

**Лянь Хайбо**

аспирант кафедры  
зарубежной литературы  
Минский государственный  
лингвистический университет  
г. Минск, Беларусь

**Lian Haibo**

PhD student of the Department  
of World Literature  
Minsk State Linguistic University  
Minsk, Belarus  
lhb1020425313@gmail.com

ТРАВМАТИЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛУ СИНЯ И ХАНЬ ШАОГУНА

TRAUMATIC FANTASIES IN THE WORKS OF LU XIN AND HAN SHAOGONG

В статье раскрывается специфика травматической фантазии. Автор применяет психоаналитический подход для исследования текстов с целью выявления скрытых смыслов и символических элементов. Анализ образов идентичности «сумасшедшего» в повестях Лу Синя и Хань Шаогун в свете психоаналитических концепций З. Фрейда и Ж. Лакана позволяет подвергнуть критической переоценке систему персонажей в литературе о травме и сфокусировать внимание на изображении актуальных проблем современности, таких как коллективная травма, индивидуальное «пробуждение», историко-культурная рефлексия и т.п. В статье выявляются характерные для данной группы произведений факторы создания персонажей: символические элементы, описания эмоций главных героев, изображение их травматических фантазий и влияние «отсутствия отца» на психологическое развитие субъекта и его вхождение в новый символический порядок.

*К л ю ч е в ы е с л о в а: травма; фантазия; психоанализ; объектные отношения; фрагментация травматического опыта; метафора отца; З. Фрейд; Ж. Лакан; Лу Синь; Хань Шаогун.*

The article reveals the specifics of traumatic fantasy. The author applies a psychoanalytic approach to the study of texts in order to identify hidden meanings and symbolic elements. An analysis of the images in the short novels of Lu Xin and Han Shaogong in the light of psychoanalytic concepts of S. Freud and J. Lacan and the identity of the “madman” allows us to critically revise the system of characters in trauma fiction to focus on the depiction of current problems of our time, such as collective trauma, personal awakening, historical and cultural reflection, etc. The article reveals some aspects of character creation typical of this group of works: symbolic elements, description of emotions of the main characters, depiction of their traumatic fantasies and the influence of the “absence of a father” on the psychological development of the subject and his entry into a new symbolic order.

*Key words: trauma; fantasy; psychoanalysis; object relations; fragmentation of traumatic experience; metaphor of the father; S. Freud; J. Lacan; Lu Xin; Han Shaogong.*

Цель данного исследования – выявить связь между изображенными в художественных текстах фантазиями персонажей и коллективной травмой. Анализ травматических фантазий в произведениях Лу Синя и Хань Шаогуна строится на психоаналитических концепциях З. Фрейда и Ж. Лакана, что позволило обнаружить скрытые смыслы «эксцентричной психотической» идентичности.

Проясним суть концепции фантазии и ее связи с травмой в работах психоаналитиков, чтобы применить ее для анализа произведений двух китайских писателей. Концепция фантазии является центральной в работах З. Фрейда. Фантазия (нем. *Phantasia*) происходит от греческого слова *Phantasm* ‘появляющееся в виде призрака’, которое на поздней латыни означало фантасмагорию, а позже приобрело значение призрака (в XIV в.) и иллюзорного образа. В 1897 г. Фрейд признал, что индивидуальная травматическая фантазия и потенциальное желание (соблазн) не всегда связаны со следами сексуального насилия. Можно предположить, что фантазия противостоит реальности, является чисто иллюзорным продуктом воображения и мешает правильному восприятию действительности. Но Фрейд, не отвергая достоверности всех воспоминаний о сексуальном насилии, открыл факт фундаментальной дискурсивной и воображаемой природы памяти. Воспоминания о прошлом постоянно переформируются в соответствии с бессознательными желаниями. Фрейд использует термин *фантазия* для обозначения сцены, которая представляется воображению и фокусирует внимание на бессознательном желании [1, с. 316–317]. Субъект всегда участвует в этой сцене, хотя это может быть неочевидным.

Фантазии – это ничем не ограниченные воображаемые истории, в которых субъект выступает в качестве главного героя или наблюдателя и может воспринимать то, что он предпочитает из внешнего мира, как часть себя, а также выплескивать то, что он или она ненавидит внутри себя, на других [2, с. 22–27]. Фантазии разделяются на сознательные («грезы наяву»), предсознательные (ночные грезы) и бессознательные. Бессознательные фантазии могут быть восстановлены только психоаналитиком, и они формируют ядро желания. Фантазии могут быть о будущем, прошлом или вымышленных вещах. В психоанализе фантазия рассматривается как способ выражения индивидами потенциальных желаний, а также как бегство от реальности. Психоанализ внедрил метод свободных ассоциаций как эффективный способ выражения и передачи индивидуальных фантазий. При выражении свободных ассоциаций, от слова к слову, от знака к знаку, субъект покажет «окно», через которое можно заглянуть в бессознательное.

Концепция травмы предполагает, что индивид не хочет вспоминать травмирующий опыт, поскольку это тяжелый эмоциональный груз, который не каждая психика способна вынести. Понимание травмирующего опыта и заполнение пробелов в памяти являются важными подходами в клиническом лечении травмы. На этом же принципе писатели в литературе о травме строят свое повествование. Фрагментированные травматические воспоминания, бессознательно генерируемые индивидом, изолируются в мыслительной деятельности, часто в виде образов, а объединение нескольких образов для создания истории с сюжетом – это тоже вид фантазии. Травма постоянно меняет форму, проявляясь в виде индивидуальных воспоминаний, вербальных выражений, индивидуального и социального поведения и физиологических проблем.

Фантазия связана с феноменом травмы, которая существенно влияет на память индивида, мешая объединить фрагменты памяти в одно целое. Воспоминания после травматического опыта обычно излагаются нелинейно, с элементами фантазии и вымысла. Писатели широко используют фантазии как часть образа персонажа.

Для анализа вербальной стороны травматических фантазий можно прибегнуть к теории Ж. Лакана, который ввел в психоанализ понятие означающего. Он использовал инструменты, разработанные лингвистикой: «симптом (травмы) разрешается сам по себе при анализе языка, потому что симптом (травмы) структурирован как язык» [3, с. 59]. Лакан отождествил симптомы со значением: «симптом сам по себе является значением, истина обретает форму» [4, с. 320], а также описал симптом как метафору [5, с. 157]. Затем он назвал симптом «загадочным сообщением», которое субъект считает элементом из уровня «реального» вместо того чтобы признать его своим собственным сообщением [6, с. 149]. Один из трех регистров в теории Ж. Лакана называется «реальное» – это тот аспект опыта, который не может быть полностью символизирован или вербально выражен, это опыт, который существует независимо от языковых конструкций или символических представлений,

В травматических индивидуальных воспоминаниях означающее играет активную и доминирующую роль в отношении к означаемому, причем означаемое подвергается изменениям и развитию под влиянием означающего. Именно через разрыв между означающим и означаемым (одно не может появиться сразу после другого) раскрываются определенные аспекты подсознания субъекта. Последующий характер травмы (большинство травм воздействуют на индивида в течение длительного периода времени) предполагает, что человек часто переключается между энергетическим

и референтным в своих вербальных выражениях. Таким образом, когда человек пересказывает травматический опыт, новые референты привязываются к объектам, которые трудно понять отдельно от травматического опыта субъекта.

Хотя Лакан принял формулировку Фрейда о важности фантазии и о ее виртуальном качестве как сценария желания, он подчеркивал защитную функцию фантазии, характеризуя ее как фиксированное и неподвижное, и в то же время фантазия не перестает повторяться [6, с. 119–120].

Лакан утверждал, что за всеми образами в сновидениях и фантазиях скрывается бессознательная «фундаментальная фантазия»: психоаналитик переосмыслил Эдипов комплекс, введя понятие «метафоры отца», представляющее власть и ее репрессивную функцию. «Метафора отца» перемещает «закон отца» в символический порядок, важность которого состоит в том, что роль отца превращается в функцию, и даже нереальные отцы могут быть рассмотрены как «метафора отца» [7, с. 120].

С точки зрения теории травмы, введение «символического отца» привело к появлению набора правил, особенно в языковой системе, что оказало глубокое влияние на психологическое развитие человека. При столкновении с «законом отца» первоначальное мировоззрение и самосознание индивида подвергаются потрясению, этот процесс для субъекта является одновременно переходным и крайне важным. Можно отметить отделение субъекта от близких отношений с матерью и переход к идентификации с отцом. Этот этап символизирует угасание Эдипова комплекса и «смерть отца». «Смерть отца» выступает элементом нового символического порядка, где язык и символические правила становятся основой понимания мира субъектом и его самоидентификации [8, с.119–123].

Исследование фантазии Фрейдом и Лаканом служит эффективным методом изучения литературы о травмах. Анализ фантазии в художественных текстах может строиться на сюжетной линии и композиции произведения, на характере повествования, в частности, на способах представления персонажа, а также на свободном косвенном дискурсе (если таковой использован автором). В некоторых произведениях персонажи могут представлять в качестве символов коллективности, отражая культурно-психологические особенности определенного исторического периода. Эксцентричные проявления психики и поведения обретают дополнительное значение.

Книги К. Карут «Травма: исследования памяти» (1995) и «Невостремленный опыт: травма, повествование и история» (2016) вызвали волну научного интереса к связи между травмой, памятью, историей и литера-

турой. Гуманитарные исследования травмы побуждают литературоведов задавать вопросы о роли, которую художественные тексты играют в интерпретации проблематики травмы, включая ее воздействие на восприятие травматических событий, а также формирование исторической и культурной памяти.

С начала XX в. Китай пережил двойные изменения в общественном сознании и социальной системе, расширение тематики литературных произведений отразило «индивидуальное пробуждение» и историческую рефлексию. После 1918 г. писатели были обеспокоены заменой традиционной культуры модернизированной культурой. Некоторые из них обратились к изучению связанного с указанными процессами травматического опыта и собрали разрозненные личные воспоминания в вымышленные истории. Через болезненный опыт или фантазию главного героя выражаются особенности китайской национальной психологической травмы в XX в., и тема истории переплетается с социальной и индивидуальной травмой.

Фантастический рассказ Лу Синя «Записки сумасшедшего» (1918) и повесть Хань Шаогуна «Папапа» (1985) представляют собой культурную рефлексию в историческом контексте с точки зрения травматической фантазии и в то же время отражают культурную и историческую травму, пережитую китайским обществом во время демократической революции.

В 1918 г. Лу Синь был впечатлен, прочитав повесть Н. Гоголя «Записки сумасшедшего» (1834), поэтому он создал одноименное произведение. Содержание истории основано на записках, написанных человеком, страдающим манией преследования. Записки отражают внутренний процесс психического заболевания, когда человек считает, что живет в мире, где люди едят друг друга.

В рассказе фигурирует некая «историческая книга», в которой, на первый взгляд, на каждой странице прописаны стандарты морали и добродетели. Но после того, как главный герой внимательно прочитал ее в полночь, он вдруг увидел между строк слово *каннибализм*. С тех пор он лишается рассудка, концепция «каннибализма» преследует его, словно призрак, и он не может ни с кем общаться, опасаясь, что все вокруг, знакомые и незнакомые, участвовали в «людоедстве». Он даже подозревает, что сам когда-то ел людей. Затем главный герой испытывает непонятный страх и в конце задает вопрос и молится: *Может, есть еще дети, не евшие людей? – Спасите детей!* [9, ч. 13].

Герой уверен, что окружающие тоже хотят съесть его так же, как в соседней деревне якобы съели злобного человека. Он придумал этический закон людоедства: если бы окружающие его люди вынудили главного героя совершить самоубийство, тогда он мог бы со спокойной душой заниматься людоедством. И он боялся, что неосознанно тоже ел блюда, приготовленные из человеческого мяса.

Безумная фантазия о людоедстве является ядром этого рассказа. Главный герой страдает манией преследования и ищет способы самосохранения. В конце концов он вынужден возложить свои надежды на детей. Беспорядочные описания состояний психики главного героя с трудом поддаются анализу и трактовке. За хаотичным сюжетом и повторяющейся лексикой скрывается глубинный смысл, который может быть раскрыт с помощью психоаналитического подхода к художественному произведению.

В психоанализе фантазии об отсутствии ощущения времени рассматриваются как механизм самозащиты, направленный на избегание реальности. Аналогичным образом текст Лу Синя строится на нелинейной структуре повествования с использованием «потока сознания», что нивелирует ход времени и приводит к визуализации травматических фантазий и эмоциональному выражению иллюзорных представлений о поедании человека, возникающих у главного героя.

В тексте постоянно повторяется слово *людоедство*, и истории «людоедства» постепенно перестают быть простыми описаниями действий и фактов, а становятся бессознательным выражением другого знака. Лексическое значение слова *каннибализм* расщепляется и вскрывает иной смысл: травма, причиненная феодализмом, бессмертна, и жертвы феодализма могут это осознавать или не осознавать. Социокультурная идеология Китая строго контролировалась феодальной династией, охватывая все аспекты, которые подвергались отбору и контролю. Под воздействием этого давления люди в целом следовали набору идеологических правил, которые, по мнению Лу Синя, представляют собой идеологемы, лишаящие человека личного сознания. Так возникает метафора каннибализма, которая служит воплощением влияния социальных отношений в Китае на отдельных людей в начале XX века. Фантазия о каннибализме визуализирует травму и показывает, что подчинение правилам может подавлять возможность пробуждения индивидуального сознания. В конце записок главный герой выздоравливает и становится местным чиновником, что выражает идею автора о трудности изменения социальных правил и общественного мнения.

В своих произведениях Лу Синь использует прием образного повтора, например, в них постоянно фигурирует расплывчатое описание луны или неяркого света. В сюжете «Записок сумасшедшего» также появляется этот образ: *Сегодня вечером замечательно светит луна* [9, ч. 1]; *Сегодня совсем не светила луна* [9, ч. 2]; *Всю ночь не смог уснуть* [9, ч. 3]; *Глубокая тьма, не знаю: день или ночь* [9, ч. 6]; *И солнце не всходит, и двери не открываются: кормят два раза в день* [9, ч. 11]. Хотя упоминание лунного или неясного света в главах имеет форму коротких предложений, с первой до последней части можно проследить, что свет становится темнее. Это параллельно отражает усугубление безумия и паники главного героя, а также то, что его размышления относительно волнующей его проблемы становятся все более ясными. Кроме того, герой создает ассоциации, связывая характеристики людей с чертами животных, что символизирует превращение межличностных отношений в «охотничьи». Все сюжеты о ночи – это содержание одной только фантазии главного героя. С точки зрения психоанализа, описание света – это скрытое описание одиночества, страха, депрессии и недоверия главного героя.

Используя психоанализ для установления связи между безвременьем, каннибализмом и тьмой, можно прийти к выводу, что безвременье и темнота являются подсознательными проявлениями депрессии и травматических фантазий, в то время как каннибализм является визуальной проекцией травматических фантазий. Свободные ассоциации главного героя вращаются вокруг этих трех аспектов, отражая внутренний мир, который преследует больного бредом, а затем раскрывает его травму. Автор также использует дневник главного героя как метафору широко распространенной коллективной травмы в социальной системе Китая в начале XX века.

Еще одна травмирующая фантастическая история из серии «иррациональный сумасшедший» – «Папапа» (1985) Хань Шаогуна. Повесть рассказывает о деревне, изолированной от мира, где есть человек по имени Биньцзай, который никогда не вырастет. Он родился, не видя своего отца, и никто не знает, кто его отец. Он ничего не может делать и говорит только два слова: *папа* и *мама*. *Последнее было ругательным словом* [10, с. 1], но в устах ребенка оно оставалось просто набором звуков. Поскольку жизнь в деревне трудна, колдун деревни хочет принести голову Биньцзая в жертву. Когда палач поднял нож для казни, в небе внезапно прогремел гром, и люди были ошеломлены, думая, что это знак с небес, и Биньцзай выжил.

Когда жители решили воевать с другой деревней, колдун предсказал успешный результат. Однако вопреки предсказанию, они потерпели неудачу, и многие погибли. В это время люди внезапно вспомнили о случае, когда Биньцзя собиравались принести в жертву в грозу. *Папа* и *мама*, слова, которые может сказать Биньцзай, были трактованы жителями как метод предсказания древнего китайского инь и ян. Все думали, что Биньцзай – это настоящий колдун, и решили молиться ему и узнавать предсказания о будущем. Однако Биньцзай мог только вращать глазами и в конце концов сказал *папа*. Люди подумали, что это знак победы, но в итоге снова потерпели неудачу. Вскоре в деревне закончилась еда, а мама Биньцзя пропала в горах, и один из деревенских жителей отравил старых и слабых деревни, оставив молодых в надежде, что они смогут продолжить род. Биньцзя также отравили, но он не умер, а очнувшись, слабо произнес *папа* [10, с. 41].

Произведение Хань Шаогуна продолжает исследование темы культурной потери и культурных трансформаций. Травматическая фантазия тесно связана с расширением значения слова и языка: многие слова символизированы и наделены новыми смыслами, в том числе отражая некоторые национальные культурные травмы.

Биньцзай как символ трагедии находится в замкнутой природной и отсталой культурной среде, это уродец, порожденный этой средой, ее жертва. Но его бессмертие намекает на то, что этот отсталый, невежественный культурный ген распространяется дальше. Для новой группы людей он становится источником заражения и жертвой, продолжая влиять на будущие поколения и создавая замкнутый круг зла.

Речь Биньцзя не имеет логики, он не может выразить свои мысли, за исключением двух основных намерений и эмоций: все, что относится к утверждению, к позитивному, соотносится со словом *папа*; все, что относится к отрицанию, к негативному, обозначается словом *мама*. Когда он не может определить характер стимула, он просто реагирует произвольно. Способ мышления Биньцзя – бинарная оппозиция «или/или»: что не радость, то гнев, что не добро, то зло, что не хорошо, то плохо – это способ автора выразить состояние афазии культурной травмы Китая в последней трети XX века.

Хань Шаогуна демонстрирует однонаправленный характер языка персонажей, его социальную функцию, но в «Папапа» связи, на которых основывается эта функция, разорваны. Или говорящий сам не понимает, что говорит, полагаясь только на догадки и интерпретации слушателя; или говорящий говорит сам с собой, не заботясь о том, понимает ли слушатель

его и даже слушает ли он. Персонажи почти не имеют возможности общаться друг с другом, между людьми существует огромная преграда, они говорят на языке, который не могут полностью понять. Автор использовал психические проблемы Биньцзая, чтобы дать возможность читателю взглянуть на них с критической точки зрения, разглядеть источник травмы, деформированной и патологической, которая залегает в основе китайской нации.

В повести, помимо языка Биньцзая, язык других персонажей всегда смешивается с древним и современным, диалектом и официальным китайским. Между читателем и персонажами может возникнуть непонимание. Бессмысленные слова Биньцзая увеличивают трудности восприятия текста читателем. *Словно подчёркивая, что в большой семье все друг другу родственники, обращение «фуцин» (отец) нарочно заменяли на «шушу» (дядя), «шушу» говорили, когда нужно было сказать «деде» (папа)* [10, с. 9]. Хаотичная система родства, исчезнувший отец, путаница в номинациях используются в качестве символов хаоса китайской национальной культурной психологии в XX веке.

Ли Цинси считает, что «образ и речь Биньцзая отличаются от индивидуальных характеристик, используемых в целом в литературных произведениях, но являются глубоким выражением коллективного сознания (или коллективного бессознательного), сформировавшегося в национальной психологии» [11, с. 41]. Биньцзай ищет исчезнувшего отца, что соответствует поиску корней национальной культуры.

Рассматривая травматическую фантазию в повести с точки зрения психоанализа, можно утверждать, что мы имеем дело с «фундаментальной» фантазией, то есть, в концепции Ж. Лакана, с «метафорой отца». Повторяющийся в романе сюжет о том, как Биньцзай ошибочно принимает других людей за своего отца, доказывает, что «воображаемый отец» продолжает появляться в подсознании, а позиция отца вечна.

Очевидно, что «отец» присутствует здесь как символическое олицетворение правил. Слова и поведение Биньцзая показывают, что он не может чувствовать и понимать этот набор правил, но он подсознательно стремится к нему. Аналогично, в «Записках сумасшедшего» Лу Синя «каннибализм» также обозначается как «закон отца». Главный герой осознает «имя отца», а затем пытается найти символическую «смерть отца», но в результате сумасшедший выздоравливает и становится местным чиновником, то есть он попадает в новый символический порядок.

Семантическая связь двух произведений указывает на «закон отца», и авторы намеренно избегали описания времени, пытаясь выразить вечность и цикличность этого закона. «Отец» продолжал трансформироваться в определенную форму визуальных образов. В произведениях использованы фантазия и странная логика повествования, а образы сумасшедших персонажей отражают конкретные исторические травмирующие факторы, которые вызывают коллективное молчание, в то время как коллективная травма выражает скрытые травмирующие чувства через травмирующие фантазии.

Исследователь Л. Малкки считает, что «индивидуальная память главного героя становится общей памятью, мощной силой, которая воздействует на идентичности, идеи, желания и верования, сформированные и трансформированные в преходящих обстоятельствах, которые были пережиты совместно незнакомыми людьми» [12, с. 92]. Другими словами, травмирующие фантазии индивида в художественном произведении являются средством отстранения от травмы, с одной стороны, и способом внедрения ее в общественное сознание – с другой. В этих случаях исследователи могут подвергнуть травму интерпретации посредством психоаналитического метода, чтобы выявить смысл романов о травме и определить суть переживания и травмирующих событий.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Фрейд, З.* Работа сновидения / З. Фрейд // Толкование сновидений. – Минск : Харвест, 2005. – 490 с.
2. *Bellemin-Noël, J.* La psychanalyse du texte littéraire : Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud / J. Bellemin-Noël. – Paris : Nathan Université, 1999. – 159 p.
3. *Lacan, J.* The function and field of speech and language in psychoanalysis. *Ecrits: A Selection* / J. Lacan. – London : Tavistock, 1953. – 322 p.
4. *Lacan, J.* The seminar of Jacques Lacan / J. Lacan // Book II : The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis. – New York : W. W. Norton, 1955, – 343 p.
5. *Lacan, J.* Le Seminaire / J. Lacan. – Paris : du Seuil, 1957. – Livre IV : La relation d'objet [Object relations]. – 434 p.
6. *Lacan, J.* Le Seminaire / J. Lacan. – Paris : du Seuil, 1991. – Livre VIII : Le transfert [Transference]. – 464 p.
7. *Lacan, J.* The four fundamental concepts of Psychoanalysis / J. Lacan. – London : The Hogarth Press, 1978. – 290 p.

8. *Shepherdson, C. From Oedipus Rex to Totem and Taboo: Lacan's Revision of the Paternal Metaphor* / C. Shepherdson // *Nature, Culture, Psychoanalysis*. – London : Routledge, 2002. – 272 p.
9. *Лу Синь. Записки сумасшедшего* [Электронный ресурс] / Лу Синь ; пер. С. Тихвинского. // КулЛиб. – 1971. – Режим доступа: <https://cool-lib.net/b/83296-lu-sin-zapiski-sumasshedshego/read>. – Дата доступа: 16.01.2024.
10. *Хань Шаогун. Папапа* / Хань Шаогун, Мо Янь, Янь Лянькэ ; пер. Е. И. Митькина. – СПб : Современная китайская повесть : «Гиперион», 2017. – 384 с.
11. *Ли Цинси. Что он ищет?* – Краткое изложение тезиса Хань Шаогун / Ли Цинси // Рецензия на роман. – Шэньси: Ассоциация писателей Шэньси, 1987. – 96 с. = 李庆西, 他在寻找什么?——关于韩少功的论文提纲. / 李庆西. // 小说评论, 1987, 96页.
12. *Malkki, L. H. Anthropological Locations* / L. H. Malkki // *News and Culture: Transitory Phenomena and the Fieldwork Tradition*. – Oakland : University of California Press, 1998. – 287 p.

*Поступила в редакцию 02.04.2024*