

ЛИЛИЯ ВОЛЬДЕМАРОВНА НИКОЛАЕВА

старший преподаватель кафедры теоретических дисциплин
Нижегородское театральное училище им. Е. А. Евстигнеева
(Нижний Новгород, Российская Федерация)
lilly.keilmann@gmail.com

СВЕТЛАНА НИКОЛАЕВНА АВЕРКИНА

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры
всемирной литературы Института филологии
Московский государственный педагогический университет
(Москва, Российская Федерация)
ORCID 0009-0008-8922-679X; averkina.svetlanalumn@mail.ru

ФУНКЦИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ МО ЯНЯ «ЛЯГУШКИ»

А н н о т а ц и я . Рассматриваются художественные функции основных символических образов романа Мо Яня «Лягушки» (蛙, Wā) – лягушки, дитя и куклы. Изображая реальность, автор прибегает к мифологическому потенциалу китайской культуры, создавая объемный и многозначный портрет действительности периода политики «одного ребенка». Доказывается, что образ лягушки, наиболее тесно связанный с судьбой главной героини, акушерки Вань Синь (Тетушка, или Гугу), обретает амбивалентное значение: он символизирует плодородие, цикличность природы, духовное преобразование и одновременно – насилие, бесплодие, смерть. Особое внимание уделяется племяннику героини, начинающему писателю Кэдоу, рассказывающему о жизни Вань Синь и обитателей родной деревни в посланиях японскому другу. Кэдоу (в переводе с китайского языка ‘головастик’) олицетворяет в романе новое поколение, выросшее после периода жестоких социальных экспериментов. С ним автор связывает надежды на более гуманное будущее. В исследовании подчеркивается, что идея духовного преобразования, искупления реализуется автором и в образе глиняной куклы, традиционно ассоциируемой в китайском фольклоре с богиней луны Чаньэ, вдыхавшей в глиняные фигурки жизнь. В конце романа Гугу, терзаемая муками совести, также пытается искупить вину, раскрашивая слепленные игрушки для детей. Этот символ наиболее ярко раскрывается в финале романа, оформленного как пьеса, посвященная судьбе Вань Синь. Делается вывод, что оригинальная композиция романа, соединившего эпистолярный и драматический жанры, позволяет подчеркнуть сложность повествовательной стратегии Мо Яня. Создавая многослойное и многозначное повествование о судьбе своего поколения, он анализирует механизмы формирования культурной памяти. Анализ символического ряда романа показывает, что насыщенные мифологическим содержанием образы становятся важнейшим инструментом художественного выражения философской проблематики современной китайской литературы.

К л ю ч е в ы е с л о в а : Мо Янь, роман «Лягушки», символический образ, мифологический потенциал, многозначность, гуманизм

Д л я ц и т и р о в а н и я : Николаева Л. В., Аверкина С. Н. Функция символических образов в романе Мо Яня «Лягушки» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2026. Т. 48, № 5. С. 106–112. DOI: 10.15393/uchz.art.2026.1341

ВВЕДЕНИЕ

Роман китайского писателя и Нобелевского лауреата Мо Яня «Лягушки» (蛙, Wā, 2009) представляет собой многослойное повествование, в котором история главной героини и обитателей ее родной деревни переплетена с драматическими страницами истории Китая. Сквозной темой романа становится политика контроля рождаемости, воплощенная в судьбах отдельных людей и целых поколений.

Сдерживание рождаемости – не новая для истории Китая практика, характерная, например, для эпохи правления династий Чжоу и Хань. В хрониках и древних летописях («Цзо чжуань» (V–IV века до н. э.), «Ши цзи» (I век до н. э.), «Хань шу» (I век н. э.)) приводятся эпизоды инфантицида в отношении девочек, примеры истребления младенцев в бедных регионах [9]. Путешественники, которые начали активно посещать Китай в эпоху Мин (Гаспар

да Круш, Матео Риччи), сообщают в своих воспоминаниях о жестоком обращении со слабыми, больными и непригодными для деторождения людьми [12]. Подобные явления зафиксированы и в истории Европы. Но после окончания Второй мировой войны политика в области прав человека изменилась, поэтому жесткая демографическая повестка Китая, просуществовавшая вплоть до 2015 года, осуждалась большинством западных стран.

Автор «Лягушек» не мог пройти мимо этой трагической страницы истории Китая. В своем романе он анализирует последствия коллективной психологической травмы, пытается понять, что поможет преодолеть ее. Повествование, выполненное в жанре магического реализма, уникально для китайской литературы [5: 39]. Сплетение магического реализма, авторского стиля и фольклорной культуры позволило создать произведение, которое выходит за рамки социального романа, превращаясь в символическую притчу, насыщенную мифологическими и фольклорными мотивами, гротескными и комическими описаниями народных характеров, аристофановским юмором¹.

В одной из первых отечественных публикаций, открывших творчество писателя широкой публике, «Мо Янь: первое знакомство» (2013) В. В. Пасечник пишет о присутствии в его произведениях «терпкого латиноамериканского оттенка», сравнивая его с любимым в России Г. Маркесом:

«Восточная эклектика лишь оттеняет этот привкус, анекдот переплетается с мистификацией, а сюрреализм – с мифологией. Каждый ингредиент, будь то переписка или рамочный рассказ <...> находится на своем месте, каждый играет свою роль. Вымысел становится реальностью, а реальность дополняет вымысел» [3: 258].

Одним из приемов, позволяющих достичь такого эффекта, является обращение к символическим образам, расшифровать которые можно, лишь углубившись в историю традиционной китайской культуры [2: 14]. Центральным символическим образом романа, своеобразным ключом к его пониманию является лягушка. Китайский фольклор связывает ее с лунным циклом, дождем и плодородием². Она олицетворяет вечное движение, изобилие, полноту жизни, женскую энергию³. В Древнем Китае лягушек называли «небесными цыплятами»: они падали на землю вместе с дождем, предвещая рождение детей и процветание⁴.

В романе Мо Яня этот образ приобретает трагическую амбивалентность. Образ лягушки становится многозначным символом, отра-

жающим глубинный конфликт между жизнью и смертью, природой и политикой, индивидуальной судьбой и национальной историей [11: 203–204]. Через мифологизацию повседневности писатель формирует новую мифологию современного Китая, в которой личная боль и историческая память приобретают универсальное звучание.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МО ЯНЯ

Настоящее имя писателя, известного сегодня во всем мире доктора филологии Открытого университета Гонконга – Гуань Мое (кит. 管谟业, Guǎn Mòyè). В переводе с китайского псевдоним Мо Яня звучит, словно призыв: «Молчи!» С раннего детства он помнил о силе молчания и пронес это знание через всю профессиональную жизнь, как бы странно это ни звучало для писателя. Мо Янь говорит на многие темы, но говорит иносказательно, избегая прямых оценок и выводов.

Мо Янь родился в 1955 году в провинции Шаньдун на востоке Китая, в небольшом уезде Гаоми. Вслед за У. Фолкнером и Г. Маркесом он создал свой узнаваемый мир, списанный с его родной деревни. Гаоми (高密, Gāomì) стало местом действия многих его произведений [1: 120–122]. Это пространство мифопоэтической памяти, в котором оживают поверья о духах воды и покровителях местности, а обычные явления воспринимаются через призму магического мышления [7: 135–136].

В Нобелевской лекции (2012) Мо Янь назвал себя «сказителем», задача которого заключается в том, чтобы доступным широкому кругу слушателей языком, похожим на язык странствующих по ярмаркам бродячих артистов, поведать миру истории предков и современников. Когда-то в детстве, вынужденный покинуть школу в период культурной революции, он заслушивался подобными рассказами и охотно передавал их родным и соседям⁵. Народный язык Мо Яня, тонкое понимание жизни со всеми ее противоречиями сделали прозу писателя самобытной и неподражаемой.

«Имея много общего с титанами мировой литературы XX века, он в то же время не похож ни на кого из них. <...> Мо Янь – своего рода ноумен, вещь в себе, абсолютное и бесспорное исключение из правил»,

– замечает В. В. Пасечник в упомянутой выше статье [3: 257].

Мать писателя (ей он посвятил роман «Большая грудь, широкие бедра») – скромная труженица, до невероятности честная и не терпя-

щая несправедливости женщина, помогла ему научиться быть «правдивым и подлинным», не бояться «открыто выражать свою природу» [4: 72–73].

Мораль Мо Яня внеконфессиональна: он не является буддистом, даосистом и последовательным конфуцианцем. Его можно отнести к тому типу гуманистов, которые, выступая за духовное единство людей, сохраняют национальные традиции, память о прошлом.

Все творчество Мо Яня связано с судьбой родной страны. В достаточно раннем возрасте он покинул Гаоми, чтобы поступить на службу в Народно-освободительную армию Китая, где стал кадровым политработником. Во время службы Мо Янь получил образование и в 1986 году окончил факультет литературы Института искусств НОАК. Тогда и произошло его «пробуждение» как писателя. Роман «Красный гаолян» (рассказ о жестокости деревенской жизни, насилии, бедности, вере и любви к малой родине) принес Мо Яню известность, а его экранизация талантливым молодым режиссером Чжаном Имоу, отмеченная в 1988 году жюри Берлинского фестиваля высшей наградой, сделала его знаменитым и за пределами Китая. Фильм имеет мощный антивоенный посыл и в то же время задает витальный мотив, характерный для творчества Мо Яня. Дуэт этих самобытных художников ознаменовал начало новой эры в развитии китайского искусства, переживавшего в 1980–1990-е годы бурный подъем. После подавления Тяньаньмэньского восстания и периода политической реакции Мо Янь не покинул страну и нашел силы продолжить писать [12]. Изпод пера автора вышли многочисленные рассказы, автобиографический очерк о детских годах «Моя история» (1998), сборники эссе «Женщина с охапкой цветов» (1997), «Ветры и луны» (1998) и «Мой век» (1999), а также несколько романов, посвященных недавней истории Китая.

Исторические катаклизмы Мо Янь всегда рассматривал не как проявление сиюминутных событий, а как результат сложных процессов, закономерностей, которые коренятся в природе народа, в его культуре, менталитете, традициях и верованиях. Об этом он размышляет в своем вершинном произведении «Сандаловая казнь» (1997), посвященном «боксерскому восстанию», положившему конец эпохи династии Цин, подточенной коррупцией и опиумом. Роман называют самым «мрачным и натуралистичным», так как его центральным образом становится казнь – линчевание на сандаловом кресте – символе роскоши и власти: сандаловое дерево приглушало запах крови, певцы китайской традиционной оперы заглушали стоны жертв, убийство проводилось с театральной торжественностью и риту-

альной точностью. Исследуя границы искусства и насилия, Мо Янь показывает, как обманчивая форма может соблазнить тысячи людей, не видящих за ней истинного содержания. Художник (предводитель восстания, певец пекинской оперы Сунь Бинь) показан одновременно как жертва и как творец истории. Повествование пронизано магическим духом легенд, на которых строились китайские оперы [8: 159–160].

Однако главным романом, написанным в стилистике магического реализма, и своего рода визитной карточкой Мо Яня за рубежом является трагикомическая эпопея «Устал рождаться и умирать» (2004) [8: 154–155]. Перед читателем разворачивается история метаморфоз героя-одиночки, отказавшегося стать покорным членом сельской коммуны. Героя казнили, но душа «кулака Си Мень Нао» не нашла успокоения. Он побывал в теле осла, вола, собаки, свиньи и обезьяны – так Си Мень Нао мог наблюдать жизнь его детей и внуков в бурно развивающейся Китайской Народной Республике. В конце романа Си Мень Нао снова рождается на свет в человеческом облике – в теле своего праправнука. И это происходит в канун нового 2000 года – миллениума, точки отсчета нового тысячелетия истории Китая. Прототипом главного героя стал, как утверждает Мо Янь, крестьянин-изгой из соседней деревни. Тень прошлого не случайно всплыла в его сознании: в детстве он, как и другие, был готов бросить камень в бродягу, не желавшего подчиняться правилам. Лишь с возрастом он понял, как несправедлив был к этому отчаянному чудаку – человеку, душа которого обязательно еще раз воплотится в новом теле, но в лучшие времена [8: 160–161].

Прототипом героини в романе «Лягушки» (2009), вобравшем в себя все черты поэтики Мо Яня, также послужила реальная личность – тетушка писателя, обладавшая невероятно сильным характером, какой встречался только у женщин, переживших последствия войны и эпоху культурной революции. Однако это было единственным сходством тети с Вань Синь.

ЖЕНЩИНА-АКУШЕРКА КАК ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХЕТИП В РОМАНЕ «ЛЯГУШКИ»

Фигура деревенской акушерки Вань Синь, символически связанной с образом лягушки, занимает особое место в структуре произведения. Даже имя героини отсылает к мифам о лунном цикле и плодородии. В детстве ее звали Дуаньян (кит. 端阳), в переводе с китайского – ‘Праздник Драконовых лодок’, который отмечали в пятый день пятого лунного месяца, период, считавшийся благоприятным для зачатия.

Взрослое имя будущей «жрице смерти» дал отец, глубоко чтивший местные традиции и знав-

ший смысл причудливых и сложных иероглифов. Он мечтал, чтобы его дочь покровительствовала людям, давала им жизненную силу. Ван Синь (万心) – так он назвал любимую дочь – означает ‘Десять тысяч сердец’⁶. И поначалу мечта его сбылась: Дуаньян стала прекрасной акушеркой, наделенной интуицией и даром врачевания. Но суровая жизнь изменила ее внешность и характер. После побега на Тайвань мужа, служившего пилотом, и вступления героини в партию все стали называть ее Гугу (姑姑, Тетушка)⁷. Примечательно, что о ее судьбе читатель узнает из писем племянника Кэдоу японскому наставнику и другу. Писатель – рассказчик и структурирующее звено романа. Мо Янь наделяет его артистизмом и легкостью. Именно благодаря Кэдоу история Вань Синь обретает форму интимных воспоминаний, нехарактерную для интонации грубоватой героини.

Племянник запомнил ее другой. Тетушка заменила ему мать (в этой родственной ипостаси она возвращает себе статус помощницы, спасительницы детей). Отсюда – теплота и сострадание к Гугу, от которой он не мог и не хотел отречься. Кэдоу отличается мягкостью и деликатностью, свойственными, по мнению Мо Яня, новому поколению китайцев, выросших в период оттепели, пришедшей на смену диктатуре. Он не просто родственник Гугу, но и хроникер трагических событий прошлого. Рассказчик откровенно пишет об истории семьи, а творчество становится для него формой примирения с болью за общую вину.

Имя героя, вернее, его детское прозвище – Кэддоу (蝌蚪), переводится на русский язык как ‘головастик’. Семантически оно также связано с образом лягушек, но указывает на инфантильность, незрелость героя. Путь Кэдоу от сироты до писателя-драматурга становится метафорой развития, а его судьба (в обобщенном смысле) воплощает процесс «культурной модернизации» страны.

«НЕЛЕПОЕ ИМЯ» КАК ЗНАК ВРЕМЕНИ: ГРОТЕСКО-ИРОНИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

Символично, что именно Гугу наделила Кэдоу говорящим прозвищем. Он с мягкой иронией вспоминает рассказ тетушки о своем «крещении». Однажды она, омывая руки, случайно увидела в ручье целые тучи головастиков и задумалась об их будущем:

«Столько головастиков, и ведь они в конечном счете станут лягушками. Далеко не все, конечно, большая часть превратится в ил. Как это похоже на мужские сперматозоиды, из множества которых соединиться с яйцеклеткой и стать ребенком может, боюсь, лишь один из тысяч» (3).

Так тетушке и пришло в голову, что между головастиком и рождением человека существует некая скрытая связь. Вероятно, поэтому она в тот день и посоветовала сестре назвать новорожденного племянника Головастиком, а она, в свою очередь, подхватила идею, исходя из своих соображений: прожить с таким скромным именем в трудные времена легче, чем человеку с именем героическим (3–4).

Прозвище Головастик не подходит писателю, призванному быть свидетелем и летописцем эпохи. И герой меняет его, как и многие другие дети, откашавшиеся от «смешных прозвищ, бездумно данных им при рождении» (8). Кэдоу сообщает, что традиция давать детям нелепые имена утвердилась в деревне достаточно давно. Этой теме он посвящает отдельный пассаж, позволяющий судить о той незначительной роли, которую общество отводило простому крестьянскому ребенку:

«В наших краях <...> издавна повелось нарекать ребенка при рождении какой-нибудь частью тела или органом. Например, Чэнь Би (Нос), Чжао Янь (Глаз), У Дачан (Толстая Кишка), Сунь Цзянь (Плечо) <...> Отчего так повелось, я не разбирался, наверное, склад ума такой, когда считают, что чем дряннее имя, тем дольше жизнь» (8).

Однако о судьбе своих несчастных односельчан он пишет с сочувствием и симпатией, подчеркивая их сноровку и неистребимую любовь к жизни:

«За ним ездил на телеге в уездный город искусный деревенский возница Ван Цзяо (Нога). С квадратной головой и толстой шеей, он заикался, метал злобные взгляды, когда говорил, и лицо его багровело от злости. Его сын Ван Гань (Печенка) и дочка Ван Дань (Желчный Пузырь), двойняшки, учились вместе со мной. Ван Гань высоченный, а Ван Дань <...> коротышка. Все говорили, что в утробе матери Ван Гань урывал себе все питание, вот Ван Дань и не росла» (9).

Приведенные примеры говорят о том, как в многочисленных китайских деревнях воспринималась жизнь маленького человека, рожденного, чтобы раствориться в коллективной воле, спрятаться за своим непримечательным и даже смешным именем, сократиться до функции, стать лишь частью целого. Процесс дегуманизации показан автором в гротескно-комическом ключе и контрастирует с общей трагической темой романа. Однако именно подобный прием позволяет глубже понять суть охватывавших китайское общество проблем.

Все те, кто не был готов смириться с ролью песчинки, придумывали себе устрашающие прозвища, как, например, вторая жена Кэдоу – одна из семи учениц Гугу. Все называли ее Львенком:

«<...> волосы взъерошенные, плоский нос, квадратный рот, прыщавое лицо. Перед тетушкой она прекло-

нялась, скажи ей тетушка убить кого, тут же схватила бы нож и убила бы, не раздумывая» (21).

Основанием для такого прозвища стала не столько внешность героини, сколько ее решительный и отважный характер. В страшных «обрядках» Гугу Львенок была ее верной помощницей. Неслучайно она сама не смогла родить ребенка: судьба наказала ее, как и Вань Синь, которая годами мучилась кошмарами. Гугу постоянно слышала кваканье лягушек, напоминающее крик новорожденных детей, что сделало ее существование невыносимым. Желая спасти Гугу, Кэдоу дал ей право высказать свое горе в финале романа, написанном в форме пьесы, которая отсылает к традиционному китайскому театру (戏剧, xijù). Сцена еще раз подчеркивает притчевую природу повествования [10: 121]:

«Кэдоу: А тетушка у нас героиня, которая выступает в защиту лягушек. *Тетушка (с горечью)*: Нет, у тетушки руки в лягушачьей крови <...>

Из пещеры вылезает ребенок в зеленом набрюшнике, а за ним толпа увечных лягушек. Зеленый ребенок громко кричит: “Верни должок! Верни должок!” “Лягушки” яростно квакают. Тетушка испуганно вскрикивает и теряет сознание.

Кэдоу: Тетушка, теперь-то я понимаю, почему вы боитесь лягушек. Чего мне не понять, так это как все эти годы вы самыми различными способами компенсировали свою, как вы считаете, “вину”. Ведь на самом деле никакой вашей вины нет, эти разодранные на куски лягушки – всего лишь плод вашей фантазии» (346–347).

ФУНКЦИЯ ОБРАЗА КУКЛЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СМЫСЛА РОМАНА «ЛЯГУШКИ». МНОГОЗНАЧНОСТЬ ИЕРОГЛИФА 娃

Лягушки по природе своей ужасны: «бедра у них как женские», – говорит как-то Гугу (сравнение напоминает о профессии героини) (249). Лягушки – это и дети, и куклы, ведь иероглиф, обозначающий несвязанных внешне существ, звучит одинаково: 娃⁸. Львенок в одном из своих кровавожадных монологов поясняет эту мысль акушерки:

«Почему “лягушка” и “детеныш”, “кукла” читаются одинаково? Почему первый крик ребенка, только что появившегося из материнской утробы, звучит абсолютно так же, как лягушачье кваканье? Почему многие наши глиняные куклы в Дунбэ держат в руках лягушку? Почему прародительницу человечества зовут Нюйва? То, что “ва” из “Нюйва” и “ва” – “лягушка” звучат одинаково, говорит о том, что прародительницей человечества была большая лягушка, что человечество развивалось от лягушки, а теория развития человека от обезьяны абсолютно ошибочна...» (251).

Если образ лягушки превращается для Вань Синь в символ возмездия, то кукла дает ей надежду на возрождение. Фигурки кукол упоминаются лишь в последнем эпизоде романа, когда описывается, как бывшая повитуха вместе

с мастером, делающим глиняные игрушки, разукрашивает их. В этой сцене, по замыслу Кэдоу, Вань Синь должна напоминать читателю богиню Нюйву, лепившую первых людей из глины.

«Тетушка положила куклу, что держала в руке, в последний пустой квадратик, потом отступила на шаг, зажгла три свечи на небольшом жертвенном столике посреди комнаты, встала на колени, сложила перед собой ладони и забормотала <...> Я понял, что дядиными руками тетушка одного за другим воссоздавала младенцев, которые не родились в результате сделанных ею аборт. Я догадался, что таким способом она пытается компенсировать в своем сердце раскаяние, но укорять ее в этом нельзя» (306).

Здесь затрагивается сложный моральный вопрос: имеет ли право художник оправдывать Вань Синь, ставшую фактически детоубийцей из чувства гражданского долга? Самоустраиваясь из текста, перепоручая повествование добросердечному летописцу истории, Мо Янь ожидает от читателя прощения для исповедующейся преступницы – трагической героини своего романа и своего времени. Однако автор не решает главной дилеммы: может и должен ли маленький человек противостоять воле сильной машины государства – воплощению власти? Эта тема является сквозной в его творчестве.

ВЫВОДЫ

Роман «Лягушки» стал критическим художественным высказыванием китайского писателя-патриота, который призывает читателя взглянуть на историю своей страны с сочувствием и эмпатией. Мо Янь показывает, как человек в тисках общества утрачивает право на выбор, лишается возможности распоряжаться своим будущим, решать свою судьбу. Одним из первых он затронул табуированную долгое время государством и патриархальной культурой тему контроля над телом человека (женщины).

Многозначность романа достигается введением в его структуру символических образов, связанных и с мифологией, и с фольклором, в частности образа лягушки, воплощающей стихию жизни, идею рождения [2: 14]. Этот образ приобретает трагическую амбивалентность: кваканье лягушек воспринимается как голоса нерожденных детей и одновременно голос народа, трагический хор в его профанном, сниженном исполнении. Мо Янь трансформирует традиционно положительный символ в знак коллективной вины и памяти о жертвах идеологии.

Композиция романа, состоящего из писем и пьесы, позволяет соединить лирический рассказ, документальность и театральную условность, что усиливает метафоричность повествования. Исследователи отмечают владение Мо Янем «обширным и многообразным жанровым

инструментарием» и его виртуозное владение разными регистрами языка – от возвышенно-патетического до гротескно-комического, народного [3: 258].

Символический образ лягушки позволил автору углубить психологический портрет героев и усилить эмоциональное восприятие трагедии, происходящей на фоне радикальных социаль-

ных реформ. Связанный с ним, но контекстуально противопоставленный образ куклы предвосхищает возможность возрождения героини и осмысления современным народом Китая ошибок пошлого. Благодаря этому роману Мо Яня укрепил свою репутацию как писателя, способного глубоко и многогранно раскрывать современную китайскую действительность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Роман имеет отсылки и к аристофановской традиции и может быть прочитан в комическом ключе. Как и в пьесе греческого драматурга, где лягушки являются символом хаоса и неразберихи, в романе присутствует сатирическое изображение жизни простых китайцев. В обоих произведениях также есть упоминание загробного мира. Однако если Аристофан использует мифологический сюжет, в романе Мо Яня смерти реальны. Оба драматурга прибегают к сатире, комедийным и гротескным элементам для выражения критики социальных и политических проблем.
- ² Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 594.
- ³ Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980–1982. С. 614.
- ⁴ Там же. С. 615.
- ⁵ Янь Мо. Сказитель. Нобелевская лекция // Иностранная литература / Пер. с китайского И. Егорова. 2013. № 5. С. 254–266.
- ⁶ Янь Мо. Лягушки / Пер. И. А. Егоров. М.: Эксмо, 2020. С. 21. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁷ В регионе Гаоми принято жестко разделять позиции в семейной иерархии для людей одного поколения. Исследователи китайской культуры подчеркивают, что эта идея в китайской деревне очень важна и отличается от русской традиции: «...деление родственных титулов в России относится к сословному методу, который не указывает на порядок ранжирования, а выражает только старшинство, и имеет простую структуру» [6: 474]. Так, постоянный переводчик Мо Яня Егоров заменяет, например, слова *Да Еъе* и *Лао Найнай* на *дед* и *прабабушка*, что соответствует русским реалиям и снижает непривычность для русскоязычных читателей, но не полностью отражает особенности китайской терминологии родства [6: 469]. Обозначение «Тетушка» имеет не только родовое значение, но и социально-иерархическое. Гугу – взрослая женщина, имеющая важный семейный статус, способная решать серьезные вопросы и имеющая право на выражение мнения.
- ⁸ В романе «Лягушки» (蛙, wā) Мо Янь играет с омофонами: 字, 蛙, которые созвучны с иероглифом 娃 (wá) – ‘ребенок’. Также 娃 (wá) означает ‘малыш, дитя’. Схожий иероглиф 娃/娃娃 (wáwá) переводится как ‘кукла’, в метафорическом значении – ‘ребенок / малыш / крошка’. 字, 蛙 обозначает в обобщенном смысле ‘пробужденное сознание’.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Груздева Е. А. Традиции китайской классической литературы и литературы Запада в романе Мо Яня «Страна вина» // Филология и культура. 2023. № 4 (74). С. 120–125. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-120-125
2. Косарев А. Ф. Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость: Учеб. пособие для вузов. М.: Пер Сэ; СПб.: Университетская книга, 2000. 304 с.
3. Пасечник В. В. Мо Янь: первое знакомство // Вопросы литературы. 2013. № 5. С. 256–266.
4. Родина М. В. Образ матери в творчестве Мо Яня (на примере романа «Большая грудь, широкие бедра») // Филологическая регионалистика. 2013. № 1. С. 72–74.
5. Сун Мэнчжи, Гуо Мэнмэн. Исследования русского перевода романа Мо Яня «Лягушки» на основе теории Поля Бурдьё // Амурский научный вестник. 2024. № 1. С. 37–48.
6. Сюй Лихун, Казакова Т. А. Культурно-значимые языковые единицы в произведениях Мо Яня в переводе на русский язык // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2021. Т. 13 (4). С. 465–483. DOI: 10.21638/spbu13.2021.401
7. Цыренова Д. С. Магический реализм в творчестве Мо Яня // Вестник Бурятского университета. 2010. № 8. С. 134–137.
8. Dugan A., Huang Y. Mo Yan's work and the politics of literary humor // Mo Yan in context: Nobel laureate and global storyteller. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. P. 153–166.
9. Idema W., Haft L. A guide to Chinese literature. Ann Arbor: University of Michigan, 1997 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archive.org/details/guidetochineseli0000idem/page/n3/mode/2up> (дата обращения 13.12.2024).
10. Lackner M., Kwok-kan T., Gänssbauer M., Terry Siu Han Yip. Fate and prognostication in the Chinese literary imagination. Leiden: Brill Academic Publishers, 2020. 206 p.
11. Chan Sh. W. A subversive voice in China: The fictional world of Mo Yan. New York: Cambria Press, 2011. 294 p.
12. Zeitlin J. T. Historian of the strange: Pu Songling and the Chinese classical tale. Stanford: Stanford University Press, 1997. 356 p.

Поступила в редакцию 15.09.2025; принята к публикации 27.04.2026; дата публикации 30.06.2026

Original article

Liliya V. Nikolaeva, Senior Lecturer, Nizhny Novgorod Theater School named after E. A. Evstigneev (Nizhny Novgorod, Russian Federation)

lilly.keilmann@gmail.com

Svetlana N. Averkina, Dr. Sc. (Philology), Associate Professor, Professor, Moscow Pedagogical State University (Moscow, Russian Federation)

ORCID 0009-0008-8922-679X; averkina.svetlanalunn@mail.ru

FUNCTIONING OF SYMBOLIC IMAGES IN MO YAN'S NOVEL *FROG*

Abstract. The article examines the artistic functions of the main symbolic images in Mo Yan's novel *Wā* (蛙, Frog) – a frog, a child, and a doll. In depicting reality, the author resorts to the mythological potential of Chinese culture, creating a convex and polysemantic portrait of the reality during the one-child policy period. It is proved that the image of a frog, most closely associated with the fate of the main character, a midwife Wan Xin (Auntie, or Gugu), becomes ambivalent in the novel: it symbolizes fertility, the cyclicity of nature, spiritual transformation, and at the same time violence, infertility, and death. Particular attention is paid to Gugu's nephew, an aspiring writer Ke Dou, who tells about the life of Wan Xin and people of his native village in lengthy letters to his Japanese friend. In the novel, Ke Dou, nicknamed Tadpole (Tadun) in childhood, personifies a new generation that grew up after a period of cruel social experiments. The author associates hopes for a more humane future with him. The article highlights that the idea of spiritual transformation and redemption is also realized by the author through the image of a clay doll, traditionally associated in Chinese folklore with Chang'e, the goddess of the Moon, who breathed life into clay figurines. At the end of the novel, Gugu, tormented by pangs of conscience, also tries to atone for her guilt by painting the molded toys for children. This symbol is most vividly revealed in the finale of the novel, which is structured as a play dedicated to the fate of Wan Xin. It is concluded that the unique composition of the novel, which combines the epistolary and dramatic genres, helps Mo Yan to emphasize the complexity of his narrative strategy. By creating a multi-layered and polysemantic story about the fate of his generation, he analyzes the mechanisms of cultural memory formation. An analysis of symbols in the novel shows that mythologically charged images become the most important tools for artistic expression of the philosophical problems of modern Chinese literature.

Key words: Mo Yan, novel *Frog*, symbolic image, mythological potential, polysemy, humanism

For citation: Nikolaeva, L. V., Averkina, S. N. Functioning of symbolic images in Mo Yan's novel *Frog*. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2026;48(5):106–112. DOI: 10.15393/uchz.art.2026.1341

REFERENCES

- Gruzdeva, E. A. Traditions of Chinese classical literature and Western literature in Mo Yan's novel "The Republic of Wine". *Philology and Culture*. 2023;4(74):120–125. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-120-125 (In Russ.)
- Kosarev, A. V. The philosophy of Myth: Mythology and its heuristic significance: Textbook. Moscow, 2000. 304 p. (In Russ.)
- Pasechnik, V. V. Mo Yan: first acquaintance. *Voprosy literatury*. 2013;5:256–266. (In Russ.)
- Rodina, M. V. Image of mother in the novel "Large Breasts, Wide Hips" by Mo Yan. *Philological Regional Science*. 2013;1:72–74. (In Russ.)
- Song, Mengzhi, Guo, Mengmeng. A study of the Russian translation of Mo Yan's novel "Frog" based on Bourdieu's field theory. *Amursky nauchnyy vestnik*. 2024;1:37–48. (In Russ.)
- Xu, Lihong, Kazakova, T. A. Signs of cultural significance in the works of Mo Yan translated into Russian. *Vestnik of Saint Petersburg University*. 2021;13(4):465–483. DOI: 10.21638/6325 (In Russ.)
- Tsyrenova, D. S. Magic realism in the works of Mo Yan. *The Buryat State University Bulletin*. 2010;8:134–137. (In Russ.)
- Duran, A., Huang, Y. Mo Yan's work and the politics of literary humor. *Mo Yan in context: Nobel laureate and global storyteller*. West Lafayette, 2014. P. 153–166.
- Idema, W., Haft, L. A guide to Chinese literature. Ann Arbor, 1997. Available at: <https://archive.org/details/guidetochineseli0000idem/page/n3/mode/2up> (accessed 13.12.2024).
- Lackner, M., Kwok-kan, T., Gänssbauer, M., Terry, Siu Han Yip. Fate and prognostication in the Chinese literary imagination. Leiden, 2020. 206 p.
- Chan, Sh. W. A subversive voice in China: The fictional world of Mo Yan. New York, 2011. 294 p.
- Zeitlin, J. T. Historian of the strange: Pu Songling and the Chinese classical tale. Stanford, 1997. 356 p.

Received: 15 September 2025; accepted: 27 April 2026; published: 30 June 2026