ашты, коммерциялық және «жаңа әйел» прозасындағы мегаполистердің «тәтті және әдемі» өмірінің антиподтары ретінде әрекет етті. Гуй Цзы, Сюн Жэнлянь, Цзин Гэ, Дун Си шығармалары биліктің, жаңа қожайындар мен шенеуніктердің озбырлығын, қорланғандардың одан әрі қорлануын және тағдырдың жазуымен далаға тасталған адамдардың әуре-сарсаңға толы өмірін бейнеледі.

Әлемде осы авторлар бейнелейтін қайғылы құбылыстар әлі орын алып тұрған кезде, реалистік проза «заманауи емес» деп немесе жазу тәсілі сарқылды деп қорқудың қажеті жоқ. Бұл авторлар «ауыртпалықтар мен қиындықтардың прозасы» (苦难写作) деген ұғымды біріктіретін шығармалар тудырды. Мұнда қазіргі заманның қорқынышты құбылыстарын авторлық түсіндіру мәселесі туындайды. Егер классикалық реализм дәстүріне жүгінетін болсақ, онда оның қозғаушы күші трагедиялық өзара қарым-қатынас немесе

жеке тұлғаның сыртқы әлеуметтік жағдайларға, немесе әлеуметтік тұрғыда қалыптасқан психологиялық факторларға қарсы тұруы екенін байқауға болады, «ауыртпалықтар адамның рухани тұрақтылығы идеясын бейнелейді, бұл – адамзат тарихының мәні, адам тарихының проекциясы осы шақ арқылы бүгіннен болашаққа қарай негізделетін сызық деуге болады» [106:405].

Әрине, шығарманың қайғылы әсері, ең алдымен, қақтығысқа, драмаға, өзіңнің қалағаның мен шындықтың сәйкес келмеуіне негізделген. Қытайдың ұлттық әдебиетінде 4 мамырдағы қозғалыстан кейін ауыртпалықтар реализмнің өзегіне айналды, оның қызметі ұлтты құтқару және бұқара халықтың көзін ашып, оған ағарту жұмысын жүргізу болды. Әдебиеттің ұлттың дауысы, ортақ қазына және рухани тәлімгер ретіндегі идеологиялық негізі әлсірей бастағанда, біз бұл қақтығыстың басқа түсіндірмелерге ие бола бастағанын байқаймыз. Қоғамдағы жеке тұлғаның атомарлық (бөлшектенбейтін, ең қарапайым ой) ұғымы авторлардың ауыртпалық пен азапты әлеуметтік қақтығыстың салдары ретінде емес, кейіпкерлердің жеке қасиеттерінің, олардың шешімдері мен әрекеттерінің көрінісі деп бейнелеуіне алып келеді, кейде тіпті құлай берілудің салдары басқа адамдардың өліміне әкеледі.

Шығарманың қайғылы түрде аяқталуы, ең алдымен, болашақты ешкім болжай алмайтынымен байланысты. Жазушы Гуй Цзы өмір мен өлімге фаталистік көзқараспен қарайды. Гуанси провинциясындағы шағын қаланың тумасы, қытай тілі ана тілі болып саналмайтын ұлттық азшылықтың өкілі, жазушы Гуй Цзы өзінің әдеби талантын таныту үшін қиын жолдан өтті. Оның «Жаңбырға малшынған өзен» әңгімесі 2001 жылы Лу Синь II әдеби сыйлығын жеңіп алды.

Гуй Цзы прозасының тақырыбы өте кең, онда көптеген өмірбаяндық сарын бар, ауыртпалықтар мен қиыншылықтарға толы қараусыз қалған қалада өмір сүру тәжірибесі көрсетілген. Ең алдымен, оның шығармаларында «азап пен қиындықтың» эмоциялық тұрғыда күшті жазылғанын айта кету керек. Әсіресе «Жаңбырға малшынған өзен» (被淋湿的河) және «Талтүсте көз ілген қыз» (上午打瞌睡的女孩) әңгімелері назар аударуға тұрарлық. Гуй Цзы прозасының құндылығы – оның өзектілігінде, өйткені ол елдің бүгінге дейінгі жағдайын шынайы суреттейді.

«Жаңбырға малшынған өзен» әңгімесінің өзі: «Сол күні үйге оралғанымда қала күншуаққа шомылып тұр еді, алайда дәл сол күні Чэнь Цуннің әйелі қайтыс болды» (我从城里离婚回家的那一天,阳光好得无可挑剔,但陈村的妻子却在那天去世了) [133:48], – деген негативті сөйлемнен басталады. Әңгіменің бас кейіпкері Сяо Лэй – әділетсіздікке төзбейтін адам,

оның шындыққа деген ұмтылысының шегі жоқ, ол өз өмірін қатерге тіге отырып, шындықты қаймықпай айтады, мұндай адамның бірдеңеге ұшырайтыны анық. Ауыл мұғалімі болып істеген өз әкесінің ізімен жүруді қаламаған Сяо Лэй мыңдаған жерлестері сияқты Қытайдың оңтүстігіне нәпақа табуға аттанады. Барған бойда ол Чунциннен келген айлакер адамның арбауына түседі, мұны шаруаларды аяусыз қанайтын тас қашайтын компанияның қожайынына сатады.

Бұл – қазіргі Қытайдағы «жаңа өмір қожайынының» және жексұрын адамның типтік образы. Қожайынның күзетшілерінің жалақы алудан үміті үзілген жүкті әйелді жұрттың көзінше ұрып-соққанына шыдай алмаған Сяо Лэй қожайынды өлтіріп, қашып кетеді. «Кешкісін есіктің жанында тұрған Чэнь Цунь кенет Сяо Лэйдің қалпына келген көзі дене мүшесіне емес, бос қалған балшық түйіршігіне ұқсас екенін байқады» (傍晚的时候,站在门边的陈村突然发现归来的晓 雷两只眼睛竟像不是肉长的,而像一种空无一物的 泥丸) [133:78]. Ауылына оралып, өзіне зәулім үй тұрғызу үшін мұғалімдердің ақшасын тартып алған жетесіз шенеуніктердің шектен шыққан зиянды әрекеттерін көреді. Сяо Лэй тағы да бұл зұлымдықты әшкерелеуге және жариялауға тырысады. Соңында әділет үшін күресіп жүрген жігіт алдын ала ұйымдастырылған жазатайым оқиғаның кесірінен қаза табады.

Оның әкесі кішіпейіл, адал жұмысшы еді, ұлының кісі өлтіргенін біліп, денесін сүйреп жүріп, жүрегі жарылып өледі. Бұған дейін ұлының әрекетін мағынасыз дүниеге балап келген әкесі ұлы қайтыс болардың алдында бәрін түсінеді және оған жақтасады. «Айдың толықсып туатын орны Ва қаласының алаяқтық салдарынан жоғалтып алған ұлым орналасқан бағытында еді» (那月落的去处就是瓦城的方向,那里有我因为离 婚而失去的儿子) [133:98]. Сяо Лэйдің қайғылы өлімі биліктің немесе қожайындардың ашықтан-ашық қорлауына мойынсыну аясында мағынасыз болып көрінуі ықтимал, алайда жеке құрбандықтың осындай мысалы арқылы ғана адамдарда өзін-өзі бағалау сезімі оянуы мүмкін, бірақ автордың жұрттың бұл үмітін жақтағанын көре алмаймыз. «Жаңбырға малшынған өзен» әңгімесінде Гуй Цзы мәтінге оқырманды жандандыратын күш салуға тырысқанын айтады: «Егер шығарма жазушы мен оқырманның жан дүниесіне қозғау салып, оттай жандыра түссе және бірден сөнбесе, онда мән-мағынаға толы болғаны» [133:4]. Кейіпкерлердің өліміне әкелетін оқиғалардың қарқынын автор дәл осылай ашық жеткізеді және бұлтартпас аянышты халін шынайы суреттейді, сонымен бірге болмыстың ауыр азабын бейнелейді.

Гуй Цзы нарық дәуіріндегі жазушы бейнесін батыл сомдайтын суреткер ретінде де қызықты. Ол өзін «пендеуи адам» санайды, ақша үшін шығарма

жазып берудің қажеттілігі туралы ашық айтады, сонымен қатар Қытайда жазушылардың негізгі табыс көзіне айналған сценарий жазуға қатысады. Біз Қытайдағы жас авторлардың жағдайының қандай екенін, сондықтан «таза әдебиет» шығармаларын тудыруға мүмкіндік жоқ екенін тіке және адал айтқан бұл сөзді бағаламай тұрмаймыз.

«Талтүсте көз ілген қыз» әңгімесі қытай отбасындағы ерекше қайғылы оқиғаны баяндайды. Баяндаушы әңгімені мынадай сөйлеммен бастады: «Менің атым Гы Йе, мен Тянь Тяньды өлтірдім, ал Уа қаласының жаңалықтар хабарында айтылып жатқан бір топ адам зорлаған қыз мен едім. Мен он бес жастамын, ағамнан екі жас үлкенмін. Менің ағамның аты Ге Ген, бұл оқиғаның басы оның он үшінші туған күнінен басталды...» (我叫葛叶、田野是我杀的、

瓦城晚报上那个被轮奸的少女就是我。我十五岁零两个月，比我弟弟大两岁我一点。我弟弟叫葛根，事情的最初，就是从他十三岁生日那天开始的…)

[133:543]. «Талтүсте көз ілген қыз» әңгімесінде автор әкесі тастап кеткен отбасының шырқы бұзылғанын сөз етеді. Намысы тапталып, ұяттан өртенген әйел өзін-өзі өлтіреді, ал оның зорланған әрі қорланған бақытсыз қызы тағдыр ауыртпалығымен бетпе-бет қалады. Гуй Цзы шығарма композициясын бірнеше оқиға арқылы тізбектей келіп, ақыр аяғы құрдымға, өлімге әкелетіндей құрады. Сыншы Хуи Чжиган атап өткендей, «Автордың стилі қызық, шығарманың өн бойында ол тіршіліктің ауыр қамытын бейнелейтін азап пен күйзелу жайын жақтайтындай көрінеді... Гуй Цзы шығармаларында бұл ауыртпалықтар болмыс пен қалау арасындағы рұқсатсыз қарама-қайшылықтың нәтижесі емес, бұл – өмірдің ащы сабағы» [134:231]. Әңгімені қыздың атынан баяндай отырып, автор оның үнемі ауыр ұйқыда жататынын және дамуындағы тежелуді бейнелеу арқылы әбден шегіне жеткен кедей тұрмысты және моральдық құлдырауды шеберлікпен суреттейді. Қыздың бұл азапқа ұшырауы анасы терезеден қонақүйдегі әкесін көрем деп оның арқасына өрмелеп шыққаннан басталды. Біз тағы да осы бір жан күйзелісі адамның ішінде жинақтала келіп, бір күні оны тас-талқан ететінін көреміз. Автор бұл туындының басты мақсаты ауыртпалықты сипаттау емес, «азаптың терең түнегіндегі жабайы шөп сияқты жасырын өмірді бейнелеу» екенін айтады.

Гуй Цзының көптеген сюжеттерінің құрылымы өлімге әкелетін оқиғалардың ашылу ретін көрсетуге арналған. Автор соңғы нүктені белгілеп, бейбіт қатар өмір сүрген және бір-бірін білмейтін адамдардың соңында бір-бірін қалай өлтіретінін көрсетеді. Автор мағынасыз оқиғалар тізбегінің шиеленісін шешуге тырысады. Осылайша, «Есікті кім ашты» әңгімесінде журналист қорлау мен жәбірлеудің құрбаны болады, ал зорлаушы жәбірленушінің назарынан мүлдем жоғалады. Автордың БАҚ-ты Ху Цзы

әрекетінің басты кінәлі нысаны ретінде көрсетуі маңызды, ол кешірім мен жылы сөз айтар деп ұзақ күтті, ақыры шыдамай журналисті өлтірді.

«Есікті кім ашты» (谁开的们) туындысы мағынасыз сюжет арқылы қоғамдағы байланыс пен ақпарат алмасудың күрделі картинасын беруге тырысады, сол фактіні қалай басқаша түсінуге болатынын көрсетеді, сол арқылы оқиғалар тізбегіне ерік береді, реакциялардың көп вариациясы (күйеуі мен әйелі, журналист, зорлаушы) берілген, сонымен қатар автордың жанашырлығы да сезіледі. Мұнда қазіргі заман үшін маңызды жеке өмір құқығы және оны қоғамның игілігі деп санайтын БАҚ-пен жанжал мәселесі алға шығады. Автор оқырманға қызықты эксперимент жүргізіп, сол арқылы әйеліне зорлық-зомбылық жасалған кезде әрекетсіз болған Ху Цзы мен мақаласы арқылы жұртшылыққа сабақ болсын деп ескерту беруге ұмтылатын журналисті оқырманның бағалауына ықпал етуді көздейді. Соңында оқырман бұрын жағымсыз болып көрінетін кейіпкер Ху Цзыға жанашырлықпен қарай бастайды және барлық жерге килігіп, мұрнын сұғып жүретін дәрекі журналистің зорлаушыдан да гөрі үлкен зұлымдық иесі екенін түсінеді.

«Оқушының шығармасында» баяндаушы өлімге әкелетін оқиғаға себеп болған ауыр дөңгелектің іске қосылу сәтін қармап қалуға тырысады, сөйтсе, оқушының әкесі сапасыз құрғақ кеспе жеген сәтке тап болады. Повестің композициялық құрылымы ұтымды шыққан, ол соқтығысу нәтижесінде екі адамның өліміне алып келген оқиғалардың екі параллель желісін суреттейді. Гуй Цзы қандай да бір болмашы ұсақ оқиға кейіпкердің өлімге апаратын жолын ашатынын жиі жеткізеді: «осы сәттен бастап Лю Шуй әкесінің қайғылы тағдыры басталды» [133:161], бұл жерден Үй Хуаның «Бұлтартпас тағдыр» және «Бәрі де түтін сияқты» деген алғашқы туындыларымен стильдік жағынан ұқсастығын көруге болады. Гуй Цзының көптеген повестері авангардистер сияқты мистикаға бас ұра еніп кетуді көздемейді, қазіргі қоғамның өткір сыни сипатына негізделеді. Лю Шуйдің шәкіртінің «Менің әкем бірде-бір адамды өлтірген жоқ» деген шынайы шығармасы қала бастығының қызының шығармасына ұқсас болғандықтан, құдіретті шенеуніктің наразылығын тудырады, нәтижесінде баяндаушы-мұғалім өз ісіне өкінуден бас тартып, жұмыстан босайды, ал Лю Шуйдің әкесі мектеп директорын көшеде қағып кетеді.

Гуй Цзының осы және басқа да көптеген әңгімелері шенеуніктердің шексіз билігін, олардың алдында басқалардың тізе бүгіп, қорқуын әшкерелейді. Біз бірнеше рет кедей шаруаларды жәбірлеудің қорқынышты көріністерін байқаймыз, олардан соңғы тиынын сыпырып алады, бұл істің барлығын ауыл хатшылары мен милиция жоғары басшылардан құпия түрде жүргізеді. Біздің ойымызша, қазіргі авторлардың прозасына бәрін тағдырға жаба салып, әлеуметтік құбылыстардың мәнін жеңілдету тән. Гуй Цзы

шығармаларындағы қарапайым халықтың ауыртпалығы мен азабы тақырыбы Лу Синге жақын, дегенмен суреттеліп отырған құбылыстың тереңдігіне бойлауы жағынан Лу Синмен салыстыруға келмейді, сыни тұрғыда қажетті күші жоқ. 90-жылдардың авторлары қорлау мен ауыртпалықтардың себептерін әшкерелеуге құқығы мен рухани күші жоқ сияқты көрінеді.

Бұл жерде автордың адамның ауыртпалығы мен қайғы-қасіреті мәселесіне көзқарасы туралы маңызды сұрақ туындайды. Лу Синь қытай халқының болашағы туралы терең пессимизмге берілсе де, адам өмірі азаптан арылу керек деген сенімге сүйене отырып, қытай қоғамын сынайды, бәлкім, гуманизмнің утопиялығы осында жатқан шығар. Адам өміріне буддистік көзқарастың әсері туралы айтуға негіз бар, онда ылғи қайшылықтар мен қайғы-қасірет орын алып, оқиға соңы өліммен аяқталады. Гуй Цзы шығармаларында жеке адамның өзін-өзі сезінуі азап пен айырылудың шексіз ағынымен анықталады, өмірдің мәні де сонда деп түсіндіреді.

Гуй Цзы шығармаларындағы азап пен ауыртпалық артикуляциясының 80-жылдардағы авторлардың әдістерінен айырмашылығы бар. Гуй Цзы оларды сыртқы қозғалыстар арқылы беруге бейім, ол үшін кейіпкерлерді, олардың қалау-тілегін әсірелеу әдісіне жүгінеді. 80-жылдардағы «Чжи цин» буынының авторлары ішкі әрекетті, адамның жан дүниесіндегі азапты суреттеуге бейім. Мұнда, біздіңше, Ван Анидің «Ағайдың хикаясы» туындысының бас кейіпкері лайықты мысал бола алады. Бұл шығарма сезімдерді оңтайландырудың және жәбірленген зиялы қауымның терең рефлексиясын көрсетудің керемет мысалы деуге болады. Гуй Цзы шығармаларынан «Чжи цин» (知青) әдебиетіне тән мұндай оңтайландыруды және зұлымдықтың тамырын іздеуді байқай қоймаймыз. Гуй Цзы кейіпкерлері көбінесе өзін-өзі танудың жеткілікті деңгейіне жеткен жоқ.

Гуй Цзы шығармашылығында баяндаушының дауысы ерекше естіледі, оның біркелкі, сабырлы және сонымен бірге өте дәл стилі бар. Бұл адам табиғатының қайшылықты тұстарының ашылуы және оған жанашырлық, идеологияның әлсіреуі мен абсолютті құндылықтардың құлдырауы кезінде қазіргі заманды бағалаудың жаңа нүктелерін сезіну мүмкіндігі деуге болады. Бір жағынан, ол өз кейіпкерлерімен тең дәрежеде, екінші жағынан, олардан алшақтайды. Ол өзінің авторлық ұстанымын мазмұндаудың екі әдісіне сүйене отырып айқындайды: жеке-авангардтық және қарапайым тілде баяндалған әрі халыққа ұнайтын реализм – автор осы екі әдістің де шектеулерінен аулақ болуға тырысады [133:165].

3.3 «Кейінгі толқын» шығармашылығындағы қала тақырыбы және әйелдер прозасы

«Кейінгі толқын» әдебиеті қалалық проза тақырыбына жақын. Шығармалардың оқиғасы әдетте үлкен динамикалық мегаполисте өтеді, оның кейіпкерлері – осы ортаға жақсы бағдарланған модернистік сананың иелері. Әдебиеттанушы Чжан Вэйчжун 90-жылдардағы қала тұрғындары мен 80-жылдардың аяғындағы жаңа реализм әдебиетіндегі кейіпкерлердің айырмашылығы жайлы: «Олардың бәрі – қала тұрғындары, бірақ жаңа реализмде кейіпкерлер – жоспарлы экономикада өмір сүріп жатқан қала тұрғындарының бір бөлігі, олар үшін ақша әлі алғашқы орынға шыққан жоқ, 90-жылдар прозасының кейіпкерлері – «ақ жағалылар», коммерциялық өнімді тұтынатын керемет жастар, олардың басты белгісі – қалауына қол жеткізу» [135:95], – дейді. Сыншы: «90-жылдардағы әдебиетте қытай мәдениетінің зайырлы, тұрмыстық бастамасы шиеленісе түседі» [135:105], – деген тұжырым жасайды. Сонымен қатар ол Цин әулетінің соңындағы сезімтал махаббат туралы кейбір шығармаларды параллель келтіреді.

Біздің ойымызша, бұл маңызды ескерту қытай әдебиетінің дамуындағы белгілі бір циклдікті ғана емес, сонымен қатар 80-жылдардағы әдебиет идеалдарының үзілуін көрсетеді, атап айтқанда, оқырмандардың насихаттау функциясынан, қайғылы пафос пен қоғамдық тұлғаның терең драмасынан бас тартқанын көрсетеді.

«Кейінгі толқын» авторлары Шу Пин, Дяо Доу, Хэ Дунь, Цю Хуадун, сондай-ақ «әдемі жазушы әйелдер» деп аталатын Вэй Хуэй, Мянью Мянью, Чжу Вэньинь және т.б. шығармаларымен таныса отырып, біз 80-жылдардағы әдебиетте әлі де байқалатын әлеуметтік тыйымдардан арылуды байқаймыз, бұл сырласу, бүркену әдебиеті, оны «тілек хаты» (欲望化叙述) деп те атайды. Айта кету керек, мұнда автордың 80-жылдардағы әдебиеттегі зиялы қауымның көзқарасына тән баяндау нысанымен арасында қашықтық жоқ, бұл прозада автордың ұстанымы оның кейіпкерлерінің ұстанымына ұқсас.

Мұнда жазушының да, кейіпкерлердің де қалалық мәртебесі маңызды, бұл жеке тұлғаның даралығын айқындайды. «Тілек хаты» немесе гедонистік проза – бұл Қытайдағы адамды қатаң бақылайтын әлеуметтік мәртебе мен нормалар шеңберінен тыс жеке тұлғаның жай-күйінің көрінісі. Оқиғалардың негізгі кеңістігі әдетте жабық бөлме немесе жатын бөлме болуы бекер емес. Бұл – адам бойындағы құмарлықтың қайнап жатқанын көру, кейіпкерлерді жыныстық құмарлықтың тұңғиығына лақтыратын, сезім құшағына

шақыратын қозғалыстарды, ұсақ оқиғаларды және тұла бойын шымырлататын жайтты егжей-тегжейлі зерттеу.

Бұл әдебиеттің өзегінде азғыра арбаудың, ләззат алуға ұмтылудың және оны сіңірудің көшкін тәрізді құйылған құштарлығы сипатталған. Консервативті Қытай қоғамын мұндай тақырыптар кез келген «қол жетпес жеміс» сияқты қызықтырмай қоймайды. Сонымен қатар біз «кейінгі толқын» прозасында классикалық реализмге тән адам бойындағы моральдық көзқарастар мен сезімдердің ширығуынан туындайтын шынайы драманы көрмейміз, сондықтан «қалау прозасы» – бұл бәрін инстинктке бастайтын адамның табиғатына деген үстірт көзқарас. Осыған байланысты «қалау прозасы» туралы онда аңғал фрейдизм бар, сондай-ақ адамды бейнелеуде примитивизм басым деп айтылады.

Бұл әдебиет қаланың күнделікті аласапыран тіршілігін боямасыз көрсетеді; біз болмыстың тарихи ұстанымын қамтитын ауқымды баяндау тәсілінің жоғала бастағанын байқаймыз. Кейіпкерлердің мінез-құлқы, олардың тілек-қалауының дамуы қарама-қарсы жыныс өкілімен өзара әрекет кезінде тар аспектіде көрініс табады. Чэнь Сяоминнің терминін қолдана отырып, біз бұл әдебиетті «тап осы қазіргі сәт туралы» (现在主义) әдебиет дей аламыз, яғни тарихпен мүлде байланысы жоқ. Көбінесе әңгімелердің кейіпкерлері – ата-анасы ауылда туып, қазір қалада тұрып жатқан адамдар, сондықтан олардың ауыл тұрмысымен және туған жермен рухани байланысы үзілмеген, қала тұрғыны ретіндегі тарихи жады әлі қалыптаса қоймаған.

90-жылдардағы қала әдебиеті – заманауи қытай әдебиетінің сол кезеңдегі Батыс және Жапония әдебиетімен түйісу нүктесі. Бұл – әмбебап, ғаламдық әдебиет, оның астарында біркелкі жүйеге түскен техногендік қоғам, тұтыну қоғамы жатыр. Барлық заманауи қалалардың бір-біріне ұқсастығы оларда ұлттық ерекшеліктен айырылған мәдениеттің туындауы туралы айтуға негіз береді. Екінші жағынан, гедонистік әдебиеттің жетістігі мейнстримге тән жәдігөй пуритандық қатаң әдеттерден бас тартуында жатыр, бұл – қытай қоғамындағы мемлекеттік бақылау жүргізіле бермейтін айтарлықтай өзгерістерге деген тіке көзқарас. Онжылдықтар тоғысында туындаған «Тілек хат» дамуы интимдік тұсқа көңіл бөлудің артуына алып келеді және оны алдыңғы қатарға шығарады.

Гуй Цзы шығармаларына қарағанда ауылдар мен шағын қалалар тұрғындарының азабы мен ауыртпалығын суреттейтін Шу Пин прозасы жеңіл әрі қызғылықты оқылады. Шу Пин кейіпкерлерінде жұмыссыздық проблемасы жоқ, тамаққа тоймай ашқұрсак жүру деген жоқ, олар нарықтық қоғамда өз орнымды таба алмаймын-ау деп уайымдамайды, олар кәсіби жоғары жұмыспен қамтылған, көбі мемлекеттік құрылымдарда қызмет етеді, жоғары білімді, жайлы тұрмыс кешуде. Тұрмыстың жеңілдігі мен уайым-қайғысыз

өмір түрлі әрекеттерге жетелейді, көңілтолмаушылық, барға қанағаттанбау сезімі бас көтереді.

Шу Пин мен Гуй Цзының прозасы ірі қалалар мен Қытайдың оңтүстік-батысындағы артта қалған провинциялардың дамуы арасындағы тұңғықтың суреті сияқты. Шу Пин кейіпкерлерінің әрекеті олардың әлеуметтік статусымен анықталмайды, олардың өткен өмірі жоқ, ал естеліктері жеке өзіне ғана қатысты, елдегі үлкен оқиғалармен байланысы жоқ. «Кейінгі толқын» өкілдерінің ерекшелігі де осында, олар ел өміріндегі ірі оқиғаларға араласып көрмеген. Ал «мәдени төңкеріс» дәуірін көзбен көрген ұрпақ ол кездің ауыртпалығын қинала еске алады.

Шу Пиннің психологияның қыр-сырын білетін талантты жазушы екенін мойындау керек, өзінің «Кедір-бұдыр» (凸 凹) деген повесінде ол құштарлықтан күйіп-жанған және орныққан өмірді тас-талқан қылам деп жалындап тұрған барлық кейіпкерлерінің әрекетін мұқият талдайды. Бұл ретте ол бар назарын адамдар арасындағы нәзік эмоциялық жайтқа аударады, адамдардың бір-бірі туралы жалған және үстірт ойлайтынын атап өтеді: «Бүкіл өмірдің қайғысы мынада: бір жағынан, біз екінші адамның жан жүниесін шынайы сезіне аламыз; екінші жағынан, ол мүлде біз ойлағандай емес» (人生的悲剧正是如此, 一方面我们对对方的感觉非常真实, 另一方面他却完全不是我们所感觉的那样) [136:8]. Шу Пин кейіпкерлердің эмоциялық көңіл күйін, ашу-ызасы мен күрделі мотивтерін шеберлікпен суреттейді, отбасылық қатынастардың бірсарындылығы, бұрынғы махаббатын сағыну, өкпе-реніш, ойындағы өзі жасап алған мінсіз бейнеге бейсаналы түрде тартылу, оны іздеу аяқтастынан туындайтын «сезім арпалысына» алып келетінін көрсетеді. Шу Пин кейіпкерлері жаңа сезім күйін бастан өткеруге құштар, қылмындауды да қатырады, үнемі жаңа таныстық іздейді, біреуі интимдік тұрғыдағы серік іздесе, енді біреуі өзінің жан дүниесін түсінетін, жанына жылулық сыйлайтын адам іздейтінін айта кету керек.

«Біреу» деген туындысында Шу Пин орта жастағы жесір әйелдің жылдар бойы еңсесін басып келген моральдық қысымнан қалай арылғанын көрсетеді. Кейіпкер-әйел ұзақ уақыт бойы жасырынып жатқан әлдебір шынайы әйелдік сезімі оянғанын түсінеді, өзінің әйел мен еркектің өзара қарым-қатынасы туралы түсінігі бұған дейін шектеліп келгенін аңғарады, ол өзін бұрыннан жақсы көретін ғашығын тауып, махаббат қатынасын бастан өткереді. Оған түрткі болған – қайтыс болған күйеуінің көп жыл бойы өзінің көзіне шөп салып келуі еді.

«Осы және анау» туындысында жуас та батылсыз қызметкер Шан Сяому бір әйелмен болған кездейсоқ жақын қатынастың салдарынан қиналып кетіп, ол әйелден құтылуды ойлап, өзінің адал да тыныш отбасылық өмірінің өзіне

соншалықты қымбат екенін түсінеді: «Тәжірибенің құнды екені даусыз, Шан Сяому адал да тыныш өмір – ең керемет өмір екенін сезінді, сондықтан ол бейсаналы түрде тағы да «әдеттегі жағдайлардағы әдеттегі кейіпкер» рөліне енуді жалғастырды» (经验无价, 学习辛苦, 尚小木意识到诚实谦虚的生活才是最好的生活, 于是他不知不觉又开始扮演所谓“典型情况下的典型英雄”的角色) [136:76]. Бұл репликада автордың өмірдің астан-кестен түрлі аласапыран жағдайларында не істерін білмей абдырап қалған кейіпкерді келемеждеген сарыны да байқалады. Сонымен қатар автор қиын жағдайларда қолұшын бермейтін, жанашырлық сезімнен ада, әйелқұмар Цяо Биннің құндылықтарына күмәнмен қарайды. Біздіңше, автордың ирониясы мораль нормаларын жамылып, өз өмірін өзгертуден қорқатын адамдарға бағытталған. Прозаға сыни бағытты енгізуден бас тарту «қалау прозасындағы» көңіл көтеру элементін иеленуді көрсетеді. Бұл тарауда ол қытай мәдениетінің мейнстримі – коммерцияның жаңа нүктесіне жақындайды, өйткені ол әдебиеттегі махаббат туралы сюжетке деген оқырман сұранысын қанағаттандырады.

Шу Пин ең алдымен екі жыныс өкілінің өзара қарым-қатынасына назар аударады, осы бір мәңгілік тақырыпқа деген әртүрлі көзқарастарды көрсетеді. Оның прозасында осы күнге дейін дәстүрлі мораль нормаларына байланған Қытай қалалары тұрғындарының сезім эмансипациясы бейнеленеді. Сонымен қатар Шу Пин адамға құндылықтарды таңдау құқығын қалдырады, ол категориялық менторлық тонмен ерекшеленбейді.

Барлығын көріп отыратын әлеуметтің қысымынан арылу, урбанистік сипаттың салтанаты, яғни «жеке адамдар қоғамы» – міне, Шу Пиннің әңгімелерінде бейнеленетін процестер осындай. Ең маңыздысы, ол белгілі бір дәрежеде топтардың жеке мүдделері мен жеке қалауының жеңісін жариялайды, өзіңмен-өзің болу, Қытайдың дәстүрлі ұжымдық құндылықтарына қайшы келетін жеке қалауларын ұстану қажеттілігін айтады. Шу Пиннің кітабындағы алғы сөзінде сыншы Чен Сяомин атап өткендей: «Шу Пиннің әңгімесінде күрделі мәдени жоспар жоқ, онда жеке адамның өзіне сенімді ұстанымы жоқ, ондағы қала – тірліктің сыртқы қарабайыр түрі ғана. Бұл әйелдер мен еркектерде принцип жоқ, оларға ешқандай ережелер қажет емес, ондай әйелдер мен еркектер инстинкт негізінде ғана өмір сүреді» [136:5]. Авторға белгілі бір этикалық релятивизм тән, оны өтпелі дәуірдің белгісі ретінде қарастыруға болады.

Тағы бір «кейінгі толқын» авторы Дяо Доудың шығармаларында біз бір адамның бойындағы әлеуметтік және табиғи инстинкт рөлінің бетпе-бет келу тәсілінің жиі қайталанғанын көреміз. Сондай-ақ кейіпкерлердің әлеуметтік маңызды қызметтен тыс, әлеуметтік рөлдерден тыс (бағыныштының немесе

бастықтың, әкенің немесе ананың рөлі болсын) жағдайын бақылаймыз. Сонымен, «Дене» деген әңгімесінде Дяо Доу Си Вэй деген әйелдің әдеттегі сабырлы өмір салты және сезімталдық пен ләззат әлеміне өзін-өзі ұмыта енуінің арасындағы арпалысқа толы күйін бейнелейді. Ал авторды ең алдымен ондағы осындай драмалық өзгеріске не түрткі болғаны қызықтырады, ол опасыздыққа апаратын алғашқы нышан іспетті әйел мен Фан Чен арасындағы сезімге толы нәзік сәтті ашуға тырысады.

Автор бөлім бастығы Сы Вэйдің жабайы мінезін, өзін ұстай алмайтын және тойымсыз күйге түсіп, сүйіктісінің алдында жалаңаш қалғанын көрсетеді, киім оған моральдық шектеулер қойған тор іспетті. Бұл туындыда автор әсіресе әйелдерге қатты әсер ететін адамгершілік нормалары мен адамда ерте ме, кеш пе басым болатын құмарлықтың екпіні арасындағы қайшылықты көрсетуге тырысады, тән инстинкті алдында ақыл-ойдың жоғалатыны туралы қорытындыға келеді. Сөйтіп, Сы Вэй көптеген ер адамдар үшін өте тартымды әрі темпераментті ханым бола отырып, адамгершілік ережелерін қатаң ұстанады, сондықтан еркектің сезімімен ойнау – «адамгершіліктің шектеулі шеңберінде алатын ерекше азғын ләззат» [137:59].

Адамгершілік ережелерін немесе таза сезімді сақтау мәселесі әлемдік әдебиетте үнемі көтеріліп отырады, қоғамдық мораль жеке тұлғаны қатты тарылтады, қоғамның тұрақтылығы үшін адамның жеке мүдделері зардап шегеді. Повестің соңында Дяо Доу осылайша күйеуімен және отбасымен көңілдесі үшін ажырасқан Сы Вэйдің таңдауына нақты баға беруден бас тартып, ол мәселені ашық қалдырады: «Екі адамның сезімталдығы мен жыныстық қалауының сәйкес келуі махаббаттың тереңдігін қамтамасыз ете ала ма?» (两个人的感性和性取向的重合，能保证爱情的深度吗?) [137:127].

Дяо Доу кейіпкерлердің негізінен әлеуметтің көзінен жасырылған интимдік сәттерін бейнелейді, олар оңаша қалғанда жұмыс пен отбасылық шеңбердегі жағдаймен салыстырғанда түбегейлі өзгереді. «Шешім» повесіндегі мемлекеттік қызметкер Ян Сун әйелдерді зорлауға құмар болады, түнде ол бүкіл қаланы үрейлендіретін қоғамға жат тұлғаға айналады. Мемлекеттік бөлімнің қызметкері И Чжоу күйеу дегенді жек көреді, ол бейтаныс адамға, сондай-ақ кадр қызметкеріне анонимді карта лақтырады, оның ұжымдағы жағдайына қатты зиян тигізеді. Бұл повесте Дяо Доу адам бойындағы жексұрын қылықтарды ашу үшін қалжың аралас сюжетті пайдаланады.

Шу Пин, Дяо Доу және басқа да кейінгі толқын авторларының прозасы қытай әдебиетінің тәни жағдайға байланысты ерекше бетбұрысын көрсетеді, бұл тәнді босатудың өзіндік әнұраны іспетті. Дәл осы дене үйлесімділігі мен сезімдері кейіпкерлердің қарым-қатынасының көрсеткішіне айналады, олар

тіпті өз денесінің тұтқынына айналады, әлемді тән сезімі арқылы жаңаша қабылдай бастайды. Дене бітімі мен жанасу сезімі ләззатқа ұмтылу және тұтынушылық бағытты қалыптастыруға бейімделген біртұтас бұқаралық мәдениеттің маңызды атрибутына айналады. Бұқаралық мәдениеттің ерекшелігі туралы мақалаларда жиі айтылатындай, ол жыныстық имидж арқылы «сатып алуға» ұмтылдырады, белгілі бір өнімді сатудың нарықтық тетіктеріне қызмет етеді.

Жазушы Хай Наньнің «Тән тарихы» атты поэтикалық эссе жинағы адам денесінің аспектіін кеңінен ашады. Бұл – дене бітімінің, дене мен рухтың, тәннің және шындық объектілері байланысының әртүрлі аспектілері туралы ассоциативтік ойлар. Бұл – қазіргі мәдениеттегі дене бітімін түсіну. Хай Нань былай деп жазады: «Тән мен жан мүмкіндігінше жақын болуы үшін біз өмірімізді өзгертеміз, өйткені өзгеріс – бұл тәннің қатты қозған сәті. Мұндай қозу кезінде рух біздің тәнімізді жаулайды. Қазір күнделікті өзгерістердің уақыты. Тән қозуына байланысты біз рухты өзгеруге мәжбүр етеміз. Біз сүйікті әйелге немесе еркекке жету үшін асығатын болсақ, жанымыз ән салғандай өлең-жырға толады, тек осындай лирикалық күйді басынан өткізетін жан ғана тән сүйкімділігін көрсете алады, көңілі шаттанып, айналадағы құбылыстар мен адамдардың назарын аудара алады» [138:205]. Хай Наньнің тәнді қабылдаудағы ерекше шығармашылық тәсілі әйелдердің өзін-өзі тануын көрсету мәселесімен байланысты назар аударуға тұрарлық.

«Кейінгі толқын» прозасы көбінесе дамып келе жатқан нарықтық қоғамға деген көзқарас мәселесінде «әдемі әйел жазушылар» (美人作家) шығармалары арқылы ерекшеленеді. Сұлу әйел жазушыларының көрнекті өкілдеріне шанхайлық Вэй Хуэй мен Миан Миан, Ван Ани, Хай Нань, Чен Ран жатады. Вэй Хуэйдің «Шанхай сәбиі» (1999) және Миан Мианның «Лоллипопы» (2000) жыныстық қатынас пен есірткіні пайдалануды ашық бейнелегені үшін тыйым салынған кезде бірден бестселлер болды. Бұл авторлардың пайда болуы жас тәуелсіз әйелдер үшін прозаның жаңа нарығының туғанын хабарлады.

Вэй Хуэйдің де, Миан Мианның да жаңа Қытайдағы ең бай және ең космополит қала Шанхай туралы жазуы кездейсоқ емес. Дэн Сяопин алдымен халықтың азғана бөлігінің баюына рұқсат беруді дұрыс деп айтқаннан кейін, Шанхай бұл байлықтың негізгі бөлігін алды. Вэй Хуэй мен Миан Миандағы феминистік ұстаным қытай әдебиетінде алғаш рет 1980 жылдары анықталды және 1990 жылдардан бастап «Тілек хат» (欲望化叙述) деп аталатын айқын үрдіске айналды. Лин Бай, Чен Ран, Сюй Сяобин және Хай Нанның жұмыстары әйелдердің жыныстық құштарлығы мен тәжірибесін, соның ішінде мастурбацияны, түсікті, лесбияндық қарым-қатынасты және

зинақорлықты бейнелеуге бағытталған. Олардың басты кейіпкерлері – сексуалдық, әйел мен еркек мәселелерін жақсы түсінетін қалалық зиялылар. «Сұлу әйел-жазушылар» өз шығармаларында қала өмірінің әртүрлі көңіл көтеретін тұстарын жасырмайды: бар, клуб, сұлулық салондарын, сауда орталықтарын, есірткі, алкоголь тұтынуды, емін-еркін махаббатты көрсетеді, олар тұтыну қоғамының белсенді насихаттаушыларына айналады. Біздіңше, олардың прозасында күшті коммерциялық компоненттің бар екенін, Қытайдағы азғана топқа ғана қолжетімді өмір салты мен өмір сүру деңгейі насихатталатынын жоққа шығаруға болмайды. Нәтижесінде осындай әдемі өмірдің айналасында дүрбелең пайда болады, ол көпшілік оқырманның өз өміріне көңілі толмай, айналасына деген наразылығын қалыптастырады, сөйтіп, қайтадан капитализм тетіктері бас көтереді.

«Сұлу әйел-жазушылар» прозасының атақты жазушыларының бірі Вэй Хой (шын аты – Чжоу Вэйхуи) 1973 жылы Шанхай маңындағы шағын Путоу аралында жоғары мансапты офицердің отбасында дүниеге келген. Үш жасқа дейін ол отбасымен 60-жылдардың ортасындағы мәдени революция кезінде монахтар қуылған будда монастырының қабырғаларында тұрды. Ол Шанхайдағы беделді Фудан университетінде қытай әдебиетін оқып, оны 1995 жылы бітірді. Сосын журналистикамен айналысты және теледидар редакторы болды. Шығармашылық мансабының басында ол Қытайдың әдеби көкжиегінде жаңа көтеріліп келе жатқан жұлдыз деп аталды.

Оның 1999 жылдың басында жарияланған «Шанхай сәбиі» атты алғашқы романы Қытайда сенсация тудырды. Автор мұны оның рухани және жыныстық оянуының өмірбаяндық хроникасы деп атады. «Мен өте қатал отбасында өстім. Колледждегі бүкіл бірінші жылым әскери істерді оқытуға және оқуға арналды. Одан кейінгі жағдай түсінікті еді, әрі қарай табиғи қалпында жалғаса берді. Мен көтеріліс жасадым және оның сипатын аштым. Менің романым осы туралы» [139].

Кітап «Батыс мәдениетіне бағынышты және декадентті» деген айыппен сол жылдың сәуір айында тыйым салынғанға дейін 110 000 данамен сатылды. Ресми үгіт-насихат романды Сэлинджердің «Қарадағы аулаушы» романы мен Голландердің Қытайда тыйым салынған «Бақытты жезөкше» романының арасына орналастырды. Әлі сатылмаған 40 000 кітап өртеліп, баспа жабылды, роман елге қарақшылық көшірмелермен таратыла берді, 21 тілге аударылды. Жиырма жеті жастағы жазушы, шын мәнінде, даңқы артып, бүкіл әлемге танымал болды.

2005 жылы Қытайда шанхайлық сәби Коконның оқиғасын жалғастыратын Вэй Хойдың жаңа романы жарық көрді. Автор бұл кітапты «Будданың үйленуі» деп атады, бірақ Қытайда Будда туралы айту қиын болғандықтан, цензураға ұшыраған және өзгертілген қытай басылымы «Менің дзенім» деген

атпен жарыққа шығарды. Бірінші аптада кітап ең көп сатылатын кітаптардың ондығына енді, екінші аптада кітап көркем әдебиеттер арасында сатылым бойынша бірінші орынға ие болды. «Шанхай сәбиі» сияқты бұл роман елде қызу пікірталас тудырды.

Вэй Хой өз кітабында үлкен әдеби негізге сүйенеді. «Шанхай сәбиі» романында Вэй Хой чех жазушысы және ақыны Милан Кундераның, бельгиялық жазушы Жан-Филипп Туссенттің шығармашылығымен танысқанын және оның «Жуынатын бөлме» романдарын атап өтеді. Роман жай ғана әртүрлі авторларға, ғалымдарға, музыканттарға және әлемдік қозғалыстардың басқа қайраткерлеріне сілтемелермен толтырылған. Оқырман автордың не туралы айтып тұрғанын түсіну үшін басқа да көптеген әдебиеттер мен мақалаларды қайта оқуына тура келеді. «Өмір созылмалы ауру сияқты, ал қызықты іс-әрекеттер тиімді дәрі сияқты» (生活就像慢性疾病, 有趣的活动就像有效的药物) [140].

«Шанхай сәбиі» Шанхайда тұратын Фудан университетінің жас түлегі Коконның өмірін баяндайды. Коко Батыс мәдениетіне риза. Роман жазудағы бірінші әрекеттен кейін ол екінші сәтті роман жазу үшін шабыт пен күш іздейді. Жаңа таныстары көбейеді, бұл оны етек-жеңін жиып, жаңа кітаппен жұмыс істеуге ынталандырады. Жас қаһарман өзін эмоциялық және физикалық жағынан қанағаттандыра алмайтын Тянь Тяньмен күшті рухани байланыс орнатып, Маркқа деген тән махаббатын үзеді. Коко үшін екеуі де өте маңызды, оларсыз ол жұмыс істей алмайды. «Оның өмірі сәнді қытай кейіпкері сияқты болды – мас каллиграфтың ессіз гүлденуі іспетті» (她的一生就像一个华丽的汉字——一个醉酒的书法家的疯狂挥毫) [140]. Коконның өмірі жеңіл шытырман оқиғаға және ауыр мағынаға, мәңгілік интригаға және сатқындықтың тәтті сезіміне толы. Ол екі еркекті жақсы көреді және оларсыз өмірін елестете алмайды, сонымен қатар оларды босата да алмайды. «Музу екеуміздің арамызда бәрі бітті деген оймен келісе алмадым. Мен жаңа кітапты жазу үшін Шанхайға оралдым. Екеумізге де аздап суытып барып, бұрынғы қарым-қатынасымызды жалғастыру керек пе, әлде ажырасу керек пе, бұдан былай тек дос болып қала береміз бе деп шешім жасауға уақыт қажет екені анық еді. Ал енді Шанхайға келгеніме екі апта да өтпеді, төсегімде тағы бір адам жатыр. Мен Музудың алдында өзімді кінәлі сезінбей тұра алмадым және оған опасыздық жасадым деп өзімді сөктім» (我无法接受我和 Muzu 之间一切都结束了的想法。我回到上海写一本新书。很明显, 我们都需要时间冷静下来, 决定是否继续我们之前的关系, 或者分手是不可避免的, 从现在开始我

们只是朋友。而现在，我到上海还不到两周，我的床上就已经多了一个男人。我在木祖面前不禁感到愧疚，责备自己背叛了他) [140].

Оқырманға «Бұл не? Қытай жазушысының жүрегін жаулаған махаббат па, әлде оны жұлып алатын құмарлық па?» деген сұрақты туындатады. Өңгімеде сол уақыттағы жастардың ойын-сауық жерлерін, қызығатын заттарын айқын бейнелейді: «Осы қалаға оралған соң бұрынғы жаман әдеттерім қайта жаңғырды. Келгеннен кейін бір аптадан кейін мен қайтадан темекі шеге бастадым, ішімдікке үйір болдым және ваннада отырып, транквилизаторларды, таблеткаларды (есірткі) жұтып қойдым. Мен кеше клубта бұл таблетканы кімнен алғанымды білмеймін. Дегенмен онда тұрған не бар, қазір әрбір екінші адам оларды қалтасынан таба алады. Мен құмыраға құйылған нарцисс гүліне ұқсай бастадым. Бірақ күткенімдей болмады, таблеткалар тыныштық пен жеңілдік әкелмеді. Олар тек уақытша тынығу, өшіру мүмкіндігін сыйлады» (回到这个城市后，我的坏习惯又死灰复燃了。到达一周后，我又开始抽烟，开始喝酒，坐在浴室里，一片片地吞下镇静剂。我甚至不知道昨天在俱乐部里我从谁那里得到了这颗药丸。不过，这有什么区别，现在每个人都可以在口袋里找到它们。我开始看起来像花瓶里的一束水仙花，里面装满了令人陶醉的毒品。但与预期相反，这些药物并没有带来平静或缓解。它们只提供了一个暂时的喘息机会，一个关闭的机会) [140]. Өңгіменің соңы Коконның «Достықтың беріктігіне сенімді болу үшін он жыл жеткілікті, адалдық пен махаббатқа жүз жыл аз» (友谊十年足矣，忠诚爱情一百年不够) сөзімен аяқталады. Ақыры, Коко екі ғашығынан да айырылып, романын аяқтайды, өзінің болмысын және тұлғасын жоғалтады. Осыдан кейін «ол кім?» деген сұрақтың айналасында Вэй Хуэй роман бойы осыны анықтауға тырысады.

Вэй Хойдың өзі осы кітабы туралы: «Кітап 90-жылдардағы Қытайдағы негізгі ағым үшін шынымен қорқынышты болды, себебі ол тек сексуалдық ахуал туралы ғана емес, сонымен қатар жаңа ұрпақтың көңіл күйін бейнелейтіндіктен де маңызды еді. Құндылықтар мен көзқарастар қазірдің өзінде басқаша, біз ата-анамыз сияқты коммунизмге сенбейтін болдық, бізді Батыс мәдениеті, музыкасы мен фильмдері таңғалдырды. Бұл бұрынғыдай ашық және қолжетімді болатын гедонизмнің бір түрі еді» [141:336], – дейді. «Шанхай сәбиі» қызықты фактілерге, ой-толғауларға және түрлі-түсті кейіпкерлерге толы; 90-жылдардың аяғындағы Шанхай өмірінің сипаттамасын

өте жарқын түрде сипаттай білді. Еркін көзқарас пен батыстану мәселесі көтеріліп, қытайдың көптеген жазушыларының сынына қалды.

Мәдени төңкеріс кезіндегі қоғам әйелдерден бояусыз түр, отбасынан гөрі партияшыл ерлерге тән «темір ханым» болуды талап етті. Феминистік әдебиет Қытайдың постмодерн әдебиетінің маңызды құрамдас бөлігіне айналды. Жазушы әйелдер шығармаларын жаза отырып, өз замандастарына жұмсақтық, нәзіктік, мейірімділік қасиеттерін, сондай-ақ армандау, жұмбақ, түсініксіз болу қабілетін қайтарады. Ван Ани прозасында феминистік тақырып жиі көтерілді. Оның феминистік кілтіндегі әйелдер тақырыбы қалай бейнеленгеніне мысал ретінде Ван Анидің өзі «саналы түрде... феминистік тұрғыдан жазған» деп мойындайтын екі шығармаға жүгіну өте заңды. [142: 211]. Соның бірі – 2003 жылы жазған «Әпкелер» әңгімесі. Әңгіменің басты кейіпкері – жас ауыл қызы Фэн Тянь. Әңгіменің басында ол досы Шуймен бірге Фэн Тяньның күйеу жігітін көру үшін пойызбен қысқа сапарға аттанады, бірақ жолда оларды қала тұрғындары ұрлап әкетеді. Шалғай ауылға барып, қыздарды жергілікті тұрғындарға күйеуге беруге тырысады. Фэн Тянь болашақ күйеуінен қашып құтылады, бірақ туған ауылына қайтып келгенде, оның тағдырына ешкім жанашырлық танытпайтынын біледі: өз отбасы оны масқара деп санайды, күйеуі одан бас тартады, сонымен қатар оған ешкім көмектеспейді. Тұтқында қалған досын құтқару нәтижесінде қыздың өзі де туған ауылында және отбасында бөтен адам екенін сезіне бастайды. «Фэн Тянь өз ауылдастарының ықпалына еріксіз түсіп қалды, ол мұнда «жаңадан келген» сияқты көрінді, біреуге сыйлық беру орынды» [143: 140]. Дегенмен хикаяның кейіпкері – өте тәуелсіз бойжеткен, ол қол қусырып отырмай, досын тауып, құтқару үшін бүкіл детективті тергеуге кіріседі. Сөйтіп, ол жалғыз өзі Шуйдің қашуын ұйымдастырады, ал әңгіме соңында достары туған ауылына оралғысы келмей, Шанхайға жаңа өмір бастау үшін кетеді. Мұндай сюжет, шын мәнінде, дәстүрлі түрде феминизммен байланысты тақырыптарды болжайды: әйелдердің қысымға ұшыраған және әлсіз жағдайын оның экстремалды түрінде бейнелеу (адам ұрлау және күштеп некеге тұру), кейіпкерлерді құнды тұлға ретінде қабылдамайтын қоғамның консерватизмі олардың құндылығын тек қана неке ретінде немесе пайдалы неке құру мүмкіндігімен берілген жер учаскесімен байланыстырады, сонымен бірге жаңа типті әйел бейнесі – ақылды, шешім шығарғыш, қоғамның келеңсіздігін елемейтін, әрдайым өз пікірін білдіріп, өз тағдырын өз қолына алатын жан.

Ұқсас тақырып «Ағайындылар» хикаясында да бар, оның басты кейіпкерлері – өзін ер адам сияқты ұстауға тырысатын үш жас студент қыз. Олар бір-бірінің атын атамай, ер адам деп (Лао-Да, Лао-Эр, Лао-Сан, яғни «Ақсақал», «Екінші» және «Үшінші») қарап, күнделікті өмірде ерлер сияқты әрекет етуге тырысады: олар күндерін не көңіл көтерумен, не философиямен

өткізеді. «Таңертең олар жалқаулардан да кеш тұратын институттың жігіттері сияқты еді, ал демалыс және мереке күндері түннен түнге дейін жай ғана тыныш ұйықтайтын»(早上, 他们就像大学男生一样, 比懒惰的人熬夜更多, 而周末和假期, 他们只是从一夜到一夜睡得很香) [144:13]. Қыздар бөлмені жинаудан бас тартады: «үшеуі тұратын жатақхананың бөлмесі ерлер жатақханасындағы бөлмелерден де лас әрі дөрекі еді» (三人住的宿舍比男生宿舍更脏更简陋) [144:13]. Ал күйеулері оларды бостандықтан айыратын белгілі бір фактор ретінде қабылдайды. Университетте олар күйеулерін есіне алмауы мүмкін, тек кейде кемсітеді: «Әрқайсысы өз кезегінде күйеуімен қалай танысып, қалай тіл табысқаны туралы әңгімелеп берді, мұны өзін-өзі жою процесі ретінде көрсетті, содан кейін жаңа өмір тапты» (她们每个人依次讲述了自己是如何与丈夫相识、相处的, 将其表现为一个自我毁灭的过程, 然后又找到了新的生活) [144: 16]. Ал бір кейіпкердің күйеуі қонаққа келіп, оның артынан ыдыс-аяқ жуып мазасызданса, достары оны қатты айыптайды: «Тамақ ішіп болған соң ыдыс жуғаны қалған екеуінің ашуын келтірді. Артынан бір-біріне қарап, еріксіз езу тартты» (吃完饭洗碗让另外两个人很生气。两人从背后对视一眼, 都忍不住笑了) [144:15]. Алайда кейіпкерлер колледжді бітіргеннен кейін, тағдыр олардың әрқайсысының өзіне және еркектерге деген көзқарасын қайта қарауға мәжбүр етеді: бірі күйеуімен ажырасып, тәуелсіз өмір сүруге тырысады, екіншісі, керісінше, ана болуға ұмтылады, үшіншісі достарының бұрынғы «жолдастығын» сақтауға тырысады және тек оқиғаның соңында оның қаншалықты өміршең емес екенін түсінеді. Бұл әңгімеде Ван Ани қытай әйелі бейнесінің дәстүрлі дағдыдан алшақ жаңа интерпретациясын ұсынады – әйелде ол өзін дәстүрлі көзқарастар мен клишелерден тыс жүзеге асыруға ұмтылатын болмысты көреді және оның басқаша екенін сезінеді. Бұл жол кедергісі көп қиын болып суреттелсе де, кейіпкерлердің позициясы қарама-қайшы болғанымен, олардың әрқайсысы жарқын дара тұлға ретінде көрінеді (кейіпкерлер іс жүзінде атаулардан айырылғанын ескерсек, бұл біршама парадокс сияқты), ол үшін ассимиляциялану керек. Басқалар осындай бақытсыз болып жүре береді, бірақ сіз өз позицияңызды қорғауға және сақтауға тырыссаңыз, өзіңмен-өзіңіз ғана қалсаңыз, оның ақысын жалғыздықпен өтеуге тура келеді» [144: 16].

Цю Хуадунның бірқатар әңгімелерінде біз Қытайдың жаңа әлеуметтік топтарының өмір сүру дағдыларын көреміз, материалдық байлық оларға қалағанының бәрін алуға мүмкіндік береді, бірақ сонымен бірге мұндай

өмірдің шындыққа жанаспайтынын және құр елес екенін түсіну қорқынышы бас көтереді, имидж әлемінде өз «менін» жоғалту қаупі туады.

«Фэй Юенің сұлулық салоны» атты шағын әңгіме «Бұл қала барған сайын шындықтан алыстап барады» (这座城市已经变得越来越不真实) [145:76], – деп басталады. Өзінің өнер туралы романтикалық армандарын ақшаға деген сенімге және бәрін, соның ішінде әдемі қыздың өзіне деген сезімін де сатып алу қабілетіне айырбастаған «мен» деп баяндайтын кейіпкер туралы бүкіл оқиға жасандылық пен схематизмге бой ұрған. Сонымен қатар оның жарнамалық бизнестегі серіктесі (кейіпкердің әріптесі), керісінше, бәрін тастап, Ли Ни деген сүйікті қызын іздеуге кетіп, қаңғыбас музыкантқа айналады. Біздің ойымызша, Цю Хуадунның әңгімесі танымал романтикалық туындының стиліне еліктей отырып, оның жалғандығы мен көз жасын мазак етеді, ал ол биік армандардан бас тарту және ақшаның билігіне түсу метафорасын тікелей және әсірелеусіз қарапайым суретпен береді. «Мен махаббаттың тұзағына түскім келмейді, мен тек бір әйелді жаулап алғым келеді... Мен оған қол жеткізгім келеді, кедей суретшінің өмірі құрысын, дегенмен «Мазда-929» толығымен иелігімде емес пе» (我不想陷入爱情的陷阱, 我只想赢得一个女人.....我想要得到它, 让那个可怜的艺术家的生活见鬼去吧, 毕竟我现在已经完全控制了马自达 929) [145:61]. – Кейіпкердің өз-өзінің осынша құлдырауына риза болған осы сөздері тым жасанды әрі қарабайыр болып көрінеді, ал бұл – Цю Хуадун стилінің ерекшелігі.

Бір қызығы, оқырман автордың сөздеріне күмәнданады, бірақ бұл әңгімеден әркім өзіне қажетті мағыналық реңк табады. Сондай-ақ автор бұқаралық әдебиетке тән типтерді (байыған жастар, сұлулық салонының қыздары) және сюжеттерді қолдануымен оқырманды тартады.

«Қоғаммен байланыс жөніндегі қызметкер» деген тағы бір әңгімесінде Цю Хуадун компанияның қызметінде жүрген адамның өзінің «менін» жоғалту қорқынышын, нарықтық қоғамның қысымымен дара биліктен айырылу процесін көрсету үшін ашық сипаттағы күшті метафора әдісін қолданады. Ұзақ жылдар бойы қоғамдық байланыстарға жауапты беделді лауазымда жұмыс істеген баяндаушының досы (PR менеджер) барған сайын солқылдақ, тиянақсыз бола бастайды, ол қандай да бір адамды қай жағынан көреді, дәл сондай боп шығады (变得越来越像橡皮人, 无论他看到谁, 他就会变成什么样子)[146]. Ол маскаға құмар, өйткені, оның ойынша, адам жанының белгілі бір бет-бейнесі жоқ, тек маска қазіргі адамның жанын шынайы білдіре алады-мыс. Әңгіме соңында ол сатып алған пластикалық манекендер мен маскалардың ортасында жатып қайтыс болады, автор «бұл екі нәрсе біздің

дәуірімізге тән ерекшеліктерден басқа ештеңе де емес» (这两件事无非是我们这个时代的特征)”, – деп тұжырымдайды.

Цю Хуадун постиндустриалды қоғамның маңызды проблемасын көтереді, яғни бұл – адамның баю мен тұтынуға деген құштарлықтан құлдыққа түсуі, нарықта шығарылатын жалған жарнамалық имидждер әлемінде жеке тұлғаның өзін жоғалтуы.

Жоғарыда айтылғандай, «кейінгі толқын» авторларының шығармашылығы салмақты және бұқаралық әдебиеттің түйісінде қала отырып, сыни бағытқа да бейімделген, ол жеке тұлғаның қоғамнан сырт қалған қайғы-мұңын, адамның ақпарат пен жарнама ағынының тасасында қалып қойғанын, немқұрайдылық пен күйзеліске түскенін суреттейді. Жас жазушылар Чжоу Цзежу мен Дай Лайдың шығармалары қазіргі жастардың сезімнен жүрдай жай-күйін, салы суға кетіп өмірден түніліп жүретін жабырқау көңілін, армандары ақшаға барып қана тірелетінін, бұл өмірде ішсем-жесем дегеннен басқаны білмейтінін және содан жаны рахат табатынын бейнелейді. Теледидар экранындағы әдемі өмірдің соңына түсу адам жанын жұтатып, еш нәрсеге көңілі толмайтын ашулы пендеге айналдырады. Чжоу Цзежудің екі жас қыз туралы әңгімесі оқырман көңілін жабырқатумен аяқталады:

«– Шын мәнінде, менде қазір еш нәрсе жоқ, бұрынғыдай соқыр тиыны жоқ пендемін, бір нәрсеге қол жеткізіп, қармап қалғым келеді, бірақ қармайтын да ештеңе жоқ; ақша, мына керемет көрініс – мұның бәрі су сияқты саусағымның арасынан сырғып кетіп жатыр, тәп-тәуір өмірім бар, бірақ сүйектерім шіріп бара жатқандай.

– Бұрын бір нәрсемен айналысқымыз келетін еді ғой.

– Иә, бірдеңе істеуді қалайтынбыз, бірақ сол күйі ештеңе істемедік қой. Міне, қазір де отырып алып, қуырылған қой етін кесек-кесегімен аузымызға тығып жатырмыз».

(——其实我还是一无所有，我还是一如既往的两手空空，我想抢点什么，但是什么都抢不到，金钱，风景，一切都像流水一样从指间溜走，我过着富裕的生活但我的骨头都烂了，烂到地狱了。

- 我们之前也想做同样的事情。

- 是的，我们想这么做，但我们无能为力。我们就坐在这里一块一块地吃烤羊肉) [145:207].

Пекинде 2001 жылы жарыққа шыққан «Алқызыл түн» жинағына кейінгі буын авторларының біраз танымал әңгімелері енгізілген, олардың бәрінде прозаға тән ерекшеліктер айқын байқалады – қысқа үзікпен беру, шындықтың

жалаң бейнеленуі, қайсыбір ұсақ оқиғаға тым қатты қадалып қалу. Мұны түрлі-түрлі өкілден құралған бүгінгі Қытайдың өзгешелігімен байланыстыруға болады, жас авторлардың шеберлік деңгейі төмен екенін де мойындауға тура келеді. Уақыт өте келе шығармалар өзі екшеледі.

90-жылдардың ең маңызды нысаны жеке-дара тұлғаның сана-сезімі, сыртқы құбылыстарға, ой мен эмоция ағынына үн қататын күрделі тізбектің бейнеленуі, осы бір ішкі қайшылықтағы процестерге естеліктердің араласуы десек, артық айтқандық емес. Бұл ретте автордың ең маңызды міндеті – жаңа тұғыр іздеу, бұл жеке тұлғаның ішкі әлемі жаңаша ашылатын сыртқы әлемнің координаты болмақ. Мұны ішінара адамның жай-күйін қоғамдық институттардан тыс, жеке тұлғалар арасындағы байланыстан тыс (қытай мәдениетіндегі адам сипаттамасы үшін маңызды болып қала береді), моральдық-этикалық құбылыстардан тыс көрсетуге тырысу деуге болады. Ұзақ уақытқа созылған ұжымдастыру және әдебиет пен мәдениеттегі баланс кезеңінен кейін мұндай бетбұрыс заңды боп көрінеді, сондай-ақ елдегі саяси жағдайдың тұрақсыздығы сондай – шығармашылық адамдары бүкіл ұлттың проблемалары жөнінде айтпайды, оның орнына өз мәселесі төңірегінен шықпайды.

Айта кету керек, 90-жылдардағы «Тілек хат» қытай мәдениеті үшін жаңаша фрустрациялық күйді, әлемді терістеу мен онымен дау-дамайға түсу сипатын ала келді. Қоршаған ортаға қарсы тұру позициясы (керісінше, онымен бірігуге ұмтылу) дәстүрлі көзқарасқа тән емес екенін ескерсек, мұндай құбылыс қызығушылық тудыратыны сөзсіз. 80-жылдар әдебиетінің Қытай оқырмандары арасында кең танымал болғаны – оның «адам сезімін» басты мәселе етіп қойғандығында; дәстүрлі сентименталдық сюжеттер қайтадан мол көлемде бас көтерді, идеал ретінде адами қарым-қатынастың үйлесімін алға шығарды [147:427].

Ал 90-жылдар әдебиетінен біз Батыс мәдениетіне тән қоғам мен жеке тұлға арасындағы қайшылық белгілерін көреміз, кейіпкер қоршаған әлемге «жоқ» деп кесіп айтады. Бұл – Батыс модернизмі әдебиетіне тән жеке тұлғаның жай-күйі; ол қоршаған әлемнің басты тұлғасына айнала отырып, сол ортаның мағынасын негативті, иррационалдық категориялар арқылы ашуға тырысады.

Батыс модернизмі батыс философиясының даму заңдылықтарымен тығыз байланысты, ол адамның санасы мен көзқарасының заттар мен құбылыстар әлемінен басым тұратынын нақтылайды, модернистік өнердің субъективизмі осыдан келіп шығады.

Біз үшін әдебиеттегі «ішкі субъектінің» жаңа типін қалыптастырған 80–90-жылдардағы Қытайдағы мәдени факторлар мен әдеби ықпалдың алғышарттарын түсіндіру қызық көрінеді. Тарихшы Сунь Лунцзи былай дейді: «Қытай дәстүрлі мәдениетінде субъект «трансценденциясы» шынайы

болмыстан жоғары тұратын қандай да бір принциптер мен заңдардың жетістігіне бағытталмаған, керісінше, топтық, ұжымдық, жалпы ортақ жан дүниенің моральдық нормаларына сай болуы үшін өзін-өзі жақсы көру мен эгоизмін жеңе білуге бағытталған» [147:77].

Демек, «Тілек хат» дәстүрлі моральға қарамастан, белгілі бір дарашылдыққа келе отырып, батыс модернизмі ұмтылатын трансценденцияға апаратын жол таба алмайды, өз «менінің» шегінен тыс негіздемелер мен таяныштарды көре алмайды. Дарашылдыққа бой ұрған бағыттың жарқын өкілдері Чжу Вэнь, Хань Дун, Чэнь Жань шығармашылығынан өзі толығымен байланған болмыстың көңілі толмайтын тұйық шеңберінде жеке тұлғаның «тапталғанын» байқаймыз.

Бұл – сыртқы әлеммен үйлесімін жоғалтқан, азапқа түскен тұлға; дәстүрлі мораль мен әлеуметтік әдеттер оның жиіркенішін тудырады, бірақ онымен қарсыласуға дәрмені жоқ, бар қолынан келгені – наразылығын білдіріп айғайға басу немесе сарказммен түйреу. Дарашылдықты жақтайтын авторлар сондай-ақ солипсизмге бой ұрады, өзімен-өзі тұйықталады және жанына жара салатын естеліктері қинап, бітпейтін күйзеліске түседі. Әдебиетші Лю Цилинь қытай прозасының осы дамуының болашағына сыни тұрғыда мынадай баға береді: «Жеке тәжірибе тарихи дәуірдің толық картинасын көрсете алмайды, тұтас тарихи процесс тұрғысынан қарағанда, түкке тұрғысыз болып көрінеді немесе ауруы сезілмесе де ыңқылдай беретін сырқат сияқты. Сондықтан дәуірдің терең ахуалына қалай бойлау керек, бұл ретте бір сәттік көңіл күй мен сезімдерді серпіп тастап, ақиқат өмірге қалай қол жеткізуге болады – шын мәнінде, осындай ойлар ғана толғандыруға тиіс».

Осыған ұқсас ойды сыншы Ван Юехуа да айтады: «Әдебиет – адамның жадын қалыптастыратын және интроспекция процесін аударып-төңкеретін арналардың бірі, онда адамзаттың ішкі, сыртқы, материалдық және рухани өмірінің бірлігі үнемі тоғысып жатуға тиіс» [60:233]. Сыншы, сірә, қарама-қайшылықты қамтитын дәстүрлі үйлесім идеалына оралу жолын көрсетеді.

Қытай әдебиетінің 90-жылдардағы шығармаларына тоқтала келгенде байқағанымыз, басты назарда жеке адамның немесе ұжымдық тірліктің жаңа жағдайда өмір сүру проблемасы тұр.

Сыни тұрғыдан икемделген дарашылдықтан басқа, жеке адамның қала тіршілігінің қақ ортасында біртіндеп сөне бастаған бейнесін көреміз, ол не болса соған ашулана кетеді, ақпарат пен жарнама ағыны миына салмақ салған, сынды қабылдай алмайды, соның салдарынан нарық пен нәпсісін қанағаттандыру жолында жұтылып кеткен. Қалың бұқара шаруаның арасынан жеке-дара шығып тіршілік ету аянышты күйге айналды. Гуй Цзы енді төзімділік пен шыдамдылық қытай халқының тамаша қасиеті деген дәстүрлі түсінік те жұбата алмайтынын және қиындықтың бәрі метафизикалық

деңгейге жеткізетінін түсіндіруге тырысады. Біздіңше, қарапайым халыққа тіршіліктің мәнін ұғындыру және оны бейнелеу проблемасы Қытайдың заманауи прозасын зерттеудегі басты бағыттардың бірі болып отыр.

3.4 Қытай прозасындағы неореализм: шындыққа жаңа көзқарас

90-жылдардың аяғында пайда болған тағы бір көрнекті бағыт – «неореализм» (新现实主义) немесе «боямасыз реализм». Бұл бағыттың авторлары авангард ағымын қоғамның шынайы өмірінен алшақ деп есептеді, сондықтан өз шығармаларында реализмге бет бұра бастады. Олар үшін басты тақырып – қазіргі Қытай өміріндегі өзекті мәселелер. «Неореализм» (新现实主义) шығармаларының кейіпкері көбінесе «кішкентай адамға» айналады, мұндай шығармалардың басты мәселесі – кейіпкердің қарапайым өмір сүре алу қабілеті[148:5]. Бұл бағыт қарапайым қаһарманды әдеттегі жағдайда көрсетеді, ол кейіпкерлерді дәріптеуден бас тартады. Шығармалар қарапайым адамның күнделікті толғаныстарын бейнелейді, қытай халқының баспанасын, киімін, тамағын сипаттауға мән береді, мұның барлығын бірегей эстетикалық нысан ретінде қарастырады. Авторлар адамның ауру мен кәрілік, туу мен өлім мәселелерін де назарға алады. Жазушылар шабытты күнделікті өмірден, күнделікті ұсақ-түйектен алған.

Неореализм (新现实主义) бағыты авторларының басты міндеті – Қытай әдебиетінде XX ғасырдың ортасынан бастап қалыптасқан реализмнің шектеулерін еңсеріп, жаңа көркемдік әдіс-тәсілдерді жасау. Бұл бағыттың ең танымал туындыларына «Қарғыс атқан астық» (狗日的粮食, 1986) повесі және Лю Хен 刘恒 жазған «Фукуси, Фуси» (伏羲伏羲, 1988) әңгімесі; «Пейзаж» әңгімесі (风景, 1987) Fan Fan 方方; Лю Чжэньюннің «Тапу ауылы» (塔铺, 1987) повесі, «Шенеунік» (官场, 1989) әңгімесі және «Барлық жерде тауық қауырсыны» (一地鸡毛, 1991); «Өмір» әңгімелер трилогиясы (1987–1989; «Өмір ауыртпалығы» 烦恼人生, «Сүйікті болма» 不谈恋爱, «Күннің келбеті» 太阳出世) сияқты Чи Ли шығармаларын жатқыза аламыз.

Неореализм туралы пікірталастар 1950–1970 жылдардың аяғында қызу жүргенімен, бұл термин бүгінге дейін өзекті болып қала береді. Мысалы, Қытайдың қазіргі ең ірі жазушысы Ван Мэн 2002 жылы Австрия елшілігінде

оқыған қазіргі қытай әдебиетіндегі тенденциялар туралы лекциясын «Қазіргі қытай әдебиетіндегі авангардтық неореализм» деп атады [148:6]. Дегенмен қытайлық және шетелдік зерттеушілердің бірқатар еңбектері неореализмге арналған (бірақ, өкінішке қарай, отандық зерттеулердің саны өте аз) болса да, бұл еңбектер осы көркем құбылыстың жеке ерекшеліктерін ғана сипаттайды, оның біржақты тұжырымын ұсынбайды, неореализмнің әдеби қозғалыс ретіндегі сипатын ашады. Осы мәселе бойынша америкалық зерттеуші Гонг Хаомин атап өткендей, «қазіргі уақытта «неореализм» термині «реализм» екіұшты терминімен бірдей дәрежеде [149].

Неореализмнің жаңалығы – шындыққа деген әдеттегі көзқарастан ауытқып, оны түсіну және шығармаларда көрсету тәсілін өзгертіп, дәстүрлі реализм тұжырымдамасын жаңартады. Авторлар ешбір идеология жасылмаған, өңделмеген, ешбір ұтымды идеяның ықпалына түспеген өмірлік оқиғаларды көрсетуге тырысқан. Осылайша, шығармалар кездейсоқ оқиғаларға толы өмірді суреттейді. Алдыңғы кезеңдегі реалист авторлар типтік жарқын бейнелерді беруге тырысты. Кейіпкердің сөздері, ой-пікірлері, эмоциялық өзгерістері – барлығы осы кейіпкердің мінезін жеткізетін біртұтас сурет іспетті. Оның көптеген ерекшеліктері болуы мүмкін, бірақ кейіпкер әдеттегідей ең маңызды айқын сипатқа ие. Бұл авторлардың әдеби шығармалары оқырманды биік мұраттарға талпындыруды көздеген. Неореализм (新现实主义) бағытындағы шығармаларда көп нәрседен бас тарту орын алған: оқырмандар оқыған шығармаларынан қоғам дамуына сүбелі үлес қосқан немесе тарихтың дамуына әсер еткен ешкімді таба алмайды. Бұл туындыларда айнала сұр реңкпен боялған, сол заманның бояуы да, қоғам ерекшелігі де көрсетілмеген. Тағдырдың өзі қаһармандардың өмірін басқарады, кейіпкерлерге бағыт береді. Адамның тағдыры немен аяқталатыны істің еркіне байланысты, тұлғаның толығымен жойылуы да ықтимал, кейіпкерлер өз тағдырын шеше алмайды. Сондықтан неореализмнің маңызды көрінісі шығармаларда жағымсыз кейіпкерлердің пайда болуымен байланысты.

Неореализмде (新现实主义) қолданылатын маңызды әдіс – эмоцияның жоқтығы, яғни жазушы шығармадағы оқиғаларға баға бермейді. Ол жай ғана не болып жатқанын суреттейді, салқынқандылық танытады, сюжетті құру кезінде эмоциясын білдіруден аулақ болады. Фудан университетінің

профессоры Чен Сихэ 陈思和 атап өткендей, баяндаушы – көбінесе қарапайым сыртқы бақылаушы ғана, оның әңгімедегі рөлі дәстүрлі реализмге қарағанда әлдеқайда аз, мұнда баяндаушы кейіпкерлердің ойын, сезімін және ішкі әлемін егжей-тегжейлі аша алады. Кейіпкерлердің ойын қамтитын жеке сөз тіркестері баяндаудан сырғып кетсе де, оларға нақты екпін түсірілмей, жанама түрде беріледі [150: 324].

Сыншылар бұл бағытты әртүрлі тәсілдермен қабылдады. Олардың кейбіреулері қарапайым адамның күнделікті өміріне үңіліп, осы бағытта шығармалар тудыратын авторлар адам өмірінің құндылығын көрсетеді деп есептесе, әдебиеттанушылардың тағы бір бөлігі мұнымен келіспей, бұл шығармалардың тым қарапайым, шындықтың күңгірт тұстарына назар аударылғанын сынға алады.

Біріншіден, қытай әдебиетші-ғалымдары «неореализм» терминіне жүгінгенде, еуропалық әдебиеттанудағы сәйкес терминге сілтеме жасауды мүлде білмейді, оны тек қытайлық шындықтың құбылысы ретінде қарастырады. «Нео» префиксін қолдана отырып, олар неореализмді негізінен социалистік реализм мен революциялық романтизмнің көркемдік реакциясының бір түрі ретінде қарастырып, бұрынғы дәстүрге қатысты жаңа қозғалыстың жаңашылдық сипатын атап көрсетеді[148:7]. Сонымен, неореалистік ағым жазушыларының басты көркемдік міндеті – XX ғасырдың ортасында қытай әдебиетінде қалыптасқан реализм формасының шектеулерін еңсеру және осы көркемдік әдістің «жаңа» түсіндірмелерін жасау болды.

Бұл тұрғыдағы пікірталас, ең алдымен, шығармалардың тақырыбы аясында өрбіді. 1950–1970 жылдардағы қытай әдебиетіне тән идеологиялық бағыттағы саяси-әлеуметтік тақырыптардан айырмашылығы, неореализм өзінің эстетикалық принципін күнделікті өмірді бейнелеуге айналдырады, бұл қозғалыс жазушылары оны «түпнұсқа, табиғи күйінде» (原形态) қабылдайды [151:123]. Әдебиет тарихшысы Хун Цзычэн атап өткендей, «бұл әдебиет бұрын елеусіз қалған қарапайым, ұсақ-түйек «филистикалық» шындықты баяндауға деген терең қызығушылықты көрсетеді» [152]. Неореалистік шығармалардың негізгі кейіпкері – кез келген революциялық қаһармандықтан ада, күнделікті өмірдің күйбең тіршілігіне толықтай сіңген «кішкентай адам». Мысалы, Цинхуа университеті қытай әдебиетінің профессоры Куан Синнянь неореализм «өмірді боямасыз суреттеуге, поэтикалық элементтерден,

утопиялардан бас тартуға» ұмтылады [153:423] деп есептейді. Неореалистік шығармаларға тән қасиет те олардың урбанизмге жақындығы болып саналады: алдыңғы кезеңге тән ауыл әдебиетінен айырмашылығы, неореалистік шығармалар көріністі қалаларға ауыстырады, ал күнделікті қалалық өмір олардың бейнелеу объектісіне айналады.

Көркемдік көзқарас тұрғысынан қарағанда, неореализм — сән технологиясы мен реалистік техника арасындағы ымыра. Оның мәтіндік сипаттамалары бес аспектіге дейін көрініс табады:

1. Айқын мәдени тілдік эмоция мен стильді қамтымайтын және өмірдің біртектес әрі ерекше қияли ағымына жоламайтын қарабайыр, қарапайым өмір күйі.
2. Артық әсірелеп суреттеу элементтері жоқ қысқаша баяндау, таза тіл күйі мен өмір сүрудің таза күйінің бірлігі.
3. Әңгімелеу эмоциялары жоқ десе де болады, жасырын күйге түскен, ұзақ баяндау жоқ.
4. Мінсіз сөз жасап, түрлендіруге тырыспайды және құндылық ұстанымдарын шырқау биікке көтермейді.
5. Өмірлік қиын ситуацияларды немесе ұятты жағдайларды жазуға ерекше назар аударады. Біріншісі өмірдің белгілі бір абсолютті күйін бейнелейді; екіншісінде заттардың күші басым болатын салмақсыз өмірдің сан алуан сипаттары ашылады.

Жоғарыда келтірілген ережелерді салыстыра отырып, Чи Лидің «Мазасыз өмір», Фан Фанның «Табиғат», Лю Чжэньюнның «Барлық жерде тауық қауырсындары» әңгімелері неореализмнің белгілерін анық көрсетеді деп айта аламыз.

Чи Ли азаматтардың күнделікті өміріне назар аударады, бұл оның шығармаларының көпшілігінде барлық тіршілік иелерінің күнделікті оқиғаларын суреттеп, қарапайым өмірдің болмашы сәттерін қозғауынан көрінеді: махаббат, неке, жүктілік, босану, жұмыс, кептеліс, қаржылық қиыншылықтар, толып жатқан баспана мәселелері, ерлі-зайыптылар арасындағы жанжал, әріптестер арасындағы кикілжің және т.б. Оның шығармалары үнемі өмірлік қиындықтар тақырыбына толы. «Мазасыз өмір» романы Ухандағы қарапайым жұмысшы Инь Цзяхоудың күнделікті өмірін сипаттайды. Романның бастауы қарапайым сөйлемімен назар аудартады: «Таң түнде басталады». Содан кейін автор Ин Цзяхоудың жұмысқа қалай баратыны,

қай автобусқа мінетіні, таңғы ас ішетіні, бонус беретіні, жапондық қонақтармен кездесуі, әкесі мен қайын атасының туған күніне сыйлық таңдағаны, қымбат ақша төлейтіні туралы жанды әңгімеге көшеді. Баласы жақын маңдағы балабақшаға бара ма, ақ-қара теледидарды түрлі-түстісіне ауыстыра ма, соның бәрі назардан тыс қалмайды. Кейіпкер әртүрлі жағдайларға тап болады, соның ішінде ұлымен және көліктегі тағы бір қызбен болған оқиға, балабақша тәрбиешісімен, зауыт директоры Ха апаймен және жас жұмысшылармен қақтығыстар шынайы суреттеледі. Романның шарықтау шегі Ин Цзяхоу өзі уақытша тұратын көрнекті бунгало бұзылғалы жатқанын және оның әйелінің ағасы мерекеге келуді жоспарлап жатқанын білгенде жақындайды. Роман мінсіздікті дәріптемейді немесе қорқынышты да емес, шындықтың рекреациясын бейнелейтін кейіпкерлердің өмірі мен жағдайларының күнделікті бөлшектерін суреттеуге басымдық береді. Автор қандай да бір концептуалды бірлікке ұмтылмайды, керісінше, өмірді тұтастай көрсетуге тырысады, бұл даусыз шығарманың терең реалистік сипатын ашады.

Ин Цзяхоу образын бұрынғы әдеби шығармаларда сирек кездесетін «ортаңғы кейіпкер» деуге болады. Ол ұзын бойлы, батыр да, момын да, жауыз да емес, ет пен сүйектен жаралған кәдімгі адам. Кейде оған еркекке тән жігер жетіспейтіндей көрінеді. Таңертең ерте әйелінің ұрысын ашу-ызамен тыңдайды: «Сен қорқақсың. Егер сен жоғары лауазымды адамдармен байланыс жасай алмасаң, еркек емессің деген сөз!» (你是个胆小鬼。如果你无法与高层人士沟通，说明你不是一个男人) [154]. Әйелі онымен ұрысып қалғанда ашумен аяусыз түйрейтіні сонша, ол сөмкесін алып, жарықты өшіргенде басына бір сұмдық ой келеді. Бұл оқырмандарды оның ауыр жағдайына түсіністікпен қарауына итермелейді – үйі де, ақшасы да, мәртебесі де жоқ Ин Цзяхоу өмір қыспағында әйелінен ұялады. Ол сөзсіз сенімсіздік танытып, ашуын ішке жұтады. Көріп тұрғанымыздай, әңгімеде кейіпкерді мүлде идеал санатына жатқызбайды. Қарапайым өмірден алынған адамдарды қалай бар, солай бейнелейді, олардың мінез-құлқы, ашу-ызасы өмірдегі қарапайым қалпында шынайы бейнеленеді.

Ин Цзяхоудың бірқалыпты өмірінде өзгеріс жоқ, күнделікті қайталана береді. Күнде әйелі бұл жағдайды есіне салып, сөйлеп қалады. Ол екі центке ыстық құрғақ кеспе ала салады. Ұсақ-түйек мазалағанда, баяғы «үй шаруасына» айналады; дегенмен ол Сяо Баймен және басқалармен поэзияны

талқылағанда, қажетсіз дәрменсіздік пен қайғы бар болса да, романтикаға қызығушылық танытып, өмір туралы жазу үшін қиялын пайдаланады. Оның романы үшін сыйақыларды әділетсіз бөлгенін Инь отбасы жақсы сезінді. Бұл оның ашуын келтіргенімен, әділетсіздікке ұшыраған кезде жеке әрекет етіп, барлығымен бірге жұмыс істеді, цех директоры оның ісінен ілік таба алмады. Осы бейберекет және мазасыз күні Инь Цзяхоу көптеген оқиғаларды бастан өткерді, көп ашуланды және бітпейтін қиындықтарды бастан кешірді, бірақ олармен күресу үшін оған шыдамдылық қажет еді. Романда автордың тек Инь отбасын жазып қана қоймай, 1980 жылдары қалаға оралған мыңдаған білімді жастардың өмірін шынайы суреттейтінін оқырмандар сезінеді. Дәстүрлі реалистік романдарда кейіпкерлердің белгілі бір тұлғалық қасиеттері бар және әртүрлі әлеуметтік құндылықтарға ие. «Типтік ортадағы типтік кейіпкерлерді бейнелеу» дәстүрлі реализм стандарты болып саналады[151:112]. Жаңа реалистік романдар образ жасауда дәстүрлі ағымнан бас тартады. Авторлар өз кейіпкерлерін әдейі типтік қылмайды және оларға ерекше әлеуметтік салмақ салмайды. Кейіпкерлер мәдени мағынасында кәдімгі адамға айналады, ал шығармаларда олар тіпті әдейі әсірелеп көрсетіледі. Ішкі дүниесі сыртқы келбетті алмастырып, шығармада басты орын алатын кейіпкердің мінезі қарапайым азаматтардың алғашқы келбетін, өмірлік жағдайын, өмірлік санасын әдейі танытады.

«Мазасыз өмірдегі» Ин Цзяхо күні бойы тамақ ішу, жұмыс істеу, көлік жүргізу, бала күтімі, үй шаруасымен айналысу, ұйықтау және армандау сияқты істермен айналысады... Шығарма оқырмандарды «Нендей қиыншылық» фильміндегі осы бір қарбалас кейіпкермен таныстырады. Оның мінез-құлқы қандай? Біз оның қалауын біле алмаймыз және бұл басты кейіпкерді түсіну бізге қиын. Бәлкім, оның көлеңкесі бізді қоршап алған шығар немесе өзіміз де, автор да оның маңызын әдейі төмендететін шығармыз. Өз алдына бұл маңызды емес. Ин Цзяхоу образы бастапқыда нақты контекстке ие болмады. Ең бастысы, оның өмірі оны одан сайын жалықтырады. Ол қоршаған ортаның өзгеруіне байланысты өзінің әлеуметтік рөлін механикалық және пассивті түрде өзгертеді: ол – адам. Бірде әке, бірде күйеу, көрші, қожайын, т.б. бола отырып, ол көптеген қытайлардың өмір сүру дағдысының символына айналады. Автор айтқандай: «Ин Цзяхоу бір ғана жұмысшыны емес, бүкіл жұмыс күшін білдіреді» [155].

Романдардағы кейіпкерлер образына қатысты Чи Ли: «Егер біз өткен дәуірдің әдісін пайдаланып, терең ойлы кейіпкерлер жасасақ және адамдарға рухани азық беру үшін жалған идеалды қолдансақ, адамдар мұны қабылдай ма?» [155] – дейді. Ол өз шығармаларында күнделікті өмір, махаббат, туу, кәрілік, ауру-сырқау, өлім-жітім туралы ашық түрде саяси-идеологиялық бағыт-бағдар беруден аулақ, жалпы адам тіршілігіне назар аударып, шынайы ауылда өмір сүріп жатқан қарапайым тірлікті сөз етті. Романда Ин Цзяхоудың шынайы өмір қиындығымен күресуге деген ұмтылысы мен оның арманы арасындағы қайшылық ашылған. Шығарманың терең құрылымы мен ішкі деңгейін автор ұлының төсектен құлап кетуінен кейінгі отбасы туралы арманын алға тарта отырып, кейіпкерлердің ішкі әлемінің призмасы арқылы бейнелейді. Түн ортасында паромдағы шынайы өмірден түңілгенін айтып, арман туралы өлең шығарады. «Ұйықтап кетіп, бастан өткергеннің бәрі жай ғана түс деп ойладым... оянсам, бәрі жалған екен» дейді (当我睡着的时候, 我梦见我所经历的一切都只是是一场梦……当我醒来时, 一切真的都不对劲) [154]; бірақ оның өмірінде көптеген қиындықтар болды: ұсақ-түйек мәселелер мен әділетсіздік оны үнемі арандатып, немқұрайды селқос адамға айналдырды, «бар болғаны төрт сағаттың ішінде Ин Цзяхоудың өзіне деген сенімділігі толығымен аласарып бітті».

Шығармадағы кейіпкерлердің өмір сүру шындығын, өмірлік қысымын, рухы мен психологиясын тереңірек талдау арқылы біз Ин Цзяхоу сияқты қарапайым адамдар қазіргі заманғы адамдардың ортақ алаңдаушылық мәселелерін шын мәнінде ашатынын анықтадық. Адамдарды өмірді қалай басқару керегі емес, өмірдің оны қалай басқаратынын алаңдатады. Бірақ өмірді қалай басқару керек. Қалай өмірден баз кешпеуге болады. Бұл жеке таңдау емес. Өмірдің қысымымен адамдар саналы түрде бейімделеді, өмірлік тәжірибені сөзсіз қабылдайды, «орташа дүниеге табыну» туындайды және мінез-құлық таңдауы мен құндылық пайымдауларында орташалыққа қарай жылжиды, әртүрлі сыртқы кедергілерге тап болады, адамдар пассивті рухани адамдармен ғана күресе алады; белсенділік тек дүниелік тәжірибені көшірумен және өмірлік таңдаумен бетпе-бет келгенде, көбінесе әлеуметтік таңдауларға еріксіз бағынумен шектеледі.

Тағы бір осындай адамдардың қарапайым тағдырын бейнелейтін үздік шығарма – Фан Фанның «Пейзаж» деп аталатын туындысы. «Өмір пердесінің

артына тығылған сол қара тұңғиықтан ғажайып дүниені көремін» (我在那隐藏在生命面纱后面的黑色深渊中看到了一个奇妙的世界) [156], – деп басталатын шығармада бір әулеттің тоғыз баласының өсіп келе жатқан оқиғасы туғаннан кейін көп ұзамай қайтыс болған оныншы сәбидің көзқарасымен баяндалады. Ол үйінің жанына жерленді, ол жерден кедей туыстарының беймаза өмірін бақылай алады: әйелі мен балаларын үнемі ұрып-соғатын арсыз маскүнем әке; қылымсыған өз ойы жоқ ана; бір-бірімен қарым-қатынасы қиын балалар және барлығы дерлік үнемі оған сес көрсетіп жүретін ең бақытсыз Жетінші ұл. Жек көру, қызғаныш, қорлау – бұл әдеттен тыс отбасының тұрақты серіктері, олар үшін «махаббат» және «құрмет» деген ұғымдардың қадірі жоқ.

Сегізінші ұл өзінің әкесін нашар жағынан сипаттайды: «Әкем күш-қуатты бағалайтын дәуірде өмір сүрген кезде, ол сияқты төменгі деңгейдегі ер адамдар жақсы өмір сүргісі келсе, тек күшті дене бітіміне және ерекше батылдығына ғана сенетін. Дегенмен тарихтың өзгеруі мен әлеуметтік өркениеттің жетілдірілуіне байланысты өткеннің даңқын сақтау үшін тек қана мықты дене бітімі мен ерекше батылдыққа сүйену мүмкін емес. Мысалы, үлкен ағасы мен үшінші ағасы оның дене бітімі мен батылдығын мұра етті, бірақ екеуі де азғын және кедей өмір сүрді. Бұл әкем талап еткен аман қалу мұратының уақыт өте келе жойылғанын көрсетеді» [156]. Романда әкесі – надандық, зорлық-зомбылықтың бейнесі. Оның ең үлкен ықыласы – атасының және өзінің өткендегі «даңқты істерін» еске алу, тіпті сол ізге еру. Ол өзімшіл және оның балаларға деген көзқарасы ақылға қонымсыз: «Күн сайын ұйықтар алдында барлық балаларыңыздың тірі екенін білу үшін сандарды санаңыз». Ол барлық мәселені жұдырықпен шешуге болатынына сенеді, зорлық-зомбылықты балаларын тәрбиелеудің ең жақсы жолы деп санайды және оны жиі мақтан етеді. «Менің анам әдемі әйел, тым ерке... Ол еркектерді мазақ етіп, өзін көрсетуді жақсы көреді. Бұл – оның табиғаты. Ол – өте дөрекі және қылмындап қалған әйел. Ол күйеуін көзсіз пір тұтады, бірақ оған немқұрайды қарайды. «Күйеуі балаларын аяусыз ұрып жатса да, ол қабағын бір көтеріп қарауға ерінетін» – бұл сөйлем арқылы анасының образын көре аламыз. Осы жылдарға дейін ата-ананың бейнесін көбінесе пір тұтып көрсететін шығармалармен салыстырғанда, Чи Ли қытай қоғамында қарапайым отбасында кездесетін мінсіз емес ата-ананың бейнесін айқын суреттеді. Әңгімеде әжуалау көрінісі де бар: «Ата-аналардың дауыстары мықты екен.

Олардың айғайын жеті минут сайын асығыс өтіп бара жатқан пойыз да баса алмады» [156]. Ағаларының ұрысын автор әдемі түрде жеткізді: «Сөзге кеп қалғанда бір-бірінен қалыспады, екеуі де бір-бірін шешеден боқтады, бұнысы бекер болды – шеше екеуіне де ортақ емес пе» [156].

Жетінші баланың отбасына деген дұшпандығы көп. Оны мектепте қорлап, шүберек жинатып қойған. Оның бауырларымен қарым-қатынасы қиын болды. Бұл жетінші ұлға қатты әсер етті. Екінші және үшінші ұлдар оны қарақшылардан құтқарып, жақын араласты, бірақ отбасылық мәселелер оларды ажыратты. Екінші ағасы махаббаттың салдарынан өз-өзіне қол жұмсады. Үшінші ағасы матрос еді, дегенмен екінші ағасының әйел үшін өлгені оның өмір бойы үйленбей кетуіне себепкер болды. Жетінші ағасы өмірдің қиындығын жеңіп, қоғамнан өз орнын тапты. Төртінші ағасы мылқау, әкесін «әке» дейтін жалғыз адам. Ол 14 жасында жұмыс істей бастады, соқыр әйелге үйленді, екі баласы бар. Бесінші және алтыншы ағайындылар егіз, жүк тиеуші болып жұмыс істейді, құмар ойындарды жақсы көреді. Әңгіменің соңында: «Не дегенмен, әркім өзінің білгенін істесін. Ешкімді сынамаймын. Мен ешкім емеспін. Мен жай ғана байсалды және табанды кейіппен тау етегіндегі үнемі өзгеріп тұратын ең әдемі көрініске қарап жата бергім келеді» деп сегізінші бала әңгімесін аяқтайды[156].

«Пейзаж» бүкіл Қытайға кең тарады және бірнеше тілге, соның ішінде орыс тіліне аударылды. «Пейзаж» социалистік реализм дәстүрлерін қайта жаңғыртатын қытайлық неореализмнің барлық принциптеріне жауап береді: қаһармандар мен халық жауларының орнында – отбасылық қиыншылықтары мен қарапайым тірлігі бар қарабайыр қала тұрғындары, ерлік пен қылмыстың орнына – ұсақ-түйек, күнделікті таныс идеологияның орнына – күнделікті өмір. Хэнань сарайлары деп аталатын Уханьдағы қараңғы аудандардың бұлыңғыр пейзажында маскүнем жүк тиеушілердің үлкен отбасы, оның бұзылған әйелі, екі қызы мен жеті ұлы туралы оқиға өрбиді. Сегізінші ұл көптен бері үйдің астында кішкентай бейітте жатқан сәбиді баяндайды. Сонымен, қытайлық неореализмге тән баяндаушының тебіренісі табиғаттан тыс түсінікке негізделген. Сюжеттің барлық тартымсыздау қырына қарамастан, «Пейзаж» таңғаларлық шабыттандыратын шығарма және жеңіл оқылады.

Неореализм тәсілін меңгерген қазіргі қытай жазушыларының ішінде Лю Чжэньюнь (1958 жылы туған) ерекше көзге түседі. Ол 1987–1988 жылдары әдебиет саласындағы бүкіл Қытай сыйлығының лауреаты атанды. «Тапу

ауылы» повесі үшін 2011 жылы Қытайдағы ең беделді әдеби сыйлық – Мао Дун сыйлығын жеңіп алды[157]. 2016 жылдың желтоқсан айында ол өз еліне ең маңызды әсер еткен тұлға ретінде Чжунго Синвэнь Чжоукан (中国新闻周刊) апталық басылымының Қытайға ықпал ету сыйлығымен (影响中国) марапатталды. Лю Чжэньюньнің бірнеше туындысы Қытайда культ фаворитіне айналған және Еуропада беделді кино марапатын иеленген фильм сценарийлеріне негіз болды. Оның неореалистік прозаның ең маңызды үлгілерінің бірі саналатын «Тауық қауырсындары» (一地鸡毛, 1991) әңгімесіне жүгінейік.

«Барлық жерде тауық қауырсыны» әңгімесі – «Мекеме» (单位, 1989) туындысының логикалық жалғасы. Бұл екі хикаясында автор Бейжінде мансап қуып, отбасын асырауға талпынған университет түлегі Сяо Линнің образын сомдаған. Канадалық зерттеуші Лианг Лифан (梁丽芳, Laifong Leung) атап өткендей, ол жалпы қаланың күйбең тіршілігінде, әсіресе жұмыс орнында өз орнын табуға тырысатын «екі есе бөтен» адам [158:168]. «Мекеме» хикаясында Сяо Лин намыс пен мансап үшін кескілескен күрес арасындағы текетірестің бір жағын таңдауы керек. Өріптестері жала жабумен айналысады, өсек-аяң таратып, таныстарын жағалайды. Бұл тартыстар барысында Сяо Линнің іріп-шіріген шындыққа көзі жетеді және бірте-бірте өзінің тазалығы мен қадір-қасиетін жоғалтады. Ақыры, бас кейіпкер баспана алу үшін өзінің моральдық ұстанымдарын құрбан етеді. «Барлық жерде тауық қауырсыны» хикаясына келетін болсақ, оның композициясы проблемалық мәселені ашуға бағытталған: шығарма ортақ кейіпкерлермен, негізгі оқиға желісімен біріктірілген жеті тараудан тұрады, алайда әр тарау өмір қиыншылықтарының жаңа қырын ашады. Бірінші тарау оқырмандарды кейіпкерлермен (Сяо Лин, оның әйелі, қызы, күтушісі) және отбасындағы өмір салтымен таныстырады. Бұл тараудың сюжеті Сяо Линнің таңертең кезекте тұрып, тоңазытқышқа қоюды ұмытып кеткен шірік тофу туралы оқиғасынан өрбиді, сондықтан ол жұмысқа кешігіп, кешке әйелімен ұрысып қалады [159:168]. «Тофу күйіп кетті, ал әйелім жұмыстан үйге ерте келді, бұл мәселені қиындата түсті. Әйелім бастапқыда күтушіні полиэтилен пакетін ашпай, тофуды тоңазытқышқа қоймады деп айыптады. Күтуші оны өзінің сатып алмағанын айтты. Күтуші Сяо Линнің отбасының жалақысы төмен әрі үйдегі тамақтың нашар екенін білетіндіктен, біраз күн кетіп, отбасын өзгерткісі келді, бірақ Сяо Лин мен Сяо

Линнің әйелі оны қалуға көндірді. Енді күтуші шіріген тофуға қарап, Йигу Нао барлық жауапкершілікті Сяо Линге жүктеп, таңертең Сяо Лин жұмысқа кеткенде, ол оған тофу қоюды мүлде айтпағанын ескертті» [159:157]. Жазушы «кішкентай адамдардың» жұтаң өмірін көрсетеді: тофу шіріп кетті, ал қазір отбасы өте мардымсыз кешкі асты күтіп отыр; тиын-тебен үнемдеу үшін олар түнде су ұрлайды, баяу тамшылататын шүмекті қалдырады; күтуші жалақысына көңілі толмай, міндеттерін өте нашар орындайды. Кітаптың екінші тарауында Сяо Линнің әйелі тура баратын автобустың жоқтығынан күн сайын жұмысқа көп уақыт жоғалтатыны туралы айтады. Олар таныстары арқылы басқа жерге ауысуға тырысады, бірақ басшылары босатпайды, тағы бір қиындықтарға кезігеді. Сяо Лин мекеме басшысына сыйлық бермек болады, бірақ ол парадан бас тартады, соның салдарынан ерлі-зайыптылар дымсыз қалады. Үшінші тарауда Сяо Лин жерлестерінің, атап айтқанда, мектеп мұғалімі мен ұлының Бейжіңге келуіне байланысты оқиғалар сөз болады. Сяо Лин өзін жағдайдың құрбаны деп санайды – отбасының қонақтарды қабылдауға және тамақтандыруға ақшасы жетпейді, бірақ, екінші жағынан, кейіпкер бұрынғы бет-бейнесін жоғалтпайды, ол қонақтарын қонақжайлықпен қарсы алады. Бірақ әйелі оларды жақтырмай, жанжал шығарады, оны естіген қонақтар Сяо Линнің үйінен кетіп қалады.

Жетінші тарауда кейіпкердің моральдық тозуы, айналасындағы зұлым дүниеге сіңісіп кетуі суреттеледі. Бұл өзгерісті автордың өзі былайша сипаттайды: «Сяо Линді өмірдің өзі есейтті. Бұрын бар болса, көмектесе алса, бірден келісер еді, бірақ бұл тәжірибесіздіктің салдары еді; егер сіз көмектесе алсаңыз, алдымен мүмкін емес деп айтқан жөн, егер өтініш қарапайым болса, алдымен бұл қиын деп айту керек, бұл – жетілудің бір түрі» [159:185]. Осы қағидаға сүйене отырып, Сяо Лин алдымен досына бір құжатты насихаттауға көмектесуден бас тартады, бірақ соңында келіседі, сыйлық ретінде микротолқынды пеш алады. Енді ол емес, оған пара беріп жатыр. Оқиға Сяо Линнің Бейжіңге келген мұғалімнің қайтыс болғаны туралы хатты алуымен аяқталады. Басты кейіпкерді эмоциялар жеңеді, бірақ ол сезім арпалысынан тез арылады. Шығарманың стильдік ерекшеліктеріне келсек, әңгімеде суреттелген қатал шындық әзіл-оспақ, ирониямен сұйылтылған. Мысалы, Сяо Лин өз бастығына пара ретінде бір қорап кока-кола сыйға тартуға бел буады, ал ол бас тартқанда мұндай қымбат сыйлықты енді қайда қоярын, не істерін білмей сенделіп жүргенде күлкілі жағдайға тап болады. Басқалар көріп,

отбасының қалтасы көтереді деп ойлайтындай, көшеге шығар алдында қызына кока-кола беруді ұйғарады. Лю Чжэньюнь саясатқа қатысты ашық сарказмға да жол береді: «Кімде-кім уайым-қайғыны ұмытып, шыдамды болса, ол сөзсіз коммунизмнің келуін күтеді» [159:160]. Әңгімеде эмоциялық компонент маңызды рөл атқармайды және семантикалық сипаттан ада, дегенмен жазушы әлі де кейіпкерлердің сезімдерінің сипаттамасын толығымен жойған жоқ, мысалы, «Сяо Лин үшін өзіндік сынақ ретінде оның психикасына келтірілген зиян күнделікті қиыншылықтардан әлдеқайда ауыр болды» [159:179]. Шығармада автордың үні естілмейді, Лю Чжэньюнь кейіпкерлердің іс-әрекеті мен болып жатқан оқиғаларды назардан тыс қалдырады, сондықтан жазушы «эмоцияның нөлдік дәрежесінде» қалды деп айта аламыз.

Лю Чжэньюнь «Барлық жерде тауық қауырсыны» әңгімесінде қарапайым қытайлықтардың өмірін күңгірттендіретін ұсақ-түйек қиыншылықтарды, күнделікті мәселелер мен тұрмыс тәртібін бейнеледі, ал шынайы өмірдің бейнесін әсірелеусіз көрсету неореализмнің басты міндеті екенін айтқанбыз. Сяо Линнің өмірі шірік тофу, күтушінің жалақысына қанағаттанбау, бастықтардың көңілінен шығу немесе жерлестеріне көмектесу қажеттілігі сияқты шағын қиындықтарға толы. Бас кейіпкер өзгереді: паракорлықты жек көретін идеалистен ол пара алу механизмінің тісқаққан жырындысына айналады. Осылайша, Лю Чжэньюнь кейіпкердің жеке басының біртіндеп құлдырауын өте орынды сипаттады. Бұл мәселемен бірге қатал шындықтың қамыты астында жастық мұраттардың күйреуі тақырыбы жүреді. Бұл ойларды Чен Сихэ былай деп түйіндейді: «Сяо Лин кейіпкерінің рухани даму жолын зерделей отырып, біз жеке адамның психикалық сарқылуына әкелетін қатал өмірдің ықпалын көре аламыз» [160:314]. Осы психикалық күйзеліс салдарынан адам өзін, мақсатын жоғалтады және Сяо Лин айтқандай, бетсіз қалың тобырға ереді: «Студенттік кезде олардың үлкен армандары болды, бірақ қысқа уақытта бұл туралы кім ойлап жатты дейсің? Жылдар бойы олар басқалар сияқты бір-біріне ұқсас миллиондаған адамдардан тұратын осы бетсіз тобырға батып кете ме?» [160:159]. Сонымен қатар әңгіме қазіргі дәуірдегі кедейлік пен ақшаға әуестену тақырыбын толық ашады, бұл идея Сяо Линнің: «Қалай қарасаң да, бәрі бір нәрсеге келіп тіреледі, ол – ақша» [160:169], – деген ойымен үндеседі. Профессор Цзинь Хуймин (金惠敏) бұл жайында: «Барлық жерде тауық қауырсыны» хикаясында қалай өрескел қала тұрғыны

болу туралы нұсқаулар берілген: сіз өз беделіңізді бағаламай, таза ар-ұжданмен пара беріп, пара алуыңыз керек және өз пікірі жоқ ағыммен жүріңіз» [161:112], – дейді. «Барлық жерде тауық қауырсыны» туындысы кейіпкерлерінің өзін-өзі жоғалтып, күнделікті күйбең тірлік пен өмірдің бітпейтін қиыншылықтарының қамыты астында салбырап қалуы неореалистік әдебиеттің мәнін көрсетеді.

Жаңа реализмнің Чи Ли, Фан Фан, Лю Чжэньюн сияқты өкілдері бұл әдебиет ағымының шындықты суреттейтін сипатына сүйеніп, қатал өмір сүру жағдайында тірлік еткен халықтың кедей бөлігін кейіпкер ретінде пайдаланды.

4 «ЖАҢА БУЫН» ПРОЗАСЫ: ЖАЛҒЫЗДЫҚ, ҰРПАҚТАР ҚАҚТЫҒЫСЫ, ЕРКІНДІКТІ АҢСАУ

4.1 Қытайда жастар прозасының қалыптасуы

Уақыт өте келе кез келген әдеби дәстүрде жаңа ағымдар пайда болады. Бұл үрдістен Қытай әдебиеті де шет қалмайды. Жоғарыда айтылғандай, 1980 жылдардың ортасында қазіргі қытай әдебиетіне модернистік ағымдар келе бастады. Осы жылдар ішінде Қытай нарықтық экономиканы жасауға кірісіп, реформалар мен ашықтық саясатын жүргізе бастады, нәтижесінде Батыстың ауқатты мәдениеті ақырындап енді. Отызжылдық қарқынды экономикалық және әлеуметтік дамудан кейін Қытай қоғамы үлкен өзгерістерге ұшырады: жаһандану және нарықтық қатынастарға көшу Қытай өмірінің барлық салаларына әсер етті[125].

Әдебиетте де түбегейлі өзгерістер пайда болды: біріншіден, «жаңа дәуірдің» келуімен Қытай шетел әдебиетімен танысып, қазіргі шетелдік шығармаларға қызығушылықтың артуы қытай аудармашылары арасында белсенділік тудырды. Түрлі әдебиеттердің қуатты ағыны қытай жазушыларына жаңа тақырыптармен, образдармен және көркемдік әдістермен танысуға мүмкіндік берді. Екіншіден, жаңа ағымдар бұрыннан қалыптасқан әдеби фундаментпен қосылып, әдебиет туралы дәстүрлі идеяларды заманауи ағымдармен шебер ұштастырған жаңа авторлардың пайда болуына түрткі болды. «Жаңа дәуірге» еніп, осы өзгерістерді қабылдай отырып, Қытай әдебиеті әртүрлі елдер әдебиеттері арасында өз орнын нығайтты, қазіргі заманғы жазушылар барған сайын танымал бола бастады.

Ресейдегі Н.К. Хузиятова немесе АҚШ-тағы Винсент Капоне сияқты «жаңа әдебиетті» зерттейтін ғалымдар XX ғасырдағы Қытай әдебиетінің дамуындағы басты бетбұрыс мәдени революцияға байланысты екенін айтады [162:143]. Жалпы, әдебиет аясында жастар шығармашылығы ерекше көзге түсе бастады, ол әлі де негізінен дәстүрлі баспа басылымдарына, сондай-ақ ғаламтор желісінде таралатын интернет әдебиетіне (网络文学) негізделген; бұл екі жаңа ағым соңғы екі онжылдықта белсенді түрде дамып, қазір дайын пішінге ие болды. Қазіргі уақытта Қытайда шығармалар баспа түрінде және онлайн әдебиет формасы болып екіге бөлінген.

1990 жылдардың соңынан бастап қытай әдебиетінде сексенінші жылдардан кейінгі қозғалыс (八零后-) дами бастады. Бұл 1980–1990 жылдар аралығындағы авторлар буыны, яғни 30–40 жастағы буын. Дәлірек айтқанда, Қытайдағы ХХІ ғасырдың алғашқы жартысындағы әдеби шығармалардың авторлары дәл осы 80–90-жылдары туылған ұрпақ болып отыр. Қытайда оларды «жаңа буын» (新代 xin dai), «кейінгі толқын» (后代 hou dai), Батыс әдебиетінде «Ү буын» (АҚШ-тағы мыңжылдықтарға ұқсас, Ү буыны) деп те атайды. Сондай-ақ 1978 жылдан бері ҚХР үкіметі жүргізіп келе жатқан «бір отбасы – бір бала» саясатының нәтижесінде сексенінші жылдардан кейінгі кезең өкілдерінің көпшілігі отбасындағы жалғыз бала екені де назар аударарлық [163:167].

Бұл әлеуметтік орта олардың кейіпкерлерінің қалыптасуына әсер етті. Оларды «кішкентай императорлар» деп атаған, ата-ананың шектен тыс қамқорлығы мен мейіріміне бөленген, күнделікті өмірдің қиындықтарын, ауыртпалықтары мен қайғы-қасіретін білмеген балалар. Бұл кезеңде дүниеге келген балалардың ең типтік белгілерінің бірі – өзімшілдік [164:114]. Олар өздерінің сезімдеріне, субъективті пайымдауларына ерекше назар аударады, ал басқа адамдардың пікірлеріне аз көңіл бөледі, көбінесе осы ұрпақ өкілдері тек өздері үшін өмір сүретінін айтады. Оларды қоршап тұрған шындық «Ү» буынының өкілдері арасында бұрынғылардан түбегейлі ерекшеленетін жаңа құндылықтар мен өмір салтын қалыптастырады. Қазіргі жас қытай жазушылары өздерін неғұрлым жетілген және тәуелсіз тұлғалар ретінде көрсетеді.

Қытайдың сыртқы әлеммен байланысының кеңеюіне байланысты оларға көптеген батыстық жастар субмәдениеті әсер етті. Бұл олардың білім беру стандарттарына деген көзқарасына, өзін-өзі жетілдіру идеясына және жаңа нәрсеге ұмтылуына ықпалын тигізді. Бұл жазушылар «еркін таңдау» ұғымына ерекше мән береді, олар романтика рухымен толыққан деп айта аламыз. Дегенмен олардың романтикасы мен наразылығын нарықтық экономикадан бөлуге болмайды, өйткені олар толығымен оның заңдарына сәйкес жұмыс істеді және нарықтық таңдаудың тікелей салдарына айналды, сондықтан негізінен адамға емес, затқа сөйлеп тұрғандай сезімдерді білдіреді [164:181].

Бұл кезеңдегі жазушылар салыстырмалы түрде тұрақты және бай қоғамда, елдің экономикалық әрі материалдық әл-ауқаты артқан кезеңде және мәдени

әртүрлілік жағдайында өсті. Олардың шығармашылығы «ксенофобиялық маошыл Қытай мен жаһандық экономикасы бар жетекші державаға айналып келе жатқан жаңа Қытай» арасындағы өзіндік байланысқа негізделген [165].

Интернеттің дамуымен жас қытай жазушылары өз шығармашылығын бөлісетін жаңа кең алаң пайда болды. Бір қызығы, олар жастар туралы және олардың негізгі аудиториясы – жастар үшін жазған. Синьхуа ақпарат агенттігінің (新华) мәліметтері бойынша, Қытайдағы онлайн-жазушылар саны миллионға жетеді, ал олардың тұрақты оқырмандары – бүкіл ел бойынша 200 миллионға жуық желі қолданушылары [166:133]. Олар Интернетте шығармаларын жаза бастады, өздерін бірден байыпты әдебиет қайраткерлері ретінде көрсетті және өз аудиториясын тапқан бойда ғаламтордағы шығармаларын қағаз түрінде басып шығаруға кірісті. Дегенмен авторлар өздерін мақтанышпен «желі жазушылары» деп атайтын жаңа бағыттың өкілдеріне жатқызады [166:126].

«Ғаламтор әдебиеті» (网络文学) термині XX ғасырдың 90-жылдарының соңында Қытайда пайда болды [167]. 1997 жылы Чжуншу Ся (榕树下) веб-сайтының ашылуы Қытайдағы онлайн әдебиеттің өмір сүруінің символдық бастау нүктесі іспетті еді. Дәл осы сайт жас қаламгерлер шығармашылығының үлкен алаңына айналып, Қытай әдебиетіне көптеген жаңа есімдерді әкелді.

Қытайдағы ғаламтор әдебиеті – халықаралық құбылыс, өйткені 1994 жылы Қытайда Интернет пайда болғанға дейін жас қытай авторларының шығармалары танымал бола бастады, атап айтқанда: жазушылар Гуо Цзинмин (郭敬明), Фу Юэхуй (甫跃辉), Чжан Юэран (张悦然), Чун Шу (春树), блогер Хан Хан (韩寒) және басқалар осы кезеңде жарыққа шықты.

Жастар әдебиеті мен Ғаламтор әдебиетінің өрлеуі дәстүрлі әдебиеттің рөлін төмендеткен жоқ. Дәстүрлі әдебиеттің ішіндегі шығармашылық әлі де бар және дамып келеді, қазіргі ортада айтарлықтай өзінің ерекше «жанды» атмосферасы бар. Ғаламтор әдебиеті дәстүрлі әдебиетті ығыстырмады, ол жаңа әдеби кеңістіктің пайда болуына ықпал етті.

80-жылдардан кейінгі жазушылар өз заманының, өз ұрпағының, «жас Қытайдың» өзекті мәселелері мен тәжірибесі туралы жазады. Олардың шығармаларының негізгі тақырыптарының бірі – көбінесе үлкен қала мен оның тұрғындарының өмірі. Бұл жазушылар «ұрпақ үні» ұранын елге

таныстыруда. Қарапайым халықтың шынайы өмірін суреттеу үрдісі қазіргі әдебиеттің кейінгі кезеңі – 90-жылдар буынының дамуына серпін берді.

Жаңа буын шығармашылығының тағы бір ерекшелігі – шеттету және жалғыздық идеясы, қоршаған әлем тарапынан түсінбеушілікке ұшырау [168]. Қытай әдебиеті үшін бұл айтарлықтай жаңалық болмағанымен, қазіргі туындыларды ол идеялар мүлде басқа қырынан көрсетіп, оқырманды еліктіреді.

Жаңа буын жазушыларының шығармаларында жиі суреттелетін жалғыздықтың себебі – социализм аясында жүргізілген саясатқа жауабы. Оларға қоғамдағы бірлік мен ұйымшылдық идеясы жат, олар адамдар арасындағы қажетсіз тығыз байланыстарға наразылық білдіреді, адамның кейде жалғыз болуы керек деген сенімге ие. Жас қаламгерлер бұл тақырыпты өздеріне қызықты әрі өзекті деп тауып, кеңінен қолдана бастайды. Олар жалғыздық туралы бір қарағанда мағынасыз болып көрінетін азаптарынан ләззат алғандай өте дөрекі түрде жазады. Бірақ бұл азап – олардың кейіпкерлерінің өмірінің ажырамас бөлігі, онсыз олар өзін толыққанды сезінбейді [168].

Қытайдың көптеген ақын-жазушылары жалғыздық тақырыбына бұрын да қызығушылық танытқан. Бұл тақырыпқа қалам тербеген классикалық шығарманың үлгісі ретінде XVIII ғасырдың аяғында жазылған Цао Сюэциннің (曹雪芹) «Қызыл сарайдағы түс» (红楼梦) романын келтіруге болады. Романның сюжеті бойынша, аузында яшма сынығымен туған бас кейіпкер Цзя Баоюй – шын мәнінде, Нува құдайы аспанға жамау салған тастардың бірінің жердегі бейнесі. Осылайша, Цао Сюэцин бас кейіпкердің таңдауына баса назар аудара отырып, оны романдағы басқа кейіпкерлерден қорғайды. Жасы ұлғайған сайын Баоюй қоршаған ортасынан түсінбеушілік пен жалғыздықты сезінеді. Шығарманың соңында ол отбасын толығымен тастап, монах болуға шешім қабылдайды.

Қазіргі кезең жазушылары бұрынғыларға қарағанда көп жағынан еркін болды деп айтуға болады. Идеологиялық негізді алып тастап, олар тарихқа үнілуді қойды, қазіргі жастардың мәселелерін айтуға бейім, тікелей өзін-өзі көрсетуге ұмтылады және әдеби ләззат пен форма іздеп алаңдамайды. Сондай-ақ жастар қозғалысының ерекшелігі сол – танымалдыққа ие болса да, шығарма жазудың олардың наны екенін жасырмайды, керісінше, мәселенің

коммерциялық жағына назар аудара бастады: сексенінші жылдардан кейінгі қаламгерлер – коммерциялық әдебиеттің өкілдері, олар шығармашылықтың өздерінің негізгі табыс түрі екенін жиі айтады. «Әдебиет ақша әкелуі керек» деген сөзді алғаш айтқан осы сексенінші жылғылар еді[168], расында, қазір Қытайдағы ең бай жазушылар – осы жас буын өкілдері. Көптеген адамдар постмодерндік шығармашылықты коммерцияның құрамдас бөлігімен дамытудың маңызын атап өтеді, себебі ол Интернетте бұқаралық әдебиетті таратуға мүмкіндік береді.

Бұрын қазіргі жастардың жұмысы аға буын тарапынан жиі сынға ұшырайтын. Олар көтерген тақырыптарындағы шектен тыс ашықтық, кейде тіпті өрескелдігі үшін біраз сынның астында қалған. Дегенмен уақыт өте келе, оқырмандар жас авторлардың күнделікті айналасында болып жатқан оқиғалар туралы, өздерінің басынан өткен тарихы туралы жазатынын, жастардың шынайы өмірі туралы әсірелеусіз әңгімелейтінін аңғарды.

Қазіргі таңда сын толқыны сейілгенімен, олардың шығармашылығы тек коммерциялық бағытты ұстанады. Мұндай әдебиеттің сапасыз екені туралы пікір әлі де талқыланып, даудың үстінде жатыр[168]. Әрине, ақша – олардың шығармашылығының мақсаты екені даусыз. Әйтсе де бүгінде оқырман саны жағынан рекорд жаңартып, әлем жұртшылығының мойындауына ие болған қаламгерлер өмірге деген кіршіксіз таза көзқарасымен ерекшеленетіндіктен, шынында да, оқырмандар, сыншылар, журналистердің ықыласына лайық.

Пекин университетінің профессоры Чжан Иву (张颐武) әдебиеттегі бұл бағыттың дамуы БАҚ, Интернет және нарыққа толығымен тәуелді екенін атап өтті. Бірақ олардың шығармашылығын дамытуда нарықтың рөлі басым болғанымен, жазушылардың өте аз бөлігі ғана өздерінің істеген істерінен нақты пайда таба алады. Шығармашылық жолын әдеби салада бастағандардың 90%-ға жуығы көзге түсуден бас тартады. Сәтсіздіктерге қарамастан, әлі де танымал болу үшін жарысқа қатысуға тырысатындар бар, бірақ жұмысы шынымен назар аударуға лайық адамдар тобы өте аз [170].

Қытай Жазушылар одағының басшысы Те Нин «біздің (Қытай) әдебиетіне тың қан керек» деп атап өтіп, жас буынның әдебиет сахнасына шығуы осы сексенінші жылғылардың лауазымның сәттілігінің арқасында ғана мүмкін болғанын баса айтты [171].

Жаңа буын жазушылары әдеби шығармаға қатысты түрлі мақалалар мен сұхбаттарда өздерін қалай елге таныстыратыны туралы жазады. Мысалы, Қытайдың жас жазушысы Ань Ичжу (安意如) (1984 ж.т.) олардың әдебиеті үлкен аудиторияға емес, есею жолына енді түскен жастарға арналғанын жеткізді: «...кітаптар жастарды оқуға тартады, бұл темекі шегуден, ішімдік ішуден және бір түнгі клубтан екінші клубқа сенделіп жүргеннен әлдеқайда жақсы...» [168].

Кейбір дереккөздерде жаңа буын жазушыларының шығармашылығын сынау өткеннің еншісінде екені баяндалады. Енді, міне, жастар әдебиеті кең тараған тұста олардың жазу стилі мен көтерген тақырыптары қоғамға, қалың оқырман қауымға етене таныс бола бастады. Адам өміріндегі әмбебап проблемаларды қарастыра отырып, бұл жастар XX ғасырдың аяғында Қытайдың ерекше тәжірибесін бірте-бірте енгізді. Олардың шығармаларында жаңа дүние мен жаңа адамзаттың өзіндік санасы көрініп, жеке адам өмірінің мәніне байыпты көңіл бөлінді [164:181].

Бұл буынның әрбір өкілінің шығармалары мен баяндау мәнері ерекше. Сондықтан бүкіл әдеби бұқараның арасынан оқырман өзіне ұнағанын тауып, оның талабы мен сұранысын қанағаттандыра алады. Олар – қазіргі әдебиет туралы бейтаныс ойлардың өрісін кеңейткен табысты жастар. Олардың Қытайда және бүкіл әлемде даңқы күшейіп келеді, сондықтан зерттеуге арналған мұндай құнды материалды елемеуге болмайды.

4.2 Жаңа заман қытай қаламгерлері шығармаларының ерекшелігі

Ер жазушылардың шығармашылығына шолу

Жаңа буын жазушыларының Қытайда да, шетелде де танымалдылығы жылдам өсіп жатыр десек, артық айтқандық емес. Осы бөлімде қазіргі Қытайдағы оқырмандар арасындағы ең танымал Го Цзинмин, Хань Хань, Фу Юэхуэй, Чжан Юэжань және Чунь Шу секілді жазушылардың әңгімелеріне талдау жасаймыз.

Бұл авторлардың еңбектерін қазіргі Қытайдағы әдеби ойдың дамуын байқау тұрғысынан қарастырсақ, ер жазушылар мен әйел жазушылардың шығармаларында көптеген айырмашылықтар байқалады. Әйел жазушылар

мен ер жазушылардың негізгі тақырыптары бірдей болғанымен, авторлардың бұл тақырыптарға көзқарастары әрқилы. Сексенінші жылдардан кейінгі танымал тақырыптардың әрқайсысын ерлер мен әйелдер өздерінің өмірлік тәжірибесін алға тарта отырып, әртүрлі тәсілдермен жеткізеді және әлемде қалыптасқан көзқарастың ықпалымен дамытады.

Бүгінгі Қытайдағы ең танымал жазушы – 2000 жылғы әдебиет бойынша Нобель сыйлығының лауреаты Гао Синьцзян (高行健) емес, тіпті Цзян Ронг (姜戎) (шын аты – Лу Цзямин (吕嘉民), «Қасқыр тотемі» бестселлерінің авторы) емес, 34 жастағы Го Цзинмин (郭敬明) болып отыр.

Го Цзинмин (郭敬明) – 80-жылдардан кейінгі қаламгерлер өкілдерінің бірі, Эдвард Гуо деген лақап атпен де белгілі. Гуо Цзинмин 1983 жылы 6 маусымда Сычуань провинциясының Цыгун қаласында дүниеге келген. Шиангян Гонгцзин ауданының орта мектебінде оқыған[172]. 2002 жылы Шанхай университетінің кино және теледидар өнері факультетіне оқуға түсті. Орта мектепте ол «Төртінші өлшем» (第四维) лақап атымен әңгімелер жазды, өз жұмысын «Рунгшу Ся» (榕树下) интернет-порталында жариялады.

2001–2002 жылдары Го Цзинмин төртінші және бесінші мәрте өткізілген жаңа ойлау эссе байқауларына қатысып, екі ретінде де бірінші жүлдені жеңіп алғаннан кейін, Қытайдағы жас оқырмандардың арасында танымалдығы артты. Одан кейін «Өскіндер» (萌芽) журналына бірнеше шығармалар басып шығарғаннан соң, оқырмандар оны жылы қабылдап, сүйікті жазушылар қатарына енгізді.

2002 жылы оның «Махаббат пен ауырсыну арасындағы шекара» (爱与痛的边缘) романы жарық көрді. Ал келесі «Армандар қаласы» (幻城) деген қиялға жайып романы 2003 жылы басылып шықты және алғашқы айларда-ақ 800 000 данамен сатылды [172]. Дәл осы кітап Го Цзинминге үлкен танымалдық әкелді.

Роман «Өрт империясына» қарсы соғысып жатқан «Мұз империясы» деп аталатын ойдан шығарылған елде өтеді. Роман көптеген күтпеген сюжеттік иірімдерге және билік үшін күресте бір-біріне қарсы қойылған кейіпкерлерге толы. Тіпті ағайындылар да бір-біріне жау болып, ағайындық махаббаттың орнын кек алуға жұмсайды.

Шығармадағы шұрайлы тіл оқырманды еріксіз елітеді. Автор осындай әсем тіркестермен мәтінді әдейі байытып, сол арқылы оқырманды кейіпкерлер психологиясына, олардың ойларына, басынан кешкен оқиғаларына қанықтырады. Дүниенің сыртқы бейнесі кейіпкерлердің хал-ахуалы мен сюжеттің одан әрі дамуына тікелей байланысты. Мәселен, мысалы, «Армандар қаласы» («幻城», 2003) туындысында басты кейіпкер Ка Со есімді Мұз патшалығының ханзадасы жалғыз. Оның сүйіспеншілікке толы отбасы мен ағасы бар, бірақ олар болашақ билеушіні өз еркіне қалдырып, сарайдан кетуі керек. «Мен жалғыз патшамын. Қарлы иллюзиялар империясының әдет-ғұрыптары бойынша патша тақтан бас тартуға және дереу сарайдан ханшайыммен бірге кетуге міндетті. Олардың бәрі қаладан алыс, киелі тауда қар елесінің ортасында тұруға тиіс. Сондықтан мен мұндай үлкен сарайда тек өзімнің қадамдарымды естимін». (我是个孤独的国王，按照幻雪帝国的惯例，每个旧国王退位后都王退位后都不能富富皇后，妃子，都要隐居于幻雪神山。所以我总是在偌大的宫殿中听到自己孤单的脚步声) [173]. Көріп отырғанымыздай, бұл жалғыз адамның ішкі монологі ғана емес, бұл – Ка Со өмір сүретін әлем. Қарлы иллюзиялар империясы – кейіпкердің шынайы сезімдерінің үздіксіз көрінісі. Ол жалғыз, ал суық пен мұзға қаныққан, қар басқан далалар мен адамдар, көктемді көрмеген әлем – мұның бәрі автор жасаған үш өлшемді бейнені күшейтеді. Го Цзинминнің өзі айтқандай, шығарма ең алдымен өзі сияқты «бір отбасы, бір бала» (一胎政策) саясаты кезеңінде дүниеге келген балаларға арналған. Ол оны басты кейіпкер Ка Со сияқты жалғыздық дегеннің не екенін жақсы түсінетін балаларға арнады.

Кейіпкерде кез келген адам армандайтынның бәрі бар сияқты: қамқор ата-ана, отбасы, билік, өз қоластындағыларға деген сүйіспеншілік. Бірақ ол бақытты ма? Жоқ, өйткені ол ағасы Іңкіншіден айырылды.

Бүкіл жұмыс барысында Гуо Цзинмин сыртқы әлемді сипаттаумен толықтырылған психологиялық әдістерді шебер қолдана отырып, оқырманның сезіміне әсер ету жағын ойлайды. Оқырман шындықтың жібін тарқатып, тілдік тұзаққа түсіп, ақыры ойдан шығарылған әлемге сүнгіп кетуі үшін автор әдейі бір нәрсеге назар аударады.

«幻城» («Армандар қаласы») шығармасы бірнеше бөлімнен тұрады және оқырман түсінігінің шыңына жеткендей болған кезде қайтадан тілдік көркем жаңа қабат ашылады. Го Цзинмин оқырманға үстемдік етіп, жалған мәліметтер

береді. Сөйтіп, егер шығарманың басында біздің алдымызда ағасын қорғайтын күшті қаһарман ретінде пайда болған Ка Со көрінсе, соңында картина шындықтың айнадағы бейнесін танытты: ағасына шынымен қамқорлық жасаған адам Іңкінші болды «哥,请你自由的» [173]. («Аға, өтінемін, еркін болшы. Бұл – Іңкүнші ағасына қайталап айтатын сөз»).

Жоғарыда айтылғандардан біз өмір бойы азаттықты армандаған Ка Соның қарлы иллюзиялар империясының мәңгілік билеушісі – патшаның жүгін өз мойнына алуға мәжбүр болғанын көреміз. Бұл оның не істеп жатқанын және қалай істеп жатқанын үнемі ойлауы керек дегенді білдіреді. Ка Со өз жүрегінің қалауымен әрекет ете алмады, өйткені патшалықтың амандығы оның таңдауына байланысты болды. Мәтінге мұқият қарасақ, Ка Соның тіпті махаббат сезімін бастан кешіруіне де жол берілмегенін байқаймыз: «Өйткені патша жарымжанға үйленуге ешқашан рұқсат бермейді. Менің патшайымым тек Терең сарайдың су перісі болуы мүмкін» («因为父皇不允许一个血统不纯正的人成为我的王妃。我的王妃，只能是深海宫里的人鱼») [173].

Болашақ билеушінің өмірі кәмелеттік жасқа толғанға дейін жоспарланған: тәжін киіп, нағыз су перісімен сиқырлы сарайда мәңгілік некеге тұру. Барлығы оның империяның болашақ билеушісі екенін айтты. Бірақ Ка Соның өзі шынымен нені қалайтынын ешкім сұраған жоқ. Болашақ билеушінің шынайы тілектерін тек Іңкүншінің ағасы ғана түсінді: ол еркін болғысы келді.

Го Цзинминнің туындылары Қытайдың «алтын жастары» арасында даудамай туғызды. Әдетте бұл жағымсыз сипатқа ие: байлардың көпшілігінің пікірінше, сіз армандайтын барлық нәрсе бар: ақша, билік, атақ және танымалдық. Бірақ Го Цзинмин бұл қалыптасқан ережелерді бұзып, бізді таңғалдыра түсті: шынымен солай ма? Қытайда әлі күнге дейін ата-аналар баласының тек әлеуметтік жағдайын ойлап, әдеттегідей жар іздеуге кірісе ме? Менталитетке байланысты ата-анасының еркіне қарсы шығып, бағынбайтындар аз. Әсіресе бала кезден сән-салтанатқа үйренген бай ата-ананың баласы болсаңыз, тіптен басқаша.

Үлкендердің қысымы, аға буынның өз балаларының өмірін өз дүниетанымына қарай реттеуге ұмтылуы, бағындыруға тырысуы – осының бәрі болашақта өз ізін қалдырады. Балалар мансап жолымен өрлеуі мүмкін,

бірақ олардың ішкі жан дүниесі бақытсыз болып өседі. Сол себепті Го Цзинминнің шығармалары, ең алдымен, қытайлық жастар арасында танымал болды: автордың басқа ересектерден айырмашылығы сол – ол осы жастардың жан дүниесін жақсы түсінеді. Ол ақшаның түпкілікті табыс емес екенін біледі. Жастардың жүрегіндегі жалғыздықты жақсы табыс та, сәтті неке де жеңе алмайды. Сіз біреуді жүрек қаламаған нәрсені жасауға мәжбүрлей алмайсыз. «Бала кезімнен тұйық адаммын, Шиден басқа ешкіммен сөйлескенді ұнатпаймын»(从小我就是个沉默的孩子, 除了释之外我不喜欢和别人说话)[173].

Болашағынан үлкен үміт күттірген Ка Со жиі ойға шоматын өте тыныш бала болды. Ол ағасымен уақыт өткізуді ұнататын, Ли Луоға үйленіп, еркін адам болғысы келді, бірақ соның бәріне қол жеткізе алмады. Шығарма қайғылы эпизодпен аяқталады: екі ағайынды да қайтыс болады. Іңкіншидің өлер алдында айтқан соңғы сөзі – алғашқы тарауларда берілген сөздер еді: «Аға, еркін болыңыз» (哥, 请你自由的) [173].

Го Цзинмин өлімді соңғы нүкте ретінде қарастырмайды. Керісінше, шығарманы осылай аяқтау арқылы оқырманға көп ой тастайды, ағайынды екі жігіт келесі өмірде бақытты бола ма, жоқ па деген ойға жетелейді. Олар бір отбасында туып, ақыры бостандыққа шыға ала ма? Мұның бәрі нақты жауапсыз қалады, осылайша жаңа нұсқалардың дүниеге келуіне итермелейді. Бір жағынан, мұндай қадам Гуо Цзинминге танымалдық әкелді, оқырмандарының саны артты. Екінші жағынан, автор одан әрі қарайғы әрекетке тек серпін берді. Әр адам өз тағдырын өзі шешуге құқылы. Көл-көсір байлық әлеміне және есепке құрылған некеге ұмтылған адам ешқашан шынайы бақыт таба алмайды.

Кейбіреулер үшін Го Цзинминнің шығармалары да олардың жазбаша талпыныстарының бастамасы болды. Оқығандарынан шабыттанған адамдар өз эмоцияларын қағазға түсіріп, пікір жазып, өмірде өз-өздерін тауып, әлемге батыл көзқараспен қарады. Сөйтіп, Го Цзинмин жаңа механизмді іске қосты, ал адамдар сол идеяны қабылдап, оны жүзеге асыра бастады. Қысқаша айтқанда, («幻城») «Армандар қаласы» – соңғы кезге дейін ешкім шешімін табуға батылы жетпеген, қазіргі жастардың проблемаларын жасырын көтеретін бірнеше мағыналы шығарма.

Романның сюжеті мен идеясы жазушыға жұртшылықтың және Қытайдағы кейбір танымал әдебиет қайраткерлерінің сүйіспеншілігін жаулауға көмектесті. Мысалы, танымал жазушы Цао Вэньсюань (曹文轩) автордың шеберлікпен жасаған дүниесі, кейіпкерлердің даму жолын шынайы бейнелеуі оқырман назарын толық баурап алды деп жоғары баға берген [169:11].

Го Цзинминнің туындыларында тағы баса назар аударылатын тақырып – қазіргі қытайдағы жасөспірімдердің өмірі. «Түсінде қанша гүл жапырағы түскенін білесің бе» («梦里花落知多少») – өсу туралы шығарма. Кітап бірден жас оқырмандардың назарын аударып, тез арада 600 000 данамен сатылды. Бұл өмірде әрбір таңдаудың салдары болады. Сіз бір жолмен әрекет етсеңіз, басқалардың сізге солай қарайтынын күтудің қажеті жоқ. Го Цзинмин жасөспірімдерді ересек өмірге дайындап, әлемді ақ пен қараға бөлуге болмайтынын көрсетеді. Өмір – біз жасайтын таңдаулар тізбегі. Бұл жұмыста ешқандай сиқыр жоқ, әрекет қазіргі Қытайда өтеді. Шығарманың басты кейіпкері – Лин Лан. Оқиға оған бала кезінен таныс өз айналасындағы серіктестік төңірегінде өрбиді. Лин Лан мен оның бүкіл компаниясының қызметкерлері – Қытайдың «алтын жастарының» өкілдері. Олар қаржылық қиындықтардың не екенін білмейді және олардың бүкіл өмірі, бір қарағанда, мінсіз және алаңсыз.

Ал, шын мәнінде, алғашқы тараулар бізге әдеттегі бай ата-ананың балалары туралы өзіміз білетін дүниелерді сипаттайды: сәнді өмір, қымбат кештер, достармен алаңсыз кездесулер – журналдардың мұқабасынан көріп үйренген нәрселер. Бірақ бәрі шынымен де жақсы ма? Автор шығармада шындықты қабылдау тәсілін мың құбылтады: кейіпкерлер бізге жиіркенішті, ақымақ, тіпті жағымсыз болып көрінеді. Лин Лан жігітімен ажырасудан басқа ештеңе білмейтін, ақшасы мол тәкаппар қыз болып суреттеледі. Го Цзинминнің бұл шығармасында да нақты жағымды немесе жағымсыз дейтін кейіпкер жоқ: кез келген әрекеттің себебі бар, сол сияқты кез келген кейіпкердің бойында жаман да, жақсы да қасиет бар [174]. Мәселен, басты кейіпкердің досы Байсун үнемі той-томалақ өткізіп, қымбат сыйлықтар сатып алып, басқаша не істеу керегін білмегендіктен, ата-анасының ақшасын ысырап ететін. Ата-анасы бизнесті алға жылжытумен айналысты, сондықтан Байсун өз бетімен өсті. Кейіпкер ата-анасы берген ақша болмаса, достарыма қажетсіз

болып қалам деп қорықты. Өзінің ешқандай эмоциясын көрсетпейтін Лин Ланның кез келген әлсіздігін байқаған ата-анасы оны нәресте жасөспірім деп атады. Өмірде де солай: жасөспірімдер мен үлкендер арасында түсініспеушілік жиі кездеседі. Әсіресе Қытайда ата-аналар өз проблемаларын балаларының мүдделері мен мәселелерінен жоғары қоятын үрдіс қарқын алған. Шығармада жазушы бұл мәселені кейіпкерлердің диалогтары арқылы көрсетеді.

Шығармада айтылатын негізгі идея оқырманның көз алдында айқын ашыла түседі: өмір – біз жасайтын таңдаулар тізбегі. Алаңсыз Лин Ланның образы әңгіменің соңына қарай қалыптасады, ал соңғы беттерде біз енді бай отбасынан шыққан әлгі жасөспірімге емес, бәріне өзі қол жеткізген табысты қызға қараймыз. Жұмысты бірінші орынға қойып, достарының тағдырын қайталамады.

Туындының соңы біз басында көрген көріністерге мүлдем қарама-қайшы суреттеледі. Бейқам да салғырт Лин Лан бейнесі табысты әйелдің образына айналды. Сондай-ақ Байсунмен кездескен кедей отбасының қызы Ли Жасминді алайық. Автор оның ауыр балалық шағы, Жасминнің қандай жолмен болса да бақытқа жеткісі келгені және Байсунның берген ойыншығына қалай қуанғаны туралы әңгімелейді. Ал шығарма соңында шынайы сезімнен жүрдай, тек ақшаны мақсат ететін Ли Жасминнің жағымсыз бейнесіне тап боламыз. «Ли Жасминнің көзіне көзім түскенде, мен оның шынайы бейнесін танығандай болдым. Көзінде улы өшпенділік тұнып тұр екен. Содан кейін досымның адамдарды қалай түсінуге болатынын білмеймін деп үнемі айтатыны есіме түсті. Шынында да, мен бірінші рет ешқашан жетістікке жете алмадым. Қарғыс атсын, мен сондай ақымақпын!» (我看着李茉莉的眼神，我终于看清了她的眼神，充满了怨恨的恶毒了了了。为什么一直说我看人看不准。的确，我从来没有看准过一次。我他妈真是个傻B) [175].

«Түсінде қанша гүл жапырағы түскенін білесің бе» («梦里花落知多少») – жасөспірімдер әлемі туралы әдемі шығарма. Таңдау қиындығы және дұрыс жолды табуға деген ұмтылыс туралы. Кейіпкерлер қабылдаған әрбір шешім белгілі бір нәтижеге әкеледі. Бірақ сонымен бірге барлық кейіпкерлерге тән ортақ дүние бар, ол – жалғыздық. Лин Лан басқаларға деген сүйіспеншілігін қалай білдіруді білмеді. Вэнь Джин достарының әрқайсысына бейімделді, содан кейін өзімен-өзі оңаша қалып, оларды келемеждеді. Гу Сяобэй

отбасының бала кезінен шешім қабылдап, оған қамқор болғандығынан өзі шешім қабылдай алмайтын. Го Цзинмин жалғыздықты жай ғана сөзбен білдірмейді, сонымен қатар бірқатар қосымша құралдарға жүгінеді: табиғатты суреттеу және кейіпкерлердің ішкі тәжірибесі [174]. Автор жастық шағындағы азапты түсінеді және қабылдайды, өйткені өсудің өзі құлдыраулар тізбегі арқылы жүреді. Тәкаппар Лин Лан, алаңсыз Спитка, намысқой Байсун – бұлардың образы біртіндеп өседі.

Асығыс қорытынды жасау, асығыс әрекеттер және қашанда көзге түсіп, қажет болып көрінуге ұмтылу – мұның бәрі әрбір жасөспірімге таныс. Адамның бәрі қателеседі, бірақ ересектерден айырмашылығы, жасөспірімдердің жүрегі нәзік, олар әлі саналы түрде күресе алмайды. Оларға дүниенің бәрі мінсіз, адамдар не жаман, не жақсы, олардың шешімдері әрқашан жақсылыққа бағытталғандай көрінеді. Ересектер мойынсынып, үндемей қалуы мүмкін, ал жасөспірімдер оларға бағытталған жағымсыздықтың кез келген көрінісіне эмоциямен жауап қатады. Міне, Го Цзинмин өз шығармаларында дәл осыны көрсетуге тырысады. Автор жас оқырманға атақ-даңқтың да, билік пен ақшаның да артықшылығы бар екенін, бірақ сонымен бірге жоғарыдағыларды идеалмен теңестіруге болмайтынын көрсетуге тырысады. Го Цзинмин бай болсаң да отбасыңды, айналаңдағылардың сезімін, қиын кезде қолдау көрсететін достарыңды ұмытпау керек деп сендіреді. Адамдар өз таңдауына жауапкершілікпен қарауды үйренуі керек. Кез келген қабылданған шешімнің салдары бар. Го Цзинминнің кейіпкерлеріне ақша қажет емес, бірақ бұл да оларды бақытты ете алмайды. Кейіпкерлер азап шегеді, кейіпкерлер жылайды, кейіпкерлер өледі – жазушы суреттеген өмірдің бұл циклі шынайы болғандықтан, әрбір оқырман кейіпкерлердің бірінен өзінің бір бөлігін таба алады.

Го Цзиньмин 23 жасында Қытай Жазушылар одағына мүше болды. Ол одақтың ең жас мүшесі атанды. Кейбір жазушылар оның бұл жазбасын «бүкіл Жазушылар одағын қорлау» деп бағалап, Қытай Жазушылар одағы «ойынсауық клубы емес» және «ұрылардың баспанасы емес» деген уәж айтты [176]. Барлық сынға қарамастан, Го Цзинминнің шығармалары құндылығын жоғалтпады, ол әлі де көп оқылатын автор қатарында. Мәселен, Қытайдың атақты жазушысы Ван Мэн (王蒙) ол туралы былай дейді: «Го Цзиньминнің мінезінің әлсіз жері бар – ол қайғыға бейім. Жазушы шығармашылығының

күш-қуаты осында. Го Цзиньмин ары қарай да жазады деп сенемін. Тілге ерекше көңіл бөледі деп ойлаймын. Бұл тұрғыда Го Цзиньмин жақсы нәтижелерге қол жеткізгендіктен, оның шығармаларының тілі де лайықты поэтикалық формаға ие болуы керек. Сонымен қатар ол бізді қоршаған шындыққа қызығушылық танытуды жалғастыра бермек» [177].

Го Цзиньмин – әдеби ортада да, оқырмандар арасында да екіұдай пікір қалдыратын тұлға, оған деген көзқарас әртүрлі. Дегенмен оның жазу қабілеті мен талантын жоққа шығаруға болмайды, оны бүкіл Қытай мойындайды.

Оқырмандар жүрегін жаулап алған тағы бір танымал жазушы – Хан Хан (韩寒). Ол 1982 жылы Шанхайда дүниеге келген. Бұл – Қытайдағы ең танымал блогер. Оның блогында 300 миллионнан астам тіркелген оқырманы бар, олардың кейбір мақалалары белгілі бір тақырыптар бойынша кең пікірталас тудырып, одан да көп оқырмандарды өзіне тартумен келеді [178]. 2010 жылдың мамыр айында Time журналы Хан Ханды әлемдегі ең ықпалды адамдардың бірі деп атады. Шығармашылық жұмысымен қатар, ол кәсіби көлік жүргізушісі, әнші, режиссер және ірі онлайн кітап нарығын жасаушы ретінде де танымал.

Жазушының «Бақытсыз өмір» (不快乐地混日子) сияқты алғашқы шығармалары мектепте оқып жүргенде-ақ жарық көрді. 1999 жылы ол «Шеңбердегі адамдарға қарау» (杯中窥人) эссесі үшін «Жаңа тұжырымдама» сыйлығын жеңіп алды [179]. Сол жылы «Синьмин Ванбао» (新民晚报) журналында білім беру жүйесін сынға алған «Мақта халатпен шомылу» атты эссесі қоғамның қатты реакциясын тудырды. Мектепті тастағаннан кейін ол бірқатар шығармаларды жарыққа шығарды: «Бір градус нөлден төмен» (零下一度), «Хабар 2003» (通稿 2003), «Хаостық жазбалар» (杂的文). Оның шығармалары әртүрлі басылымдарда жарияланған [179].

2000 жылы жиырма миллионнан астам тиражбен сатылған «Үш есік» (三重门) туындысы жазушыға танымалдық әкелді; бұл соңғы 20 жылдағы ең табысты қытайлық бестселлер атанды.

Бұл еңбегінде ол тек емтихан тапсыруға бағытталған білімді айыптайды. Осы еңбегімен Хан Хан көптің назарын аударып, сыншылар, оқырмандар мен зерттеушілердің түрлі пікірлерін тудырды. Содан кейін бұқаралық ақпарат

құралдарында алғаш рет бұл «Хан Хан феномені» деп аталды[179]. Ол жазуды ерте бастады және оның шығармашылығы көпшілікті бірден баурап алды.

Оқиға орта мектеп оқушысы Лин Юйсянның төңірегінде өрбиді. Әкесі оның бала күнінен әдебиетке деген сүйіспеншілігін оятып, қытайдың көптеген классикалық шығармаларын оқуды үйретті. Орта мектептің соңғы семестрінде оның тілдік дағдыларын жаңа мұғалім Ма Дебао бағалады, содан кейін бала әдеби үйірмеге кіреді. Чжужуан қаласына сапарында Лин Юйсян студент қыз Сюзанды кездестіріп, қатты ұнатып қалады. Олар орта мектепке түсу үшін ұзақ дайындықты талап ететін емтихан тапсыруы керек, бірақ Линь Юйсян қызбен кездесу үшін барлық мүмкіндікті пайдалануға тырысады. Алайда жас Сюзан күтпеген жерден емтихандардан сүрініп, армандаған мектебіне түсе алмайды. Ал Лин Юйсянның ата-анасы ұлының оқуын жалғастыруы үшін барлық байланыстарын пайдаланады. Анасының бұйрығы бойынша, бас кейіпкер мен Сюзанның арасындағы қарым-қатынас тоқтап, жаңа мектепке түскеннен кейін жаңа қиындықтарға тап болған Линь Юйсян өмірден мүлдем көңілі қалады.

Бұл романдағы «үш есік» – отбасы, мектеп және қоғам. Әр «есікке» аяқ басып кірген кейіпкер ешқандай қанағат таппайды, тек оның иығына жасөспірім көтере алмайтын күту, жауапкершілік және проблемалардың ауыр жүгі түседі. Хан Хан қазіргі жас буын үшін ең маңызды саналатын адамның өміріне, оның дамуына қызығушылық танытатын тақырыпты, сонымен қатар таңдау еркіндігі тақырыбын қозғайды.

Тұлғаның физикалық өсуі белгілі бір кезеңге жеткендіктен, 80-жылдардан кейінгі ұрпақтың да психологиясында бірте-бірте есею сезімі қалыптасады, тәуелсіздікті талап етеді, шектеулер мен бақылаудан босатылады, өзінің мінезін көрсетуге ұмтылады. Сонымен бірге олар сыртқы әлемге назар аударудан енді адамның ішкі жан дүниесін және басқаларды зерттеуге ауыса бастайды. Әлеуметтік танымы мен еркіндігі жақсарған сайын, олар өздерін көрсетуге ұмтылады және қоғам тарапынан маргиналдау мәртебесінен құтылуға қатты ұмтылады. Хан Ханның «Үш есігінің» пайда болуы «80-жылдардан кейінгі» жасөспірімдерді осы ерекше дуализм мен эмоциялы тәжірибеден шығудың жолын табуға мәжбүр етті. «Үш есікте» жазылған мектептегі қазіргі білім беру, сынып, мектеп, сыныптастармен қарым-қатынас, мұғалім мен оқушы қарым-қатынасы, ата-ана мен бала қарым-қатынасы жоғары сынып оқушысының көзқарасы тұрғысынан баяндалып,

бірнеше аспектілерін көрсету арқылы емтиханға бағытталған білім беру сынға алынады. Сюжетте күтпеген бұрылыстар және кейбір заманауи ересектерге арналған романдардың коммерциялық құндылыққа ұмтылу тенденциясы жоқ. Автор қоғам өмірінің бір қырын ғана жазады. Бірақ бүкіл оқиғаның негізгі желісі әлі де бар. Бұл негізгі желі автордың қазіргі білім беру жүйесіне, оқыту механизміне, оқу концепцияларына, оқыту мен оқу әдістеріне, емтихан формалары мен жүйелеріне, соған байланысты емтиханға бағытталған әлеуметтік құбылыстарға көңілі толмауымен байланысты. Автор қытай тәрбиесін әртүрлі мысқыл мен келемеждеу арқылы көрсетеді. Романның бас кейіпкері Лин Юйсян орта мектепті жақында ғана бітірген. Ата-анасының қысымымен ол қаладағы негізгі орта мектепке ауыстырылды. Әңгіме сюжеті оқу, репетиторлық, орта мектепке түсу емтихандары және екі жылға жетпей оқуға түсу сияқты бірқатар байланыстар төңірегінде өрбиді. Автордың өзі осы мектептердің бірінде оқитындықтан және осы білімді пайдалану тәжірибесі бар болғандықтан, ол өте еркін және табиғи жазады, сондықтан жиі сарказм қолданады. Сұхбаттардың бірінде автор «Хан Ханның қазіргі білім беру жүйесіне мүлде қарсы бандит» екенін, сондықтан романда Қытайдағы қазіргі білім беру жүйесіне мүлдем теріс қарайтынын атап көрсеткен [179]. Мысалы, Лин Юйсян орта мектептегі қабылдау емтиханы кезінде сыныптастарынан телефон арқылы параллель сыныпта оқитын бір оқушының тестілеудің нашар нәтижесін естігенде өз-өзіне қол жұмсағанын естіген. Романда былай делінген: «Юсян Қытайдағы бүгінгі білім шынымен «ғажайып» деп ойлап, телефонды ысырып тастады. Кітапты жаттап алғанымен қоймай, өле-өлгенше оқиды, өле-өлгенше оқиды. Қытайда соңғы жылдары сәтсіз махаббат салдарынан өз-өзіне қол жұмсайтындар санының азаюы ғажап емес. Жоғары оқу орнына түсу емтиханы мен мектеп бітіру емтиханының екі кезеңінде бәрі өліп қала жаздаған екен. Адамдарды оқытудың бұл түрі Қытайдың білім беру саласының бет-бейнесін толығымен ашып көрсетеді. Бүкіл әлем адам даналығын мақтан тұтады!» [180].

Шынында да, қабылдау емтихандары қазіргі Қытайдағы ең күйзеліс тудыратын жағдайға айналып отыр. 2014 жылы жүргізілген зерттеу Қытайдағы суицидтің 93 пайызы қабылдау емтихандарына байланысты күйзелістен болғанын көрсетеді [181]. Жасөспірімдердің тағдырын осы емтихан шешетіндіктен, ата-аналары ұятқа қалмауы үшін көптеген балалар өз-өзіне қол жұмсауды шешеді. Бұл – бүгінгі Қытайдағы өте үлкен мәселе, оны

автор өз шығармасында егжей-тегжейлі суреттейді. Колледжге түскен бір немере ағасы Лин Юйсянға өзінің колледждегі өмірі туралы ашық түрде былай деп жазады: «Бірнеше күн бұрын мен жыныстық қатынасқа тым әуестеніп кеттім, оқуға қатты берілгендіктен, көп жұмыс істеуіме тура келді. Университеттегілер өте жалқау, әсіресе қытай бөлімінде оқитындар. Жұмысты көшіріп алғым келді, бірақ бәрінің ойы бір болып шықты! Аудиториядағылардың бәрі енжар болғаны сонша, барлығы мұғалімнен жазып алуға мәжбүр болды. Университет өте тыныш. Ол маған филология факультетіне түсуге кеңес берді. Онда бір жігіт пен он қыз оқиды, сондықтан ер адамдар мұнда өте танымал. Сіз өзіңіздің өмірлік жарыңызды бәсекесіз таба аласыз. Әйелдер ерлерге қарағанда әлдеқайда аз, бұл лайықты жар табуда қатаң бәсекелестік тудырады» [180]. Әңгімеде иронияның сарынын сезіну қиын емес, астарлы түрде көп нәрсені меңзейді, оны тек Хан Ханның шығармасынан ғана түсінуге болады. Айталық, «Линнің әкесі кітапты қатты жақсы көреді. Өкінішке қарай, ол кітап оқығанды емес, тек кітаптың өзін ұнатады. Оның үйінде сөреге қойылған мыңдаған кітап бар және ол оларды жұмыс күндері сирек оқиды»; «Ер адам көң шұңқырында тұрған. Егер сіз кітап үйіндісінде ұзақ тұрсаңыз, иіс сізге шабуыл жасауы мүмкін» [180]. Осы қағиданың астарына көз жүгіртсек, адам үйіндіде қалса, міндетті түрде кітап иісін жұқтырады дегенге меңзейді. Үйдегі кітаптар топтамасын тек сыртқы әлемге көрсету үшін пайдалануға болады, бірақ, өкінішке қарай, адамның ішінде бұл кітаптың бір парағы да жоқ. Линнің әкесі кітаптарды жақсы көреді, бірақ оқуды ұнатпайды деген әжуаны түсіну қиын емес. Бұл мәселе дүниедегінің барлығын көрсетуге арналған қазіргі қоғамды айқын нұрландырады. Адамдар бос әурешілікті ұнатады, олар өздерін жақсы жағынан көрсеткенді ұнатады, әсіресе Интернетте өздерін өте ақылды адам ретінде көрсеткісі келеді, бірақ олар ешқашан кітап оқымайды да. Басты кейіпкер Лин Юйсян біршама рухани қаңғыбас. Ол өзіндік дербес ойлау қасиетіне ие. Сюзанға сүйсініп қана қоймай, сыныптастарын, мұғалімдерін, тіпті ата-аналарын да мазақ етеді. Сондықтан Лин Юйсян әрқашан «қарсылық пен бас тарту» жағдайында өмір сүреді. Бірақ мұндай «қарсылық пен бас тарту» Лин Юйсянның жүрегінде ғана бар. Оның қарсылық сезімі рухани деңгейде өзгереді, бірақ ол зорлық-зомбылық түріне айналмайды, өйткені оның өзі індеттің салдары, өзі көтере алмайтын нәрсе екенін түсінеді. Рухани өзін-өзі ұстаудың бұл түрі жалғыздық пен адасушылыққа әкеледі. Сіз

қашқыңыз келеді, бірақ сізде қашатын жер жоқ және тек өз әлеміңізге сүңги аласыз. Шығарманың соңына қарай Лин Юйсян мектепте өз орнын таба алмай, мейірім мен махаббаттан қолдау таппаған кезде ақыры кампустан қашып, кампустың сыртында адасып кетеді. Жарқыраған көшелерге, келіп-кетіп жатқан адамдарға жайбарақат қарап отырып, ақыры, адасып кетті. Көше шамына сүйеніп, Лин Юйсян шынымен ұйықтап қалды. Суықтан қалтырап ояңған ол мақсатсыз жүре берді. Қараңғы түскен кезде Лин Юйсян қашуды тоқтатып, кампуске оралды. Белгілі бір мағынада бұл «қыдыру және оралу» үлгісі жасөспірімдердің еркіндік пен тәуелсіздікке деген ұмтылысын білдіреді және сол кезеңдегі жастарға арналған романдарда жиі кездеседі.

«Үш есік» романының жарық көруімен сексенінші жылдардан кейінгі шығармаларда жаңа кезең басталды. Хан Хан басқа жазушыларға жол ашқандай болды, оның бүкіл ұрпаққа ілтипат көрсетуі көптеген авторлардың Қытайдағы бүгінгі жастардың өмірін еркін жазуына, өзекті мәселелерге назар аударуына және миллиондаған адамдардың құлағына сіңуіне мүмкіндік берді.

«Жастық шақтағы сияқты алаңсыз жүгіру» (像少年啦飞驰) атты екінші романында да Хан Хан білім беру жүйесін және жалпы қоғамды сынады. Бұл жолы оның кейіпкерлері – жас студенттер. Олардың өмірін бірнеше сөз тіркесімен сипаттауға болады: сабақтан кету, ішу, махаббат, бірге тұру. Әңгімені баяндап отырған кейіпкер оқырман үшін үлгілі жанның эталоны емес, ол достары сияқты сабаққа тиісті мән бермейді, түнгі клубтарда уақыт өткізуді жөн көреді. Кейде зеріккеннен көліктерді ұрлайды, адреналинге батып, ұрлық жасауға бет бұрады, ақыры, парамен ұсталып, университеттен шығарылады. Күнкөріс қамымен ол заңсыз кітап сататын дүкен қожайынына әдеби шығармалар жазады.

Бұдан кейін де Хан Хан түрлі романдары мен әңгімелерін жариялады: «Чанган бүлігі» (长安乱), «Қамал» (一座城池), «Даңк күндері» (光荣日), «Оның елі» (他的国). Осындай тамаша туындылары арқылы атағы бүкіл Қытайға жайылды.

Хан Ханның еңбектерінің көпшілігі қазіргі қоғамға тән кемшіліктерді әшкерелейді, көзге көрініп тұрған әлеуметтік келеңсіздікті сынайды. Болып жатқан оқиғаның картинасын мейлінше шынайы көрсетіп, оқырманды бағалауға итермелеу үшін автор *сатира*, *метафора*, *әсірелеу* сияқты түрлі әдеби құралдарды пайдаланады. Әзіл де – оның шығармаларының ажырамас

бөлігі. Баяндау стилін қолданып қоғамдағы келеңсіздіктерді келемеждейтін Хан Хан оқырманды күлдіріп, ойландырады. «Қамал» шығармасының алғысөзінде ол өзінің жазу стилін «әзіл-қалжыңға толы мұң» деп сипаттаған. Шындығында, мұң мен күйініш автордың шығармаларында жеткілікті түрде тереңде жатыр.

Бірқатар туындыларында Хан Хан бүлікшіл, дәрменсіз, арманшыл жанның жиынтық бейнесін сомдайды. Оның кейіпкерлері қоғамда қабылданған нәрсеге қарсы тұруға тырысады, олар көптеген нәрсені өзгерткісі келеді. Алайда олардың армандары бұлыңғыр, өмірде айқын да нақты мақсаттары жоқ. Олардың барлығы бірдеңе істегісі келеді, бірақ неден бастау керегін білмейді.

Хан Хан өзінің жазуына өте байыппен қарайтынын атап өтеді. Ол сексенінші жылдардан кейінгі ұрпақ өкілі екенін жоққа шығармайды, бірақ соған қарамастан ол жазушыларды ұрпаққа бөлу идеясын жақтамайды. «Әр ұлы жазушы өзінше ерекше» деп санайды [179].

Әйгілі қытай жазушысы, Нобель сыйлығының лауреаты Мо Ян Хан Ханның қоғамда әлі де қызу пікірталас тудыратын жазушы екенін айтты, өйткені оның көзқарастары жалпы қабылданған пікірлерге жиі қайшы келеді. Ол сондай-ақ Хан Ханның ерекшелігі оның қарама-қайшылығында екеніне баса наза аударды: ол бұрын басқалардан өзгеше болатын, ал қазір ол – басқалардан ерекшеленуге тырысатын жас және батыл жазушылардың тұтас толқынының бірі [182].

Бұл ретте Хан Ханға ерекше жазу стилі мен мәнері көмектеседі, оны Пекин университетінің профессоры және әйгілі жазушы Цао Вэньсюань былай деп атап өтті: «Оның әлемнің түрлі құбылыстарына деген өзіндік көзқарасы бар, ол өз көзқарасын ашық түрде жеткізе алады, оның шығармаларында парасат пен юмор бар» [183].

Хан Хан «сексенінші жылдар буыны» кезеңінен кейінгі толқынның ең жарқын өкілі деуге болады. Ол қазіргі Қытай әдебиетінің дамуына үлкен үлес қосты, оның шығармалары барған сайын өзінен кейінгі көптеген қаламгерлерді қанаттандыра түсті.

Фу Юэхуй (甫跃辉) – тағы бір көрнекті жаңа толқын жазушысы. Ол 1984 жылы Юньнань провинциясының Баошань қаласында дүниеге келген. Фудан университетінің әдебиет мамандығының түлегі, әйгілі қытай жазушысы Ван

Анидің (王安忆) шәкірті, Қытай Жазушылар одағының мүшесі. «Шанхай әдебиеті» (上海文学) журналының редакторы[184]. Негізгі туындыларына «Хайуанаттар бағы» (动物园), «Балық патшасы» (鱼王), «Алып піл» (巨象), «Аннаның пойызы» (安娜的火车) жатады. Шығармашылығы үшін ол бірнеше рет әдеби сыйлықтар мен мадақтауларға ие болды.

Сұхбатында Фу Юэхуй өзінің классикалық әдебиетті оқып өскенін айтады [185]. Классикалық әдебиет – оның шығарма жазуына түрткі болған дүние. Өзі айтқандай, оның ойында үнемі жаңа тың туындылар жазу идеясы жүреді. Осылайша, олар қағазға жазылмас бұрын егжей-тегжейіне дейін анықталып, ойында қорытылады.

Фу Юэхуйдің алғашқы туындысы «Жас жылдар» (少年游) 2006 жылы «Шанхуа» (山花) журналында жарияланған. Мұнда ол өмірдің әртүрлі кезеңдерін біріктіреді: 12, 16, 18 және 20 жаста басынан өткен оқиғаларды коллаж тәрізді суреттеген. Ол ауыл өмірін жасөспірімнің көзімен, одан кейін толық қалыптасқан тұлғаның көзімен көрсетеді. Кейінгі туындыларында жазушы бұл әдіске жиі жүгінеді. Бұл әңгіме оның басқа да шығармаларымен бірге 2011 жылы шыққан осы аттас жинаққа енді. Сондай әңгімелердің бірі «Балық патшасы» (鱼王) ауыл тоғанында өмір сүрген жартылай мифтік тіршілік иесі туралы баяндайды. Әңгіме шалғайдағы ауылдық жерде өтеді, онда ауылдағы тоғанды жалға алған шаруалар мен балық өсірушілер арасында күрес жүріп жатыр. Балықтар патшасының өзі осы қақтығыстың құрбанына айналады.

Фу Юэхуйдің алғашқы шығармаларынан туған жерге деген сағынышы анық аңғарылады. Әрине, ол өз туындыларында туған ауылының бейнесін жасаған жоқ, бірақ бәрібір оқырман қандай да бір жат дүниені немесе сағынышты сезінеді. Осы жағынан алғанда, оның жазу стилі көптеген жазушыларға ұқсайды. Дегенмен оның «Хайуанаттар бағы» (动物园) және «Адасқандар» (丢夫者) атты әңгімелері «Қазан» (十月) журналында жарық көргенде, сағыныш тақырыбы мүлде сөз етілмейтіндей жырақ қалды.

«Хайуанаттар бағы» – он төрт әңгімеден тұратын жинақ. Онда автор қазіргі адамның қоғамдағы жалғыздығы идеясына деген көзқарасын көрсетеді. Автор университетті енді ғана тәмамдаған жас жігіт Гу Линчжоудың үлкен қаладағы өмірін, рухани ізденісі мен басынан кешкендерін баяндайды. Фу

Юэхуй қазіргі қоғамдағы ең басты нәрсе контраст немесе қайшылық деп санайды. Сондықтан ол бұл идеяны өз шығармашылығына енгізеді. Оның әңгімелеріндегі кейіпкерлердің айналасындағылармен күресі оның бойындағы жасырын нәзіктікпен оңай үйлеседі.

Әдеби орта оның талантына ерекше тәнті болды. Сыншы Ли Цзинцзе тіпті Фу Юэхуйді екінші Үй Дафу деп әзілдеді [185]. Тіпті егер Үй Дафудың басына қазіргі жағдай түссе, олар өте ұқсас болар еді деген пікірін білдірді.

2015 жылы «Чжуншан» (钟山) журналында жарық көрген «Агава» (乱雪) деген туындысы сыншылар тарапынан жоғары бағаланды. Сыншы Чжао Сян (饶翔) «жас жазушы өзіндік жазу стилін тапты, бұл оны басқа жас буын жазушыларынан ерекшелендіреді» [187] деп атап өтті. Ол жылтырақ сөнге ілеспейді, қарапайым жастардың өмірін зерттеп, талдайды. «Агавадан» оның жазушы ретінде өскенін және айтатын ойын анық көруге болады.

«Агава» – отбасылық байланыстар мен әке мен бала арасындағы қарым-қатынас туралы әңгіме. Қытайдың дәстүрлі ауылындағы басты моральдық қағидалар – қандас туыс, үлкенді сыйлау. Бірақ қазіргі қоғамның қарқынды дамуына байланысты бұл мыңжылдық іргетастар ыдырай бастады. Әкесі баласының жоғары оқу орнында білім алуы, ел арасына шығуы үшін өмір бойы аянбай еңбек етіп, барын салады. Баласына жұмыс табуға көмектескеннен кейін, ол әлі де тыныш өмір сүре алмайды, енді ол ұлына үй, көлік сатып алуы керек, оны үйлендіруі керек... Бала мен ауылдың арасындағы жалғыз байланыс – әкесінің ақшасы. Қытайдың дәстүрлі түсінігінде ауыл мен жер ата-бабамен байланыстың символына айналған. Әкенің көзқарасы бойынша, үйдің жанындағы орман жай ғана жер емес, ол – ата-бабасының жерленген жері, өзі және әйелінің бейіті қалатын жер.

Ал ұлы тек материалдық пайдаға ұмтылады, ол әкесін орманы бар жерді кірпіш зауыты үшін сатуға көндіреді де, алдымен зауыт басшысымен сату туралы келіссөздер жүргізеді, содан кейін ғана сөйлесуге барады. Мұны білген әкесі ашуланып, қолына күрек алып, баласының басынан бірнеше рет ұрады, соның салдарынан ұлы сол жерде бақилық болып кетеді. Әдебиет сыншысы Цао Ся (曹霞) «Фу Юэхуй осылайша әкесінің ұлын тастап, Қытайда бәрінен де жоғары бағаланатын онымен қандық байланысты үзетінін көрсетеді» деп есептейді [188:15].

Фу Юэхуй өз шығармаларында моральдың, этиканың, сезімнің қазіргі әлемдегі рөлінің азайып бара жатқанына назар аудартуға тырысады. Оның қаһармандары материалдық игіліктерге қол жеткізу үшін кез келген моральдық принциптерден бас тартуға дайын.

Жаңа буын жазушыларының шығармаларында негізгі ортақ тақырыптар бар: махаббат тақырыбы, достық тақырыбы, жалғыздық тақырыбы, қоғам негіздерін жоққа шығару, еркіндік іздеу; бірақ авторлардың әрқайсысы бұл тақырыптарды өзінше ашады. Олар қазіргі замандағы жастардың өмірі, адамның өсу жолында кездесетін қиындықтары туралы ойлайды. Олардың барлығы ерте жастан жаза бастағандықтан, негізінен, өздерінің аздаған ғана өмірлік тәжірибесіне сүйене отырып талдаулар жасады. Олар тіпті тосын сюжет құрастырмады, шығармаларын өмірбаяндық негізде жазды.

Дегенмен көптеген шығармаларда айтарлықтай өзгешеліктер бар. Мысалы, тек Фу Юэхуй ғана ауыл немесе туған жер туралы жазады. Кішкентай ауылдың тумасы өмірдің үлкен келешегіне иек артып, қалаға деген ұмтылыстың күшеюіне мән беруі керек. Жалпы, жастар үшін ауыл көптен бері тұрып, жұмыс істейтін жер ретінде өзінің тартымдылығын жоғалтқан. Бұл туралы ол өз көзқарасы арқылы осындай үлкен мәселеге ел назарын аударғысы келеді.

Хан Хан – қазіргі қоғамның сыншысы. Өз мұраттарына адал болып, қоғамдағы өткір проблемаларды көтерді. Оның шығармалары бірнеше рет қоғамдық диалогтың басталу нүктесіне айналды, осылайша, адамдардың жағдайын жақсы жаққа өзгертуге мүмкіндік берді.

Го Цзинмин – осы буын жазушыларының ішінде өз қиялына ерік беріп, өз шығармаларында уақыт пен кеңістікті тәжірибеден өткізетін жалғыз адам. Оның кітаптары жиі сынға ұшыраса да, көптеген оқырмандар үшін кең тыныс алатын таза айлаққа айналды.

Әйел жазушылардың шығармашылығына шолу

Жазушы әйелдердің шығармашылығын сөз еткенде, көптеген мәселелерді ескеру керек: әйелдер әдебиетінің ерекшелігі неде? Ол қандай тақырыптарды қамтиды? Қалайша әйел жазушы ер жазушымен тең дәрежеде жаза алады?

Бұрынғы әйел қаламгерлер, мысалы, ақын Ли Цинчжао (李清照) мен Сюэ Тао (薛涛) оқырмандарға жақсы танымал болса да, олардың саны әлі де аз еді.

Батыс әдебиетінің ықпалымен мәдени революциядан кейін әйелдер алғаш рет өздері туралы қаттырақ айта бастады. Содан кейін үш негізгі тақырып қалыптасты: әйелдер құқығы, әйел және революция, әйелдер мен ерлер арасындағы қарым-қатынас.

Олар әйелдің жаңа образын тудыруға көшті: әйел еркектен тәуелсіз болды, ол ерлердің сынына назар аударуды қойды [189]. Уақыт өткен сайын жазушы әйелдердің шығармашылығы мен тәуелсіз әйел бейнесі оқырман жүрегінен кеңірек жол тапты. Енді олар ерлер әдебиетінің өкілдерімен тең дәрежеде қарастырылады, бірақ өздерін жай «жазушы» (作家) емес, «әйел жазушы» (女作家) ретінде көрсетеді.

Әйелдер әдебиеті деп аталатын жеке бағыт қалыптасқан осыншама қысқа мерзім ішінде «Екі отбасы» («两个家庭») әңгімесімен әйелдер прозасының негізін қалаған Бин Синь (冰心), сондай-ақ Ван Ани (王安忆), Чжан Айлин (张爱玲), Те Нин (铁凝) және т.б. есімдері танымал болды [189].

Қарастырылып отырған буынға жататын авторлардың ең атақтысы – Чжан Юэрань (张悦然). Ол 1982 жылы Шаньдун провинциясының Цзинань қаласында қытай тілі кафедрасы профессорының отбасында дүниеге келген. Оның шығармашылық жолы 14 жасында басталды: ол Бүкілқытайлық эссе байқауында бірінші орынды жеңіп алды. Мектепті бітіргеннен кейін Шаньдун университетіне оқуға түсіп, онда ағылшын тілі мен құқықты оқыды, содан кейін Сингапур Ұлттық университетінде информатика мамандығы бойынша оқуын сәтті аяқтады. Ежелгі Қытай әдебиеті тақырыбынан диссертация қорғап, докторлық дәрежесін алды. 2008 жылдан бері Қытайдың ең жақсы өнер журналдарын іріктейтін Newriting журналының бас редакторы қызметін атқарады. Чжан Юэрань – көптеген сыйлықтар мен марапаттардың иегері. «Қызыл туфли» («红鞋»), «Он махаббат хикаясы» («十爱»), «Ант құсы» («誓鸟») және «Адасқан күнбағыс» («葵花走失在») сияқты көптеген шығармалардың авторы, қазіргі заманның шын мәнінде танымал әрі жетілген жазушысы.

Қытай әдебиетінің көптеген көрнекті қайраткерлері оның шығармашылығына баса назар аударады. Мысалы, Мо Ян ол жайлы былай

сипаттайды: «Чжан Юэран 80-жылдары дүниеге келген, ол әлі университетте оқиды, бірақ әдебиет әлемінде жоғары бағаға ие болған жазушы» [190:39].

Оның барлық шығармалары жастық шақтан сыр шертеді, ұрпақ рухын, сондай-ақ Чжан Юэранның басынан кешкен сезімдерін анық жеткізеді. Шығармаларында, көптеген зерттеушілер мен сыншылар жазғандай, трагедиялық күй басым.

Негізгі тақырыптардың бірі – өсу және нағыз әйел болу тақырыбы. Чжан Юэранда туыстық байланыс, достық, махаббат және басқа да көптеген тақырыптар қамтылады, «ұсақ буржуазия», батыстық ойшыл жастар туралы көп жазады.

«Қызыл туфли» шығармасында өмірден әбден шаршаған қанішердің өз қолымен өлтірген әйелдің қызын өз тәрбиесіне қалай алғаны туралы баяндалады. Бұл оқиғада адам үшін өмірде махаббат өте маңызды рөл атқарады деген ойды растайды: қанішер балалар үйінде өсті, оған махаббат жетіспеді. Балалар үйінде өсу – өмір бойы қалатын ауыр жарақат, ересек адам үшін үлкен проблема, кейде толығымен патологиялық ауруға ұшыратады.

«Қызыл туфли» хикаясында басты кейіпкер – өз құрбанының қызына ғашық болып, оның өліміне себепші болған адам. Басты кейіпкер – қыздың анасын тапсырыспен өлтіруші. Кішкентай қыздың шешесін өлтіргенде оның қызы төрт жаста еді, еденде қайтыс болған анасының денесін көрген бала күлімсіреп, анасының үстінен секіріп киллерге жақындады. Ережеге сәйкес, куәгерлер болмауы керек, қолдары дірілдеп, киллер кішкентай қыздың ішінен атып тастады. Бірнеше жылдан кейін өзі тәрбиеленген балалар үйінің жанынан өтіп бара жатып, сол жерде сол қызды көреді. Ол өз көзіне сенбей, қызды көтеріп айналдыра бастады. Ішіндегі тыртықты көрген киллер сол қыз екенін түсінді. Ол оны асырап алуға бел байлайды. Өсе келе қыздың бойында қорқынышты қылықтар пайда болады: ол жануарларды өлтіреді, адам өлтіретін кинолар көргенді ұнатады, басқалардың қайғысын көргенде қуанады және т.б. Ақырында, қыз құрған жоспармен киллерді басқа адамдар өлтіріп кетеді, ал қыз жымыып, оның өлі денесінің үстінен басып, өз өмірін әрі қарай жалғастырады.

Бұл әңгіме жазушының алғашқы шығармашылығының негізгі стильдік-тақырыптық ерекшеліктерін ғана көрсетіп қоймайды, 2000 жылдардың бірінші жартысы мен 80-жылдардағы прозаның жалпы эстетикасын біріктіретін Чжан Юэжанның ерте дәуіріндегі стандартты шығармаларының бірі екенін

айғақтайды. Бұл хикаяда қытай әдебиеті үшін ең ерекше сюжеттер мен образдар бар: әдемі және сонымен бірге қорқынышты фотосуреттер жасайтын социопат қызға ғашық киллер. Е.А.Синецкая бұл шығарманы жазалау туралы астарлы әңгіме деп есептеді, өйткені кейіпкерлердің қатыгездігі, немқұрайдылығы және тасжүректігі, әрине, белгілі бір туа біткен, тұқым қуалайтын алғышарттарға ие, бірақ олар балалық шақтағы күйзеліс салдарынан болып отыр, бұған себеп – олардың бала кезінің көп уақыты балалар үйінде өтуі [191:121]. Көріп отырғанымыздай, жазушы Чжан Юэран «Қызыл туфли» әңгімесінде Қытайдағы жетімдік мәселесін қозғайды. Әңгімеде бәрі қызыл түске боялған: қызыл туфли мен қан әр абзацта дерлік бар, кейде тіпті бір сөйлемде де кездеседі: «Маңдайдағы қан мен шаш шымшытырық түске айналды, бұлақтар бір-біріне қосылды. Көз алдымда сансыз қызыл туфли пайда болды» [192].

Чжан Юэран сұхбатында қазіргі уақытта Қытайда жетім балаларға арналған 800-ден астам қабылдау орны салынғанын атап өтті [193]. Қытайда 990 мың орынға есептелген 4500-ге жуық балалар үйі (олардың көпшілігі мемлекеттік емес) бар. Мемлекеттік емес балалар үйлеріне келетін болсақ, мұны қытайлық сипаттағы құбылыс деп атауға болатыны сөзсіз. Осы балалар үйлерінің бірнешеуіне барған атақты блогер Ган Лу білікті мұғалімдердің өте аз екенін және «балалармен шынымен де ешкімнің айналысқысы келмейтінін» айтады [194]. Мұны Чжан Юэран да киллер кейіпкері арқылы романында айқын суреттейді: «Біреу саған ақша немесе сыйлық берсін десең, жанашырлықты ояту үшін үнемі күліп, тоқтаусыз иіліп, шексіз рахмет айтуың керек еді. Осындай кезде өзінді торда қамалып тұрған жануар секілді елестетесің, ал ақшасы бар адамдар саған жай қызық үшін қарауға келген секілді» [192]. Блогердің айтуынша, жетімдер үйінің директоры жалақысын өз қалтасынан төлейді. Бірақ басты мәселе – балаларға ата-ананың жылуы мен назары жетіспейді, ал мұғалімдердің оларға қамқорлық жасауға уақыты жоқ. Сондай-ақ Чжан Юэран өз сұхбаттарының бірінде, бір жағынан, осы ұйымдарға көмектесуге мүмкіндігінше қаржылық жағынан тәуелсіз қытайлықтарды тартуға барын салатынын айтты. Сонымен қатар ол апта сайын Интернет арқылы осындай балалар үйіне бару үшін еріктілерді жинайды. Ол халыққа түсіндіргендей, «балалар ақшаны емес, сіздің өзіне азғана көңіл бөлгеніңізді қалайды» [193].

Қазіргі қоғам, жазушының айтуынша, ерлердің қолында, олар әйелдік «менге» қарсы шықты, сондықтан ол шығармаларында өмір туралы әйелдік көзқараспен айтқысы келеді. Сол себепті жазушы шығармаларындағы баяндаудың ортасында ылғи сынақтар мен қиындықтарды бастан кешіретін әйел тұрады.

Чжан Юэран шығармашылығының екінші кезеңінің туындыларында махаббат пен отбасы әлі де маңызды болғанымен, әлеуметтік тақырыптар да көп көтеріледі. Осылайша, 2017 жылы ең үздік әңгімеге берілетін Ван Цзэнци сыйлығын алған өзінің «Чиао апалы-сіңлілер» (大乔小乔 Daqiao xiaoqiao, 2017) туындысында Чжан Юэран апалы-сіңлілер арасындағы қарым-қатынас сияқты таныс образдар мен сюжеттерді ғана емес, кейіпкердің жеке өсуі, сонымен қатар сол жылдардағы тууды бақылау саясатын өзекті тақырып етіп көтереді. Негізгі сюжет «жоспарланбаған» кіші қарындасы Сюй Янның оқиғасына арналған, ол үнемі ата-анасына өзін мойындатқысы келіп, өзінің де сүйеге және тануға құқығы бар екенін дәлелдеуге тырысады, өзінің өмірдегі орнын табуға тырысады. Айта кетерлігі, Чжан Юэран апалы-сіңлі тақырыбын бірінші рет қозғап отырған жоқ, бірақ оның бұрынғы жұмысымен салыстырғанда бұл әңгімеде апалы-сіңлілер арасындағы қарым-қатынас онша идеал дәрежесіне көтерілмеген. Мысалы, Сюй Ян үлкен әпкесінің орнын басқысы келеді, өйткені ол оның ата-анасымен жылы қарым-қатынасын қызғанады. «Чиао апалы-сіңлілер» әңгімесінің кіріспе сөзінде автор бұны жазуға өзінің көрші досының оқиғасы себепкер болғанын айтады. Автордың айтуынша, «Бір бала – бір отбасы» саясаты көрші досының отбасына кері әсерін тигізген. Досы әрдайым өзінің үйде артық бала екенін, ата-анасы әрдайым оған «артық шығын» екенін бетіне баса беретінін айтатын [193]. Әңгімеде Сюй Янның әкесінің әйеліне «Неге тым құрығанда дәрігерге ерте көрінбедің? Қазір енді баланы алуға болмайды деп жатыр. Мен өзімді сатсам да ақша таба алмаймын ғой мына қоғамда. Тағы бір баланы не істе дейсің маған? Ұл болса бір сәрі, тағы бір құр пайдасыз қызды қайтемін» [195] деп айтқан сөйлемімен сол кездегі «Бір бала – бір отбасы» саясатының зардабын көрген балалардың азабын, қызға қарағанда ұлдың позициясын жоғары қоятын қоғамды әшкереледі.

Чжан Юэран прозасында әке бейнесі де маңызды рөл атқарады: кейіпкерлердің әкесімен/өгей әкесімен қарым-қатынасына немесе ұрпақтар

арасындағы күрделі қарым-қатынасқа көп көңіл бөлінеді. Әкесі мен қызы арасындағы қарым-қатынас «Қара мысық ұйықтамайды» (黑猫不睡, Хэй Мао Бу Шуй, 2004) әңгімесінде қызықты бейнеленген, онда оқиға бір қыздың көзқарасы бойынша баяндалады. Әкесі – өз билігін асыра пайдаланатын үстем да агрессияшыл отбасының өкілі. Чжан Юэран өзінің алғашқы прозасында көбінесе мифологиялық және ертегі кейіпкерлерін сөз етеді, бұл шығармадағы қара мысық бейнесі де белгілі бір мақсатта қолданылады. Кейіпкердің әкесі мысықты бақытсыздықтың хабаршысы ретінде көреді, бірақ оның ашулануының басты себебі – мысықтың қыздың бойында тәуелсіздікті оятуы, ол мысықты қуып шығуға шешім қабылдағанда, қыздың әкесіне қарсылық білдіруге батылы барады. Артынша қыз әкесінен жанашырлық жоғын түсініп, бірте-бірте өз құқығын қорғауды үйреніп, көршісінің жігітіне ғашық болады. Чжан Юэран осылайша өзінің жеке тәжірибесі арқылы жұмыс істеуге тырысқанын мойындады: «Мен жасөспірім кезімде әкемді сағындым. Иә, ол үнемі қасымда болды, бірақ біз өте аз сөйлестік, содан кейін біздің қарым-қатынасымыз ешқашан мен қалаған деңгейге жете алмады. Мен бұндай проблема тек менде деп ойласам, сыныптастарымның көбі өздерінің сыртта көп жүретін әкелері мен шешелері жайлы сағынышпен жазатын. Соған қарағанда, біздің өскен уақытымызда қоғам қиын болған шығар» [193]. Жалпы алғанда, сексенінші жылдардағы шығармаларда жастық шақтағы эмоциялық тәжірибелер, балалық жарақаттар мен рефлексиялар жиі көтеріледі, Чжан Юэран бұл тақырыптарды өте нәзік жеткізеді, оқырманды ерекше «ертегі» атмосферасына батырады.

«Он махаббат хикаясы» (十爱) повестер сериясы – Чжан Юэранның бесінші басылымы, оның бұрынғы шығармаларынан өзгеше. Оның шетелде өмір сүру тәжірибесі шиеленісті қақтығыстарды, драмалық сюжеттерді және терең кейіпкерлерді құруда маңызды рөл атқарды. «Он махаббат хикаясының» редакторы Хан Руи Чжан Юэран туралы былай деп жазады: «оның шығармаларындағы кейіпкерлердің образдары да, мұндағы баяндалатын махаббат та біз көргендей емес, барлық жағынан да ерекше» [193].

Қытай Қоғамдық Ғылымдар академиясы Әдебиет институтының ғылыми қызметкері Бай Йе (白烨) айтуынша, бұл туындының трагедиялық жағы басым, өйткені автор оқырманға махаббаттың жарқын және бақытты

жағын ғана емес, сонымен бірге барлық қараңғы жақтарын да көптеген жолдармен сипаттайды [196].

Жинақтың тақырыбын оқығаннан кейін сіз не талқыланатынын бірден түсіне аласыз. Барлық әңгімелер ерекше. Кейіпкерлердің аты жоқ, өйткені олардың барлығы бір-біріне тең. Жинақ кейіпкерлердің қайтыс болып кеткен ғашықтарымен оғаш қарым-қатынасын сипаттайды. Мысалы, «Тау етегінде мәңгілік ұйқыға кеткен бишілер» (跳舞的人们都已长眠山下 Tiaou de renmen dou және Chan Mian Shanxia, 2004) әңгімесінде Сяо Си қыз өзінің алғашқы махаббатының елесін көреді, елес оны Сяо Си үйленетін күні онымен бірге кетуге көндіреді. Сяо Си өз-өзіне қол жұмсамақ болады, өйткені ол болашағынан үміт күттіретін суретші болған сүйіктісін сағынуға шыдай алмады. Бойжеткен бірте-бірте дегбірінен айырылып, өз тойынан «сүйіктісімен тау етегінде билеймін» деп қашып кеткенде, оны көлік қағып өлтіреді. «Арфа және ақ сүйекті жын» (竖琴, 白骨精 Shuqin, Baigujing, 2004) әңгімесінде Чжан Юэран қытай классикасындағы зұлымдардың бірі болып саналатын ақ сүйекті жынның (白骨精) бейнесін көз алдына әкеледі. Әдемі қыздың образын жан-жақты суреттейтін шығарманың бірі – Ву Чен'эннің (西游记 Xiyuji) «Батысқа саяхат» романы. Әңгімеде күйеуінің қолынан шыққан мінсіз музыкалық аспап үшін кейіпкер сүйекті құрбан етеді, нәтижесінде ол нәзік және ауру жаратылысқа айналады. Бүкіл шығарма өлімнің символы ретінде ақ түске енгені кездейсоқ емес. Жоғарыда аталған барлық әңгімелердегі басты тақырып – махаббат, азапты және қайғылы, ақыл-ойды бұлдыратуға және психикалық немесе физикалық өлімге әкелетін махаббат. Шығарма өткір тілмен баяндалады, бұл туындылардағы ең көп кездесетін сөздер: «махаббат» (爱), «қан» (血) және «өлім» (死亡). Автордың айтуынша, қатыгездікке толы шынайы әлемде елес пен арманға орын жоқ. Махаббат қаншалықты бақыт әкелсе де, азап пен ауырлықты да әкелуі мүмкін, тіпті физикалық емес, ақыл-ойды өлтіруі мүмкін.

Чжан Юэран өз шығармаларында үнемі жас буын мен аға буынның көзқарастарының қарама-қайшылығын салыстырады. Әрбір туындысында ол неке, өмір мен өлім, жыныстық қатынас және махаббат сияқты ұғымдарды қарастырады. Осы тақырыптар бойынша әртүрлі ұрпақтың көзқарасын аша отырып, автор жастардың құндылықтары туралы, оларға ұнайтын нәрселер туралы, олардың тәжірибелері, сезімдері туралы, жас ұрпақты не

толғандыратыны туралы айтуға тырысады. Оның шығармаларының тақырыптары мен мотивтері оқырмандардың, оның ішінде жазушы аудиториясындағы әйелдер қауымының жүрегінде жаңғырып тұратыны сөзсіз.

Жазушы өсу барысында адамдардың өмірдің сан алуан жақтарына көзқарасы қалай өзгертетінін толық ашып көрсетеді. Оның шығармаларындағы жастық шақ таза және асқақ, өмірдің материалдық бөлігінен ада, ал ересектер әлемі суық, жастықтың лирикалық асқақтығы оған жат. Жастар үшін ең бастысы шынайылық, тазалық, табиғатпен байланыс болса, ересек ұрпақ үшін әлеуметтік нормалар мен әдептілік басымырақ. Оның шығармаларының көпшілігінде махаббат тақырыбы басым. Дегенмен бұл махаббат әрқашан әртүрлі екенін атап өткен жөн: ол тек бақыт пен шаттық әкелетін махаббат емес, құрбандықты талап ететіндей қайғылы болуы да мүмкін.

Чжан Юэранның ең басты ерекшелігі сол – ол кейіпкерлердің бір-біріне деген сезіміне, таза махаббатына және өзін-өзі танытуына көбірек мән береді. Сондай-ақ оның шығармаларында қазіргі әйелдің экономикалық және рухани тұрғыдан тәуелсіздікке ұмтылысы толық көрсетілген. Көбінесе оның кейіпкерлері қиындықтар мен тағдырдың соққыларын жеңе отырып, өмірдегі басты мақсатына жетеді. Чжан Юэранның шығармалары жұмсақ мұнның жұқа тұманына сіңген, баяндау өте егжей-тегжейлі және толыққанды. Оларда бүлікшіл жастық шақтың сұлулығын, алғашқы сезімнің тазалығын, есеюдің азабы мен мұңын ашады. Шығармаларында ерекше көзге түсетіні – образдардың дәл, бай, нақты суреттелуі, бұл да оның туындыларының философиялық әдебиет жолымен бірте-бірте жылжуын көрсетеді. Үнемі әлсіз тұстарын жетілдіре отырып, Чжан Юэран өз шеберлігін күннен-күнге шыңдап келеді. Оның жұмысы немқұрайды қатыгездіктің мұндылығымен әдемі. Ол өсу процесін, махаббатты, нала-мұңды нәзік және дәл сипаттайды.

80-жылдардан кейінгі әдебиетті қарастырғанда, Чун Шу (春树) жайлы сөз етпеу мүмкін емес. 1983 жылы Шаньдун провинциясының ауылында дүниеге келген ол 9 жасында ата-анасымен Бейжіңге көшіп келген. Жазумен айналысу үшін мектепті тастап кетеді[197]. «Сексенінші жылдардан кейінгі буын» жайлы поэзия журналының редакторы болды. Оның шығармаларының ішінде «Пекин қуыршағы» («北京娃娃»), «Басыңды көтеріп, Үлкен жұлдызға қара» («抬头望见北斗星»), «Оның аты Чун Шу» («她叫春树»), «Құштарлық көкке өрлейді» («激情万丈»), «Чун Шу өлеңдері» («椿树的诗») және т.б. атап

айтуға тұрарлық. «Кэмпиттер» Миан Миан (绵绵 «糖») және «Шанхайдан келген сәби» Вэй Хуэй (卫慧 «上海宝贝») туындыларына ұқсайтын «Пекин қуыршағы» (2002) әңгімесі жарияланғаннан кейін жұртшылық арасына тез тарады. Бұл шығармасы ұлттық бестселлерге айналып, әртүрлі тілдерге аударылды. 2004 жылы Чун Шу туралы мақала мен сұхбат америкалық Times журналының азиялық басылымында (2004) жарияланды, бұл өз кезегінде оған тек материктік Қытайда ғана емес, сонымен қатар шетелдерде танымалдық әкелді.

Чун Шу – «Линглей» (қытай тілінен аударғанда, «басқа түр») деген атпен белгілі қытай жастарының басқа буынының өкілі. Бұл әлеуметтік құбылыс жастардың баламалы өмір салтын ұстанатынын көрсетеді. «1970 жылдары туғандар ақшаны қалай табуға және өмірден қалай ләззат алуға болатынын ойлады. 1980 жылдары туған адамдар өзін-өзі танытуға, өзінің жеке басына сәйкес келетін жолды таңдауға көбірек алаңдайды», – дейді Чун Шу Time басылымына берген сұхбатында[198]. Алайда Чун Шу өз оқырмандарына тәлімгер, үлгі болудан бас тартады, өйткені ол әркім өз жолымен, өзі қалаған өмір үлгісімен жүруі керек деп есептейді. Еркіндік туралы, оған батылдық пен дарынның көмегімен жетудің ұзақ жолы туралы пікірталастар оның шығармашылығындағы маңызды мәселелердің бірі болып отыр.

Жазушы соңғы алты жылдағы басты жетістіктерінің бірі – романдары мен өлеңдерінде бейнелеген субмәдениеттерді қолдап, қоғамдық санаға енгізу деп санайды. Чун Шу бүлік өмірлік ұстанымдарды білдірудің батыл түрі дейді. Ол үшін жазу – өмірдің тууы сияқты маңызды, кейде ішкі жанжал мен текетіреспен салыстыратындай барлық жерде болатын серпін. Чун Шу өзінің жазғанын кем дегенде бір адам оқыса, туындысын шын мәнінде құнды деп санайды.

«Пекин қуыршағы» повесі – қатыгез жастар туралы шығарманың үлгісі. Ол туралы алғаш рет ақын Шэнь Хаобо (沈浩波) осылай деген. Ол «қатарлас басқа жас буынның әңгімелері бұл туындының қасында ойыншық» екенін атап өтті. Егде сыншылар Чун Шу өз шығармаларында жыныстық қатынас туралы тым еркін жазатынын, мұны қабылдауға болмайтынын айтады [199]. Чун Шудың өзі мұны бір емес, бірнеше рет атап өткен. Жазушы қазіргі ұрпақ туралы айтқысы келді. Ол бұл жерде танымал кинематографияда көрсетілетін

лирикалық жастықты емес, «қатыгез жастықты», шынайы, күнделікті өмірді бейнелейтінін жеткізеді [200:54].

Туынды мектеп оқушысы Лин Цзяфудың 14 пен 17 жас аралығындағы өмірі туралы оқиғаға негізделген. Басты кейіпкер бейнесінде Чун Шу өз өмірбаянын аяқтап, өз өмірі туралы әңгімелейді, оқырманның бойында жанашырлық сезімін оятады. Бұл – жастық шақтың қатыгездігін көрсететін роман. Ол роман түрінде болғанымен, шын мәнінде, автор жастық шақтағы қатыгездіктің ізін ашатын «өсу хикаясын» бейнелейді. Бұған оның орта мектепке түсуінен бастап, колледж өміріне деген жеккөрінісіне дейін, мектепті бірінші рет тастағанына дейін суреттеліп, оның жігітпен бірінен соң бірі қиын махаббаты мен физикалық қарым-қатынасы, ақырында оның мектепті мүлдем тастап, теріс жолға түсуіне дейінгі хикаямен аяқталады. Бүкіл кітапта автордың қоғамға, отбасына, мектепке, махаббатқа деген ашуы толық бейнеленген, сонымен қатар ол жастық шағын босқа өткізгені суреттеледі. Басты кейіпкер қабылдау емтихандарынан сүрініп, бірден рок-н-ролл музыкалық әлеміне мақсатсыз, тынымсыз саяхатқа шығады. Бұл шығармада автор қыздың мұраты, сезімі, арман-тілектері, оның отбасымен, қоғаммен және бүкіл ересек әлеммен қарым-қатынасы туралы сөз етеді.

Интим мәселесі туралы әлі де аз білетін 14 жасар қыз Лин Цзяфу ер адаммен алғаш рет жыныстық қатынасқа түседі. Ата-анасының одан көңілі қалады, қызымен сөйлеспейді, бала мен ана арасындағы байланыс алшақтай береді. Лин Цзяфу үнемі өзін-өзі іздеу үстінде, айналасында болып жатқан оқиғаларға жауап іздеуге тырысады, бірақ сонымен қатар «өзін көрсету арқылы» айналасындағылардың назарын аударғысы келеді. Барлық адам Лин Цзяфудан бас тартқаннан кейін, қыз азғындық жолға түседі.

Жалпы, Лин Цзяфу үшін бірінші кездескен адаммен қарым-қатынасқа түсу су ішу немесе түскі ас ішу секілді қарапайым нәрсеге айналды. Кейіпкердің өзі, бәлкім, Чун Шудың өзі де, өте қарапайым инстинкттердің жетегінде кетіп, өз өмірін рухани жетілдіруді ойламай, тек негізгі қажеттіліктерді қанағаттандыруға ұмтылады. Әңгіме кейіпкері үшін, бәлкім, мұндай жаста адамгершілік, мораль, әйел мен еркектің қарым-қатынасы туралы түсініктер жоқ. Ол әлі кішкентай, «әйел болу» дегенді білмейді, өмірлік тәжірибесі мүлде жоқ. Қыз бүкіл әлемге қарсы тұрады, бәріне наразылық танытады, бірақ оны өзінше жасайды, дұрыс амалдарды қолданбайды.

«Пекин қуыршағы» әдеби ортада да, кинода да үлкен сенсация тудырды. Гонконг режиссері Мэйбель Чеунг (张婉婷) пен режиссер Лу Чуан (陆川) бұл кітапты фильмге бейімдеу үшін таңдады [201].

Хикаят жарияланысымен, сыншылар мен оқырмандар тарапынан толассыз пікірлердің астында қалды: кітап біреуге бірден ұнады, ал біреулер оны сынады, мұның бәрі пікірлердің кең ауқымды тартысына әкелді. Кітап басылған бойда материктік Қытайда тыйым салынған [202].

Чун Шу шығармаларында адамның қоғамдағы өз орнын іздеу мотиві де, қоғам орнатқан бірсарынды стандарттарға наразылық білдіру де және өзіндік ерекше өмір салтын жасауға талпыныс та бірінші орынға шығады. «Пекин қуыршағында» автор бірінші рет өзгелерге ұқсамау тақырыбын алға тартады. Ол өзін басқа ұрпақ өкілдерінен, айналасындағы адамдардан бөліп тұрғандай, осыған ерекше мән береді. Чун Шу өзінің «басқалығын» өзін-өзі жарнамалаудың бір түріне айналдырады. Чун Шудың шығармашылығымен танысқан қарапайым адамдардың пікірінше, оның кейіпкері біршама қарама-қайшы, идеалдан алыс – ол темекі тартады, тым ашық және дөрекі, қоғам стандартындағы «жақсы қыз» бейнесіне сәйкес келмейді. Алайда оның шығармаларына терең бойлап енген оқырман осы бір «жаман қыздың» бетпердесінің артына жасырынған жасөспірімдерді мазалайтын проблемаларды бірден аңғарады, сол арқылы қоғамның назарын аудартқысы келетіні байқалады.

Чун Шу өзінің «панкты жақсы көретінін» айтады, сондықтан оның барлық шығармасы панк рухына енеді [203:24]. Автор төл әдебиетін Батыстың қазіргі әдебиетіндегі дәстүрлермен байланыстырғысы келеді. Оның панк туралы идеясы тым үстірт болуы мүмкін. Өйткені «панк» шашыңды түрлі түске бояп, үйде отырмай, барда түнеп жүру емес, азғындық емес. Бұл – тереңірек нәрсе. Жастар субмәдениетінің негізгі міндеті – өзін-өзі көрсету. Әрине, бұл жерде сыртқы көрініс те рөл атқарады, бірақ бұл нағыз панктің ең маңызды құрамдас бөлігінен алыс.

Британдық әлеуметтанушы және Калифорния университетінің Мәдени және медиа зерттеулер орталығының профессоры Дик Хабдидж әртүрлі субмәдениеттер, соның ішінде панк туралы кең ауқымды зерттеу жүргізді. «Субмәдениет: стильдің мәні» деген еңбегінде ол былай деп жазады: «Панк арсыздықты, бүлінуді және арамдықты көрсету үшін дене тілі мен рух тілін

пайдаланады. Осылайша, олар шірік, жүректі айнытқан шындықтың суретін ұсынады. Бұл – қоғамның құлдырауы мен дағдарысының белгісі. Панк мәдениеті оның жұмысшы табымен және қара халықпен байланысын баса көрсетеді. Олардың «шетін» өмір салты қазіргі қоғамның дағдарысын ашуға, қоғамға таныс құндылықтарға соққы беруге арналған» [194:26].

Нағыз панк дәстүрге сырттай қарсылық көрсетіп қана қоймайды, ең бастысы, оның рухы әлеуметтік шындыққа қарсы тұрады, оның ерекше рухани қажеттіліктері бар. Чун Шудың «панктігі» мәселенің материалдық жағына құмарлығында, оның астарында атақ-даңқ пен пайдаға мұқтаж екені бүркемеленген. Бұл панктің нағыз рухына қайшы келеді, оған өмірде еркіндік пен тәуелсіздік жетіспейді.

Бұдан бөлек, Чун Шудың осы шығармасында да жалғыздық тақырыбы қозғалады: «Жалғыздық. Оның орнын немен баса аламын? Мен өзімді үнемі мұңдымын деп ойлаймын, сосын көңілімді жайландыру үшін мен сияқты теңгерімдегі мұңды адамдарды іздеймін. Дегенмен жалғыздықтың аты жалғыздық, оны қалай тепе-теңдікте ұстаймын? Ақыры іздеп жүрген нәрсем нәтижесіз болды, мен мұны білгенде қатты күйзелдім» [200].

Чун Шу өзін феминистпін деп мәлімдейді, бұл оның жазбаларында да анық көрінеді [200]. Бұл жағынан Чун Шу Чжан Юэранға мүлдем қарама-қарсы.

Қытайлық әйелдің көзқарасы бойынша, Батыстың феминизм туралы түсініктері Қытайдың ғасырлар бойғы тарихында болған дәстүрлі дүниеге айтарлықтай қайшы келеді. Қытай қоғамы ежелден «әйелдің үш есе кішіпейілдігін-бағынуын» (三从 сан-цун) қабылдаған: жас кезінде – әкесіне, некеде – күйеуіне, қартайғанда – ұлына [204:6]. Сондықтан Қытайда «күшті және тәуелсіз әйел» сөзі әлі күнге дейін өте өрескел естіледі және феминистер әлеуметтік нормаларға қайшы келетін адамдар ретінде қабылданады.

Чун Шу өзінің жазу стилін былай сипаттайды: «Мен өзімді жазушымын деп санамаймын, бірақ мен оқырманмен шынайы және объективті болуға тырысамын, сондықтан мен қарапайым жазамын, қиындатпаймын, сын есімдерді сирек қолданамын» [205]. Қазіргі таңда Чун Шу прозадан алшақтап, өлең жазып жүр. Оның алғашқы поэзиялық жинағы «Чун Шу өлеңдері» (春树的诗) 2013 жылы жарық көрді. Қаламгердің айтуынша, бұл жинаққа оның ақындық шығармашылығының озық үлгілері енген.

Сыншылар Чун Шу шығармашылығын оның поэтикалық шығармаларынан бөлек қарастыруға болмайды деп есептейді. Төменде аудармасы бар бірнеше мысалдар келтіреміз.

给雷锋 这个雷锋 并不是我们耳熟能详的那一个 他是我一个朋友 我们认识时 他在日本留学 白天上学 晚上打工 偶尔上网 给我传歌 被我赐名为: 雷锋 那时候 我经常半夜上网 凌晨睡觉 有时候 中午才睡 我们 没有时差 他说 见到我就很激动 我总能给他带来力量 高估我了, 哥们 那只是些虚幻的 力量 你说回国要玩乐队 你浑身是劲 你一回来 就拉我到网吧听了会摇滚 吃了顿饭 那可是午夜	Лэй Фэнге Бұл Лэй Фэн. Бұл біз білетін бұрынғы Лэй Фэн емес. Ол – менің досым. Біз танысқан кезде, ол Жапонияда оқитын. Күндіз оқып, түнде жұмыс істеді. Анда-санда Интернет арқылы маған өлеңдер жіберетін. Мен оған «Лэй Фэн» деген есім бердім. Ол кезде мен әдетте түнде Интернетте отыратынмын. Түсте ұйықтайтынмын. Кейде таңға жуық ұйықтайтынмын. Бізде уақыт айырмашылығы болған жоқ. Ол: «Екеуіміз көріскенде, мен қатты қобалжитын боламын» деді. Мен әрдайым оған күш бере алатынмын. Інім, мені өте жоғары бағалайтынсың. Бұның барлығы – жай ғана қиял. Сен келгеннен кейін группа құрамыз дедің. Күшім тасып бара жатыр дедің. Қайтып келе салысымен, рок-музыка тыңдау үшін мені бірден интернет-кафеге апарасың. Қашан тамақтанамыз? Қазірдің өзінде түн ортасы болды. Мен сен үшін бәрін жасауға дайынмын. Менің достарым көп. Әрі қарай не болғаны туралы айтудың қажеті жоқ. Бейтаныс адамдардың көзқарасына шыдай алмаймын дейсің. Мен сенің көздеріңе қарасам: Жанарың тұнық және мүлде дұшпандықтың ізі де жоқ. Сосын күшіңді тез жоғалтып жатқаныңды айттың. Тіпті рок-музыкантпен бірге тұрсам да, сенің жылдамдығыңның төмендегеніне мен бәрібір көмектесе алмадым. Шындығында, мұның бәрі мен көптен бері білетін себептермен байланысты еді.
--	--

我舍命陪君子 我够哥们吧 后来的事情 就不用说了 你说受不了路人看你的眼神 那灰飞烟灭毫不友好的眼神 然后，你说你迅速颓了 即使和摇滚乐手住在了一起 也没能阻挡住你 下滑的速度 实际上，这些事情 出于我早已知道的原因 你的失望我早就预料到 我和你一样 你问我 怎么才能证明自己呢？ 怎么才能找到存在感呢？ 我把自己的心得告诉你吧 不一定管用 那就是创造 只有创造 才有成就感 只有劳动 才能为你作证 你试试 别着急 我们得的是慢性病 但还是有治愈的可能	Мен сенің көңілің қалғанын бұрыннан байқағанмын. Мен дәл сен сияқты күй кешіп жүрмін. Бұл өмірде өзінді қалай дәлелдей аласың? – деп сұрадың. Өмір сүру үшін жігер мен сезімді қалай табуға болады? Мен саған жүрегімдегінің бәрін айтамын. Тек шығармашылық бар жерде ғана сәттілікке жетелейтін сезім бар. Тек еңбек етсең ғана өзінді дәлелдеп шығасың. Уайымдама. Барлығымыз созылмалы ауруға шалдыққанбыз. Бірақ емделу мүмкіндігіміз әлі де бар.
兔子 戴华家养了两只兔子 死了一只后就只剩了一只了 黑色的兔子 不大也不小	Қояндар Дай Хуацзя екі қоян өсірді. Біреуі өлген соң, тек біреу қалды. Қара қоян Үлкен де емес, кіші де емес. Үлкен де емес, кіші де емес. Ол енді менің аяқкиімімнің бауларын шайнай алмайды.

不大也不小 它不过来咬我的鞋带 兔子这种动物 没有意义 虽然没有意义 我还要写下去 因为生命也没有意义 他 他把脚放在桌子上 他把手别在脑后 他就这样的折磨我的神经 折磨就折磨吧 我想我会在争斗中显出 早已忘记的勇气和素质	Қояндар – мән-мағынасыз қиянатсыз жануарлар. Мен бәрібір олар туралы жаза беремін. Себебі бұл өмірдің де ешқандай мәні жоқ. Ол туралы Ол аяғын үстелге қойды. Ол қолдарын басының артына қойды. Ол менің психикамды осылай қинайды. Қинасаң, солай қинай бер. Бір кездері ұмытылған батылдық пен шынайы болмысымды сенімен күрес барысында табамын деп ойлаймын.
---	---

Көптеген авторлардың пікірінше, Чун Шу өлеңдері ерекше көркемдік құндылыққа ие емес, бірақ оның өмірге деген көзқарасын толық білдіре алады. Бәлкім, олар қазіргі поэзияға қойылатын талаптарға сәйкес келмейтін шығар, алайда оларды ұйқас, ырғақ, буын, мағыналық мазмұн және өлеңді анықтайтын басқа да факторлар тұрғысынан қарастырсақ, Чун Шудың өлеңдерінің өткір екені айқын байқалады. Қытайдың дәстүрлі поэзиясында, сондай-ақ Батыс поэзиясында верификацияның жеткілікті қатаң заңдары бар. Әрине, арнайы канондар бойынша құрылған еркін өлеңдер мен жанрдың ережелері түсінікті. Оларда ұйқас болмаса да, белгілі бір өлшем бар, поэтикалық сөйлеу нышандарынан да құр алақан емес. Бұл белгілер Чун Шу өлеңдерінде байқалмайды. Чун Шу поэзиясы прозадағы қысқа жазбаларға көбірек ұқсайды.

Жалпы, Чун Шу шығармаларының барлығының негізгі тақырыбы бірсарынды. Оның барлық туындысы жасөспірімдер өміріндегі қиындықтарды, жалғыздықты, жатбауырлықты, жұртшылық тарапынан түсінбеушілікті, тәндік ләззаттарды суреттеуден тұрады.

Екі қаламгердің шығармалары бір-бірінен ерекшеленетінін байқауға болады. Әрине, бұл буынның басты қасиеті екеуіне де тән – жастардың өмір

тіршілігін арқау етеді, бірақ олардың көзқарастары мен ойлары әртүрлі, өйткені әр қаламгердің өмірде өзіндік бағдары, көзқарасы бар. Бірақ барлық айырмашылықтарға қарамастан, оларды қазіргі қоғамдағы әйел тақырыбы, әйел тұрмысының қыр-сыры мен ішкі сезімі байланыстырады, ал бұл көбінесе ер жазушылардың назарынан тыс қалады.

4.3 «Жаңа буын» авторлары туындыларында көтерілген мәселелер мен идеялар

Сексенінші жылдардан кейінгі жазушылар әртүрлі қабілет-қарымымен танылды, олардың баяндау мәнері де қытай әдебиетіндегі өзіне дейінгі қаламгерлерден де, замандастарынан да мүлде бөлек. Олардың әрқайсысының өмірдегі өзіндік құндылықтары және осы өмірге деген көзқарастары бар. Сондықтан олар өмір туралы түрліше жазады. Дегенмен олардың барлығына ортақ бірнеше ортақ белгілер әлі де бар. Мысалы, олардың бәрі қайғы-мұң туралы жазғанды қалайды, бірақ әрқайсысы өзінше жырлайды. Жалғыздық, рухани босандық, мұңды сарын – мұның бәрі олардың шығармаларында жиі кездеседі. Олардың көпшілігі жастық пен өсудің жағымсыз жақтарын ашады.

Жаңа буын жазушыларының барлығы адамдар арасындағы қарым-қатынасты тереңірек ашуға үңіледі. Олар өздерінің өмірлік тәжірибесіне сүйене отырып, оқырмандарға бұл қарым-қатынастар көбінесе жағымсыз салдарға әкелетінін, ал бала кезіндегі психикалық жарақаттар мен сезімдер адамның өмірін түбегейлі өзгертетінін жеткізуге тырысады.

Олардың шығармаларында кездесетін негізгі тақырыптар – қоршаған әлем тарапынан жалғыздық пен түсініспеушілік, адам мен сыртқы әлем арасындағы текетірес, жастық шақ, есею, махаббат пен достық тақырыбы.

Жалғыздық – олардың барлығына тән қасиет. Бұл олардың әлеуметтік жағдайларымен тығыз байланысты. Олардың көзқарасы бойынша, ұрпақтарының жалғыздығын дәуірдің өзі тудырады. Олар үшін бұл жай ғана эмоциялы тәжірибе емес, бұл – олардың шығармалары үшін идея көзі. Жалғыздық тақырыбы сексенінші жылдардан кейінгі буын авторлары шығармашылығының ажырамас бөлігіне айналған. Мысалы, Го Цзинминнің «Арман қаласын» алайық. Тіпті қияли фантастикалық әлемде де автор рухани бос орын қалдырады. Барлық кейіпкерлер жалғыз, олар өздерінің қалаған жерінде жүрген жоқ, оларды түсінетін ешкім жоқ.

Чжан Юэранның «Қызыл туфлиінде» жалғыз өзі өмір сүруден шаршаған қанішер анасын өзі өлтірген жетім қызды тәрбиелеуге алады. Қанішер өзін толығымен қызды тәрбиелеуге арнайды, бірақ соңында бәрібір жалғыздықта өледі.

Жаңа буын жазушыларының шығармаларындағы кейіпкерлердің қалыптасуында жалғыздық сезімі маңызды рөл атқарады: ол жазушыларға кейіпкерлердің осалдығын және сыртқы әлем алдындағы қауіпсіздік сезімін көрсетуге мүмкіндік береді, оқырмандар олардың кейіпкерлеріне жанашырлық танытады.

Мо Ян 1990 жылы «Жоғалған күнбағыс» кітабының алғы сөзінде мұны былай сипаттайды: «Егер оларды 70-жылдардағы ұрпақпен салыстырсақ, олар әлдеқайда ертерек жетілді деп айта аламыз. Олардың қандай да бір сенім-нанымы жоқ, сондықтан олар өздеріне жұбаныш іздей бастады» [206]. Байқағанымыздай, бұл жұбанышты олар туыстық, махаббат, достыққа бет бұру сезімдерінен табады. Сондай-ақ жас жазушылар үшін махаббат тақырыбы да күн тәртібінен түскен емес. Олардың әрқайсысы махаббат ұғымын өзінше түсінеді. Жас қаламгерлердің шығармаларында суреттелетін сүйіспеншілік пен достық адамға тек жылылық сыйлайтын дүние ғана емес, сонымен бірге мұнды, көңілсіздік пен үмітсіздікті де әкелетін сезім.

Гуо Цзинминнің «Түсінде қанша гүл жапырағы түскенін білесің бе...» туындысындағы Лу Сюдің Лин Ланға деген махаббаты, Чжан Юэранның «Арфа және ақ сүйек жын» хикаясындағы ақ сүйекті жынның күйеуіне деген махаббаты – таза, пәк, сенімді, төзімді махаббат көрінісін береді. Дегенмен сонда да шығармалардағы мұндай шынайы махаббаттың соңы қайғылы аяқталады. Хан Ханның «Үш есік» романында Лин Юйсян мен Сюзан балалық шағында бір-бірін жақсы көрді, бірақ сезімдері тез өшіп, артта тек азап пен қайғы ғана қалды.

Чун Шу үшін, керісінше, махаббаттың өмірде ерекше құндылығы жоқ. Жазушы бұл сезімге онша мән бермейді: оның кейіпкерлерінің өміріндегі кездесулер мен байланыстардың көпшілігі өткінші, ешқандай ерекше рухани жүк көтермейді, бірақ соған қарамастан олардың өмірінде тәжірибе ретінде сақталып қалады.

Го Цзинминнің «Арман қаласы» романында бас кейіпкер Ка Со әжесінің қолында тәрбиеленеді. Ол – Ка Со үшін ең жақын және ең сүйікті адам. Әжесі – оған өмірде әрқашан тіреу бола алатын, мына жалғанда сені жақсы көретін

бір адам бар екеніне сенім беретін жан. Бірақ әжесі өз-өзіне қол жұмсаған кезде, Ка Соның бойында бұл жылы сезім сол сәтте жоғалады, енді ол тек мұңды және қайғыға толы естелікпен өмір сүреді. Бұл шығармасында көптеген сюжеттік желілерді көрсетеді. Ка Со мен Ин Куньши, Чи Мо және Де Че, Юэ Шен және Юэ Чжао. Оларды терең және шынайы қарым-қатынас байланыстырады, бірақ олардың бәрі соңында күйзеліске тап болады, ал ескі күндер олар үшін тек естелік ретінде сақталып қалады.

Жастық шақ пен кемелдену тақырыбын да жас жазушылар әр қырынан баяндайды. Мысалы, Чжан Юэран өз шығармаларында есею мен жастық шақ тақырыбына үлкен мән береді. Неке, махаббат пен жыныстық қатынас, өмір мен өлім тақырыптарына аға буын мен жас ұрпақтың көзқарастары қаншалықты ерекшеленетінін көрсете отырып, оқырманға қазіргі қоғамдағы айырмашылықтар мен қайшылықтарды өз бетінше аңғаруға мүмкіндік береді. Чжан Юэран үйлену туралы ойларын екі кейіпкердің мысалы арқылы ашады: «Билегендер таудың астында ұйықтайды» хикаятындағы Сяо Си және «Алыстағы шие» әңгімесіндегі Ду Ванван. Екі қыз үшін де үйлену тойындағы ең басты міндет – басқаларға қызмет ету емес, ең алдымен, сүйікті адамымен бірге болу.

Ол өзінің ескірген заңдары бойынша өмір сүретін ересектер әлемін айыптайды. Аға буынды өмірдің тек материалдық жағы ғана қызықтыратынынан, жастардың лирикалық асқақтығы оларға жат екенінен жиіркенеді. Ол бұл туралы «Билегендер таудың астында ұйықтайды» хикаятында Ли Лан мен Дуан Сяому қыздың жерлеу рәсімін мысалға алып сипаттайды. Ол Ли Ланның жерлеу рәсімін салтанатты түрде суреттейді, ал Сяомудың жерлеу рәсімі, керісінше, тыныш өтеді. Жай қойылым болып саналатын салтанатты жерлеу рәсімінен гөрі, тыныштықта өлгендерге шын жүректен дұға ету шынайы құрмет көрсетудің белгісі екенін байқатады.

Жастар үшін шынайылық, тазалық, қарапайымдық қаншалықты маңызды болса, ал үлкендер бұл қасиетті жоғалтқан, олар үшін өмірдің сыртқы қасиеттері мәнді бола бастайды. Ол өз шығармаларында шектен тыс әсірелеуге қарсы екенін көрсетуге тырысады.

Есею процесі мен оны жастардың қабылдауын Чун Шу мүлде басқаша сипаттайды. Оның шығармаларында кейіпкерлер тез есейеді. Наразылық танытып, қоғамның қалыптасқан ережелеріне қарсы шығып, өздерін ересек адамдай көрсетуге тырысады, бұны дүниеде өздеріне сай келмейтін

наразылықтың бір түрі деп айтуға болады, бірақ мұқият қарасаңыз, арсыз мінез-құлық – жастарды сыртқы ортадан қорғау шарасы ғана.

Фу Юэхуй да есею процесін және адамның жасына қарай көзқарасының қалай өзгередінін сипаттауға көп көңіл бөледі. Үйден кету, ата-анасының балаларының өмір сүру мақсатын дұрыс түсінбеуі, бет-жүзі жоқ тобырдың арасына жұтылып кетпей, өзін қалыптастыру әрекеттері – міне, жазушының кейіпкерлері осындай оқиғаларды бастан кешеді. Фу Юэхуй кейіпкерлері өмір сүретін екі дүние бар: ол – туған жерге деген сағынышын үдете түсетін ауыл және үлкен қала. «Адасқан ұрпаққа» (散佚的族谱) жазған кейінгі сөзінде ол жасөспірімдік кезең мен есею тәжірибесі өз шығармаларының идеясы мен сюжеті екенін атап өтті [207]. Фу Юэхуйдің кейіпкерлерінің көпшілігі – ауыл тұрғындары, қалада олар үнемі жалдамалы пәтерлерде тұрады. Бұл – олардың уақытша осында жүрген қаладағы «бөтен» екендігінің көрсеткіші. Оның кейіпкерлері үлкен қаланың өміріне қосылғысы келеді, бірақ ол оларды қайта-қайта кеудесінен кері итереді.

Жаңа жас буын шығармаларындағы тағы бір маңызды тақырып – адамның сыртқы әлемге қарсылығы. Мысалы, «Билегендер таудың астында ұйықтайды» хикаятында Сяо Си Цыца атты жігітке ғашық, ол – тұйық, әлеумет арасында өмір сүргенмен, сол ортаны түсінбейтін суретші. Оның тұла бойын сағыныш басып, соңында қайғыдан өледі. Оған «мінсіз күйеу» сипаттамасына толық сәйкес келетін Фу Луожи атты кейіпкер кез болады. Үйлену тойының қарсаңында Сяо Си дұрыс емес адамды таңдадым деп ойлап, арман әлемі мен шынайы өмірдің арасында адасады. Сяо Сидің досы оған Цыца «бұл дүниелік емес», сондықтан ол өзіне ұнайтын жерге барды деп сендірді. Бұл әлемде ересектер белгілі бір ережелер бойынша өмір сүреді, бұл әлем Цыца үшін жат, оның өмір сүру дағдысына сәйкес емес, сондықтан ол Сяо Си үшін идеал саналатын тұрмысты құра алмады. Ал Сяо Сиді шын сүйетін Цыца тек арманға толы қиял әлемінде ғана бар. Сондықтан шынайы әлемде өмір сүре отырып, біз мәңгілік жалғыздыққа ұшыраймыз, өйткені бізді ешкім түсіне алмайды.

Сексенінші жылдары дүниеге келген жазушылар отбасындағы жалғыз перзент болғандықтан, көбіне «ағасы», «қарындасы» болып кететін достарымен өмірдің бос жерін толтыруға тырысады, бұндай әрекеттерді олардың шығармаларынан да көре аламыз. Сондықтан Чжан Юэрандық Ду

Ванван мен Сяо Му, Хан Хандық Вэн Цзе және Лин Лан сияқты кейіпкерлер пайда болды.

Дегенмен достық ұғымын авторлар махаббат ұғымы секілді басқаша әспеттейді. Мысалы, Чжан Юэран күшті достық тек бір жынысты адамдар арасында болады деп сенуге бейім. Біржынысты достық мықтырақ және адалырақ. «Шабдалы күнәсін өтеу» туындысында менмен Гого достықтың үлгісі, мінсіз дерлік образ деңгейіне көтеріледі.

Чун Шу кейіпкерлерінің тағдырында әртүрлі «достар» пайда болады: ол клубта кездескен адамдар, телефон арқылы танысқандар, өзі сияқты панк-рокты жақсы көретіндер, жазуды ұнататындар және басқалар. Көбінесе олар оны мектеп қабырғасының сыртында кездестіреді, бұл адамдармен достық қаншалықты ұзаққа созылатыны белгісіз.

Достықтың құндылығына қатысты сан алуан пікірлер бар: егер Чжан Юэран достықты адамның берекелі тіршілігінің бір түрі «бекініс» деп есептесе, Чун Шу бұған аса мән бермейді, оның шығармаларында адамдар келеді және кетеді, бірақ басты кейіпкерлердің тұлғалық қалыптасуына өз ізін қалдырады. Чун Шу адамдар арасындағы қарым-қатынастың рөлін төмендете қарайды, тіпті достыққа жатпайтын қарым-қатынасты достыққа айналдырады, ал Чжан Юэран, керісінше, адамдармен қарым-қатынасқа үлкен мән береді.

Жалпы, ерлер мен әйел авторлар шығармашылығында көптеген ортақ тақырыптар бар және оларды ондағы сюжеттердің жазушылардың өмірлік тәжірибесінен туындайтыны біріктіреді, ал дәл осы тәжірибенің айырмашылығына байланысты кейде қарама-қарсы көзқарастар қалыптасады, нәтижесінде бұл тақырыптар әр қырынан ашылады.

Тағы бір назар аударарлық тақырып – қалыптасқан қоғам жүйесіне қарсы наразылық пен бүлік. Бұл ерекшелік Хан Хан мен Чун Шудың шығармашылығына көбірек тән. Дегенмен мұнда да айтарлықтай пікір қайшылықтары бар. Хан Хан өз шығармаларында қоғамдағы білім мен тәрбие жүйесін сынаса, кейіпкерлері проблемаларды шешудің жолдарын іздесе, автордың өзі жақсы жаққа өзгеріс болады деп үміттенсе, Чун Шу көбінесе көтеріліс пен наразылықтан тұратын сюжеттер құрастырады. Қалыптасқан жүйені сынай отырып, ол орнына ештеңе ұсынбайды. Оның кейіпкерлері өздері үшін өмір сүреді, өздерін қоғамға қарсы қояды, олар көпшіліктің арасынан ерекшеленуге тырысады.

Қаңғыбас, елкезбе кейіпкер тақырыбы ерлердің де, әйелдердің де шығармашылығында жиі көтеріледі. Хан Ханның «Үш есік» туындысының бас кейіпкері Лин Юйсян ата-анасы ауыстырған жаңа мектептен өз орнын таба алмай жүр. Олар оны сүйіктісімен қоштасуға мәжбүрлейді. Өмірден түңілген кейіпкер қашуға бел буады.

Го Цзинминнің «Арман қала» әңгімесінде бас кейіпкер Ко Со мен оның інісі туған жерінде болып жатқан соғыстан қалай қашуға мәжбүр болғаны сипатталады. Қаңғып жүріп, бір-біріне көмектесіп, қолдау көрсетеді. Сол кездегі естеліктер олардың өміріндегі ең жағымды сәттерге айналады.

Чун Шудың «Пекин қуыршағы» хикаятындағы кейіпкер оқуын тастап, үйінен қашып кетеді. Ол ұстаздар мен ата-аналардың талаптарына шыдауға дайын емес, өз қажетінше өмір сүргісі келеді. Кезбе тақырыбы, атап айтқанда, өмірдің әдеттегі жағдайынан қашу және кету – жаңа өмірді бастау идеясын және өзін-өзі іздеуді білдіреді. Кейіпкерлер мұның соңы неге апарып соғатынын білмейді, бірақ, сайып келгенде, олар әлі де жақсы болады деген үмітпен бұл әрекеттерін жалғастырады.

Қалай дегенмен, бұл жазушыларды біріктіретін ортақ бір нәрсе бар. Олардың қай шығармасы болсын жасөспірімдерге арналған. Қытайда біз түсінетіндей балалар әдебиеті жоқ. Ертегілер ересектерге арналған философиялық трактаттарға ұқсайды. Жасөспірімдер әдебиеті соңғы уақытқа дейін мүлдем жоқ болатын. Жасөспірімдердің қоюға қорқатын сұрақтары тығылып, жасырылып, ұмыт қалды.

Қытай бала кезінен балаларға әлемді ересек адамның көзімен бағалауды үйретті. Университетке түсу үшін жақсы оқып, оқу бітіргеннен кейін беделді жұмыс табу керек. Қытайдағы жасөспірімдердің қателікке ұрынатын уақыты болмады. Қазіргі ұрпақ мәдени революция (文化大革命) кезінде өмір сүрген жоқ. Олардың аға буыннан айырмашылығы, оларды Ван Мэннің (王蒙, 1934 ж.т.) «Метаморфозалар немесе суреттерді бүктеу ойыны» (活动变人形, 1987) қызықтырмайды. Қытайдың қазіргі буыны дарашылдыққа (индивидуализмге) ұмтылады, өзін-өзі көрсету үшін жанталасады. Олардың дүниеге көзқарасы басқа, сондықтан да олардың мәселелерін жарықтандыратын, шешу жолдарына итермелейтін, есею жолында ұстаз бола алатын мүлде жаңа әдебиет қажет.

Қандай да бір мәселеге тап болған кезде жасөспірімдер Интернеттен сұрақтарға жауап іздейді, анонимді әңгімелер мен чаттар жасайды, пікірлес адамдарды, достарды және тіпті махаббатын табады. Жасөспірімдер уақытының көп бөлігін Интернетте өткізеді, оның шынайы әлемнен айырмашылығы, ол жерде өз пікірін ашық айта алады. Осы себепті Гуо Цзинмин, Хань Хан, Чун Шу, Чжан Юэран күн сайын жүздеген жасөспірім отыратын Интернет-платформаларда өз туындыларын жариялайды. Электронды ақпарат құралдары қағаз басылымдарды алмастырып жатқан заманда бұл жазушылар алған бетінен таймады, осылайша, қытай әдебиетіндегі жаңа ағым бастау алды. Аға буынға түсініксіз жаңа Интернет әдебиеті жасөспірімдерді қызықтырады. Жалғыздық, ұрпақ арасындағы текетірес және шынайы махаббат – қазіргі буынды толғандыратын тақырыптар. Жасөспірімдер көргісі, білгісі келетін тақырыптар. Енді тыйым салынбайтын тақырыптар.

Сексенінші жылдардағы қаламгерлер адамның өз қалауы, арманы, тілектері болудың жаман емес екенін ұрпаққа жеткізуге тырысуда. Жасөспірімнің ішкі әлемі қайнап жатқан лава, ол жарылып кетуге шақ тұр. Олар қателіктер мен құлауға бейім әрі бұл қалыпты жағдайға айналған.

Осылайша, жаңа буын қаламгерлерінің ойынша, жасөспірімнің ойлау қабілетін анықтайтын бірнеше фактор бар. Біріншіден, бұл – ересектердің бақылауынан құтылуға және тәуелсіз болуға ұмтылу. Екіншіден, адамның ішкі дүниесіне қызығушылық таныту, өзін және басқа адамдарды адамгершілік, тұлғалық қасиеттер тұрғысынан бағалау. Үшіншіден, бұл – адамның әлеуметтік рөлін бағалау. Ерлер мен әйел авторлардың еңбектерін салыстыру барысында бұл екі бағыттың ең айқын айырмашылығы сол – әйелдердің үнемі әйелдер туралы жазатындығы анықталды. Сондай-ақ әрбір көтерген тақырыптар бойынша да айқын айырмашылықтар көзге ұрады.

Сөйтіп, сексенінші жылдардан кейінгі жазушылардың шығармалары қазіргі қытай әдебиетінің дамуындағы маңызды кезең екені даусыз және көптеген жас авторларға айрықша ықпалын тигізгені анық. Сондықтан олардың шығармаларын қазіргі Қытайдағы әдеби ойдың дамуын айқындау үшін, әдеби процестің жалпы бағытын түсіну үшін одан әрі зерттей түсу қажет.

ҚОРЫТЫНДЫ

Бұл диссертацияда XX ғасырдың 80-жылдарының соңы мен XXI ғасырдың басына дейінгі кезеңдегі қытай көркем әдебиетінің жай-күйіне талдау жасалады.

Бірінші тарауда біз Қытай қаламгерлері прозасындағы постмодернизм теориясының даму ерекшеліктерін және 1980–1990 жылдардағы қытай әдебиетінің жалпы сипаттамасын қарастырдық. Қытай зерттеушілері әдебиеттің жай-күйін көбіне әлеуметтік-экономикалық өзгерістермен байланыстырады. Сондықтан Қытайдағы постмодернизмді түсіну ең алдымен саяси және идеологиялық тұрғыдан жүзеге асады. Постмодернизмнің батыстық постиндустриалдық модель ретінде қытай топырағына бейімделуі біршама жасандылау көрінгенімен, ғылыми қауымдастық нарықтық қоғам құбылыстарын зерттеу қажеттілігін мойындай бастады. Қытай әдебиетіндегі постмодернизмге қатысты теориялық ұстанымдар өтпелі әрі көпқырлы кезеңдегі әдеби құбылыстарды түсіндіруге талпынады. Жаңа құбылыстарды «бейсаясат», «периферализм», «тарихтан тыс» және «неореализм» ұғымдары арқылы сипаттауға болады. Сонымен қатар жаңа сын қытай прозасын талдауда батыстық әдеби тәсілді белсенді қолданады, алайда батыстық үлгілермен толық ұқсастық табу қиын. 1980 жылдардың соңынан бастап әдебиеттің әлеуметтік институт ретіндегі рөлі әлсіреп, оның қоғамды тәрбиелеу қызметі жойылды. Нәтижесінде шығармашылықтағы индивидуализм күшейіп, қытай әдебиетінде жаңа формалық және стильдік әдістер көп қолданыла бастады. Қазіргі әдеби сынның ерекшелігі – жаңа әдістердің көбіне модернизм мен постмодернизм терминдерімен жеңілдетіліп белгіленуі.

Осылайша, постмодернистік құбылыстарды Қытайдың шетел жаңашылдығын қабылдау нәтижесінде қалыптасқан, дәстүрлі әдебиеттен өзгеше тағы бір өзіндік эстетикалық бағыттың көрінісі ретінде қарастыруға болады. 1990 жылдардағы жаңа әлеуметтік жағдай бұл процесті жеделдете түсті. Зерттелген әдебиеттер дәстүр сабақтастығын сақтағанымен, олардың арасында алшақтықтар да бар. Жалпы алғанда, нарық заңдылықтары қытай әдебиетінде жаңа идеология мен бақылаудың бір түрі ретінде орнығып, қазіргі қытай әдебиетінің даму бағытын айқындап отыр.

Екінші тарауда авангардтық ағымның көрнекті авторлары Сун Ганлу, Гэ Фэй, Үй Хуалардың бірқатар жұмыстарын талдадық. Олардың шығармашылығымен танысу авангард суреткерлер прозасындағы модернизм мен постмодернизмнің формалды әдістерінің күрделі үйлесімін көрсетеді, бұл олардың тіл кеңістігіндегі болмыстың бейнеленуі туралы философиялық мәселелерді тұжырымдауынан туындайды. Тілдік категориялар және модальдық баяндау тәсілі, айрықша тілдік құралдар арқылы шындықты

бейнелеу мүмкіндігі көбірек. Сондай-ақ біз авангард суреткерлердің шығармашылығына ықпал еткен бөгде факторларға да назар аударып, 90-жылдардағы нарықтың дами бастауымен авангардтық проза жағдайының өзгеріске ұшырағанын қарастырдық.

Көптеген қытай авторларының саясат пен идеологиядан алшақтығы елдің өткені туралы шығармаларды сипаттайтын жаңа тарихи санада да өз көрінісін тапты. Біз «тарихсыздықты» авангардтың ерекшелігі ретінде таныдық. Тарихи прогреске және таптық күрестің қозғаушы рөліне күмәндану, адамның жасырын инстинкттері мен серпілісіне деген назардың артуы «тарих дағдарысын» метафоралық түрде көрсететін шығармалардың қалыптасуына әкелді. Су Тон мен Е Чжаоян прозасында фатализмнің күшеюін және фрейдизмнің ықпалын байқаймыз. Су Тонның әңгімелерінен көне заманның романтикасы мен әлдеқашан жоғалған өткенге деген сағынышты көреміз, құлдырау мен тарихтың жеңіліске ұшыраған декаденттік эстетикасының қалыптасуын байқаймыз.

Ян Лянкенің «Күн астындағы жылдар» туындысында Қытайдағы шаруалар бұқарасының аңызға бергісіз қиын тіршілігі философиялық тұрғыдан түсіндіріледі, сондықтан ол тәжірибе ретінде де, ҚХР тарихына шолу үлгісі ретінде де қарастырылады. Патриархалдық заңдар бойынша өмір сүретін таулы ауылдың оқшауланған әлемінің тұрғындарының позициясы тұрғысынан суреттеледі. Қарапайым халықтың ауыртпалығы мен қасіреті мәселесін де автор «кейінгі толқын» Гуй Цзы буынынан бастап көтереді. Ол қиындықтарды болмысқа тән, өмірлік сезімнің өзі деп түсінеді. Біздіңше, қытай әдебиетіндегі қиыншылықтар мен сынақтар мәселесі жеке зерттеуге лайық.

Үшінші тарауда 80-жылдардағы қаламгерлерге тән тарихи сананың, мессианизмнің әлсіреуін, жеке тұлғаның жаңа тұтынушылық нарықтық мәдениетте өзгеріске ұшырауын Шу Пин, Дяо Доу, Цю Хуадун, Чжоу Чезу және 90-жылдардағы басқа авторлардың прозасынан байқаймыз. Шығармаларда әдебиеттің сыншылдық принципінің әлсірегенін және оның постмодерндік бағыт аясындағы бұқаралық табынушылықпен жақындасуын айғақтайтын ойнақылық пен сауықшылдықтың күшеюін байқаймыз. Қытайдағы 80–90-жылдардағы әдебиеттегі «ішкі тақырыптың» жаңа түрін қалыптастырған сол алғышарттарды, мәдени факторларды және әдеби ықпалды нақтылау қызығушылық тудырады.

90-жылдар прозасының маңызды объектісі – индивидуализм, яғни жеке адамның санасы, сыртқы құбылыстарға деген күрделі реакциялар тізбегінің көрінісі, ойлар ағымы, эмоциялар, естеліктердің осы ішкі процеске қатысуы. Бұл ретте авторлардың маңызды міндеті – сыртқы дүниедегі жаңа нүктелерді, координаттарды іздеу, одан жеке адамның ішкі әлемі жаңаша ашылады. Атап

айтқанда, бұл – жеке тұлғаның жай-күйін әлеуметтік институттардан тыс, тұлғааралық байланыстардан (қытай мәдениетіндегі тұлғаны сипаттау үшін маңызды болған және болып қала береді), моральдық-этикалық императивтерден тыс көрсету әрекеті. Сонымен, жарқын индивидуалистер Чжу Вэн, Хан Дун, Чен Чжан еңбектерінде толығымен шындыққа қанағаттанбаудың осы тұйық шеңберіндегі жеке тұлғаның «тапталуын» байқаймыз.

Төртінші тарауда жаңа заман қытай қаламгерлері шығармаларының ерекшелігі қарастырылады. Сексенінші жылдардан кейінгі шығармалар – оқырман үшін тың дүние. Олар тым ашық, дәрекі және нормаларға сай емес деп жиі сынға ұшырайды. Бірақ, жалпы алғанда, олардың шығармалары оқырмандар тарапынан да, ғалымдар мен сыншылар тарапынан да оң лебіз тауып, қазіргі қытай әдебиеті үшін бұл бағытты дамытудың маңызын айқын көрсетіп берді. Оны Н.К.Хузиятова, В.Капоне сынды ғалымдардың еңбектері мен сыни мақалаларынан, сонымен қатар Чжан Иву, Цао Ся, Гэ Сяолэй және т.б. пікірлерінен кездестіреміз. Қазіргі қытай әдебиетіндегі сексенінші жылдардан кейінгі қозғалыстың пайда болу тарихын зерттеу барысында сексенінші жылдардан кейінгі кезең Қытай әдебиетіндегі принципті жаңа құбылыс екеніне көз жеткіздік. Бұл қозғалыс Батыста не болып жатқанын, ол туралы қалай және не жазылғанын көруге және өз шығармаларында өз ойларын айта бастауға мүмкіндік беретін бақылау саясаты мен реформалар саясатының шарықтау шегінде пайда болды. Қазіргі жастар мен қоғам өмірі туралы бұқаралық әдебиеттің таралуымен және Интернеттің пайда болуымен алға шыққан олар өмірге, өзіне және қоғамға деген көзқарасы бұрын қабылданған ережелерден түбегейлі ерекшеленетін өзгеше буын болды. Авторлардың әрқайсысының өмірбаянын зерделей отырып, сексенінші жылдардан кейінгі қаламгерлердің нені және қалай жазатыны олардың өсіп-өніп, қалыптасқан жағдайларына тікелей байланысты екенін байқауға болады. Олар Қытайда жас кезінде алғашқы шығармалары жарық көргеннен кейін танымал болды. Сексенінші жылдардан кейінгі жазушылар өз шығармаларында қытай әдебиетінің дәстүрлі канондарын ұстанбай, қарапайым халықты, жастар мен жасөспірімдердің елеусіз өмірін арқау етіп, олардың шынайы тіршілігін бар қуаныш-қайғысымен суреттейді. Олардың ең көрнекті шығармалары негізінде көп тараған тақырыптар анықталды, мысалы, қазіргі әлемдегі әйел мен ер адам арасындағы қарым-қатынас, махаббат пен достық, қаңғыбас кезбелер тақырыбы, адам мен қоршаған әлем арасындағы қарама-қайшылық, қала мен ауыл тақырыбы және тағы басқа. Көбінесе авторлар кейіпкерлері арқылы олар үшін маңызды идеяларды енгізе отырып, өзіндік мінез-құлық қасиеттерін ашады. Мысал ретінде достықтың маңызы, махаббаттың нәзіктігі, қоғамдағы өзін-өзі тануы және т.б. айтуға болады.

Ерлер мен әйелдердің шығармаларын салыстыру кезінде бір ғана елеулі айырмашылық байқалды: әйелдер өмір туралы тек әйел көзқарасымен жазады. Олар қазіргі қоғамдағы әйелдердің өмірі туралы, олардың проблемалары, не мазалайтыны туралы сөз қозғайды, олардың пікірінше, ерлер әлі де үстемдік ететін әлемде өзін-өзі табу қиын.

Шындығында, олар осы шеңберлермен шектеледі, тек солардың ішінде дамиды. Ерлер өмірді еркектердің көзқарасы бойынша сипаттайды, солар маңыздырақ деп санайтын нәрселерге баса назар аударады. Авторлардың тақырыптары мен шығармаларын олардың жынысын ескермей, бір-бірімен салыстыратын болсақ, әрқайсысының жеке стилі, ерекшеліктері бірден көзге түседі. Мысалы, тек Фу Юэхуй ғана үлкен қалаларда тұратын ауыл адамдары туралы жазады, көтеріліс тақырыбы тек Хан Хан мен Чун Шуға ғана тән, Го Цзинмин өз шығармаларында шындықта болмайтын идеал дүниені жасайды, бұл жағынан ол Чжанға ұқсас. Қиялды шығармасының құрамдас бөлігі етушілік Го Цзинмин мен Чжан Юэранның шығармаларында ғана бар, бірақ мұндай шындыққа жанаспайтын жағдайда да олар өз идеяларын ашып, қазіргі ұрпақ үнімен сөйлейді.

Докторлық диссертациямызды жазу барысында қазіргі қытай прозасының негізгі бағыттары мен жанрларына толық сипаттама жасауға барынша тырыстық. Зерттеу барысында XX ғасырдың 80-жылдарының соңы мен XXI ғасырдың басындағы қытай жазушыларының шығармалары зерттеліп, әдебиеттегі жаңа жанрлар мен бағыттардың пайда болуын анықтауға мүмкіндік алдық. Қытай әдебиетінің тарихын зерделеу, жаңа әдеби жанрлардың қалыптасуына тарихи оқиғалардың әсерін талдау және осы кезеңдегі белгілі авторлардың шығармаларымен танысу әртүрлі әдеби ағымдардың өзіндік ерекшеліктерін анықтауға көмектесті. Талдау көрсеткендей, жанрлар мен әдеби ағымдардың тақырыптық, тілдік және көркемдік ерекшеліктері әртүрлі, сонымен қатар стильдік, символдық және образдық жағынан ерекшеленеді.

Әдеби туындылар қазіргі қытай қоғамы мен халқын танып-білуге, сондай-ақ елдің экономикалық, рухани және өндірістік дамуы нәтижесінде пайда болған қытай халқының мінез-құлқы мен психологиясындағы өзгерістерді аңғаруға көмектеседі. Жүргізілген зерттеулер Қытайдың әлемдік қауымдастықтың барлық салаларына ықпал ететін жетекші әлемдік державаға айналуы тұрғысынан маңызды.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. Ван Мэн. Волна глобализации и строительство культурной державы / Ван Мэн // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. - М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2004. -194 с.
2. Вэнь Фэнцяо. Ван Мэн и третий выбор «модернизации» китайской литературы XX века // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. – М., 2004. – 16–32 с.
3. Синь-Хуань Майкл Сяо. Культурная глобализация и локализация на современном Тайване // Многоликая глобализация / под ред. П. Бергера, С. Хантингтона. – М., 2004. – 57–97с.
4. Yang Y. Modern steps in the development of Chinese literature after 1949 // Social Sciences in China. – 2017. – pp.156
5. Хун Цзычэн. История современной китайской литературы. – Шанс, 2016. – 452 с.
6. Yu Xugang. The Truth of Yu Hua. - Shanhu Commercial Publishing, 2017. p.358
7. Yu Bin. Spring Flowers, Open to the Sea. – Higher Education Press Beijing, 2002. – 467 p.
8. 高伯 [Гао Бо]. 孙甘露说 [Сунь Ганьлу туралы]. – 上海 [Шанхай]: 上海外国语出版社 [Шанхай шетел тілдері баспасы], 2010. – 225 б.
9. От шрамов до детективов: новые прозы Китая. – М.: Эксмо, 2009. – 456 с.
10. Magel van Kravel. Chinese prose in the period of development rise. – USA, 2008. – 158 p.
11. Zeng H. Poems of contemporary Chinese poet Haizi. – USA, 2005. – 357 p .
12. Murphy D.; Fiona Lorraine. Over the Autumn Canopy. – USA, 2011. – 223p.
13. Rui Kunze. Struggle and Symbiosis: Neorealism and the Canonization of Cultural Discourse in Contemporary China. – China, 2012. – 47p.
14. Liu Xianhe. Supernova Era (超新星纪元). – USA, 2003. – 352p .
15. Семанов В. И. Эволюции китайского романа: конец XVIII века – начало XX века. – М.:1970. – 343 с.
16. Надеев И. М. Культурная революция и судьба китайской литературы. – М.: Наука, 1969. – 149с.
17. Эйдлин Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения. – М.: Наука, 1967. – 496с.

18. Рифтин Б. Л. От мифа к роману: эволюция изображения персонажа в китайской литературе. – М.: Наука 1979. – 358с.
19. Сорокин В. Internet Speculative Fiction Database. – 1995. – [электрон. ресурс] <https://www.isfdb.org/>
20. Лосев Л.С. Современная китайская поэзия. – М.: Восточная литература, 1999. – 320с.
21. Илизаров С.С. Литература и политика в Китае периода культурной революции. – М.: Восточная литература, 1990. – 198 с.
22. Алексеев В. М. Китайская литература. – М.: Наука 1978. – 456с .
23. Меньшиков Л.Н. Китайская филология и герменевтика. Спб.: Петербургское востоковедение, 2003. – 278с.
24. Ларин А.Г. Современная литература Китая. – М.: Восточная литература, 2004. – 384с.
25. Позднево Л. Д. Цзи Кан «О долголетию» // Древний мир. – М., 1962. – 432с.
26. Фишман О. З. Китайский сатирический роман (Эпоха Просвещения). – М.: Наука, 1966. – 194с.
27. Федоренко Н. Т. Очерки современной китайской литературы. – М.: Гослитиздат, 1953. – 256с.
28. Моркова С. Д. Поэтическое творчество Го Можо. – М.: Издательство восточной литературы, 1961. – 98с.
29. Малявин В.В. История китайской литературы. М.: АСТ, 2005. – 512с.
30. Захарова Е. Модернизм и постмодернизм в литературе Китая. М.: Восточная литература, 2007. – 276с.
31. Переломов Л.С. Вэн Вэй и китайская классическая поэзия. – Л.: Наука, 1998. – 312с.
32. Смирнов В.Н. Поэзия эпохи Тан. – Л.: Наука, 1976. – 420с .
33. Абдыракын Н. Жаңа заман қытай әдебиеті. – Алматы: Қазақ университеті баспасы, 2010. – 356 б.
34. Абдыракын Н. Көне қытай әдебиеті. – Алматы: Қазақ университеті баспасы, 2008. – 284 б.
35. Абдыракын Н. Қытай мифтері. – Алматы: Дарын баспасы, 2024. – 412б.
36. Абдыракын Н. Шен Шиси «Қасқырдың қаншық патшасы». – Алматы: Қазақ университеті баспасы, 2023. – 358б.
37. Ахметбек Г. Ахметбек, Г. Қытайдың ежелгі дәуір әдебиеті [Оқу құралы]. – Алматы : Қазақ университеті, 2006. – 146 б.
38. Кенжебаева А. Қазақ және қытай әйел жазушылары шығармашылығындағы ұлттық дәстүр мен жаңашылдық. // Вестник КазНУ, 2019. – №3. – 98–105 б.

39. Мәсімханұлы Д. Қазақ және қытай әдебиеттеріндегі ұлттық дәстүр мен жаңашылдық (М. Әуезов және Лу Шүн шығармалары негізінде). – Алматы: Қазақ университеті, 2002. – 412с.
40. Chen Xiaoming. Biaoids jiaoliu: lishi qumei yu dandai wenxue biange (Disenchanted History and Modern Literary Reform). – Beijing, 2001. – 118p.
41. Wedell-Wedellsborg A. The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s // Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture / Eds. Wendy Larson, Anne Wedell-Wedellsborg. – Aarhus, 1993. – 135–137p.
42. 张卫中 [Чжан Вэйчжун]. 新时期小说的流变与中国传统文化 [«Жаңа кезең» романының өзгерістері мен Қытайдың дәстүрлі мәдениеті] – 上海 [Шанхай], 2000. – 17 б.
43. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – Москва, 2001. – С. 9.
44. 吴秀明 [У Сюмин]. 转型时期的中国当代文学思潮 [Қытайдың өтпелі кезеңдегі қазіргі әдеби ой ағымдары] – 杭州 [Ханчжоу], 2001. – 95б.
45. Approaching postmodernism / Ed. D. W. Fokkema. – Amsterdam: John Benjamins Publishing House, 1986. – С. 35–46.
46. Tang Xiaobing. Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian. – Durham & London, 2000. – 277 p.
47. Шабловская И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). – Минск, 1998. – С. 16–17.
48. 王干 [Ван Гань]. 旋转的文坛——现实主义与先锋文学研讨会纪要 [«Айналмалы әдеби сахна»: реализм мен авангард әдебиеті бойынша пікірталас жазбасы] // 文学评论 [Әдеби сын]. – 1989. – № 1. – 67б.
49. Ильин И. И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001. – С. 214.
50. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 570.
51. 王晓明 (编) [Ван Сяомин (ред.)]. 在新意识形态笼罩下: 90年代文化和文学 [Жаңа идеология аясында: 90-жылдардағы мәдениет пен әдебиет] – 南京 [Нанкин], 2000.. – 205б.
52. 刘象愚 (编) [Лю Сяньюй]. 从现代主义到后现代主义 [Модернизмнен постмодернизмге дейін] – 北京 [Бейжің], 2008.
53. 王岳川 [Ван Юэчуань]. 后现代主义思想范畴与话语台变问题 [Постмодернизм категориялары мен терминологиядағы өзгерістер мәселесі] – [электрон. ресурс]. URL:<http://dadao.net/html/culture/2001/0723/1520.htm>

54. Zhao H. Y. H. Post-isms and Chinese New Conservatism // New Literary History: Cultural Studies: China and The West. – 1997. – Vol. 28, № 1. – Winter.
55. 张秀春 [Чжан Сючунь]. 文学行为与文化批判 [Әдеби қызмет және мәдени сын] – [электрон. ресурс]. URL: <http://www.intermarsJins.net/intermari;ins/TCLiitiiralWorkshop/culturestudv/p10.htm>
56. 王小波 [Ван Сяобо]. 沉默的大多数 [Үнсіз көпшілік] – 北京 [Пекин], 2002. – 168б.
57. Барт Р. S/Z / Пер. с франц. – М.: Прогресс, 1994. – 232 с.
58. 杨小滨 [Ян Сяобинь]. 答问: 什么是中国的后现代主义 [Жауап: Қытай постмодернизмі деген не?] – [электрон. ресурс]. URL: <http://wenxiie.newvouth.beidaonline.com/wangshang/maolu/conshow.php3?id=504&writerid=27>
59. 张学正 [Чжан Сюечжэн]. 现实主义文学在当代中国 (1976–1996) [Қазіргі Қытайдағы реализм әдебиеті (1976–1996)] – 天津 [Тяньцзинь], 1997. – 222 б.
60. Chen Maiping. On the Absence of the Self // Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture / Eds. Wendy Larson, Anne Wedell-Wedellsborg. – Aarhus, 1993. – P. 89.
61. Завидовская Е. А. Постмодернизм и современная китайская литература: интервью с профессорами Чэнь Сяомином и Чжан Ну // Проблемы Дальнего Востока. – 2003. – № 2. – С. 146.
62. 葛红兵 [Гэ Хунбинь]. 正午的诗学 [Түскі уақыт поэтикасы] – 上海 [Шанхай], 2001. – 183 б.
63. 吴玄 [У Сюань]. 中国当代文学批判 [Қазіргі Қытай әдебиетінің сыны] – 上海 [Шанхай], 2001. – 323 б.
64. Современная китайская проза. – М.: Радуга, 1988. – 879 с.
65. Мэн Ван. Избранное. – М.: Радуга, 1988. – С. 455–519.
66. Ван Цзябо. Развитие китайской прозы в 80-е годы XX века. – М.: Институт Дальнего Востока РАН, 1992. – [бет саны көрсетілмеген].
67. Букатая А. М. Национальная идентичность в современной китайской прозе [Электронный ресурс]. – Минск: Белорусский государственный университет, 2016. – URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/169792/1/3-7.pdf>
68. Папапа. Современная китайская повесть. – СПб.: Гиперион, 2017. – С. 5–29.

69. Цыренова Д. С. Магический реализм в творчестве Мо Яня [Электронный ресурс]. – Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2010. – URL: https://portal.edu.asu.ru/pluginfile.php/162215/mod_resource/content/1/oform.pdf
70. Mendoza P. A., Márquez G. G. The Fragrance of Guava. – London: Verso, 1983.
71. Мо Янь. Белая собака на качелях // Институт Конфуция. – 2012. – № 6 (15). – С. 66–77.
72. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990.
73. История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. Т. 9. Реформы и модернизация. – М.: Наука, 2016. – 996 с.
74. Абдыракын Н., Бисенбаева Ә.П. Қазіргі заман қытай әдебиеті. – Алматы: Дарын баспасы, 2022. – 412б.
75. Бодоева А. А. Китайская поэзия авангардизма в оценке литературных критиков [Электронный ресурс] // Elibrary.ru: Научная электронная библиотека. – Улан-Удэ: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2017. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30584994>
76. Approaching postmodernism / Ed. D. W. Fokkema. – Amsterdam: John Benjamins Publishing House, 1986.
77. Barth J. Intro to The Literature of Exhaustion // The Friday Book. – 1984. – 787 p.
78. Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 240 с.
79. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // Art After Modernism: Rethinking Representation / Ed. B. Wallis. – New York: Thames & Hudson Press, 1984.
80. Мо Янь. Страна вина. – СПб.: Амфора, 2013. – [бет саны көрсетілмеген].
81. Су Тун. Последний император. – М.: АСТ, 2008. – [бет саны көрсетілмеген].
82. Су Тун. Рис [Электронный ресурс]. – Электронная библиотека RoyalLib.com, 2004. – URL: https://royallib.com/book/tun_su/ris.html
83. Шульгина Е. Н. Психологизм в изображении внутреннего мира персонажей Су Туна [Электронный ресурс]. – Тамбов: Издательство «Грамота», 2013. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20279575>
84. Бодоева А. А. Авангардная литература: Россия и Китай [Электронный ресурс]. – Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27623179>
85. 吴秀明 [У Сюмин]. 转型时期的中国当代文学思潮 [Өтпелі кезеңдегі Қытай қазіргі әдеби ой ағымдары] – 杭州 [Ханчжоу], 2001. – 175 б.

86. Chu Yunxia. Entering the world in the process of “transformation” and “creation”: how Ge Fei’s prose was accepted abroad // Criticism of modern writers. – 2015. – № 5. – С. 189–202.
87. Liu Jiayue. Mysterious conversations in dreams: a brief analysis of the mystical narrative in Ge Fei’s prose // Manzhong. – 2018. – № 5. – С. 82–83.
88. Разработка культурной парадигмы постмодерна в произведениях китайских авангардистов // Вопросы литературы. – 2013. – № 1. – С. 274–299.
89. Ge Fei. Precious Zither. – 1993. – [page count not specified].
90. Ge Fei. Jinse // Selected Works of Ge Fei. – Wuhan: Changjiang Literature and Art Publishing House, 2006. – С. 66–91.
91. 格非 [Гэ Фэй]. 褐色的鸟群 [Қоңыр құстар тобы] // 钟山 [Чжун Шань]. – 1988. – № 5. – 456.
92. 陈晓明 [Чэнь Сяомин]. 文学超越 [Әдебиеттің шеңберінен тыс] – 北京 [Пекин], 1999. – 197б.
93. 格非 [Гэ Фэй]. 青黄 [Құбылмалы кезең]. Әңгімелер жинағы – 杭州 [Ханчжоу], 2001. – 4б.
94. 陈晓明 [Чэнь Сяомин]. Boundless Challenge: Postmodernism in Chinese Avant-Garde Literature – 南宁 [Наннин]: 广西师范大学出版社 [Гуанси педагогикалық университеті баспасы], 2004.
95. 莫少华, 李东宝 [Мо Шаохуа, Ли Дунбао]. 2023 当代文学颁奖盛典: 葛亮, 孙甘露, 王跃伟, 卫卫, 邵丽 作品获评当代长篇论坛 2022 年度小说五佳 [2022 ЖЫЛҒЫ үздік бес роман] – [электрон. ресурс]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1763252291693550192&wfr=spider&for=pc>
96. 孙甘露 [Сунь Ганлу]. 秦淑女的遐思 [Цин дәуіріндегі жас бикенің ойлары] – СПб.: Nestir-istoriya, 2022.
97. Guo Chunlin. Why should we read Sun Ganlu? – Shanghai People’s Publishing House, 2014. – <http://www.intermarsJins.net/intermari;ins/TCLiitiiralWorkshop/culturestudv/p10.htm>
98. 中国小说佳作 1978–2000. 第 4 集: 孙甘露 [Қытайдың үздік романдары 1978–2000, 4-т. Сунь Ганлу]. – 长春 [Чанчунь], 2001. – С. 215–219.
99. 余华 [Юй Хуа]. 灵魂饭 [Жан азығы] – 海口 [Хайкоу], 2002. – 148 p.
100. 唐小兵 [Т а н С я о б и н]. Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian – Durham & London, 2000. – 204 – 205 б .

101. 余华 [Юй Хуа]. 现实一种: 余华中短篇小说集 [Шынайылықтың бір түрі: Юй Хуа әңгімелер жинағы] – 西宁 [Синин], 2001. – Т. 1. – 235б.
102. Wedell-Wedellsborg A. Zhongguo xianshi yizhong: du Yu Hua (View of Chinese reality: reading Yu Hua) // Wenxue Pinglun. – 1996. – № 6. – 100б.
103. 邢建昌 [Синь Цзяньчан]. 先锋浪潮中的余华 [Авангард толқынындағы Юй Хуа] – 北京 [Пекин], 2000. – 83 б.
104. Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 224.
105. Xing Jianchang. Xianfeng lanchao zhongdy Yu Hua (Yu Hua on the wave of the avant-garde). – Beijing, 2000. – 18 p.
106. Chen Xiaoming. Xiandaixing yu wenxue lishihua: dandai zhongguo wenxue biangedy sixiang beisip chanyi (Modernity and historicization of literature: interpretation of the ideological background). – [Электронный ресурс].URL: <http://www.culstudies.com/rendanews/displavnews.asp?id=1378>
107. Chen Sihe. Zhongguo dandai wenxueshi jiaocheng (Course on the history of modern Chinese literature). – Shanghai, 1999. – 74 p.
108. Foucault M. The concern for truth (interview with F. Ewald) // Literary Magazine. – 1984. – № 207. – С. 18–23.
109. Su Tong. 1934 nyandy taowan (Escape 1934). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.white-collar.net/01-author/s/14-shut/twoside16.htm>
110. Chen Xiaoming. Lishi tuibaidy yuyan (Allegory of historical defeat). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.culstudies.com/rendanews/displavnews.asp?id=1379>
111. Su Tong. Preface. – Beijing, 2001. – 11 p.
112. Tang Xiaobing. Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian. – Durham & London, 2000. – 239 p.
113. Su Tong. – Beijing, 2001. – 122 p.
114. 阎连科 [Янь Лянькэ]. 炙光流年 [Күн сәулесіндегі жылдар]. – 广州 [Гуанчжоу], 1998. – 485 б.
115. 葛红兵 [Гэ Хунбинь]. 正午的诗学 [Түс уақыт поэтикасы]. – 上海 [Шанхай], 2001. – 334 б.
116. Шемякин Я. Г. Альтернативность истории и смена научных парадигм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. В 2 ч. – М., 2002. – Ч. 1. – С. 188.
117. Бисенбаева А.П., Абдырақын Н., Луо С.М. Features of the Chinese network literature. - Хабаршы. Филология сериясы. №1 (173). 2019, 162б

118. Турушева Н. В. Современная китайская литература как отражение социальных процессов в КНР [Электронный ресурс]. – Томск: Томский государственный университет, 2014. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21939065>
119. 王干 [Ван Гань]. 边缘与暧昧 [Шеткерілік пен көмескі тартымдылық]. – 昆明 [Куньмин], 2001. – 84 б.
120. Wang Xiaoming (ed.). Zai xin yishi xingtai longzhaoxia: 90 niandaida wenhua he wenxue fenxi (Under the cover of a new ideology: analysis of culture and literature of the 90s). – Nanjing, 2000. – 87 p.
121. Iovene P. Why is there a poem in this story? Li Shangyin's poetry, contemporary Chinese literature, and the futures of the past // Modern Chinese Literature and Culture. – 2007. – Vol. 19, № 2. – С. 71–116.
122. Ge Hongbin. Zhengyudy shixue (Midday Poetics). – Shanghai, 2001. – 210 p.
123. Zhang Diao. 小说的立场: 新生代作家访谈录 (Position of the novel: recordings of conversation by writers of the “new generation”). – Guilin, 2001. – 27 p.
124. Wu Xuan. Zhongguo dandai wenxue pipan (Criticism of modern Chinese literature). – Shanghai, 2001. – 254 p.
125. Chen Xiaoming. Guanyu jinqi “wansheng daida” ishu biaoxianglidy tantao (Study of power artistic expression of the “late born” of recent years). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.culstudies.com/rendanews/displavnews.asp?id=1379>
126. Zhang Diao. Xiaoshodi lichan: xinsheng dai zuojia fantan lu (The position of the novel: records of conversations with writers of the “new generation”). – Guilin, 2001. – С. 7–9.
127. Чжу Вэнь. Во ай мэйюань (Я люблю доллары). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dushu999.com/xdwx/z/zhuwen/wamv/001.htm>
128. Jennings M. W. Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism. – London, 1987. – 77 p.
129. Zhu Wen. Dahan Linli (Sweat flows like hail). – Lanzhou, 1997. – 99 p.
130. Zhang Diao. Xiaoshodi lichan: xinsheng dai zuojia fantan lu (The position of the novel: records of conversations with writers of the “new generation”). – Guilin, 2001. – 6 p.
131. Zhu Wen. Renmin daodi xuibushu yao sanna (Do people need a sauna after all). – Xi'an, 2000. – 56 p.
132. Han Dong. Li yong (Use) // Beijing Wenxue. – 1993. – № 12. – С. 6.
133. Gui Zi. Jiankuda xingzou (Hard path). – Beijing, 2002. – 48 p.

134. Gui Zi. Zaoyu Shenye. Hong Zhigang. Afterword (Collision at night). – Chengdu, 2001. – 231 p.
135. Zhang Weizhong. Xin Shiqi Xiaoshodi Liubian Yu Zhongguo Chuantong Wenhua (Changes of the “New Period” Novel and Traditional Culture of China). – Shanghai, 2000. – 95 p.
136. Shu Ping. Chuanguo yuwan (Through desire). – Beijing, 1995. – 8 p.
137. Diao Dou. Aiqing shi zenma zhizao chulaida? (How does love happen?). – Harbin, 2002. – 59 p.
138. Hai Nan. Shenti zhuan (History of the body). – Hefei, 2001. – 205 p.
139. Назирова Ш. М. Образ города в романе Вэй Хойя «Замужем за Буддой 我的神» // Builders of the Future. – 2022. – № 2. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-v-romane-vey-hooya-zamuzhem-za-buddoy>
140. Wei Hui. Shanghai baby. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.99csu.com/book/2752/index.htm>
141. Link P. Evening Chats in Beijing: Probing China’s Predicament. – New York: W.W. Norton & Company, 1992. – 336 p.
142. Wang Anyi. Wo yanzhong de lishi shi zhichangde (I see history in everyday life) // Wenyi Bao. – 2000. – № 11. – [бет саны көрсетілмеген].
143. Wang Anyi. Bentsi leche zhongdianzhan (Terminal station) // Jiutu (Drunkard). – Nanjing: Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2003. – 390 p.
144. Wang Anyi. Wang Anyi sho (Wang Anyi narrates). – Changsha: Hunan Wenyi Chubanshe, 2003. – 377 p.
145. Fenghong Ye. Pink Night: stories published in People’s Wenxue magazine. – Beijing, 2001. – 76 p.
146. Qiu Huadong. Gongguan ren (Public Relations Person). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bookhome.net/xiandangdai/other1/tsg.b1t1>
147. Sun Longji. Zhongguo zhuanyu shenshen jiejie (Deep structures of Chinese culture). – Guilin, 2004. – 427 p.
148. Zhao H. Y. H. Post-isms and Chinese New Conservatism // New Literary History: Cultural Studies: China and The West. – 1997. – Vol. 28. – № 1. – 255p.
149. Romanticism, Modernism, Postmodernism / Ed. E. Larrissy. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 45p.
150. Chen Sihe. Zhongguo dandai wenxueshi jiaocheng (Course on the history of modern Chinese literature). – Shanghai: Fudan Daxue Chubanshe, 1999. – 324 p.
151. Proceedings of a discussion on the novel “New Realism” // Literary Review. – 1991. – № 3. – С. 111–124.

152. Hong Zheng. Li Er: Shuida jiangshu bushi “huaqiang”? (Li Er: Whose narrative is not “Voice Overflow”?) – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.culstudies.com/rendanews/displavnews.asp?id=2302>
153. So A. Y. Handbook of Contemporary China. – Singapore: World Scientific Publishing Co., 2011. – 466 p.
154. Chi Li. Fannao rensheng. – 1987. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.99csu.com/article/309.htm>
155. Chi Li. Complete Books. – Changjiang Literature and Art Publishing House, 2015. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cjlap.com/bookdetail?id=3140>
156. Fangfang. Landscape // Contemporary Writers. – 1987. – № 5. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.chinesepen.org/blog/archives/144276>
157. 张中江. 刘震云莫言等 5 人作品获第八届茅盾文学奖 // 网易新闻 (中国新闻社). – 2011. – [Электронный ресурс]. – URL: http://wenxueyuan.ruc.edu.cn/sztd/zzjs/azcpl/zzjs_js/82a4fdcf15974cd690d322e13d29a23e.htm (дата обращения: 28.07.2012).
158. Leung L. Contemporary Chinese Fiction Writers: Biography, Bibliography, and Critical Assessment. – New York, 2017. – 410 p.
159. Liu Zhengyun. Chicken feathers everywhere // Selected works of Liu Zhenyun. – Beijing: Beijing Yanshan Publishing House, 2009. – С. 156–188.
160. Chen Sihe. Course on the history of modern Chinese literature. – Shanghai: Fudan Daxue Publishing House, 1999. – 445 p.
161. Record of the discussion on “neorealism” // Wenxue Pinglun. – 1991. – № 3. – С. 111–124.
162. Хузиятова Н. К. Становление и развитие модернизма в современной китайской литературе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 2. – [бет саны көрсетілмеген].
163. Желоховцев А. Н. Литература Нового Китая // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. – 2008. – С. 152–176.
164. Zhang Yiwu. Chinese literature of the new century: reconstruction of the Chinese imagination // Dialogue of cultures and partnership of civilizations: XIV International Likhachev Scientific Readings. – СПб.: СПбГУП, 2014. – 592 p.
165. China’s Me Generation // Time.com. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1675626,00.html>
166. Bissenbayeva A.P., Cheng C.J., Abdurakyn N., Saparbayeva N.B., Serikbayeva G.J. The Influence of Chinese Online Novels on the Values of

- Adolescents. Integration of Education. 2024;28(1):125–139.
<https://doi.org/10.15507/1991-9468.114.028.202401.125-139>
167. 孔莲莲. 走向学科化的中国网络文学 // 中国社会科学网-中国社会科学报
2024. – 04.12. – [Электронный ресурс]. – URL:
https://www.cssn.cn/skgz/bwyc/202412/t20241204_5811420.shtml
168. Writers from the 1980s: A Golden Generation Tarnished // China.org.cn. –
[Электронный ресурс]. – URL: <http://www.china.org.cn/english/photo/196127.htm>
169. Цзинь Шися. Рассмотрение «необычности» Чунь Шу // 西昌学院学报
(Вестник Сичанского университета). Серия 社会科学版 (Общественные
науки). – 2009. – № 4. – С. 24–25.
170. Shanghai Writers Association holds “post 80s generation” writers workshop?
– [Электронный ресурс]. – URL: <http://jingdaily.com/shanghai-writers-association-holds-post-80s-generation-writers-workshop/>
171. Te Ning. The post-1980s brought energy and vitality to literary circles. –
[Электронный ресурс]. – URL:
<http://book.people.com.cn/GB/69360/7064684.html>
172. Born in the 1980s – Guo Jingming. – [Электронный ресурс]. – URL:
<https://www.shine.cn/archive/feature/Born-in-the-1980s-Guo-Jingming/shdaily.shtml>
173. Guo Jingming. Huancheng (City of Dreams). – [Электронный ресурс]. –
URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7431/>
174. Guo Jingming’s novel “City of Dreams” was suspected of plagiarism from the
Japanese manga “Sacred Tradition”. – [Электронный ресурс]. – URL:
<http://yule.sohu.com/2003/12/01/62/article216346239.shtml>
175. Guo Jingming. Menli hualo zhi doshao (Do you know how many petals fell
in the snow). – [Электронный ресурс]. – URL:
<https://www.kanunu8.com/files/youth/201101/1271.html>
176. Guo Jingming’s entry into the Writers’ Union excited the public. Opponents:
“This is an insult to the Union”. – [Электронный ресурс]. – URL:
<http://view.news.qq.com/a/20070927/000038.htm>
177. Wang Meng praised Guo Jingming: “His interest in life is very deep.” –
[Электронный ресурс]. – URL: <http://culture.people.com.cn/GB/11135600.html>
178. Han Han. China’s Literary Bad Boy // Time.com. – [Электронный ресурс].
– URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1931619,00.html>
179. Han Han. Literary circles are a lie. – [Электронный ресурс]. – URL:
<http://view.qq.com/a/20070713/000011.htm>
180. Han Han. Sanchunmen (Triple Door). – [Электронный ресурс]. – URL:
<https://www.kanunu8.com/book3/7384/>

181. Asian countries usher in “suicide season” around college entrance examinations. – [Электронный ресурс]. – URL: https://qnc.kyol.com/html/2015-06/24/nw.D110000qnc_k_20150624_1-18.htm
182. After 4 years of silence, Mo Yan releases the novel “Frogs”. – [Электронный ресурс]. – URL: https://news.qq.com/a/20100205/001095_2.htm
183. Preface to The Triple Door – Cao Wenxuan. – [Электронный ресурс]. – URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_520ef96e01009imb.html
184. Wikipedia. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wikipedia.org>
185. Post-1980s Fu Yuehui: the writing profession does not cultivate writers (plan). – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.chinanews.com/cul/2013/09-02/5234656.shtml>
186. 80s-generation writer Fu Yuehui wins Best New Writer Award for “The Zoo”. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://gbtimes.com/china/80s-generation-writer-fu-yuehui-wins-best-new-writer-award-zoo>
187. Fu Yuehui: why “Post-Eighties”? – [Электронный ресурс]. – URL: http://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5ODgwNjEyMg==&mid=203275971&idx=1&sn=1b661ea353368e35e83a41cdc312fbe1
188. Cao Xia. Evidence of a sad era – review of “Agave” by Fu Yuehui // Wenxue jiaoyu (文学教育 Humanitarian education). – 2015. – № 5. – С. 16.
189. Jin Siyan. Women’s Writing in Present-Day China // China Perspectives. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://chinaperspectives.revues.org/235>
190. Ge Xiaolei. Description of tragedy in the works of Zhang Yuezhao // 忻州师范学院学报 (Bulletin of Hsinzhou Pedagogical Institute). – 2013. – № 1. – С. 38 – 41.
191. Синецкая Э. А. «Путешествие на Запад» китайской женщины, или Феминизм в Китае. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2019. – 432 с.
192. Zhang Yueran. Red shoes. – 2010. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.99csw.com/book/2168/index.htm>
193. Zhang Yueran and Ten tales of love. // Chinese culture. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://english.cri.cn/57/2004-9-14/126@151433.html>
194. Hebdige D. Subculture: the Meaning of Style. – Taylor & Francis, 2002. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://gaodawei.wordpress.com/tag/xu-ganlu/>
195. Zhang Yueran. Da Qiao Xiao Qiao. – 2017. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://weread.qq.com/web/bookDetail/b8f32930811e3c8deg0194cf>
196. Bai Ye. Zhang Yuerhan grew up reading Ten Love Stories. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://book.have8.com/r.php?bookid=9159&valid=1&id=893146>
197. 张拓宇. 春树 叛逆的北京娃娃 // 三月风. – 2005. – № 7. – С. 2. – [Электронный ресурс]. – URL:

<https://xueshu.baidu.com/ndscholar/browse/detail?paperid=636caa4da7721eab549e5c4598cd147e>

198. 徐勇. 另类青春的精神自传与表达——春树小说论 // 西湖. – 2014. – № 5. – C. 5. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://xueshu.baidu.com/ndscholar/browse/detail?paperid=03a13503547bc84df511b6f95e7a4831>
199. The novel about cruel youth, Peking Doll, is popular. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://ent.sina.com.cn/v/2002-05-24/84730.html>
200. Famous women gathered to discuss their era. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.cnhubei.com/200503/ca778072.htm>
201. Fu Yuehui: why “Post-Eighties”. – [Электронный ресурс]. – URL: http://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5ODgwNjEyMg==&mid=203275971&idx=1&sn=1b661ea353368e35e83a41cdc312fbe1
202. Beijing Doll by Chun Sue. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bookslut.com/fiction/2004_11_003543.php
203. Jin Shixia. Consideration of the “unusuality” of Chun Shu // 西昌学院学报 (Bulletin of Xichang University). 社会科学版 (Social Sciences Series). – 2009. – № 4. – C. 24 – 25.
204. 王晓侠. 从新小说到新自传——真实与虚构之间 // 国外文学. – 2010. – № 1. – C. 7.
205. Beijing doll’s pursuit of freedom. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2004-08/11/content_364242.htm
206. Preface: High flight of imagination and distinct bitterness. [– Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sto.cc/book-115179-1.html>
207. Zhang Zichun. The truth of many appearances // 南京大学文学院中国新文学研究中心 (Center for the Study of Chinese New Literature, Nanjing University). – 2014. – URL: <http://www.wenke.com/cul/2013/09-02/5234656.shtml>

ҚОСЫМША 1

Аударма

Гуо Цзинмин. «Жастар»

01.1-тарау

Time Figure журналының соңғы шығарылымына көз салайық. Мұқабада: «Шанхай мен Гонконг – болашақтағы экономика кімнің қолында?» деп тұр. – Бейжің туралы ұмытып та кетіпті, құлдырауды бастан кешіп жатқан Тайбэй туралы мүлде айтылмаған.

Күн сайын керемет жылдамдықпен дамып келе жатқан осы бір қалаға мыңдаған адам ағылады да жатады. Өздерімен бірге үлкен жоспарлары мен армандарын арқалап келеді. Кейін миллиондаған адамдар бәріне бейжай қарайтын осы бір тәкаппар да зәулім ғимараттардан тұратын аймақты тастап кетеді, артында тек көз жасы қалады.

Марк Джейкобстың сөмкесін ұстаған жас кеңсе қызметкерлері метродағы көпшіліктің арасымен сығылысып өтуге тырысады. Аяғына он сантиметрлік туфли киіп, үстіне шүберек жапсырған қайыршыны көргенде көздерін жұмып, мұрнын шүйіреді.

Кеңсе дәліздері сұхбат алу үшін кезегін күтіп тұрған адамдарға лық толы. Әр он минут сайын кеңседен шыққан адамдар түйіндемелерін қоқыс жәшігіне тастайды.

Starbucks-те Шығыстың көптеген адамдары бар, олар кофе алуға асығады, содан кейін шыны есікті бір ашып, бір жауып, кетіп жатады. Біреу телефонмен сөйлесіп жатыр, біреу сатып алынған сусынды асығыс суытуға тырысады. Ал біреу қолына бір шыны кофе ұстап, жол бойында тұрған қара көлікке мініп, кеңсеге асығыс шығып кетеді. Оларға қарағанда Батыс елдерінің алаңсыз тұрғындары көздерін сығырайта «Shanghai Daily» журналын оқып отырады немесе телефонды қолдарына ұстап, «ағылшынша» қарқылдап күледі:

– What about your holiday? (Демалысқа қандай жоспарың бар?)

Вайтань жағалауы әйгілі маркалар мен бренд дүкендеріне толы. Қызмет көрсететін қызметкерлердің жүзі мұз бен аяздан өрілгендей. Кейде дүкенге біреу кіруі мүмкін: мысалы, үлкен авиатор көзілдірігін таққан қыз киім сөрелерін мұқият сұрыптайды. Ілгішті тап бір уға малынғандай екі саусағымен іліп алып, менсінбей бағалайды. Осы сәтте сатушылардың жүзі кенеттен нұрға бөленіп, өмірге қайта оралғандай оларға көмектесуге тырысады, кенеттен дірілдеп, әлгі ілгіш әдеттегі орнына оралады. Вайтань жағалауындағы

дүкендерде сатушылар әрқашан бір нәрсені қалайды: мүмкіндігінше көп тұтынушыны өзіне тарту. Олар бес адам бір адамға қызмет етуге міндетті деген идеяны ұстанады.

Вайтань жағалауының арғы бетінен бұл жердің атақ-даңқы арбаған шетелдік туристер келеді. Олар қолдарына фотоаппарат ұстап, бір-бірімен жарыса суретке түсіп, одан ең жақсы жерді табуға тырысады. Олар ортақ базардан қымбат емес және өте монотонды киімдерді тауып киеді. Өртүрлі тілде түрлі интонацияны қолдана отырып, үнемі айқайлап жүреді: «Міне, қараңыз! Қараңдар!» Олардың сол сән-салтанат әлемімен арасы – жиырма метр ғана.

Ескі Лонгтанда жалбыраған бұйра шашты әйелдер түнгі демалыстан кейін қоғамдық дәретханаға қарай беттейді. Жылдан-жылға олардың өшпенділік пен наразылыққа толы көзқарасы күшейіп келеді.

Цзинань көшесінің бойындағы № 8 үйдің алдына жоғары дәрежелі әйелді күтіп тұрған сәнді көлік тоқтады. Түстен кейінгі шай рәсіміне бару үшін үш сағатын киінуге жұмсайтындарын қайтерсіз.

Бұл – жарық жылдамдығымен қатар дамып келе жатқан қала. Материалдық байлық пен жақсы өмір сүру мүмкіндігінің айналасында қызып жататын даңғаза дабыра қаланы шым-шытырық лабиринтке айналдырып жіберген.

Қанжардың ұшындай бұл заман да сондай салқынқанды. Ол жерге бомба лақтыру үшін адам жүрегіне бірінен соң бірі тесіктер қазылады: тик-так, тик-так. Қоғамдағы жылдам бөлініс те адам жанын жіктелген екі бөлікке бөледі. Біз сол жерде көрпеге оранған кішкентай үгінділер сияқты жаттық, бұл жай ғана мән-мағынасыз дүние, мүлдем ештеңені білдірмейді. Таңертеңгілік оятқыш сағаттың дыбысы басымды ауырсына тесіп өткендей болды, түйсігіме бағынып, оятқышты алысқа лақтырып жібердім. Осыдан кейін ол да жайбарақат тыныштыққа батты. Сөйтіп, кеше гүлдерді суарған соң алып келуге ерінген шелек төсегімнің жанында қисайып жатты. Жарты сағаттан кейін шошып ояндым: дәл сол шелектің ішіндегі бедірейген оятқышты көріп, талып қала жаздадым. Оятқышты алып, кептіргеннен кейін, мысалы, байқаусызда сүт қатқан шайға батырылған телефон сияқты жұмыс істей алады деген үмітпен оны терезе алдына қойдым. Булану процесін тездету үшін мен оны бірнеше рет шайқадым. Біраздан кейін оятқыштың қақпағы әжептәуір буланып кетті, содан кейін бірден кіреберіс жақтан бір әйелдің айқайлағанын естідім:

– Ех! Сайтан алғыр!

Мен бұл тіркесті соңғы рет балконнан он келі көрпені құлатқанымда естігенмін. Сол күні Чжан апай бұрыштағы шаштараздан енді ғана қайтып келе жатқан еді. Оның басында ұзындығы шамамен жиырма сантиметр

болатын шаш үлгісі болды, оған плюс немесе минус бір килограмм шаш гелі жұмсалған шығар. Сөйтіп, ол соншалықты әдемі күйде шаттанып келе жатқанда кенет көз алды бұлдырай жөнелген.

Осы уақытта Шанхайдың орталығындағы элиталық аймақта сән-салтанатқа толы хош иіс бір үйдің алтынмен қапталған қасбетін жайлап кетті. Гу Яньшэн телефонмен сөйлесіп тұрып қызметшіні «гермес» ыдысына сүт қатқан шай құйып беру үшін шақырды. Таңғы сағат 7:30-да күннің жарқыраған сәулелері мысыр мақтасынан тігілген перделерді жарып өтіп, адамның жүзін нұрландыра бастады. Оның жасы қырықтар шамасында сияқты көрінетін, шын мәнінде, ол елуге таяп қалған. Әрине, бұған қызының оны күн сайын қартаюға қарсы құралдарды ішуге мәжбүр еткені, сонымен қатар қымбат тері күтімі косметикасын таңдап бергені септескені анық.

Қызы жақын жерде отырған: кофе ішіп, жақында ғана әкелінген қаржы және экономика туралы журналды парақтады. Гу шыны-аяқты қызметшіге абайлап беріп, қолын созды. Енді бір сәттен кейін бразилиялық кофенің хош иісі бұрқырап қоя берді.

Гу Яньшэн риза кейіппен күлімсіреп, телефонмен сөйлесіп, әңгіме қызығына батты:

– Бұл жай ғана ұсақ-түйек, тіпті онда қабір болса да, оларды бұзып, үйден кетіңіз. Сіз қалдықтарды қазып алдыңыз ба? Содан кейін ғана онымен айналысыңыз! Айтпақшы, Хэйлунцзян орманын қалпына келтірушілер бағасын жария етті ме? Осыны долларға айырбастасақ, онда... бүгінгі доллар бағамы қандай? Жүр, маған көмектесші...

Содан кейін Гу Яньшэн шыны-аяқтағы сүт қатқан шайды бір ұрттады да, Лилидің дауысын естіді:

– 1-ден 7, 46-ға дейін.

– Лили, сен не дедің? – деп сұрады Гу Яньшэн.

– Бүгінгі доллар бағасын айтамын, – деп Лили газеттен басын көтерді. – 1-ден 7, 46-ға дейін. – Сосын ол қайтадан газет оқуға кірісті. Әкесі кетейін деп жатқанда басын көтеріп: «Әке, егер сіз сабаннан жасалған гавай белдемшелерін ұнататындардың кездесуіне бармасаңыз, онда галстугіңізді басқа қарапайымдау түріне ауыстырыңызшы, жарай ма?» – деп кідірді де, күтушісі Люсиге бұрылды. – Мен сатып алуға кеңес берген герместің қаракөк галстугін әкелші.

Лили сөзін аяқтаған соң әкесіне күлімсіреп қарады: оның маңдайы шыпшып терлеп кетіпті.

Есік жабылған бойда жатын бөлмеден Лилидің анасы шықты. Жан-жағына қараған ол артынан біреу қуғандай бірден қызына жүгірді:

– Лили, маған қарызға ақша бер.

Лили тостағанды абайлап қойып:

– Анашым, кеше мен Картьеге (Cartier) қоңырау шалдым: егер олардың сізге інжу-маржаннан жасалған алқаны сатуға батылы жетсе, әкем мен оның барлық достары, сондай-ақ мен және менің таныстарым, бәріміз Bvlgari-ге ауысамыз деп ескерттім, – деді.

Анасы айқайлағалы тұрғанда Лили оған ызалана қарап:

– Жетер, бір айдың ішінде үш алқа, екі сақина, тағы екі қолсағат сатып алдыңыз, неше қолыңыз бар? Оның бәрін көтеруге қырықаяқтың да аяқ-қолы жетпейді. Сол себепті шоппингтен аздап үзіліс алғаныңыз дұрыс болады, – деді.

Ол сөйлеп болған соң қасында жатқан фенди сөмкесін алып, сыртқа шығуға беттеді:

– Люси, жүргізушіге қоңырау шалып, менің түсейін деп жатқанымды айт, ол тезірек жетсін, мен күткенді ұнатпаймын.

Есік тарсылдаған бойда он секундтан соң қайта ашылды:

– Люси, маған ауыз шайғышты берші, мен оны әмияныма салуды ұмытып кетіппін.

Лилидің анасы қатты дауыстады:

– Не істемексің оны, әмияныңа тағы душқа арналған гель, сусабын, шашқа арналған кондиционерді де салсаңшы!

Лили ойлы кейіппен жауап берді:

– Бұл да жақсы идея екен. – Содан кейін Люсиден ауыз шайғышты алып, бірден үйден шығып кетті.

...Тан Ванру тағы да L өлшемді костюмді сатып алмақ болғанда, оның қасында отырған Наньсяң ауыр күрсінді. Шындығында, оның күрсінуінің себебі Тан Ванруға сыймай кеткендіктен емес, оны бірінші кезекте өзі киіп көргісі келгенінен еді: қара түзу сызықтар, үлкен қалталар, сондай-ақ иығындағы ат өрнегі сәнді көрінетін. Тан Ванчжу оны киіп көрмек болғанда Наньсяң сатушыны ұстап алып, шаршамай қайталады:

– Бұл еркек костюмі емес екеніне сенімдісің бе?

Осылайша, Тан Ванру бұл костюмнен бас тартуға шешім қабылдағанда, өзге сатушы жылы жымыып, оны сөзбен шымшып алды:

– Мисс, бұл костюмнің бізде ерлерге арналған нұсқасы да бар, олар бірдей, ешкім ажырата алмайды.

– Бұл еркектікі екенін ешкім білмей ме, әлде оның әйелдікі екенін ешкім білмей ме? – Наньсяң бірден жауап берді.

– Мынау... – деп сатушы іркіліп қалды.

Тан Ванру ашуланып киімін лақтырып жіберді де, ернін жыбырлатып:

– Ешкім сатып алмайды, сондықтан сіз тұтынушыларды басынып тұрсыз! – деп айғайға басты. Сөйтті де, Наньсяңға жақындап, оны өзіне қарай жұлқи тартып, кетуге дайындалды.

Бірақ Тан Ванру дүкеннен шығып бара жатып, кенеттен басқа костюмді ұнатып қалды. Ол S өлшемін киіп, киім-кешек бөлмесіне кірді. Өкінішке қарай, тым үлкен боп шықты.

– Тым үлкен екен.

Тан Ванру көңілі түсіп кетіп қалды. Сөйтіп, жалғыз қалған Наньсяң серуендеп келуге бел буды. Ол әу бастан киім-кешек сатып алуды жек көретін, әсіресе сол әмбебап дүкендердің маңайынан қаша жөнелетін. Егер Лилидің жеңілдікпен әперген немесе сыйлыққа ұсынған дүниелерін айтпасақ, ол ешқашан өзіне ештеңе сатып алмаған. Құдай қандай әділетсіз, юбка киген қыз-жігіттердің қатарына қосылысымен, жігіттер ешкімді байқамай қалады. Сондықтан Тан Ванру Наньсяңмен бірге мұндай шоғырлардан қашық тұруға тырысты.

Наньсяң төртінші қабатта орналасқан кітап дүкенін аралады, ол университетке түсуге дайындалып жүр. Сөйтіп, сурет дәптерін сатып алып, аялдамаға қарай беттеді.

01.2-тарау

Автобустан түскен соң Наньсяң оқу орнына қарай аяндады: әр жерде жастардың жарқын жүзі жарқ етеді. Әр оқу жылының басында Қытайдың авангардты, бірақ сонымен бірге сәнді сәулетімен танымал жетекші университетінің қабырғасына жаңа студенттер әрі толқып, әрі қорқа қарайды. Бұл оқу орны жалпы үміткерлердің 95%-ы Шанхайдағы ең үздік студенттер екендігімен де танымал. Университеттің кейбір оқу ғимараты мен кітапханасының Цзинь Мао және «Шығыс інжу-маржаны» сияқты ғимараттармен бәсекеге түсе алатынына сену қиын емес, өйткені ол Қытайдағы ең үздік он ғимараттың біріне айналған.

Алда келе жатқан қыздар таксиден жаңа түсті. Шындығында, университеттің орналасқан жері орталықтан алыс, сондықтан жақын жерде тұру керек, сонда ғана мұндай сапар үшін үш саннан асатын соманы оңай төлеуге болатын еді. Сондықтан оларды өте ауқатты адамдар деп болжауға болады.

Кейбір қыздардың шанхайлық екенін бірден түсінесің: сәнді киім, мінсіз макияж. Кейде әңгіме кезінде бүйіріне бұрылып, Наньсяң олардың ұзын кірпіктерінің дірілдеп тұрғанын анық көреді.

Қыздардың бірі кенет қуана айқайлады. Оның дауысы әйгілі Лин Чилинді еске түсірді:

– Апыр-ай! Оқу ғимараттары неткен биік! Барлық жерге аппақ мәрмәр төселген, өзімді нағыз ханшайымдай сезінемін!

Наньсяң кенет асқазанында жиналған қышқыл сөлі артып кетті ме, құсып тастағысы келді. Бұл әлгінің «Мен өзімді нағыз ханшайымдай сезінемін» деген сөзінен кейін бірден басталды. Сондықтан екі қыз да ыңғайсыз күйге түсті. Наньсяң жағдайды қалай болса да түзетуге асықты:

– Бұған сен кінәлі емессің. – Қыздың кешірім сұрауға селқостық танытқанын көрді де, Наньсяң ойлана келе «мен жүктімін» деп айтуды ұйғарды. Мұны естіген әңгімелесушінің жүзі бірден жұмсарды, содан кейін ақырын ғана:

– Аа. Солай ма? – деген болды.

Кешкі ас үстінде Наньсяң маған осы қызықты оқиғаны айтып берді. «Линсяо, осы жылы бізге қанша адам келгенін елестете де алмайсың, олардың барлығы дерлік нағыз қасқырлар». Мен Наньсяңның әртістік қабілетіне тәнті болдым. Өйткені ол әртүрлі зұлым рухты білдіретін елес, жын немесе құбыжық деген ескірген сөздердің ішінен жағдайға сәйкес келетін «қасқыр» сөзін таңдады.

Бұл оқиғаның соңы «ханшайымның» Өнер академиясы қақпасының алдында атақты брендтердің он шақты жеке көлігімен соқтығысуымен аяқталды. Наньсяң:

– Осылайша, BMW, Mercedes-Benz, Cadillacs және тіпті Rolls-Royce белгісінің шексіз ағынын көріп, басқалар оның таксимен келген ханшайым емес, нағыз қызметші екенін түсінді, – деп самбырлады. – Ал автобусқа отырса болды, нағыз құлдың өзі.

Наньсяң осыны айтқан бойда мен өзімді әйтеуір бір жайсыз сезіндім. Ол – нағыз талантты қыз, жылдан-жылға академиялық байқау болсын, ұлттық өнер байқауы болсын, әрдайым нәтижелерге қол жеткізеді. Оның қарапайым отбасы бар, бірақ бәрі Өнер академиясының қымбат екенін біледі: банкноттарға арналған крематорий. Жыл сайын сансыз ата-ана осындай ақшаны тасымалдау үшін көліктерді пайдаланады, содан кейін оларды оқудың соқыр отына тастайды. Бүкіл университет осы қызыл жалын мен улы түтінге толы. Бірақ студенттерге берілетін шәкіртақы, төлеммен салыстырғанда, лаулаған жалынның тамшысы ғана. Бұл сыртқа шығып, қызып тұрған отқа бір стақан су құйған сияқты нәрсе.

Дегенмен Наньсяң ондайға мән бермейді. Ал сабақтың бірінші күні құсқысы келген Наньсяң ғана емес еді. Әбден шағымданған Тан Ванру сауда орталығынан кейін бірден университетке барып, жаттығуға кірісті. Жаттығу залында жиырма тоғыз айналым жүгіргеннен кейін ол физикалық жаттығуларды бастады, содан кейін барлығын сағатқа қарсы отыз айналыммен аяқтады. Қараған сайын алдынан ырсылдап жүгіріп келе жатқан қыздарды көрді, ол жай ғана үйге жүгіріп, ешқашан оралғысы келмеді. Ағып жатқан тер,

бұлшықет қозғалысы, ауыр күрсіну... жоғарыда айтылғандардың бәрі оның нәзік қыз дейтін болмысына сәйкес келе ме өзі?

Үздік бадминтоншы болу Тан Ванрудың қалауы емес (Лин Чилин болса бір сәрі немесе Вивиан Су да жаман емес), бірақ бұл әкесінің арманы еді. Айтпақшы, бұл кезде ол секундомермен стадионда тұрып, әр жүгірушінің уақытын жазып отырады. Әке-жаттықтырушы, Тан Ванрудың айтуынша, оны бала кезінен мазалай бастаған нағыз қорқынышты арман еді.

Төрт жасында әкесі оны алғаш рет бассейнге апарып, жүзуді үйретпекші болды. Сол кезде бір әріптесін кездестірді, ол жүзуден жаттықтырушы еді, алты жасар ұлына сабақ беріп жүр екен. Әріптесінің жайбарақат тірлігі әкесінің ызасын келтіріп, шыдай алмай:

– Иә, менің қызым да ұзақ уақыт бойы жүзе алады, – деп, найзағайдай шарт-шұрт ете ашуланып, мұны бассейнге итеріп жіберді. Оның жасы небәрі төртте болатын, сондықтан ол не болғанын түсінбеді: тас сияқты құлап кетті.

Кейде айна алдында киім ауыстырып жатқанда, Тан Ванру қолын басынан жоғары көтеріп, арқасындағы бұлтиған бұлшықеттеріне қарайтын. Осындай сәттерде көзінен жас парлайтын, бірақ ол бірден бәрін әзілге айналдырар еді:

– Уау, мен телехикаядағы басты әйел рөлін ойнауға тамаша үміткермін!

Сондай-ақ сыныпта тазартылған су бөтелкесі таусылғанда, барлығы дереу бұған көмекке жүгінеді:

– Ванджу, су бөтелкесін ауыстыр.

«Осындай сәттерде нирвана сезіміне бойлағым келеді» деп бірде Тан Ванжу бізге ойындағысын түсіндіруге тырысты. Бірақ біздің ойлы жүзімізге қарап, ол «нирвана» сөзінде қате бар екенін бірден түсінді – нирвана үмітсіздік дегенді білдірмей ме?

– Ал, шын мәнінде, нирвана Ружан тайпасының өмір салтына тән қасиеттерді сипаттайды, – деп түсіндірді Лили.

– Иә. Қалай болғанда да... – Тан Ванру бір сәт ойға батты: «Мен өз денемнің нирванаға қайта оралуы туралы тым жиі ойлаймын».

Наньсяң екеуіміз оған жанашырлықпен қарадық. Алайда Тан Ванру алаңсыздықтың бәрін ысырып тастап, бізді қасына шақырды, содан кейін біз Мадоннаның қойылымдарын тамашаладық. Бір кезде әнші йога жаттығуларын жасап жатқанда, Тан Ванру үзіліс жасады. Шыныдан сабан алып, Мадоннаның қолын көрсетіп, таңдана нұсқады:

– Қарандаршы, оның бұлшықеті бар, бірақ бұл оның мінсіз әйел болуына кедергі емес.

Мұндай гипноз сияқты болжам Лилиді қызықтырмайтын. Ол онымен бірге қалуды ұйғарды. Түн ортасында кенеттен секіріп айқайлауға көшкенде,

Тан Ванру бірден төсектің жанындағы шамды жағып жіберді. Лили сабырға келген соң:

– Мен сенің қолыңа қол тигіздім, ал жартылай ұйықтап жатқан күйімде маған қасымда бір адам бар сияқты көрінді. Мені өлгенше қорқытты! – деді.

Лили досының көңіл күйі өзгергенін бірден байқады.

– Мм, менің айтқым келгені... – деп Лили сөзін аяқтауға тырысты.

– Лили! Тағы бір сөз айтсаң, мен асүйге барып, газды қосамын, сен де, мен де өлеміз де қаламыз! – Тан Ванру зығырданы қайнап, дауыстап жіберді.

– Жоқ...

Тан Ванру орнынан атып тұрып, асүйге беттеді. Лили ашулана күбірледі: «Әйтеуір, пышақ алуға кетпеген шығар...»

...Осылайша, отыз айналымды аяқтаған Тан Ванру әкесіне қарады: оның жүзінен әлі де көңілі толмаушылық, менсінбеушілік байқалды.

Артына бұрылған Тан Ванру бірден спортшылардың демалыс бөлмесіне қарай беттеді. Ол терге малынған спорттық киімін шешіп, шкафты ашып, ішінен көйлек пен ішкіім шығарды. Сөйтіп, киім ауыстыруға дайындалып жатқанда, кенет есіктің ашылған дыбысын естіді. Артына бұрылып, бейтаныс адамды көрді.

Бірақ одан да қызығы, ол мұның омырауына ұялмай қарап тұр еді. Содан кейін ғана, бір-екі секундтен кейін оның беті қызарып кетті:

– Мен... мен қателестім бе?

Тан Ванру ашудан қалш-қалш етті. Түскі ас үстінде Тан Ванру бадминтон ракеткасымен жаттығатындай қолын бұлғап, құлағының ұшына дейін қызарып, қуана дауыстады:

– Өмірімнің жиырма екінші жылында біреу менің кеудемді алғаш рет көрді!

Ол осылай айқайлаған кезде асханада қасында отырғандар бірден біздің жаққа бұрылды. Наньсяң екеуміз басымызды төмен түсіруге асықтық. «Шынында, бұл екінші рет, ұмытпа, мен де сенің кеуденді көрдім. Оның үстіне, қазір асханадағылардың бәрі біреудің кеуденді көргенін білді. Сондықтан сәл үнсіз тұршы, әйтпесе астыңғы қабатта ас ішіп отырғандар да біліп қояды». – Лили жайбарақат тамақ таңдап, бізге назарын аударған жігіттерге тесіле қарап, артына бұрылды. Наньсяң екеуміз табақтарды алып, бір-біріміздің қасымызда тұрдық.

– Онда тұрған не бар?! – Тан Ванру сыбырлап сөйлеуге тырысса да, оның дауысынан толқып тұрғаны білініп қалды. Ең бастысы, ол жай ғана сұраулы үнмен «мен қателесіппін» деді! – Сен мұны қалай түсінесің?

– Бұл маңызды емес! Мен бұл 24 юаньға келіспеймін! Жалғыз маңызды нәрсе – салықты шегеріп тастау әдісің мүлде дұрыс емес. Мен саған айтайын:

есепші мамандығын оқып жатырмын және 800 юаньнан аспайтын сомаға салық төлеудің қажеті жоқ екенін білемін, сонымен қатар рояльги 17% емес, 14% болуы керек! – Лили телефонмен сөйлесіп, жаңа көпқабатты кешеннің құрылыс алаңының жанынан өтті. Оның қолындағы жаңа ІV сөмкесі – әкесінің сыйы еді.

– Жарайды, жарайды, мына 24 юань сенікі болады, сені өлімге әкеледі! – деген жауап естілді телефонның арғы жағынан.

– Маған 24 юань керек емес, бизнеске кәсіби көзқарас керек! Бұл сіздің көзқарасыңыз болса, мен сіздің журналыңызға соңғы рет мақала жазамын! – деді Лили еш ойланбастан.

– Олай болса, біздің журнал да сіздің мақалаларыңызды соңғы рет басады, – деген қызметкердің дауысы әлдеқайда сабырлы естілді.

Бір ай бұрын ғана Лили журналда экономика және қаржыға арналған мақаласы жарияланғанын айтып мақтанған. Содан кейін ол барлығына түскі ас беруді шешті, бұл, әрине, Тан Ванруға көрсеткен қыры болатын. Сонымен, Лили өзінің жетістігін салтанатты түрде жариялап, журналды көрсеткенде, Тан Ванру жұмбақ көзқараспен:

– Әй, түсіндім, – деді. Журналды нәзік антиквариат секілді ұстаған Лили тұрған орнында қатып қалды.

Сонымен, кешкі асымыз сәтсіз аяқталды: Лили мұның барлығын достық кездесуге айналдыруды ұйғарды, онда есепшот қонақтардың әрқайсысына тең бөлінеді. Оның үстіне Лили акула жүзбегіне, арнайы қайнатылған күрішке және басқа да қымбат тағамдарға тапсырыс беріп, есінен танып қалғандай болды. Ол кезде Наньсяң екеуіміз қиналды. Содан кейін біз Тан Ванруды шын жүректен жек көрдік, сөйтіп, мейрамханаға тегін саяхатымыз сәтсіз аяқталды. Бірақ ол өз ұстанымын түсіндірген бойда біз кешірім сұрауға асықтық.

– Менің білім деңгейімді білесің, ештеңені түсіндіре алмаймын. Бұл менікі емес!

Дегенмен оның сөздерінде бір парасаттылық бар еді.

Бұл Лилидің кінәсі болуы мүмкін, өйткені Тан Ванру мектепке бармады, бірақ жарыстардан қалмады, сондықтан оның мұндай нәзік нюанстарды түсінбеуі ықтимал.

01.3-тарау

«Бақыттың соны – қырсық» деген мақалды анықтау мүмкін болса, телефонының соққыдан сынғанына әлі де есеңгіреп жүрген Лили бұл тіркесті 15–16 жастағы сұлу жігіттерге арналған деп сипаттар еді. Қарт адамдар тау велосипедіне мініп жүрді, жастар оларды көрсе, тезірек қашып кетеді. Осыдан

кейін Лилидің бетіне жан-жақтан балшық шашырайды. Сөйтіп, әдемі Ақшақардан кенет далматиялыққа айналады. Ал мұндай жағдай ол үшін мүлдем күтпеген жағдай болатыны анық.

Егер «шешуші соққы» деген сөзді анықтауға болатын болса, оны былай түсіндірер еді: әлгі оқиғадан кейін әдемі жігіт құбыжыққа айналады. Қарай гөр, таңдана дауыстап:

– Әпке, кешіріңіз, – дейді.

Лили телефонды дастарханға лақтырып жіберіп, маған қарап тісін қайрады:

– Неге ол мені әпке деп атады? Әлде өзін менен кішімін деп ойлай ма?

– Он бес жасар баланың сізді әпке деп атауы қалыпты жағдай емес пе? – деді Наньсяң.

– Жоқ! Әпке деген мүлдем басқа! Апай мен кемпір бір деп те айтасыз! Бұл – мүлдем басқа нәрселер! Достарымен бірге басымнан аяғыма дейін балшық шашып, мені қазір ала итке ұқсатып, әпке деп атағанын қарашы, бәрі әдейі солай атағандай болды! Шабуыл бұл!

Лили Наньсяңға өткір көзқараспен тесіле қарап, артына бұрылды да, маған қайта қарады: «Линсяо, мен шынымен сонша кәрі сияқтымын ба?!»

– Мм, шынымды айтсам... – Тан Ванру кек алу мүмкіндігін құр жібермеді.

– Бұл сұраққа жауап беруге рұқсатың жоқ! – деп кенет құрбысының сөзін бөлді. Лили артына бұрылып, маған үмітпен қарады:

– Мен небәрі жиырма бірдемін ғой!

– Бір-екі айдан кейін сен жиырма екіге толасың, мен саған не беретінімді әлі білмеймін, – деп Тан Ванру өзінің досын мазақтау үшін тағы бір оңтайлы сәт тапты.

Ашудан қалшылдаған Лилидің жүзіне қарап:

– Қазір мұндай оқиғалар жаңалық емес, бәріміз кездесіп жатырмыз, сондықтан алаңдаудың қажеті жоқ, – дедім.

– Рас па? – деп Лилидің жүзі жұмсара түсті.

– Менде ондай болмады, – деді Тан Ванру.

– Мен де мұндайды кездестірген жоқпын, – деп Наньсяң «қиыншылық жалғыз келмейді» деген теорияны растағандай болды.

Лили маған үміттеніп қарап:

– Линсяо, сен ше? – деді.

«Мен әлі де...» деп күмілжідім, «шешуші соққы» жасағанымды түсіндім. Келбеті Цикси патшайымға ұқсайтын Лилиге қарап, «...бірақ бұл өте жақын арада болады деп ойлаймын!» – деп аяқтауға асықтым.

Наньсяң Лилидің мұңайған жүзіне қарап:

– Қайырымдылық кешіне немесе басқа да қоғамдық шараларға баратындай киініп, қара түске деген сүйіспеншілігіңізді ешқашан өзгертпесеңіз, бір күні көшеден келіп, ана атанатыныңызға таңғалмаймын, – деді.

– Жақсырақ не бар? Бүгін іскерлік кездесуің бар ма? – Лилиден қарымта соққы алған Наньсяң маған қарады. Ақырында, кешкі ас бітуге жақын қалғанда олар не үшін келгендерін есіне алды.

Мен оларға сол күнді қалай өткізгенімді айттым, сол күні таңертең оятқышпен бір әйелді өлтіре жаздағанымды жеткіздім. Содан кейін тіркеу рәсімін аяқтап, профессорға келген бірінші курс студенттеріне көмектестім, оларға университет туралы мағлұмат бердім. Бірінші курс студенттерінің 80 пайызы көзілдірік тағады, ал қалған жиырмасы қысқа шалбар киеді, осылайша, көз алдында ұзын ақ шұлықтар шеруі басталады. Орташа есеппен алғанда, келушілердің жалпы санының он пайызы бірден көзге түспей, көпшіліктің арасында адасып қалады.

Өңгімені аяқтаған бойда кенет телефон шырылдады. Ұялы телефонымды ашып, экранға қарадым да, аңырып қалдым.

Менің де үшеуі сияқты мектептің бірінші күніне нақты жоспарларым болды. Ал енді көргенім мүлде басқа дүниеге сілтеп тұр еді. Ұялы телефон экранында хабарлама көрінді: «Линсяо ханым, біз сізді M.E. Magazine журналына жауапты редактордың көмекшісі ретінде жұмысқа алуды шештік. Барлық ақпарат электрондық поштаңызға жіберілді. Ақпаратты алған кезде бізге хабарлауыңызды сұраймыз».

Мен есеңгіреп тұрғанымда, Наньсяң «О, Құдайым!» деп қайталай берді. Шын ба? Лили маған бәрін ақылға салып сараптау туралы кеңес берді, өйткені бұл осындай пошта арқылы жұмыс істейтін алаяқтар тобы болуы мүмкін.

Тек Тан Ванру сабырлы қалпынан танбады. Алайда мен оны түсінемін, өйткені ол кітап оқымайды. Кешке қарай Тан Ванру кітап оқығаннан гөрі диванда отырып жеңіл фильм көргенді жөн көреді: бұл көз жасын сықтыратын сюжет пе, әлде қорқынышты оқиға ма, оған бәрібір. Оған «Гу Цзинмин – Тан дәуірінің ақыны» десең де, ол еш қарсылықсыз жауап береді:

– Шын ба?

Оның үстіне Ван Шуо мен Ван Мэн ағайынды деп есептейді.

Кешкі астан кейін бірден жатақханаға бардық. Әртүрлі факультетте оқысақ та, бір жатақханада тұрамыз. Университеттің бізге бөліп берген жері өзінің әсемдігімен, көркемдігімен өнер туындысына ұқсайтын. Мұнда сегіз түгіл, тіпті төрт адам сыятындай кішкентай бөлме болған жоқ. Сондай-ақ тіс тазалау немесе ваннаға түсу үшін дәліздің арғы басына дейін барудың қажеті жоқ, өйткені ондай ортақ ванна бөлмесі атымен жоқ. Түні бойы кітап оқитын студенттерді көре алмайсың. Лили оны «телевизия» деп атады. Міне, біздегі бар шындық: жеті электр қуаты, ыстық суға шексіз қолжетімділік, жеке

дәретхана және әрқайсысында екі адам тұратын екі көрші бөлме. Әрбір жатын бөлмеде кондиционер бар және барлығымыз пайдалана алатын шағын қонақ бөлмесі бар. Лили тіпті IKEA-дан диван мен шай үстелін сатып алды, содан кейін қонақ бөлмесіне қой жүнінен жасалған кілем әкелді, сосын бір шыны шай үстінде түстен кейінгі жиналыстар мен йога сабақтары сияқты сәттер болатынын жеткізді.

Сырттай қарағанда біздің өміріміз бір-біріне ұқсас болып көрінуі мүмкін, нағыз «теледидарлық фантастика».

Үйге қайтып келгенде, енді журнал туралы сөйлеспедік. Мені ұйқысыздық қинады. Төсекте дөңбекшіп жатып, ұйықтай алмай, орнымнан тұрдым. Кітап сөресіне барып «М.Е.» журналын алдым. Бірақ журнал сол сәтте Наньсяңның басына түсіп кетті де, ол қорқыныштан атып тұрды.

Әрбір сән журналының салмағы шамамен килограмм тартатын, сондықтан ол, шын мәнінде, кездейсоқ өлімге де соқтыруы мүмкін. Соңғы нөмірді парақтап отырып ең бірінші байқағаным – журнал басшыларының аты-жөні жазылған бет болды. «Атқарушы директор» деген белгіге қарама-қарсы Гонмин деген біреудің аты-жөні тұр. Бұған дейін бастықпен бетпе-бет кездесем де, бұл есімді бірінші рет байқадым. Бұл есімнің астарында не жатқанын түсінбедім.

Лили асүйде отырып, жігіті Гу Юанмен үй телефоны арқылы сөйлесіп, телефонының бұзылғанын, жақын арада ұялы телефонын пайдалана алмайтынын айтты. Жігіті екеуі тағдырдың жазуымен қосылған бірге болатын жұп деп бәріміз сенеміз. Лили мен Гу Юань! Мүмкін болашақта олардың ұлы Гучэн немесе Гусян деп аталатын шығар. Бұл жағдайда олар қол ұстасып, әйгілі «Будданың үш қазынасының бақытты белгісі» әнін орындаған музыкалық трио сияқты ел кезіп жүруіне болар еді. Бір қызығы, Лили есепші мамандығын оқып жатыр және болашақта сертификатталған маман болғысы келеді; Гуюан болса қаржылық инвестицияларды зерттейді – олардың бір-біріне сәйкес келе қалғанын көрмейсің бе. Пайдалы инвестициялардан ақша алу, салықтан жалтару – шынымен де, тамаша комбинация.

Наньсяң балконда үнсіз тұрып, біреуге смс жіберді. Ал мен оның кім екенін жақсы білемін. Бірақ мен оған ештеңе айтпадым. Тек оған үнсіз жақындадым да, жеңіл күрсіндім, осылайша, бұл мәселеге қатысты өз ұстанымымды көрсеттім. Артына бұрылып, ол маған ащы жымыды. Мен оның көздері жазғы жұлдыздардай жарқырап тұрғанын байқадым.

Күмәнға толы күнделікті өміріміз тек қана жеңіл күлкіден тұрмайды. Күн санап, өлшеулі уақыт ағымында машина дөңгелегіне қадалған итергішке ұқсайтын азапты сәттер де біздің жүрегімізге мықтап орныққан. Біз махаббаттың кесірінен қиналамыз, бірақ біздің бақытымыз да сонда жатыр.

Терезе сыртындағы ымырт қоюланып, желсіз күндегі терең де мұңды көл сияқты жағдайды одан сайын күшейте түсті. Шамның сары жарығы астында табысқан ғашықтар бір-бірін құшақтап тұр. Олардың көлеңкесі «бақыт» деген сөзге иероглифпен жазылғандай ұзын жолдармен бұралаңдайды.

Наньсяң екеуміз де ұйықтай алмадық. Ол мені алаңдатудан қорқып, ақырын қимылдайды. Басымды көрпеге тығып, жастықтың астындағы телефонымды сипалап тауып, хабарлама жібердім: «Ұйықтап жатырсың ба? Не істеп жатырсың?» Бірнеше секундтан кейін телефон жыпылықтады, Цзянси маған: «Махаббат пен қанжар» кітабын оқып жатырмын. Неге ұйықтамайсың?» – деп жауап берді. «Мен сені қатты сағындым» деп жаздым. Сәлден соң маған хабарлама келді: «Мен де. Тез ұйықта, ұйықтап қалғанда мен туралы ойлауды жалғастыр. Мен осы демалыс күндері сені көруге келемін».

Мен Цзянсидің хабарламасы бар телефонды кеудеме қойып, оның жылылығын сезіндім. Телефонды қолыма алып, Цзянсидің фотосын іздей бастадым. Суреттердің ішінде оның ақ көйлек киген, шашы ұқыпты таралған, ұзын бойлы, сымбатты, модель сияқты фотосы бар. Фотосуретте ол портфелін арқасына асып алыпты, бұл оның орта мектепті бітірген жылы болса керек, объективке тіке қарап, сәл жымыып, тістерін ақсита көрсетеді. Ол қатып қалған ағашқа ұқсайтын, фотоға сәтсіз түсетін сияқты. Мектептің бірінші күні осылай өтті.

Шын мәнінде, біздің өміріміз күн сайын өзгереді. Секунд тілі, минут тілі, сағат тілі – олар өздерімен өткен күндердің сансыз оқиғаларын алып, ақырында ұзын өзенді құрайды. Сөйтіп, біздің өміріміз тұтас бір дәуірге айналады. Маған және шын мәнінде бәрімізге келетін болсақ, біз сол тұтастың кішкентай ғана дәніміз.

Түсінде көптеген жасыл шамдар жыпылықтап, оның үлкен, бірақ сонымен бірге қозғалыссыз ағаш екені кейінірек белгілі болды. Ағаштардың көлеңкелері теңселіп, ғаламның шетіне қарай еңкейген теңізді құрады. Көпіршікті жасыл толқындар алыстап бара жатты.

02.1-тарау

Лили банкоматтан бір топ қызғылт ақша алып, әмиянына салды. Осыдан кейін ол ешқандай эмоциясын білдірместен лифтіге қарай беттеді.

Алғашында Лилидің көңіл күйі жақсы еді, тіпті сынған телефон да мұндай проблема емес сияқты көрінді, бірақ жағдай қосымша проблемаларды тудырды. Ол үш жыл бойы несие картасын пайдаланып келеді, сондықтан қолма-қол ақшаны пайдалану идеясы оны мүлдем қызықтырған жоқ. Несие картасын пайдалана алмаған жағдайлар оның бойында немқұрайдылық

сезімін ғана емес, ашулы реніш те тудырды. Бірақ, шын мәнінде, оның ашулануының себебі басқа екенін бәріміз жақсы түсінеміз: ай сайын картаны пайдалана отырып, ол көп ақша жұмсады, сондықтан оған белгілі бір ұпай берілді. Қолма-қол ақша туралы да айтуға болмайды, оны пайдалану оған мұндай мүмкіндікті бере алмайды. Олардың барлығы бірдей ақша жұмсайтындықтан, мұндай артықшылық жай ғана қажет. Лили өзінің болашақ мамандығы есепші ісін ілгерілетумен қатар, барлық қаржылық есептерді тамаша орындап келеді. Бір күні дүкенде төлем жасау кезінде кассада болған сияқты. Біздің алдымызда қолында Диор костюмі, қолында Prada сөмкесі бар қыз тұрды. Ал кассирдің алдында 5 фенге ақша таба алмаған дәл осы қыз еді. Кассир кассаның жәшігін ашып, қолын сілкіп жіберді:

– Өзіңіз іздеңіз! 5 фенді қайдан табуға болады? Иә, сіз оларды бүкіл Шанхайдан іздесеңіз де, таба алмайсыз.

Бірақ Диор костюм киген қыз қақиып тұра берді. Соңында дабыл қаққан дүкен меңгерушісі оған 5 фен беріп, кейін көзден ғайып болды. Қалғандары Диор киген қызға немқұрайды қараса, Лили, керісінше, оның әрекетіне қатты таңғалды. Ол көргенін суреттеуге тырысып:

– Бұл қызға деген құрметімді қалайда білдіргім келеді! – деді.

Лили үстелге бір бума юань лақтырып, бес минуттай сөйледі:

– Бұл – телефон сататын ең үлкен дүкен, бірақ картамен төлемдерді қабылдай алмайсыз, бұл қалай? – деп, ештеңе болмағандай жаңа телефонды алып, кетіп қалды.

Осы өте қызық әңгімені тыңдаған соң, мен Лилидің жаңа телефонымен ойнай бастадым. Ерлерге арналған үлгі екені анық: қара, өткір, жақсырақ, ерекшеліктері өрескел. Біраз уақыт телефонды айналдырған соң, менің телефоным сияқты сурет пайда болды, мен оны алсам, міндетті түрде «сәлеметсіз бе, иә, сәлем, мен директор Линмін» деп айтар едім. Осы суретті елестетіп, езу тарттым. Осыдан кейін мен телефонды асығыс Наньсяңға бердім. Ол ешнәрсе айтпады, тек артқа шегінді. Тап бір мен оған телефон емес, граната беріп жатқан сияқтымын. Тан Ванру телефонға қарап:

– Жарайды, ал, – деді.

Лили бұған мүлдем мән бермей телефонын қайтарды. Ол оны ақырын сипап, осылайша жаңа ұялы телефонға деген сүйіспеншілігін білдірді де, сосын енжар кейіппен LV қол сөмкесіне лақтырып жіберді. Біз бәріміз де жақсы білеміз: екі ай өткеннен кейін оның сөмкесіне тағы бір жаңа телефон лақтырылады.

Наньсяң екеуміз Тан Ванрудың біздің келеке-мазағымызға мүлдем жауап бермегеніне таңғалдық. Бұрылып қарасақ, оның түрі бұрынғыдай емес, өзгеріп кетіпті: бозарған жүзінен эмоциясын әрең тежеп тұрғаны білінеді, өзі орындыққа үнсіз отырды.

Лили қасықпен тостағанның шетін бірнеше рет қағып, бізді сөзге шақырғандай болды. Үшеуміз ол өз-өзіне келіп, бойын жиғанда басынан өткен оқиғаны айтып береді деп үміттендік. Өйткені оның бет-әлпеті әлдеқандай бір алаңдаушылықты байқатады.

– Жарайды. – Бұл шешімді қабылдау үшін Тан Ванруға көп күш қажет болған сияқты. – Мен сендерге бәрін айтамын, бірақ сендерге бұл мәселе бойынша қандай да бір пікір білдіруге тыйым салынады!

Біз оның шарттарына келісіп, бірден бас изедік.

– Мен сендермен бірге баруға йога сабағына ақша төледім... – деді ол ақырын ғана.

Аузымыз ашылып, таңғалдық. Екеуміз үн шығармадық, тек бір-бірімізге көз қиығын тастадық.

– Бірақ ең маңыздысы бұл емес... – деп қосты ол.

– Бұл өте маңызды! – деп үшеуміз жарыса сендірдік.

Тан Ванру үш досы басынан шапалақпен ұрғандай жан-жақтан қолқалаған соң, ақыры әңгімесін жалғастырды.

Ол йога сабағына жетуге асығып, бадминтон жаттығулары аяқтала салысымен бірден киім ауыстыруға жүгіреді. Бірақ бұл өмірдегі барлық нәрселерді болжау мүмкін емес: қандай да бір себептермен әйелдердің киім ауыстыратын бөлмесі жабылып қалыпты. Сәл ойланып тұрып, Тан Ванру қаңырап бос қалған ұлдардың киім ауыстыратын бөлмесіне кіреді. Ол киімін ауыстырып, дереу кетуге тырысады. Футболкасын шешіп, көкірекшесін киіп үлгермей жатып, ту сыртынан біреудің дауысын естиді. Артына бұрылып, жартылай жалаңаш тұрған бейтаныс адамды көреді. Тан Ванру екіленіп сөйлей берді де, ойланбастан шешім қабылдайды. Мақтанышпен иығын тіктеп, әлгіге дауыстайды:

– Сен кімсің өзі?!

Бұл жігіт мұрнының астынан бірдеңе деп ұзақ күбірледі де, содан кейін оттай қызарып:

– Менің атым... Вэйхай, – деді.

Тан Ванру сасқалақтап, қолын қабырғаға сүйеді.

– Айтқанымның мәнісін мүлде түсінбедің! Мен «неге мұндасың» деп тұрмын!

Ол мені өзімен сырласады деп ойлады! Мен ар-ұжданымды мүлдем жоғалттым!

Тан Ванру әлі бозарып отыр. Тіпті ыстық сорпа да көмектеспеді.

Фрикадельки қосылған көжеден бір-екі ұрттаған Лили жайбарақат былай деді:

– Ол жерде біреу бірдеңені дұрыс түсінбей қалды дегенге келсек: бейтаныс адамдармен сөйлесетіндей жағдайың болмады. Әлде былтырғыдай менімен

әжеңе барғаныңды ұмыттың ба. Әжем сені жылы қарсы алып, «балам, кел, су іш, су іш» деп қалай айтқаны, бұл ұсынысқа берген жауабың мақтауға тұрарлық емес.

Таң Ванрудың беті қызарып кетті. Наньсяң ойланып отырып үн қатты:

– Ол не деп жауап берді? «Мен сәби емеспін» дегендей бірдеңе деді ме?

Лили салқын жымыды. Тан Ванруға пародия жасауға тырысып, ол жеңіл дауыспен жауап берді: «Ой, неге сілекей ішеді» деп ойлағаннан кейін ол «кімдікі?» деп қосты. «Менің әжем есеңгіреп өліп қала жаздады», –деп Лили көзін қысып, Тан Ванруға бұрылды.

Наньсяң екеуміз Тан Ванруға тандана қарадық. Бұл қыз шынымен де өз әлемінде өмір сүреді.

Наньсяң іші ауырғанша күлді де:

– Ол сені тағы көрді дейсің бе... – деді.

– Иә! Ұятсыздық деген осы! Менің омырауымды тағы да көрді! – Тан Ванру ашуланғаннан сілекейі жан-жаққа шашырады. Менің тәрелкеме сілекейінің бір-екі тамшысы тиді, тамағымды әрі қарай жеген дұрыс па, жоқ па деп ойланып отырдым.

– Сенің дауысың қатты шыққаны сонша, тіпті төменгі қабаттағы су қайнататын ағайдың өзі де жақсы естіді, – деп қуақыланды Лили.

– Екі рет! Ол менің омырауымды екі рет көрді! – Тан Ванру әдетте ашулана бермейтін, бұл жолы қатты ашуланғаны сонша – оның психикалық және есту ерекшеліктерін де біліп алғандай едік. Лилидің бұрын айтқандары ештеңе емес екен.

– Екі рет пе? Ол... омырауыңды көрді дейсің бе? – деп Лили оны мазақ етуін тоқтатпады.

– Жоқ, қарғыс атсын сенің әжеңді! – Тан Ванчжу шыдай алмады.

– Бұл мүмкін емес нәрсе болар еді, өйткені менің әжем бұрыннан топырақ астында жатыр, – деп Лили сертификатталған есепші сияқты мызғымас сабырлық сақтады.

Лилидің сөзін аяқтағанын күтпестен, Тан Ванру айқайға басты:

– Тоқта! Не деген қорқынышты отбасы! Мен саған қорқынышты оқиғаларды айтуға тыйым саламын!

Лили ақыры оның жүйкесіне тиді:

– Сұмдық, сұмдық, сенің бүкіл отбасың қорқынышты түс сияқты! Сондай-ақ егер тағы да менің алдымда мұндай сөздерді қолдануға батылың жетсе, мен сені тірідей көмемін.

Лили мен Тан Ванрудың күнделікті айтыс-тартыстарын үнемі қызығушылықпен бақылап отыратынмын, бірақ бұл жолы шектен шықты, менің ойымды қоңырау үні үзді. Бұл Гу Юань болатын. Мен телефонды алып, оның дауысын естідім:

- Линшяо, сен, Лили және Тан Ванру – бәрің қазір біргесіңдер ме?
- Иә, асхананың бірінші залындамыз.
- Кетпе, біз сол жерге бара жатырмыз.
- Жарайды.

Телефонды қойғаннан кейін оның Гу Юань екенін айттым. Лили Тан Ванрумен әңгімеге қайта оралмас бұрын басын изеді.

Алыстан Гу Юаньнің төбесі көрінді, оның қасында әдемі жігіт жүр: олар бірге өте үйлесімді көрінді. Гу Юань оның иығына қолын қойды. Наньсяң екеуіміз бір-бірімізге қарадық, содан кейін бірден ескі күндерді еске түсірдік: жоғары мектеп. Гуюан орта мектептен бастап көрнекті тұлға болды. Оның үстіне оның тағы бір қасиеті бар еді: қасында жүргендердің бәрі де өзі сияқты талантты адамдар болатын. Бұл бұлжымайтын ереже сияқты болып кеткен! Біз сияқты жасөспірім қыздарға мұндай сәттер ерекше қызықты көрінетін.

Орта мектепте оқып жүрген кезінде Гу Юань мен Цзянси екеуі ажырамайтын. Содан кейін мен, Лили, Наньсяң және Тан Ванжу – төртеуіміз және қалған жасөспірім қыздар олардың бейнесін прототип ретінде пайдаландық: біз оларды сызып, олар туралы әңгімелер ойлап таптық, қиялдадық және әртүрлі нәрселер құрастырдық, жалпы, біз олар туралы көптеген әсерлі әңгімелерге бой ұрдық. Сонымен қатар олар жай ғана бір-бірімен қарым-қатынас жасай отырып, бізді не қатты қуаныштан «айқайлататын», не көргендерімізді «тұншықтыратын». Мысалы, олар бір-бірінің киімін жиі ауыстырып киетін, тіпті ішкі жейделеріне дейін ауыстырып алатын – екеуіне бұл жағдай ешқандай ыңғайсыздық тудырмайтын, ал оларды көрген біздің басымызда бірден жаңа идеялар пайда болатын. Біз шынайы әуесқойлар сияқты, «олардың дене температурасы бір-бірімен қосылды» деп сипаттайтынбыз. Олар ылғи бірдей аяқкиім сатып алатын; бірі азық-түлік алса, екіншісі заттарды қарайды; бір-бірінің қоласын ішетін; Цзянси үйге қайтып келгенде, ол да досының киімдерін алып, жууға тастайды. Гу Юаньның әкешесі шалғайда тұратындықтан, оларға жиі бармайтын. Сондай-ақ Гу Юань ылғи Цзянсидің жағасын реттеп жататынын көретінбіз... мұндай сәттер тұрақты түрде болып, шыдамдылығымызды сынады.

Жанрдың классикасы ретінде айтатын мысал Цзянси мен Гу Юаньның спорттық жарысқа қатысқан сәті болатын. Бұл финалдық жарыс еді: әрқайсысы ұзындығы жүз метрлік төрт шеңберді жүгіруі керек. Екеуі басқаларына қарағанда көбірек назар аударды. Сонымен, үшінші айналымды жүгіріп өтіп, Цзянси оған таяқшаны берді, Цзянси таяқшаны береді деп күтті, біздің сыныптағы бір қыз көпшілікке жүгіріп келіп, шын жүректен айқайлады:

– Гу Юань! Алға! Жүр, оған бер! Цзянси, мықтап ұста! Кел! Ұстап ал! – Айналадағы дүние бір сәт қатып қалғандай болды. Мұндай мезетті тек мектеп оқушылары ғана түсінеді. Бірнеше секундтан кейін Наньсяң екеуіміз

қасымыздан басынан аяғына дейін қызарып бара жатқан қызды көрдік. Осыдан кейін біздің мектепте белгілі бір метафора пайда болды, оның шынайы мағынасын таңдаулылар ғана білетін. Көбінесе студенттер жиналып қалғанда, олардың біреуі міндетті түрде:

– Ұстап ал! – деп айғайлайтын.

Бірақ көптен бері жалғасып келе жатқан бұл қияли оқиғаның бәрі Лили екеуіміздің кесірімізден аяқталып қалды. Оған себеп: екеуіміз олармен достасып, кездесе бастадық. Сол себепті басқа оқушылар үшін Лили екеуіміз қол жетпестей көріндік. Күн сайын басымды төмен салып, мен көпшілікпен араласуға тырыстым, осылайша, өшпенділіктің жаңа толқынына түспеймін деп шештім, тек Цзянси жанымда болып, көмек берді. Қардай аппақ тістерін көрсетіп, мені көргенде ыржиятын. Ал ол барлық позитивті энергияны бойына сіңірсе, мен теріс энергияны сіңірдім. Олардың көздері менің бетімдегі құбыжықты шағылыстырғандай болды. Бұл маған ауыр тисе де, жағымды сипаты бар еді.

Сол күндері студенттердің көпшілігі мені барлық қиыншылықтарға себепші деп ойлайтынын сездім: олар күн сайын кешке өз орындарына жиналып, сабан қуыршаққа кезек-кезек ине шаншып отыратын. Бірдеңе бола ма деп үнемі уайымдайтын дәрежеге жеттім. Мектептен жатақханаға баратын жол бойында өскен бұталардың жанынан өткен сайын мен қорқыныш пен үрейден дірілдейтінмін. Кез келген сәтте мені осы бұталарға сүйреп апарып, намысыма тиетінін сездім.

Бірақ Лили маған қарағанда әлдеқайда сабырлы еді. Орта мектептің соңғы жылын бітіргеннен кейін ол Гу Юаньның тізесіне қаймықтастан отырып алып, оны қасықпен тамақтандыратын болды. Мектеп директоры өтіп бара жатып оларға айқайлағанда, ол тіпті ұялмады да. Келесі күні директор еңбекке жарамсыздық парағын алып, Лилиді көрген бойда бірден одан қашуға тырысты.

Бір күні Лилидің бұрылып, Гу Юань мен оның досына қол бұлғағанын көрдім. Әдеттегі орнына оралған Лили Тан Ванрудың беті қызарып кеткенін байқады. Ол намыстан жарылып кетердей болды:

– Ұятсыз! – Лили одан неге ұятсыз дедің деп сұрағысы келді, бірақ мұқият қарап, жігітіне емес, басқа жаққа қарап тұрғанын түсінді.

Лили бұрылып, Гу Юаньның беті қызарған досының иығынан қағып жатқанын көрді. Ол Тан Ванруды нұсқап:

– Вэйхай, бұл сен бе? – деп сұрады.

Сол сәтте Наньсяң екеуіміз бір мезгілде терең тыныстап, жеңіл күрсіндік. Біздің өміріміз шынымен керемет еді.

