

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра китайской филологии

НАЗАРЕНКО
Варвара Юрьевна

Нравственно-философские искания героев в китайской прозе
70-90-х гг. XX века

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
С.И. Крылова

Допущена к защите
«__» _____ 2022 г.
Зав. кафедрой китайской филологии
кандидат филологических наук, доцент Хмельницкий Н.Н.

Минск, 2022

Оглавление

Введение.....	6
Глава 1. Особенности литературного процесса в Китае в 70-90-х гг. XX в.	9
1.1 Социально-культурные и политические условия развития китайской литературы во второй половине XX века.....	9
1.2 Основные тенденции и направления в литературе Китая второй половины XX века.....	16
Глава 2. Проблемно-тематическое поле и концепция литературного героя в китайской прозе 70-90-х гг. XX века.....	23
2.1 Особенности изображения героя и его нравственно-философские искания в прозе 70-90-х гг. XX века	26
2.1.1 Отражение духовной трагедии героев в направлении «литература шрамов».....	26
2.1.2 Тема «культурной революции» в рассказах Чжана Сянляна «Душа и тело» и Шао Хуа «Письмо»	28
2.1.3 Духовные искания героев рассказа Хань Шаогуна «Юэлань»	34
2.1.4 Судьба творческой личности в повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита».....	38
2.1.5 Особенности авангардной малой китайской прозы	44
2.1.6 Повесть Фан Фан «Пейзаж» и рассказ Ван Аньи «История любви в салоне причёсок» в контексте неореализма	49
Глава 3. Типология героинь и их духовно-нравственные искания в контексте женской прозы.	57
Заключение	69
Список использованной литературы.....	76

РЕФЕРАТ

Назаренко Варвара Юрьевна

Нравственно-философские искания героев в китайской прозе

70-90-х гг. XX века

Дипломная работа: 81 страница

Ключевые слова: СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, КИТАЙСКАЯ ПРОЗА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ПЕРСОНОСФЕРА, НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ, ЧЖАН СЯНЛЯН, ХАНЬ ШАОГУН, ВАН МЭН, ФАН ФАН, ВАН АНЬИ, СЮЙ КУНЬ.

Объект исследования: корпус текстов китайской прозы (рассказов и повестей) 70-90-х годов XX века.

Предмет исследования: нравственно-философская проблематика художественных текстов.

Цель исследования: изучение особенностей отображения нравственно-философских исканий героев малой прозы Китая 70-90-х гг. XX века.

Методология: культурно-исторический, описательный, а также метод литературоведческого анализа.

Научная новизна полученных результатов: рассмотрена и проанализирована литературная политика 70-90-х гг. XX века, а также основные художественные тенденции. Рассмотрен и проанализирован корпус текстов китайской прозы (рассказов и повестей) 70-90-х годов XX века. Выявлены нравственно-философские искания героев малой прозы 70-90-х годов XX века.

Результаты исследования найдут применение при изучении новейшей китайской литературы и культуры в контексте истории Китая второй половины XX века.

Область применения. Результаты исследования могут использоваться при обучении студентов специальности «Китайская филология» таким дисциплинам, как современная китайская литература, история и культура Китая.

РЭФЕРАТ

Назаранка Варвара Юр'еўна

Маральна-філасофскія шуканні герояў у кітайскай прозе

70-90-х гг. XX стагоддзя

Дыпломная праца: 81 старонка

Ключавыя словы: СУЧАСНАЯ КІТАЙСКАЯ ЛІТАРАТУРА, КІТАЙСКАЯ ПРОЗА, МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ, ПЕРСОНОСФЕРА, МАРАЛЬНА-ФІЛАСОФСКІЯ ПРАБЛЕМЫ, ЧЖАН СЯНЛЯН, ХАНЬ ШАОГУН, ВАН МЭН, ФАН ФАН, ВАН АНЫ, СЮЙ КУНЬ.

Аб'ект даследавання: корпус тэкстаў кітайскай прозы (аповяданняў і аповесцей) 70-90-х гадоў XX стагоддзя.

Прадмет даследавання: маральна-філасофская праблематыка мастацкіх тэкстаў.

Мэта даследавання: вывучэнне асаблівасцей адлюстравання маральна-філасофскіх пошукаў герояў малой прозы Кітая 70-90-х гг. XX стагоддзя.

Метадалогія даследавання: культурна-гістарычны, апісальны, а таксама метады літаратуразнаўчага аналізу.

Навуковая навізна атрыманых вынікаў: разгледжана і прааналізавана літаратурная палітыка 70-90-х гг. XX стагоддзя, а таксама асноўныя мастацкія тэндэнцыі. Разгледжаны і прааналізаваны корпус тэкстаў кітайскай прозы (аповяданняў і аповесцяў) 70-90-х гадоў XX стагоддзя. Выяўлены маральна-філасофскія шуканні герояў малой прозы 70-90 - х гадоў XX стагоддзя.

Вынікі даследавання знойдуць прымяненне пры вывучэнні новай і найноўшай кітайскай літаратуры і культуры ў кантэксце гісторыі Кітая XX стагоддзя.

Галіна прымянення: вынікі даследавання могуць выкарыстоўвацца пры навучанні студэнтаў спецыяльнасці «Кітайская філалогія» па такіх дысцыплінах, як сучасная кітайская літаратура, гісторыя і культура Кітая.

ABSTRACT

Nazarenko Varvara Yurievna

Moral and philosophical quest of heroes in Chinese prose 70s-90s of the XX century.

Diploma work: 81 pages

Key words: MODERN CHINESE LITERATURE, CHINESE PROSE, ARTISTIC FEATURES, PERSONOSPHERE, MORAL AND PHILOSOPHICAL PROBLEMS, ZHANG XIANGLIANG, HAN SHAOGONG, WANG MENG, FAN FAN, WANG ANYI, XU KUN.

The object of the research is a corpus of Chinese prose texts (short stories and novels) of the 70-90s of the twentieth century.

The subject of the research is the moral and philosophical problems of literary texts.

The aim of the research is to study the features of displaying the moral and philosophical searches of the heroes of the small prose of China in the 70-90s of the twentieth century.

The research methodology is cultural-historical, descriptive, as well as the method of literary analysis.

Scientific novelty of the results. The literary policy and literary tendencies of 70-90s of the XX century were studied and analysed. The corpus of texts of Chinese prose (stories and novels) of 70-90s of the XX century has been studied and analyzed. The moral and philosophical quests of the heroes of the short prose of 70-90s of the twentieth century are revealed.

The results of the research will find application in the study of new and modern Chinese literature and culture, the history of China of the 20th century.

Application area. The results of the study can be used in teaching students of the specialty «Chinese Philology», such disciplines as modern Chinese literature, history and culture of China.

Введение

Литература – неотъемлемая часть культурного развития общества, всегда отражала в любой период общественного развития все процессы этого развития, литература была и есть летопись, субъективный и объективный взгляд наблюдателя.

На развитие литературы Поднебесной во второй половине XX века оказали влияние исторические события, политическая и социальная обстановки, а также появление новых литературных тенденций, что привело к изменениям в литературе. Образование КНР в 1949 году означало новый виток в развитии литературы и искусства, а также появление нового литературного героя, который должен был стать символом и образцом для подражания в обществе, концентрировать в себе те постулаты и идеалы, которые создавали определённую концепцию личности, являющуюся проводником идеологии партии. Впрочем, политика партии в отношении литературы во второй половине XX века менялась: руководство партии то ослабляло давление на сферы искусства, то, наоборот, усиливало.

Период с 1976 года по 1978 год является переломным этапом в истории современной китайской литературы: после окончания «культурной революции» началось возрождение современной китайской литературы. К началу 80-х годов в литературе, как реакция на события 1966-1976-х годов, появляется течение «литературы шрамов». Со временем направление «литература шрамов» сменилось «литературой дум о прошедшем». Это свидетельствовало о том, что китайское общество постепенно приходило к осмыслению своего прошлого. Авторы стремились к описанию исторических процессов в стране, к отражению жизни реального человека и его судьбы.

В начале 1980-х годов происходит знакомство китайских авторов с зарубежной литературой, что также оказало влияние на развитие современной китайской прозы.

К 1990-м годам в китайскую литературу пришла мода на модернизм, продиктовавшая популярность психологизма и натуралистического описания быта. До этого момента литературный ландшафт КНР был весьма однороден, теперь же в нем стали зарождаться первые школы и группы. Несмотря на то, что модернизм был наиболее популярным лишь у небольшого слоя граждан, которые могли именовать себя «интеллигенцией», он стал самым влиятельным течением в китайской литературе.

Говоря же о крупных изменениях в прозаической литературе 70-90-х годов XX века, нельзя не сказать об изменении и развитии литературного героя, его мировосприятия в реалиях современного мира, которое мы в развитие идей Г.Г. Хазагерова и Е.А. Серебрякова определяем, как персоносферу, то есть

«сферу персоналий, образов, сферу литературных, исторических, фольклорных, религиозных персонажей» [43].

Процесс эволюции художественных произведений и эволюции литературного героя нельзя рассматривать в совокупности без использования концепта персоносферы. Поэтому данный концепт является ключевым в данной работе.

Актуальность исследования. Актуальность данного исследования обусловлена интересом к исследованию нравственно-философским исканиям героев малой прозы 70-90-х гг. XX века. Данный аспект нашей дипломной работы предполагает и анализ персоносферы произведений китайской современной литературы. Следует отметить, что данная проблематика не в полной мере рассмотрена в работах русских и зарубежных учёных-синологов. В белорусском литературоведении таких работ нет.

Цели и задачи:

В данной работе основной целью является изучение особенностей отражения нравственно-философских исканий героев малой прозы Китая 70-90-х гг. XX века. Для реализации данной цели нам необходимо решить следующие задачи:

- 1) охарактеризовать литературный процесс в Китае в период 70-90-х годов XX века;
- 2) определить проблемно-тематическое поле и концепцию литературного героя в прозе 70-90-х гг. XX века;
- 3) выявить типологию героинь и проанализировать их нравственно-философские искания в контексте китайской женской прозы конца XX века.

В данной работе были использованы в качестве теоретических материалов научные труды, статьи и диссертации западных, российских и китайских литературоведов, китаеведов и литературных критиков, монографии по истории Китая и китайской культуры, а также отобранные нами художественные тексты на китайском и русском языках.

Объект исследования. В данной работе объектом исследования выступает корпус текстов китайской прозы (рассказов и повестей) 70-90-х годов XX века.

Предмет исследования. Предметом исследования в данной дипломной работе является нравственно-философская проблематика художественных текстов.

Для исследования нами были выбраны художественные тексты, среди которых 7 рассказов и 3 повести. Отобранные нами произведения являются резонансными, имеющими вес в культурном наследии Китая, а также в мировой литературе в целом.

При написании работы были применены следующие **методы:**

- культурно-исторический метод, целью которого было рассмотреть прозу как продукт нравственно-философская проблематика художественных текстов;
- описательный метод, целью которого является последовательное изложение исследуемого нами материала, систематизируя его в соответствии с поставленными исследовательскими задачами;
- метод литературоведческого анализа, который помогает нам целостно рассмотреть характер художественного текста, учитывая все аспекты многоуровневости произведения.

Для проведения исследования мы опирались на научные разработки, статьи, монографии, посвящённые литературным процессам Китая XX века и творчеству анализируемых нами представителей новой китайской литературы: Б.Л. Рифтина [30, 31], В.И. Семанова [32], Е. А. Серебрякова [3, 34, 35], С.А. Торопцева [39, 40] и других.

Структура работы. Данная дипломная работа состоит из введения, трёх глав, заключения, а также списка использованной литературы.

Глава 1. Особенности литературного процесса в Китае в 70-90-х гг. XX в.

1.1 Социально-культурные и политические условия развития китайской литературы во второй половине XX века

В данной главе нашей дипломной работы мы ставим своей целью проследить процесс изменений в развитии литературы и искусства Поднебесной, а также подробно рассмотреть направления литературной политики конца 70-90-х годов XX века, опираясь на доклады и работы таких выдающихся деятелей Китая, как Ху Яобан (胡耀邦) [60], Чжан Гуаньянь (张光年) [62], Чжай Тайфэн (翟泰丰) [61], Ху Бинь (胡斌) [59], а также российских исследователей культуры и литературы Китая С.А. Торопцева [39, 40], А.Н. Желоховцева [14], В.Ф. Сорокина [36].

Из курса лекций в Белорусском государственном университете мы знаем, что 1949 год стал точкой отсчёта в культурной жизни Китая. Образование Китайской Народной Республики предполагало появление нового героя в литературе, который должен был стать символом и образцом для подражания в обществе, концентрировать в себе те постулаты и идеалы, которые создавали определённую концепцию личности, являющуюся проводником идеологии партии.

Партийное руководство то ослабляло давление на сферы искусства, то, наоборот, усиливало. Поэтому, такие политические мероприятия, как «оттепель», создание ВАРЛИ и СКП, дискуссии о «среднем герое» и другие не менее важные события в истории Китая, предоставляли творцам через призму изображения своих персонажей в художественных текстах возможность высказывания своего субъективного мнения в отношении современных событий. Однако «за каждым послаблением руководства коммунистической партии следовала жёсткая реакция. Борьба с группировкой Ху Фэна, «большой скачок» и борьба с «ядовитыми травами», борьба с правыми элементами и сворачивание дискуссий о «среднем герое» [26] – это те мероприятия, которые являются наглядными примерами жёсткой реакции партийного руководства на отход от государственных установок. Таким образом, литературные деятели при изображении своего литературного героя, начиная с 50-х гг. и, заканчивая серединой 70-х гг., были вынуждены то расширять гамму эмоций, то вновь наделять литературного героя односторонними чертами характера, которые отражали, в первую очередь, его социальный статус (в качестве крестьянина, рабочего или солдата).

Постепенно многообразное воплощение литературных персонажей свелось к «идеальным героям». Образцы таких героев авторы находили в произведениях, посвящённых Мао Цзэду или преданных ему солдат. Перед творцами стояла задача – воспевать на страницах своих художественных произведений героев «эпохи Мао Цзэдуна», а также идеализировать результаты «культурной революции». В результате писатели-любители в кратчайшие сроки заняли ме-

сто профессионалов в области литературы, что повлекло за собой появление низкопробной литературы, в которой преобладали шаблонные ситуации и не менее шаблонные персонажи.

В сложившейся ситуации процесс изменения системы изображения героев в художественных произведениях начался лишь в начале 70-х годов XX века. В это время в культурной жизни Китая был возобновлён выпуск произведений и литературных журналов, ранее являвшимися под запретом. Были переизданы классические литературные произведения, возобновлена деятельность ВАРЛИ. Сосланные ранее на перевоспитание деятели культуры получали амнистию от государства.

Стоит отметить, что период с 1976 года по 1978 год является переломным этапом в истории современной китайской литературы. Демонстрация 5 апреля 1976 года в Пекине на площади Тяньаньмэнь, в память премьера Чжоу Эньлая (周恩来), скончавшегося 8 января того же года, по сути, являлась актом против «культурной революции».

Эти мероприятия политической жизни КНР существенно повлияли на культурную жизнь китайского общества. 9 сентября 1976 года скончался Мао Цзэдун. Его смерть повлекла за собой череду событий в политической жизни страны: осуждение «Протокола» 1966 года, разоблачение «банды четырёх», 11 съезд КПК в августе 1977 года, в ходе которого были осуждены «заговорщические литература и искусство» (阴谋文学). К «осуждённой литературе» было отнесено литературное наследие периода «культурной революции».

В период с 1977 года по 1978 год были учреждены литературные премии Мао Дуня и Лу Синя.

Ключевым моментом в истории Китая является 3-й пленум ЦК КПК 11-го созыва. Его председатель, Хуа Гофэн (华国锋), начал проводить массовую идеологическую кампанию по «раскрепощению сознания» (思想解放). Хуа Гофэн ставил перед собой задачу мобилизовать все имеющиеся силы для создания условий проведения реформ. Решения, принятые на данном пленуме, стали решающими в культурной истории Китая [60].

В своём докладе на сессии ВСНП Хуа Гофэн заключил, что «литература и искусство должны быть адресованы не только рабочим, крестьянам и солдатам, но и интеллигенции, а деятели культуры могут и должны быть героями в произведениях писателей и художников» [17, с. 270].

Ранее мы упоминали о возобновлении деятельности ВАРЛИ. Должность председателя Всекитайского комитета Народного политического консультативного совета Китая на данный период занимал Дэн Сяопин. Он призывал к тщательному проведению «курса двойной сотни», а также призвал интеллигенцию к содействию в проведении кампании по «раскрепощению сознания». Одним из тех, кого к содействию государству призвал Дэн Сяопин, был репрессирован-

ный в период «культурной революции» бывший руководитель сферы культуры до 1966 года Чжоу Ян, избранный на данном съезде ВАРЛИ его председателем. Чжоу Ян представил свой доклад «Продолжать традиции прошлого и открывать новые пути для будущего, процветание социалистической литературы нового периода» [63], в котором он изложил программу для развития литературы и искусства.

Примечательно, что первая часть доклада Чжоу Яна была посвящена анализу и переосмыслению проводимой ранее политики в отношении культуры в целом. Чжоу Яном в своём докладе были реабилитированы фундаментальные для новой китайской литературы писатели, пострадавшие в период «культурной революции»: Го Можо (郭沫若), Лао Шэ (老舍), Е Шэнтао (葉聖陶) и другие. Созданные ими произведения были отнесены к культурному наследию КНР.

Основные тезисы доклада Чжоу Яна определили установки, которыми должны были руководствоваться писатели и литературные деятели нового периода:

- «Произведения должны отражать процесс социалистической модернизации и содержать «художественные образы современных людей, стоящих в первых рядах своей эпохи <...> Писатель должен писать жизнь и судьбу различных людей, отображать сложный характер персонажей, воспроизводить богатый внутренний мир людей, рисовать глубокие изменения в нравственном облике людей, происходящие в борьбе за модернизацию. Наша литература и искусства должна изображать героических личностей, а также совершенно разнообразных персонажей, в том числе «средних героев», отсталых и отрицательных персонажей» [63];

- «Следует показывать бесценный вклад революционных руководителей и многочисленных пролетарских революционеров старшего поколения в дело революции в Китае. Изображать революционных вождей – дело непростое, необходимо быть предельно честным в отношении исторической обстановки и характеров героев» [63];

- «Литература и искусство должны отражать жизнь общества <...> писатель должен познавать жизнь и писать о том, что ему знакомо, интересно, о том, что его волнует и будоражит ум <...> Мы поощряем революционный реализм и революционный романтизм, выступаем за воплощение в социалистической литературе и искусстве героических личностей нашей эпохи» [63].

В своём докладе Чжоу Ян также подытожил, что государству необходимо поощрять изображение писателями различных персонажей «в разных формах, жанрах и стилях» [63].

В 1979 году, был проведён 3-й съезд СКП (Союза китайских писателей), на котором председателем был избран Мао Дунь. Писатель выступил со своим

докладом «Раскрепощение сознания, развитие демократии литературы и искусства» [56], в своём выступлении он резко осудил метод сочетания социалистического реализма и социалистического романтизма и обратил внимание на тот факт, что «до сих пор нет удачных произведений», написанных в соответствии с этим методом» [56]. Мао Дунь выступил за свободу писателей в вопросе выбора методов и художественных средств изображения героя художественного произведения. По мнению Мао Дуня, «писатели в своих произведениях должны изображать разные типы героев, будь то ретроградные, средние, положительные или же, наоборот, отрицательные герои» [56].

Можно сказать, что в данный период государство стимулировало писателей к созданию и изображению разных типов героев в своих произведениях, при условии, что изображаемые типы героев так или иначе будут отражать идею социалистической модернизации страны. Следовательно, проводимые государством мероприятия (такие как «курс двойной сотни», возрождение классической литературы и опора на её традиции, а также абсолютная свобода в выборе методов и художественных средств изображения литературного героя) положительно отразились на развитии литературы и искусства.

В 1981-м году государство предпринимает попытку усилить контроль над сферами искусства, в том числе и над литературой. На 6-м пленуме ЦК КПК 11-го созыва было проведено совещание по вопросам идеологического фронта (全国思想战线问题座谈会), в ходе которого было принято решение «усилить партийное руководство идеологическим фронтом, изменить его расхлябанное и слабое состояние, развернуть критику и самокритику, преодолеть разнообразные ошибочные тенденции» [58]. Несмотря на итоги данного пленума, принятое решение не было навязыванием писателям определённых схем развития сюжета, требований к созданию персонажа в художественном произведении, так как речь шла не о запрете изображения различных типов литературных героев, а лишь об усилении контроля государства над деятельностью писателей в качестве стимула к более продуктивному процессу художественной деятельности.

Отдельно следует сказать о событиях 1982 года, повлиявшие на литературную политику и литературу.

1-го сентября 1982 года состоялся 12-й съезд КПК, председателем которого был Ху Яобан, выступивший со своим докладом. В данном докладе Ху Яобан отметил «первые признаки процветания Китайской Народной Республики в образовании, науке и культуре» [60]. В статье «Гуаньмин жибао» (11 ноября 1982 года) было предложено посредством выдвижения образованных людей в качестве «образцовых героев», поднимать престиж представителей интеллигенции, что также было отражено в Конституции КНР 1975-го года (七五宪法). На последующем симпозиуме ВАРЛИ и Академии общественных наук опреде-

лялось следующее: «Основной дух яньаньских выступлений был, есть и будет компасом поступательного движения революционной литературы и искусства в Китае» [18, с. 254].

В начале 80-х годов XX века в Китае начинается борьба с «духовным загрязнением» (精神污染). Под данным понятием стоит понимать «всяческие попытки уклонения творческих деятелей от выполнения установленных государством установок, выражение прямого недоверия действующей власти, попыткам выражения собственного индивидуализма в своих художественных произведениях, а также усиленный интерес молодёжи к различным философским концепциям» [53, с. 2]. Однако примеров произведений, а также имён авторов, с которыми было необходимо бороться, названо не было.

В период с 29 декабря 1984 года по 5 января 1985 года был проведён 4-й съезд СКП, в ходе которого обсуждался вопрос о правильном понимании принципа свободы творчества. Данное событие отмечал в своих научных речах С.А. Торопцев [39]. Учёный проанализировал выступление заместителя председателя правления СКП Чжана Гуаньяня и выделил следующие аспекты:

- «проведена оценка литературного творчества предыдущей эпохи;
- были проанализированы достижения и неудачи литературы нового периода;
- обозначены задачи писателей на современном этапе» [62].

В докладе Чжана Гуаньяня было уделено внимание изображению литературного героя, а также высказано мнение, что «литература – это человековедение» [62]. В своём докладе заместитель председателя правления СКП поддерживал идею разнообразия литературных героев и наличие в литературе различных художественных стилей. Было отмечено, что в годы «культурной революции» следовало писать только о рабочих, крестьянах и солдатах и только в рамках, обозначенных государством тем. Сейчас же литература нуждается в «новых сюжетах, новых темах, новых способах выражения, новых характерах персонажей» [62]. В качестве примера, соответствующего всем новым установкам в создании литературных героев, Чжан Гуаньянь упоминает роман Чжоу Кэциня «Сюй Мао и его дочери».

В 1988 году в Пекине состоялся 5-й съезд ВАРЛИ, в ходе которого было принято решение о необходимости продолжения проведения «курса двойной сотни» [18, с. 266], а также названы результаты развития литературы и искусства в период с 1979 года по 1988 год. К достижениям были отнесены следующие факты:

- «возврат к творческой деятельности пострадавших ранее представителей интеллигенции;
- на смену тезису о том, что «искусство служит политике», был провозглашён лозунг «искусство служит социализму, служит народу»;

- художник имеет право на обращение к собственной фантазии в своих произведениях;

- помимо социалистического реализма допускалось использование художниками таких теоретических методов, как модернизм, романтизм или авангардизм;

- возросло количество произведений критической и сатирической направленности» [19, с. 292].

В начале 1989 года «государственная политика КНР в области культуры определялась установками, развитыми в принятом ЦК КПК 17 февраля в документе «Некоторые соображения ЦК КПК относительно дальнейшего расцвета литературы и искусства» [57]. В данном документе был введён новый термин – «свободная конкуренция» [57] (自由竞赛) в сфере различных жанров, течений, школ. Это свидетельствовало о том, что отныне государство не требует от литературы и искусства выполнять «конкретные и прямые политические задачи», а художественные деятели «имеют право не исполнять в обязательном порядке спущенные директивы» [57], что, в свою очередь, не отменяло полностью контроль государственной власти над литературой и искусством.

Помимо термина «свободной конкуренции» были введены также термины «культурный рынок» (文化市场) и «культурное потребление» (文化消费).

Весной 1989 года в связи со смертью генерального секретаря Ху Яобана (胡耀邦) началось движение за демократические преобразования, однако уже 4 июня партия встретит мирное восстание на площади Тяньаньмэнь в Пекине расстрелом. Как пишет о данных событиях А.Н. Желоховцев, «события на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 года стали чётко выраженным рубежом в развитии китайского литературного процесса. Изменилась общественная атмосфера, изменилась и литература. 80-е годы окончились в июне 1989 года, на полгода раньше календарного срока» [14, с. 24-25].

По официальной версии к столкновениям в обществе привёл «разгул буржуазной либерализации»: закрытие многих изданий и журналов, появление публикаций, критикующих тех или иных партийных и культурных деятелей, эмиграция таких известных писателей и драматургов за рубеж, как А Чэн (阿城), Бэй Дао (北岛), Гао Синцзянь (高行健).

В целях стабилизации положения в обществе партией было принято решение о перевоспитании народа путём повышения уровня нравственности населения и улучшения его морального облика. С этой целью была начата кампания «вычищения жёлтого» (扫黄), основной целью которой была борьба с произведениями эротического и вульгарного характера, а также с произведениями, пропагандирующими реакционные взгляды. Помимо этого, партия также начала проводить кампанию по возрождению «духа Лэй Фэна», основной идеей

которой было возрождение «правильного» гражданина, верного долгу и любящего свою родину, как это было в 60-е годы XX века.

Можно сказать, что партия использовала те же методы по регулированию культуры, что и ранее, однако стоит отметить, что, несмотря на это, диалог между партией и культурными деятелями продолжался. Об этом свидетельствует организованная по инициативе ЦК КПК встреча членов правительства с известными культурными деятелями уже 2 марта 1991 года, на которой со своей речью «За сплочение в борьбе, за расцвет социалистической литературы и искусства» (《团结奋斗，繁荣社会主义文艺》) выступил генеральный секретарь ЦК КПК – Цзян Цзэминь (江泽民), а также было принято постановление Отдела пропаганды ЦК КПК «Соображения, касающиеся расцвета художественного творчества в нынешних условиях» (《关于当前繁荣文艺创作的意见》).

На данном этапе мы можем отметить, что события, отмеченные нами в период с весны 1989 года по 1991 год, являются переломными в истории литературы Китая. Впрочем, определённая степень влияния политики на литературу продолжилась лишь до 1992 года, так как на 14-м съезде КПК был провозглашён «новый период» в развитии страны» [20, с. 62], что, «в общем, не повлияло на идеологию и политическую систему Китая, однако оказало влияние на общество, о чём свидетельствует проявление в нём некоторой стабильности, а также определённой доли терпимости к существующей политической системе» [15].

Нельзя не отметить рост количества издающихся произведений, который привёл к появлению книжного рынка. Литературные критики ещё в 80-х годах отмечали, что запросы читателей изменились не в лучшую сторону. Об этом свидетельствуют статьи китайского литературного критика Лэй Да (雷达), который, анализируя прозу 1988 года, утверждал, что произошло «расширение дистанции между литературой и общественной реальностью» [55, с. 103], что литература «невольнo оказалась в беспрецедентной изоляции и одиночестве» [55, с. 103]. Он также отмечал, что «проза конца 70-х – середины 80-х годов обращала пристальное внимание на изображение непосредственно человека и его эмоционального состояния, а к началу 90-х годов вектор внимания смещается на человеческое «стремление к деньгам, применение денег, борьбу за деньги, что стало основной характеристикой общества» [55, с. 106].

Однако, на изменение интересов общества существовала и менее негативная точка зрения, которую в своей статье в «Гуанмин жибао» от 7 января 1993 года выразил министр культуры Лю Чжундэ (刘忠德). Из данной статьи мы можем выделить, что по мнению нового министра культуры «с появлением рынка возникло множество положительных событий, среди которых он выделяет появление новых авторов и жанров, и, следовательно, конкуренции, а так-

же улучшение межрегиональной и международной коммуникации» [36, с. 11-12].

Следующим событием, оказавшем влияние на литературную политику в Китае стал V съезд Союза китайских писателей, проводившийся в 1996 году, в ходе которого генеральным секретарём ЦК КПК Цзян Цзэминем была отмечена «высокая миссия литературы, её руководящие идеи и принципиальные установки» для дальнейшего социалистического процветания» [59]. Среди докладчиков выступил и секретарь партийной организации СКП Чжай Тайфэн (翟泰丰) со своим докладом «Встречаем новый век литературного расцвета» (《迎接文学繁荣的新世纪》), в котором он призвал «создавать образ нового человека социализма, убедительно воплощающего в себе дух этой эпохи» [61]. Для достижения поставленной цели деятелям литературы необходимо было создавать «нового человека социализма, обладающего развитым духовным миром, высокими моральными качествами, обладающего идеалами, нравственностью и культурой» [61], так как именно такие персонажи «воодушевят народные массы на беспрецедентное выполнение великой задачи строительства социализма с китайской спецификой» [61].

Говоря о конце 90-х годов нельзя не обратить внимание на 1999-й год, на который приходятся два события, имеющие огромный вес в истории Китая: «50-летие Нового Китая» и 80-летие «движения 4 мая». В процессе подготовки к празднованиям которых были подведены итоги развития литературы Нового Китая и изданы сборники лучших произведений, а также исследований по истории китайской литературы, среди которых «Библиотека лучших произведений литературы за 50 лет КНР (1949-1999 гг.)» и «Сто лучших книг Китая за сто лет (1900-1999 гг.)».

1.2 Основные тенденции и направления в литературе Китая второй половины XX века

В период 70-90-х гг. XX в. культурная политика КПК определила тенденции развития литературы и искусства. Особое место в литературе заняли темы «культурной революции» и её итогов, воспевание личности Мао Цзэдуна и Хуа Гофэна, а также обличение «банды четырёх». В произведениях по-прежнему героями были солдаты, в положительном ключе изображалась армия, успехи модернизации производства. Важное место в литературе занимали темы гражданской и антияпонской войн. Повесть Лю Синью «Классный руководитель» (劉心武《班主任》, 1977), в центре повествования которого дети, чья психика искалечена годами «культурной революции», детская жестокость и учитель, который старается им помочь, рассказ Лу Синьхуа «Шрамы» (卢新华《伤痕》, 1978) посредством литературного произведения можно назвать анализом периода «десятилетия бедствий», выпавших на долю китайского народа. Эти два произведения стали «считаться вехами, положившими начало “литературе но-

вого периода» [46], которую можно представить, как период возникновения и развития различных литературных направлений.

Первой литературной тенденцией 70-80-х гг. XX в. следует назвать «литературу шрамов», целью которой было изображение ужасов и бедствий жертв «культурной революции». «Литература шрамов» как литературное направление включает в себя несколько направлений: «деревенские», «городские» и «детские шрамы» [16]. Каждое из данных ответвлений «литературы шрамов» затрагивает вышеупомянутые нами проблемы. «Разница лишь в локации описываемых событий (соответственно, деревенские пейзажи, городские пейзажи) или в описываемой автором жертве культурной революции (взрослый человек или ребёнок)» [16]. Несмотря на смысловую глубину и эмоциональность этих направлений, многие критики считают, что «эстетическая ценность данных произведений невелика: примитивный сюжет, линия повествования обрывиста, а критика груба и неприкрыта. Но тому были свои причины: во-первых, острая необходимость выговориться (форма изложения в данном случае не играла ни малейшей роли) и, во-вторых, снижение общего уровня эстетического восприятия литературных произведений в Китае» [16].

Произведения «литературы шрамов» можно рассматривать как критику противозаконности, противоестественности той системы, которую создало китайское руководство, и в меньшей степени внимание писателей было обращено к человеку и его переживаниям. Герой всегда оказывался в безвыходном положении, его моральные и физические силы на исходе, он утрачивал связи с жизнью, его установки как личности обесцениваются. Герои таких произведений всегда переживают страх, отчаяние, потерю ориентиров жизни. К таким произведениям относятся рассказы Лю Синью «Классный руководитель», Лу Синьхуа «Шрамы» и другие. Реалистичность «литературы шрамов» достигается подробным описанием жестокости, произвола, страданий. Для всех писателей данного направления характерно изображение разрушения семейных отношений, отчуждения людей, потеря ценностей. Все это приводит к опустошенности, цинизму героев.

Предательство и психология предательства – это актуальные для данного направления литературы проблемы, так как из-за страха многие люди отрекались от близких, коллег и друзей, что и стремились отобразить в тексте писатели.

Со временем направление «литература шрамов» сменилось «литературой дум о прошедшем». Это свидетельствовало о том, что китайское общество постепенно приходило к осмыслению своего прошлого. Авторы стремились к описанию исторических процессов в стране, к отражению жизни реального человека и его судьбы. Ярким примером «литературы дум о прошедшем» являются произведения Ван Мэна (王蒙), а также Лу Синьхуа (卢新华), Чжана Сянляна

(张贤亮) и других писателей. Исследователи отмечают, что «возрождение реализма в литературе КНР шло в первую очередь через осмысление недавнего прошлого» [22, с. 29]. Стоит отметить, что данное направление в литературе можно считать первым шагом в возрождении культуры и литературы Китая после «культурной революции». К произведениям данного направления относятся рассказы Чжана Сянляна «Душа и тело» (张贤亮《灵与肉》, 1980), рассказ Шао Хуа «Письмо» (邵华《上書》, 1980) и другие.

В.Ф. Сорокин объясняет популярность этого направления, в первую очередь, поддержкой политического руководства, «объективно (а в какой-то степени и субъективно, в качестве пострадавших от «культурной революции») заинтересованного в такого рода литературе для укрепления своих позиций», видевшего в таких произведениях возможность «дать выход народному гневу, направив его против устраненных деятелей» [36, с. 18].

Не менее важным событием в литературной жизни Китая стал перевод романа Маркеса «Сто лет одиночества» с его чертами магического реализма, легендами, мифами и авторскими выдумками. В истории литературы Китая данное событие важно тем, что именно знакомство с магическим реализмом дало начало ещё одной литературной тенденции, получившей название «литература поиска корней». Данная тенденция возродила интерес к культурному наследию Поднебесной, а также затронула в обществе ряд проблем для дискуссий, среди которых была проблема самоидентичности.

Основоположником данного литературного течения принято считать Хань Шаогуна (韩少功). Писателей, впоследствии работавших в данном направлении литературы, объединял один факт: все они были отправлены государством в деревни на «трудовое перевоспитание». Среди таких писателей А Чэн (阿城), Ван Аньи (王安忆). Авторы активно использовали в своих произведениях фольклорные элементы, чтобы благодаря продемонстрировать особенности традиционных представлений китайцев о мире, передать их вечные ценности.

На 80-е годы XX века пришёлся расцвет авангардной литературы Поднебесной. Для неё было характерно использование различных модернистских и постмодернистских приёмов. Основу данной литературы составлял намеренный отказ авторов от связи произведений с идеологической составляющей. Среди таких писателей были номинанты различных литературных премий, а том числе Мо Янь (莫言) (Нобелевская премия), Юй Хуа (余华) и Су Тун (苏童) (номинанты на Азиатскую литературную премию Мэн). Однако «разработанный на базе европейского опыта авангардного искусства, «китайский «авангард», по сути, может быть отнесён к этой категории лишь с натяжкой. В теории Петера Бюргера, автора фундаментального труда о «классическом» авангарде, авангард представляется трендом, исторически и логически следующим

за модернизмом, в то время как в Китае он лишён основных черт, резко противопоставляющих его модернизму» [51].

Ю.А. Дрейзис в своих трудах отмечает, что «авангардное направление» в Китае ориентировалось на международные образцы: «Разъятие времени и пространства, размывание границы между реальностью и воображаемым миром, «поток сознания», разорванный нарратив, инкорпорация в текст фольклорных элементов, увлечение сверхъестественным – всё это было усвоено китайскими авторами в качестве художественных приёмов и средств для отображения переосмысленной реальности» [13].

К постмодернизму интеллектуалы-авангардисты обратились после прочитанных в Пекинском университете в 1987 году лекций американского теоретика марксизма и литературного критика Ф. Джеймисона. «Его «гегелианско-марксистские взгляды стали теоретической основой в переоценке проблем современности» [13]. В дискуссиях 1980-х годов переосмыслению также подверглось и «Движение четвёртого мая»: «авангардистам были чужды его гуманистический пафос, рационализаторские установки, возвеличивание и возведение в культ идеалов народной эстетики, культурной самобытности, что являлось основой творчества многих поколений китайских литераторов в их желании примерить на себя роль миссионера, наставника и пророка» [13].

Говоря о литературе 1990-х годов, стоит отметить, что данный период исследователями характеризуется как «постновый», следовательно, в дальнейшем мы будем говорить о литературе «постнового периода» (后新时期文学). Как было отмечено А.Н. Желоховцевым, для данного десятилетия свойственно «расширение и углубление полифонии китайской словесности» [21, с. 284]. Данный период характеризуется обилием различных литературных течений, а также свойственных для них тем, образов и т.д.

В начале 1990-х годов в печати вновь была затронута проблема «социалистической культуры с китайской спецификой» [41], которая сводилась к известным лозунгам «пусть расцветают сто цветов», литература и искусство должны «служить народу, служить социализму» [41].

В сложившихся политико-культурных условиях особое место в литературной среде занимало обсуждение проблемы постмодернизма и неореализма. Так, исследователь Хуан Личжи писал, что «вследствие появления в Китае постмодернистской потребительской культуры возникла «литература потребления», её основными чертами он называл «отсутствие углубленности, рассеяние смысла и утрату индивидуальности» [41]. К постмодернистской литературе китайские критики причисляли творчество таких писателей, как Юй Хуа (余华), Ма Юань (马远), Гэ Фэй (葛菲).

Одним из течений данного периода является «новый реализм» (新现实主义) или «неореализм» (新写实小说), он же «безыскусный реализм»

(朴素现实主义). Необходимо отметить, что данное течение появилось ещё в 1980-х годах, однако приобрело популярность лишь в 1990-х годах.

Одной из ведущих особенностей неореализма является его эстетический принцип изображения повседневной жизни, который исследователи называют «изначальным, естественным состоянием» жизни» [45]. В одном из своих исследований Хун Цзычэн отмечает, что «эта литература демонстрирует глубокий интерес к повествованию о заурядной, тривиальной «обывательской» реальности, которой пренебрегали ранее» [45].

Среди особенностей литературы данного периода следует отметить тенденцию к дегероизации героев (авторы делали в своих произведениях делали акцент на «маленьком человеке»), для героев данного течения также была свойственна определённая типизация. Говоря о проблематике неореалистических произведений, можно выделить следующие темы: повседневные проблемы обычного человека, проблемы жизни и смерти, проблемы старости и т.д. Внимание авторов также уделялось занимательной стороне сюжета. Авторы не давали оценок героям и их поступкам. Нельзя не заметить ещё одну особенность неореалистической литературы - «урбанизм»: «в отличие от «литературы деревень», столь характерной для предыдущего периода, неореалистические произведения переносят место действия в города, и их объектом изображения становится повседневная городская жизнь» [33].

Натуралистическая тематика и изображение жизни героев произведений в «биологическом» смысле также являются основными чертами неореализма. Например, профессор Фуданьского университета Чэнь Сыхэ, пишет, что «изображение жизни не с социального или политико-идеологического ракурса, а в её «биологическом» смысле, природном состоянии, сближает неореализм с европейским натурализмом» [48, с. 295]. Отсюда следует ещё одна особенность неореалистического течения – внеисторичность. То есть в своих произведениях авторы изображали проблемы человека, с которыми он сталкивается в обычной жизни вне зависимости от политико-исторического периода времени. По мнению исследователя китайского реализма Ван Гуандуна, «авторы неореалистического направления в изображении беспорядочных и разрозненных явлений жизни не осуществляют ни субъективного отбора, ни идеалистических изменений, а объективно и невозмутимо отображают формы существования и течение жизни людей» [7]. Это проявляется в «отстранённой» нарративной манере, типичной для данного литературного течения.

Среди художественных приёмов, которые использовали авторы-неореалисты, можно выделить попытку «замедлить» или «сблизить» время. Это давало возможность сближения реалий читателя и событий, описываемых в тексте для создания у читателя ощущения реальности описываемых событий. Здесь мы можем найти определённые сходства неореализма с «литературой по-

иска корней», где одной из характерных черт – изображение повседневной действительности, однако если «литература поиска корней» таким образом стремилась акцентировать внимание читателя «на ценности жизни, изобразить значение семейных отношений, то неореалисты «отказавшись от ряда слишком ограниченных и фантастичных идей о неких «культурных корнях», отрицая поиски возможного «смысла», скрытого за жизнью», таким образом подчёркивая самоценность процесса жизни» [48, с. 296].

Таким образом, неореализм, характерный для литературы «нового периода», позволил писателям, стремившимся преодолеть литературные ограничения, созданные в период 1950-х – 1970-х годов, обобщить творческие поиски и вывести их в новое литературное течение. Писатели-неореалисты изображали персонажей близких и понятных читателю. Среди самых известных китайских писателей нового реализма можно назвать Фан Фан (方方), Ван Аньи (王安忆), Су Туна (苏童), Чжан Синь (张欣).

Среди литературных тенденций необходимо отметить женскую прозу, расцвет которой произошёл на 1990-е годы, что было обусловлено такими событиями, как «культурная революция», преодоление последствий кризиса, а также начало проведения в 1978 году «политики реформ и открытости». Расцвет женской литературы в 1990-е годы является «результатом прорыва западной женской литературы» [4]. Таким образом, мы можем говорить о том, что, «начиная с «Движения 4 мая», продолжая 70-ми годами и вплоть до расцвета в 90-е годы, женская литература развивалась в русле мировой феминистической литературы» [4].

Китайские писательницы ставили перед собой задачу раскрыть женское самосознание через призму литературы. Среди писательниц-новаторов нельзя не отметить творчество Цань Сюэ (残雪). В своих произведениях писательница уделяет особое внимание сложному психологическому опыту женщин, анализирует попытки героинь уйти от жестокости и равнодушия мира в свой собственный мир. Так, мужской мир у Цань Сюэ представляется агрессивным и жестоким, и именно от него пытается уйти женщина в произведениях писательницы.

Китайская женская литература всегда находится «на грани между гендерным сознанием и бегством от деспотии традиционной эстетики» [5, с. 4]. Главными темами в женской прозе второй половины XX века можно назвать следующие: место женщины в современном обществе, роль женщины в семье, тема любви, тема равноправия, гендерного равенства и т.д. Среди наиболее известных писательниц мы хотели бы выделить Ван Аньи (王安忆), Те Нин (铁凝), Вэй Хой (卫慧), Мянью Мянью (棉棉).

Мы также можем говорить о таком литературном явлении, как постмодернизм. Исследователи называют появление данного направления следствием

роста урбанизации, ростом рыночной экономики и либерализацией общества. По мнению таких китайских литературных исследователей, «коммерциализация культуры, развитие масс-культуры, а также, пришедшая на смену модернизации в Китае глобализация – это именно постмодернистские явления. В 1990-е годы в Китае существовали одновременно модернистские и постмодернистские явления» [15].

Таким образом, в данном подразделе мы обозначили основные тенденции развития китайской литературы в период 70-90-х гг. XX в.:

- «литература шрамов»;
- «литература дум о прошедшем»;
- литература поиска корней»;
- авангардная литература;
- неореализм;
- женская проза;
- проза с элементами постмодернизма.

Таким образом, анализ историко-культурного и исторического материала позволяет нам сделать вывод о том, что на данном рассмотренном нами этапе, «допускалось изображение героев обычными людьми со своими проблемами, однако в приоритете было создание образа нового человека социализма, убедительно воплощающего в себе дух этой эпохи» [61].

Глава 2. Проблемно-тематическое поле и концепция литературного героя в китайской прозе 70-90-х гг. XX века.

Русские исследователи гуманитарных наук используют термин персоносферы в области теории и истории культуры, лингвистики и литературы.

Изначально термин «персоносфера» был введён в научный оборот учёным-литературоведом Д.С. Лихачёвым. В его работе «Концептосфера русского языка» [23] было положено начало развития идеи о существовании в теоретическом плане концептов, основные свойства которых – замена слов и их значений, а также потенциальное значение слов (которое заключал в себе концепт). Из работ упомянутого нами учёного можно также отметить его утверждение о том, что слово, его значение и концепт существуют в сознании отдельного человека, и все вместе их можно объединить в так называемой «идеосфере», в качестве целостности в сознании и культурном опыте человека.

В изучении понятия персоносферы можно выделить несколько этапов:

1. первый этап: труды Д.С. Лихачёва;
2. второй этап: идея о развитии понятия персоносферы была продолжена в научных трудах Ю.С. Степанова [37];
3. третий этап: в научных работах Ю.М. Лотмана было предложено понятие так называемой «семиосферы» как семиотического пространства языка [24, 25];

4. четвёртый этап, по сути, является финальным, так как именно Г.Г. Хазагеров, основываясь на вышеназванных научных трудах, смог определить понятие персоносферы. По мнению Г.Г. Хазагерова, персоносфера – это общее понятие, которое существует сразу на нескольких уровнях:

- уровень, на котором персоносфера выступает на примере отдельно взятой личности;
- уровень, на котором персоносфера выступает на примере отдельно взятой социальной группы;
- персоносфера на национальном уровне;
- персоносфера, свойственная отдельно взятому культурному ареалу (транснациональная персоносфера);
- персоносфера на уровне всего человечества в целом.

Опираясь на научную работу Г.Г. Хазагерова можно выделить два отличия персоносферы от концептосферы. Разница лишь в том, что персоносфера обладает двумя отличными от концептосферы свойствами: метафоричностью и присущей лишь персоносфере «диалогизацией»; персоносфера обладает объектами, которые вступают в контакт с людьми – «сопоставлять себя с ними, сопереживать, подражать, а также помещать себя в мир персоносферы, моделировать своё поведение и речевые манеры в этом мире» [43].

Мы уже выявили два свойства понятия персониферы, однако помимо названных свойств оно имеет также изменчивость. Из работ Г.Г. Хазагерова мы также можем выделить утверждение о том, что на персониферу оказывают влияние различные обстоятельства (например, исторические).

Понятия, которые включает в себя персонифера как термин, а это персонифера литературного направления, отдельного художественного произведения, персонифера отдельно взятого жанра или отдельно взятого автора (подразумевается, как совокупность персонажей в творчестве данного автора) и другие понятия используются в литературоведческих исследованиях.

Что же касается использования данного термина в русском китаеведении, то термин персониферы стал использовать Е.А. Серебряков в своих научных работах, в которых он рассматривает образ учёного мужа, который сложился в традиционном китайском обществе, а также определяет структуру персониферы поэта Мэн Хаожаня [34, 35]. Исследователь выделяет в персониферу учёного мужа современные ему персоналии, с которыми он выстраивал индивидуальные связи, а также «широкий круг исторических, религиозных, литературных и фольклорных персонажей, оказавших влияние на его мировоззрение» [35]. Во втором же случае, касательно поэзии Мэн Хаожаня, исследователь выделяет в персониферу поэта (и его творчества) конфуцианских, даосских и буддийских философов, друзей-единомышленников, поэтов, а также государственных деятелей, ставших героями лирики Мэн Хаожаня.

Нельзя не согласиться с мнением исследователя Е.А. Серебрякова о том, что «проблема персониферы творчества китайских литераторов и общества в целом чрезвычайно важна при изучении культуры и истории Китая» [24]. Об этом писал в своих научных трудах исследователь Б.Л. Рифтин (труды «Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»», 1970 г. [30] и «От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе)», 1979 г. [31]).

В первой своей монографии Б.Л. Рифтин исследует эволюцию народных сказаний на примере сюжета «Троецарствия» и, анализируя текст «Пинхуа по «Истории Трёх царств» (《三国志平话》), выделяет ряд критериев для подачи персонажа (внешность героя, точная передача эмоций, движений, прямой речи и мыслей данного героя). Свою вторую монографию исследователь делит на две части: «Изображение персонажей в древнекитайской литературе» и «Портрет персонажа в средневековой повествовательной прозе».

В первой части нам дан подробный анализ внешнего вида мифических предков народа Поднебесной (таких как Фуси (伏羲) и Нюйва(女娲)). Согласно Б.Л. Рифтину, изначально, для описания внешнего вида приведённых мифических персонажей, были использованы зооморфные признаки. Позже эти признаки стандартизируются и становятся антропоморфными. Из приведённых в сво-

ей монографии данных Б.Л. Рифтин делает вывод, что «на протяжении многих веков в Китае складывается определённый трафарет изображения персонажей, отдельные детали которого сохраняются и тогда, когда к исконно китайской изобразительной системе, сформировавшейся в период мифологического творчества, прибавляются элементы, заимствованные вместе с буддизмом из Индии» [31]. Можно заключить, что на данной Б.Л. Рифтиным базе и формируется система персонажей в китайской прозе.

Вторая часть монографии Б.Л. Рифтина посвящена средствам изображения литературного героя в средневековой прозе. Основываясь на данной работе исследователя можно заключить, что с изменением периода времени под влиянием исторических событий, меняются и принципы описания персонажа в художественном тексте: «тенденция наделять персонажей необычными внешними данными ослабевает, в то время как тенденция описания атрибутов быта и социального статуса возрастает. При описании героя авторами эпосов и романов по-прежнему используются различные клише, а разнообразие черт, присущих персонажам, достигается путём перестановки одних и тех же элементов или использованием их синонимов» [31].

Начатое Б.Л. Рифтиным исследование приёмов изображения литературных героев в художественном тексте продолжил В.И. Семанов в своём научном труде «Эволюция китайского романа (конец XVIII-начало XX в.)», 1970 г. [32]. Данная работа отличается жанровым разнообразием рассматриваемых произведений: анализ авантюрного романа, любовного, «учёного романа» и других романов, а также проза начала XX в. В данной монографии исследователь отмечает индивидуализм героев в таких романах, как «Цзинь, Пин, Мэй» Ланьлинского насмешника (16 в.; 兰陵笑笑生 《金瓶梅》) и «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня (曹雪芹 《红楼梦》).

Подробный анализ средств изображения героев в художественном тексте XX века можно обнаружить в статьях С.А. Торопцева: «От схемы к характеру (Изображение человека в литературе и искусстве Китая)» [39] и «Открытие личности. Заметки о китайской психологической прозе» [40]. Анализ данных статей позволяет заключить, что создатели официальной литературы, которыми являлись образованные чиновники-конфуцианцы, в создании художественных героев игнорировали их внутренний мир. Место персонажа художественного произведения определялось как элемент социального общества, с присущими ему связями и должен был выражать характерные для его статуса настроения. Следовательно, в изображении персонажа на первое место выходили его нормативные свойства, а не индивидуальные особенности внешности и характера. Опираясь на статью исследователя С.А. Торопцева, можно заключить, что человек был не личностью с присущими лишь ей особенностями, а лишь «социальным типом» [39]. О романе «Сон в красном тереме» исследователь пишет, что

«индивидуальные черты внутреннего мира персонажей почти не просвечивают сквозь типовые блоки социально обусловленного поведения» [39].

Неоценимый вклад в исследование проблемы изучения системы персонажей в китайской традиционной литературе также привнесли синологи И.А. Алимов [1-3], А.Д. Воскресенский [9] и Д.Н. Воскресенский [10, 12], чьи работы также послужили теоретическим материалом для написания данной главы.

2.1 Особенности изображения героя и его нравственно-философские искания в прозе 70-90-х гг. XX века

2.1.1 Отражение духовной трагедии героев в направлении «литература шрамов»

Начать мы бы хотели с рассказа Лу Синьхуа «Шрамы» (卢新华《伤痕》, 1978г.). Данный рассказ принято считать первым произведением, в центре литературного повествования которого стала проблема человека как жертвы «культурной революции». Автор изображает разрыв семейных отношений (дочери и матери) в результате событий «культурной революции».

Главная героиня рассказа – молодая девушка Ван Сяохуа, спустя девять лет, возвращается в родной город Шанхай: «Девять лет назад Ван Сяохуа покинула свой дом, «отмежевавшись» от родителей, в первую очередь от матери» [54].

Мать девушки бунтари «культурной революции» называют предательницей революции, тем самым обвиняя в государственной измене, и заставляют писать саморазоблачительные письма. Данное обвинение сыграло решающую роль в отношениях матери и дочери: Ван Сяохуа без сомнений верит в обвинения партии, а «государственная измена» её матери сказывается на дальнейшей жизни девушки: от неё отвернулись друзья, её не брали в ряды хунвэйбинов и т.д.: «Ей казалось, что ее собственное «чистое лицо» покрылось «шрамами, как у прокаженной» [54], «ей было отказано во вступлении в союз молодежи, а у ее возлюбленного <...>, возникли сложности с работой в бюро пропаганды» [54]. В итоге девушка была вынуждена сосредоточиться на обучении детей в школе, что стало её единственной отдушиной.

Автор намеренно указывает в тексте на девятилетний период «отмежевания» девушки от родителей: рассказ был написан в 1978-м году, указанный автором период времени в рассказе (с 1969 по 1977 годы) – это годы «культурной революции». И именно после её разгрома, девушка решает прочитать письма матери, которые та писала Ван Сяохуа все девять лет разлуки. Примечательно, что все это время, все девять лет, посылки и письма матери девушка сознательно не читала и отправляла обратно, и лишь после разгрома группы высших руководителей Коммунистической партии Китая, девушка решает открыть и прочитать последнее письмо матери, в котором та пишет дочери о своей реабилитации, плохом здоровье, а также просит вернуться домой. В прочитанное де-

вушке удаётся поверить не сразу, однако думая о возвращении, она была «взволнована и радостна, но и страдала и мучилась» [54] – так автор описывает психическое состояние своей героини.

«Шрамы» в тексте имеют два символических значения: первое, шрамы «моральные». Моральными шрамами было покрыто «чистое лицо» главной героини в глазах общества; также шрамы, нанесённые «культурной революцией», в отношении матери и дочери, второе же значение – шрамы физические, которые мать девушки получила в результате пыток и страданий, ими, как и морщинами, было покрыто мёртвенно-бледное лицо матери, которое Ван Сяохуа в последний раз увидела в больнице. В письме матери шрамы упоминаются в третий раз: «Шрамы в сердце [моего] ребенка еще глубже, чем у меня» [54].

Стоит также обратить внимание на то, что автор недостаточно глубоко раскрывает нам внутренний мир Ван Сяохуа, не акцентирует внимание на её эмоциональных переживаниях, что делает данную трагедию недостаточно глубокой на первый взгляд, но полной трагизма на самом деле. Именно поэтому переход героини от ненависти в течение девяти лет к родной матери, до искренней любви к родному человеку и желанию увидеться вновь не получается ощутить всецело. Однако «автор нагнетает страсти путём включения детективных эпизодов и неожиданных поворотов сюжета, то есть подходит к этому исключительно формально-содержательно, не углубляясь в раскрытие психологических мотивов. Кроме того, финальный эпизод рассказа вновь оказывается идеологически и политически выдержанным. Осознанием Ван Сяохуа своей ошибки автор показывает цену совершённой дочерью ошибки по отношению к родной матери. Девушка клянётся душе матери в том, что «никогда не забудет, кто оставил шрамы в их сердцах» [54] и «всю жизнь посвятит делу партии» [54].

Не даёт автор также и внешнего описания как Ван Сяохуа, так и её матери. К описанию обеих героинь можно применить понятие «трафаретности», которым были наделены литературные герои в произведениях, созданных в период с 1949 года и до 1976 года. И преодолеть эти установки в описании литературных героев автор не смог.

Но следует отметить, что психологизм в рассказе присутствует и заключается непосредственно в отношениях Ван Сяохуа и её матери. Гармония в их отношениях настолько хрупка, что ошибочное обвинение в государственной измене матери воспринимается дочерью как истина, а мысли о том, что это ошибка, быть не может. Их кровное родство не воспринимается девушкой как нечто серьёзное, что способно заставить её анализировать сложившуюся ситуацию и просто поверить словам матери (поверить, что государством допущена серьёзная ошибка). Трагедия двух родных людей, разлученных почти на десятилетие, отречение ребёнка от матери, а также осознание главной героини (в

первую очередь) своей ошибки – Лу Синьхуа в лице своей героини всё это собирает в обвинение против деятелей «культурной революции».

Несмотря на эмоциональный фон, который присутствует в данном рассказе, китайские литературные критики отмечали, что для произведений «литературы шрамов» были характерны высшая точка боли, которую испытывают герои в осознании трагедии «культурной революции», и «светлая концовка». В данном рассказе мы видим, как героиня отправляется в неоновый свет улиц, означающий светлое будущее.

Как мы сказали выше, для произведений «литературы шрамов» характерным является изображение жестокости, крайне точки (эмоционального пика) для литературного героя, что также отражено в данном рассказе: Ван Сяохуа жестока по отношению к своей родной матери. Это противоречит тому, что в Китае издавна предписывается почтенное отношение к родителям, забота о них до конца жизни, но наша героиня уходит из дома, игнорирует письма больной матери и те страдания, которым она была подвержена незаслуженно. Можно предположить, что таким образом выводится ещё одна черта, характерная для «литературы шрамов» – психология предательства. Предала ли Ван Сяохуа свою семью в лице матери? Естественно, ведь доверие по отношению к партии у главной героини, как и у большинства молодёжи времён «культурной революции» было велико настолько, что вытесняло из сознания молодых людей не только самых близких, но в некоторых случаях и собственное Я.

Рассказ Лу Синьхуа «Шрамы» был первым, относящимся к «литературе шрамов», таким образом автор впервые предпринял попытку показать истинные личностные трагедии.

2.1.2 Тема «культурной революции» в рассказах Чжана Сянляна «Душа и тело» и Шао Хуа «Письмо»

Тема «культурной революции» и её итогов, нравственно-философские искания героев также нашли своё отражение не только в «литературе шрамов», но и в литературе «дум о прошедшем». Это течение сменило «литературу шрамов» и представляло собой повествование, в котором события прошлого и факты произвола служат отправной точкой для характеристики героев, для раздумий читателя и персонажей. Автор изображал героев, при этом он не классифицировал их на положительных и отрицательных, тем самым предоставляя такую возможность читателю. Поэтому далее рассмотрим рассказы Чжана Сянляна «Душа и тело» (张贤亮《灵与肉》, 1980 г.) и рассказ Шао Хуа «Письмо» (邵华《上書》, 1980г.). Данные рассказы выбраны нами не случайно: их уникальность заключается о том, что они были написаны и изданы на стыке двух литературных направлений («литературы шрамов» и «литературы дум о прошедшем»), что подразумевает наличие в нём основных проблем данных

направлений в литературе и новые смыслы, характерные для следующего за «литературой шрамов» направления.

Главный герой рассказа Чжана Сянляна «Душа и тело» – Сюй Линцзюнь, мужчина лет тридцати. Он – обычный человек, работающий пастухом, и всё, что ему было нужно – его семья. Семейное положение у главного героя не лучшее: отец отказался от Сюй Линцзюня, когда тот был ещё ребёнком в пользу новой молодой жены, и эмигрировал из Китая: «В последний раз отец с сыном виделись 30 лет назад в Шанхае. Мальчиком он пришел к отцу с просьбой вернуться в семью, когда мать тяжело заболела. Но отец ответил отказом и вскоре эмигрировал за рубеж <...>. Мать умерла, и Сюй Линцзюнь остался сиротой» [47].

Данный рассказ имеет две временные плоскости: настоящее (время встречи с отцом) и прошлое, выраженное воспоминаниями главного героя о своём детстве и юношестве, при этом, между двумя временными плоскостями отрезок времени длинной в тридцать лет.

Автор также раскрывает читателю основные моменты из жизни представителя младшего поколения: мальчик получил образование, однако был сослан на «трудовое перевоспитание», таким образом расплатившись за то, что он является сыном предателя родины. После же, герой остаётся в деревне, где работает пастухом, так как «возвращаться ему было некуда и не к кому» [47]. Героиня предыдущего рассказа, отвечала за грехи родителя, однако, касательно данного рассказа сложно утверждать, что расплата за деятельность отца сыном незаслуженная, ведь автор показывает нам отца Сюй Линцзюня как успешного бизнесмена (капиталиста), эмигрировавшего за границу), а также был предан отцом (что отсылает нас к основной проблеме, изображавшейся в «литературе шрамов»). Здесь мы видим нравственный конфликт двух поколений, описанный в данном рассказе автором. Суть основного конфликта данного рассказа в том, что сын выбрал отечество (каким бы оно ни было), а выбор отца пал на эмиграцию, тем самым предав ещё маленького сына.

Отношения между некогда близкими людьми автор описывает следующим образом: «Наблюдая за отцом, он не может отделаться от ощущения отчужденности от этого человека, «чувства несоответствия, непривычности» к образу отца, к его жизни» [47]; «Радость от долгожданной встречи сменяется осознанием того, что «приезд отца лишь всколыхнул горькие воспоминания, нарушил покой» [47]. Чжан Сянлян показывает нам, как возникает отчуждение между родными людьми, говорит о разлуке длиной в тридцать лет, попутно описывая уровень жизни двух мужчин: «Дорогая гостиница в Пекине, где поселился отец с сопровождающей его молодой мисс Сун, фешенебельные рестораны, ночные клубы и магазины – обыкновенные атрибуты жизни для старшего Сюя» [47], в то время как его сын всю жизнь прожил в унижениях и нищете.

Герой осознаёт причину пропасти между ним и его отцом: их разделяет «простой труд, тяжкий и одновременно радостный» [47].

Стоит отметить, что испытания, через которые прошёл Сюй-младший не сделали из него антагониста (как можно было бы сказать о героине предыдущего рассказа), он любит то, что делает, пусть работа его сложна, а жизнь бедна, он также любит природу: «Дыхание природы обволакивало его тело с головы до ног и приносило ощущение сопричастности, <...> слияния дыхания его жизни с дыханием самой природы <...> – это было необыкновенно» [47].

Помимо искренней любви к труду и чистому деревенскому воздуху, Сюй Линцзюнь любит и свою жену, которая также оказала на его жизнь положительное влияние: «После появления в доме Сюй Линцзюня девушки по имени Сючжи, в комнатах стало светло и чисто, а в его жизни – радостно и спокойно» [47]; «Сючжи не только принесла с собой домашний уют, но и помогла прочно обосноваться на этой земле <...>. Их совместная жизнь <...> позволила ему ощутить всю чистоту, бесхитростность и прямоту жизни, основанной на труде» [47].

Об искренности чувств Сючжи к своему мужу можно судить по следующей цитате из текста: «Сючжи лишь слабо улыбнулась, не сказала ни слова. В этой улыбке была безграничная любовь к нему и преданность» [47]. Автор возлагает на Сючжи огромные надежды, о чём можно судить по следующей цитате из текста: «Сючжи стала спасителем его души и тела» [47]. Данная цитата отсылает нас к названию данного рассказа, которое, нельзя не заметить, достаточно философично и может быть истолковано читателем по-разному. Образ отца выражает то физическое, что есть в любом человеке (стремления к удовлетворению в первую очередь потребностей тела), а сын есть то моральное, что присутствует в любом человеке (духовные искания). С другой стороны, сын приходит к духовному успокоению именно через собственное тело, однако не через удовольствие, а путем испытаний, поиска сопричастности телесного начала с началом природным, через физический труд и преодоление самого себя.

Но не стоит полагать, что между этими двумя ранее близкими людьми не осталось ничего общего, ведь автор говорит об их внешнем сходстве: «... если бы даже старик встретился ей случайно на улице, она непременно узнала бы его. У обоих узкие длинные глаза, прямой тонкий нос, полные губы. Жесты, походка – все выдает их родство» [47]. Но духовно отец и сын не так близки: «Два родных по крови человека, пройдя совершенно разные жизненные пути, оказались по прошествии стольких лет чужими друг для друга людьми. <...>. Герой был не в состоянии принять те ценности, которые исповедовал отец, <...>. Его тело приросло к родной земле, душа стремилась к людям, которые стали для него родными» [47].

Сюй-старший предлагает сыну уехать с ним за рубеж и продолжать его дело, вырваться из этого мира, в котором, по его мнению, «всегда будет важно семейное происхождение, не прекратится классовая борьба, жить будет трудно» [47]. Он искренне не понимает отказа Сюй Линцзюня покинуть свою страну, которая принесла ему много горестей, однако без них, как считает Сюймладший, «трудно понять цену счастья» [47]. Сюй Линцзюнь осознал, что отец – часть чужого, непонятного мира, он также понимает, что с отцом его теперь связывают только воспоминания детства, что можно подтвердить следующей цитатой: «Внешняя близость не может устранить духовную отдалённость» [47].

Мы уже упоминали о том, что второй временной пласт данного рассказа – прошлое. Приём ретроспекции помогает раскрыть и изменения внутреннего мира главных героев как старшего Сюя, так и его сына. Посредством воспоминаний о прошлом, мы можем проследить процесс самоидентификации Сюй Линцзюня. Например, когда в холодную осеннюю ночь он, чтобы согреться, забирается в хлев, где держали домашний скот: «В этот момент он остро почувствовал свое беспредельное одиночество. Люди его отвергли, он для них хуже скотины» [47]. Благодаря воспоминаниям Сюя Линцзюня мы можем проследить процесс изменения его отношения к собственным родителям, в том числе его отношение к умершей матери: «Ему так мало доставалось материнской любви. Мать чаще гладила птичьи перышки, чем его волосы» [47].

Таким образом, Чжан Сянлян в своём рассказе изобразил жизни двух близких по крови и одновременно далёких друг от друга людей. Рассказ содержит в себе как основные черты «литературы шрамов», так и «литературы дум о прошедшем» (о чём можно говорить по эпизодам встречи отца и сына). Проблема предательства по-прежнему актуальна и в данном рассказе, главный герой проходит программу «трудового перевоспитания», оказывается на пике бессилия и поднимается до уровня относительно спокойного восприятия своей жизни (посредством появления в его жизни Сючжи и искренней любовью к тому, что он делает). И хотя герои приходят к примирению, необходимо оно лишь для того, чтобы закрыть образовавшуюся пустоту и продолжить жить дальше. Каждый своей жизнью.

В рассказе Шао Хуа «Письмо» события разворачиваются в период с 1958 года по декабрь 1978 года, то есть до III пленума ЦК КПК, который в данном рассказе назван как «весна в политике»: «Апрельский Пекин утопал в весеннем тепле и цветах. И в политике наступила весна – все было проникнуто духом третьего пленума» [49].

Главный герой – Чжун Шупин, является заместителем секретаря бюро горкома, однако на протяжении всего рассказа к нему лишь единожды обращаются как к товарищу Чжуну, так как в 1959 году его признали «правым уклонистом».

Причиной этого стало письмо, которое он написал в ЦК: «Называлось оно «Предложение об изменении порядка выборов» [49]. Автор подробно объясняет, что указывает читателю в системе существовали проблемы в лице руководителей, которые не соответствуют занимаемым должностям, предлагает изменить систему избрания руководителей на местах. Это письмо полностью меняет жизнь Чжун Шупина: «Из-за этого письма осенью пятьдесят девятого, когда развернулась борьба против «правого уклона», меня впервые подвергли критике» [49].

Политические события в стране (начало «культурной революции») усугубили положение главного героя: с ним перестали здороваться другие рабочие, от него отвернулись друзья. Вместе с недоверием со стороны руководства к герою приходит чувство одиночества.

Однако политическим преследованиям подвергся не только Чжун Шупин, но и его руководитель: «Очень скоро бразды руководства кампанией выпали из рук партбюро – испытанный принцип нашего Чжэн Хуайчжун «топи других, спасай себя» на этот раз ему не помог. Его самого объявили «каппутистом» [49].

Особенность данного рассказа – психологизм, который проявляется в использовании автором такого приёма, как внутренний монолог героя. Следует также отметить, что повествование в данном рассказе ведётся от первого лица. Герой пытается решить, что ему делать с черновиком письма: сжечь, спрятать или предоставить его начальнику Чжэн Хуайчжуну, что может повлечь за собой ещё большую критику. Приняв решение спрятать черновик, герой вынужден на протяжении двадцати лет скрывать сохранившийся черновик.

Наличие власти в руках такого некомпетентного начальника, как Чжэн Хуайчжун или Ли Ганьши, приводит его подчинённых к унижающим их достоинство поступкам. Например, эпизод в кабинете, когда Ли Ганьши вызвал к себе Чжун Шупина и снятого с должности Чжэн Хуайчжуна. Он начинает насмехаться над ними.

Ключевым моментом рассказа является командировка Чжун Шупина в Пекин. Он встречается с семьёй, близкими друзьями, и ему выпадает возможность ознакомиться с только что изданным документом «О некоторых нормах внутрипартийной политической жизни»: «Я внимательно прочел его дважды. Там было записано все, что мне хотелось сказать по поводу нашей внутрипартийной жизни за последние двадцать лет» [49].

Таким образом, мы можем заметить, что несмотря на то что предложения Чжун Шупина были сходны с теми, что были прописаны в новом документе, на местах инициатива и инакомыслие встречали жёсткий отпор, что проявлялось в именных дацзыбао, гонениям и в унижениях со стороны высоких должностных лиц. Однако издание нового документа с декларированием новых путей разви-

тия государства и реакция главного героя лишь в очередной раз доказывают нам, что Чжун Шупин является положительным героем, его представления о развитии страны совпадают со взглядами партийных руководителей, а все те гонения и чистки, которым он ранее был подвергнут, – лишь оплошность его начальства.

О том, что изменения, предложенные героем в письме ЦК, могли пойти на благо страны свидетельствует следующий отрывок, в котором герой возвращается в свою комнату, где несколько лет назад он спрятал черновик письма и беседует с пожилым рабочим: «Я его много раз перечитывал – там все здорово было написано. Если бы в самом деле выбирали так, как ты предлагаешь, разве мог бы Линь Бяо с «четверкой» бесчинствовать столько лет?» [49]

Чжун Шупин изучает труды Ленина и Маркса, пытаясь понять, в чём он не прав, однако ничего предосудительного в своих мыслях он не видит. Это ещё раз доказывает, что герой был прав и, отправляя своё письмо в ЦК, он действовал исключительно на благо страны. Даже испытывая страх, что письмо вернут обратно и оно попадёт в руки Чжэн Хуайчжуна или что у него найдут черновик этого письма, он всё равно не осмелился уничтожить его. Каждый раз, когда он обдумывал как бы понадёжнее избавиться от черновика, чувства тоски и несправедливости заполняли героя и не давали взять в руки спички, чтобы сжечь его.

Можно сказать, что публикация документа «О некоторых нормах внутрипартийной политической жизни» как бы «реабилитировала» Чжун Шупина, хотя он в этом не нуждался, так как вместе с этим меняется и отношение остальных подчинённых и руководства бюро к нему.

Развязкой данного рассказа является выступление Чжун Шупина на заседании, организованном по случаю публикации документа, в котором прослеживаются рассуждения героя о том, какие ошибки были совершены руководством, об ошибках системы и её итогах, а также о личном несправедливом отношении к герою.

В рассказе отчётливо проявляется авторский взгляд на достаточно сложный историко-политический период Китая. Шао Хуа изображает жизнь не только Чжун Шупина, но и других людей, выступивших с предложением о модернизации или в изменении организации государства. Автор подробно описывает злоупотребление полномочиями руководящих лиц, а также отношение общества к невинно осуждённым.

Нельзя не обратить внимание на нравственно-философскую проблематику рассказа. Герой хочет служить государству во благо, избавить его от некомпетентных руководителей, которые никак не способствуют развитию, а лишь критикуют и «прорабатывают» своих подчинённых.

В рассказе описаны события, которых можно было избежать, однако чистки, которым был подвергнут Чжун Шупин, их последствия не изменили его взглядов. Бескомпромиссное отношение к инициативе со стороны руководства погубило немало судеб, однако вины оно не испытывало («...Чжэн говорил об этом со слезами в голосе – но о том, как сам травил других, не проронил ни слова, словно уж кто-кто, а он всегда и во всем был прав» [49]). Последнее выступление главного героя – это своеобразный итог: что делали с людьми лишь за их мысли – преступление.

2.1.3 Духовные искания героев рассказа Хань Шаогуна «Юэлань»

Говоря о «литературе поиска корней» нельзя не обратить внимание на творчество Хань Шаогуна, которого многие литературоведы считают родоначальником данного литературного течения. Одним из его знаковых произведений является рассказ «Юэлань» (韩少功 《月蘭》, 1979г.), который с полным правом можно отнести к литературе реформ и в котором отчётливо проступают черты реализма.

В начале произведения автор знакомит читателя с главным героем и указывает период описываемых событий: «Случилось это в семьдесят четвертом году»; «Городского парнишку, недавно окончившего техникум и только начавшего работать самостоятельно, вдруг посылают руководить целой бригадой... Но куда удивительней было то, что многие крестьяне смотрели на меня как на большое начальство и поддакивали каждому моему слову» [44]. Автор не указывает имя главного героя, а повествование ведётся от первого лица.

Вступив в должность, герой устанавливает в деревне следующие правила, которые лишают крестьян собственного заработка: герой запретил крестьянам использовать навоз в качестве удобрения, выпускать домашний скот на общественное поле, а также использовать прядильные и ткацкие станки в личных целях.

Но однажды он замечает четырёх куриц, пасущихся на общественном поле. Собрав всех крестьян, герой пытается узнать, чья птица «топчет и клюёт» общественное поле.

Мы знакомимся с ещё одним персонажем – крестьянкой Юэлань. Именно её куры «нарушают запрет» и продолжают гулять на поле. Вот как автор описывает свою героиню: «Из дома вышла женщина лет тридцати, некрасивая, худая, загорелая до черноты, с длинной косой. Глядя на меня тревожно и испуганно, она то и дело вытирала красные от холода руки о черный передник» [44].

Собрание заканчивается решением о запрете выпускать птицу в поле, но ситуация повторяется вновь. Чтобы найти способ борьбы с непослушанием крестьянки, герой отправляется к своему руководству с предложением: «Подсыпал бы ядохимикатов, и дело с концом. Крестьян нужно брать на испуг, говорить с ними покруче, иначе нам с капитализмом не покончить...» [44] Далее

автор сообщает, что куриные яйца крестьяне обменивали на необходимые вещи или деньги. Продажа или обмен куриных яиц была единственным способом Юэлань собрать деньги на учёбу своему сыну Хайяцзы.

Тем не менее, герой берёт часть зерна из общих запасов и смешивает их с ядом, затем раскладывает в поле и уходит. Однако на следующий день узнаёт, что птица снова гуляет по общественному полю, так как кто-то нашёл способ обезопасить пасущихся на поле птиц: «Я выругался в душе: до чего же эгоистичны эти крестьяне, никакой социалистической сознательности!» [44]

Вскоре куры Юэлань всё же погибают, и герой отправляется в дом женщины. Здесь он видит следующую картину: «Сквозь дым костров, на которых жгли рисовую солому, было видно, что вдалеке, у дома Юэлань, столпились женщины как перед собранием. Я удивился – сколько народу разволновалось из-за такой мелочи!» [44]. Из данного отрывка мы узнаём об отношении героя к человеческому горю: для него лишить крестьянку заработка – мелочь, поэтому он искренне не понимает, почему крестьяне стали к нему относиться с осторожностью и недоверием: «Даже балагур дядя Лю, возвращаясь с работы, вопреки обыкновению не заговорил со мной» [44]. Когда же женщины уводят Юэлань в дом, в душе героя начинают зарождаться сомнения: «Неужели я допустил ошибку? Но, снова обдумав все, решил: нет, наверно, я прав» [44].

Герой также безразличен к чужому горю: «Но все эти семейные дела меня не интересовали» [44].

В деревню приезжает начальник отряда Ян, чтобы провести расследование и узнать, «кто же всё-таки укрыл ядохимикаты от кур». Семью Чаншуня наказывают, так как деревянная миска была из его дома: «Ясное дело, вся тяжесть наказания обрушилась на его семью. Мало того, что пришлось писать покаяние, вдобавок за каждую курицу решено было взыскать – после сбора урожая – по пять юаней» [44].

Узнав о решении начальника отряда Яна, герой отправляется в дом Юэлань, однако там её не находит. Выясняется, что с тех пор, как семья лишилась своих кур, супруги начали часто ссориться. Вот и сейчас Чаншу ударил жену, и она ушла из дома. Собрав отряд крестьян-добровольцев, герой принимается искать женщину. Муж Юэлань Чаншунь приглашает героя в дом. Увиденное, глубоко тронуло душу героя: кроватью и столом в доме была створка двери, положенная на сырые кирпичи, одеяло в дырах, простыни не было и вовсе, а источником света в доме была бутылка из-под чернил. Герой обращает внимание на одну из стен дома, на которых висели грамоты. Чжаншунь, оказывается, был передовиком коммуны: «Что-то во мне дрогнуло: Юэлань, добровольно отдающая свои продукты, и та, что выпускает кур на общественное поле, никак не сочетались между собой» [44]. Данный эпизод в корне меняет отношение главного героя к Юэлань. Он задаётся вопросом: как такая семья, как у Чаншу-

ня и Юэлань может жить в таких условиях? Товарищ Лю рассказал о болезни Юэлань, о том, что не её лечение уходили все деньги, заработанные мужем, и те, которые для них собрала коммуна. Рассказ о долгах семьи Юэлань потряс героя до глубины души: «...я чувствовал какую-то тяжесть, все сильнее давившую на меня. Мне и раньше доводилось слышать, что из-за ошибок руководства и бесконечных кампаний «критики и борьбы» крестьянам в этих местах живется все хуже и хуже, но я никак не ожидал, что положение настолько серьезно» [44].

Окончательно убедившись в том, что политика партии ошибочна, и условия, в которых живут простые люди ужасны, герой пытается помочь семье Юэлань: «Я предложил освободить семью от уплаты штрафа и помочь устроить Хайяцзы в школу. <...> Я с трудом дослушал помощника командира – что-то все время отвлекало меня. Наконец я понял: меня беспокоит Юэлань» [44].

После собрания партийный секретарь доложил герою о том, что в деревне непонятное происходит. После этих слов героя начинает терзать плохое предчувствие, и он отправляется в дом Юэлань, однако ни в доме, ни в соседних домах никого найти не удаётся: «Наконец заметил я кучку людей – они шли по плотине водохранилища к деревне. Среди них я разглядел «босоногого врача» с медицинской сумкой за плечами; он шел, печально понурясь, <...> значит, то, чего я опасался, все-таки произошло. Мне показалось, будто земля и небо дрогнули, пошли кругом. <...> Никому бы в голову не пришло, что Юэлань может наложить на себя руки» [44].

От размышлений отвлекает героя дядя Лю, вручив ему его одежду, забытую в доме Чаншуня: «Выстирана, сложена, и дырка на плече заштопана так аккуратно, незаметно почти. Я вздрогнул, будто меня стегнули плеткой, в носу засвербило, на глаза навернулись слезы» [44]. В данном эпизоде автор снова указывает главному герою и читателю на доброту и искренность деревенской женщины по отношению к человеку высокой должности. Теперь всё вокруг напоминало герою об умершей Юэлань, и даже деревенский пейзаж: «Нежно-зеленые нити ив вдоль берега водохранилища похожи были на длинные волосы Юэлань. Пробивавшийся среди камней горный ручей казался потоком ее слез. Мелкий дождь окутал все вокруг молочно-белой пеленой, а мне она напомнила бледное лицо Юэлань» [44].

Герой пытается найти причину смерти женщины, его мучает совесть: «Эх, Юэлань, как это я опоздал? Я только начал пробуждаться, а ты уже уснула навеки. Нет, я не собираюсь отказываться от своей доли вины и не смею просить у тебя прощения. Но как все это случилось? Ты ведь была за социализм, и наш Отряд, он тоже за социализм. Но разве то, что довело тебя до гибели, – социализм? Я не могу поверить в это! Как же тогда я стал одним из тех, кто погубил тебя?» [44]

В конце же рассказа мы узнаём, что Чаншуню нашли новую жену, его сына Хайяцзы пришлось отдать на воспитание в другую семью. Герой находит адрес приёмной семьи мальчика и отправляется к ним, выждав, когда ребёнка не будет дома. Новые родители обещают хорошо относиться к ребёнку, а главный герой, не ожидая от себя такого поступка, пообещал оплатить его обучение в университете: «Мне было ясно: не в моих силах залечить рану в детской душе Хайяцзы, и «плата за обучение» тут не поможет. Но пробудившаяся совесть часто заставляла меня думать об этом несчастном мальчике» [44]

К художественным особенностям рассказа следует отнести, например, фольклорные элементы, с помощью которых содержанию, традиционному для китайской прозы XX века, автор придаёт больше национального колорита. Например, в конце рассказа, когда крестьяне оплакивают Юэлань, то, что в ужасе выкрикивает её муж Чаншунь, напоминает нам характерный для фольклора жанр плача: «Мать Хайяцзы, не надо мне было трогать тебя! Я ведь в жизни тебя не ударил ни разу, а вот вчера... <...> И так тебя свекровь изводила, а тут еще я ударил! Да не со зла ведь, просто уж очень тяжело стало...» [44]. Также сравнение образа героини с природой. Исполнен трагизма и плач маленького Хайяцзы по матери: «Смотри, ма, видишь, я уже научился рыбу ловить, скоро сам соберу деньги на учебники, у тебя больше не буду клянчить! Ма, я зову тебя, зову, а ты все молчишь...» [44]

Герой рассказа – парень, от лица которого ведётся повествование стал заложником проводимой политики партии, идеи которой не до конца были поняты героем; по его вине гибнет женщина, которая отдала всё, что имела на благо деревни. Это вызывает в его душе сомнения в правильности диктуемых идей. Его нельзя назвать отрицательным героем, ведь он не злоупотреблял властью, как многие похожие персонажи других произведений. Он добросовестно выполнял свои обязанности, вёл борьбу с «капиталистическими тенденциями» и т.д.

Несмотря на гибель крестьянки в конце рассказа мы узнаём, что «по итогам года я был признан «передовым работником Отряда» и получил большую грамоту» [44]. Окончательно потеряв покой, он пытается исправить свою ошибку, однако сделать уже ничего нельзя. В его душе остаётся лишь боль, ему стыдно перед маленьким Хайяцзы, которого он лишил не только матери, но и отца. Всё это вынуждает героя задуматься о том, в чём раньше не было никаких сомнений.

Возвращение к истокам, корням подразумевает возврат к природе, обращение к ней. Что также показано в нескольких эпизодах рассказа (уход Юэлань из дома после ссоры с мужем, её оплакивание в конце рассказа). Хань Шаогун изобразил нелёгкий быт простого крестьянина, пренебрежительное отношение

руководства к нему и переломный момент, который навсегда изменил судьбы героев.

2.1.4 Судьба творческой личности в повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита»

Далее мы бы хотели обратиться к повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» (王蒙 《黄杨树根之死》, 1983 г.). Данное произведение относится к такому явлению в китайской литературе, как «литература поиска корней» для которой характерны проблемы самоидентичности, связи с предками и поиска своего «я». В то же время мы можем в данной повести отметить и черты модернизма (внутренний конфликт личности, использование «потока сознания», разрыв родственных отношений, а также отчуждённость героя).

Центральное место в произведении занимает Ма Вэньхэн, трудящийся на заводе каустической соды. Ему тридцать пять лет, он женат на девушке Юйлин и у них есть ребёнок. Автор в тексте указывает нам период, в котором и разворачиваются события: период с октября 1978 года по октябрь 1980 года.

Ма Вэньхэн – не просто кассир, он писатель. Автор с интересом изучает своего героя, подробно описывает его внешность: «Череп нестандартный, кособокий, волосенки редкие: что называется, баклажан – не баклажан, тыква – не тыква, из его башки нормальной головы и не сделаешь. Левый глаз больше правого, и оба припухшие. Скулы вздернуты, подбородок слишком широк. Трех зубов недостает, так что губы проваливаются, и рушится линия челюсти. Туловище непропорционально, как ни меряй: шея вытянута, ножки коротковаты, руки велики, а ступни малы, тридцать восьмой размер – разве это обувь для настоящего мужчины?» [8] Герой своей внешностью недоволен. За все перечисленные ранее недостатки он винит своих родителей: «... он почти ненавидел родителей, не удосужившихся тщательно отшлифовать каждую клеточку его тела. Этакое вторсырье из мусорной корзины!» [8] Ма Вэньхэн родился в деревне, и лишь после школы, не поступив в университет, он отправился в город работать.

Ещё больше об этом персонаже мы узнаём, когда автор описывает его детство: «Ребенком он уже понимал, что литература несет несчастным людям свет и тепло. Его душа смягчалась от чтения» [8]. По мере взросления Ма Вэньхэна меняется и его взгляд на литературу: «Но во втором полугодии четвертого класса случилось то, что можно назвать стихийным бедствием или великим переломом: он влюбился в литературу» [8]. Но отношения с литературой у героя складываются противоречиво: сначала он считает, что литература есть нечто святое и недостижимое для простых смертных, однако тут же меняется во мнении: «А тут терзаюсь из-за нескольких страничек корявых иероглифов, будто в них – вся моя судьба! Неужели судьба человека зависит от каких-то листочков, весом в пару лянов не больше?!» [8] В данном случае речь идёт о его

рассказе «Весенний дождь», на который после публикации было написано немало хвалебных рецензий. Или, например, реакция Ма Вэньхэна на приглашение вступить в Союз Писателей: «От этих двух слов – Союз писателей – в три ручья хлынули слезы. Это событие оказалось реальнее детских фантазий, юношеских грез, наваждений зрелых лет... <...> Но когда он, казалось, уже смирился с серой пылью мирской, – бам, трах – пришел, сам пришел к нему Союз писателей, постучался в дверь Ма Вэньхэна» [8].

Одна из причин такого отношения к литературе – это неуверенность в себе, в своих творческих силах, а также пессимистичных настроений героя. Именно они мешают Вэньхэну жить полной жизнью, избавиться от разочарования во всём и избавиться от иллюзии предела творчества. Например, когда герой относит в редакцию свой первый рассказ, он так волнуется, что всячески пробует успокоить себя, пытается предсказать судьбу своего произведения путём «гадания» на картах: герой «раскинул пасьянс» [8].

Несмотря на сугубо положительные рецензии и любовь читателей, такое положение дел не приносит ему удовлетворения. Он испытывает тоску, жизнь начинает казаться ему скучной. Вэньхэн начинает полагать, что иначе быть не может, и пытается найти нечто, чего он будет достоин.

Важным моментом в произведении является изменение героем своего имени, что в последствии повлияет на его поведение и самоидентификацию. Фамилия Ма автором трактуется буквально: «Небольшая беседа за чайным столом указывала на то, что конь (а именно это и означает его фамилия Ма) получил стойло в литературной конюшне» [8]. И именно этот момент мы можем обозначить точкой начала трансформации Вэньхэна как личности: «Вэнь Хан поморгал, очень недовольный этим «Ма Вэньхэном» – ну что за грубые звуки, совсем не соответствуют его нынешним успехам и должностным переменам...» [8] и «Ма Вэньхэн избрал себе псевдоним Вэнь Хан (созвучно с его именем, но гораздо приятней – «Теплый путь»)» [8]. Таким образом, из неукротимой «лошади» герой превращается в «тёплый путь».

Стоит также отметить, что в тексте автор именуется своего героя тем именем, которое он носит в определённый момент жизни, которое соответствует его внутренним ощущениям и его поведению. Когда героя называют его «первым» именем, он груб, агрессивен, по своему поведению он похож на неукротимого скакуна. Когда же автор называет его Вэнь Ханем (его литературным именем), описание его действий и мыслей более литературно, в нём присутствует некая утонченность и культурность. Таким образом, изменив своё имя, герой также меняет себя как личность. Он становится более утончённым и даже ранимым. Если мы обратим внимание на сцену в ресторане, то заметим, что Ма Вэньхэн устроил бы пожар в порыве своего гнева: «Разразился невероятный скандал. Как какой-нибудь обыватель, невоспитанный грубиян, опустившийся

бродяга, нарывающийся на драку, он ругался с работниками ресторана, а критик все пытался остановить его и не мог. <...> Ма Вэньхэну в эту минуту казалось, будто он и в самом деле сходит с ума, ему хотелось кого-нибудь ударить, сломать стул, все порушить, а еще лучше облить это заведение бензином и поджечь...» [8], однако Вэнь Хань лишь расплатился за разбитые фарфоровые ложки и курицу, попрощался с критиком и, выйдя на улицу, заплакал: «Солёные слёзы покатались по губам... Это был печальный знак! Успех, смутно почувствовал он, воистину есть начало крушения» [8]. Таким образом автор показывает две крайности, в которые время от времени впадает его персонаж.

Это деление жизни Ма Вэньхэна на «до» и «после» отмечает и сам Ван Мэн: «...читатель, внимание: не станем больше именовать его Ма Вэньхэном, эти три слога так вульгарны – какая-то «лошадь», обладающая «постоянством в литературе», нет, писателю такие три слога вряд ли подходят» [8].

Далее мы наблюдаем за стремительным ростом его карьеры. Предложения поступали так быстро, что не успел Вэнь Хань оформить документы, как его тут же приглашали на новые места: ему предлагают пост в детском литературном издании, затем пост драматурга в театре, а буквально через мгновение известная актриса убеждает его работать сценаристом в киностудии. Однако его страх ответственности и неуверенность в себе не позволяют ему принять какое-либо предложение: «... в результате не пошел он ни в театр, ни на студию, все колебался, выбирая, решая, передумывая и снова выбирая, решая, передумывая, и так тянулось до весны восьмидесятого» [8].

Теперь, когда Ма Вэньхэн – писатель Вэнь Хань, он иначе смотрит не только на близких и друзей (жену с ребёнком и бывшего друга-соседа), но и на своё прошлое: «Свою былую работу в кассе он не любил вспоминать еще больше, чем имя Ма Вэньхэн, и как чумы страшился, что в литературно-художественных кругах прознают о его прежней профессии – считать купюры» [8] На одной из встреч с читателями двое юношей узнали в известном писателе Вэнь Хане бывшего сотрудника завода. Однако эта встреча стала неким катализатором и в совокупности с неуверенностью героя породила в нём страх и даже стыд того, что все узнают о его прошлом.

Ещё один момент, на котором мы бы хотели обратить внимание, это отношение героя к деньгам. Когда он работал кассиром, то постоянно страдал от нехватки средств. И вот, став писателем он получает большие гонорары за свои произведения, но его отношение к деньгам не изменилось: он всё также оставался скуп, о чём свидетельствует их с Юйлин ссора (жена хочет купить в дом чешский шкаф, однако герой не согласен с ней): «Вот так, в один миг обменять вознаграждение, полученное за вдохновение, за полет души, – на домашнюю утварь, на курицу или рыбу... Нет, увольте!» [8] Раньше он завидовал тем, кто

мог позволить себе купить в дом роскошную утварь, однако «теперь эти раковые клетки пошлости ужасали и отвращали его» [8].

По мере отчуждения Вэнь Ханя от окружающих, жены и друзей, он всё больше утрачивает связь со своей семьёй: он не играет с маленьким сыном, не помогает жене и не уделяет ей внимание, отказывается поддерживать общение со старым другом, потому что он всего лишь работник школьной столовой. У него плохие отношения с родителями, и Ван Мэн ничего не пишет о его общении с ними, из чего мы можем предположить, что Ма Вэньхэн утратил связь со своими родными. Сейчас он всячески пытается отстраниться от Юйлин и Даб-ао. Автор изображает в тексте психологию отчуждения. Но в попытках доказать себе, что они не достойны его внимания, он теряет связь с обществом. Он не может написать новый рассказ, его ничего не вдохновляет, пренебрежительно относится к журналистам. Автору важно показать необходимость наличия семьи в жизни писателя. Ведь именно живые эмоции, подаренные ребёнком и женой, не позволяют писателю оборвать связь с реальностью, не допустить превращения красочной жизни в тусклую иллюзию.

Из курса лекций по китайской литературе мы знаем, что значимость семьи в китайском обществе корнями уходит в конфуцианство, где важнейшими принципами являются сыновья почтительность, укрепление государства и самосовершенствование. Юйлин всячески поддерживала мужа: она верила в него, в его талант, старалась обустроить быт так, чтобы угодить ему, чем сам Ма Вэньхэн пренебрегал. Созданный Ван Мэном образ Ма, помогает нам понять причины его отчужденности, пришедшая к нему после того, как он стал известным писателем. И, ощутив себя уникальным, талантливым писателем, герой начинает обустраивать пространство вокруг себя. Это проявляется не только в отношении с близкими людьми, но и в том, что герой решил обустроить свой кабинет: «Когда Вэнь Хан осознал это, он решил, что одного самшита ему мало, к нему требуется еще и живописный свиток с каллиграфической надписью, изящные кисти, тушечница, тушь и бумага (так называемые «четыре сокровища» литератора), мебель из твердых пород с резным узором по черному дереву и вазы, вазы повсюду, так что и комната нужна посветлей, не с одним окном» [8]. То есть в попытках идеализировать пространство вокруг себя, он таким образом неосознанно загоняет себя в рамки.

Немаловажным в данной повести стал мотив самосовершенствования. Ма Вэньхэн – творческая личность, которой следует стремиться к гармоничному сосуществованию личного и социального в своём творчестве. Однако данной гармонии нет, и Ван Мэн подводит читателя к этому будто «от противного», наглядно демонстрируя результат отсутствия той социальной ответственности, которой у Ма нет. Зато он детально описывает процесс погружения героя-писателя в самого себя. Мы также можем заключить, что ещё одной проблемой

Ма Вэньхэна является отсутствие характера, у него нет того стержня, которым обладают те писатели-классики, с которыми он себя и ассоциирует (например, с Флобером): «Корни самшита – это я!» [8] Как тот француз, Флобер, заявивший когда-то: «Госпожа Бовари – это я!» [8] Ведь чтобы стать таким, как Флобер и писать так, как пишет он, Ма Вэньхэну не достаточно лишь изменить имя. Ему необходимо воспитать в себе человека долга, должен отстроить свой характер, как дом, в котором они с Юйлин жили – по кирпичику.

Кульминацией сюжета и ярким доказательством того, что на пике своей популярности Ма погрузился в себя, в свой внутренний мир, свидетельствует тот факт, что за триста пятьдесят юаней он предпочёл чешскому трехстворчатому шкафу бонсай – самшит в вазоне: «... но в этом болезненном деревце заключалась какая-то непостижимая эстетическая ценность <...>. Неприметное, в сущности, деревце, не более двух чи высотой, но раскидистое, живучее, крепкое, оно вызывало у Вэнь Хана ассоциации, которые вдохновляли и одновременно терзали его» [8]. Эта покупка вдохновила Вэнь Хана на два новых рассказа: о безногом мальчишке, попавшемся на воровстве и на рассказ «Молчание самшита».

Но деревце, на которое пал выбор героя не отличается тягой к жизни: его корни тёмные и сухие. Однако именно в нём Вэнь Хань видит нечто глубинное, таинственное, за что стоит отдать три гонорара. И именно корни самшита в данной повести символизируют творческий потенциал Вэнь Ханя. Это деревце помогает нам лучше понять психологическую составляющую характера героя. К тому же в самом названии повести заключена семантика образа-символа этого бонсаю – «Мертвеющие корни самшита». Отдельного внимания здесь требует слово «мертвеющие». Важно обратить внимание на то, что корни самшита не были изначально мертвы, но в корнях идет процесс омертвения. Подобный процесс происходит и в душе Ма. Посетив врача, он обнаруживает некоторое сходство с самшитом, чувствует «... что у него с самшитом общая печаль, общее одиночество, общие ощущения!» [8] Нетрудно заметить, что герой начинает отождествлять себя с корнями этого дерева, и это не случайно: таким образом автор изображает подсознательную сторону своего героя-писателя.

Герой купил его в вазоне, где растение не может питаться природными компонентами, и поэтому растение через какое-то время начинает умирать. Тоже самое происходит с самим Вэнь Ханем, его творчеством: пока он был близок с семьёй и творил, он получал удовольствие от своей деятельности, однако отдалившись от родных, а потом и от жены и друзей, он перестал чувствовать вкус не только от того, чем занимался, но и от простых вещей, необходимых человеку – еды, сна и т.д. И здесь можно заметить следующую закономерность: корни самшита начинают сжиматься и гнить тогда, когда герой осознает, что все его попытки писать безрезультатны, они не приносят ему того удовле-

творения, которого он ожидал. Наконец, когда Вэнь Хань обнаруживает растение безжизненным, он решает избавиться от него, однако вместе с освобождением пространства в своём кабинете он замечает и улучшение своего психологического состояния: «И в тот момент, когда он выбрасывал самшит на свалку, его душа вдруг распрямилась. <...>. Он почувствовал, что следует по-другому и жить, и мыслить, иначе у него никогда уже не будет в жизни таких безмятежных дней, какие были во времена его кассирства» [8].

Важное место в данной повести автор отвёл мотиву сна. Однако отношения Ма со сном также противоречивы. Обратим внимание на его отношение ко снам в начале его творческого пути: «И весь месяц его, как бывало только в детстве, посещали сны. Он злился на себя <...> видеть теперь сны – все равно что старухе греховоднице разгуливать по городу, расфуфырившись, словно девица, срам да и только» [8].

Всё меняется, когда в печать отдадут первый рассказ Ма Вэньхэня. Тогда меняются его сноведения и отношение к ним. В снах он видит великих писателей-классиков, свои мечты, своё преображение: «Во сне он посещал мемориалы Бальзака, Гете, Толстого, во сне ему являлся усопший Чехов и жаловался: «Тоскливо...» Во сне приходили к нему смоченные слезами, благоухающие ароматами письма восторженных читательниц, во сне он выступал на литературных симпозиумах и нанизывал изящные, как жемчуг, словеса, весь такой из себя талантливый, такой раскрепощенный, что даже его коротенькие ножки подросли на семь с половиной сантиметров» [8].

Важную роль в повести играют и события «культурной революции». В китайской литературе ей и итогам её проведения посвящено много крупных романов и небольших произведений, и в каждом из них прямо или скрыто красной линией проходит мысль автора, выражающая отношение к этим событиям. Однако в данной повести всё не так просто. Мы уже писали о противоречивом отношении Ма Вэньхэня к литературе, однако «культурная революция» стала причиной того, что у героя отчётливо проявилась ненависть к произведениям китайской литературы и мировой классики: «И он бросил в огонь свои самые любимые книги «Семья», «Рикша» и туда же полетели «Дворянское гнездо» и «Вишневый сад», ощущая, что действительно обретает великое очищение, великое раскрепощение духа. О, ураган могучий все тучи разогнал, великий огонь спалил все книги, о, я свободен, я ничем не связан, долой все ваши тухлые книжонки...» [8] После «культурной революции» Ма Вэньхэнь уже счастлив, что ограничения пали, а литература обрела свободу: «Когда в шестьдесят восьмом «культурная революция» слегка поутихла, он принялся тайком разыскивать и почитать «реакционные книжонки» – всю эту «феодалную» и «буржуазную», «ревизионистскую» и «заморскую», «древнюю» и «крупномасштабную» нечисть, с которой сражались brave молодцы-хунвэйбины» [8]. Эти

фрагменты повести ещё раз подтверждают слабость характера героя, отсутствие в нём внутреннего стержня.

В повести «Мертвеющие корни самшита» Ван Мэн изобразил неустойчивый характер творческого человека, на формирование которого оказали влияние трагические события XX-го века в Китае. На это указывают и противоречивые чувства, и мысли героя, об этом свидетельствуют изменчивость его настроений и психологических состояний.

Автор создаёт определённый тип личности, лишённого характера, твёрдой позиции, склонного к пессимизму. Наблюдая за Ма Вэньхэнем, можно заключить, что пассивное сознание, характерное для него, пагубно влияет на все сферы его жизни, начиная с карьеры и заканчивая личной жизнью и семейными отношениями, а также полным отсутствием чёткой жизненной позиции. Общее состояние Ма Вэньхэня можно обозначить одним лаконичным словом «кризис», который является результатом отчуждённости от окружающего мира и полным погружением героя в себя. Автор, будто пытаясь дать шанс герою самому прийти к верному решению, оставляет его в одиночестве.

Противоречивость мотивов поведения в конечном счёте ускоряют процесс распада личности Ма Вэньхэня, однако избавляясь от мёртвых корней самшита к нему приходит желание отправиться творить в горы, что символизирует возрождение творческого начала в душе героя. И как все великие поэты древности могли создавать свои произведения, отказавшись от суетной мирской жизни, слившись с природой, так и наш герой, стремится в горы, чтобы обрести себя как личность.

Таким образом, можно сказать, что проведённый анализ повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» позволил нам определить в произведении присутствие черт «литературы поиска корней» и модернизма. К чертам «литературы поиска корней» относятся фольклорные элементы повести, связь с традиционной культурой, а также стремление героя обрести себя. К чертам модернизма можно отнести незавершённость текста (мы можем лишь догадываться, возобновил ли Ма Вэньхэнь отношения с родителями и своей семьёй), отчуждённость героя, а также мотив сна и мотив самшита, несущий мистическую составляющую. Главными темами повести являются тема семьи, тема дружбы, тема места человека в этом мире. В произведении ярко проявляется концепция творческой личности.

2.1.5 Особенности авангардной малой китайской прозы

Ранее мы писали об особенностях авангардной китайской литературы, а также о её особенностях, среди которых ведущая роль отведена насилию и жестокости, а также гротескному переименованию и пародированию традиционных понятий китайской культуры. В таком аспекте следует рассматривать ранние произведения Юй Хуа, среди которых «Полдень под завывания северо-

западного ветра» (《西北风呼啸中午》, 1987 г.) и «Мирские дела словно дым» (《世事如烟》, 1988 г.).

В первом рассказе автор пародирует одно из центральных конфуцианских понятий – сыновья почтительность сяо (孝). Главный герой, просыпается от криков некоего мужчины и отправляется с ним на похороны неизвестной ему старухи, где притворяется её скорбящим сыном и исполняет сыновий долг в отношении незнакомой женщины.

Второй же рассказ является сборником трёх историй, где также автор высмеивает традиционные китайские ценности, изображает моральное падение и деградацию человека, особенно ярко это проявляется в самых жестоких насильственных сценах, в описании инцеста молодого человека с близкой родственницей, каннибализм и насилие над детьми.

Рассмотрим в качестве примера авангардной литературы 80-х годов рассказ Юй Хуа «Выходя на дорогу в восемнадцать» (余华, 《十八岁出门远行》, 1986), который принёс своему автору известность.

Данный рассказ можно соотнести с европейским «романом воспитания», для которого характерно изображение взросления героя, который покидает дом ради путешествия или поиска смысла. «Часто герой отправляется из деревни или маленького городка в мир большого города. В этом случае он сталкивается с новым обществом, которое испытывает его на прочность. Путешествие порождает внутренний переход к новому состоянию, что в свою очередь приводит к взрослению» [27]. Аналогичную ситуацию мы можем проследить и в рассматриваемом нами произведении.

Уже в самом начале рассказа обращаем внимание на тот факт, что повествование в рассказе ведётся от первого лица. События в рассказе занимают по времени только один день. Главный герой – восемнадцатилетний парень, единственной целью которого являлся поиск гостиницы для ночлега. Здесь же стоит обратить внимание на изящество слога, которым автор описывает юность, неискущённость героя: «светлый пушок на моём подбородке», «горы и облака, словно знакомые люди», «вышел спозаранку и летел на крыльях до позднего вечера», «сумерки, словно волосы красавицы» и т.д. Сравнениями и олицетворениями наполнен текст рассказа, особенно когда автор изображает своего героя: «В этом году мне исполнилось восемнадцать. Ветер шевелил светлый пушок на моём подбородке, пушок, которым я чрезвычайно дорожил, – ведь это были первые признаки пробивающейся бороды» [50]. Юный герой наивен и верит в искренность и честность людей, поэтому он попадает в следующую ситуацию: «Многочисленные прохожие, которые мне встречались, не имели понятия о том, что за местность впереди и есть ли там гостиница. Все они говорили так: «Пойдёшь и увидишь». Однако гостиница мне так и не попалась» [50]. Незнакомых прохожих автор изображает безликими (он не наделяет

их запоминающимся чертами лица, не изображает их эмоций от встречи с молодым парнем), они лишь отмахиваются от главного героя фразой – «пойдёшь и увидишь».

Заметив, что начинает вечереть, герой пытается остановить грузовик, и лишь со второй машиной у него получается продолжить свои поиски, однако и тут пришлось приложить усилия, чтобы посторонний человек обратил на него внимание. Герой угощает водителя грузовика сигаретой и просит подвезти до гостиницы, однако шофёр, игнорируя парня, садится в машину и собирается уехать. Запрыгнув в кабину и напомним, чью сигарету курит водитель, они вместе отправляются в путь: «Я с комфортом раскинулся на сиденье и, глядя в окно, болтал с водителем. <...> Когда я спросил его, куда он направляется, водитель ответил: – Поедем – увидишь» [50]. Здесь стоит обратить внимание на следующее: хотя герой и утверждает, что «мы с ним уже подружились», мы так и не узнали имени водителя. И это играет важную роль, ведь в литературе имя помогает сформировать читателю представление об изображаемом персонаже. Далее автор намекает нам на появление доверия между героем и водителем грузовика: «... мы с водителем уже так сдружились, что дальше некуда. Моя рука лежала у него на плече, он приобнял меня. И вот когда он изливал свои чувства ко мне, когда уже хотел сказать что-то нежное, машина остановилась» [50].

Далее происходит нечто странное: герой замечает, как к их машине приближаются пятеро на велосипедах, он радостно их приветствует, однако, настораживается, заметив за спиной каждого из них коромысло с привязанными к нему двумя огромными корзинами.

Сцена грабежа описывается автором сухо, выражение эмоций отсутствует; он также не раскрывает мотивацию появившихся грабителей, лишь точность их действий и ловкость рук: «В тот же миг я получил такой жестокий удар по носу, что отлетел на несколько метров. Придя в себя, я потрогал свой нос и обнаружил, что он сломан. Словно горькие слёзы, из него потоком хлынула кровь. И пока я искал глазами своего крепко сложенного обидчика, все пятеро уже сели на велосипеды и уехали» [50].

В это время машина заглохла, а водитель под звуки радио совершал пробежку вокруг сломанной машины, его совершенно не интересовала судьба грузовика, его содержимого и его попутчика: «Казалось, он был абсолютно не в курсе случившегося» [50]. Примечательна также и его реакция на пострадавшего парня: «Заметил, что у меня сломан нос, и развеселился» [50].

Через какое-то время герой вновь замечает вдалеке людей на велосипедах, а после и на тракторах, однако на этот раз к велосипедам были прикреплены корзины. Окружив машину, люди принялись «за дело»: «Из некоторых порванных корзин, точно кровь из моего носа, потоком сыпались яблоки. Люди

как сумасшедшие торопливо наполняли свои корзины фруктами» [50]. Примечательно то, что грабить сломанный грузовик с яблоками приехали простые крестьяне и их дети, и жестокостью они ничем не отличались от предыдущих налётчиков: «Тут же на меня обрушились бесчисленные тумачи и пинки, я упал на землю. Дети швыряли в меня яблоками, которые разбивались, ударяясь об мою голову. Я бросился схватить этих негодников, но чья-то нога с силой пнула меня в живот. <...> Поискав взглядом водителя, я увидел, что он стоит поодаль и громко хохочет надо мной» [50].

Несмотря на то что от этой толпы обезумевших людей машину с грузом пытался защитить единственный юноша, водитель никак не оценил его стараний. Напротив, он стоял поодаль от машины и смеялся над тем, как издеваются местные над пареньком. Во всей этой ситуации страдает не только юноша, но и грузовик, которым водитель совсем не дорожил, о чём свидетельствует его бездействие: помимо фруктов, люди также разобрали грузовик на детали, которые прихватили себе. Своим бездействием и насмешками над избиением толпой одного молодого парня, он предал не только его, но и машину, которая, несмотря на свои частые поломки, служила ему до последнего мгновения. Когда же к грузовику подъехал последний трактор в надежде прихватить что-то себе, водитель снова предаёт своего попутчика и грузовик: «Тут я увидел, что мой знакомый водитель запрыгнул в прицеп трактора и громко засмеялся. В руках он держал мой красный рюкзак. Он украл мои вещи! В рюкзаке лежали одежда, деньги, провизия и книги, а он его украл» [50].

Автор не раскрывает нам даже имени водителя, а потому доверять человеку, о котором главный герой толком ничего не знал, было более чем наивно: «Хромая, я подошёл к машине. Раскуроченная, она выглядела ужасно, на ней живого места не осталось. То же самое можно было сказать и про меня» [50].

В конце рассказа уставшему и избитому герою ничего не остаётся, как попытаться скрыться от ветра и холода в кабине грузовика. Можно сказать, что герой добился поставленной цели – он нашёл место для ночлега.

Вскоре парень успокаивается и начинает засыпать, и во сне к нему приходят воспоминания об отце и их последней встрече, когда он провожал сына в путь: «Тебе уже восемнадцать, и тебе следует немного познакомиться с миром» [50]. Эта фраза в контексте случившегося звучит иронично: в первый же день своего путешествия герой попадает в мир, полный жестоких, равнодушных и бесчестных людей.

Реальность, описанная в данном рассказе абсурдна: уже в самом начале рассказа, не покидает чувство скорой беды, будто вот-вот обязательно что-то случится. И беда случается: сцена разграбления выглядит как торжество насилия и абсурда.

«Беда», с которой сталкивается юноша в данном рассказе, предстаёт как акт абсолютного насилия, лишённый сознательной артикуляции, о чём свидетельствует тот факт, что ни один из участников ограбления грузовика (ни взрослый, ни ребёнок) не произносит ни слова, кроме искренне, однако же безрезультатно протестующего главного героя. Безликая толпа лишает не только водителя его собственности, но и происходящее – смысла.

Данный рассказ, по сути, является своеобразным бунтом против эстетических принципов реализма и модернизма. Американский исследователь Тан Сяобин (谭晓斌) указывает на сходство рассказа Юй Хуа с «романом воспитания». По его мнению, «на Западе этот жанр служил символической фигурой литературы Нового времени, в нем нашло отражение одно из противоречий западной культуры между индивидуальной автономностью и социальной интеграцией» [52].

В данном же рассказе, напротив, в метафорической форме выражается «бесчеловечность и безразличие модернистского мира» [52], что символизирует утраченный героем красный рюкзак, полученный им от отца перед тем, как он решил покинуть дом и отправиться в самостоятельную жизнь. Рюкзак также является символом преемственности поколений, однако его легко отнимает водитель, которого герой даже пытается назвать другом, и та идеализация, приписанная автором герою, терпит крах после столкновения юноши с предательством и насилием в первый же день своего путешествия. Это событие, можно сказать, прерывает логику развёртывания классического «романа воспитания», которая «изначально предполагает успешную социализацию индивида путем формирования зрелой личности» [27].

Ещё одним из отличительных признаков жанра «романа воспитания» является процесс взросления главного героя, в результате которого он переходит из детства во взрослую жизнь. Как правило, на этом пути «герой сталкивается с «учителем» – более искушённым человеком, чьи навыки и жизненный опыт он может перенять или отвергнуть» [27]. В данном рассказе таким «учителем» и является водитель грузовика. Именно он и даёт первый урок юноше.

Таким образом, на примере анализа одного из рассказов периода раннего творчества Юй Хуа «Выходя на дорогу в восемнадцать», мы можем выявить некоторые особенности авангардной литературы Китая 1980-х годов. Важной чертой следует назвать наличие в произведениях сцен подробного описания насилия и жестокости; сатира не только в творчестве Юй Хуа, но и других китайских авторов-авангардистов в отношении китайской традиций и устоев, а также появление новой черты в изображении персонажей – автоматизм действий. Здесь мы подразумеваем полное отсутствие эмоций не только в проявлении жестокости, но и в повседневной жизни персонажей авангардных произведений. Если ранее мы анализировали не только эмоциональное состояние глав-

ного героя, но и окружающих его персонажей, то теперь же нам ничего не остаётся кроме анализа действий и эмоций главного героя, единственного не лишённого стремления к счастливой мирной жизни.

2.1.6 Повесть Фан Фан «Пейзаж» и рассказ Ван Аньи «История любви в салоне причёсок» в контексте неореализма

Следующим произведением, которое мы хотели бы рассмотреть является повесть китайской писательницы Фан Фан «Пейзаж» (方方《风景》, 1987). Данное произведение является примером неореалистической прозы. Для неореализма как литературного течения, характерны следующие черты: превалирование «урбанизма» и натуралистической тематик, изображение повседневного, обывательского существования, наличие в тексте обширной бытописательности, стремление изобразить проблемы человека вне исторического контекста, деидеологизация, отсутствие авторской оценки героев, а также использование авторами художественных приёмов, направленных на создание эффекта «замедления» времени в произведении. Повесть Фан Фан «Пейзаж» является образцом неореалистической китайской прозы, так как данное произведение сочетает все принципы неореализма и переосмысливает традиции социалистического реализма, характерного для китайской литературы 1950-х – 1970-х годов: автор не разделяет героев произведения на истинных героев и врагов народа, так как в данном произведении это обычные горожане с их простыми, обыденными стремлениями; в тексте также нет места идеологии, так как вместо неё автор акцентирует внимание на бытоописательстве. Из предисловия к данному произведению мы можем узнать, что ему «выпала судьба стать одним из «манифестов» неореализма, наглядным воплощением его эстетики» [42].

Место действия данного произведения – китайский город Ухань, который автор называет Хэннаньскими сараями или трущобами: «Отец рассказывал, что это место называли Хэннаньские сараи потому, что наши предки – беженцы из Хэнани – обрели здесь кров и пристанище» [42].

От лица Восьмого сына, младенца, уже давно лежащего под домом в маленькой могилке, и ведётся повествование: «Я тихо и спокойно наблюдал за тем, как мои братья и сёстры живут, взрослеют, борются с трудностями, дерутся друг с дружкой. Я слышал, как каждый из них говорил, глядя на мой кусочек земли под окном: «Хорошо Восьмому, легче, спокойнее» [42]. Автор сразу погружает читателя в мир своего произведения, в многодетную семью пьяницы-грузчика, его жены и их девяти детей (семи сыновей и двух дочерей). Автор выбирает на роль рассказчика умершего Восьмого младенца не случайно: таким образом мы видим, характерную для китайского неореализма, отстранённость рассказчика.

Начало и конец повести объединяют рассуждения рассказчика о словах Седьмого сына (герой сравнивает человеческую жизнь с листьями на дереве и о

том, как правильно жить): «Конец всегда один. Зачем переживать, потому ли ты ярко зеленеешь, что отнял у другого питательные соки?» [42] И в конце повести: «Только когда увидишь в этом мире всё, тогда поймёшь, как тебе стоило в нём жить» [42].

Далее читатель погружается в быт семьи рассказчика. Отец семейства – неграмотный пьяница, работает в порту и хочет, чтобы сыновья тоже работали, а не «забывали голову учёбой»: «Когда Седьмому исполнилось семь, он пошёл в школу. Отец был очень против. Он сам всю жизнь был неграмотным, ну и что, зато сам себе хозяин и всем доволен» [42]. Автор также изображает деда рассказчика: «Наш дед был настоящий богатырь – с огромными ручищами, сильный как бык и вдобавок всегда готовый всем помочь» [42]. И тем не менее, отец имел вес в глазах остальных домочадцев, даже несмотря на то, что часто бил их: «Вся семья преклонялась перед ним, и мать, естественно, больше всех. Единственное, чем мать могла гордиться в своей жизни, – то, что нашла такого мужика, как отец» [42].

Мать семейства также не была примером для подражания, так как оказывала знаки внимания другим мужчинам, из-за чего в семье были скандалы: «Да, она любила поддразнить окружающих мужчин, позаигрывать, такова уж была её природа, – но не более» [42].

Отношения матери и отца нельзя назвать гармоничными, полными любви и взаимоуважения, так как отец постоянно бил жену и ревновал. Однако, не смотря на своё «легкомыслие», автор наделяет мать семейства некоторой верностью: «Мать держала своё слово и никогда не сомневалась в своём муже» [42]. И всё же, у этой пары хватало поводов для вечерних разборок: «Даже поезд, который проносился мимо каждые семь минут, не мог заглушить их ор» [42].

Рассказчик переносит нас на двадцать лет назад, и мы узнаём о стремлениях отца и матери родить десятерых детей. И хотя автор пытается убедить нас, что родители в повести любят своих детей, мы видим обратное: «Отец с матерью не выдерживали такого [плачущего] Седьмого и с криками «Заткнись, слушать противно!» выбегали на улицу» [42].

Автор описывает нищенское жильё героев: жить им приходится в небольшой комнате, где есть лишь родительская кровать, небольшой чердачок для дочерей и уголок с сеном, где спали братья. Прокормить семью было задачей каждого из домочадцев, поэтому каждый был вынужден работать или искать еду на улице: «Седьмой с пяти лет стал собирать рухлядь на улице. Близнецы Пятый и Шестой, поев гнилых яблок с фруктового лотка, оказались в больнице с острой дизентерией» [42].

В центр произведения помещены судьбы детей, благодаря чему, наблюдая за их жизнью, мы узнаём подробности жизни китайцев того времени.

Особое место автор уделяет судьбе Седьмого сына, который возвращается домой после окончания университета «большой шишкой»: «В европейском костюме, с галстуком, он стал выглядеть крайне представительно, вылитый гонконгский коммерсант. Потом ещё начал носить очки без оправы и вовсе стал похож на профессора или учёного» [42].

Теперь, когда он смог вырваться из «гнезда» и имел вес в обществе, отец не смел обращаться с ним, как прежде: «Теперь Седьмой Брат был большой шишкой. Отцу ничего не оставалось, как смирить своё огромное самолюбие и подстраиваться под желания шишки» [42]. И несмотря на своё отношение к Седьмому сыну, отец встречает его с радостью, называя «отпрыском», проявляя таким образом отцовскую любовь: «Вот, спал под кроватью и вырос приличным человеком» [42].

И так как Седьмой сын был самым младшим из детей семейства, он чаще других не доедал и был вынужден отнимать её у других детей, иначе весь день будет вынужден питаться объедками с улицы, в то время как другие дети у него на глазах ели печенье. Впрочем, это в прошлом, ведь теперь Седьмой сын имеет столько денег, что может позволить себе жить в лучшей гостинице города.

Говоря же об отношениях Седьмого сына с другими членами семьи, можно сказать, что все они били и ругали его иногда просто так, однако самими жестокими по отношению к нему были его сёстры: «Седьмой люто ненавидел своих старших сестёр – Дасян и Сяосян. <...> Она [Сяосян] говорила, что Седьмой – пёс, родившийся в теле человека, поэтому ему положено ползать на четвереньках». Примечателен здесь так же тот факт, что автор знакомит нас только с сёстрами, ведь мы знаем лишь их имена: «Девчонки – старшая Дасян и младшая Сяосян» [42], в то время как имена братьев встречаются в повести вскользь, будто читателю должно быть совершенно не важно, как их зовут.

Автор даёт мало информации о Старшем сыне, касаясь его романа с женой соседа: «Не думал, что мой сын дожил до того возраста, чтобы приходилось таскать рыбку с чужого стола» [42]. После данного эпизода Старший сын почти не появляется в тексте.

О Втором сыне также автор пишет немного (в произведении есть всего один эпизод с его участием), чего нельзя сказать об остальных домочадцах. Например, автор уделяет внимание внешности Третьего сына: «У Третьего были широкие плечи и тонкая талия, такой «треугольник» особенно нравится женщинам» [42]. Второй и Третий сын были очень дружны, могли заступиться друг за друга, спали на одной подушке, однако, были очень разными. Вся семья удивлялась их союзу.

Далее автор изображает Четвёртого сына, который, по вине отца и матери, ещё в детстве стал инвалидом: «Четвёртый был глухонемой. Когда ему было полгода, он тяжело заболел, а отец как раз получил травму на пристани, по-

этому мать целыми днями выхаживала мужа. Хотя страшный жар, мучивший Четвёртого, всё-таки спал, он навсегда утратил возможность слышать и говорить» [42]. Несмотря на физический недостаток, жизнь Четвёртого сына сложилась счастливее, чем у других братьев. И хотя автор называет его жизнь заурядной, он единственный из детей семейства смог завести семью, где не было насилия и жестокости по отношению к своей жене и детям.

Описания Пятого и Шестого сыновей в тексте объединены, так как они являлись близнецами и всегда ходили парой: «Они могли общаться практически без слов: Пятый ещё только подумал – а Шестой уже понял» [42].

Следует обратить внимание на изображение автором героинь произведения – сестёр Сяосян и Дасян. В повести подробно описываются их судьбы. Например, мы узнаём, что Сяосян вышла замуж за бродягу, родила дочку, однако: «Дочке не исполнилось и двух, как он, под предлогом «возвращения на родину», отправил Сяосян с малышкой в Хэнань, так сказать, сбыл с рук» [42]. Тогда Сяосян вышла замуж во второй раз, родила сына. И судьба старшей сестры сложилась похожим образом: она вышла замуж за плотника и родила троих детей, «похожих на маленьких тигрят» [42].

Единственный ребёнок, которого любил отец повести – был Восьмой сын. О нём вспоминает Седьмой: «Седьмой помнил братика, помнил, как отец целовал его крошечное личико. В задумчивости Седьмой потрогал своё лицо: он не помнил, чтобы отец когда-то целовал его» [42]. Для отца смерть самого младшего сына стала сильным ударом: «Лицо отца выражало такое горе, что мать от ужаса лишилась чувств. Он сходил купил доски, сколотил крошечный гробик и похоронил сына под окном» [42]. Примечательно также, что отец заботится о Восьмом сыне даже после его смерти. Он искренне любит его и верит, что он и сейчас живёт живёт среди них.

Возвращаясь к теме отцовской любви нельзя не упомянуть эпизод, когда автор через воображение Седьмого сына описывает возможную встречу всех сыновей с жёнами и детьми во дворе их маленького сарая: «Прекрасная картина, в которой почтенный глава семьи окружён детьми и многочисленными внуками, никак не трогала отца» [42]. При всей любви и заботе об умершем младенце, он называет внуков «свиньями» и совсем не рад невесткам, подарившим ему этих детей.

Данная повесть богата на картины бытоописания, которые вызывают у читателя неоднозначные реакции. Например, сцена наказания Седьмого за визит к соседу: «Потом скомандовал близнецам спустить с брата штаны и отхлестать по заднице длинной бамбуковой щепкой раз пятьдесят. Пятый и Шестой с удовольствием взяли за дело» [42], остальные же домочадца были не обращали на муки Седьмого никакого внимания, продолжая заниматься своими делами.

Среди проблем произведения, затронутых автором, нельзя не назвать тему насилия («Отец-то лупил мать и детей так же часто, как прикладывался к бутылке, – и с тем же удовольствием» [42]), проблему ведения быта, проблему семейных отношений («Второй вырос в Хэнаньских сараях и был свято уверен, что ссоры между мужем и женой, драки между отцом и сыновьями, свары между братьями и сёстрами – обычное дело в каждой семье» [42]). Как мы писали ранее, проблемы неореалистических произведений актуальны для любого времени, они не зависят от определённого периода времени.

В произведении также присутствует тема «культурной революции», однако в повести ей не уделяется много внимания, она лишь вскользь упоминается в отдельных эпизодах. Например, когда автор пишет о мечте Второго сына поступить в университет, однако с началом проведения «культурной революции» ему удалось лишь вступить в ряды хунвэйбинов, потому как отец велел вернуться домой.

Примечательно, что в самом начале повести мы встречаем цитату Шарля Бодлера, являющуюся в некотором смысле пророческой для героев данной повести: «Я вижу чудный мир в той чёрной бездне, что скрыта за покровом жизни» [42], а далее нам встречаются имена выдающихся деятелей Китая, а также обозначается время действия: «... в таком здании могут жить лишь первые лица страны – председатель Мао или премьер Чжоу Энлай. Мать возражала, что председатель Мао и премьер Чжоу уже на небесах и не успели пожить в «Цинчуань». Ну тогда председатель Ху Яобан или премьер-министр Чжао Цзыян, соглашался отец. На дворе был 1984 год» [42].

Заканчивается повесть следующим событием: изменения, которые происходят в городе, достигают и сараев, где жила семья Восьмого, поэтому весь их район подлежал сносу, а на его место планировалось поставить шоссе и высокие жилые дома: «Соседи были вне себя от радости, целыми днями обсуждали, почём государство компенсирует снос дома, как выбить из чиновников побольше, выторговать компенсацию повыше, а то пусть дадут не одну квартиру – а несколько» [42].

Автор не изображает сцен сбора вещей семейства или прощания с сараем, будто им нет дела до своего дома, однако перед отъездом отец решает выкопать сына из могилы, что является нетипичным для китайской традиции: «День, когда отец решил меня выкопать, был ясным и солнечным. <...> «Я его похороню рядышком со Вторым, будет им компания», – сказал отец» [42]. Мы можем лишь предположить, что данным эпизодом автор подводит к мысли, что семья всегда должна быть вместе.

Заканчивается повесть словами Восьмого сына, о своей семье: «Я понимал, что больше не смогу быть рядом с отцом и матерью. Эти двадцать с лишним счастливых лет меня согревала любовь моих родных. Тёплая земля сохра-

няла моё слабое тельце. Над ней сияло чудесное зарево жизни» [42], однако они не соответствуют реальности, из чего у читателя складывается чувство, будто речь идёт о другой семье; и о самом себе: «Я – ничто. Я лишь спокойно и вечно смотрю на пейзаж моего холма – бесконечно изменчивый и самый прекрасный» [42].

Следующим произведением, сочетающее в себе перечисленные нами ранее черты неореализма, является небольшой рассказ Ван Аньи «История любви в салоне причёсок» (王安忆, 《发廊情话》, 1995). Эти черты находят своё характерное воплощение в большей части творчества писательницы. Центральный объект изображения в большинстве произведений – именно повседневная жизнь, причём она изображается подробно и детализировано.

События рассказа разворачиваются в течение одного дня в Шанхае. Этот город является не только местом действия рассказа, но его можно назвать одним из главных героев. Автор описывает шанхайские улицы и расположенные на них заведения: «Эту известную модную улочку в районе Чаннин некоторые даже называли Шанхаем в миниатюре. Мой салон располагался как раз в конце Аньсилу, прямо на перекрёстке» [6]; а также людей, чья жизнь протекала именно здесь: «Местечко Аньсилу было очень подходящим. К любому делу там подходили как к развлечению, никто своим занятием не тяготился. Друзей у меня было много, и они бы не отказали мне в помощи» [6].

Говоря о персонификации данного произведения следует отметить, что главного героя здесь нет, однако есть некий рассказчик, которого сменяет одна из посетительниц салона причёсок: «Эта женщина была родом из Шанхая и говорила на шанхайском диалекте. Её возраст было трудно определить: двадцать с лишним, тридцать или же тридцать с хвостиком? Но своей манерой разговаривать она отличалась от остальных жителей Шанхая её возраста, для речи которых были характерны резкое произношение и множество новомодных словечек. Она же в совершенстве владела несколько старомодным шанхайским диалектом, что выдавало в ней потомственную уроженку Шанхая» [6]. Рассказывает о своей жизни и о работе в похожем салоне: «У меня был свой салон»; «А до этого я держала магазин»; «А ещё у меня был ресторан под названием «Вкусно!»» [6]

Автор изображает один день из череды обычной жизни салона причёсок, куда приходят желающие вымыть волосы и просто послушать о жизни других. Как и в повести Фан Фан «Пейзаж», где все герои являлись «маленькими людьми», герои «Истории любви в салоне причёсок» Ван Аньи также являются «маленькими людьми» со своими житейскими историями. Мы даже не знаем имён героев (например, владелец салона, работающие в салоне девушки и т.д.), однако автор акцентирует внимание на их внешнем виде, особенности говора и других деталях. Например, описание хозяина салона: «В придачу к особому вы-

говору у молодого человека были снежно-белая кожа и жёсткие, чёрные как смоль волосы. Ему нравилось носить чуть отпущенные виски с выровненными кончиками на деревенский лад, что выглядело несколько по-хулигански» [6]. Владелец заведения был неразговорчив, на протяжении всего повествования он сказал лишь одно слово. Он нанимает на работу двух новых мастеров, с приходом которых салон «оживает», в нём появляются новые посетители.

Помимо молодых девушек, в салоне причёсок также работают и мужчины. Автор подробно описывает их руки: «Большие руки этих парикмахеров, белые и мягкие, как у женщин, выглядели удивительно эротично. Такими их сделали тёплая вода, бальзамы и средства по уходу для волос» [6]. Удивительно описана их работа. Такое впечатление, что мы видим работу художника: «Взяв ножницы, парикмахеры начинали играть на публику, их руки порхали то вверх, то вниз, пока под чикающие звуки ножниц небрежно падала очередная прядь. Когда зажатая в руке расчёска только начинала приподнимать волосы, ножницы уже были тут как тут, отчего движения казались несколько хаотичными» [6].

Характерной чертой стиля данного произведения следует назвать преобладание описательности над сюжетностью, а также натуралистичность и большое количество внешних изобразительных деталей. Например, подробное описание головы клиента: «Взяв ножницы, я уже не колебалась. Начав выстригать ото лба, я понемногу продвигалась к затылку. Благодаря тому, что лезвие у маленьких ножниц было короткое, «углы» на подстриженных участках были практически незаметны. В этом заключался основной принцип – избегать «углов», то есть резких переходов. У этого посетителя была прекрасная форма головы, круглая» [6]. Или сцена описания утренней атмосферы в салоне: «Если бы в этот ранний час сюда зашёл клиент, то он учуял бы несколько спёртый воздух, в котором смешивалось множество запахов. Здесь одновременно пахло водой, в которой варили рис, специями и соевым соусом, которыми приправляли овощи, маслом, на котором жарили хворост. Ко всему этому примешивался запах от раскалённой электроконфорки» [6]. Таким образом автору удаётся сблизить время повествования и время художественного события, изобразить непосредственное переживание жизни (например, посредством подробного описания процесса бритья головы одного из заглянувших в салон клиентов).

Встречаются и традиционные китайские образы четырёх красавиц, однако, тут же мы видим телесную, биологическую сторону красавиц, представленную образами телесных несовершенств (например, упоминание пота у Ян Гунфэй): «Четыре знаменитые китайские красавицы на самом деле не обладали особыми внешними данными. Вы ведь знаете Ян Гуйфэй, наложницу танского императора? Из-за неё император чуть не лишился страны. И только когда по требованию генералов он казнил Ян Гуйфэй, то смог получить поддержку ар-

мии и вернуться во дворец. Между тем из подмышек Ян Гуйфэй исходил дурной запах, поэтому на шее она носила ожерелье из свежих цветов» [6] и рассуждение о судьбе женщины и важности наличия у неё ума.

Таким образом, можно подытожить, что появление неореалистического литературного течения действительно было попыткой молодых авторов объединить усилия в творческих поисках, в преодолении ранее установленных литературных ограничений (как тематических, так и стилистических (например, бытоописательность, натуралистичность, обилие внешних деталей, отсутствие идеологической направленности, жизнь и проблемы «маленького человека», что способствует преобладанию описательности над сюжетностью)). С появлением данного литературного течения авторы смогли вдохнуть новую жизнь в своё творчество, наполнить его новыми героями и сюжетами.

Глава 3. Типология героинь и их духовно-нравственные искания в контексте женской прозы.

Среди литературных тенденций в развитии современной китайской литературе необходимо отметить женскую прозу, расцвет которой произошёл на 1990-е годы, что было обусловлено такими историческими и экономическими факторами, как «культурная революция», а также провозглашение в 1978 году «политики реформ и открытости». Расцвет женской литературы в 1990-е годы является «результатом прорыва западной женской литературы» [4]. Таким образом, мы можем согласиться с тем, что, «начиная с «Движения 4 мая», продолжая 70-ми годами и вплоть до расцвета в 90-е годы, женская литература развивалась в русле мировой феминистической литературы» [4].

Китайские писательницы ставили перед собой задачу раскрыть женское самосознание через призму литературы. Среди писательниц-новаторов нельзя не отметить творчество Цань Сюэ (残雪). В своих произведениях писательница уделяет особое внимание сложному психологическому опыту женщин, анализирует попытки героинь уйти от жестокости и равнодушия мира в свой собственный мир. Так, мужской мир у Цань Сюэ представляется агрессивным и жестоким, и именно он него пытается уйти женщина в произведениях писательницы.

Китайская женская литература всегда находится «на грани между гендерным сознанием и бегством от деспотии традиционной эстетики» [5, с. 4]. Главными темами в женской прозе второй половины XX века можно назвать следующие: место женщины в современном обществе, роль женщины в семье, тема любви, тема равноправия, гендерного равенства и т.д. Среди наиболее известных писательниц мы хотели бы назвать Ван Аньи (王安忆), Те Нин (铁凝), Вэй Хой (卫慧), Мянью Мянью (棉棉), Пань Сяопин (潘小平), Сюй Кунь (徐坤).

Первым произведением женской прозы, которое мы хотели бы проанализировать, является повесть Пань Сяопин «Юноша» (潘小平《少男》), написанную в конце 90-х годов, и переведённую на русский язык в 2012-м году. Повесть начинается с рассказа о переезде главного героя (юноши Сяо Цзю) из деревни в город с целью заработка. Ему шестнадцать лет и несмотря на то что все деревенские юноши, уехав из деревень в город, хотели остаться в городе, Сяо Цзю мечтало том, как сможет заработать для матери денег и вернуться в родную деревню, о которой скучает: «Парень снова взглянул в окно и подумал, что городские деревья не такие красивые, как у них в деревне...» [28] Автор также отмечает в тексте, что «Сяо Цзю был бесхарактерный и трусливый» [28]; он был любимцем в семье («Сестры обращались с ним, как с драгоценностью, в детстве, чтобы он не плакал, заботились о нем, пели песенки, да так, что сбегалась вся деревня поглазеть. Мать гладила его по голове и приговаривала: Сяо Цзю, ты наше сокровище!» [28]) Внешность Сяо Цзю как у ребёнка, лишённая

мужественных черт: «В мягком свете лампы можно было увидеть нежный пушок на лице Сяо Цзю, который покрывал кожу, словно пудра. Это придавало парню сходство с новорожденным младенцем...» [28] Сяо Цзю, в отличие от других деревенских ребят, не стремился уехать из деревни, он хотел ухаживать за матушкой, наслаждаться природой, «летом купаться в речке, зимой по снежному полю гонять зайцев» [28]. Старшая сестра Люлю всеми силами стремилась вырваться из деревни, уехать в большой город и зарабатывать огромные деньги. Сяо Цзю же бесхарактерный, трусливый: «Сестра ругала его, мол, ты мужик или нет? Поехали со мной, если уж суждено сдохнуть, то не в деревне, лучше уж помереть на чужбине» [28]. И тем не менее, он очень нравился женщинам: «Внешность юноши заставляла женщин таять: у него были широкие плечи, узкие бедра, не говоря уж о белозубой улыбке и ярких губах. Но самыми замечательными были глаза – чистые, ясные и слегка беспомощные, как посмотрит на тебя, так душа сразу улетает куда-то» [28].

Сяо Цзю жил и работал в массажном салоне своего дяди Чэнь Аньтана, для которого нет ничего дороже денег, поэтому он расчётливо подходит к выбору и обслуживанию клиентов, которыми он дорожит также, как и их деньгами, а потому продолжает принимать в салоне даже таких склочных и недовольных клиентов, как Сяо Тао, которая является очень богатой женщиной. Когда она впервые появилась в салоне, поразив Чэнь Аньтана возможностью оплатить сразу десять сеансов, и герой понимает, что «в этот раз ему попала крупная рыба» [28]. Впечатлил его и большой спортивный автомобиль. Но всё это богатство не было заработано праведными трудами героини: «Сяо Тао тратит деньги отца, а ее отец – самый крупный застройщик во всей провинции» [28], поэтому «ей хотелось бы, чтобы все на свете знали, что у нее есть деньги» [28].

Однако ни деньги, ни многочисленные любовники не смогли сделать Сяо Тао счастливой женщиной. Несмотря на свой возраст, а ей уже тридцать шесть лет, она требует от окружающих её людей как можно больше внимания, не получая должного внимания своей персоной, она становится вспыльчивой, агрессивной, а проблемы в общении с матерью сделали ещё юную Сяо Тао чёрствой и циничной. Ей не хватало родительского внимания и любви. Эту пустоту Сяо Тао решает заполнить: «Она думала: «Сколько мужиков на стороне заводят любовницу, а нам, женщинам, нельзя что ли?» [28] Об этом также можно судить из её манеры одеваться: «Сяо Тао обычно одевалась пестро, как попугай» [28].

Ещё одна героиня, которой отведено определённое место в повести, – танцовщица Цайцай. Уже при первом знакомстве с ней, автор характеризует её следующим образом: «Еще час – и пора будет ужинать. А что же Цайцай? Цайцай только-только продрала глаза, на лице – следы бессонной ночи» [28]. Дядя Чэнь Аньтан и его жена часто подшучивали над её нарядом или внешним ви-

дом, или и вовсе могли оскорбить несмотря на то, что девушка имела вип-абонемент в их массажном салоне. Все считали её девушкой лёгкого поведения, однако «Цайцай не торговала телом, она была «кайфушницей». Так называли девушек, которые с посетителями дискотеки принимали наркотики, а потом танцевали вместе с ними» [28].

На первый взгляд может показаться, что героиня – современная горожанка, у которой нет проблем. Но история Цайцай поражает своей простотой – она обычная деревенская девушка, уехавшая в город в поисках лучшей жизни.

Сяо Тао и Цайцай – две противоположные по социальному положению и характеру женщины. Но у них есть то, что объединяет этих разных героинь: юноша из массажного салона Чэнь Аньтана. Именно он стал причиной вражды Сяо Тао и Цайцай. Сяо Цзю одновременно понравился им обеим, поэтому обе они каждый день приходили в салон, каждой не нравилось присутствие друг друга и каждая по-своему боролась за внимание молодого человека: «Поэтому во время сеанса массажа все клиентки лежали лицом вниз, а тетушка Сяо Тао – лицом вверх, другие закрывали глаза, а она, наоборот, открывала пошире» [28]. Также по-иному ведёт себя Цайцай рядом с юношей: «... с Сяо Цзю Цайцай всегда вела себя очень чинно, никогда не позволяла себе лишнего и не шутила» [28]. И если девушка была готова поддерживать с Сяо Цзю дружеские отношения, то тетушка Сяо Тао вела себя по меньшей мере вызывающе: она приказала молодому человеку называть её сестрицей, хотя она была едва ли моложе его матери, приглашала в ресторан, пробовала дарить подарки, но юноша лишь игнорировал подобные знаки внимания. Тетушка Сяо Тао даже подкупить его пыталась: «Тогда она вытасила банковскую карту и сказала: «Цзю, на карточке двести тысяч, бери, полечи тете спину» (под «тетей» она подразумевала мать Сяо Цзю)» [28].

Дядя Аньтан отрицательно отнёсся к таким отношениям, поэтому Сяо Тао решила «избавиться» от неудобного родственника, чьё слово для Сяо Цзю имело вес. Она решается на подкуп: «Чэнь, ты ж хочешь купить коммерческую недвижимость? На площади Шидай мой отец — застройщик. Скажи, в каком месте, и я все устраю!» [28] Дядюшка для себя решает, что «... впредь на ее заигрывания с племянником будет смотреть сквозь пальцы» [28]. Хотя Чэнь Аньтан прекрасно понимает, что Сяо Тао «женщина бесстыжая» [28].

Цайцай, замечая, что юноша дни напролёт работает в салоне и никуда из него не выходит, решает помочь ему отвлечься и сменить обстановку - она ведёт его к себе на работу в клуб «Танцующий феникс»: «Там был уже настоящий бардак: куча парней и девушек дергались так, будто в них бес вселился, освещения как такового не было, только вспышки – то кромешная тьма, то светло так, что глаза режет. Запах тоже не очень-то, странный какой-то. Сяо Цзю испугался до полусмерти, глаза боялся открывать, сидел как каменный, с мокры-

ми ладонями» [28]. Причина, по которой юноша оказывается в этом злачном месте проста. Но мы можем сказать, что Цайцай становится его проводником в реальный мир. Герой целый день работает в салоне, он не видит того мира, в котором живёт городская молодёжь. Цайцай говорит: «Я хотела показать, насколько ужасен этот мир, насколько опасными могут быть помыслы других людей и насколько бесстыжими бывают женщины!» [28]

Ещё в начале повести юноша задаётся вопросом: «Почему городские бабы все такие – ни стыда, ни совести?» [28] Автор не даёт ответ, и вопрос до конца произведения остаётся открытым. Пань Сяопин подробно демонстрирует нам всю коварность женщин на примере влюблённой в юношу тётушки Сяо Тао: процесс подготовки к свиданию с юношей выглядит так, будто она готовится к охоте на юношу, со стороны его дяди это и вовсе является предательством. Она отправляет свою подругу в Гонконг за самым дорогим пеньюаром, а Чэнь Аньтан увлекает своего племянника Сяо Цзю в гостиницу, где сначала позволяет сделать массаж своему самому ценному клиенту – крупному политику и просто богатому человеку по фамилии Яо, а затем отводит его в специально подготовленный Сяо Тао номер. Ничего не подозревая, под страхом быть выгнанным дядей из салона, он выполняет все его указания, а после засыпает: «Чем его опоил Чэнь Аньтан? До сих пор не проснулся! Сяо Тао нежно взяла его руку и перецеловала все пальцы по очереди, приговаривая: «Цзю, почему ты такой трогательный? Цзю, если бы ты знал, как я тебя люблю!» Юноша повернулся, посмотрел на нее затуманенным взглядом и снова провалился в сон» [28].

События следующего дня являются кульминацией повести: юноша возвращается из гостиницы в салон в подавленном состоянии, он ни с кем не разговаривает, а только плачет, чем очень пугает свою подругу Цайцай и жену дяди. Он испуган и тем, что в салоне не было его дяди, с которым он должен был вернуться из гостиницы. Мы узнаём, что Чэнь Аньтан якобы уехал на свадьбу к однокурснику. Но это только предлог, чтобы не встречаться с племянником. Оставшиеся же в салоне женщины не решаются зайти в комнату к Сяо Цзю. Услышав странные звуки из комнаты, Цайцай решает ворваться внутрь, где обнаруживает юношу со вскрытыми венами. И хотя Сяо Цзю решил покончить жизнь самоубийством, но юношу успевают спасти. В больнице он раскрывает девушке свою тайну, частично рассказывает ей о причине своего поступка: «Я не мог жить со стыда! Стыдно было! Стыдно...» [28] Автор не изображает и никак не называет то, что было между тётушкой Сяо Тао и Сяо Цзю, однако и читатель, и Цайцай всё понимают. Девушка пытается успокоить юношу, однако единственное, что может помочь ему – это его мать и родная деревня, о которой он так мечтал все три месяца работы в салоне. Поэтому девушка предлагает юноше уехать домой.

Справедливость в повести торжествует благодаря Цайцай: решив отомстить дяде юноши, она громит массажный зал, бьёт окна, однако никто не посмел ей помешать (ни беременная жена дяди, ни его мать).

О спокойствии и умиротворении юноши свидетельствуют описания деревенской природы, которая окружает нашего героя: «За рекой начиналась равнина, по обе стороны шелестели листьями высокие тополя, словно пели сестры. У Сяо Цзю на душе стало спокойно, боль поутихла» [28].

В данном произведении автор изображает два типа женщин: первый тип – традиционный (здесь можно отметить таких героинь, как сестра Сяо Цзю, его мать или подруга Цайцай), а второй тип – женщина-сексуальный агрессор, что является, как нам кажется, редкостью для китайской литературы (в данной ипостаси выступает тётушка Сяо Тао).

Если подробнее проанализировать поведение Сяо Тао, то можно заметить, что она ведёт себя как бунтарь, а её поступки являются ничем иным, как протестом. Причину такого поведения героини мы можем объяснить тем, что у Сяо Тао были непростые отношения с родителями: «Ее раздражало, что мать, стоит ей только рот открыть, начинала ругаться. Не важно, кто перед ней, ни одного доброго слова не скажет» [28]. Она так хотела заполучить их внимание, что специально ярко наряжалась и приводила в дом разных мужчин.

Для изображения внутреннего мира героини автор использует несобственно-прямую речь, которая является не самой востребованной у китайских писателей («несобственно-прямая речь является экспрессивной формой передачи речи другого (по отношению к повествователю) лица, формально входит в художественном тексте в состав речи повествователя, но представляет собой чужую речь как в плане выражения, так и в плане семантики. Она характеризуется смещением субъективно-модального плана, в силу чего повествование о герое или авторская характеристика героя переходит в непосредственную передачу автором внутреннего состояния персонажа, в запись его внутренней речи» [29, с. 59]): «Она не испытывала ненависти к Сяо Цзю, ненавидела лишь себя за то, что в его присутствии напрочь забывала о гордости и самоуважении. То, что происходило между ней и юношей, можно описать расхожей фразой: «Кусок соевого творога упал в пепел, как ни дуй, как ни бей, а все равно серый». Так говорят о безнадежном деле» [28].

Говоря о её любви к Сяо Цзю, нельзя не отметить, как она сравнивает своё чувство с нежностью, описываемой в образах Цзя Баоюя и Линь Даюй из классического китайского романа «Сон в Красном тереме». Но любовь её искажена и эгоистична, она диктуется не истинной нежностью, а простой похотью.

Цайцай, девушка из низов общества, – наркоманка. Однако, несмотря на свой род деятельности и, порой, неопрятный вид, именно она и проявляет лучшие стороны своей души. Именно она спасает юношу от смерти, возвращает

его в деревню, где ему спокойно. Сама же девушка также сбегает из города, однако дальнейшая жизнь Цайцай остаётся неизвестной читателю.

В повести прослеживается оппозиция «город – деревня», при этом «деревня», будучи местом, где ещё сохранились представления о чести и достоинстве человека, тем не менее, автором не идеализируется. Однако, о том, что именно город является местом сосредоточения циничных и озлобленных людей, мы можем судить по изображению в повести других героев. Например, семнадцатилетний слепой массажист в салоне дяди в тайне ненавидел Сяо Цзю просто потому, что в него были влюблены две женщины: «Лао Кай в душе завидовал Сяо Цзю, причем черной завистью, ненавидел и мечтал, чтобы парнишка тоже ослеп. «Это было бы справедливым воздаянием» – при этой мысли Лао Кай открыл рот и беззвучно рассмеялся» [28].

Ещё один герой – это подруга тётушки Сяо Тао, которая помогла подкупить дядю Сяо Цзю – Лу Яньли, которая променяла свою работу секретарём на беззаботную жизнь на содержании у Сяо Тао. Она такая же циничная, как и тётушка Сяо Тао, её не волнует не только дальнейшая судьба юноши, но и её собственная.

Читатель понимает, что об истинной дружбе между Сяо Тао и Лу Яньли не может быть и речи. К тому же коварство – это их общая черта: «Лу Яньли в полной мере освоила это искусство, к примеру, в общении с подругой: она всегда притворялась, что в любую минуту может уйти, напускала на себя равнодушный вид и держала Сяо Тао в напряжении» [28].

Касательно особенностей данной повести и организации повествования в ней, нельзя не сказать об очевидном ориентировании автора на повествование, характерное для западноевропейской литературы. Интерес также представляют песенные вставки (как народные песни, так и имитирующие их тексты), которые встречаются в «узловых» моментах повести. В них звучат традиционные мотивы печали, тоски о прошлом, раздумья о тяготах жизни. Например:

«Вечером в женскую пошла я половину,
Чтоб светлее было, я зажгла лучину,
Над шитьем привычно я сгибаю спину,
Вспомнила о прошлом и сижу кручинюсь...» [28] и т.д.

В повести также встречаются народные приметы, различные образные выражения и поговорки: «... если фазан взлетает на крышу, это предвещает разорение и гибель семьи» [28]; «... такая древняя, что уже песок сыплется, а туда же, хочется старой корове пощипать молодой травки!» (образное выражение об отношениях людей с большой разницей в возрасте) [28]; «Созреет на девяносто процентов, соберешь на сто, созреет на сто – десять потеряешь» [28].

Что же касается речи героев, то следует отметить характерное для некоторых персонажей использование диалектных лексических единиц («Полюбов-

ницы» и «полюбовники» оттуда же, из диалекта, так называли внебрачные связи, и это тоже оскорбление» [28]; «снаружи мил, а внутри гнил»; «откушать» [28] и т.д.), а также сочетание «народной» речи с «современным» сленгом («Эти ваши «Максраки» и прочее вредны для здоровья. Разве то, что жрут эти америкосы, может быть вкуснее, чем моя стряпня?»; «кайфушница» [28], «IQ её стремится к нулю» [28] и т.д.).

Следующим из произведений женской прозы второй половины XX века мы бы хотели рассмотреть рассказ писательницы Сюй Кунь (徐坤), которая в настоящее время является заместителем председателя Пекинской ассоциации писателей. Одним из самых её знаменитых произведений является рассказ «Кухня» (《廚房》, 1997), за который она получила литературную премию Лу Синя.

Повествование ведётся от третьего лица. Нам дана история одной современной деловой женщины, Чжицзы, которая «за долгие годы соперничества с мужчинами очерствела <...>. Теперь она, закалённая, как сталь, – воплощение жизненного успеха, знаменитость в деловом мире» [38]. Действие рассказа разворачивается в квартире холостого художника. А именно, на кухне: «отправном и конечном пункте назначения в жизни женщины» [38], и охватывает всего один вечер. Главным героем рассказа является женщина по имени Чжицзы. Она выпускница престижного вуза, успешная карьеристка, и вообще «Чжицзы относилась к типу «сильных женщин», давно уже не ведавших сомнений» (в данном фрагменте присутствует скрытая цитата из «Лунь Юя», где говорится, что Конфуций, достигнув сорока лет, освободился от сомнений. Подчёркнутое выражение «освободиться от сомнений» также означает достижение героиней возраста сорока лет) [38].

Чжицзы хозяйничает на кухне у своего возлюбленного – художника средних лет, избалованного женским вниманием, Сунцзэ. Задача женщины заключалась в том, чтобы покорить его своими кулинарными способностями (приготовить ужин по случаю его дня рождения), влюбить в себя, но главным было совсем другое: «Чжицзы захотелось сейчас на языке этой кухни рассказать ему о своей искренней любви» [38].

Раньше Чжицзы уже была замужем, однако никакого удовольствия от постоянного пребывания на кухне не испытывала и считала это занятие «пустой тратой времени» [38], поэтому, уйдя от мужа, занялась карьерой. Однако с возрастом Чжицзы осознаёт, что у неё есть всё, кроме семьи, что собраться за ужином на кухне всем вместе – это и есть женское счастье: «Ей хотелось лицезреть всего одного или двух участников застолья, несомненно, ими должны были стать муж и ребенок, с удовольствием вкушавшие бы приготовленные ею блюда» [38]. Изображая магию приготовления ужина, автор также вплетает в текст элемент рассуждения: «Сама же она не может ответить на вопрос, почему

приготовление пищи с момента рождения выпадает именно ей. Хозяйка просто не задумывается над этим. Наступает срок, и она точно так же, как когда-то ее мать, не задумываясь над причинами подобных действий, заходит на кухню» [38].

Именно с этим мужчиной она хочет построить семью, именно ради него она готова посвятить себя созданию уюта в его квартире, в его кухне.

Автор очень подробно описывает процесс готовки Чжицзы праздничных блюд, будто сравнивая процесс готовки ужина с написанием картины: «Нарезанный на множество кусочков окунь был тщательно приправлен чесноком, луком и имбирем, после чего оказался уложен на решетку пароварки с немедленно за клубившимся над ней горячим паром. Начисто вымытые, покрытые капельками кочанная капуста и корень речного лотоса отдавали глянцем» [38]. И в процессе «написания своей картины» героиня испытывала настоящую палитру чувств: «Я люблю этого мужчину. Люблю», — говорила себе пребывавшая в душевном смятении Чжицзы» [38].

Ещё одной причиной, побудившей героиню занять место на кухне, стало общество, терпеть фальшь и неискренность которого она устала: «Все эти випперсоны казались ей мерзкими, грязными, ничтожными людьми, отличавшимися корыстным тонким расчетом и думавшими лишь о выгоде...» [38]. Ей просто хотелось иметь место, где ей будет комфортно и уютно.

Как мы уже упоминали ранее, Сунцзэ – холостяк, в чьем доме никогда ранее не хозяйничали женщины, поэтому движения Чжицзы его завораживали, а вечерняя атмосфера сопутствовала интимной обстановке. Она неплохо подготовилась к предстоящему свиданию: «Завершив работу на кухне, женщина не забыла пройти в ванную комнату и хорошенько привести себя в порядок. На веки она аккуратно нанесла тени, что добавило ее взгляду проникновенности. Линию губ она также подправила контурным карандашом естественного оттенка» [38].

В это время Сунцзэ, сервировавший на стол, терзался собственными мыслями: в его «холостяцком логове» хозяйничала не просто женщина, но его спонсор и коллега, от которого зависело многое: «Отношения двух людей в целом складывались по сценарию — от успешного сотрудничества к довольно тесным отношениям» [38]. В отличие от трепетных чувств и лёгкой тревожности, которые испытывала Чжицзы, мужчина размышлял совершенно о другом: «Однако какой бы ни представлялась их дружба, и речи не могло идти о том, чтобы мужчина мог заставить ее поздравить себя с днем рождения, тем более, <...>, что она сама начнет хозяйничать у него на кухне. Новая форма их связи оказалась для него неожиданной и неприемлемой» [38]. За вечер ему позвонили несколько раз, женские голоса кокетливо приглашали провести вечер вместе, однако мужчина вежливо отказывался: если старания Чжицзы подразумевали

под собой лишь искренние романтические чувства, то Сунцзэ воспринимает их иначе: «Однако если проявлять дальновидность, то по сравнению с бесполезными гулянками в кругу молоденьких поклонниц упрочнение отношений с боссом выглядело для его будущего гораздо полезнее. <...>. Поэтому он решил покорно следовать воле случая и остаться дома для дальнейшего сближения со своей покровительницей» [38]. И мы понимаем, что нашей героине рассчитывать на взаимность не предоставляется возможным. Несмотря на то, что она видит его своим мужем и отцом своих детей, он отводит ей только роли «покровительницы», «босса», «спонсора» – как угодно, но не на роль своей возлюбленной и тем более не как свой жены.

Автор раскрывает читателю ожидания Чжицзэ от этого вечера, к подготовке которого она так старательно подошла. И Сунцзэ, как полагается человеку искусства, должным образом реагирует на преображение женщины: «Сунцзэ не замедлил изобразить ошеломление и замер в утрированной позе, держа в одной руке бокал, а в другой – бутылку, из которой наливал вино. Он с одобрением посмотрел на Чжицзы и пробормотал: «О, Боже! Безыскусная красота! Как же ты прекрасна!» [38]

Однако, будто считывая условные сигналы своей гостьи, он не проявляет никакой инициативы: он не прикасается к ней, опасаясь выглядеть некультурным, будто она может расценить его прикосновения как домогательство или давление, он не устанавливает с ней зрительный контакт (вместо этого старается не задерживать на ней взгляд) и не ведёт с ней диалог – весь вечер он лишь засыпал её комплиментами и подливает в её бокал вино.

Ещё один момент, подчёркивающий теплоту чувств Чжицзы к художнику, – раздел праздничного торта: как истинная женщина, она выделяет лакомый кусочек мужчине, которого любит, желая в очередной раз порадовать его и оставляя себе тот, где нежного крема почти нет. Её желание угодить ему, приготовить вкуснейший ужин, сменить строгий костюм на лёгкое платье, создать располагающую к продолжению свидания атмосферу – всё это она делает завораживающе, искусно. Мужчина же расценивает это как игру и принимает её правила ровно до тех пор, пока, случайно не проливает на себя вино, а затем, принимая спешную и неловкую попытку гостьи помочь избавиться от пятна, целует её. Этот момент становится кульминацией всего произведения. Именно он делит текст на до и после, ведь поцелуй героев ведёт к разгадке Сунцзэ намерений его покровительницы: «И тут его словно что-то толкнуло: «Неужели она настроена всерьёз, неужели она испытывает ко мне сильные чувства? Сегодня она ведёт себя как-то не совсем обычно! Все, что она сделала для меня, все, что пыталась сказать мне на своем кулинарном языке, словно кричит о том, что она хочет стать хозяйкой на моей кухне, что она – лучший вариант хозяйки всей моей квартиры...» [38]

Возможность вступить в отношения с такой красивой и трепетной женщиной, готовой каждый день с искренней радостью готовить для своего мужчины ужин, оставить карьеру ради каждодневного похода и отбора самых спелых овощей, могла бы осчастливить любого мужчину. Но Сунцзэ не такой, как его сверстники или другие мужчины: после осознания всей серьезности намерений Чжицзы его планы на вечер меняются: «Как только Сунцзэ осознал это, по его разгоряченному телу словно пробежал разряд тока, и в ту же секунду весь его пыл улетучился. Оказывается, у Чжицзы были серьезные намерения. Он моментально сообразил, что сегодня женщина пришла к нему не в поисках развлечения, а с нешуточным умыслом. <...> и теперь он раскусил ее» [38].

Желая раскрыть нам истинную личность одинокого художника средних лет, автор демонстрирует нам его отношение к браку и созданию семьи: «Он не желал обременять себя. Ну, кто в наше время, когда каждый стремится к успеху и славе, хочет быть заарканенным и добровольного носить ярмо на собственной шее?» [38] Автор также указывает на присущую Сунцзэ безответственность, например, он забывает оплатить счета, поэтому у него проблема с налоговой.

Женщина, ответив на поцелуй возлюбленного, решила «окунуться в этот омут с головой»: она отвечает на его ласки и даже начинает плакать, не веря своему счастью – её обнимают руки любимого человека. Однако в этот момент вечер, к которому она столь старательно готовилась, сменился игрой с чувствами героини: «Как только он смекнул, чего добивается женщина, его физическое влечение к ней дало осечку, <...>. Он уподобился всемогущему режиссеру, муштрующему неопытную актрису. Теперь он рассматривал ее искренность как превосходную игрушку для увеселения» [38] – он будто хотел посмотреть, на что готова пойти его гостья, и тем не менее, «придержав собственные изыски, он не брал инициативу в свои руки, выставляя себя истинно скромным и благородным джентельменом» [38].

Финал свидания наступил также неожиданно, как и кульминация рассказа, – он в миг отрезвил затуманенный вином разум женщины: «И вот когда женщина снова начала растворяться в его объятиях, <...> он, покусывая ей мочку уха, влажным шепотом проронил: «Ой-ой-ой, слушай-ка, уже два часа. Нужно тебя проводить» [38]. Чжицзэ задавалась множеством вопросов, она пыталась понять, что она сделала не так? Он действительно хочет, чтобы она ушла? Стоит ли ей напрашиваться остаться на ночь? В попытке осмыслить и понять причину такого поступка любимого мужчины, она начинает убираться, по местам расставляя всю кухонную утварь и остатки ужина. С каждым движением Чжицзэ рассеивается и та атмосфера, которую она так старалась создать на протяжении всего вечера. Теперь квартира Сунцзэ снова приобрела свой холодный холостяцкий вид. Не менее холодным по отношению к гостье становится и виновник торжества: «Казалось, всем своим видом мужчина показыва-

ет, что он вовсе не желает ее задерживать. <...>. Более того, он не то чтобы переспал с ней и бросил, он с ней просто ничего не сделал» [38].

Переодевшись в строгий деловой костюм и приняв невозмутимый вид, Чжицзы собирается покинуть квартиру Сунцзэ, однако о её негласной мольбе остаться с ним говорит её попытка схватиться за пакет с мусором, будто за спасительную соломинку. Таким образом она снова пытается оттянуть момент их расставания. Однако вот они уже вместе едут в такси к её дому. Мужчина кладёт руку на заднее сидение, чтобы женщина могла прильнуть в его утешительные объятия, однако она игнорирует этот жест. Несмотря на то обилие звуков на кухне во время приготовления ужина и игру саксофона на фоне их попытки построить диалог она замечает: «Как скучна ночь, она совсем лишена звуков» [38].

Выйдя из машины, она даёт Сунцзэ последний шанс остановить её, пригласить обратно в его маленькое жилище или и вовсе предложить ей остаться с ним навсегда, но этого не происходит. Он машет ей на прощание рукой и, не покидая такси, отправляется к себе домой. Всё ещё не понимая, что произошло, героиня поднимается по лестнице к себе домой и, отвлечённая каким-то поступком о свою ногу, будто окончательно развеивает дымку собственного разума: она замечает, что всю дорогу она везла с собой ещё и в спешке собранный мусор. Из данного эпизода мы можем сделать вывод, что Сунцзэ не просто так не напомнил женщине о мусорном пакете в её руках. Таким образом он провёл параллель между её чувствами и пакетом с праздничным мусором – они ему не нужны.

Между тем в тексте присутствует и авторская оценка происходящему: на протяжении всего рассказа писательница сочувствует и поддерживает свою героиню. Её старания быть идеальной женщиной должным образом оценил бы любой мужчина, но «просто выбор Чжицзы пал не на того человека, она ошиблась с партнером» [38]. Писательница также даёт оценку действиям своего героя-художника, таким образом отвечая на всевозможные вопросы читателя относительно причины его поступков: «Человек искусства, Сунцзэ ничем не хотел себя отягощать и избегал всякой ответственности. Если речь заходила о пустых развлечениях, на это он был горазд, но серьезные узы для него не существовали» [38].

Автор умело создаёт в произведении атмосферу недосказанности между мужчиной и женщиной. Однако Сунцзэ раскрывает карты: ведь этот вечер он планировал провести в окружении своих поклонниц, готовых сделать всё ради его внимания, в шумном караоке, но решив, что большую выгоду для него представляет ужин с его спонсором, он принимает старания гостьи, решив посмотреть, к чему всё может привести. Следует также отметить, что именно благодаря Чжицзы и её усилиям, он имеет коммерческий успех, и по сути, обязан

ей. Героиня видит в нём серьёзного человека, достойного её любви, однако всё, что он может воспринимать серьёзно, – это его успех и выгода, а всё остальное не более, чем игрушки в его руках.

Единственная ответственность, на которую он решился по отношению к ней, – попытка проводить её до дома, в чём независимая женщина, по сути, и не нуждалась.

Тем не менее, положение женщины вызывает жалость, ведь в такси от неё уехал любимый, но не любящий мужчина, оставив её с пакетом праздничных объедков. Героиня поздно вечером поднимается в дом, где её никто не ждёт.

Таким образом, мы можем подытожить, что Сюй Кунь изобразила в своём произведении положение женщины в современном обществе: в погоне за независимостью и статусом она теряет драгоценное время, которое могла посвятить действительно любящему её мужчине и созданию дома, в котором её будут ждать. Попытка «поменяться местами» с мужчиной делает женщину несчастной. Рассказ изобилует художественными деталями (как бытовыми, так и описаниями душевных состояний героев), в нём также прослеживается психологизм.

Можно предположить, что Сюй Кунь в этом рассказе хотела поведать читателям и о парадоксе современной жизни: мужчины, которые живут на содержании у женщины, а женщины в погоне за успешной карьерой забыли, что семейный очаг – это неотъемлемая часть их женского счастья.

Заключение

В нашей дипломной работе основной целью является изучение особенностей отражения нравственно-философских исканий героев малой прозы Китая 70-90-х гг. XX века. Для реализации данной цели в первой главе мы охарактеризовали литературный процесс в Китае в период 70-90-х гг. XX века, затронули тему «культурной революции» и её итогов в отношении политического фона и влияния на литературу в целом, базируясь на докладах и работах таких выдающихся деятелей Китая, как Чжоу Ян [63], Мао Дунь [56], Ху Яобан [60], Чжан Гуаньянь [62], а также проследили основные тенденции развития китайской литературы:

9 сентября 1976 года скончался Мао Цзэдун. Его смерть повлекла за собой череду событий в политической жизни страны: осуждение «Протокола» 1966 года, разоблачение «банды четырёх», 11 съезд КПК в августе 1977 года, в ходе которого были осуждены «заговорщические литература и искусство» (阴谋文学). К «осуждённой литературе» было отнесено литературное наследие периода «культурной революции».

В период с 1977 года по 1978 год были учреждены литературные премии Мао Дуня и Лу Синя.

Ключевым моментом в истории Китая является 3-й пленум ЦК КПК 11-го созыва. Его председатель, Хуа Гофэн (华国锋), начал проводить массовую идеологическую кампанию по «раскрепощению сознания» (思想解放). Хуа Гофэн ставил перед собой задачу мобилизовать все имеющиеся силы для создания условий проведения реформ.

В своём докладе на сессии ВСНП Хуа Гофэн заключил, что «литература и искусство должны быть адресованы не только рабочим, крестьянам и солдатам, но и интеллигенции, а деятели культуры могут и должны быть героями в произведениях писателей и художников» [17, с. 270].

В 1979 году, был проведён 3-й съезд СКП, на котором председателем был избран Мао Дунь. Писатель выступил за свободу писателей в вопросе выбора методов и художественных средств изображения героя художественного произведения.

В начале 80-х годов XX века в Китае начинается борьба с «духовным загрязнением» (精神污染). Под данным понятием стоит понимать «всяческие попытки уклонения творческих деятелей от выполнения установленных государством установок, выражение прямого недоверия действующей власти, попыткам выражения собственного индивидуализма в своих художественных произведениях, а также усиленный интерес молодёжи к различным философским концепциям» [53, с. 2].

В период с 29 декабря 1984 года по 5 января 1985 года был проведён 4-й съезд СКП, в ходе которого обсуждался вопрос о правильном понимании прин-

ципа свободы творчества. Данное событие отмечал в своих научных рудах С.А. Торопцев [39], выделив следующие аспекты:

- «проведена оценка литературного творчества предыдущей эпохи;
- были проанализированы достижения и неудачи литературы нового периода;
- обозначены задачи писателей на современном этапе» [62].

В докладе Чжана Гуаньяня было уделено внимание изображению литературного героя, а также высказано мнение, что «литература – это человековедение» [62].

В 1988 году в Пекине состоялся 5-й съезд ВАРЛИ, в ходе которого было принято решение о необходимости продолжения проведения «курса двойной сотни» [18, с. 266], а также названы результаты развития литературы и искусства в период с 1979 года по 1988 год:

- «возврат к творческой деятельности пострадавших ранее представителей интеллигенции;
- на смену тезису о том, что «искусство служит политике», был провозглашён лозунг «искусство служит социализму, служит народу»;
- художник имеет право на обращение к собственной фантазии в своих произведениях;
- помимо социалистического реализма допускалось использование художниками таких теоретических методов, как модернизм, романтизм или авангардизм;
- возросло количество произведений критической и сатирической направленности» [19, с. 292].

В начале 1989 года «государственная политика КНР в области культуры определялась установками, развитыми в принятом ЦК КПК 17 февраля в документе «Некоторые соображения ЦК КПК относительно дальнейшего расцвета литературы и искусства» [57]. В данном документе был введён новый термин – «свободная конкуренция» [57] (自由竞赛) в сфере различных жанров, течений, школ. Это свидетельствовало о том, что отныне государство не требует от литературы и искусства выполнять «конкретные и прямые политические задачи», а художественные деятели «имеют право не исполнять в обязательном порядке спущенные директивы» [57].

Нельзя не отметить рост количества издающихся произведений, который привёл к появлению книжного рынка. Литературные критики ещё в 80-х годах отмечали, что запросы читателей изменились не в лучшую сторону. Об этом свидетельствуют статьи китайского литературного критика Лэй Да (雷达), который, анализируя прозу 1988 года, утверждал, что «проза конца 70-х – середины 80-х годов обращала пристальное внимание на изображение непосредственно человека и его эмоционального состояния, а к началу 90-х годов вектор вни-

мания смещается на человеческое «стремление к деньгам, применение денег, борьбу за деньги, что стало основной характеристикой общества» [55, с. 106].

Следующим событием, оказавшем влияние на литературную политику в Китае стал V съезд Союза китайских писателей, проводившийся в 1996 году, в ходе которого генеральным секретарём ЦК КПК Цзян Цзэминем была отмечена «высокая миссия литературы, её руководящие идеи и принципиальные установки» для дальнейшего социалистического процветания» [59].

Говоря о конце 90-х годов нельзя не обратить внимание на 1999-й год, на который приходятся два события, имеющие огромный вес в истории Китая: «50-летие Нового Китая» и 80-летие «движения 4 мая». В процессе подготовки к празднованиям которых были подведены итоги развития литературы Нового Китая и изданы сборники лучших произведений, а также исследований по истории китайской литературы, среди которых «Библиотека лучших произведений литературы за 50 лет КНР (1949-1999 гг.)» и «Сто лучших книг Китая за сто лет (1900-1999 гг.)».

В данном подразделе мы также обозначили основные тенденции развития китайской литературы в период 70-90-х гг. XX в.:

- «литература шрамов»;
- «литература дум о прошедшем»;
- литература поиска корней»;
- авангардная литература;
- неореализм;
- женская проза;
- проза с элементами постмодернизма.

Первая литературная тенденция 70-90-х годов XX в. – «литература шрамов», целью которой было изображение ужасов и бедствий жертв «культурной революции». Произведения «литературы шрамов» можно рассматривать как критику противозаконности, противоестественности той системы, которую создало китайское руководство, и в меньшей степени внимание писателей было обращено к человеку и его переживаниям. Герой всегда оказывается в безвыходном положении, его моральные и физические силы на исходе, он утрачивает связи с жизнью, его установки как личности обесцениваются. Герои таких произведений всегда переживают страх, отчаяние, потерю ориентиров жизни. С такими проблемами сталкивается героиня рассказа Лу Синьхуа «Шрамы».

Следующая литературная тенденция – «литература дум о прошедшем». Это течение сменило «литературу шрамов» и представляло собой повествование, в котором события прошлого и факты произвола служат отправной точкой для характеристики героев, для раздумий читателя и персонажей. Автор изображал героев, при этом он не классифицировал их на положительных и отрицательных, тем самым предоставляя такую возможность читателю.

Таким образом, Чжан Сянлян в своём рассказе «Душа и тело» изобразил жизни двух близких по крови и одновременно далёких друг от друга людей. Рассказ содержит в себе как основные черты «литературы шрамов», так и «литературы дум о прошедшем». Проблема предательства по-прежнему актуальна и в данном рассказе, главный герой проходит программу «трудового перевоспитания», оказывается на пике бессилия и поднимается до уровня относительно спокойного восприятия своей жизни. И хотя герои приходят к примирению, необходимо оно лишь для того, чтобы закрыть образовавшуюся пустоту и продолжить жить дальше.

Нельзя не обратить внимание на нравственно-философскую проблематику рассказа Шао Хуа «Письмо»: герой хочет служить государству во благо, избавить его от некомпетентных руководителей, которые никак не способствуют развитию, а лишь критикуют и «прорабатывают» своих подчинённых.

Не менее важным событием в литературной жизни Китая стал перевод романа Маркеса «Сто лет одиночества» с его чертами магического реализма, легендами, мифами и авторскими выдумками. В истории литературы Китая данное событие важно тем, что именно знакомство с магическим реализмом дало начало ещё одной литературной тенденции, получившей название «литература поиска корней». Данная тенденция возродила интерес к культурному наследию Поднебесной, а также затронула в обществе ряд проблем для дискуссий, среди которых была проблема самоидентичности. Таким является герой повести Ван Мэна – Ма Вэньхань, который утрачивает связь со своими корнями и, как следствие, утрачивает творческий потенциал и отношения с близкими.

На 80-е годы XX века пришёлся расцвет авангардной литературы. Для неё было характерно использование различных модернистских и постмодернистских приёмов. Основу данной литературы составлял намеренный отказ авторов от связи произведений с идеологической составляющей. На примере рассказа Юй Хуа мы можем выявить некоторые особенности авангардной литературы Китая 1980-х годов. Важной чертой следует назвать наличие в произведениях сцен подробного описания насилия и жестокости; сатира не только в творчестве Юй Хуа, но и других китайских авторов-авангардистов в отношении китайской традиций и устоев, а также появление новой черты в изображении персонажей – автоматизм действий. Здесь мы подразумеваем полное отсутствие эмоций не только в проявлении жестокости, но и в повседневной жизни персонажей авангардных произведений. Если ранее мы анализировали не только эмоциональное состояние главного героя, но и окружающих его персонажей, то теперь же нам ничего не остаётся кроме анализа действий и эмоций главного героя, единственного не лишённого стремления к счастливой мирной жизни.

В начале 1990-х годов в печати вновь была затронута проблема «социалистической культуры с китайской спецификой» [41], которая сводилась к известным лозунгам «пусть расцветают сто цветов», литература и искусство должны «служить народу, служить социализму» [41].

В сложившихся политико-культурных условиях особое место в литературной среде занимало обсуждение проблемы постмодернизма и неореализма. Ведущими особенностями неореализма являются его эстетический принцип изображения повседневной жизни, который исследователи называют «изначальным, естественным состоянием» жизни» [45], натуралистическая тематика и изображение жизни героев произведений в «биологическом» смысле, а также внеисторичность (в своих произведениях авторы изображали проблемы человека, с которыми он сталкивается в обычной жизни вне зависимости от политико-исторического периода времени). Среди художественных приёмов, которые использовали авторы-неореалисты, можно выделить попытку «замедлить» или «сблизить» время. Это давало возможность сближения реалий читателя и событий, описываемых в тексте для создания у читателя ощущения реальности описываемых событий.

В произведениях Фан Фан и Ван Аньи в мельчайших деталях изображены жизни героев (их быт, увлечения и желания). События произведений не затрагивают какой-либо определённый период и не отягчёны политико-историческими событиями. Герои живут здесь и сейчас, их желания и стремления просты и понятны читателю.

Таким образом, неореализм, характерный для литературы «нового периода», позволил писателям, стремившимся преодолеть литературные ограничения, созданные в период 1950-х – 1970-х годов, обобщить творческие поиски и вывести их в новое литературное течение.

Среди литературных тенденций необходимо отметить женскую прозу, художественные особенности которой мы подробно анализируем в третьей главе. Расцвет женской прозы произошёл в 1990-е годы, что было обусловлено такими событиями, как «культурная революция», преодоление последствий кризиса, а также начало проведения в 1978 году «политики реформ и открытости». Расцвет женской литературы в 1990-е годы является «результатом прорыва западной женской литературы» [4]. Таким образом, мы можем говорить о том, что, «начиная с «Движения 4 мая», продолжая 70-ми годами и вплоть до расцвета в 90-е годы, женская литература развивалась в русле мировой феминистической литературы» [4].

Китайские писательницы ставили перед собой задачу раскрыть женское самосознание через призму литературы. Главными темами в женской прозе второй половины XX века можно назвать следующие: место женщины в совре-

менном обществе, роль женщины в семье, тема любви, тема равноправия, гендерного равенства и т.д.

Таким образом Пань Сяопин изображает двух самостоятельных героинь (тётушка Сяо Тао и Цайцай), каждая из которых уверенно идёт к своей цели, не ставит себя ниже мужчины и решает свои проблемы самостоятельно. А Сюй Кунь в своём произведении изобразила положение женщины в современном обществе: в погоне за независимостью и статусом она теряет драгоценное время, которое могла посвятить действительно любящему её мужчине и созданию дома, в котором её будут ждать. Попытка «поменяться местами» с мужчиной делает женщину несчастной. Рассказ изобилует художественными деталями (как бытовыми, так и описаниями душевных состояний героев), в нём также прослеживается психологизм.

Можно предположить, что Сюй Кунь в этом рассказе хотела поведать читателям и о парадоксе современной жизни: мужчины, которые живут на содержании у женщины, а женщины в погоне за успешной карьерой забыли, что семейный очаг – это неотъемлемая часть их женского счастья.

Мы также можем говорить о таком литературном явлении, как постмодернизм. Исследователи называют появление данного направления следствием роста урбанизации, ростом рыночной экономики и либерализацией общества. По мнению таких китайских литературных исследователей, «коммерциализация культуры, развитие масс-культуры, а также, пришедшая на смену модернизации в Китае глобализация – это именно постмодернистские явления. В 1990-е годы в Китае существовали одновременно модернистские и постмодернистские явления» [15].

Во второй главе мы проанализировали понятие «персоносфера» как литературоведческую категорию, рассмотрели этапы его развития, свойства и уровни, на которых оно может существовать. Для решения этой задачи мы изучили труды Е.А. Серебрякова [3, 34, 35], С.А. Торопцева [39, 40], а также других исследователей, чьи работы послужили теоретической основой для данного исследования. А также выявили особенности изображения персонажей и их нравственно-философские искания в малой китайской прозе 70-90-х годов XX века. Для решения этой задачи мы проанализировали художественные тексты.

С 70-х гг. XX века начинается постепенная деформализация и деидеологизация литературы. Для персониферы литературы 70-80-х гг. характерен радикальный отказ от дихотомии «положительный – отрицательный герой», наличие разнообразных типов персонажей, акцент на индивидуальности личности и уникальных свойствах характера. Место общественно-классовых проблем занимают внутренние духовные искания героев, обращённость внутрь себя, к собственным желаниям, и вовне – к культурному наследию страны. Наличие недостатков перестаёт быть исключительной характеристикой отрицательного

героя, как было в предыдущую эпоху. Авторы обращают внимание на слабости, странности в характерах людей, возвращается тема национального характера. Сохраняется некоторый схематизм, трафаретность, идеализация в персонификации «литературы шрамов», литературы «дум о прошедшем», «литературы реформ», в меньшей степени «литературы поиска корней», что обусловлено идеологической составляющей этих направлений. Литература авангарда, устранившая идеологическую подоплёку из повествования, развивает психологизм в изображении персонажей, порой гипертрофируя их уникальность и странность, она также демонстрирует отношения молодого человека с жестоким реальным миром (рассказ Юй Хуа «Выхожу на дорогу в восемнадцать лет»).

Начиная же с конца 80-х – начала 90-х годов XX века, авторы уделяют особое внимание внутреннему миру героев, изображают повседневную жизнь простых людей с их проблемами полностью отказавшись от влияния политики в тексте. Об этом свидетельствуют нравственно-философские искания героев повести Фан Фан «Пейзаж» и рассказа Ван Аньи «История любви в салоне причёсок», где авторы особое внимание уделяют самым обычным повседневным процессам (вытьё головы или приготовление пищи), и героинь в произведениях Пань Сяопин и Сюй Кунь, для которых их личная жизнь и положение в обществе играют огромную роль.

Китайская литература 70-90-х годов XX века продемонстрировала весьма динамичное и плодотворное развитие, что даёт все основания характеризовать ее как один из самых важных периодов в развитии китайской литературы в целом.

Список использованной литературы

1. Алимов, И.А. Вслед за кистью: Материалы к истории сунских авторских сборников бицзи. Исследования, переводы. Часть 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://alimov.pvost.org/wp/?p=15>. – Дата доступа: 18.9.2021.
2. Алимов, И.А. Образ оборотня в китайской литературе эпох Тан и Сун // IV Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы. Т. 2. Литературоведение. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://alimov.pvost.org/wp/wp-content/uploads/2017/12/1.pdf>. – Дата доступа: 13.11.2021.
3. Алимов, И.А., Серебряков, Е.А. Вслед за кистью: Материалы к истории сунских авторских сборников бицзи. Исследования, переводы. Часть 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/edition3066>. – Дата доступа: 3.12.2021.
4. Аюшеева, Н.Г. Предпосылки расцвета китайской женской литературы во второй половине XX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/predposylki-rastsveta-kitayskoj-zhen-skoj-literatury-vo-vtoroy-polovine-hh-veka>. – Дата доступа: 31.10.21.
5. Букатая, А.М. Развитие современной китайской женской прозы / А.М. Букатая. – Текст: непосредственный // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 9: в 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А.И. Головня (отв. ред.) [и др.]. – Минск: «Белорусский Дом печати», 2015. – С.3-7.
6. Ван Аньи. История любви в салоне причёсок. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/te_nin/mesyats_tumanov_antologiya_sovremennoy_kitayskoj_prozi.html#1146880. – Дата доступа: 02.03.22.
7. Ван Гуандун. Современное, романтическое, народное. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25106643>. – Дата доступа: 01.04.22.
8. Ван Мэн. Следы на склоне, ведущие вверх: Проза. Пер. с китайского С. Торопцева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=23827>. – Дата доступа: 18.03.22.
9. Воскресенский, А.Д. Феномен рыцарства в китайской литературе // Проблемы Дальнего Востока. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://unis.shpl.ru/Pages/Search/BookCard.aspx?Id=2897852>. – Дата доступа: 3.12.2021.
10. Воскресенский, Д.Н. «Странные люди» («Цижэнь») и роль индивидуальности в китайской культуре (XVI-XVIII вв.) // Труды межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003030096_1000272044/. – Дата доступа: 13.10.2021.

11. Воскресенский, Д.Н. Характер образного имени в китайской героикоавантюрной прозе // Проблемы восточной филологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000202_000006_1699960/. – Дата доступа: 13.10.2021.
12. Воскресенский, Д.Н. Человек в системе государственных экзаменов (тема и литературный герой в китайской прозе XVII-XVIII вв.) // История и культура Китая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003030096_1000272034/. – Дата доступа: 13.10.2021.
13. Дрейзис, Ю.А. Разработка культурной парадигмы постмодерна в произведениях китайских авангардистов // вопросы литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/2014-04-011-dreyzis-yu-a-razrabotka-kulturnoy-paradigmy-postmoderna-v-proizvedeniy-ah-kitayskih-avangardistov-voprosy-literatury-m-2013-1-s>. – Дата доступа: 19.04.22.
14. Желоховцев, А.Н. Новые тенденции в китайской литературе // Литература и искусство КНР начала 90-х гг. – М.: ИДВ РАН, 1995. – С. 24-47. (Инф. Бюлл. ИДВ РАН, 1990. – № 1).
15. Завидовская, Е.А. Постмодернизм и современная китайская литература: интервью с профессорами Чэнь Сяомином и Чжан Иу // Проблемы Дальнего Востока. – 2003. – №2. – С. 143–149.
16. Ивлев, Л.А. Десять абзацев о “литературе шрамов” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov>. – Дата доступа: 31.10.21.
17. Китайская Народная Республика в 1978 г.: политика, экономика, идеология. – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1980. – 367 с.
18. Китайская Народная Республика в 1982 г.: политика, экономика, идеология. – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1986. – 374 с.
19. Китайская Народная Республика в 1988 г.: политика, экономика, культура – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1990. – 382 с.
20. Китайская Народная Республика в 1992 г.: политика, экономика, культура. – М.: РАН. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 412 с.
21. Китайская Народная Республика в 1999 г.: политика, экономика, культура. – М.: РАН. Институт Дальнего Востока, 2001. – 424 с.
22. Литература и искусство КНР 1976-1985. – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1989. – 237 с.
23. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://scicenter.online/frazeologiya-leksikografiya-leksikologiya-scicenter/lihachev-kontseptosfera-russkogo-126120.html>. – Дата доступа: 23.12.2021.
24. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.litres.ru/uriy-mihaylovich-lotman/vnutri-myslyaschih-mirov-chelovek-tekst-semiosfera-istoriya.html>. – Дата доступа: 11.11.2021.

25. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php. – Дата доступа: 12.11.2021.

26. Никитина, А.А. О влиянии политики коммунистической партии (КПК) на изображение персонажей в китайской литературе 1949 – начала 1960-х годов [Электронный ресурс] / А.А. Никитина. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vliyanii-politiki-kommunisticheskoy-partii-kitaya-kpk-na-izobrazhenie-personazhey-v-kitayskoy-literature1949-nachala-1960-h-godov/viewer>. – Дата доступа: 27.09.2021.

27. Новая русская литература. Проза и поэзия для современных людей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://novruslit.ru/роман-воспитания/#Roman_vospitania_v_sovremennom_mire. – Дата доступа: 09.02.22.

28. Пань Сяопин. Юноша. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=aRxsDwAAQBAJ>. – Дата доступа: 25.04.22.

29. Поспелов, Н.С. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30-40 годов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1957. Т. 4. С. 221.

30. Рифтин, Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.1lib.education/book/2878355/18f1d4>. – Дата доступа: 8.10.2021.

31. Рифтин, Б.Л. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01007636133>. – Дата доступа: 8.10.2021.

32. Семанов, В.И. Эволюция китайского романа (конец XVIII – начало XX в.). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008371071>. – Дата доступа: 8.9.2021.

33. Семенюк, М.В. Черты китайского «неореализма» в творчестве Ван Аньи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-kitayskogo-neorealizma-v-tvorchestve-van-ani/viewer>. – Дата доступа: 01.03.22.

34. Серебряков, Е.А. Китайские источники изучения персониферы как фактора влияния на духовный облик и поведенческий характер образованного человека VII-XIII вв. // Кюнеровские чтения (2001-2004): краткое содержание докладов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://shop.kunstkamera.ru/catalog/knigi/kyunеровskie_чтения_2001_2004_gg/. – Дата доступа: 10.09.2021.

35. Серебряков, Е.А. Структура персониферы знаменитого китайского поэта Мэн Хаожаня (689-740) // Кюнеровские чтения (2001-2004): краткое со-

держание докладов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://shop.kunstkamera.ru/catalog/knigi/kyunerovskie_chteniya_2001_2004_gg/. – Дата доступа: 11.09.2021.

36. Сорокин, В.Ф. Идеология, рынок, культура // Литература и искусство КНР начала 90-х гг. – М.: ИДВ РАН, 1995. – С. 4 – 23. (Инф. Бюлл. ИДВ РАН, 1990. – № 1).

37. Степанов, Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/u-s-stepanov/koncepty-tonkaya-plenka-civilizacii.html>. – Дата доступа: 13.12.2021.

38. Сюй Кунь. Кухня. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://telegra.ph/Syuj-Kun-Kuhnya-SNast-I-03-24>. – Дата доступа: 20.04.22.

39. Торопцев, С.А. От схемы к характеру (Изображение человека в литературе и искусстве Китая) // Вопросы литературы. – 1983. – № 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/ot-shemy-k-harakteru-izobrazhenie-cheloveka-v-literature-i-iskusstve-kitaya/>. – Дата доступа: 27.11.2021.

40. Торопцев, С.А. Открытие личности. Заметки о китайской психологической прозе // Литературное обозрение. – М.: Правда, 1984. – № 1. – С. 28–32.

41. Турушева, Н.В. Современная китайская литература как отражение социальных процессов в КНР. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-kitayskaya-literatura-kak-otrazhenie-sotsialnyh-protsessov-v-knr/viewer>. – Дата доступа: 31.10.21.

42. Фан Фан. Пейзаж. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/fan_fan/peyzag.html#0. – Дата доступа: 01.03.22.

43. Хазагеро́в, Г.Г. Персоносфера русской культуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2002/1/personosfera-russkoj-kultury.html. – Дата доступа: 11.11.2021.

44. Хань Шаогун. Юэлань. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://coollib.com/b/429578/read>. – Дата доступа: 10.03.22.

45. Хун Цзычэн. История новейшей литературы Китая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-kitayskogo-neorealizma-v-tvorchestve-van-ani/viewer>. – Дата доступа: 19.01.22.

46. Хун Цзычэн. История современной китайской литературы (перераб. изд.). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bookmix.ru/book.phtml?id=2630536>. – Дата доступа: 16.9.2021.

47. Чжан Сяньлян. Душа и тело. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.life/chapter.php/1046747/83/sovremennaya-novella-kitaya.html>. – Дата доступа: 1.10.21.

48. Чэнь Сыхэ. Натурализм и экзистенциальное сознание. О художественных особенностях неореалистических произведений // Глобальные факторы в литературе Китая. Шанхай, 2011. С. 291–306.

49. Шао Хуа. Письмо. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://coollib.com/b/429578/read>. – Дата доступа: 15.03.22.

50. Юй Хуа. Месяц туманов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/451251-vyshel-v-dalniy-put-v-vosemnadcat-let/toread/page-230>. – Дата доступа: 09.02.22.

Список использованной литературы на английском языке.

51. Burger P. Theorie der Avant-Garde. Бюргер П. Теория авангарда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/theoryofavantgar0000burg>. – Дата доступа: 30.10.21.

52. Xiaobing Tang. Chinese Modern. Сяобин Тан. Китайский модернизм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.semanticscholar.org/paper/Chinese-Modern%3A-The-Heroic-and-the-Quotidian-.ByStarr/ce438ce597d81977f8ec0f13400ef60009f4d375>. – Дата доступа: 19.02.22.

Список использованной литературы на китайском языке.

53. 李瑛. 党员作家的迫切任务 // 人民日报. Ли Ин. Актуальные задачи партийных писателей // Жэньминь жибао. – 21.11.1983. – С. 7.

54. 卢新华. 伤痕 // 中华人民共和国五十年文学名作文库 (1949-1999). 短篇小说卷 (上). 主编: 陆文夫、副主编: 崔道怡. 作家出版社. Лу Синьхуа. Шрамы // Библиотека лучших произведений литературы за 50 лет КНР (1949-1999 гг.). Сборник рассказов (Том 1). Ред. Лу Вэньфу, замред. Цуй Даои). – Пекин, 1999. – 682 с. – С. 385–393.

55. 雷达. 动荡的低谷——论一九八八小说潮汐 // 小说选刊. – 1989. – № 2. Лэй Да. Тревожная низшая точка – о волнительных явлениях в прозе 1998 г. // Сяошо сюанькань. – 1989. – № 2. – С. 103–108.

56. 茅盾. 解放思想, 发扬文艺民主: 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上及中国作家协会第三次会员代表大会上的讲话 // 人民文学. Мао Дунь. Раскрепощение сознания, развитие демократии литературы и искусства: выступление на четвертом съезде работников литературы и искусства Китая и третьем съезде членов Союза китайских писателей // Жэньминь вэньсюэ. [Электронный ресурс] / Мао Дунь. – Режим доступа: http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-4th_Article-04.html. – Дата доступа: 18.10.21.

57. 中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见 (一九八九年二月十七日) // 人民日报. Некоторые соображения ЦК КПК относительно дальнейшего расцвета литературы и искусства (17.02.1989 г.) // Жэньминь жибао. [Электрон-

ный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.wtc.edu.cn/2021/1122/c345a89729/page.htm>. – Дата доступа: 23.09.2021.

58. 全国思想战线问题座谈会. Совецание по вопросам идеологического фронта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dangshi.people.com.cn/GB/151935/176588/176597/10556275.html>. – Дата обращения: 27.09.2021.

59. 胡斌. 超人英雄——欧阳海的视觉形象塑造以及历史语境 // 美术学报. – 2011. – № 2. Ху Бинь. Герой-сверхчеловек – создание зрительного образа Оуян Хая и исторический контекст // Вестник изобразительных искусств. – 2011. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/meisxb201102008>. – Дата доступа: 23.12.2021.

60. 胡耀邦. 《全面开创社会主义现代化建设的新局面：在中国共产党第十二次全国代表大会上的报告》. Ху Яобан. Новые положения о проведении социалистической модернизации: доклад на 12-м съезде КПК. – 1.09.1982. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64168/64565/65448/452643.0.html>. – Дата доступа: 27.09.2021.

61. 翟泰丰. 迎接文学繁荣的新世纪 // 翟泰丰. 文艺理论卷. 作家出版社. Чжай Тайфэн. Встречаем новый век литературного расцвета // Чжай Тайфэн. Теория литературы и искусства. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baijiahaobaidu.com/s?id=1718980992961754409&wfr=spider&for=pc>. – Дата доступа: 23.12.2021.

62. 张光年. 新时期社会主义文学在阔步前进——在中国作家协会第四次会员代表大会上的报告 // 人民文学. Чжан Гуаньянь. Социалистическая литература нового периода широкой поступью идет вперед – доклад на четвертом съезде членов Союза китайских писателей // Жэньминь вэньсюэ. – 1985. – № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=2fdcd49c36ced33c9615ae7bc9335aac>. – Дата доступа: 27.09.2021.

63. 周扬
《继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺：一九七九年一月一日在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》 // 人民日报. Чжоу Ян. Продолжать традиции прошлого и открывать новые пути для будущего, процветание социалистической литературы нового периода: доклад на четвертом съезде работников литературы и искусства Китая 1 января 1979 г. // Жэньминь жибао. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-4th_Article-03.html. – Дата доступа: 12.11.21.