

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра китайской филологии**

ХОТУЛЕВА
Алина Викторовна

**ТВОРЧЕСТВО ЛИЛИАН ЛИ В КОНТЕКСТЕ
ГОНКОНГСКОЙ ПРОЗЫ**

Магистерская диссертация
специальность 1-21 80 10 «Литературоведение»

Научный руководитель:
кандидат филологических
наук, доцент
А. М. Букатая

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

Минск, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. ГОНКОНГСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	9
1.1 Гонконгская проза как историко-культурный феномен.....	9
1.2 Гонконгская литература в постколониальной теории	16
1.3 Основные направления и тенденции литературы Гонконга.....	25
ГЛАВА 2. РОЛЬ И МЕСТО ТВОРЧЕСТВА ЛИЛИАН ЛИ В ГОНКОНГСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	35
2.1 Лилиан Ли как репрезентативный представитель гонконгской прозы ..	35
2.2 Проблемно-тематическое своеобразие произведений Лилиан Ли.....	37
2.3 Особенности языка произведений Лилиан Ли	51
ГЛАВА 3. РОМАН «ЗЕЛЕНАЯ ЗМЕЯ» КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ЛИЛИАН ЛИ.....	57
3.1 Идеино-художественное своеобразие романа «Зеленая Змея»	57
3.2 Черты постмодернизма в романе «Зеленая Змея»	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	81
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	87
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	94
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	105
ПРИЛОЖЕНИЕ 4	109

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Хотулева Алина Викторовна

Творчество Лилиан Ли в контексте гонконгской прозы

Структура работы: работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, четырех приложений.

Объём: 75 с., список использованной литературы – 63 позиции.

Ключевые слова: ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА, ПОСТНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА, ГОНКОНГСКАЯ ПРОЗА, ТРАНСКУЛЬТУРНОСТЬ, ПСИХОЛОГИЗМ, ИСТОРИЗМ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ГОНКОНГСКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ, ФЕМИНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Цель работы: выявление идейно-художественного своеобразия творчества Лилиан Ли в контексте гонконгской прозы.

Объект исследования: романы Лилиан Ли («Помада» («胭脂扣»), «Прощай, моя наложница» («霸王別姬»), «Прошлое и настоящее Пань Цзиньянь» («潘金蓮之前世今生»), «Зеленая Змея» («青蛇»).

Методы исследования: культурно-исторический, биографический, социологический, интертекстуальный, компаративный, целостный анализ художественного текста.

Полученные результаты и их новизна: определено место гонконгской литературы в постколониальной теории; обозначено положение гонконгской литературы в контексте китайской словесности; выделены основные ведущие тенденции и направления гонконгской прозы; выявлены роль и место творчества Лилиан Ли в гонконгской литературе; охарактеризованы проблемно-тематическое поле и поэтико-стилистические особенности творчества Лилиан Ли; выявлены феминистский дискурс, а также черты постмодернизма с гонконгской спецификой.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в современных литературоведческих исследованиях Гонконг и его литература является малоизученной темой. Творчество Лилиан Ли представляется репрезентативным в контексте гонконгской прозы, но при этом практически не исследовано.

Рекомендации по использованию результатов: материалы и результаты исследования могут применяться современной зарубежной литературой в целом, китайской и гонконгской в частности.

Область применения: материалы исследования могут быть использованы при написании рефератов, курсовых и дипломных проектов по китайской и гонконгской литературе в целом, и по творчеству Лилиан Ли в частности, а также в практике преподавания литературоведческих дисциплин.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТЕРЫСТЫКА РАБОТЫ

Хатулева Аліна Віктараўна

Творчасць Ліліян Лі ў кантэксте ганконгскай прозы

Структура работы: работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння, спіса выкарыстанай літаратуры, дадатка.

Аб'ём: 75 с., спіс выкарыстанай літаратуры – 63 пазіцыі.

Ключавыя словы: ПОСТКАЛАНІЯЛЬНАЯ ЛІТАРАТУРА, ПОСТНАЦЫЯНАЛЬНАЯ ЛІТАРАТУРА, ГАНКОНГСКАЯ ПРОЗА, ТРАНСКУЛЬТУРНАСЦЬ, ПСІХАЛАГІЗМ, ГІСТАРЫЗМ, ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, ГАНКОНГСКІ ПОСТМАДЭРНІЗМ, ФЕМІНІСЦКАЯ ЛІТАРАТУРА.

Мэта работы: выяўленне ідэйна-мастацкай адметнасці творчасці Ліліян Лі ў кантэксте ганконгскай прозы.

Аб'ект даследавання: раманы Ліліян Лі («Памада» («胭脂扣»), «Бывай, мая наложніца» («霸王別姬»), «Мінулае і сучаснае Пань Дзіньлянь» («潘金蓮之前世今生»), «Зялёная Змяя» («青蛇»).

Метады даследавання: культурна-гістарычны, біяграфічны, сацыялагічны, інтэртэкстуальны, кампаратыўны, цэласны аналіз мастацкага тэксту.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: вызначана месца ганконгскай літаратуры ў посткаланіяльнай тэорыі; пазначана станаўленне ганконгскай літаратуры ў кантэксте кітайскай славеснасці; выдзелены асноўныя вядучыя тэндэнцыі і напрамкі ганконгскай прозы; выяўлены роля і месца творчасці Ліліян Лі ў ганконгскай літаратуры; ахарактарызаваны праблемна-тэматычнае поле і паэтыка-стылістычныя асаблівасці творчасці Ліліян Лі; выяўлены фемінісцкі дыкурс, а таксама рысы постмадэрнізму з ганконгскай спецыфікай.

Актуальнасць тэмы даследавання: абумоўлена тым, што ў сучасных літаратуразнаўчых даследаваннях Ганконг і яго літаратура з'яўляецца малавывучанай тэмай. Творчасць Ліліян Лі з'яўляецца рэпрэзентатыўнай у кантэксте ганконгскай прозы, але пры гэтым практычна не даследавана.

Рэкамендацыі па выкарыстанні вынікаў: матэрыялы і вынікі даследавання могуць прымяняцца сучаснай замежнай літаратурай у цэлым, кітайскай і ганконгскай у прыватнасці.

Галіна прымянення: матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаны пры напісанні рэфератаў, курсавых і дыпломных работ па кітайскай і ганконгскай літаратурах у цэлым, і па творчасці Ліліян Лі у прыватнасці, а таксама ў практыцы выкладання літаратуразнаўчых дысцыплін.

ABSTRACT

Khotuleva Alina

Lillian Li's work in the context of Hong Kong prose

Structure of the work: the work consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of used sources, supplement.

Scope: 75 p., the list of used sources – 63 sources.

Keywords: POST-COLONIAL LITERATURE, POST-NATIONAL LITERATURE, HONG KONG PROSE, TRANSCULTURATION, PSYCHOLOGISM, HISTORICISM, INTERTEXTUALITY, HONG KONG POSTMODERNISM, FEMINIST LITERATURE.

Aim of the work: revealing the ideological and artistic originality of Lillian Li's works in the context of Hong Kong prose.

Object of research: novels by Lillian Li («Lipstick» («胭脂扣»), «Farewell My Concubine» («霸王别姬»), «Past and Present of Pan Jinlian» («潘金莲之前世今生»), «Green Snake» («青蛇»).

Research methods: cultural-historical, biographical, sociological, intertextual, comparative, holistic analysis of a literary text.

The results and their novelty: the place of Hong Kong literature in post-colonial theory is determined; the position of Hong Kong literature in the context of Chinese language is indicated; the main leading trends and directions of Hong Kong prose are highlighted; the role and place of Lillian Li's work in Hong Kong literature are revealed; the problem-thematic field and poetic-stylistic features of Lillian Li's creativity are characterized; feminist discourse as well as features of Hong Kong postmodernism are revealed.

The relevance of the research topic is specified by the fact that in modern literary studies Hong Kong and its literature are poorly explored. Lillian Lee's work is representative in the context of Hong Kong prose, but it has hardly been studied.

Recommendations for use: the materials and results of the research can be used by modern foreign literature in general and Chinese and Hong Kong literatures in particular

Application field: the research materials can be used in writing reports, papers and diploma projects on Chinese and Hong Kong literatures in general, and in the studies of Lillian Li's work in particular, as well as in practice of teaching literary disciplines.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время в контексте развития транскультурности и идей космополитизма исключительно актуальной проблемой для литературоведения является выделение национальных литератур. Так, перед китаеоведами стоит задача понятийно-категориального определения статуса гонконгской литературы. Выступая за определение литературы Гонконга как региональной, мы сталкиваемся с вопросом: а что есть региональная литература? Гонконгская литература обладает ярко выраженной уникальной спецификой, ее путь развития не совпадает с материковой китайской литературой, по крайней мере начиная с 1917 года. Процесс колонизации и деколонизации оставил заметный отпечаток в гонконгской культуре, породив гибридное сознание и космополитическую идентичность, игнорировать которую, по меньшей мере, несправедливо. Описать литературу Гонконга достаточно сложно, и на существующие литературоведческие парадигмы она накладывается достаточно неохотно, поскольку теория все еще не привыкла иметь дело с подобными литературами.

Современную китайскую литературу принято разделять на три блока: материковая литература Китая (大陆文学), литература Тайваня, Гонконга и Макао (台港澳文学), литература китайского зарубежья [2]. Нынешние исследования на постсоветском пространстве чаще всего концентрируются на изучении материковой и заморской литературы, в то время как литература Тайваня, Гонконга и Макао обычно не представляет особого интереса. Однако существование в пограничных условиях между Западом и Востоком сделало данные регионы интересным объектом для исследования, в особенности с точки зрения постколониальной теории, поскольку все три региона были колонизированы в определенный период.

В данной работе мы попытаемся рассмотреть гонконгскую литературу в качестве самостоятельной и самодостаточной литературы, имеющей собственные особенности. Гонконг долгое время считался «культурной пустыней», а литература определялась как массовая и не стоящая внимания. Мы склонны не согласиться с данным утверждением, и на примере творчества Лилиан Ли доказать, что гонконгская литература представляет собой интересное и многогранное явление, включающее в себя и китайскую, и западноевропейскую литературную традицию.

Цель магистерской диссертации – выявление идейно-художественного своеобразия творчества Лилиан Ли в контексте гонконгской прозы.

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- 1) определить роль и место гонконгской литературы в контексте постколониальной теории;
- 2) обозначить положение гонконгской прозы в контексте китайской литературы;
- 3) выделить основные направления и ведущие тенденции прозы Гонконга;
- 4) выявить роль и место творчества Лилиан Ли в гонконгской литературе;
- 5) охарактеризовать проблемно-тематическое поле и поэтико-стилистические особенности творчества Лилиан Ли;
- 6) рассмотреть черты постмодернизма в творчестве Лилиан Ли на примере романа «Зеленая Змея»

Предметом исследования выступает идейно-художественное своеобразие романов Лилиан Ли.

Объектом исследования в данной работе являются романы Лилиан Ли («Прощай, моя наложница», «Зеленая Змея», «Прошлое и настоящее Пань Цзиньянь», «Помада»).

Актуальность данного исследования обусловлена в первую очередь тем, что в современных колониальных и постколониальных исследованиях Гонконг и его литература, как правило, остается малоизученной темой. Более того, современные культурологические и литературоведческие подходы не могут в полной мере охватить всю специфику культурного и литературного процесса данного региона. Их основной вектор включает в себя либо «западный», либо «китайский» взгляд; обе эти позиции тяготеют к тому, чтобы рассматривать Гонконг в качестве своей зоны влияния, но не в качестве отдельного феномена, а в исследованиях по истории китайской литературы чаще всего рассматривается непосредственно материковая китайская и китайская литература зарубежья, что исключает из дискурса такой регион, как Гонконг. В данном исследовании нами предпринята попытка выделить для гонконгской литературы отдельную категорию, которая позволит рассматривать прозу Гонконга не частью материковой литературы Китая, не частью европейской литературы, а как отдельную самостоятельную единицу. Гибридность и многоаспектность гонконгской прозы не позволяет рассматривать ее только с позиции региональной пограничной литературы.

Нельзя также отрицать, что гонконгская культура оказала значительное влияние на развитие кинематографа и на популяризацию культуры Китая, сделав гонконгский кинематограф всемирно известным феноменом. Гонконгская проза – это яркий пример того, как кино влияет на литературу, а

литература на кино, при этом сохраняется гибридная составляющая двух культур: западной и восточной.

Во вторую очередь данное исследование актуально тем, что творчество Лилиан Ли является репрезентативным в контексте гонконгской прозы, но при этом практически не исследовано. Оно ярко иллюстрирует тяготение гонконгских писателей к совмещению традиционного и новаторского, а также к сочетанию европейских жанровых форм и традиционных аспектов культуры Китая. Произведения Лилиан Ли опираются на китайскую мифологию и литературу, но при этом осмысляют ее в современных реалиях, из-за чего ее тексты характеризуются высоким уровнем интертекстуальности. Для писательницы характерен собственный идиостиль, благодаря которому выделяется творческая индивидуальность Лилиан Ли. Проблемно-тематическое поле произведений писательницы включает в себя как универсальные мотивы (любовь и ненависть, цикличность истории, историческая репрезентация женщин, взаимоотношения искусства и идеологии), так и локальные (взаимоотношения Китая и Гонконга, проблема гонконгской идентичности). Ее романы, являются бестселлерами и продолжают переиздаваться. Большинство фильмов, снятых по произведениям Лилиан Ли, имеют кассовый успех, а также являются лауреатами международных престижных кинопремий, что, в свою очередь, сделало творчество писательницы еще более популярным. Ее заслуги действительно впечатляют, очевиден ее вклад в культурное развитие Гонконга.

Результаты данного исследования могут быть использованы в различных гуманитарных дисциплинах, в том числе и в рамках истории китайской литературы, где внимание гонконгской словесности, как правило, не уделяется.

Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав с подразделами, заключения, списка использованной литературы и четырех приложений.

ГЛАВА 1. ГОНКОНГСКАЯ ПРОЗА В КОНТЕКСТЕ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1 Гонконгская проза как историко-культурный феномен

Гонконг, или Сянган (香港) занимает особое положение не только в качестве административного района Китая, но и как культурный феномен, где органично сливаются западная и китайская культуры. Сами гонконгцы часто используют выражение «市花 – 紫荆花», что переводится как «городской цветок – церцис» [20]. Церцис считается символом Гонконга: именно в этом цветке находит свое яркое отражение самобытность и разнообразие городской культуры, которая активно развивалась и формировалась, начиная с момента передачи Гонконга Британии в 1841 году согласно Нанкинскому договору [9].

Гонконг стал частью Китая еще во времена правления династии Цинь, а с началом династий Тан и Сун являлся важным регионом, где появился порт и военно-морская база, поэтому в некотором смысле его местоположение всегда было на стыке двух культур. Из маленькой рыбацкой деревеньки Гонконг превратился в масштабный экономический центр, своеобразную точку соприкосновения Запад и Востока, благодаря которой большая часть товаров из Китая экспортировалась в страны Европы. Бурный экономический рост повлиял на благосостояние гонконгцев, что, разумеется, и стало толчком к повышению уровня жизни, который неизбежно привел к возникновению собственной культуры Гонконга, которая в большей степени характеризовалась как городская. И все же вопрос о культурном феномене Гонконга достаточно сложен, поскольку географическое и политическое положение оказывает значительное влияние на развитие данного региона.

В современных литературоведческих исследованиях проблема отделения и определения гонконгской прозы не рассматривалась длительное время, лишь в последние годы в западном литературоведении исследователи перестали подразумевать под материковой китайской литературой гонконгскую. На самом материке китайские исследователи, как, например, Ло Сянлинь (罗香林), предпринимали попытки выделить литературу Гонконга отдельно. В 1964 году Ло Сянлинь выступил со специальным докладом «Развитие китайской литературы в Гонконге» («中国文学在香港之发展»), но в тот момент четкого термина «гонконгская литература» все еще не существовало.

Прежде чем все-таки поднять вопрос о феномене гонконгской поэзы представляется справедливым в первую очередь обозначить специфику культуры, которая и задает векторы развития для литературы.

По своей сути культура Гонконга все же является разновидностью массовой городской культуры с ярко выраженной коммерческой окраской [20]. Существование в виде колонии оставило свой значительный отпечаток: Гонконг в некотором смысле оказался «отрезан» от культурных процессов Китая; в частности, от важнейшего события – «Движения 4 мая»¹, которое задавало иной вектор движения в культуре материкового Китая. Литературная революция 1919 года породила новую прозу. Существовавшая в те годы классическая традиция в китайской литературе была прервана; отныне литература должна была стать общенародной, реалистической и социальной [17]. Но одним из важнейших изменений являлся переход от вэньяня – классического китайского языка, к байхуа – наиболее близкой форме разговорного китайского языка [17]. Теперь литература стала не формой искусства, а своеобразным манифестом народа, его волеизъявлением, и с течением времени литература материкового Китая концентрировалась в основном на одном векторе развития. Произведения становились все более тесно переплетены с политикой, круг тем тоже ограничивался жанровыми формами, которые позволяли обращать внимание на социально-политическую проблематику. С установлением Китайской Народной Республики в 1949 году был утвержден метод критического реализма, и отход от определенных установленных рамок не поощрялся властью.

В это же время обстановка в Гонконге была весьма сложной – как и материковый Китай, он разрывался от противоречий. В частности, начиная с 1908 года происходили антияпонские бойкоты, что приводило к постоянным стычкам между властью и митингующими. С 1910 года в Гонконге начинают открывать школы для китайцев, а в 1911 году на основе Медицинского колледжа открывается Гонконгский университет [9]. Гонконг начинает переживать в том числе и экономический рост, который в большей степени происходил благодаря товарообороту опиумом.

После Синхайской революции² многие китайские предприниматели осели в Гонконге, а установление Китайской Народной Республики привело к тому, что огромное количество мигрантов хлынуло в Гонконг: это были как представители китайской элиты, несогласные с новой властью, так и русские эмигранты [9].

¹ Движение «4 мая» – массовое анти империалистическое движение в Китае в мае-июне 1919. «Ч. м.» д. дало сильный толчок развитию рабочего и национально-освободительного движения в Китае, способствовало распространению марксизма в стране.

² Синхайская революция – революция в 1911–1912 гг. в Китае, приведшая к свержению маньч. династии Цин и созданию Китайской республики.

После 1958 года в связи с политикой «большого скачка», когда модернизация страны обернулась Великим китайским голодом, в Гонконг прибыло немало беженцев. Разумеется, говорить о развитии культуры Гонконга в тот временной отрезок достаточно сложно: в большей степени данный регион представлялся временной «переправой», возможностью покинуть Китай, и ни о каком единстве культурного процесса и речи идти не могло – попросту было не до этого. Постоянные стычки с властью, процветание наркоторговли и борьба не только с японцами, но и с Коммунистической партией не оставляли гонконгцам времени на самоопределение. В этих условиях литературная революция так и осталась чем-то далеким. К тому же, следует учитывать, что в тот период газеты Гонконга подвергались жесткой цензуре, а учебные заведения, где могли бы зарождаться определенные объединения, практически отсутствовали.

Будет справедливо отметить, что интеллигентная прослойка, которая могла бы влиять на общественное сознание, попросту отсутствовала. Попытки создать нечто подобное предпринимались: так, например, еще в 1919 году компрадор Фэн Цичжо создал «Китайское общество священных учений», которое популяризировало идеи конфуцианства [9]. Но, разумеется, подобные объединения не имели существенного влияния в условиях такой разрозненности и достаточно низкого уровня образования населения, которое состояло из беженцев и бедняков, а также из обеспеченных европейцев, для которых Гонконг представлял интерес лишь как экономическая зона.

Однако краткий миг борьбы с японцами привел к сближению Гонконга и Китая: так, еще в 1940-х раненных японцами солдат с пограничных территорий привозили в больницы Цзюлуня, а в сам Гонконг была вывезена библиотека Пекинского университета. Жители продолжали свой негласный бойкот против японцев, а 8 апреля 1941 года начала выпускаться прокоммунистическая газета «Хуашан Бао» [9].

Гонконг с момента отделения от Китая в 1842 году существовал в пограничном состоянии: между китайским национализмом, британским колониализмом и глобализмом, что лишь подчеркивает разрозненность внутренних процессов и свою специфику формирования национального самосознания, без которого невозможно развитие литературного процесса. В одной из своих статей, Джон Н. Эрн, коренной житель Гонконга, отмечает, что процесс деколонизации (1984-1997-е гг.) в некотором смысле положительно повлиял на самосознание жителей Гонконга, поскольку ясно и четко обозначил: будущее Гонконга невозможно без его прошлого, истории, которую, по мнению исследователя, «гонконгцы должны желать» [24]. Данное утверждение затрагивает еще одну проблему: чем в итоге должен стать Гонконг? Кем являются его жители: китайцами, или все-таки мы имеем

дело с новой «постколониальной» народностью? Переживая различные этапы своего становления, Гонконг неизбежно «впитывал» в себя доминирующую культуру, но можем ли мы говорить о мультикультурализме, в подобных условиях? Для мультикультурной литературы, так или иначе, характерно сосуществование двух и более культурных парадигм одновременно, которые не смешиваются друг с другом, но актуально ли это для культуры Гонконга, которая представляет собой скорее транскультурное явление? Также, если предположить, что гонконгцы все-таки обладают некой китайской идентичностью, с учетом возвращения Гонконга Китаю, вырисовывается достаточно острый и неудобный вопрос: достаточно ли у гонконгцев «китайскости»? Если рассматривать всю историю Гонконга в рамках колониальных и постколониальных исследований, сейчас должны начаться процессы «возвращения» национальной идентичности, т. е. самоощущения себя принадлежащими к китайскому народу; но в то же время протест гонконгцев достаточно ясен: и чем сильнее Китай пытается сблизиться, тем очевиднее становится, что не только из-за политических и экономических факторов происходит отторжение. В этом смысле мы можем все-таки обозначить, что теперь гонконгцы «недостаточно китайцы» и при этом «не европейцы» [24]. Это лишь подчеркивает пограничное существование, отсутствие единства культурного процесса, который позволил бы более четко обозначить, какие черты являются доминирующими. Невозможно игнорировать и тот факт, что вся история Гонконга является колониальной, что повлияло на дистанцирование этого региона от материкового Китая, но теперь существование Гонконга при возвращении в состав Китая не представляются в подчиненном положении, поскольку Гонконг является слишком развитым регионом, который в состоянии посоперничать с прогрессом самого Китая.

Из-за всех этих факторов культуру Гонконга «выловить» достаточно сложно; по крайней мере, сложным это представляется для традиционных подходов постколониальных исследований. Будет справедливо обозначить, что даже сами гонконгцы не до конца понимают специфику своего культурного развития, и в данной области исследования многие позиции отражают культурный процесс, т. е. являются слишком разрозненными. В 1980-х годах культурные исследования в гонконгских университетах с одной стороны концентрировались на изучении социального благосостояния, бедности, потребления, разделения между городом и деревней, семейной жизни, распределения социальных доходов, культурных ресурсов и т. д., а с другой, предпринимали попытки определить подходы к изучению состояния гонконгской культуры. Так и не был решен вопрос о том, является ли английский колониальным языком, или все-таки уже идет речь о

равноправном сосуществовании этих двух языков в условиях мультикультурного (или, скорее, транскультурного) пространства [6].

С 1951 года активно развивается киноиндустрия, которая и оказала огромное влияние на формирование культуры Гонконга. Будучи Британской колонией, Гонконг имел преимущество в сравнении с Китаем, поскольку был более свободен экономически, политически, и при этом имел тесную связь со внешним миром. Тем не менее, следует отметить, что изначально гонконгский кинематограф развивался без поддержки правительства [22]. Как уже приводилось ранее, разрозненность культурных процессов, отсутствие народного единства и незаинтересованность власти в развитии каких-либо сфер, помимо экономических, не оставляли иного выбора, кроме как коммерциализировать кино. Проще говоря, частные кинокомпании были вынуждены ориентироваться на потребности массового зрителя, что обеспечило развитие жанров, которые практически не затрагивались в китайском кинематографе: уся, боевики, комедии, мюзиклы [27].

Не следует забывать о том, что в Гонконге отсутствовали культурные установки «Движения 4 мая», поэтому кино не ограничивалось реалистическим направлением. Однако оно не стремилось подражать западному, наоборот, органично совмещало традиционно китайское, используя элементы различных форм китайского искусства, и западноевропейские приемы и тематику.

Таким образом, гонконгский кинематограф обрел свой собственный стиль, где органично сплетались западные приемы и восточная культура, а тесная связь с Европой позволила выйти на общемировой рынок, в том числе и номинироваться на престижные кинопремии. Специфику гонконгского кинематографа можно проследить на развитии жанра уся, который впервые появился в традиционной литературе благодаря роману «Речные заводы» («水浒传»), а затем перешел в современную гонконгскую литературу и кино. Зрелищность и незамысловатость сюжета преподносилась в китайских реалиях, что добавляло «изюминку» для искушенного зрителя, который привык к голливудским боевикам. Кроме того, уся был запрещен на материковом Китае как жанр, который поддерживает уход в фантазию, легкомысленность и анархию, но Гонконг оставался свободной от китайской цензуры зоной, поэтому именно там так активно разрабатывался данный жанр [27]. Следует отметить, что у истоков китайского кинематографа (и материкового в том числе) стояли актеры Пекинской оперы, поэтому кино всегда было тесно связано с культурным наследием Китая.

Кинематограф Гонконга можно было разделить на два своеобразных лагеря, в одном из которых кино снималось на кантонском диалекте, а в другом – на путунхуа [34]. Это было связано, конечно, с большим

количеством беженцев, которые осели в Гонконге, а также с тем, что многие киностудии финансировались Шанхаем, а с 1963 года при показе фильмов были обязательны английские субтитры, и это тоже повлияло на популярность гонконгского кино за пределами. Тем не менее, к 1970 году происходит перевес в сторону «мандаринского» диалекта, и к 1972 году не было снято ни одного фильма на кантонском диалекте. Попытка исправить это приводит к тому, что гонконгское кино начинает концентрироваться на жизни в самом Гонконге. Это и повлекло рост и развитие городской культуры [27].

Таким образом, можно проследить, что гонконгский кинематограф активно развивался, играя огромную роль не только в экономике Гонконга, но и в культурных процессах. Поиск новых тем для создания фильмов возвращал гонконгских режиссеров к истокам, традиционной культуре Китая, ее переосмыслению с использованием западных технологий, элементов, приемов.

Конечно, массовая направленность кинематографа определила и такой вектор для развития культуры Гонконга. Это касалось и других сфер. Нельзя не отметить влияния Японии, в частности именно благодаря манге – японским комиксам, в Гонконге возникает такое понятие, как маньхуа (漫画), которое позже перейдет и к материковому Китаю [21]. Поскольку любое культурное влияние, так или иначе, не избегало коммерциализации, рынок Гонконга был заполнен сначала переводами японских комиксов, а затем и своими собственными. Следует отметить, что большую роль в этом сыграла популярность такого японского жанра, как яой, который в китайском (и гонконгском) переосмыслении получил название «даньмэй» (耽美). Данный жанр описывает гомосексуальные отношения между мужчинами, а в силу того, что Гонконг в сфере искусства не был подвержен жесткой цензуре, даньмэй получил свое распространение, особенно в среде молодых девушек [21]. Разумеется, все это лишь подтверждает, что гонконгская культура все-таки носит массовый и коммерческий характер. Однако особый интерес представляет развитие литературного процесса, ведь в подобных условиях существования достаточно справедливо поставить вопрос о том, существует ли вообще гонконгская литература, и имеет ли она значение для китайской материковой литературы – или все же является ее незначительным ответвлением, а не отдельным феноменом.

Долгое время Гонконг считался «культурной пустыней» (文化的濡染) [38]. Как уже обозначалось ранее, в силу исторических событий проза Гонконга не имела возможности развиваться в качестве единого процесса, поскольку не было «общей цели», которая, к примеру, была у литературы «Движения 4 мая». Нельзя забывать о том, что, когда мы говорим о

национальной литературе, всегда встает вопрос и о национальном самосознании, которое в принципе отсутствовало. К тому же, власть не была заинтересована в развитии прозы, а немногочисленная интеллектуальная элита была представлена писателями, покинувшими материк. Для них Гонконг являлся лишь временным местом проживания, их взгляд был, как правило, обращен на Китай и его проблемы. В частности, Ван Тао (王韬), журналист и писатель, бежавший из Китая, организовал выпуск газеты «Сюньхуань Жибао» («循环日报»), которая ставила своей целью освещать прогресс Китая. Ван Тао ожидал, что газета будет выражать интересы китайцев в Гонконге, но британцы не могли допустить подобного. Тем не менее, открытие газеты послужило толчком к развитию издательского дела. С 1927 по 1937 гг. на юге осели многие китайские ученые и литераторы, которые и дали толчок к развитию литературы [41].

Следует учитывать, что китайская материковая литература оказывала свое влияние, могла задавать определенные тенденции развития: как, к примеру, в сфере публицистики, где в журналах и газетах печатались произведения китайских авторов. Помимо этого, Сюй Дишань (许地山) провел реформы в Гонконгском университете и стал у истоков исследования китайской литературы в Гонконге [41].

Вплоть до конца 1940-х говорить о существовании гонконгской литературы как самостоятельной достаточно трудно, поскольку долгое время издательский рынок сочетал в себе материковую китайскую литературу и западную. Многие писатели, как, например, Чжан Айлин (张爱玲), проживавшая некоторое время в Гонконге, стремились совместить традиционно китайское и западное, но вопрос о том, насколько корректно называть китайских писателей, перебравшихся в Гонконг, гонконгскими, стоит достаточно остро, поскольку они все же не являлись гонконгцами по происхождению и, очевидно, не отделяли свою литературу от общекитайских литературных процессов, даже если могли и не писать на байхуа. Таким образом, обозначить рамки начала прозы Гонконга достаточно трудно. Тем не мене, основателем гонконгской литературы принято считать Лю Ичана (许地山), который в своих текстах сосредоточился непосредственно на жизни гонконгцев.

В начале 1990-х попытка определить границы культурных и литературных исследований привела к двум различным дисциплинарным образованиям. Культурологи «перекочевала» на кафедры сравнительной литературы, чтобы дать возможность работать в русле междисциплинарных исследований. По мере того, как культурные исследования становилось все более и более заметным, они получили признание в сфере гуманитарного образования и стали постепенно входить в учебные программы [42]. И все же

любые попытки исследовать культуру Гонконга снова и снова будут сталкиваться с одной и той же проблемой: фрагментацией. Сами гонконгцы сталкиваются с тем, что как таковое устойчивое чувство общей принадлежности достаточно размыто: они попросту затрудняются в вопросах о самоопределении, ведь, как уже приводилось ранее, ощущают недостаток китайской идентичности, но при этом не являются европейцами.

Все перечисленные факторы (колониальность и постколониальность, существование между китайским национализмом, европейским колониализмом и глобализмом, вопрос о национальной идентичности, значительное влияние западной и восточной культур, географическое и политическое положение), разумеется, влияют на специфику литературного процесса, который будет рассмотрен в последующих главах. Таким образом, следует отметить, что на данном этапе современные колониальные и постколониальные исследования не могут в достаточной степени охватить проблематику Гонконга и обозначить определенные культурные рамки, да и в целом в культурологических кругах Гонконг все еще остается недостаточно исследованной темой.

1.2 Гонконгская литература в постколониальной теории

В русле современного литературоведения постколониальные исследования представляются актуальными и продуктивными в контексте осмысления социально-культурных процессов XX-XXI вв. Это связано с историческими событиями, которые в конечном итоге привели к процессу деколонизации бывших западных колоний. Существование в «пограничных» гибридных условиях подтолкнуло жителей постколониальных стран к осмыслению своей национальной идентичности, поэтому в литературе модернизма и постмодернизма, и в целом в литературе XX века, актуальны вопросы о проблеме репрезентации национального самосознания. Сам термин «постколониализм» появился достаточно поздно: только в 1980–1990 гг. XX века. Этому способствовали исследования таких видных ученых, как Г. Спивак, Э. Саида, Х. Бхабхи и т. д. Приставка «пост» в слове «постколониальный» относится не только к окончанию колониальной истории, но и к вытеснению колониального мышления и ценностей. Термин «колонизация» обычно относился к колониям, которыми управляли такие империи, как Великобритания и Франция, но в современных исследованиях может применяться по отношению к культурной и экономической колонизации, например, возглавляемой Соединенными Штатами в контексте глобализации, так называемого неоколониализма [40].

Постколониализм представляет собой слишком сложное многогранное явление, характеризующееся неоднородностью процесса и размытостью рамок. Первоначально идея постколониальности возникла благодаря историографическим исследованиям. Затем эти процессы стали предметом исследования философии, где уже можно проследить возникновение постструктуралистских элементов (Ж. Деррида), психоанализа (Ж. Лакана), а также различных культурологических концепций (М. Фуко). Во многом подобные исследования концентрировались на одной проблеме: «слепота» Запада по отношению к колониальному различию [10].

Заметное влияние на формирование теории постколониализма оказал Мишель Фуко. Именно Фуко высказал идею навязывания идентичности в различных формах. Однако одним из основателей постколониального дискурса считается Эдвард Вади Саид, который первым обозначил проблему западного восприятия, понимания и интерпретации Востока. Э. Саид выдвинул мысль, что «ориентализм (подход) – это символ европейской власти над Востоком» [13]. Его наблюдения были во многом справедливы: Запад никогда не стремился осмыслить азиатские процессы в качестве самостоятельных и независимых, отделенных от общемировых. Наоборот, чаще всего исследования были направлены на выявление того, как именно Запад повлиял на Восток. Собственно, проблема западных исследований как раз в том, что все европейское воспринимается *эталон*ом, относительно которого оценивается, понимается и интерпретируется любой культурный, исторический и социальный процессы на Востоке [13]. Таким образом, согласно Э. Саиду, Запад «навязывает» Востоку образ той идентичности, которая интерпретируется европейским сознанием; идентичности, которой изначально отводится зависимое и подчиненное положение [13].

В дальнейшем в постколониальных исследованиях Х. Бхабха и Г. Спивак поднимается вопрос о «расщеплении» сознания постколониального субъекта [8]. Данные исследования также затрагивают вопрос гибридности. Термин «гибридность» является одним из широко используемых в постколониальной теории, но при этом и самым спорным. Гибридность обычно относится к созданию новых транскультурных форм в условиях территориального контакта, т. е. в том числе и колонизации. Гибридизация принимает множество форм: лингвистические, культурные, политические, расовые и т. д. В целом, Х. Бхабха рассматривал как колониализм, его история и культура, вторгаются в настоящее [8].

Тем не менее, гибридность не всегда подразумевает равноправное сосуществование двух культурных единиц. В культуре колонизатора, как правило, все то, что «не вписывается» в систему западных установок, угнетается, лишается права голоса, замалчивается, обесценивается.

Национальная культура в условиях колониального господства – это оспариваемая культура, к разрушению которой стремятся систематически. Это очень быстро становится культурой, обреченной на «секретность». Идея подпольной культуры сразу же проявляется в реакции оккупирующей державы, которая интерпретирует привязанность к традициям и верность духу нации как отказ подчиняться. Эта настойчивость в следовании формам культуры, которые уже обречены на исчезновение, является демонстрацией национальности [25].

Таким образом, постколониализм рассматривает любые постколониальные процессы не в историческом русле, а уже с позиции философии: существования оппозиции угнетенный («иной») и угнетатель – диалогом между двумя этими позициями [10].

В конечном итоге активные исследования данного феномена привели к возникновению такого понятия, как «постколониальная литература». В данном исследовании мы будем придерживаться определения постколониальной литературы как литературы, написанной выходцами из стран, которые были ранее колонизированы. Ее признаками считаются: слияние элементов культуры колонизаторов и аборигенных народов, гибридность, активное взаимовлияние и трансформация двух культур [25].

В последние годы предлагается иное понимание постколониальной литературы: с учетом ее специфики и поэтики. В 2018 году была опубликована монография Э. Бемер «Постколониальная поэтика», в которой было исследовано, как современные читатели и ученые читают постколониальную и мировую литературу. В одном из интервью Э. Бемер отметила, что «в последние десятилетия постколониальные теоретические исследования пустили корни во многих европейских и американских университетах. Одним из типичных проявлений является то, что постколониальная литературная критика часто уделяет слишком много внимания выражению постколониальных элементов в тексте, то есть способу представления определенных тем, таких как неравенство, империя, бедность и т. д.» [39]. Исследовательница настаивает на том, что постколониальная теория литературы может занять место в категории эстетической критики, то есть постколониальная теория литературы может подняться на высоту поэтического исследования, а не ограничиваться только так называемым «реалистическим смыслом»» [39].

Франц Фанон в своем исследовании «Черная кожа, белые маски» («Black Skin, White Mask») выделил три этапа для становления постколониальной литературы:

- 1) имитация европейских работ;

2) поднятие вопроса о культурно-исторической специфике колонизированного района;

3) противостояние национальной и колонизированной и/или колонизаторской литератур [25].

Постколониальность – ключевая тема гонконгской литературы. В 1980–1990 гг., руководствуясь постколониальной теорией, гонконгские ученые посвятили себя поискам *субъективности Гонконга* [42]. Е Сы (也斯) был первым ведущим ученым, отстаивавшим постколониальный дискурс Гонконга в культурных и литературных исследованиях. С 1993 года он читал курсы по теме «Постколониализм и культура Гонконга» на факультете сравнительной литературы. В то время в Гонконге только начали приживаться западные теории, такие как постколониализм и культурологические исследования, и Е Сы был первым, кто использовал их для объяснения гонконгской культуры.

Тенденция западных постколониальных исследователей помогает гонконгским ученым задуматься о своем местном опыте и в то же время заставляет их понять, что национализм в западном понимании не подходит Гонконгу. У Гонконга есть много проблем, которые отличаются от установок общих постколониальных теорий, что делает этот регион очень ценным примером для исследований. На теоретическом уровне постколониальные теории в основном сосредоточены на изучении европейских и американских империй и их колоний. Колониальное поведение, выходящее за рамки «западного угнетения Востока», не было решено напрямую, и оно не может касаться всех других колониальных форм поведения, которые происходят во всем мире [31]. Таким образом, мы снова возвращаемся к невозможности охвата гонконгской литературы стандартной интерпретацией постколониальной литературы с западной точки зрения. Обычно под словом «колониальный», так или иначе, понимается угнетение в той или иной форме. Как отмечала Чжоу Лэй (周蕾), «исследования Восточной Азии создают множество проблем для западных постколониальных теорий. Например, за исключением Тайваня, ни одна страна Восточной Азии не была оккупирована западными колониальными силами в течение длительного времени. Этим странам удалось сохранить присущие им культурные традиции. Нельзя и исключать тот факт, что экономическая мощь делает их трудными для сравнения со многими бедными странами третьего мира, а Япония когда-то и вовсе была империалистической» [42].

С политической точки зрения Гонконг даже нельзя назвать «постколониальным». Он не только был исключен из списка колоний ООН по просьбе Китая в 1972 году, но и был возвращен Китаю после 1997 года, что во многом отличается от пути других колоний после того, как они обрели

суверенитет и основали свою собственную страну. У Гонконга нет и ярко выраженной собственной национальной культуры для борьбы с колониализмом. Ляо Бинхуэй (廖炳惠) даже назвал Гонконг «невозможной постколониальной колонией» [42].

Гонконг обладает многими характеристиками, которые отличают его от других колоний. Например, у него не было своей собственной доколониальной истории. До 1997 года на протяжении нескольких десятилетий он был более развитым (культурно, экономически, социально-политически), чем Китай, который собирался «колонизировать» это место. Профессор А. Аббас в своем исследовании «Введение: культура в пространстве исчезновения» («Introduction: Culture in a Space of Disappearance») отмечал, что наиболее подходящими выражениями для описания гонконгского общества могут послужить термины «культура исчезновения» («culture of dis-appearance») и «реверсивная галлюцинация» («reverse hallucination») [19]. Все это для того, чтобы подчеркнуть огромное количество противоречий, а также специфику культуры, которая раскрылась в момент своего потенциального «исчезновения»: присоединения сначала к Великобритании, а затем – к Китаю.

Однако после 1997 года Гонконг был передан Китаю. Деколонизацию фактически можно рассматривать как присоединение к другому государству. Под деколонизацией здесь понимается устранение механизмов, практики или традиций, установленных для консолидации власти колониального правительства Гонконга [28]. Сама колониальная история Гонконга затрагивает следующую проблему: как продолжить деколонизацию для региона с высоким уровнем гибридности, существующему на границе двух культур? Более того, для гонконгца одной из аксиологических ценностей является не национализм, а космополитизм. Согласно одной из точек зрения, современный Китай не имеет ничего нового, что мог бы предложить Гонконгу: ни технологии, ни образование, ни политической системы [32]. Гонконг годами под влиянием запада постепенно формировал демократические ценности. Таким образом, националистические настроения ориентированы на более широкие и универсальные (критическое мышление, космополитизм, индивидуальность) ценности. Это позволяет нам подметить то, что гонконгская идентичность приравнивается к своего рода космополитической идентичности. Данное утверждение отражает даже иерархия языков, поскольку кантонский диалект и английский язык занимают доминирующее положение, в отличие от путунхуа. Интересно, что молодые люди склонны рассматривать языковую и социальную дистанцию между собой и носителями английского языка как более тесную, близкую, нежели со сверстниками из материкового Китая [24].

Тем не менее, согласно опросам, проведенным в последние годы, большая часть жителей Гонконга не ощущают себя китайцами. Перед Гонконгом стоит сложная задача находить баланс в условиях двух разных систем ценностей. Более того, существует и третья система: местные («local») ценности, которые касаются борьбы с дискриминацией, бедностью и предрассудками в обществе. Однако нельзя отрицать, что Гонконг основан на китайской культуре, более того, конфуцианство, буддизм и даосизм играют для современных гонконгцев не меньшую роль, чем космополитизм [28].

Имея в виду все вышеперечисленное, будет справедливо отметить, что литература всецело отражает специфику культурных процессов. Сама культурная самобытность вынуждает гонконгскую литературу учитывать, во-первых, традицию китайской национальной литературы, во-вторых, влияние западных литературных тенденций (развитие модернизма, постмодернизма). Гонконгская литература сформировалась достаточно поздно: в чистом своем виде о ней можно говорить после 1950-х гг. с приходом более «серьезных» авторов, как, например, Лю Ичан (刘以鬯).

Разумеется, вопрос о литературе Гонконга достаточно сложен: является она региональной, или все-таки уже национальной? Когда мы говорим о национальной идентичности, мы не можем рассматривать ее отдельно от культурных процессов, в особенности от национальной литературы. Но если обратиться к вышеописанному, можем ли мы вообще говорить о гонконгской литературе как о национальной? В пользу этого говорят несколько факторов.

Различие путей развития материковой китайской литературы и гонконгской.

Литературные процессы материкового Китая и Гонконга заметно отделились после литературной революции 1917 года в Китае. Это, разумеется, проявилось на уровне языка, где по-прежнему используются традиционные иероглифы. Более того, кантонский диалект настолько отличается от пекинского, что в некотором смысле может рассматриваться (и со стороны гонконгцев чаще всего так и воспринимается) не как диалект, а как отдельный язык, что подтверждает «попытку» Гонконга отделиться от материковых литературных (и социокультурных) процессов Китая. Как известно, для постколониальности деконструкция языка играет важную роль – и именно этот процесс можно было наблюдать с момента отделения Гонконга от Китая до сегодняшнего времени, когда многие исследователи (пусть и признают, что во многом это политический вопрос) склонны выдвигать предположения, что кантонский диалект может выделяться в качестве полноценного языка, принадлежащего сино-тибетской языковой семье. Помимо этого, гонконгская литература не испытала сильного влияния

«Движения 4 мая». Более того, пока в Китае разворачивались трагические события Культурной революции,³ гонконгская литература вступила в фазу своего активного развития: в ней уже существовал модернизм и постмодернизм на начальной стадии. Впоследствии гонконгская литература развивала собственные жанры и направления, среди них не было «литературы шрамов», «литературы дум о прошедшем» и т. д., которые присутствовали в китайской материковой литературе.

Попытки выявить «гонконгскую» идентичность в творчестве гонконгских писателей.

В литературе Гонконга предпринимались попытки осмыслить свою национальную принадлежность с учетом гибридной ситуации и постоянного балансирования между колониальностью и постколониальностью, китайским национализмом, европейским колониализмом и глобализмом. Многие писатели, в частности Лю Ичан, изображали современного гонконгца как человека, для которого характерно пограничное существование между материализмом запада и традиционными духовными китайскими ценностями, который в конечном итоге не вписывается ни в одну из этих систем.

«Китайское» в гонконгском осмыслении уже предстает чем-то «другим», через которое гонконгцы пытаются осмыслить свое «я» между западом и востоком. Так, в своей поэзии Е Сы использовал образ «маски», описывая Гонконг, который нуждается в деколонизации. Так называемый поиск истинного «я» за маской в основном относится к применимости литературных форм, способности исследовать текущую реальность и способности размышлять о личности [42]. Е Сы в своих работах подчеркивает необходимость избавления от «маскоподобной культуры», чтобы Гонконг смог обрести свой собственный язык, историю, культуру и, соответственно, национальную литературу.

Гонконгская литература как источник новаторских тенденций.

Гонконгские авторы стремились переосмыслить классическую китайскую литературу, в частности многие жанры, чтобы создать новую традицию. И это оказывало влияние на материковую литературу Китая: например, открытие жанра уся, разработкой которого занимался всемирно известный писатель Цзинь Юн. Китайская материковая литература перенимала некоторые специфичные жанры, которые разрабатывались в Гонконге и на Тайване: в сетевой литературе это был жанр даньмэй. Сейчас данный жанр достаточно популярен в сетевой литературе Китая. Это доказывает, что литература Гонконга тоже имеет влияние на китайскую, что позволяет говорить о ее значимости и самостоятельности.

³ Культурная революция – серия идейно-политических компаний в КНР, в рамках которых проводилась «борьба с внутренним и внешним ревизионизмом».

Зачастую колониальные процессы воспринимаются в негативном ключе – как подавляющие национальную культуру. Однако в Гонконге мы можем видеть совершенно обратную ситуацию, где колонизаторы положили начало процессу формирования и развития новой национальной идентичности, которая является *культурным субстратом*, где западное не воспринимается с точки зрения чужеродного и далекого. Если попробовать рассмотреть процессы гонконгской литературы с точки зрения теории Ф. Фанона, то мы сразу сталкиваемся с рядом противоречий: так, литература Гонконга развивается с подачи колонизаторов, но – важный момент – не пытается ей противостоять. Более того, органично вливается в западные литературные процессы. Наличие «другого» уже воспринимается гонконгцами не только как западноевропейское, но и как китайское. И мы можем наблюдать обратный процесс: как Китай, чьей территорией и был когда-то Гонконг, становится своеобразным «захватчиком», «угнетателям» в сознании многих гонконгцев.

Проблема исследований в области гонконгской литературы так или иначе тесно сплетена с политическим дискурсом и вынуждает рассматривать гонконгскую литературу не в качестве отдельного феномена, а как набор определенных черт, которые были позаимствованы из определенной литературы. Разрушение целостности гонконгской литературы смещает фокус на поиск «западных» и «китайских» черт, однако не позволяет взглянуть на литературу шире – как на самостоятельную единицу, которую уже нельзя считать однозначно китайской или европейской.

Данная ситуация вынуждает нас искать иные варианты обозначения для гонконгской литературы. В своей статье «Гонконгская литература как синофонная» («Hong Kong Literature As Sinophone Literature») Шу Мэй предлагает рассматривать гонконгскую литературу (и вообще всю литературу за пределами материка, в том числе написанную китайскими мигрантами) как синофонную («Sinophone») [36]. Подобное название позволяет отделить непосредственно китайскую литературу и литературу, написанную этническими китайцами (на любом языке). «Синофонная» литература в понимании Шу Мэй – это литература, которая уже отошла от ярко проявленного китайского национализма, уступив место многоязычию и многонациональности. Автор подчеркивает, что проблема многих нынешних исследований (как западных, так и китайских) в том, что они слишком сосредоточены на поисках национальности, в то время как большинство литератур в нынешнем мире представляют собой скорее многонациональное влияние, где идентичность и язык автора не всегда совпадают. Таким образом, исследовательница подчеркивает, что китайской литературой, согласно логике, следует называть ту литературу, где язык и национальность

совпадают [36]. В качестве одного из аргументов можно привести Гао Синцзяня, получившего Нобелевскую премию в 2000 году. Писатель не только является этническим китайцем, он родился в Китае, жил там долгое время, использовал китайский язык. Однако самые известные свои произведения создал во Франции на французском языке. Если произведение написано на территории Франции, на государственном языке, то к какой литературе его будет уместнее всего отнести? К франкоязычной? Французской? Китайской? Подобный языковой плюрализм ставит множество трудностей перед исследователями, особенно когда речь идет о национальной литературе. Шу Мэй полагает, что нам необходимо сместить фокус не на франкоязычность, не на китайский национализм, даже не на происхождение автора, а рассматривать подобную литературу в контексте синофонной, т. е. та литература, где «присутствует» культура и/или язык Китая за пределами материка [36]. Следовательно, подобное разделение дает возможность рассматривать процессы синофонных литератур как отдельные от материковой китайской (хотя зачастую и связанные с ними).

Опираясь на вышеперечисленное, в данном исследовании нам представляется интересным предпринять попытку выделить гонконгскую литературу в качестве постнациональной. В условиях языкового плюрализма, гибридной идентичности и космополитических ценностей гонконгская литература ставит своей целью борьбу с китайским национализмом. Культура Гонконга не помогает Гонконгу стать постколониальным субъектом, поэтому путь деколонизации Гонконга не может быть направлен на национализм. Именно в смысле сопротивления национализму постколониализм должен понимать гонконгскую литературу. Понятие «национализм» не играет важной роли для гонконгцев, поскольку Гонконг является многонациональным регионом, ценности которого направлены на преодоление социального неравенства и достижение космополитического идеала. Таким образом, постнациональная литература – это литература, в которой «национальное» теряет свое значение, и для которой характерны интернациональные процессы.

Как отмечала Шу Мэй, «пока ученые спорят о том, что следует называть «гонконгской литературой», всегда была литература, написанная и изданная в Гонконге для публики. Возвращение гонконгской литературы в русло китайской стало бы деспотичным политическим жестом без оглядки на противоречивую и неоднозначную историю» [36]. Безусловно в нынешней нестабильной политической ситуации сложно предполагать, как в конечном итоге продолжит развиваться гонконгская литература: станет ли она отстаивать свою идентичность, или все-таки со временем вольется в

общекитайский материковый процесс, однако нельзя отрицать того факта, что она уже обладает признаками самостоятельной литературы.

Таким образом, мы можем утверждать, что, во-первых, гонконгская литература безусловно отделена от материковой: она имеет свою историю развития, формирования и специфику. Во-вторых, даже попытки осмыслить ее особенности с точки зрения постколониальной теории не всегда оказываются успешны: слишком размыта и фрагментарна гонконгская идентичность. Для современного состояния Гонконга характерно огромное количество противоречий (как можно говорить об истории Гонконга, но при этом настаивать на том, что ее изначально нет: есть только колониальное и постколониальное существование), постоянное противостояние идеологий (космополитизма и китайского национализма), отсутствие борьбы (или ее имитации) с культурной колонизатора, но сопротивление Китаю, фактически собственной национальной китайской идентичности и т. д.

Мы также предполагаем, что гонконгскую литературу следует рассматривать в качестве постнациональной, т. е. литературы, для которой национальное уже не играет никакой роли. Это позволит нам уйти от политического дискурса, учесть местные гонконгские ценности и сосредоточиться на специфике гонконгской литературы как самостоятельного явления.

1.3 Основные направления и тенденции литературы Гонконга

Прежде, чем перейти непосредственно к рассмотрению существующих жанров и направлений в литературе Гонконга, следует отметить, сложность с определением того, что такое гонконгская литература в целом. Более того, не представляется возможным точно определить временные рамки возникновения данной литературы. В 1964 году Ло Сянлинь выступил со специальным докладом «Развитие китайской литературы в Гонконге» («中国文学在香港之发展»), а в дальнейшем изучением гонконгской литературы занимался известный гонконгский и китайский литературовед Хуан Вэйлян (黄维梁). Именно Хуан Вэйлян одним из первых предпринял попытку систематически изучить такое явление, как литература Гонконга. Он выступал против определения Гонконга как «культурной пустыни», активно публиковал сборники статей, где стремился подчеркнуть самостоятельность и богатство творчества гонконгских авторов [43]. Однако многие исследователи все еще считают неразрешенной проблему, что именно считать гонконгской литературой?

В данной работе мы выступаем за самостоятельность и самодостаточность гонконгской литературы (по крайней мере, начиная с 1950-х годов), поэтому будет справедливым обозначить, что именно мы будем подразумевать под термином «гонконгская литература». Как известно, проблема выделения национальных (в данном случае, постнациональных) литератур все еще является одной из самых актуальных в современном литературоведении. Любое определение автора в качестве национального весьма условно, поскольку базируется либо на стандартном критерии его местожительства или месторождения, либо на этнической принадлежности (и самоопределении). Сюда же можно добавить язык, тематику произведений и т. п. [23]. В реальности, как только мы пытаемся обозначить, принадлежит ли тот или иной писатель национальной литературе, мы можем столкнуться с несовпадением, к примеру, этнической принадлежности и самоопределения. Большую роль во всем этом играет и языковая ситуация. Особенно сложным это стало в мире, где повсеместно существует (в большей или меньшей степени) гибридная ситуация и языковой плюрализм в пределах одного государства [3]. Таким образом, становится очевидным, что не существует четко обозначающего критерия принадлежности к национальной литературе. Тем не менее, обычно национальная литература подразумевает, что в ее произведениях будет отражена культура, быт, мифология, менталитет и психология народа [23]. Если в литературе возникает вопрос о национальной идентичности и самоопределении, это уже свидетельствует о зачатках национальной литературы. В случае Гонконга мы выступаем скорее за ее постнациональность, что только усложняет задачу.

В нашем исследовании мы будем придерживаться определения гонконгской литературы как литературы, которая территориально принадлежит Гонконгу, тематически охватывает гонконгскую проблематику и передает «дух Гонконга» (香港性, 本土性) [45], а также авторы которой имеют гонконгское гражданство (т. е. либо родились в Гонконге, либо туда переехали).

Гонконг был колонией Великобритании, и по этой логике колонизатор должен был насаждать свои культурные ценности, однако Гонконг и в данном случае стал исключением из правил. Будучи местом, где население определялось скорее как «маргинальное» (т. е. фактически отсутствовала интеллигентная прослойка, которая могла бы сохранять элитарную культуру), Гонконг не рассматривался Великобританией как место для языковой колонизации. Такое несколько «равнодушное» отношение к культурной ситуации колонизированного района сформировало в сознании гонконгцев образ Великобритании как мягкого диктатора, который чаще всего принимает политику невмешательства. Но в 1950 году британское

правительство щедро спонсировало школы с английским языком, что в конечном итоге привело к тому, что английский стал доминировать над китайским (кантонским) [4]. Казалось бы, подобная ситуация должна найти отражение и в литературе, но парадокс заключался в том, что гонконгская литература на английском языке была малочисленна [29]. В Гонконге на нее практически отсутствовал спрос. Такая литература не переводится даже на китайский, хотя нельзя отрицать, что это все еще часть гонконгской литературы, изображающая специфику местной идентичности [23]. Следует отметить, что языковой плюрализм данного региона позволяет полноправно считать гонконгской литературой и ту, что написана не на кантонском диалекте, а на английском (и других языках).

Поиск в Интернет-ресурсах сведений о самых известных гонконгских авторах свидетельствует о том, что их принадлежность к Гонконгу весьма условна. Так, в различных статьях чаще всего упоминается имя Чжан Айлин, которая, разумеется, не является писательницей Гонконга, хотя и провела там какое-то время.

Предлагаются такие писательницы, как, например, Дженис Ю. К. Ли (Janice Y. K. Lee), которая позиционируется как американская писательница корейского происхождения, родившаяся в Гонконге. В качестве примера мы приведем еще несколько имен: Ричард Танбридж (Richard Tunbridge) – писатель австралийского происхождения, проживающий в Гонконге, Элизабет К. С. Комбер (Elizabeth K S Comber) – писательница евразийского происхождения, Мартин Бут (Martin Booth) – писатель британского происхождения, родившийся в Гонконге. И лишь в самом конце списка можно увидеть имя Лю Ичана – фактически основателя современной гонконгской литературы [33]. Большая часть данных писателей используют английский язык, все они, так или иначе, пишут о Гонконге, а некоторые, как, например, Элизабет К. С. Комбер позиционируют себя как «окно», которое позволит иностранцам взглянуть на Китай [35]. Очевидно, что все перечисленные писатели являются ярким воплощением постнациональной литературы, их невозможно включить ни в европейскую, ни в китайскую литературу.

Если и дальше рассматривать списки современных писателей, относящихся к Гонконгу, то можно заметить, что большая их часть либо просто родилась в Гонконге, либо туда переехала, т. е. фактически нет гонконгского писателя, чье место проживания, рождения и взросления совпадали бы. На фоне этого выделение (и отделение) гонконгских писателей от китайских и западных становится еще сложнее. По своей сути, литература Гонконга – это литература парадокса, существующая одновременно благодаря и вопреки китайской традиционной литературе. Как уже

обозначалось ранее, попытаться установить ее рамки можно лишь в связи с историческим контекстом, потому что условно всю историю гонконгской литературы можно разделить на больших периода: колонизацию и деколонизацию.

В настоящее время существуют четыре различных мнения касательного того, когда же началась литература Гонконга. Первое состоит в том, что гонконгская литература уже существовала в 1930-х и 1940-х годах, и данную точку зрения транслируют Ван Цзяньцун (王剑丛) и И Миншань (易明善), представители материкового Китая. Свои взгляды на гонконгскую литературу исследователи выразили в трудах «История гонконгской литературы» («香港文学史») и «Краткий комментарий к истории Гонконгской литературы» («香港文学简论»). Вторая позиция настаивает на том, что гонконгская литература существует только в рамках 1930-х гг., а затем, после 1950-х представляет собой нечто иное, «импортированное со всех материков» [48]. Третий взгляд на литературу Гонконга появился позднее, уже в 1960-х, где писатели и исследователи делали упор на поиск *субъективности Гонконга*. Здесь уже предполагается наличие более «чистой» литературы, поскольку на первый план выходит творчество молодых авторов, проживающих в Гонконге. И наконец, четвертая точка зрения выступает за то, что литература Гонконга сформировалась только в 1970-е гг. [48]. Таким образом не существует даже единого мнения по поводу того, в какой момент начала формироваться литература Гонконга. Тем не менее, все предложенные точки зрения как раз доказывают, что гонконгская литература существует.

В данной работе мы предпримем попытку условно разделить гонконгскую литературу на два периода.

I – «предгонконгская литература»

Под «предгонконгской» понимается литература, которая *предшествует* гонконгской, была написана на территории Гонконга. Обозначим временные рамки данного периода как 1874–1940-е гг. Это связано с именем Ван Тао – основателя китайской журналистики. В 1874 году он создал газету «Сюньхуань Жибао» («循环日报») в Гонконге. Принимая это за отправную точку истории гонконгской литературы, конечно, подчеркивается ее связь с традиционной китайской литературой. Собственно, все то, что впоследствии исключалось литературной революцией в Китае (классическая поэзия, очерки, эссе, путевые записки) по-прежнему издавалось в журналах Ван Тао [48]. Более того, сам литератор даже писал свои стихи на кантонском диалекте. Он занимал позицию, отличную от традиционной культуры, интересовался народной культурой, распространял западные знания в Китае и продвигал китайскую классику на Западе.

Произведения данного периода чаще всего подражают древности и представлены поэзией. Среди известных имен данного периода можно привести также Ху Лиюаня (胡禮垣, 1847–1916) и Пань Фэйшэна (潘飛聲, 1858–1935) [16]. Тем не менее, нельзя не отметить, что и до приезда литераторов из материкового Китая в Гонконге была своя (пусть и маленькая) литературная прослойка, которая представляла самобытную поэзию. К примеру, поэт Сюй Юйцин (許永庆), чьей тематикой в основном была пейзажная лирика Гонконга [16].

Начиная с 1927 гг. Гонконг становится убежищем для многих писателей и поэтов, вынужденных бежать из Китая. На данном этапе мы можем говорить о гонконгской литературе очень условно; это скорее литература, написанная на территории Гонконга. Ее можно определить как «период южных литераторов» (南來文人時期) [47]. До 1950-х годов большая часть гонконгской литературы находилась под их влиянием. Огромную роль в этом играли литературные журналы. Именно благодаря им литература Гонконга сформировалась в принципе.

В основном литературную деятельность этого периода включает три аспекта:

1) публицистический: литературные газетные журналы, в которых печатались новости западного искусства и литературы, а также произведения гонконгских авторов. Среди самых известных были «Литературное направление» («文艺新潮») и «Литература для всех» («人人文学»). В «Литературе для всех» публиковался и выступал в качестве редактора гонконгский писатель Ма Лан (馬朗).

2) научно-исследовательский: в учебных заведениях Гонконга (например, в Китайском университете Гонконга) активно предпринимались попытки изучения различных литературных процессов. Значительный вклад в изучение литературы Гонконга внес китайский писатель Сюй (徐訏), который занимал должность профессора в Китайском университете Гонконга.

3) собственно литературный: активная фаза развития, которая положила начало гонконгской литературе, что было связано с молодыми авторами-гонконгцами, например, Лю Ичаном, которые пытались «отыскать» гонконгскую идентичность [46].

Параллельно с этим в 1930-х–1940-х гг. в Гонконг проникали идеи литературной революции. Гонконгская литература в то время представляла собой многогранное явление, где противостояние различных традиций (западной, традиционной китайской, новой китайской литературы) способствовало возникновению транскультурной среды, где различные течения и направления органично дополняли друг друга. В этот период литература Гонконга скорее стремится «подражать» традиционной китайской

литературе, западным произведениям и реалистической «литературе 4 мая». Но все меняется с конца 1940-х. гг.

II – «собственно гонконгская литература»

Следующий этап (1950-е гг. – настоящее время) мы условно назовем «собственно гонконгская литература», и его начало связано с творчеством Лю Ичана. Первый роман Лю Ичана «Потерянная любовь» («失去的愛情») был опубликован в Шанхае в 1948 году. После переезда в Гонконг в 1957 году Лю Ичан начинает писать произведения о Гонконге, о поисках гонконгской идентичности [44]. Писатели обнаруживают проблему пограничного существования между Западом и Востоком, между материализмом и духовностью. Одним из самых известных и знаковых текстов для гонконгской литературы является его роман «Пьяница» («酒徒»), написанный в 1963 году [30]. Здесь Лю Ичан исследует трагедию существования гонконгца в современном ему городе. Писатель ярко отражает быт того времени, а также затрагивает вопросы о литературе, политике и истории Гонконга. Данное произведение является представителем гонконгского модернизма. «Пьяница» – один из первых романов, где реализуется западный «поток сознания». В китайском языке реализация данного приема имеет свою специфику, и Лю Ичан находит свой способ оформления «потока сознания»:

《暗之摸索。我梦见一群狗在抢啃骨头。我梦见林黛玉在工厂里做胶花。我梦见香港陆沉。我梦见她

在我梦中做梦而又梦见了我。

我梦见我中了马票

我将钢笔丢掉了

然后穿着笔挺的西装走进湾仔一家手指舞厅

将全场舞女都叫来坐台

我用金钱购买倨傲

然后我买了一幢六层的新楼

自己住一层。》

(«Блуждаю в мрачных потемках. В моем сне стая собак спешно догрызает кости. Во сне Гонконг исчез. Во сне вижу ее

Во сне снится еще сон.

Посреди сна лотерейный билет

Я потерял ручку для письма

Затем вошел в танцевальный зал в Ваньчае одетый в выглаженный костюм

Позовите всех танцовщиц на сцену

Я покупаю за деньги высокомерие

Потом я покупаю новый шестиэтажный дом

Сам буду жить на первом этаже») [50].

Можно обратить внимание, что Лю Ичан оформляет текст схожим с китайским свободным стихом образом, отделяя фразы с помощью написания каждой с новой строчки.

Еще одним писателем, оказавшим огромное влияние на развитие гонконгской литературы, является Цзинь Юн (金庸, 1924–2018), благодаря которому произошло открытие жанра уся в гонконгской литературе. Своими корнями этот жанр уходит во времена династии Тан и восходит к танским новеллам чуаньци (т. н. «историям об удивительном» («传奇»)), а также к различным описаниям боевых искусств. Важным элементом в уся является такое понятие, как *цзянху* (江湖). Концепт *цзянху* обозначал «к рекам и озерам», т. е. «вольный» мир, куда можно уйти подальше от двора и взглядов чиновников. Во времена династий Сун и Юань, *цзянху* превратились в арену состязания в воинских искусствах. В одном из четырех удивительных романов династии Мин «Речные заводи» («水浒传») *цзянху* трактуется как место противостояния «черного пути» (黑道) и странствующих рыцарей [51]. Цзинь Юн был одним из первых авторов, кто обратился к традиции классической китайской литературы, развил и перенес данный концепт в современную литературу [51]. Его первым произведением стал роман «Книга и меч: записи о доброте и ненависти» («书剑恩仇录»), написанный в 1955 году. Цзинь Юн активно публиковался в гонконгских газетах и журналах, основал свой собственный ежедневник «Минбао» («明報») в 1959 году. Творческое наследие писателя составляет около 15 произведений, большая часть из которых повести и романы.

В жанре уся также писал Лян Юйшэн (梁羽生, 1926–2009). Его роман «Смертельная схватка Дракона и Тигра из Цзиньхуа» («龙虎斗京华», 1954) наравне с произведениями Цзинь Юна и Гу Луна (古龙, 1938–1985) породил новую волну данного жанра. Следует отметить, что творчество Гу Луна относится скорее к тайваньской литературе. Гу Лун был единственным тайваньским писателем жанра уся в период с 1967 по 1970-е гг. [51].

С конца 1950-х растет интерес к фантастическим, любовным и приключенческим романам. На фоне переосмысления китайских традиционных литературных жанров активно развиваются и внедряются такие западноевропейские литературные течения как, например, экзистенциализм, который имеет собственную гонконгскую специфику. Гонконгский экзистенциализм подчеркивает «личную ценность», в произведениях звучит мотив отказа от «исторической ответственности», который приводит героев к духовному опустошению и краху. Таким образом, экзистенциализм гонконгцев тесно сплетен с историческим дискурсом [30]. Так, Лю Ичан продолжает в своих произведениях исследовать тревоги

жителей Гонконга, описывая его как «дерево без корней», «заимствованное время» и «спящую собаку, лежащую на палубе парусника» [30]. Лю Ичан подчеркивает абсурдность нынешних гонконгских ценностей.

В 1960 году волна экзистенциальных работ стихает, хотя именно в этом направлении и начинают свою творческую деятельность такие писатели, как Сиси (西西), в произведениях которой показано переплетение традиции и современности, слияние сущности европейской, американской и латиноамериканской литератур на китайском языке [49]. Сиси описывает не только реалии Гонконга, природу и ритм жизни города, но и затрагивает материковый Китай, исследует историю и человеческие взаимоотношения.

В этот же период продолжает активно развиваться кинематограф, что порождает всплеск литературных произведений, рассчитанных на киноадаптацию. Кино и литература достаточно тесно сплетены в Гонконге и взаимовлияют друг на друга. Лилиан Ли тому яркий пример, о чем будет сказано чуть позже. Экзистенциальное кино сыграло важную роль для культуры Гонконга.

С 1960-х гг. литература Гонконга обретает черты городской массовой литературы. Коммерциализация книжного рынка позволяет огромному количеству переводной литературы (в том числе японской) хлынуть в Гонконг. Территориальная и культурная близость к Китаю дает возможность как продолжать развитие жанров, которые не признавались КНР (уся, сянься⁴ и т. д.). Важной составляющей гонконгской художественной словесности являлась эссеистика, чье интенсивное развитие обусловлено более мягкой, нежели в материковом Китае, цензурой.

В 1966 году в Китае начинается Культурная революция – серия идейно-политических компаний в КНР, в результате которых был нанесен колоссальный урон внешней политике, культуре и образованию. Литературная деятельность в стране практически остановилась. В Гонконге в это время с 1960-х годов сосуществуют различные литературные направления, в том числе модернизм и постмодернизм. Большую роль в этом сыграли тесные литературные связи между Тайванем и Гонконгом. Писатели Кунь Нан (崑南, Гонконг, 1935 г.р.), Е Вэйлянь (葉維廉, Тайвань, 1937 г.р.) и художник Ван Уси (王無邪, Гонконг, 1936 г.р.) долгое время общались, создавали совместные журналы и активно делились творческими наработками и соображениями друг с другом. В 1958 году группа друзей учредила Гонконгскую ассоциацию современной литературы и искусства (香港现代文学美术协会), которая была официально зарегистрирована 12 декабря и приняла знамя модернистской литературы и искусства. Е Вэйлянь

⁴ Сянься – жанр китайского фэнтези, созданный под влиянием китайской мифологии, даосизма, китайских боевых искусств, традиционной китайской медицины и других элементов культуры Китая.

и Ван Уси совместными усилиями издавали журнал «Мыс Доброй надежды» («好望角») [40]. В то время Е Вэйлян находился под влиянием британского и американского модернизма.

Модернизм и постмодернизм во многом связаны с поисками идентичности, и ярким тому примером может служить творчество Е Сы (1949–2013), который в своих произведениях активно исследовал гонконгскую идентичность. Он показывал, что его собственная идентичность и идентичность других жителей Гонконга фрагментирована и постоянно меняется, вместо того, чтобы оставаться стабильной и единой [42]. Е Сы экспериментировал, смешивая традиционный и современный стили письма. Поэт проявлял большой интерес к тому, как меняются человеческие отношения в социальном и политическом контексте. Е Сы много работал над переводом литературы на китайский язык и с китайского языка, чтобы добиться взаимопонимания между различными культурами.

Постмодернистский дискурс в Гонконге тесно связан с деконструкцией и переосмыслением аспектов традиционной китайской культуры. К примеру, в своем романе «Зеленая Змея» Лилиан Ли берет за основу известную легенду о Белой Змее и рассказывает историю от лица второстепенной героини, тем самым занимая позицию «угнетенного» персонажа, который рассматривает всем известные события с собственной субъективной точки зрения, прибегая к деконструкции устоявшихся образов в культуре. В последующей главе мы подробно рассмотрим постмодернистские черты в романе «Зеленая Змея».

В 1970-х годах продолжают свою литературную деятельность такие писатели, как Сиси, Цзинь Юн, Лю Ичан и т.д. К концу 1970-х на литературной арене Гонконга появляются новые авторы. С 1980-х начинают свою литературную деятельность И Шу (亦舒, 1946 г.р.), Ли Бихуа (李碧华, 1959 г.р.), Чжун Сяоян (钟晓阳, 1962 г.р.), и т. д.

С 1990-х годов ко всему вышеперечисленному добавляется и сетевая литература (网络小说), которая как продолжает традиции печатной гонконгской литературы (особенно в области фантастических романов), так и под влиянием Японии и Тайваня вводит новые жанры, например, даньмэй. Важную роль по-прежнему играют романы жанра уся, которые продолжают активно развивать в своем творчестве сетевые авторы. Среди произведений фантастических жанров можно выделить «Не оглядывайся, когда темно» (天黑莫回頭) Шаши Бэйя (沙士被壓), где рассказывается мистическая история о духах и призраках, наполненная семейными тайнами [48].

Интернет-литература Гонконга вполне предсказуемо представляет собой небольшую часть издательской индустрии. Показательно, что в сетевой прозе для гонконгцев наибольший интерес представляют такие

жанры, как детектив, уся, мистика, а также истории, которые описывают культурный быт Гонконга [48].

Таким образом, следует отметить, что несмотря на очевидное существование гонконгской литературы, в современном литературоведении присутствует терминологическая неопределенность касательно того, что следует считать литературой Гонконга. Мы предположили, что гонконгская литература – это литература, которая территориально принадлежит Гонконгу, тематически охватывает гонконгскую проблематику и передает «дух Гонконга», а также авторы которой имеют гонконгское гражданство (т. е. либо родились в Гонконге, либо туда переехали). На данный момент не существует единого мнения по поводу периодизации гонконгской литературы, поэтому мы предприняли попытку выделить собственную, разделив литературу Гонконга на два больших периода: предгонконгскую (1874–к. 1940-х) и собственно гонконгскую (1950-е–наст. время).

Мы также можем отметить, что гонконгская литература представляет собой многогранное разнообразное явление, включающее в себя как традиции западной литературы (модернизм, постмодернизм), так традиционно китайской (ориентация на жанры классической литературы, историю и культуру Китая). При этом не исключается влияние и других национальных литератур (как, например, японской и южноамериканской). Тесные литературные связи включают Гонконг в процессы как западной литературы, так восточной (Тайвань, Южная Корея, Япония, КНР). Гонконгская литература имеет собственный язык в прямом смысле (все произведения (если они не на английском) печатаются только на кантонском диалекте и с традиционной иероглификой), свою историю формирования и развития, и на данный момент представляет собой самостоятельную литературу со своей уникальной спецификой. Перед гонконгской литературой стоит немало задач, поскольку она является достаточно новым и «молодым» явлением для литературоведческой науки вплоть до того, что ее сложно «вписать» в категории национальной или региональной. Вероятно, благодаря тому, что литература Гонконга после 1940-х годов активно взаимодействовала с различными литературами и переносила транскультурный опыт, мы можем настаивать на том, что ее следует рассматривать уже как явление, которое существует *над* понятием национальности.

ГЛАВА 2. РОЛЬ И МЕСТО ТВОРЧЕСТВА ЛИЛИАН ЛИ В ГОНКОНГСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

2.1 Лилиан Ли как репрезентативный представитель гонконгской прозы

Лилиан Ли, также известная под другим псевдонимом как Ли Бихуа (настоящее имя Ли Бай(李白)), родилась в 1959 году в Британском Гонконге [53]. Корни ее семьи восходят к провинции Гуандун, городу Тайшань. Дед писательницы был очень богатым человеком и занимался традиционной китайской медициной, семейным бизнесом, который позже отошел отцу Лилиан Ли. Поэтому раннее детство писательница провела в большом старинном доме, где слышала немало историй о призраках, что оказало значительное влияние на ее творчество.

Лилиан Ли, поступив в гонконгскую частную протестантскую школу «Истинный свет» (香港真光中学), начала активно публиковаться в «Китайском студенческом еженедельнике» («中国学生周报», 1952–1974 гг.), гонконгской газете, которая выпускалась для школьников и студентов. Изначально данная газета создавалась с целью пропаганды идей правых, однако с течением времени превратилась литературно-художественный еженедельник, освещающий мировые тенденции литературы [52].

Помимо этого, среди увлечений Лилиан Ли были традиционные китайские танцы, а также чтение классической китайской литературы, среди которой писательница особенно выделяет «Искусство войны» Сунь-цзы и «Книгу песен» [53].

На данный момент Ли Бихуа является одной из самых известных писательниц Гонконга, однако о ней самой практически ничего не известно. Не существует ее фотографий в интернете, практически отсутствуют какие-либо интервью с ее участием. Лилиан Ли принципиально настаивает на том, чтобы не давать даже телефонных интервью и не появляться на публике. Для этого писательница отказалась от любых встреч с собственными фанатами. Единственное объяснение, которое дала Лилиан Ли, состояло в том, что «для меня держаться на расстоянии от людей – это хорошо. Меня не заботит мое влияние или количество читателей, я не путеводная звезда в мире тьмы. Только так я могу писать спокойно» [65].

Известно, что творческая карьера Лилиан Ли началась именно с гонконгских газет, где она писала обзорные статьи на литературу, и уже в то время быстро обрела популярность. Некоторое время Ли Бихуа занималась танцами, затем преподавала, но в конечном итоге пришла в киноиндустрию, где начала писать свои первые сценарии. Именно из сценариев рождались ее

романы, что объясняет наполненность текстов киноэстетикой и фрагментарностью. Большую часть своих работ Ли Бихуа написала в Японии во время отдыха на горячих источниках.

В 1988 году гонконгский режиссер Гуань Цзиньпэн (关锦鹏) снял фильм по роману Лилиан Ли «Помада» (胭脂扣). Фильм произвел фурор в Гонконге и получил несколько международных наград. С этого момента Лилиан Ли окончательно закрепляется в гонконгском кинематографе, и практически все ее последующие произведения были экранизированы.

Помимо кино, Лилиан Ли также занималась постановкой танцевальных драм и пьес. Так, В 2013 году она работала с Национальной театральной труппой Китая и адаптировала свой роман «Зеленая Змея» в танцевальную драму.

В 2008 году известный японский режиссер Юкио Нинагава поставил спектакль «Прощай, моя наложница», о котором Лилиан Ли откликнулась так: «Я надеялась, что премьера «Прощай, моя наложница» состоится в Китае, но по известным причинам это было невозможно. Японская версия верна оригинальному произведению и обладает магической притягательностью. Я смотрела пьесу и была очень тронута» [65].

Исследуя такие серьезные темы, как история, пол, национальная идентичность и сексуальность, в своих историях о легендарных и часто противоречивых женщинах Лилиан Ли с 1990-х годов привлекла к себе большое внимание различных литературоведов и критиков, став уникальным феноменом для гонконгской литературы. Некоторые критики обвиняют ее в использовании капиталистической культурной системы и считают ее не более, чем одним из многих популярных романистов в Гонконге, другие считают ее «пионером» в формировании гонконгской литературной и культурной идентичности на рубеже веков, когда Гонконг был возвращен Китаю [37]. Существует мнение, что Ли Бихуа не «серьезная писательница» «серьезной» гонконгской литературы, а просто популярный автор, извлекающий выгоду из потребительских вкусов масс. Как отмечала исследовательница Чжу Айцзюнь, «точно так же, как Гонконг с его процветающей популярной культурой вынужден бороться с титулом «культурной пустыни», Ли Бихуа должна бороться с негативом, который приносит ее популярность» [37].

Споры вокруг Ли Бихуа – это по сути дебаты о гонконгской литературе и культуре. Речь идет не только о том, можно ли вписать Лилиан Ли как писательницу Гонконга в историю литературы, но и о том, как определяется и очерчивается гонконгская литература в принципе. В большей степени литература Гонконга представляет собой смешение высокого (элитарного) и популярного (массового) и очень даже коммерциализирована. В

постмодернистских и постколониальных культурных исследованиях обыденное и популярное, т. е. массовое, рассматривается как возможная позитивная альтернатива националистическому, ориентированному на Китай соответственно. Если предположить, что Гонконгу необходима серьезная литература, то какой она должна быть? Хватит ли ей усилий противостоять китайской литературе с ее тысячелетней историей? Очевидно, нет, и в этом смысле тяготение к массовой и популярной литературе нам следует рассматривать в качестве своеобразного противостояния «колонизаторской» культуре, которая устанавливает определенные ожидания от литературы, претендующей на серьезность. Уникальность гонконгской литературы состоит в ее многообразии и способности сочетать высокую и низкую культуру, отбирая все самое актуальное. Творчество Лилиан Ли ярко отражает эту специфику, именно поэтому ее произведения представляется нам наиболее показательным примером гонконгской литературы.

Ли Бихуа охватила культурный рынок своими художественными произведениями, прозой, эссе, газетными колонками, журналистскими отчетами, а также фильмами и танцевальными драмами, адаптированными из ее самых продаваемых романов. Ее произведения, как правило, являются бестселлерами и переиздаются много раз. Большинство фильмов имеют либо кассовый успех, либо лауреаты международных премий, что, в свою очередь, сделало ее популярные книги еще более популярными. Заслуги Лилиан Ли действительно впечатляют, очевиден ее вклад в культурное развитие Гонконга.

2.2 Проблемно-тематическое своеобразие произведений Лилиан Ли

Самым первым произведением Лилиан Ли, принесшим ей славу и коммерческий успех, является повесть «Помада» («胭脂扣»), опубликованная в 1984 году. После знакомства гонконгской публики с одноименным фильмом, снятым режиссером Гуань Цзиньпэном, к Ли Бихуа, наконец, пришла известность. Фильм, в котором сыграли главные роли Анита Муй и Лесли Чун, собрал около четырнадцати кинопремий, среди которых была американская премия «Независимый дух» (Independent Spirit Awards). Фильм стал сенсацией не только для Гонконга, но и для Китая [22].

Действие в романе начинается в 1980-х, когда репортер Юань Юндин (袁永定) знакомится с девушкой Жухуа (如花), которая приходит в гонконгскую газету, чтобы подать объявление о пропаже человека. Однако вскоре оказалось, что Жухуа – призрак, и она пришла из загробного мира, чтобы найти своего возлюбленного, которого так и не дождалась. За это

Жухуа заплатила высокую цену. В загробном мире все еще работает система рыночных отношений, только главной валютой становятся не деньги, а время – время жизни будущего перерождения. Чтобы провести семь дней в человеческом мире, Жухуа жертвует семью годами своей следующей жизни, и все это ради того, чтобы узнать, что случилось с ее любовником. Жухуа – носительница памяти прошлого Гонконга. Перед Юань Юндином она предстает в одежде, которую носили в 1930-х, и это отнюдь не удивляет репортера: он принимает Жухуа за участницу конкурса красоты «мисс Гонконг», которая одевается слишком безвкусно. Более того, его не слишком-то удивляет открывшаяся правда о том, что Жухуа – призрак. Вместо того, чтобы воспринять Жухуа как нечто чужеродное, не принадлежащее этому миру (ни миру живых, ни современному Гонконгу), Юань Юндин включает ее в современный контекст. И Жухуа, со своей памятью прошлого, несовременной одеждой и поисками возлюбленного из другого времени, по своей сути является анахронизмом, который оказывается включен в современность благодаря тому, что город, представляет собой гибридную смесь. Гонконг – это пограничное сосуществование противоположных вещей: Запада и Востока, прошлого и настоящего.

Подчеркнем и тот факт, что долгое время Гонконг был более экономически развит, чем Китай. Мы уже прежде отмечали, что это одна из причин, почему постколониальная теория не вполне подходит для данной ситуации. По своей сути, процесс возвращения Гонконга Китаю (начиная с 1980-х), это нарушение логики эволюции, где более современный и экономически развитый регион становится колонией Китая, который уступает Гонконгу (по крайней мере, когда мы говорим о периоде 1970–1980-х гг.) [26]. Так гонконгцы видят данную ситуацию, и естественно, что это находит отражение в литературе. Подобное нарушение логики истории, где колонизирующее государство должно быть более прогрессивным и развитым, чем колония, делает отношения Гонконга и Китая еще более сложными и запутанными. По своей сути, Гонконг и есть *анахронизм будущего* для Китая [26]. Подчеркнем, что данное утверждение актуально именно для периода, когда между Великобританией и Китаем велись переговоры о передаче Гонконга в конце 1980-х. Это то, что отражено в творчестве Лилиан Ли, во взаимоотношениях героев с прошлым, которые покидают Китай, чтобы стать частью Гонконга. Когда семидневное путешествие Жухуа заканчивается, Юань Юндин проводит ей экскурсию по городу. Довольно показательно, что в тексте намекается на сходство Жухуа и туристов с материка, которые, если бы это было возможно, «поглотили бы весь Гонконг» [56].

Взаимодействие Жухуа и Юань Юндина вынуждает последнего осмыслить Гонконг с иной точки зрения: он внимательнее приглядывается к

единственному вещественному доказательству прошлого – зданиям и местам, что несут на себе отпечаток времени. Юань Юндин приходит к пониманию истории как прошлого, которое разделено на то, что существует, и то, что уже исчезло. Он воспринимает все в рамках одного времени, где прошлое неизменно и постоянно – это свершившийся исторический факт, но встреча с Жухуа нарушает хронологию, а значит и его восприятие времени. Прошлое – это всегда то, что безвозвратно ушло, но Лилиан Ли и ее герои постоянно обращаются к нему, и их настоящее существует только для того, чтобы найти прошлое. Оно существует, чтобы расширить поле дискурса в условиях тоталитаризма истории, особенно китайской.

Неслучайно Лилиан Ли часто прибегает к образам классической китайской литературы. Жухуа – певичка, которая влюбляется в богатого господина. Как и принято в любовных трагических историях, Жухуа предлагает возлюбленному вместе умереть, чтобы иметь возможность воссоединиться хотя бы в загробном мире. Тот факт, что Жухуа уже мертва, что она призрак, позволяет соединить прошлое и настоящее, потому что всякая история наполнена призраками, и призрачна по своей сути: она существует только тогда, когда ее воскрешают в памяти.

Взаимоотношения прошлое-настоящее отражаются в нарративе. Юань Юндин окунается в прошлое, которое видит глазами Жухуа. Здесь следует отметить, что важную роль играет воображение. Воспоминания – это воображение Юань Юндина и Жухуа, которые, накладываясь друг на друга, воссоздают события пятидесятилетней давности. Мы имеем дело с ненадежной рассказчицей в лице Жухуа, и у нас нет никаких доказательств правдивости произошедшей истории, из-за чего Юань Юндин стоит перед выбором: признать воображаемое прошлое достоверным (даже если это вымысел), или все-таки продолжить вступать с ним в конфронтацию. После рассказа Жухуа репортер говорит о том, что не верит в подобные трагические любовные истории, которые существуют только в художественной литературе, но при этом его неверие исходит скорее от ужаса и нежелания примириться с безумием, на которое способна любовь. Ему, молодому мужчине из Гонконга, сложно представить настолько безысходную ситуацию, что единственным способом ее разрешения становится смерть. И, конечно, ему сложно вообразить, как можно так сильно любить. Юань Юндин сомневается, но он ищет возможность подтвердить достоверность этой истории, и получает ее, когда случайно находит медальон, принадлежавший возлюбленному Жухуа. Благодаря этой находке раскрывается правда: мужчина оказался слишком труслив, чтобы умереть, и только она в тот вечер выпила яд. Лилиан Ли ясно демонстрирует мужскую слабость и нерешительность, подлое предательство.

Нужно понимать, что Жухуа представляет идеализированное прошлое – прошлое, в котором, она уверена, произошла какая-то ошибка, и ей вот-вот суждено встретиться с возлюбленным. Но оно исчезает, как только Жухуа видит его дряблым опустившимся стариком, побоявшимся умереть за их любовь.

Жухуа же жертвует абсолютно всем, как до смерти, так и в своем посмертном существовании. Цена ее возвращения – это ее будущее. Ей предстоит сложный выбор, и ни один из вариантов не является выигрышным: у Жухуа будет возможность переродиться, но для этого придется отказаться от своей памяти, а значит и собственной идентичности, либо сохранить себя, но потерять годы будущей жизни. Следует напомнить, что данное произведение было написано как раз во время переговоров о передаче Гонконга Китаю; в момент, когда гонконгское общество было полно опасений и противоречий. Как никогда были актуальны вопросы о прошлом Гонконга и его культурной специфике. Гонконг тоже своего рода «фантом», имеющий свою идентичность, но не имеющий права выбора. Жухуа – та, в чьей истории сомневаются, и та, кто делает выбор в условиях без выбора. История Гонконга – это история, которая, как уже приводилось ранее, существует и не существует одновременно. Жухуа, умершая в 1930-х годах, когда Гонконг еще не был местом независимой культурной и политической самобытности, заявляет: «Я гражданка Гонконга» [56]. И это представляется достаточно показательным.

Вопрос об идентичности Гонконга у Лилиан Ли чаще всего подается через «женский взгляд». Вероятно, это во многом связано с тем, что, культура Китая достаточно патриархальна, и женщины в ней угнетены в той же степени, в какой угнетена культура Гонконга, воспринимавшаяся в качестве маргинальной, особенно на фоне наследия китайской культуры и философии. Лилиан Ли показательно использует традиционные образы и сюжеты, чтобы подтолкнуть читателя к пересмотру классики, к пересмотру истории, но, самое важное, доказать, что культурное пространство Гонконга – это альтернатива китайскому, ничуть не уступающая материку, а в чем-то даже и лучше.

В июне 1985 года выходит второй роман Лилиан Ли «Прощай, моя наложница» (霸王別姬). В 1993 году по нему был снят одноименный фильм известным режиссером Чэн Кайгэ с Лесли Чунем в главной роли. В этот раз местом действия практически на протяжении всего романа является Пекин. Повествование охватывает значительный промежуток времени: начиная с 1920-х годов и заканчивая 1980-м годом, когда герои встречаются в Гонконге. Главными действующими лицами становятся два актера пекинской оперы и молодая женщина, жена одного из них, и вся история рассказывает о

трагических взаимоотношениях людей на фоне эпохи, богатой на различные события.

Проститутка Янь Хун приводит своего маленького сына, Сяо Доуцзы, к мастеру Гуаню, заправляющему актерской труппой. Однако у мальчика обнаруживается дефект: у него шесть пальцев на одной руке.

Символичным и судьбоносным представляется момент, когда мать Сяо Доуцзы тесаком отрубает ему лишний палец. Мастер Гуань предупреждает ее: «Посмотри на его руку – это уродство. Он был рожден таким, а значит таков его путь – и ты ничего не можешь с этим сделать» [54]. Судьба Сяо Доуцзы была изменена искусственно – и это привело к трагическим событиям. Данная сцена, полная насилия, кроме всего прочего, фиксирует первое предательство в жизни Сяо Доуцзы, которое его глубоко шокирует и ранит: ударом тесака оказывается разорвана самая сильная связь, какая может только существовать между людьми. Ясно звучат пророческие слова: «Он был другим еще с самого рождения: удача и благословение обыкновенных людей покинули его» [54]. Талант, и даже гениальность Сяо Доуцзы, накладывает значительный отпечаток на формирование его характера и личности. Свое детство Сяо Доуцзы провел в борделе возле женщин – и подсознательно он впитывал их манеру поведения. Он сильно отличается от других людей, в нем преобладают черты, которые обычно называют «феминными» и приписывают женщинам: хрупкость, изящность, чувственность и эмоциональность, обидчивость. Сяо Доуцзы воспринимает мир иначе, острее, чем окружающие, потому и более склонен к психическим отклонениям и избеганию реальности. Для него существует яркий контраст между мрачным убогим Бэйпином (Пекином), полным нищеты, разрухи и голода – и красочным миром сцены, где воплощена тоска по прошлому, где есть только наложница и ее император, их чистая любовь, которой не могло существовать в реальности. Сяо Доуцзы был свидетелем многих сцен в борделе: он хорошо знаком с плотской стороной человеческих отношений, пресыщен ей – и яростно отвергает ее. Его привязанность и любовь к Сяо Шитоу носит, в первую очередь, платонический характер, накладываясь на травматическое восприятие реальности. Сломленная маскулинность Сяо Доуцзы становится первым толчком к потере себя: первое время он отказывался обращаться к себе как к женщине, когда заучивал стихи наложницы, но после пережитого насилия фактически отказывается от своей идентичности. Он подменяет свое «мужское» начало наложницей, которая остается верна своему возлюбленному императору в миг, когда рушится весь их мир. Точно так же (как Сяо Доуцзы полагает) им с Сяо Шитоу следует остаться вдвоем против целого мира.

Единственным человеком, проявляющим заботу о нем, является Сяо Шитоу, поэтому такая болезненная привязанность естественна. На сцене их дуэт очень скоро добивается признания, и они получают новые имена: Сяо Доуцзы становится Чэн Деи (程蝶衣), а Сяо Шитоу – Дуань Сяолоу (段小樓).

Атмосфера жестокости, которая царит в труппе, обостряет травму Чэна Деи – и избегание реальности становится единственным вариантом для выживания. Искусство становится для него темной одержимостью, куда с годами он погружается все глубже и глубже – в то время как Дуань Сяолоу, наоборот, рвется прочь из оков сцены. Почему наложница всегда умирает? Потому что она не способна существовать в мире вне сцены, а для Чэна Деи есть только сцена. Для него она – жизнь, а реальность – это игра. Он асоциален, не понимает, как работают человеческие взаимоотношения и не нуждается в этом. Обостряют все и резкие социальные потрясения, которые переживает Китай. Чэн Деи сталкивается со сложной дилеммой: должно ли искусство служить людям, служить власти, служить публике? Ради спасения Дуань Сяолоу он решается выступить перед японцами, после чего его избивают и клеймят предателем, и во времена Культурной революции он страдает больше всех.

Еще одним ярким персонажем в романе является проститутка Цзюйсянь. Она представляет собой уверенную и сильную женщину, отказавшуюся смириться с собственным положением. Будучи любовным увлечением Дуань Сяолоу, она вынуждает его взять ее в жены. Более того, она саму себя выкупает у хозяйки борделя и, проигнорировав ее предупреждения, добивается своего и становится женой Дуань Сяолоу. Она желает стать свободной женщиной и использует для этого все средства. Впрочем, безмятежному счастью Цзюйсянь угрожали сложные взаимоотношения между ней и Чэн Деи, который не мог смириться с предательством друга.

Отношения между тремя героями крайне напряженные и запутанные, что только усиливает травмы Чэна Деи, который отказывается отпустить «императора» и сцену; который постоянно накладывает «славное прошлое» на настоящее, и не способен смириться с происходящим, где их всех постепенно настигает Культурная революция, а с ней и страшная трагедия.

Чэн Деи, подражая матери, начинает курить опиум и опускается на самое дно. Он тяжело переживает разрыв с Дуань Сяолоу. Когда начинается Культурная революция, они оба становятся ее жертвами, как носители «старого» мастерства, феодального вида искусства. К тому же, никто не забыл, что Чэн Деи когда-то выступал перед японцами. Точка невозврата оказывается пройдена, когда под давлением толпы Дуань Сяолоу предает Чэна Деи и «разоблачает» его. Обезумев, Чэн Деи разоблачает его в ответ.

Культурная революция разрушает не только их отношения. Дуань Сяолоу был вынужден признать, что его жена бывшая проститутка. В конце концов, он хотел заставить ее разоблачить себя, чтобы его оправдали. Цзюйсянь не выдерживает этого предательства и кончает жизнь самоубийством.

Много лет спустя Чэн Деи и Дуань Сяолоу встречаются в Гонконге, чтобы в последний раз выступить вместе и навсегда разойтись. Они оба олицетворяют травматичную память о прошлом, и они оба предали друг друга. Наложница в последний раз символически умирает на сцене, а вместе с ней для Чэна Деи умирает и его прошлое.

Интересно, что местом воссоединения двух людей с материка становится именно Гонконг. И Чэн Деи, и Дуань Сяолоу отвергнуты самой историей Китая, прошлым, которое уничтожило все, что у них было, и Гонконг – это последнее пристанище, где они оба могут, воссоединившись, навсегда попрощаться.

После издания «Зеленой змеи» Лилиан Ли выпускает еще один роман в 2000 году – «Прошлое и настоящее Пань Цзиньлянь» («潘金莲之前世今生»). Само название отсылает к китайской классической литературе и ее известному роману «Цветы сливы в золотой вазе» («金瓶梅»), предположительно написанному в 1610 году Ланьлинским насмешником (兰陵笑笑生). Лилиан Ли вновь прибегает к устоявшемуся образу в китайской культуре, а именно к героине Пань Цзиньлянь, которая олицетворяет порок, разврат и коварство. Впервые эта героиня появляется в одном из романов эпохи Мин, «Речных заводях», где убивает собственного мужа, чтобы предаваться любовным утехам с любовником Симэнь Цином. Впоследствии этот сюжет был перенесен в роман «Цветы сливы в золотой вазе», где Пань Цзиньлянь становится одной из центральных героинь.

Лилиан Ли не была первой, кто обратился к переосмыслению образа Пань Цзиньлянь. В 1928 году драматург Оуян Юйцянь написал пьесу «Пань Цзиньлянь», где Пань Цзиньлянь предстает жертвой своей эпохи [18]. С этого момента образ Пань Цзиньлянь становится достаточно актуальным образом для современной китайской литературы. Важно отметить, что иная репрезентация данного прецедентного персонажа свойственна и материковому Китаю. Например, роман «Я не Пань Цзиньлянь» («我不是潘金莲») Лю Чжэньюня (刘震云).

Лилиан Ли продолжает исследовать отношения между женщинами и историей, сексуальностью и патриархальной культурой. Пань Цзиньлянь после своей жестокой смерти оказывается в потустороннем мире, где ей необходимо испить суп забвения, чтобы забыть «о любви и ненависти» и переродиться другим человеком. Однако она всячески этому противиться и хочет отомстить. Между ней и Мэн-по, богиней, готовящей суп забвения,

завязывается спор. Пань Цзиньлянь упряма и глуха к чужим уговорам, она отказывается воспринимать жизнь в качестве сна, от которого ей нужно пробудиться. Пань Цзиньлянь вспоминает о своем травматичном прошлом и взаимоотношениях с мужчинами. Она описывает собственную жестокую смерть от рук У Суна, и Лилиан Ли подмечает: «Если бы не эти мужчины, она была бы обычной женой и ребенком, наслаждающимся скромным домашним обедом и безоблачной долгой жизнью» [55]. В конечном итоге Пань Цзиньлянь переворачивает чашу с супом и бросается прочь, чтобы вернуться и отомстить.

Она перерождается в теле девочки по имени Шань Юйлянь (单玉莲). Шань Юйлянь готовится к тренировке и бинтует ноги. В этом мгновение ей кажется, что ее ступни «складываются», превращаясь в лотосы, и она начинает напевать песенку, которую до этого не знала. Надев туфли, Шань Юйлянь начинает ощущать себя особенным образом: пробуждается ее чувственная сторона.

Пока девочки из балетной школы выполняют упражнение, их учитель вещает: «Сегодня я хочу, чтобы все усвоили, что балет – это часть литературы и искусства, а литература и искусство должны служить революции. Культурная революция началась» [55]. Пань Цзиньлянь пробуждается в период, когда идеология диктует людям образ жизни и лишает их права на выбор. Фактически она повторяет прошлую жизнь, где ее бесправное положение было обусловлено конфуцианской моралью и патриархальным обществом. Тогда и сейчас Пань Цзиньлянь «вещь», и ни о какой свободе не может быть и речи.

Шань Юйлянь, наблюдая за происходящим безумием, задается вопросом: «Я просто не понимаю, почему борьба взрослых так трагична? Почему эти «братья» и «сестры» всегда разрушают все, когда приходят?» [55]. Хунвэйбины, ворвавшись в балетную школу, вынесли оттуда множество книг, фотографий, сценических костюмов и реквизита. Они показательно жгут все это, и на глаза Шань Юйлянь попадает книга «Цветы сливы в золотой вазе», к которой девочка бессознательно тянется, пока ей в лицо выкрикивают лозунги. В это же мгновение она становится свидетельницей жуткой сцены, когда мужчина, спасаясь от хунвэйбинов, прыгает с лестницы и ломает обе ноги. Лилиан Ли достаточно подробно описывает чудовищную расправу над ним: «Голова у него была разорвана, глаза залиты кровью, оказалось, что на голове у него было шесть или семь странных колпаков... Хунвэйбины бросились к нему, пинали его ногами взад-вперед, влево-вправо, стальной вилкой распахнули его пальто, проткнули ему грудь и проверили, жив он или мертв» [55]. Оказалось, что это был директор балетной школы. С этого момента жизнь Шань Юйлянь меняется, и она становится жертвой

непрекращающегося насилия. На этом фоне просыпается ее сексуальность, которую Шань Юйлян начинает осознавать, замечая изменения в собственном теле. Для нее это оборачивается трагедией, когда новый директор вызывает ее к себе и насилует: «Он уже не был революционером, остался лишь дикий зверь, что сбил девушку с ног» [55]. Лилиан Ли открыто описывает сцену с изнасилованием: революционер насилует молодую девушку, пока за дверью были слышны выкрики и лозунги, прославляющие Мао Цзэдуна. Вскоре в кабинет врываются люди, среди которых была жена директора. Шань Юйлян заклеили контрреволюционеркой и шлюхой, что окончательно сломало девушку.

Тем не менее, позже она встречает свою любовь. Шань Юйлян практически повторяет оригинальную историю: сначала выходит замуж за У Далана, благодаря чему переезжает в Гонконг, где и встречает У Луна (У Суна), в которого влюбляется (здесь несовпадение). Когда У Лун отвергает ее, Шань Юйлян соблазняет Саймон (Симэнь Цин). Девушка воспроизводит цепочку травмирующих событий, произошедших с Пань Цзиньянь. Для Лилиан Ли важно сохранить тесную связь с оригинальной историей. Если в «Зеленой змее» писательница стремилась деконструировать образы Сяоцин и Бай Сучжэнь, то здесь, наоборот, стремится оставить Пань Цзиньянь и ее историю прежними, но вписать в новый контекст, который позволит иначе взглянуть на прошлое. Шань Юйлян даже переживает метафорическую смерть, когда лишается собственных воспоминаний после убийства У Луна. Хотя Шань Юйлян и не помнит о своей прошлой жизни, она бессознательно следует прежнему сценарию. Пань Цзиньянь обречена перевоплощаться под влиянием разрушительных и травмирующих воспоминаний, которые она не в силах отпустить. Ее посещают видения. К примеру, когда она остается наедине с братом мужа, то видит прошлое, где, налив У Суну вина, пытается соблазнить его. В то же мгновение Шань Юйлян возвращается в настоящее, где вино ей наливает У Лун. Ее приводит в ужас мысль, что она пыталась соблазнить брата своего мужа. Шань Юйлян напрямую сталкивается с прошлым, когда прабабушка ее мужа называет девушку духом лисицы, соблазняющим мужчин. Если прежде Шань Юйлян называли шлюхой, то теперь «дух лисицы» воскрешает историю и то, как в ней воспринимались сексуально раскрепощенные женщины, чье тело патриархальная культура не была способна контролировать. Лиса-соблазнительница всегда соотносилась с коварством, хитростью и обольстительностью, перед которой не способны устоять мужчины, и Пань Цзиньянь по сути и есть образ хули-цзин⁵ в человеческом обличье.

⁵ Общее название для духов, оборотней чаще всего представавших лисицами. Также используется как метафора в значении «обольстительница, искусительница, соблазнительница».

Шань Юйлянь снятся сны с Мэн-по, которая предупреждает ее, что жизнь – это сон, который бессмысленно пытаться менять. И, наконец, последнее столкновение с собственным прошлым – это чтение романа «Цветы сливы в золотой вазе», которое имеет терапевтический эффект, вынуждая Шань Юйлянь осмыслить собственную травму. Теперь девушка намерена проработать собственное прошлое, потому что с ней, современной женщиной, такое не может снова произойти, однако в итоге, попав в авткатастрофу, Шань Юйлянь «умирает», потеряв память. Потеря памяти для нее действительно смерть, ведь ее прошлое исчезает, а значит, и настоящее тоже. Теперь на смену Пань Цзиньянь, «золотому лотосу», приходит «белый лотос». Шань Юйлянь по сути выпивает суп забвения, и исчезает, с ней бесследно уходит и прошлое.

Среди известных произведений Лилян Ли можно также отметить «Терракотовый воин» («秦俑», 1989), «Мост жизни и смерти» («生死桥», 1989), «Обольстительница из Маньчжоу – Кавасима Ёсико» («满洲国妖艳-川島芳子», 2000), «Искушение монаха» («诱僧», 1995) и сборник рассказов «Цзяоцзы» («饺子», 2013).

«Терракотовый воин» рассказывает трагическую историю любви воина Мэн Тяньфана (蒙天放) и девушки Дуньэр (冬儿), которая разворачивается во время правления императора Цинь Шихуанди (秦始皇帝). Цинь Шихуанди одержим желанием выпить эликсир бессмертия, и ради этого отправляет алхимика Сюй Фу (徐福) на остров Пэнлай⁶ (蓬莱) в Восточно-Китайском море. Вместе с Сюй Фу отправляются 500 юношей и девушек, а также Мэн Тяньфан – верный солдат Цинь Шихуанди. Во время этого путешествия между Дуньэр и Мэн Тяньфаном вспыхивают чувства, но их связь приводит к трагическим последствиям: девушку приговаривают к казни за предательство императора, поскольку она была ему обещана в качестве наложницы. Дуньэр в последний раз целует Мэн Тяньфана и вливает ему в рот готовый эликсир бессмертия. Девушка совершает самоубийство, а Мэн Тяньфан оказывается погребен под землей, став терракотовым воином. Спустя века реинкарнация Дуньэр освобождает Мэн Тяньфана в результате несчастного случая, и они воссоединяются, проживая эту жизнь вместе. Однако Дуньэр, не выпив эликсир бессмертия, всякий раз вынуждена перерождаться, теряя воспоминания о своем возлюбленном. Их последняя встреча происходит в 1990-х, когда Дуньэр оказывается японкой-туристкой, которая встречает в музее неприметного мужчину – Мэн Тяньфана.

В романе «Мост жизни и смерти» Лилян Ли исследует, как любовь превращается в предательство. История разворачивается перед падением

⁶ сказочный остров бессмертных в заливе Бохай

династии Цин, когда два лучших друга Хуайюй (怀玉) и Чжигао встречаются девушку Дандан (丹丹), молодую актрису. Трое детей знакомятся со старым евнухом, который может видеть будущее. Они просят погадать им и получают три предсказания: «Жизнь хуже смерти» (生不如死), «Смерть хуже жизни» (死不如生) и «Смерть раньше жизни» (先死后生) [63]. Хуайюй одержим желанием изучать пекинскую оперу, и его мечта сбывается с падением династии Цин. Трое детей растут вместе, и постепенно Хуайюй и Чжигао влюбляются в Дандан, однако девушка не может решить, с кем остаться, хотя понимает, что любит Хуайюя. Дружба Чжигао и Хуайюя оказывается под угрозой. Трех друзей ожидает болезненный разрыв, который усугубляется социальными потрясениями, ожидающими Китай.

Роман «Обольстительница из Маньчжоу – Кавасима Ёсико» является биографией Кавасимо Ёсико, где Лилиан Ли делает акцент на исследовании чувственной стороны известной шпионки. Кавасимо Ёсико, ее взросление и трагические взаимоотношения с мужчинами становятся центральной темой произведения. Лилиан Ли убедительно воссоздает противоречивый образ женщины, которая одновременно является убийцей и жертвой собственной эпохи.

Произведение «Искушение монаха» было основано на реальных исторических событиях эпохи Тан под названием «переворот Сюаньумэнь» (玄武门之变) в 626 году. Талантливый полководец Ли Шиминь инициировал переворот Сюаньумэнь, убил своих братьев Ли Цзяньчэна и Ли Юаньцзи, вынудил отца отречься от престола и принял титул императора [62]. В романе генерал Ши Яньшэн оказывается замешан в этих событиях и вынужден скрываться. Он становится монахом в буддийском храме, где встречает молодую женщину, чьи чувства отвергает. После ее трагической смерти Ши Яньшэн доживает свои дни в буддийском храме, ведя праведный образ жизни.

Сборник рассказов «Цзяоцзы» содержит пять историй, повествующих о жизни в современном Гонконге и сложных взаимоотношениях между людьми. Лилиан Ли продолжает исследовать любовь в реалиях города-мегаполиса, и данные рассказы ярко отражают «дух Гонконга».

Таким образом, на основе краткого анализа вышеперечисленных романов, можно отметить следующие черты, характерные для творчества Лилиан Ли.

Психологизм и максимальное эмоциональное погружение.

Все работы писательницы исследуют сложные и запутанные отношения между людьми, мужчинами и женщинами, прошлым и настоящим. Лилиан Ли открыто пишет о чувствах. Любовь и ненависть – центральная тема большинства историй. Внутренние метания и переживания

героев занимают важное место в ее произведениях. Для Лилиан Ли характерна собственная концепция личности: как правило, это герои (чаще всего, женщины), исключенные из истории, угнетаемые обществом и пытающиеся противостоять прошлому, в котором всегда присутствует определенная травма. Травма вплетается в судьбу, из-за чего герои Лилиан Ли обречены с самого начала. Тексты писательницы наполнены рефлексией персонажей. Важную роль в процессе саморефлексии для них играет искусство, которое чаще всего является свидетельством их прошлого, т. к. большая часть образов заимствована из традиционной культуры. Для произведений Лилиан Ли характерен явный психологизм, а не скрытый, и в этом она скорее тяготеет к западноевропейской традиции, где достаточно глубоко и откровенно исследуется внутреннее состояние героев.

Осмысление истории через призму социокультуры Гонконга.

История играет важную роль в творчестве Лилиан Ли, чьи произведения подразумевают пересмотр устоявшейся классики, а значит и дискурс с прошлым. Во многих текстах присутствует упоминание Культурной революции и других исторических событий, происходивших в Китае. В одних произведениях история выступает более явно и влияет на персонажей сильнее («Прощай, моя наложница», «Прошлое и настоящие Пань Цзиньлянь»), в других ее влияние не так заметно. Историзм в произведениях Лилиан Ли подчеркивает связь современного Гонконга с традиционным Китаем, но стремится показать травматичность и неоднозначность прошлого. История всегда выступает фоном, и через нее Лилиан Ли стремится выразить свою позицию относительно Гонконга.

Помимо этого, история нужна для того, чтобы показать трагедию человеческой природы, цикличность и неизменность: независимо от исторических обстоятельств люди не меняются, и они склонны повторять свои ошибки.

Авторская концепция любви.

Для произведений Лилиан Ли характерно собственное понимание любви. Любовь как нечто разрушительное, деструктивное, приводящее героев к моральному краху и падению. Всякая любовь является результатом вожделения, телесного влечения, которые персонажи испытывают друг к другу, и она всегда оборачивается трагедией. Любовь Лилиан Ли неизменно превращается в ненависть и полна одержимости, но без этого уже не является любовью. Женщины в произведениях писательницы готовы расстаться с жизнью ради любви, в то время как мужчины оказываются слишком слабы для этого. Любовь всегда наполнена сексуальным напряжением и эротизмом, независимо от того, является она гетеросексуальной или гомосексуальной. Особенно ярко это раскрывается в любовных многоугольниках с элементами

соперничества. Сексуальные интересы женщины у Лилиан Ли редко останавливаются только на одном мужчине, чаще всего это история о запутанных взаимоотношениях между несколькими людьми сразу. К примеру, в романе «Прощай, моя наложница» между Цзюйсянь и Чэн Деи завязываются противоречивые отношения в борьбе за любовь Дуань Сяолоу, который оказывается гораздо слабее их двоих в моральном плане, и не способен на такие же сильные и разрушительные чувства. Если сила Цзюйсянь и ее любви объяснена женской природой, то Чэн Деи в некотором смысле «подражает» женщине, вынужденный отказаться от своей маскулинности. Фактически только женщины Лилиан Ли способны «перерасти» телесное влечение, чтобы обрести любовь.

Исследование женской сексуальности.

Телесное играет важную роль в самопознании героинь Лилиан Ли. Она наделяет женщин, чьи образы закреплены в истории скорее как нечто асексуальное, либо распутное, правом распоряжаться собственным телом. Эротизм и сексуальное удовольствие позволяет женщинам выходить за рамки патриархальной культуры, и инструмент подавления использовать в качестве собственного оружия.

Превалирование буддийских и даосских мотивов над конфуцианскими.

Большая часть произведений Лилиан Ли обращается к идеям буддийской реинкарнации. Жизнь воспринимается как трагический сон, от которого следует пробудиться. В «Искушении монаха» и «Зеленой Змее» одними из центральных героев являются буддийские монахи, которые не способны бороться со своими пороками и достичь просветления. Герои писательницы не могут вырваться из бесконечных кругов перерождения. Присутствуют образы и предметы из даосских легенд, например, богиня Мэн-по, волшебная трава, эликсиры бессмертия. При этом конфуцианская философия и нормы поведения отвергаются персонажами: воздержание оказывается сильнее праведности и здравого смысла. Конфуцианские ценности низвергаются, превращаясь в «пережиток прошлого», который разрушает жизнь героев, вынуждая их подчиняться общественным порядкам.

Прошлое и настоящее через сверхъестественное.

Лилиан Ли не просто так использует образы призрачных или демонических женщин. Только так она может напрямую соединить прошлое и настоящее. Героини Лилиан Ли, будучи волшебными созданиями, имеют определенные способности, но никогда не используют их, что лишает их компонента сверхъестественного. Призраки нужны для того, чтобы открыто вести диалог с прошлым и вплести его в новый современный контекст. Все истории Лилиан Ли имеют два важных аспекта: прошлое и любовь.

Магический элемент позволяет объяснить присутствие анахронизма (призрака, демонической змеи – представительниц традиционной культуры прошлого) в настоящем; причем присутствие призраков героини воспринимают как обыденный факт, и концентрируются на той истории, что они рассказывают, а не на странности происходящего события. Призраки – это единственная возможность описать отношения прошлого и настоящего для Лилиан Ли.

Память как травма.

Прошлое героини Лилиан Ли травматично, и ставит их в своеобразную ситуацию выбора без выбора: либо все забыть и отказаться от собственной идентичности, либо позволить и дальше травмирующим воспоминаниям управлять их жизнью. Чаще всего выбор делается в пользу последнего. Память о прошлом – это наказание, которое каждый из героев стремится испытать на себе, потому что без прошлого стирается их настоящее, их идентичность. Нужно понимать, что в большей степени прошлое героини – это неубедительная (воображаемая) история, которая не способна бороться с официальной историей, закреплённой в китайской культуре. Воспоминания о травматичном опыте воскрешаются в повествовании, и для женщин, лишенных права голоса прежде, это становится единственной возможностью пережить этот опыт заново и, соответственно, отстраниться от него, отпустить.

«Гонконгский стиль».

В произведениях Лилиан Ли можно отметить черты «шанхайского стиля», но, поскольку речь идет о Гонконге и гонконгской писательнице, мы по аналогии назовем эстетическую категорию, присущую текстам Лилиан Ли, «гонконгским стилем». По своей сути он мало чем отличается от шанхайского: изображение городской эстетики, ярко проявленная коммерциализированная культура, ностальгия по прошлому, и т. д. [14]. Известной представительницей данного стиля является писательница Чжан Айлин, чье творчество повлияло на стиль Лилиан Ли. Для произведений Ли Бихуа, как и для Чжан Айлин, характерна «интимность тем и акцент на изображении сокровенных чувств и переживаний» [14]. Однако следует отметить, что в шанхайском стиле присутствует такая черта, как изящность и усложненность языка, в то время как Лилиан Ли отказывается от усложненного языка в пользу более простого, но сохраняет метафоричность и поэтичность.

Маргинальность героев как отражение гонконгской идентичности.

Если мы обратимся к рассмотренным выше романам, то можем отметить, что социальное положение главных героев сложно назвать высоким. Чэн Деи не только актер пекинской оперы (что само по себе

приравнивалось в те времена к работе в борделе), но еще и сын проститутки, от которого отказывается собственная мать. Он исключен из общества не только из-за своего происхождения, но и из-за гомосексуальности, а также проблем с гендерным самоопределением. Более того, Чэн Деи сознательно поддерживает дистанцию между собой и реальностью, предпочитая даже вне сцены оставаться наложницей. Он не пытается стать частью общества, равнодушно реагирует на идеологию и любые политические изменения в Китае, и совершенно естественно, что в конечном итоге ему не находится места – история вытесняет его. Но Чэна Деи принимает Гонконг – транскультурное космополитичное пространство, куда не добрались Культурная революция со своей цензурой и тоталитарные порядки Китая. Чэн Деи представляет собой то, от чего стремится избавиться история Китая. Политика КПК никогда не одобряла открытую гомосексуальность, в то время как нельзя отрицать, что в культуре Китая это всегда было. Лилиан Ли не просто так наделяет Чэна Деи этой чертой – это попытка выразить протест, создать героя, который будет нести в себе отпечаток прошлого, и при этом будет восприниматься маргинальным в контексте современного Китая.

Женские образы отличаются самобытностью и колоритностью. Шань Юйлянь (Пань Цзиньянь) – наследие произведения, которое долгие годы было запрещено. Она реинкарнация женщины, чье поведение порицалось, а в современном Китае Шань Юйлянь остается жертвой: сирота, которую изнасиловали и клеймили, лишив будущего. Лилиан Ли показывает, что даже если исторические обстоятельства кажутся другими, на деле все остается прежним – и женщины всегда уязвимее мужчин перед идеологией и политикой. С точки зрения партии, Шань Юйлянь – «пропадающая женщина», которой нет места под «красным знаменем», она отвергнута обществом, будучи жертвой, и она продолжает подвергаться виктимблеймингу.

В «Помаде» одной из главных героинь является призрак проститутки. В «Зеленой змее» история повествует о демонической змее, которая деконструирует устоявшиеся представления о знаменитой китайской легенде.

В конечном итоге все эти герои со своей «неудобной» историей оказываются в Гонконге. Их прошлое противостоит традиционному Китаю и стремится вступить в конфронтацию с устоявшейся историей.

2.3 Особенности языка произведений Лилиан Ли

Нами была предпринята попытка проанализировать языковые средства произведений Лилиан Ли, однако следует отметить, что оригинальный текст со своими лексико-стилистическими особенностями был написан на

кантонском диалекте. Тем не менее, поскольку гонконгский диалект принадлежит к той же языковой семье, что и китайский язык, мы предполагаем, что, несмотря на грамматическую и фонетическую специфику, а также наличие традиционной иероглифики, текст с упрощенными иероглифами в большей степени сохраняет специфику оригинала.

Следует отметить, что для Лилиан Ли характерен собственный идиостиль. Идиостиль отражает уникальный авторский стиль, включает в себя содержательные и формальные лингвистические характеристики [1]. Идиостиль, по своей сути, представляет «языковую личность» автора и является отражением художественного сознания, где язык выступает в качестве индивидуального компонента. Автор сознательно и бессознательно выбирает именно те элементы, которые помогают отразить «авторское понимание действительности и реализовать прагматику текста» [1].

В качестве особенностей идиостиля Лилан Ли можно отметить следующее.

Наличие интертекстуальных элементов.

Ранее мы уже упоминали, что для произведений Лилиан Ли характерно обращение к традициям классической китайской литературы, что, разумеется, отражено и в тексте. Чаще всего Лилиан Ли прибегает к интертекстуальности, поэтическим вставкам из классической китайской поэзии, а также упоминанию прецедентных имен. В «Зеленой змее» текст наполнен подобными отсылками к классической литературе: 《一个女子，无论长得多美丽，前途多灿烂，要不成了皇后，要不成了名妓，要不成了一个才气横溢的词人--像刚死了不久的李清照.....她们的一生都不太快乐。不比一个平凡的女子快乐。》(«Женщина, какой бы прекрасной она ни была, какое бы светлое будущее ей ни сулили, стала ли она императрицей, либо известной куртизанкой, либо талантливой поэтессой как не так давно почившая Ли Цинчжао.⁷ У всех них жизнь была не слишком счастливой. Не счастливее, чем у любой другой женщины»)[57].

В романе «Прощай, моя наложница» герои, выступая на сцене, цитируют реально существующий репертуар пекинской оперы, например:

小尼姑年方二八， 正青春被师傅削去了头发， 见几个弟子游戏在山门下， 他把眼儿瞧着咱， 咱把眼儿觑着他	Этой юной монахине только исполнилось 16, Как раз в то время, когда юность была срезана вместе с волосами. Улучив момент, несколько учеников
--	---

⁷ Величайшая поэтесса Китая, известная своими стихотворениями в жанре цы. Писала во времена династии Сун.

两下里多牵挂。	забавляются у монастырских ворот. Украдкой он бросил взгляд на меня, И я взглянула исподлобья на него – И оба полны тоски [54].
---------	---

Данный отрывок относится к репертуару оперы «Записи моря греха» (孽海記), написанной во времена династии Мин [46]. Во времена династии Цин (1644-1912) данная опера была одной из самых знаменитых. Считалось, что исполнение требует от актеров особого мастерства, и роль юной монахини являлась самой сложной, поскольку актеру приходилось находиться на сцене достаточно долго, не имея возможности отдохнуть [46].

Использование прецедентных и «говорящих» имен.

Поскольку во многом произведения Лилиан Ли представляют некий диалог с традиционной китайской литературой, имена часто персонажей сохраняются. Однако в романе «Прошлое и настоящее Пань Цзиньлянь» писательница обыгрывает оригинальные иероглифы имени Пань Цзиньлянь, и 金莲 Цзиньлянь 'золотой лотос', в том числе имеющий отсылку к забинтованным женским ногам, превращается в 玉莲 Юйлянь, сочетание которых можно перевести как 'белый лотос'. Белый цвет отражает символику смерти, т. е. золотой лотос сменяется белым – тем, который приходит, когда Пань Цзиньлянь умирает (утрачивает воспоминания и фактически выпивает суп забвения). Помимо этого, в современной китайской литературе «белым лотосом» часто называют невинную девушку, по сути противоположность образу Пань Цзиньлянь. Мы можем сделать вывод о том, что имя изменено с целью подчеркнуть образ Пань Цзиньлянь как невинной жертвы своей эпохи. Следует также отметить, что в имени Юйлянь 玉 (юй) означает 'нефрит', а нефрит в китайской культуре ценится больше, чем золото, т. е. подчеркивается, что переродившаяся Пань Цзиньлянь еще чище и лучше, чем прежняя. Но ее постигает та же трагическая судьба.

Прием говорящего имени используется и в романе «Прощай, моя наложница». Например, главный герой получает имя 程蝶衣 (Чэн Деи). Сочетание иероглифов 蝶衣 (деи) можно перевести как 'крылья мотылька, окрас бабочки'. Однако если разобрать их по отдельности, то 蝶 (де) – это 'мотылек', 衣 (и) – иероглиф, обозначающий одежду или процесс ее надевания. То есть, это можно рассматривать как действие, когда герой примеряет, «натягивает» «одеяние» мотылька. Мотылек символизирует в культуре, во-первых, стадии превращения из гусеницы в бабочку (из

мальчика в наложницу), а во-вторых, ассоциируется с мимолетностью бытия и трагичностью. Поскольку мотыльки ночные создания, они всегда тянутся к огню и погибают, и имя Чэна Деи отражает его судьбу (ярко, но мимолетно сиять на сцене, а затем трагично пасть).

В силу тематической специфики текстов Лилиан Ли довольно часто встречается мифологическая и анималистическая терминология. Например, гуй 鬼 (демон, призрак), шэн 神 (божество), юхунь 游魂 (заблудшая душа), 孟婆 (Мэн-по).⁸ В романе «Прошлое и настоящее Пань Цзинлянь» свекровь называет Шань Юйлянь духом-лисицей, соблазняющей мужчин: 《仔，你看你，書香世代，好好的又搬出去，近得那狐狸精。》 («Дитя мое, взгляни на себя! Поколение интеллигентов, столько переездов и все ради того, чтобы спутаться с этой хули-цзин») [55].

Лексические средства выразительности.

Подчеркнем, что Лилиан Ли часто прибегает к редупликации иероглифов для передачи большей выразительности и смысловых оттенков: 桀桀 (густой, крепкий), 安安 (спокойный, неторопливый), 长长 (длинный), 冷冷 (холодный, безучастный), 慢慢 (неторопливый), 汨汨 (тревожный, волнующий) и т.д. Во многом такие конструкции объясняются спецификой китайского языка, но, как известно, идиостиль включает в себя национальные особенности в том числе.

В реалиях, описывающих современный Гонконг, персонажи в речи активно используют англицизмы. Более того, в романе «Помада» Лилиан Ли с помощью англицизма выстраивает аллюзию на роман «Цветы сливы в золотой вазе», заменив имя главного героя на английское, и Симэнь Цин становится Саймоном. Это отражает состояние нынешнего языка и реальности, которую он формирует. В настоящее время в язык инкорпорировано множество английских слов, обозначающих бренды. Гонконгцы выбирают себе второе иностранное имя, как и многие китайцы, особенно те, кто работают и/или учатся за границей. Английские слова часто сохраняются без перевода. 《很出名的 Designer，選港姐也找他做形象顧問的。》 («Очень известный дизайнер, все знаменитости Гонконга просят его о консультации касательно их имиджа») [55].

Язык Лилиан Ли включает возвышенную поэтичную, так и нецензурную лексику. Обсценная лексика присутствует в репликах героев, подчеркивая их маргинальность, встречается в словах нарратора, разбавляя философские размышления резкостью и грубостью, которая контрастирует с общей тематикой высказывания. 《婊子无情，戏子无义。婊子合该在床上有情，戏子，只能在台上有义》 («У шлюхи нет сердца, у актера – чести.

⁸ Богиня, готовящая суп забвения.

Проститутки вынуждены зарабатывать себе на жизнь, демонстрируя чувства лишь в постели; актер же может быть воплощением добродетели только на сцене») [54].

Хотя Лилиан Ли и обвиняют в излишней «простоте» языка, стоит отметить, что это сполна компенсируется образностью, поэтичностью и многозначностью, заложенной в иероглифах. Лилиан Ли активно использует полисемию: 《那青蛇，却是树顶青翠欲滴爽脆刮辣的嫩叶子。》 («Зеленая Змея – это нежные зеленые листья на вершине дерева: сочные, хрустящие и пряные») [57]. Слово 辣 (ла), помимо основного значения, также включает в себя 'яростный, жестокий, ехидный', а в разговорном языке – 'сексуальная, задорная'. Оно обозначает две стороны Зеленой Змеи – как существа ядовитого, опасного, так и сексуального, притягательного.

Помимо этого, Лилиан Ли использует различные фразеологизмы и устойчивые словосочетания: 火上加油 (подливать масло в огонь), 才气横溢 (полон таланта), 生死关头 (вопрос жизни и смерти), 身不由己 (сам себе хозяин), 心水 (душа как водная гладь) и т. д. Тем не менее, следует отметить, что встречаются они не часто.

Синтаксические особенности текста.

Поскольку тексты Лилиан Ли первоначально были либо сценариями для фильмов, либо были рассчитаны в будущем на экранизацию, для них характерно большое количество безличных предложений, описывающих обстановку: 《热热闹闹，兴兴旺旺。》 ([все] вокруг оживленно[е], процветающе[е]), 《待往前走，又更热闹了。》 (пройти вперед, [все] еще более оживленно[е]).

Помимо этого, для произведений Лилиан Ли характерно большое количество риторических вопросов и восклицаний в тексте: 《我怎么也可以如此伟大? 》 («Как я могу оставаться такой великой?»), 《怎么说好呢》 («Как бы это лучше сказать?»). Это обусловлено саморефлексией героев, которые, много повествуют о своем прошлом. Риторические вопросы позволяют подчеркнуть выразительность последующих фраз, а также поддержать ощущение диалога между читателем и рассказчиком.

Таким образом, мы можем отметить, что для Лилиан Ли характерен собственный идиостиль, который построен на заимствовании определенных элементов из классической китайской литературы, но при этом язык максимально упрощен в соответствии с предпочтениями современных читателей. Несмотря на это, Лилиан Ли использует все возможности китайского языка, чтобы наполнить тексты поэтикой одиночества, тоски, атмосферой запустения и безысходности. Писательница использует многозначность иероглифов, по возможности прибегает к приему «говорящего» имени. Большое количество риторических вопросов позволяет

подчеркнуть процесс рефлексии, к которому прибегают герои, осмысляя свое прошлое. Произведения Лилян Ли наполнены интертекстуальностью, содержат отсылки или прямые цитаты классической китайской литературы, что подчеркивает их связь с традицией. Тем не менее, своей целью Лилян Ли ставит переосмысление этой традиции с точки зрения современной культуры. Наличие нецензурной лексики в текстах указывает на маргинальность героев и одновременно имеет эффект отстранения, кардинально меняет вектор восприятия текста и снижает пафос повествования. Обценная лексика используется, чтобы воздействовать на подсознание читателя, который автоматически начинает воспринимать текст как часть традиционной китайской литературы, но вынужден резко сместить фокус внимания.

ГЛАВА 3. РОМАН «ЗЕЛЕНАЯ ЗМЕЯ» КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ЛИЛИАН ЛИ

3.1 Идеино-художественное своеобразие романа «Зеленая Змея»

Для характеристики творчества Лилиан Ли литературные критики используют специальный термин «странные романтические повести» (诡异言情小说) [51]. В этом смысле «诡异» (гуйи) следует понимать как необыкновенное, удивительное, но не всегда в сверхъестественном смысле, что отсылает нас к традициям классической китайской литературы и фантастическим жанрам, как, к примеру, чжигуай сяошо или чжижэнь сяошо. Лилиан Ли постоянно обращается к классической литературе Китая, но при этом вплетает ее в дискурс с прошлым и настоящим, прибегая к деконструкции привычных образов фольклора и литературы. Любые фантастические жанры подразумевают существование какого-либо странного события, целью которого стоит попытка вызвать сомнения в том, что есть реальность, и что есть иллюзия. Для того, чтобы фантастические жанры работали, существует ряд определенных условий, которые следует выполнить имплицитному читателю, в частности, определиться с подходом к прочтению текста. Фантастическое – это всегда на грани между сверхъестественным с реальным, испытывающим веру читателя. Если мы обратимся к роману «Зеленая Змея», то на первый взгляд определение жанровой принадлежности не вызывает сомнений, поскольку мы имеем дело с миром волшебным, где змея способна превращаться в молодую женщину, а чудеса воспринимаются как обыденность. Однако тут следует отметить один момент: если корни романа «Зеленая Змея» все-таки восходят к чжигуай сяошо, то восприятие «чудесного» в традиционной китайской литературе во многом отличалось от европейского, поскольку ни в коем случае не подвергалось сомнению и воспринималось обыденным, реально существующим. Ц. Тодоров предлагал воспринимать фантастическое как «застывшее» между иллюзией и реальностью. Это момент, когда читатель сомневается («я почти поверил»). Как только в конечном итоге делается выбор: все объясняется рационально, или все-таки признается существование сверхъестественного, фантастическое перестает работать [15].

Когда мы говорим о романе «Зеленая Змея», перед нами появляется необходимость обозначить жанровую принадлежность романа: это романтика, психология, фантастика, философия? Осложняется все и тем, что в тексте присутствует аллегория. Лилиан Ли не прибегает к сверхъестественным событиям, чтобы вызвать у читателя колебания.

Фантастическое, как уже отмечалось ранее, это неопределенность. Как только мы выбираем тот или иной ответ, мы оставляем фантастическое ради соседнего жанра, сверхъестественного или чудесного [15]. Существование фантастического подразумевает, что сверхъестественное, нарушающее естественные законы, требует определенного оправдания, однако в «Зеленой змее» сверхъестественное существует для того, чтобы подтвердить законы нашего мира и даже не пытается оправдать свое существование. По сути, это данность, которую герои историй Лилиан Ли спокойно воспринимают.

Основной сюжет концентрируется на жизни двух змей, которые переживают трагическую любовь к мужчине, но за этим кроется иной подтекст, где ключевую роль играет реконструкция прошлого, которое было исключено из истории. Аллегория – это текстуальное удвоение, позволяющее интерпретировать один слой через другой [26]. По своей сути аллегория всегда воссоздает образ чего-то утраченного. Тесная связь прошлого Китая и настоящего Гонконга (в который героев ведут все пути) легко прочитывается. Сама история о сверхъестественном вынуждает воскрешать призраков и историю, и вписывать ее в современный контекст, рассказывая о разрушении и разочаровании, что настигает и героев, и читателей. Однако женщины Лилиан Ли, будучи сверхъестественными созданиями (змеями, призраками), по сути лишены самого главного компонента, т. е. своего волшебства. Их «магическая» часть не дает им власть или какие-то особенные возможности, которые могут помочь решить любые проблемы. Например, в романе «Помада» призрак проститутки вынужден обращаться за помощью к людям. Сяоцин и Бай Сучжэнь из «Зеленой змеи» подчиняются законам человеческого общества и скрывают свою истинную суть. Фактически, общественный порядок сковывает сверхъестественное и вынуждает призраков Лилиан Ли играть по человеческим правилам, ведь даже спасение Белой Змеи из заточения зависит от действий хунвэйбинов.

Аллегорическая составляющая романа ведет исторический дискурс с позиций настоящего. Писательница использует образы давно ушедших женщин, принадлежащих прошлому и классической китайской литературе. Более того, многие из этих образов (та же Белая Змея) являются устоявшимися в традиционной культуре. Но Лилиан Ли наделяет их новой идентичностью, как только женщины прошлого сталкиваются с современностью. Они символизируют безвозвратно ушедшее прошлое; прошлое, которое было подавлено официальной историей; историей, в которой ни одна из героинь не имела права голоса. Поэтому Сяоцин шокирует то, как воспринимают люди их образы. Нельзя не отметить, что изначально образ Белой Змеи был демоническим, и жуткая поучительная сказка о взаимоотношениях между людьми и демонами превратилась в

романтическую историю о настоящей любви. В «Зеленой змее» легенда обрела другое прочтение, став историей о предательстве, соблазнении и обмане. Таким образом, Лилиан Ли настаивает на том, что история неоднозначна и не существует ее истинной трактовки.

Для Лилиан Ли характерно тяготение к совмещению нескольких жанров, а также возвращение к традициям классической китайской литературы, но с учетом западноевропейских приемов. «Зеленая Змея» не стала исключением, поскольку определить принадлежность романа к какому-либо из жанров довольно сложно. Это во многом характерно для постмодернистской литературы, которая тяготеет к гибридизации жанров. Важно отметить, что Лилиан Ли имеет несколько «масок», и сценаристка – одна из них, из-за чего текст максимально приближен к сценарию и рассчитан на визуальное восприятие. Гибридизация подразумевает плюрализм, деканонизацию, отказ от табу и границ и ориентацию на множественность интерпретаций текста [11]. Сам роман ведет бесконечную *игру* с традиционными китайскими образами. Деканонизация проявляется в рассеивании конфуцианских ценностей, которые в порыве страсти отвергают герои. Древняя китайская легенда рассказывается иначе, вынуждая читателя пересмотреть привычные образы, вписать трагедию Белой Змеи и Зеленой Змеи в контекст современной культуры, где они предстают травмированными и несчастными женщинами. Немаловажную роль в этом играет место и время. Прошлое постоянно перекликается с настоящим, и Китай сменяется Гонконгом. Историю Белой Змеи и Зеленой Змеи действительно можно рассматривать как историю о поиске гонконгской идентичности, ее попытки вырваться за рамки устоявшейся тысячелетней культуры, от которой Гонконг не способен отказаться. Лилиан Ли акцентирует внимание на неоднозначности интерпретации любой истории, и в ее романе прошлое играет ключевую роль.

Легенда о Белой Змее была достаточно популярным сюжетом для китайской литературы. Лилиан Ли не была первой, кто предпринял попытку иначе интерпретировать эту легенду. Так, после 1980-х появляются и другие произведения о Белой Змее. Например, новелла «Белая Змея» (白蛇) Янь Гэлин (严歌苓), где образ Белой Змеи вплетается в современность. Молодую актрису во время Культурной революции репрессировали за роль Белой Змеи и закрывают на полуразрушенной съемочной площадке. Янь Гэлин прибегла к новой интерпретации отношений между современными мужчинами и женщинами [60].

Роман «Зеленая Змея» был написан в 1986 году, когда Гонконг застыл в ожидании своей дальнейшей судьбы. Между Китаем и Англией велись переговоры в результате которых 19 декабря премьер-министр

Великобритании Маргарет Тэтчер и премьер Госсовета КНР Чжао Цзяня подписали Совместную декларацию по вопросу Гонконга, согласно которой 1 июля 1997 года Гонконг должен был вернуться под суверенитет Китая [9]. Это породило определенные волнения и опасения, что Гонконг утратит свою свободу и идентичность. Эти опасения отразились в творчестве гонконгских писателей. Традиция обращаться к классической литературе для гонконгцев не была новой, в особенности для Лилиан Ли, чьи произведения всегда включали прошлое и настоящее, Китай и Гонконг. Роман «Белая Змея» не стал исключением.

Нарративная перспектива смещается, хотя легенда и остается прежней. Главной героиней становится Зеленая Змея, Сяоцин, верная подруга Белой Змеи (согласно одной из версий легенд), которая сражалась с монахом Фахаем. Первоначальная версия данной легенды была рассказом о добре и зле, где буддийский монах Фахай намеревался спасти душу Сюй Сянь от демона-змеи, однако за столетия легенда превратилась из ужасной сказки в романтическую историю, в которой Бай Сучжэнь и Сюй Сянь искренне любят друг друга, хотя их отношения запрещены законами природы. Для Сяоцин в этой легенде отводилось мало места. Как правило, она изображалась либо в качестве коварной антагонистки, предающей Белую Змею, либо как верная подруга, сражающаяся с ней бок о бок. С течением времени появилось множество интерпретаций преданий о Белой Змее, хотя в целом образы героев в ней довольно устоявшиеся: праведный Сюй Сянь, его верная супруга, что отреклась от демонической природы и пожелала стать верной спутницей благородного мужа, Фахай, монах, который стремится разрушить противоестественный брак, и Сяоцин, чья роль состояла в том, чтобы следовать за Белой Змеей.

По сути в любом из вариантов легенды образ Зеленой Змеи – это образ верной служанки в традиционной китайской культуре, которая следует за своей госпожой. В романе Лилиан Ли голос обретает самая незначительная героиня, во-первых, уступающая Белой Змее в мастерстве и мудрости (Белой Змее тысяча лет, а Зеленой – лишь пятьсот), во-вторых, занимающая позицию второстепенного персонажа, слуги в традиционной патриархальной культуре. Она изначально лишена права голоса и права выбора, ее удел – следовать за Белой Змеей, помогая чужой любви преодолевать препятствия. Белая Змея обладает большей самостоятельностью, хотя и она подчиняется законам человеческого мира. Как правило, в традиционной китайской литературе, во времена, когда только начали зарождаться чжигуай сяошо, женщины довольно долгое время не выступали в качестве главных действующих лиц в историях, не имели собственную волю и право выбора. Сверхъестественные создания, соблазнительницы-оборотни позволяли ввести в повествование

героиню, но акцент был сделан не на том, что она просто женщина, а на том, что она волшебное создание, а значит и не стремится подчиниться человеческим законам и морали. Тем не менее, Белая Змея на протяжении всей легенды старается отречься от «демонической» природы и быть просто любящей женой.

Лилян Ли дает право голоса Сяоцин, и ее восприятие истории, через призму которого мы наблюдаем происходящее, в корне меняет всю легенду и разрушает привычные образы. Роман стремится замаскироваться под своеобразную автобиографию Зеленой Змеи – создания прошлого, ее призрака и бледной тени, которая вдруг обнаруживает себя в новом мире. Сяоцин стремится узнать, как люди воспринимают их с Белой Змеей историю и, когда она наконец находит одну-единственную рукопись, то ее ждет разочарование. Память о прошлом не оставляет ее, из-за чего Сяоцин решает рассказать настоящую, верную (в ее восприятии) историю. Показательно, что с самого начала Зеленая Змея заявляет о своем намерении опубликовать свою автобиографию в гонконгской газете. Она даже не рассматривает материковый Китай в качестве своей потенциальной аудитории. Китай – то самое травмирующее прошлое, от которого Сяоцин пытается бежать и при этом отчаянно воскрешает, чтобы рассказать свое видение истории. Она ведет своеобразный дискурс с традиционной культурой, вступает в конфронтацию с устоявшимся восприятием о ней и других героях легенды. Для Сяоцин важна историческая репрезентация. Важно ее индивидуальное субъективное восприятие, преобладающее над объективным фактом самой истории. Поскольку мы имеем дело с процессом написания автобиографии, мы также можем наблюдать трудности, с которыми сталкивается Сяоцин при повествовании. Ее целью предполагалась попытка воскресить настоящие (по ее мнению) образы Белой Змеи и Сюй Сяня, рассказать истинную историю. Но впоследствии Сяоцин осознает, что истинной истории не существует, и одно и то же событие может быть интерпретировано по-разному. Она задается вопросом, сколько таких историй оказалось забыто, сколько еще таких же женщин, как Белая Змея, похоронены под завалами прошлого?

Именно прием автобиографического письма позволяет субъективному пониманию истории возобладать над исторической объективностью. Попытка Сяоцин написать автобиографию предполагает довольно сложный для восприятия нарратив, где Зеленая Змея занимает несколько позиций: как писательница, как свидетельница истории и как ее главное действующее лицо. Лилян Ли, благодаря специфике повествования, реализует интересный прием, схожий со смертью автора. Она наделяет Сяоцин правом всезнающего автора, но парадокс в том, что Сяоцин не может быть автором, она лишь герой, однако ей известны мысли и чувства остальных персонажей

(по крайней мере, она берет на себя роль всевидящего автора), ее власть и присутствие в повествовании не вызывают никаких сомнений, в то время как саму Лилиан Ли разглядеть невозможно. Довольно показателен эпизод одного из свиданий Сюй Сяня и Бай Сучжэнь, где Сяоцин не присутствовала в качестве свидетеля, но она без сомнений описывает, что Белая Змея соблазнила Сюй Сяня. Хотя Сяоцин и придерживается мысли, что никто не может рассказать историю о другом человеке кроме него самого, хотя она и стала «жертвой» чужих историй, Сяоцин, тем не менее, поступает абсолютно так же, фактически придумывая сцены, которых не было в действительности. Даже ее повествование и восприятие истории необъективно и подразумевает долю вымысла. Сяоцин по меньшей мере воспринимается в качестве ненадежного повествователя, чей рассказ не может вычеркнуть закрепленное восприятие образов из легенды о Белой Змее, но может подтолкнуть читателя к сомнениям и колебаниям, что и есть истинная цель Лилиан Ли. Можем ли мы однозначно судить о прошлом – даже если дать возможность заговорить непосредственному участнику событий пятисотлетний давности? И тогда тезис о существовании объективной истории (особенно Китая) подвергается сомнению.

На протяжении всего романа Сяоцин ведет своеобразный диалог с читателем, она склонна к риторическим вопросам по отношению к другим героям (которые, разумеется, никогда не ответят) и к потенциальной аудитории. Ее погружение в события прошлого неполные, они всегда сосуществуют только в тесной связи с настоящим, где разворачивается собственно процесс повествования. Время абстрактно, оно существует сразу в двух измерениях – прошлого и настоящего, что не дает в полной мере погрузиться в воспоминания Сяоцин. Власть Сяоцин в тексте не вызывает сомнений, она строит нарратив удобным ей образом и устанавливает свой авторитет с самой первой фразы: 《我今年一千三百多岁。》 («В этом году мне исполнилось 1300 лет») [57].

Будучи змеей, Сяоцин беспокоилась лишь об одном: 《我最大的快乐是吃饱了睡，睡饱了吃。》 («Моя самая большая радость – есть и спать, спать и есть») [57]. Однако, стоит ей повстречать Белую Змею, как многое меняется. Они обе, выбравшись к людям, проглатывают волшебную пилюлю, которая вызывает «семь эмоций и шесть желаний» (七情六欲). Семь эмоций это – радость (喜), гнев (怒), печаль/скорбь (哀), страх (惧), любовь (爱), ненависть (恶) и желание/жажда (欲), а шесть желаний – это концепт, согласно которому у человека существуют врожденные желания: желание видеть (见欲), слушать (听欲), вдыхать (香欲), вкушать (味欲), осязать (触欲) и хотеть (意欲). Буддийская школа выступала за очищение мира от шести желаний, которые они связывали со стремлением к плотским удовольствиям. По своей

сути «семь эмоций и шесть желаний» – это все, что способны испытать люди, основной спектр эмоций, направленный на познание мира и взаимодействие друг с другом [59]. Волшебная пилюля пробуждает в демонических змеях человеческое начало, которое связано именно с желанием испытывать чувства и эмоции. Белая Змея, в отличие от своей сестры, быстро поддается этим желаниям, поскольку она изначально была более человечна, ее совершенствование длилось уже тысячу лет, а мир людей манил своей неизвестностью. Желание Белой Змеи порождает не только вождение и любовь к Сюй Сяню, оно также одаривает Бай Сучжэнь и другими человеческими качествами и эмоциями, оставляя демоническую змеиную природу на втором плане, в то время как Сяоцин, наоборот, стремится сохранить свою демоническую сущность, которая позволяет ей отвергать конфуцианские устои, распоряжаться своим телом и наслаждаться собственной сексуальностью. Она постоянно подчеркивает, что они с Белой Змеей отличаются от людей и никогда не будут частью их общества; что любовь Бай Сучжэнь к мужчине обречена на провал, потому что люди не могут любить так, как это нужно женщине-змее: «Сестрица, в самом деле люди с каждым днем становятся все хуже и хуже, лукавят из поколения в поколение, настоящей любви больше нет – но у меня всегда будет» 《姊姊，真的，人类，一朝比一朝差劲，一代比一代奸狡，再也没有真情义了--但我永远都有。》 [57]. Предполагается, что способность любить – это человеческая черта, но Сяоцин, упорно отвергающая природу людей, настаивает на том, что настоящую любовь способны проявить друг к другу только они, две демонические змеи. Сложно предположить, что именно понимает под любовью Сяоцин, особенно, когда в ней просыпается страсть к Сюй Сяню. Как уже приводилось ранее, для Лилиан Ли существует собственный концепт любви, которая рождается из телесного влечения, и чаще всего приводит к трагедии и мужскому предательству. Сюй Сянь в большей степени выступает в качестве своеобразного катализатора в отношениях Сяоцин и Бай Сучжэнь. В романе Лилиан Ли поднимает тему сестринства и сексуального напряжения между соперничающими женщинами, для которых поиск настоящей любви оборачивается крахом. И их единственный путь – отойти от восприятия мужчины в качестве центра собственного мира, разорвать порочный круг обмана и предательства, который замыкается всякий раз, когда змея влюбляется в человека.

Сяоцин и Белая Змея в контексте истории должны восприниматься скорее злом, чем добром, поскольку они противостоят человеческой морали и само их существование противоестественно, в конце концов, они демонические создания. Сяоцин не только демонстрирует пренебрежительное отношение к законам и человеческой жизни, но еще и не

гнушается лгать, соблазнять и предавать. Тем не менее, ее образ воспринимается скорее в качестве положительного. Сяоцин – это жертва истории и человеческих пороков.

Что касается мужчин, то их образы ярко демонстрируют худшие из человеческих черт. Они заведомо слабее женщин, и не способны противостоять соблазнам. Два главных мужских персонажа – монах Фахай и молодой ученый Сюй Сянь. На первый взгляд в образе Фахая превалируют буддийские ценности, в то время как Сюй Сянь – это образ благородного мужа, живущего по конфуцианским канонам.

Сюй Сянь кажется робким и скромным, но на деле он порочен и охотно позволяет себя соблазнить, втянуть в отношения, которые были бы невозможны для благородного мужа. И дело не в демонической природе Белой Змеи, разумеется, а в том, что их связь была добрачной и случайной. Образ Сюй Сяня самый блеклый, он обычный охотник за телесными удовольствиями, хотя и ловко скрывает свое порочное нутро за праведной маской и красивым лицом. Сюй Сянь изначально представляется невинной жертвой интриг двух змей, что соблазняют его, заманивая в ловушку. Он наделен необычайной красотой, которая пленит окружающих людей, т. е. соблазнение заложено в его образ изначально. Лилиан Ли отчасти меняет роли Сюй Сяня и Белой Змеи местами. Как демоническая женщина, Бай Сучжэнь несомненно красива, однако даже ее красота блекнет рядом с Сюй Сянем. Сюй Сянь вместо действующего героя и субъекта превращается в объект для соблазнения. Хотя у него есть собственные желания, его красота – это трофей, который жаждут получить другие. В традиционной культуре женщина обычно выступает в качестве сексуального объекта – за нее борются, ее жаждут заполучить. Однако здесь Сюй Сянь практически лишен маскулинных черт и права как-либо повлиять на историю; любые его попытки вмешаться обречены на провал. Сюй Сянь даже не пытается воспротивиться происходящему, он спокойно воспринимает борьбу Белой Змеи и Фахая за него. В конце концов, Сюй Сянь поддается соблазну и охотно следует за Фахаем. Его роль в истории меняется, хотя действия он совершает прежние.

Что касается образа Фахая, то Лилиан Ли наделяет его безжалостностью и жестокостью, неспособностью к состраданию. Довольно показательна сцена, где монах расправляется со старым демоном, который хочет достичь просветления. Фахай даже не допускает мысли, что демоническое необязательно синоним зла, и, отвергнув молитвы демонического паука, уничтожает его. Фахай здесь больше не старый высоконравственный и праведный монах, а человек надменный и преисполненный чувством собственного величия, считающий своей миссией

контроль над демонами. Если желание Фахая из легенды исходило из его праведных целей, поскольку союз демона-змеи и человека был противоестественен, то здесь за этим кроется его желание обладать Сюй Сянем. Буддийский монах, которому следует подавлять свои желания и быть аскетичным, не способен противостоять собственному соблазну; соблазну даже не перед демоном, а перед другим человеком. Если бы Сюй Сянь был демоническим созданием, то влечение монаха можно было бы объяснить неспособностью бороться со сверхъестественным, однако его влечение к другому мужчине не имеет ничего общего с воздействием демонических сил – это человеческая природа, которой свойственен эгоизм, ревность и желание обладания другим человеком. Фахай не сомневается в своих действиях, он всячески стремится разлучить Белую Змею и Сюй Сяня в своих корыстных целях. Его не смягчает даже тот факт, что Бай Сучжэнь беременна. Стоит ей разродиться у него на глазах, как Фахай безжалостно заточает ее, лишая ребенка матери. Он глух к мольбам Белой Змеи. В конце концов, Фахай заточает ее вовсе не потому, что она демон, а не человек. Он заточает ее, потому что она претендует на любовь Сюй Сяня. Фахай ненавидит то, что не может получить.

Его отношения с Сяоцин гораздо сложнее и запутаннее. Так, Зеленая Змея предпринимает неудачную попытку соблазнить его, чтобы спасти отношения Белой Змеи и Сюй Сяня, однако Фахай выдерживает и не поддается ей, что искренне изумляет и злит Сяоцин. К этому моменту Зеленая Змея привыкла использовать свое тело и сексуальность в качестве оружия, которое безотказно воздействует на мужчин. Подобная отстраненность Фахая подогревает ее интерес к нему, и Сяоцин окончательно путается в собственных чувствах. Она снова застывает между ненавистью и влечением, точно так же как и с Сюй Сянем. Любовь обнажает самые извращенные и темные стороны героев Лилиан Ли, она разрушает все вокруг, поэтому исход истории трагичен: Сяоцин в ярости собственными руками убивает Сюй Сяня, который не помешал Фахаю заточить Белую Змею. Она делает это на глазах Фахая и новорожденного ребенка, и ей все равно, что будет дальше. Однако монах не причиняет ей вреда, он просто уходит. Их отношения приобретают еще более неоднозначную окраску. В конце концов, почему Фахай, который не пощадил ни одного демона, не предпринимает попыток навредить Сяоцин – женщине-змее, убившей на его глазах человека; человека, которого желал сам Фахай?

Много лет спустя Сяоцин оказывается в Гонконге. Меняется время, меняется место, однако для Зеленой Змеи все остается по-прежнему: она травмирована собственным прошлым, и исключена из исторического контекста. Материковый Китай не принимает Сяоцин и ее историю; она

инаковая героиня, лишенная голоса, демоническая женщина-змея, отвергающая человеческую мораль. Сяоцин – носительница «неудобной» памяти о прошлом, способная деконструировать устоявшуюся историю. Китай, откуда она бежала, не может принять Зеленую Змею такой, но Гонконг, очевидно, на это способен. Вот почему все герои Лилиан Ли рано или поздно покидают Китай.

Таким образом, можно отметить, что роман «Зеленая Змея» всецело отражает специфику творчества Лилиан Ли. Писательница продолжает исследовать тему взаимоотношений между женщинами и историей, между женщинами и мужчинами, а также между прошлым и настоящим. Для романа характерна высокая степень психологизма, благодаря которому устоявшиеся образы в культуре раскрываются по-новому. Лилиан Ли прибегает к деконструкции исторического прошлого и образов двух змей, а также рассматривает их отношения в новом контексте. Большое внимание в тексте уделяется женской сексуальности и эротике. Лилиан Ли стремится подчеркнуть телесное начало в героинях, наделять их стремлением к сексуальному раскрепощению. Писательница по-прежнему прибегает к собственному пониманию любви, которая оборачивается трагедией для каждого из героев и несет в себе только разрушение. Лилиан Ли по-новому интерпретирует взаимоотношения между двумя женщинами: Бай Сучжэнь и Сяоцин не только испытывают взаимное бессознательное влечение друг к другу, но и иначе, чем в оригинальной истории, выстраивают свои отношения, становясь не просто близкими подругами, а сестрами по духу. Таким образом Лилиан Ли подчеркивает необходимость существования сестринства между женщинами как единственной альтернативы благополучного существования в жестоком мире. Писательница дает возможность женщинам обрести право на историческую репрезентацию, которой они были лишены в условиях доминирующей патриархальной культуры.

3.2 Черты постмодернизма в романе «Зеленая Змея»

Как уже приводилось ранее, роман «Зеленая Змея» был написан в 1986 году, когда на литературной арене Гонконга по-прежнему господствовал постмодернизм и массовая литература, что определяло тематику и стиль письма многих авторов. Гонконгская литература создавалась с расчетом на ее экранизацию, с расчетом на коммерческую прибыль, поэтому многие установки постмодернизма (в том числе под влиянием и западной идеологии)

оказались очень актуальны. В данном разделе мы приведем некоторые черты постмодернизма, присутствующие в романе.

Но прежде следует определить, что именно понимается под постмодернизмом.

Постмодернизм – это философское и культурное явление, отражение целой эпохи, которая пришла на смену модернизму. Он возник в XX веке из отрицания идей Эпохи Просвещения, реализма и модернизма. Постмодернизм считается реакцией на ужасы войны, идеологическое господство государства над человеческой личностью и послевоенные события [5]. Проблема постмодернизма как направления состоит в том, что в современном литературоведении до сих пор не решен вопрос о том, что собой представляет данное явление. Не существует общепринятого определения постмодернизма. Более того, даже сам термин «постмодернизм» до конца не признан и часто можно встретить другие названия, например, поставангард.

Как и модернизм, постмодернизм имеет яркую национальную специфику. Его черты по-разному проявляются и осмысливаются в конкретной национальной литературе. К тому же, если в Европе постмодернизм развивался как логичное продолжение литературного процесса, в Китае и модернизм, и постмодернизм оказались перенесены искусственно, поэтому, когда мы говорим о постмодернизме в китайской литературе, всегда следует добавлять с «китайской спецификой», поскольку мы имеем дело не совсем с европейским постмодернизмом [7]. Немного иначе обстоит ситуация с гонконгской литературой. Это, разумеется, во много связано с тем, что тесные экономические, политические и культурные взаимоотношения с Западом позволили литературному рынку Гонконга иметь доступ к огромному количеству европейской литературы. Из-за языковой ситуации, где английский существовал наравне с кантонским, гонконгцам даже не требовались переводы, чтобы ознакомиться с данной литературой. Тесные литературные связи (в том числе и с Тайванем) дали возможность гонконгской литературе перенять постмодернизм в более-менее европейской форме, хотя и здесь, разумеется, присутствует своя специфика. Она выражается в том, что гонконгские писатели склонны осмысливать собственную идентичность в рамках взаимоотношений «Китай-Гонконг». В данной работе мы будем придерживаться определения постмодернизма как «транскультурного и религиозного феномена, предполагающего диалог на основе принципов открытости, учета многообразия духовной жизни человечества, синтеза культурно-исторического опыта и его актуализации в настоящем и будущем» [12].

Согласно теории о постмодернизме, выведенной Т. В. Лошаковой и А. Г. Лошаковым, для данного направления характерны следующие черты.

Неприятие идеи господства государства и его идеологий над природой и личностью человека.

В сплетении сложных взаимоотношений Сяоцин, Бай Сучжэнь и Сюй Сяня Лилиан Ли отрекается от конфуцианской морали. Праведность и благородство – пустые слова для Сюй Сяня, которым он пытается соответствовать лишь внешне. О человеческой морали, которая полна лицемерия, Сяоцин отзывается с непониманием и неприятием. С самого начала она больше змея, чем женщина, и вписаться в человеческое общество не стремится, поскольку считает людей жалкими и слабыми. Ей непонятно, зачем ходить прямо, когда можно ползать, зачем любить, когда можно хорошо пообедать. Сяоцин – это чистое природное начало, которое противостоит человеческой этике и морали, но в конечном итоге, подчинившись ей, практически теряет свою змеиную часть и остается с разбитым сердцем. Для Сяоцин нет разницы, какова власть. Довольно показателен их с Сучжэнь диалог, когда пагода Лэйфэн пала из-за хунвэйбинов, жгущих ее. Сучжэнь интересуется, какая династия у власти и кто император, на что Сяоцин равнодушно отвечает: 《不晓得—不过，好像不叫‘皇帝’，叫‘主席’。》 («Не знаю. Но, кажется, он называется не император, а председатель») [57]. И Сяоцин, и Бай Сучжэнь принадлежат другому миру, миру прошлого, они далеки от государственных идеологий, даже Культурная революция проходит мимо них. Сяоцин просто рада, что хунвэйбины, уничтожая памятники прошлого, освободили ее сестру. Они даже не пытаются стать частью той эпохи, в которой вынуждены жить, и предпочитают отстраниться от любых идеологий и идей нового государства: 《我们不喜欢这一“朝代”，索性隐居，待他江山移易再算。老实说，做蛇就有这自由了。》 («Нам эта «династия» не нравится, поэтому мы просто живем в уединении и ждем, когда она изменится. Честно говоря, быть змеей означает иметь эту свободу») [57]. Получается, что обе змеи способны обрести свободу благодаря своей нечеловеческой природе, которая построена из инстинктов и не заинтересована в том, чтобы вписаться в общество, ощутить единство принадлежности к чему-либо. Их личное оказывается выше общечеловеческого и государственного.

Плюралистические трактовки исторического прошлого и стремление избавиться от восприятия истории как прогресса.

Для Лилиан Ли историзм – важная часть ее произведений, в этом очевидно влияние китайской литературы на ее творчество. Тем не менее, история осознается через личное восприятие героинь, которые оказываются помещены в новый контекст. На протяжении всего романа временные рамки

достаточно четко обозначены благодаря упоминаниям правящих династий. Лилиан Ли глазами Сяоцин осмысляет историческое прошлое, в большей степени через отношения людей, и в конечном итоге приходит к неутешительному выводу: история циклична, все склонны повторять те же ошибки, и это нескончаемый круг. Так, Сяоцин переживает трагедию по такому сценарию: пробуждение, встреча с Бай Сучжэнь, встреча с Сюй Сянем, попытка превратиться в женщину, катарсис (когда она узнает о беременности Бай Сучжэнь), падение, убийство, скитание. Смерть Сюй Сяня запускает новый виток времени, а точнее возвращает в самое начало: годы ожидания, встреча с Бай Сучжэнь. Сяоцин снова отговаривает ее от связи с мужчинами, презирует их, но затем следует за Бай Сучжэнь как и прежде. Хотя концовка и остается открытой, довольно очевидно, что встреча с Сюй Сянем обрекла обеих женщин на трагедию и в этой жизни. Таким образом, все герои существуют в замкнутом цикличном круге, и не имеет значения, в каком историческом периоде они находятся. Осмысление истории в рассказе Сяоцин помещает факт прошлого в новые обстоятельства, изменяя восприятие образов героев, оживляя историю, доказывая неоднозначность любой трактовки. Главное отличие воспоминаний Сяоцин от легенды состоит в том, что счастливого конца для любви Сюй Сяня и Бай Сучжэнь никогда не будет. Их встречи запускают один и тот же цикл, ведущий к краху. Однако вся история в романе (и повествовательная, и история Китая) подается именно через женский взгляд.

Обостренный интерес к сексуальным меньшинствам и транссексуальности.

В романе «Зеленая Змея» болезненные взаимоотношения Сяоцин, Бай Сучжэнь, Сюй Сяня и монаха приобретают неоднозначность. Традиционно данная легенда для китайцев воплощает историю об истинной гетеросексуальной любви, которая способна преодолеть любые препятствия. Все довольно просто и понятно. Однако Лилиан Ли разрушает привычное представление о героях прошлого, и для этого оставляет возможность неоднозначно трактовать взаимоотношения Сяоцин и Сучжэнь, Фахая и Сюй Сяня. С самого начала очевидна глубокая привязанность Сяоцин к Сучжэнь, граничащая с болезненным притяжением, жаждой остаться с Сучжэнь навсегда в озере, разделить вечность на двоих. Более того, чем больше человеческих черт обретает Сяоцин, тем сложнее ей понимать свои чувства к Сучжэнь – и остается открытым вопрос, испытывала ли она ревность к Сюй Сяню, или все-таки к своей названной сестре. Отношения героев настолько запутаны, настолько скрыты на бессознательном уровне, что они сами неспособны разобраться. Следует также отметить, что Лилиан Ли использует теории З. Фрейда касательно гомосексуальности, которую психоаналитик

считал приобретенной под влиянием особой культурной среды. Теория социального конструирования гендера считает, что «и мужчины, и женщины рождаются без врожденной гендерной идентичности, но приобретают ее в процессе роста» [61]. Сяоцин – змея, которая начинает поиск своей идентичности, становясь свидетельницей ограниченности и глупости мужчин, и ей с самого начала не ясно, что означает быть женщиной. Этот социальный конструкт ей чужд, поэтому она так и не принимает его до самого конца, и ее внутренний протест выражается в том числе и в гомосексуальном влечении.

Бай Сучжэнь, перед которой постоянно стоит выбор, Сяоцин или Сюй Сянь, не может так просто отпустить сестру, даже когда их ссора достигает апогея. Она признает, что любит ее, что у нее на самом деле есть только Сяоцин, но отказаться от сексуального влечения к Сюй Сяню неспособна. Любовь каждого из героев жестока и разрушительна, и, разумеется, обречена.

Поскольку Сяоцин олицетворяет вызов и бунт, ее гомосексуальное влечение к Бай Сучжэнь – это тоже своего рода протест против патриархального мира. Но запутанность ее эмоций, борьба между телесным влечением к красоте Сюй Сяня и истинной духовной любовью к Белой Змее, усложняет и без того непростые отношения между героями. Сяоцин пытается соблазнить монаха Фахая, сам монах пытается заполучить Сюй Сяня, которого не желает отпускать Бай Сучжэнь. Нельзя исключать и полиаморические мотивы, поскольку Сюй Сянь жаждет сразу двух женщин, но и не способен сопротивляться желаниям Фахая, Сяоцин пытается соблазнить сначала Сюй Сяня, а затем и Фахая (что ей почти удается), но при этом в действительности желает остаться с Белой Змеей, а Сучжэнь не может сделать выбор между Сяоцин и Сюй Сянем и жаждет обоих. Сложные взаимоотношения разрушают представление об оригинальной легенде. Лилиан Ли рассказывает историю, которую все знают, но заполняет пробелы неоднозначностью, которая разрушает привычные образы.

Феминизм и эротизм.

Образ Зеленой Змеи – это бунт и протест против патриархальных устоев, которые проявляется на разных уровнях: как на телесном, где Сяоцин познает свою сексуальность, так и на внутреннем, где происходит борьба между женщиной и змеей в сердце Сяоцин. Сексуальность и эротика играют важную роль в романе. Сама Лилиан Ли называла это произведение «историей о соблазнении» [58]. Образ змеи в мировой культуре весьма неоднозначен, а образ змеи-женщины отсылает к соблазнению и похоти. В Сяоцин три начала: змеиное, демоническое и женское. Восприятие женщины-змеи, как правило, происходит в исключительно негативном ключе: она, как и всякое демоническое создание, использует красоту, чтобы соблазнять мужчин и вредить им. По своей сути «демонизация» образа

красивой женщины, которая получает то, что пожелает, это часть культуры подавления женской сексуальности и инструмент контроля в патриархате. Женская красота неизменно соотносится с сексуальностью и похотью. Тем не менее, если мы возьмем образ Белой Змеи, закрепленный в культуре, то она, будучи злым демоном (в первоначальных версиях) в итоге становится достойной супругой. Ее образ не сексуализирован, она воспринимается скорее чистой и праведной, несмотря на свою истинную природу, потому что Белая Змея принимает правила игры патриархального мира: она становится верной женой Сюй Сяня и не претендует на сексуальное раскрепощение и свободу – что уж говорить об образе Зеленой Змеи, которая воплощает архетип верной служанки или подруги, и в принципе лишена любовного интереса и, соответственно, сексуальности. Для Лилиан Ли принципиально важно преподнести образ двух змей как нечто эротическое и разрушительное, полное демонической притягательности. Бай Сучжэнь быстро осознает искусство соблазнения, она заполучает Сюй Сяня, соблазняет его. В традиционном представлении патриархального мира женщина – это сексуальный объект, не имеющий права на инициативу. Женская сексуальность стигматизирована, всячески подавляется и осуждается. В рамках истории распутство Сюй Сяня воспринимается естественно, в то время как попытки Сяоцин соблазнять мужчин придают ее образу скорее негативный окрас. Но для Лилиан Ли важно наделить и Сучжэнь, и Сяоцин правом распоряжаться собственной сексуальностью – это своего рода вызов традиционной культуре. В этом важную роль играет то, что и Сяоцин, и Бай Сучжэнь являются не просто женщинами, они змеи, оборотни, имеющие магические силы. Они существовали в иной среде, где им не навязывалась человеческая мораль, соответственно, любое проявление стыда и вины им чужды. Стыд и вина – это удобное оружие, которые позволяет управлять женским телом. Тем не менее, у Сяоцин и Бай Сучжэнь есть одно разительное отличие: Сяоцин не принимает мужскую культуру, бессознательно и сознательно она всячески ей противостоит. Даже соблазнение мужчин для нее просто способ, развлечение, попытка понять собственные чувства и желания, в то время как Бай Сучжэнь всячески стремится отринуть змеиную природу и быть просто женщиной. Но для нее путь к человеческой части – это путь к потере себя. Важно отметить и то, что любовь каждого из героев рождена сексуальным желанием, и телесность в романе играет самую важную роль.

Лилиан Ли перекраивает образ Зеленой Змеи очень четко выражая феминистский взгляд на эту традиционную роль, подчеркивая женское сознание Сяоцин и демонстрируя современные женские ценности.

Гибридное совмещение различных жанровых форм.

Как уже приводилось ранее, определить жанровую принадлежность «Зеленой змеи» достаточно сложно, поскольку данное произведение сочетает в себе довольно много жанровых разновидностей. Мы уже доказали, что прочтение романа как фантастики не совсем работает, поскольку фантастическое подразумевает два пути, где история либо переходит в категорию сверхъестественного, либо нет. Лилиан Ли не ставит целью убедить читателя в реальности (или ирреальности) происходящего, законы мира человеческих ошибок и страданий подтверждаются через волшебное. Даже магия не может спасти людей от краха и падения. Роман можно назвать аллегорическим, философским, сверхъестественным, психологическим, феминистским и т. д. Более того, Лилиан Ли привносит и китайские жанры, например, очевидно влияние традиции чжигуай сяошо и сянься.

Проявление интертекстуальности.

Интертекстуальность характерна для всех уровней романа «Зеленая Змея». В явных формах интертекстуальности мы прочитываем историю об одной из самых известных китайских легенд, которая была воплощена в том числе и в литературных произведениях. К примеру, даже в самом романе присутствует упоминание реально существующих литературных трактатов, где была записана эта история: 《宋、元之后，到了明朝，有一个家伙唤冯梦龙，把它收编到《警世通言》之中，还起了个标题。》 («После династий Сун и Юань, во времена династии Мин, был человек, которого звали Фэн Минлун, и он в свой сборник «Повести в назидание миру» включил историю о Белой Деве и даже дал ей название») [57]. Помимо этого, встречаются цитирование классической поэзии, к примеру, стихи Ли Шаньиня. В тексте много культурных концептов, отсылающих к даосским и буддийским практикам (волшебная трава, самосовершенствование, «семь эмоций и шесть желаний»). К скрытым видам интертекстуальности можно отнести влияние текстов Чжан Айлин на писательскую манеру Лилиан Ли, а также те идеи и мотивы, что присутствуют в «Зеленой Змее» и рассказах Чжан Айлин. В первую очередь это заметно благодаря стилю текста, который сочетает в себе «вульгарность» и «элегантность», а также декадентство и ощущение запустения. Лилиан Ли воссоздает сходную с Чжан Айлин атмосферу, тяготеет к совмещению классики и современности. Во вторую очередь это использование двух женских образов в контрасте. Две цитаты из «Зеленой змеи» являются аллюзией на произведение «Красная роза и белая роза» (红玫瑰与白玫瑰), где Чжан Айлин пишет о том, что в жизни каждого мужчины есть две женщины – белая и красная роза, где белая роза представляет собой образ целомудренной женщины, а красная – желанной. И какой бы выбор мужчина ни сделал, он будет жалеть. Лилиан Ли пишет так: 《每个男人，都希望他生命中有两个女人：白蛇和青蛇。每个女人，也希望

她生命中有两个男人：许仙和法海。》(«Каждый мужчина хочет иметь в своей жизни двух женщин: Зеленую и Белую змею... Каждая женщина тоже хочет, чтобы в ее жизни было два мужчины: Сюй Сянь и Фахай») [57]. Роман «Белая змея» во многом построен именно в диалогическом соотношении как с традиционной китайской культурой, которой противостоит, так и с текстами Чжан Айлин, на которые ориентируется Лилиан Ли.

Наличие фрагментарности и монтажа.

Лилиан Ли сознательно прибегает к киноэстетике в тексте, поскольку для нее литература и кино неотделимы. Изначально произведение «Зеленая Змея» было сценарием, а не романом, поэтому для этого текста характерны монтаж и фрагментарность. Данный прием реализуется в работе Лилиан Ли со временем и пространством. Перекраивающий монтаж позволяет опустить ненужные подробности, действия и описания. Прием «камеры» дает возможность фокусироваться на различных временных промежутках, переключая их, расставляя акценты в нужных местах. Внутренние смятения и переживания Сюэцин резко сменяют пейзажи и действия персонажей, фокус камеры смещается на каждого героя в отдельности, но в конечном итоге камера все еще ограничена тем пространством, которое может заснять, и это взгляд Сюэцин.

Элемент метафикшна.

Метапроза в постмодернизме обычно характеризуется таким признаком, как мотив сочинительства, где присутствует герой-писатель и автор-творец. Метапроза по своей сути представляет «текст в тексте». Одна из сложностей нарратива в «Зеленой Змее» состоит в том, что Сюэцин занимает неопределенную позицию по отношению к тексту. Сам роман преподносится как автобиография в процессе написания. Есть Сюэцин-автор, наделенная властью в тексте, занимающая позицию автора-творца (ей известны мысли и чувства остальных героев). Есть Сюэцин-героиня, главное действующее лицо в воспоминаниях прошлого. И есть Сюэцин-рассказчица, которая объединяет обе ипостаси и с некоторым отстранением наблюдает за происходящим. О том, что она пишет свой собственный текст, свидетельствует фраза: «我还打算把我的稿子，投寄到香港最出名的“东方日报”去。听说那报章的读者最多，我希望有最多的人了解我呢。」(«Я также планирую опубликовать свою рукопись в самой известной газете «Ежедневные новости Востока». Я слышала, что у этой газеты огромное количество читателей, и надеюсь, что как можно больше людей узнают о моей истории») [57]. Процесс писательства сливается с воспоминаниями, к которым вынуждена обратиться Сюэцин, и они оказываются неотделимы друг от друга.

Инаковость главного героя.

Хотя в данной работе мы и отошли от понимания гонконгской литературы в русле постколониальной, отрицать присутствие некоторых черт невозможно. Но это в том случае, если рассматривать взаимоотношения «Китай-Гонконг» в качестве постколониальных. Существует точка зрения, которая предполагает, что постмодернистская и постколониальная литературы связаны друг с другом настолько, что по сути это варианты одного и того же. В своей статье «Постмодернистский дискурс как основа постколониализма: диалог двух течений» Ю. Кравинскан отметила, что между постколониализмом и постмодернизмом существует определенный диалог. Для обоих течений характерны такие признаки, как «исключенность, инаковость главных героев из общего плана, как одна из центральных линий романа; рефлексивные отступления от сюжета, стремление к изоляции, приводящее к насилию и в конечном итоге финал романа, который одновременно является и началом нового витка» [11]. Сяоцин воплощает собой инаковость на всех уровнях: она не человек, и не стремится осознать, что значит принадлежать обществу. Но и среди своих сородичей-демонов ей тоже нет места, ведь с тех пор, как она проглотила волшебную пилюлю, Зеленая Змея обрела склонность к человеческим порокам, а значит и змеей уже в полной мере не является. Попытки познать человеческую природу приводят Сяоцин к открытию в себе жестоких и темных сторон, и она не способна смириться с принятой в обществе моралью. Навязанная добродетель, чистота и целомудрие – это чуждые ей качества. Быть человеком оказывается для нее слишком сложно, а быть женщиной – еще сложнее. Далее Сяоцин узнает, как спустя века люди рассказывают их историю, и это вызывает в ней гнев и неприятие. Она не просто исключена из истории, ее образ настолько незначителен, что едва ли стоит упоминания. Сяоцин лишена права голоса, права рассказать собственную историю, что приводят ее к размышлениям, рефлексии, попыткам понять, почему все обернулось так. Насилие – важная часть повествования. Сяоцин наблюдает за человеческим обществом, построенном на лицемерии и двуличии, за праведным монахом Фахаем, который жестоко расправляется с беззащитными демонами. Параллельно с этим она участница любовного треугольника, и ее отношение к Сюй Сяню и Бай Сучжэнь граничит с безумной опустошительной любовью, приведшей в итоге к насилию. Бай Сучжэнь ударяет Сяоцин, что шокирует Зеленую Змею настолько, что она готова убить свою названную сестру. Более того, Сяоцин уходит за мечом, чтобы совершить это преступление. Любовный конфликт разрешается трагедией: Сяоцин в гневе убивает Сюй Сяня, который предал Сучжэнь. Совершив убийство, она отрекается от «человеческой» культуры и приводит столетия в изоляции, ожидая освобождения Белой Змеи. Встреча Сучжэнь с

реинкарнацией Сюй Сяня подразумевает для девушек два пути: или снова запустить цикл жестокости и насилия, или все-таки найти путь к спасению. Хотя, довольно очевидно, что и Сяоцин, и Сучжэнь обречены, и в этом смысле Сяоцин обречена сильнее всех остальных, поскольку она по-прежнему не способна вписаться в общество и быть принятой этим миром.

Специфика нарратива.

Лилиан Ли не случайно прибегает к использованию повествования от первого лица. Во-первых, это создает обманчивое ощущение авторского присутствия, во-вторых, это позволяет Сяоцин занимать несколько нарративных позиций, совмещая рассказчика, персонажа и автора. Проблема повествования от первого лица состоит в том, что оно довольно ограничено внутренним миром и самоощущением повествователя, пространство и время в нем также существуют в определенных рамках, субъективных ощущениях. Это не позволяет «заглянуть» во внутренний мир других героев. Наше понимание всегда ограничено восприятием того, кто повествует. Лилиан Ли в «Зеленой Змее» прибегает к эксперименту с повествованием от первого лица, где условные правила нарушаются благодаря тому, что писательница играет с образом Сяоцин, наделяя ее одновременно несколькими функциями, как уже приводилось ранее. Сама идея метафикшна позволяет ей вести своеобразный диалог с читателем, где Сяоцин умело манипулирует читательским сознанием: стоит сосредоточиться на сюжете, как он резко прерывается риторическими вопросами или ироническими замечаниями, иногда философскими размышлениями. Помимо этого, мы помним, что имеем дело с рукописью, из-за чего создается двойственное ощущение «текста в тексте». Мы читаем сам текст с определенными ожиданиями, поскольку предполагается, что в вымышленном мире Сяоцин купили газету с ее рассказом, и мы знаем, как построена оригинальная легенда. Сяоцин это тоже знает, она открытым текстом говорит о том, что изучала их. Сама ситуация, что в мире есть змея, которая пишет свою автобиографию, подразумевает вымысел; вымысел, в который включен читатель, имеющий определенный горизонт ожиданий, и эти ожидания не оправдываются. По началу можно только догадываться, что представленный текст – воображаемая автобиография волшебного существа, которое не может быть частью нашей реальности, но ведет себя так, будто ею является. Сяоцин – своеобразный симулякр, копия несуществующей Зеленой Змеи, и продукт ее творчества – это тоже несуществующая рукопись, которая пока что не опубликована в том мире, где присутствует сама Сяоцин. Прием отстранения, к которому прибегает Лилиан Ли, вынуждает читателя вспомнить, что он имеет дело не с занимательным сюжетом, а с целой историей, настоящей

легендой, которая должна быть осмыслена в новом свете. Все это призвано доказать изменчивость и неоднозначность истории.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что роман «Зеленая змея» следует относить к постмодернистскому направлению. Лилиан Ли использует европейскую теорию понимания постмодернизма, но осмысляет ее в культурных реалиях Гонконга и Китая. Для писательницы важен дискурс, который существует между прошлым и настоящим, между «инаковой» (гонконгской) и китайской идентичностью, между мужчинами и женщинами, между современным Гонконгом и средневековым Китаем, чье прошлое неотделимо друг от друга. Лилиан Ли обращается ко многим традициям классической китайской литературы, для ее текстов характерна интертекстуальность, но при этом своей целью писательница ставит переосмысление «старого» с точки зрения «нового». Лилиан Ли использует женский взгляд на историю, чтобы доказать ее неоднозначность и множественность трактовок, а также деконструировать патриархальную культуру, ясно демонстрируя ее разрушительные последствия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нынешних условиях существования гонконгской литературы не представляется возможным однозначно определить ее место в контексте национальных литератур. В данной работе мы постарались уйти от понимания гонконгской литературы как региональной, а также сочли, что нельзя назвать национальной литературу, которая активно сопротивляется китайскому национализму и стремится к космополитическим ценностям. Гонконгцы не пытаются подчеркнуть свою идентичность в качестве нового этноса, они вполне комфортно существуют в рамках гибридного самосознания, не желая искать свое место среди национальностей. При этом они поддерживают связь с традиционной культурой Китая, но ощущают дистанцию между собой и китайцами, воспринимая современный Китай через призму «другого». Мы предприняли попытку определить гонконгскую литературу как постнациональную, делая упор на космополитические установки гонконгского самосознания и культуры. Поскольку теория о постнациональных литературах толком не разработана, мы предполагаем, что постнациональность в будущем (или уже сейчас) может отражать новую транскультурную идентичность, с которой столкнется (или столкнулся) мир. И в этом смысле гонконгская литература является уникальным феноменом.

Мы попытались доказать, что современное состояние гонконгской литературы и гонконгского самосознания не позволяет нам описывать литературу Гонконга в европейском понимании постколониализма. Гонконг не считается колонией с политической точки зрения, и при этом мы можем проследить черты постколониальных взаимоотношений между Китаем и Гонконгом, но не между Великобританией и Гонконгом. Т. е. постколониальность Гонконга нам следует понимать только в качестве сопротивления китайскому национализму, и это полностью нарушает логику постколониальных взаимоотношений, поскольку «колонизатором» следует выступить Великобритании, а не Китаю, которому принадлежал Гонконг. Процесс колонизации и деколонизации оказал существенное влияние на развитие культуры и литературы Гонконга, отделив его от китайских материковых процессов, и породив новую идентичность. Когда сознание носителя становится транскультурным, оно может существовать только в рамках многонациональности и языкового плюрализма. Постнациональность – это потенциальное будущее литературы, если (или когда) многие народы под влиянием глобализации откажутся от национального в пользу единства человеческой культуры. Гонконгская литература уникальна тем, что фактически «перескочила» этап национального. Можно сказать, что

современные гонконгцы – это космополитичные китайцы, отказавшиеся от национализма, что сложно представить в нынешних условиях.

Мы также выяснили, что не существует единого мнения касательно определения гонконгской литературы, а также временных рамок ее возникновения. В данной работе мы вывели определение гонконгской литературы как литературы, которая территориально принадлежит Гонконгу, тематически охватывает гонконгскую проблематику и передает «дух Гонконга» (香港性, 本土性) [45], а также авторы которой имеют гонконгское гражданство (т. е. либо родились в Гонконге, либо туда переехали). В отношении периодизации гонконгской литературы мы попытались обозначить следующую хронологию: «предгонконгская литература», т. е. литература, существовавшая на территории Гонконга до конца 1950-х годов, и представляющая собой произведения литераторов, бежавших с материка, и «собственно гонконгская литература», которая развивалась с конца 1950-х годов по настоящее время, когда в литературу пришло молодое поколение коренных гонконгцев.

Современная гонконгская литература представляет собой многогранное разнообразное явление, включающее в себя как традиции западной литературы (модернизм, постмодернизм и т. д.), так традиционно китайской (ориентация на национальные жанры китайской литературы). При этом не исключается влияние японской (появление жанра даньмэй) и латиноамериканских литератур (творчество гонконгской писательницы Сиси). Гонконгская литература коммерциализирована и, как правило, учитывает потребительские интересы, из-за чего характеризуется как «городская» и «массовая». Гонконгские авторы вынуждены «балансировать» между установками массовой и элитарной литературы, совмещая их. Гонконгская литература существует в тесных взаимоотношениях с киноиндустрией, и благодаря этому снимаются фильмы, получившие престижные награды. Гонконгский кинематограф широко известен во всем мире. В этом контексте творчество Лилиан Ли выступает особенно показательным, поскольку практически все ее романы экранизированы, и многие из этих экранизаций получили престижные кинопремии. Фильмы, снятые по романам Лилиан Ли, известны за рубежом. Это истории, которые понятны представителям любой культуры, что доказывает интернациональность ее творчества.

Лилиан Ли является одной из самых известных писательниц Гонконга, и в своих романах активно исследует как универсальные темы (отношения между мужчинами и женщинами, цикличность исторического процесса, любовь и ненависть, женская сексуальность и феминизм), так и затрагивающие местную идентичность и проблемы (связь Гонконга и Китая,

неоднозначность исторической интерпретации, деконструкция женских образов классической китайской культуры). Писательская манера Ли Бихуа характеризуется высокой степенью творческой индивидуальности. Лилиан Ли мастерски использует различные языковые средства, чтобы создать уникальный текст, представляющий собой диалог между прошлым Китая и настоящим Гонконга. Писательница обращается ко многим традициям классической китайской литературы, романы Лилиан Ли наполнены интертекстуальностью, но при этом своей целью писательница ставит переосмысление «старого» с точки зрения «нового». Для творчества Лилиан Ли также характерны такие черты, как высокая степень психологизма, историзм, авторская концепция любви и гонконгский стиль письма. Чаще всего главными героями в историях выступают носители «маргинальной» культуры, которая отражает гонконгскую идентичность и противостоит традиционной «элитарной» культуре Китая. В постколониальных и постмодернистских исследованиях массовая литература противопоставляется литературе «колонизатора», элитарной литературе, которая определяется в качестве эталона. Коммерциализированность и популярность гонконгской литературы воспринимается подтверждением ее маргинальности (с точки зрения китайской литературы), но в этом выражается культурный протест Гонконга.

Ярким примером творческой индивидуальности Лилиан Ли является постмодернистский роман «Зеленая Змея». Писательница использует европейскую теорию постмодернизма, но осмысляет ее в культурных реалиях Гонконга и Китая. Лилиан Ли прибегает к деконструкции, разрушая устоявшиеся образы в традиционной китайской культуре, наделяя их «новой» идентичностью. Писательница сознательно наделяет героинь сексуальностью и правом распоряжаться собственным телом, превращая асексуальные образы в соблазнительные, разрушительные и страстные. Лилиан Ли в полной мере реализует собственную авторскую концепцию любви, опустошающей, темной и безумной. Также уделяется внимание гомосексуальности как форме протеста против традиционной патриархальной культуры Китая. Писательница сознательно использует образы «инаковых» героинь, исключенных из истории и общества, таким образом подчеркивая их сходство с Гонконгом. История и культура Гонконга – это то, что постоянно подвергается сомнению, и то, что по своей сути парадоксально, существует одновременно вопреки и благодаря китайской традиционной культуре. Прошлое героинь Лилиан Ли тоже подвергается сомнению, оно вымышлено и правдиво, существует и не существует – неспроста писательница использует в «Зеленой Змее» элементы автофикшна. Героиня вымышленной легенды рассказывает реальную историю, которая

является аллегорией. Аллегория в романе реконструирует прошлое, которое не существует в «объективной» истории, т. е. отражает положение Гонконга в русле официальной истории Китая.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ашимова, А. Ф. Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/413>. – Дата доступа: 13. 05. 2022.
2. Букатая, А. М. Китайская литература конца XX – начала XXI в.: творчество Чжан Лин: учебн.-метод. пособие / А. М. Букатая. – Минск: БГУ, 2021. – 95 с.
3. Бутенина, Е. М. Гибридная идентичность как литературная проблема (на материале китайско-американской женской прозы XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 03 / Е. М. Бутенина; ДВГУ. М., 2006.
4. Баров С.А., Егорова М.А. Кантонский диалект в современном Китае: проблема сохранения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2019. Т. 10. № 1. С. 152–166.
5. Беруби, М. Литература постмодернизма: черная кошка в темной комнате [Электронный ресурс] / М. Беруби; пер. с англ. О. Юрченко, Б. Кузьминского. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/20000704_pomo.html. – Дата доступа: 10. 12. 2021.
6. Гутин И. Ю. Языковая ситуация в специальном административном районе Гонконг КНР и политика властей в сфере языка / И. Ю. Гутин // Международный научно-исследовательский журнал. – 2018. – № 2 (68).
7. Завидовская, Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 03. / Е. А. Завидовская; ИВ РАН. М., 2005.
8. Злобин, С.С. Концепция гибридности в творчестве индийского культуролога Хоми Бхабха / С.С. Злобин // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. Вып. 9 / рэдкал.: С. М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. – Мн.: БДУ, 2014. – с. 199–206.
9. Иванов, П.М. Гонконг. История и современность / П. М. Иванов. – М.: Наука Главная редакция восточной литературы, 1990. – 278 с.
10. Кошелева, Н.В. «Ориентализм» Эдварда Саида / Н.В. Кошелева // XXI век: актуальные проблемы исторической науки: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ. Минск, 15–16 апр. 2004 г. / Редкол.: В. Н. Сидорцов. (отв. ред.) и др. – Мн: БГУ, 2004. – С. 78–80.
11. Кравискан, Ю. Ю. Постмодернистский дискурс как основа постколониализма: диалог двух течений / Ю. Ю. Кравинская // Наукові

записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2013. – Вип. 2(1). – 54-63 с.

12. Лошаков А. Г. Зарубежная литература XX века. 1940-1990 гг: учеб. Пособие. Москва : Флинта, 2016.

13. Саид, Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / Э. Саид. – СПб.: Русский мир, 2006. – 640 с.

14. Семенюк, М. В. «Шанхайский» стиль в современной литературе Китая / М. В. Семенюк // Общество и государство в Китае. М., 2013. Т. XLIII, ч. 1 / редкол.: А. И. Кобзев [и др.]. 2013. С. 642–644.

15. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

16. Трунова, А. С. Этапы развития литературы Гонконга / А. С. Трунова // Литературоведение: библиогр. указ. / ИНИОН РАН. Фундам. б-ка, Отд. Л64 науч.-библиогр. информ. – Москва, 2019. – (Новая литература по социальным и гуманитарным наукам). – № 11. – 70 с.

17. Хун, Цзычэн. История современной китайской литературы / Хун Цзычэн. – М.: Шанс, 2016. – 450 с.

18. Шелдякова, А. П. Трансформация образа Пань Цзиньянь в литературе и кинематографе современного Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/261-> Дата доступа: 13. 05. 2022.

19. Abbas, Ackbar. Hong Kong culture and the politics of disappearance (Аббас, Акбар. Культура Гонконга и политика исчезновения) / Ackbar Abbas // Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997. 168 p.

20. City Literature: Thoughts and Ideas about Hong Kong (Городская литература: размышления и идеи касательно Гонконга) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.scmp.com/presented/news/hong-kong/education/topics/social-sciences-humanities-matter/article/3089624/city>. – Date of access: 18. 12. 2021.

21. Chen, X. Boys' Love (Danmei) fiction on the Chinese internet ((Чэнь, С. Литература жанра даньмэй в китайском интернете) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0355213>. – Date of access: 10. 04. 2021.

22. Chu, Yingchi. Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self (Чу, Инчи. Гонконгское кино: колонизатор, родина и я) / Chu Yingchi. – London: RoutledgeCurzon, 2003. 230 p.

23. Dyserinck, H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity (Дизеринк, Х. Имагология и проблема этнической идентичности) [Electronic resource]. – Mode of access:

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf– Date of access: 10. 04. 2021.

24. Erni, John Nguyet. Like a postcolonial culture: Hong Kong re-imagined (Эрни, Джон. Как постколониальная культура: новый взгляд на Гонконг) [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/233175584_Like_a_postcolonial_culture_Hong_Kong_re-imagined. – Date of access: 24. 09. 2021.

25. Fanon, F. Black Skin, White Masks (Фанон, Ф. Черная кожа, белые маски) / F. Fanon. – New York: Grove Press, 2008. 260 p.

26. Gan, Min. The phantom returns: on Lilian Lee's three supernatural stories (Гань, Минь. Призрак возвращается: о трех сверхъестественных историях Лилиан Ли) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/graduate/The-phantom-returns-on-Lilian-Lees/9983776834202771>. – Date of access: 18. 05. 2022.

27. Glaessner, Verina. Kung Fu: Cinema of Vengeance (Глаесснер, Верина Кунг-фу: кино мести) / Verina Glassner. – London: Lorimer; New York: Bounty Books, 1974. 134 p.

28. Jackson, L. Decolonization, Nationalism, and local identity: rethinking cosmopolitanism in educational practice in Hong Kong (Джексон, Л. Деколонизация, национализм и местная идентичность: переосмысление космополитизма в образовательной практике в Гонконге) [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.researchgate.net/publication/337941649_CANTONESE_DIALECT_IN_MODERN_CHINA_THE_PROBLEM_OF_CONSERVATION. – Date of access: 30. 10. 2021.

29. Karacs, S. Why is it So Hard to Find Hong Kong Literature in English? (Карацс, С. Почему так сложно найти гонконгскую литературу на английском?) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://zolimacitymag.com/why-is-it-so-hard-to-find-hong-kong-literature-in-english/>. – Date of access: 18. 12. 2021.

30. Larson, W. Liu Yichang's «Jiutu»: Literature, Gender, and Fantasy in Contemporary (Ларсон, В. «Пьяница» Лю Ичана: литература, гендер и фантазия в современности) / W. Larson // Modern Chinese Literature Vol. 7, No. 1 (Spring 1993), pp. 89-103.

31. Lee, Pui-Tak. Colonial Hong Kong And Modern China. Interaction and Reintegration (Ли, П. Колониальный Гонконг и современный Китай. Взаимодействие и реинтеграция) / Pui-Tak Lee. – Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

32. Tay, W. Colonialism, the Cold War Era, and Marginal Space The Existential Conditions of Four Decades of Hong Kong Literature (Тай, В.

Колониализм, эпоха холодной войны и маргинальное пространство. Экзистенциальные условия четырех десятилетий гонконгской литературы) / W. Tay // CULTURE AND INSTITUTIONS Volume 5, 1995.

33. 10 Notable Hong Kong Authors You Should Read (Десять заметных гонконгских авторов, которых следует прочесть) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://theculturetrip.com/asia/china/hong-kong/articles/the-top-10-most-notable-hong-kong-authors/>. – Date of access: 18. 12. 2021.

34. Teo, Stephen. Hong Kong Cinema: the extra dimensions / Stephen Teo. – London: British Film Institute, 1997. 319 p.

35. Where Is Hong Kong Literature When We Need It Most? (Где гонконгская литература, когда мы больше всего нуждаемся в ней?) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://electricliterature.com/where-is-hong-kong-literature-when-we-need-it-most/>. – Date of access: 18. 12. 2021

36. Shu, Mei. Hong Kong literature as Sinophone literature (Шу, Мэй. Гонконгская литература как синофонная литература) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://commons.ln.edu.hk/jmlc/vol8/iss2/2/>. – Date of access: 03. 01. 2021.

37. Zhu, Aijun. Feminism and Global Chineseness: The Cultural Production of Controversial Women Authors (Чжу, Айцзюнь. Феминизм и глобальная китайскость: культура, порождающая противоречивых женщин-авторов) [Electronic resource]. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.cambriapress.com/pub.cfm?bid=35>. – Date of access: 24. 05. 2022.

38. 罗, 香林. 中国文学在香港之发展 (Ло, Сянлинь. Развитие китайской литературы в Гонконге) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/ahVhx10>. – Date of access: 24. 09. 2021.

39. 艾勒克•博埃默访谈录: 后殖民文学研究的新趋势 (Интервью с Эллке Бемер: новые тенденции в постколониальном литературоведении) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.bfsujournals.com/c/2021-05-26/503271.shtml>. – Date of access: 28. 10. 2021.

40. 西川满殖民文学的后殖民解读 (Интерпретация колониальной и постколониальной литературы Нисикавы Мань) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://wh.cnki.net/article/detail/HWWX200201007>. – Date of access: 28. 10. 2021.

41. 历史的放逐-香港文学的后殖民解读 (Историческое изгнание – постколониальная интерпретация гонконгской литературы) [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.relun.com/qikan/0de17365e301f0791f20ee8c5bcc32cd.html>. – Date of access: 30. 10. 2021.

42. 也斯的香港後殖民文學與論述 (Гонконгская постколониальная литература и дискурс Е Сы) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/agS8D>. – Date of access: 30. 10. 2021.

43. 黄, 维梁. 香港文学的发展 (Хуан, Вэйлян. Развитие гонконгской литературы) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://jupas.mingpao.com/jupas/%E7%B4%B0%E8%AA%AA%E9%A6%99%E6%B8%AF%E6%96%87%E5%AD%B8-%E8%A6%8B%E8%AD%89%E5%9F%8E%E5%B8%82%E6%96%87%E5%AD%B8%E7%99%BC%E5%B1%95/>. – Date of access: 30. 11. 2021.

44. 香港的文学研究 (Исследование литературы Гонконга) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.literaturehk.com/new-blog-4/2018/11/5>. – Date of access: 30. 11. 2021.

45. 忆与《香港文学》的因缘: 刘以鬯先生培养了我 (Вспоминая о связи с гонконгской литературой: господин Лю Ичан взрастил меня) [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.xinhuanet.com/book/2018-09/05/c_129945919.htm. – Date of access: 10. 12. 2021

46. 港人故事, 如何言说—香港文学的独特风貌(История жителей Гонконга, как бы это сказать, уникальный стиль гонконгской литературы) [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.cflac.org.cn/ArtExchange/201301/Chinese/201404/t20140403_250856.htm. – Date of access: 10. 12. 2021

47. 王德威: 文学的香港史—十个关键时刻 (Ван Дэвэй: История литературы Гонконга – десять ключевых моментов) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.aisixiang.com/data/123217-2.html>. – Date of access: 10. 12. 2021

48. 黄子平: 香港文学史, 从何说起 (Хуан, Цзыпин: история гонконгской литературы, с чего начать) [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.sohu.com/a/329514285_268920. – Date of access: 18. 12. 2021

49. 特輯: 「期望香港有更多優秀作家出現」 (Спецрепортаж: «Надеюсь, в Гонконге будет больше выдающихся писателей») [Electronic resource]. – Mode of access: <https://clck.ru/ahWkV>. – Mode of access: 05. 01. 2022.

50. 刘以鬯。酒徒 (Лю, Ичан. «Пьяница»)[Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.99csu.com/book/10418/index.htm>. – Mode of access: 05. 01. 2022.

51. 武侠剧正从 00 后的世界里消失? [Electronic resource]. – Mode of access: <https://chigua24.com/1475>. – Mode of access: 05. 01. 2022.

52. 言情鬼妹 李碧华 (Романтические призрачные девы Ли Бихуа) [Electronic resource]. – Mode of access:

https://fashion.ifeng.com/news/detail_2010_06/29/1690750_0.shtml. – Date of access: 25. 11. 2021.

53. 李碧华文集 (Собрание произведений Ли Бихуа) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.kanunu8.com/files/writer/8551.html>. – Date of access: 25. 11. 2021.

54. 李, 碧华。霸王别姬 (Ли, Бихуа «Прощай, моя наложница») [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.b111.net/novel/45/45006/index.html>. – Date of access: 10. 01. 2022.

55. 李, 碧华。潘金莲之前世今生 (Ли, Бихуа «Прошлое и настоящее Пань Цзиньлянь») [Electronic resource]. – Mode of access: <https://hetubook.com/book2/120/index.html>. – Date of access: 10. 01. 2022.

56. 李, 碧华。胭脂扣 (Ли, Бихуа «Помада») [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.99csz.com/book/2372/index.htm>. – Date of access: 15. 02. 2022.

57. 李, 碧华。青蛇 (Ли, Бихуа «Зеленая Змея») [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.99csz.com/book/2371/index.htm>. – Date of access: 15. 02. 2022.

58. 李碧华：访谈 (Интервью Ли Бихуа) [Electronic resource]. – Mode of access: <http://ent.sina.com.cn/v/m/2011-01-19/02053212645.shtml>. – Date of access: 15. 04. 2022.

59. 向佛学习。七情六欲 (Учения Будды. Семь эмоций и шесть желаний) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://learnfrombuddha.com/zh/qiqingliuyu>. – Date of access: 25. 04. 2022.

60. 严歌苓。下书网 (Янь Гэлин. Сяшуван) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.shutxt.com/writer/43>. – Date of access: 15. 04. 2022.

61. 论李碧华对青蛇形象的重塑 (Трансформация образа Зеленой Змеи Ли Бихуа) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.zzqklm.com/w/yl/4255.html>. – Date of access: 15. 04. 2022.

62. 李, 碧华。秦俑 (Ли, Бихуа «Терракотовый воин») [Electronic resource]. – Mode of access: <http://quanben-xiaoshuo.com/n/qinyong>. – Date of access: 15. 06. 2022.

63. 玄武门之变在唐朝历史上发生过四次 («Переворот Сюаньмэнь» происходил четыре раза в истории династии Тан) [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.sohu.com/a/288003008_557768. – Date of access: 15. 06. 2022.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

李碧华 霸王别姬 暑去寒来春复秋

婊子无情，
戏子无义。
婊子合该在床上有情，
戏子，只能在台上有义。

每一个人，有其依附之物。娃娃依附脐带，孩子依附娘亲，女人依附男人。有些人的魅力只在床上，离开了床即又死去。有些人的魅力只在台上，一下台即又死去。一般的，面目模糊的个体，虽则生命相骗太多，含恨地不如意，糊涂一点，也就过去了。生命也是一出戏吧。

折子戏又比演整整的一出戏要好多了。总是不耐烦等它唱完，中间有太多的烦闷转折。茫茫的威胁。要唱完它，不外因为既已开幕，无法逃避。如果人人都是折子戏，只把最精华的，仔细唱一遍，该多美满啊。

帝王将相，才子佳人的故事，诸位听得不少。那些情情义义，恩恩爱爱，卿卿我我，都瑰丽莫名。根本不是人间颜色。

人间，只是抹去了脂粉的脸。
就这两张脸。

他是虞姬，跟他演对手戏的，自是霸王了。霸王乃虞姬所依附之物。君王意气尽，贱妾何聊生？当他穷途末路，她也活不下去了。但这不过是戏。到底他俩没有死。

怎么说好呢？

咳，他，可是他最爱的男人……。真是难以细说从头。

粉霞艳光还未登场，还是先来调弦索，拉胡琴。场面之中，坐下打单皮小鼓，左手司板的先生，仿佛准备好了。明知一一都不落实，仍不免带着陈旧的迷茫的欢喜，拍和着人家的故事。

灯黯了。只一线流光，伴咿呀半响，大红的幔幕扯起——
他俩第一次见面。

民国十八年（一九二九年），冬。

天寒日短，大风刮起，天已奄奄地冷了。大伙都在掂量着，是不是要飞雪的样子。

只是冬阳抖擞着，阴一阵晴一阵。过一天算一天。

天桥又开市了。

漫是人声市声。

天桥在正阳门和永定门之间，东边就是天坛，明清两朝的皇帝，每年到天坛祭祀，都经过这桥，他们把桥北比作凡间人世，桥南算是天界，所以这座桥被视作人间、天上的一道关口，加上又是“天子”走的，便叫“天桥”。

后来，清朝没了，天桥也就堕落凡尘，不再是天子专有。

这里渐渐形成一个小市场，桥北两侧有茶馆、饭铺、估衣摊。桥西有鸟市，对过有各种小食摊子，还有撂地抠饼的卖艺人。

热热闹闹，兴兴旺旺。

小叫化爱在人多的地方走动，一见地上有香烟屁股，马上伸手去拾。刚好在一双女人的脚，和一双孩子的脚，险险没踩上去当儿，给捡起了。待会一一给拆了，百鸟归巢，重新卷好，一根根卖出去。

女人的鞋是双布鞋，有点残破，那红色，搁久了的血，都变成褐了。孩子穿的呢，反倒很光鲜登样，就像她把好的全给了他。

她脸上有烟容。实际上廿五六，却沧桑疲惫。嘴唇是擦了点红，眉心还揪了痧，一道红痕，可一眼看出来，是个暗门子。

孩子约莫八九岁光景。面目如同哑谜，让围巾把脖子护盖住。这脖套是新的，看真点，衣裳也是新的。

虽则看不清楚他长相，一双眼睛细致漂亮，初到那么喧嚣的市集，怕生，左手扯着娘的衣角；右手，一直严严地藏入口袋中——就像捏着一个什么神秘的东西。很固执地不肯掏出来。

报童吆喝着：

“号外！号外！东北军戒严了！日本鬼子要开打了！先生来一份吧？”

一个刚就咸菜喝过豆汁，还拎着半个焦圈走过的男人吃他一拦，正要挥手：

“去去！张罗着填饱肚皮还来不及。谁爱开打谁打去！”

乍见女人，认出来，涎着脸：

“哎——你不是艳红吗？我想你呢！”

那挥在半空的手险些打中怯怯的孩子，他忙贴近娘。皱着眉，厌恶这些臭的男人。

艳红也不便得罪他，只啐一口。

拖着孩子过去。

穿过小食摊子，什么馄饨、扒糕、吊子汤、卤煮火烧、爆肚、灌肠、炒肝，还有茶汤、油茶、豌豆黄、爱窝窝、盆儿糕……，只听一阵咚呛乱响，原来是拉洋片的大金牙在招徕，洋片要拉不拉，小锣小鼓小吸引着满嘴馋液的男人，他们心痒难熬地，通过箱子的玻璃眼往里瞧……

“往里瞧啦往里瞧，大姑娘洗澡……”

待往前走，又更热闹了。

有说书的、变戏法的、摔跤的、抖空竹的、打把式的、翻筋斗的、荤相声的、拉大弓的、卖大力丸的、演硬气功的、还有拔牙的……

艳红找到她要找的人了。

关师父是个粗汉，身子硬朗，四十多五十了，胡子又浓又黑，很凶，眼睛最厉害了，像个门神——他是连耳洞也有毛的。

她指指身畔的孩子。他瞅瞅他，点个头，又忙着敲锣打鼓，吆喝得差不多，人也紧拢了。

娘爱怜地对孩子道：

“先瞧瞧人家的。”

脖套上一双好奇的大眼睛，长睫毛眨了眨。右手依旧藏在口袋中，只下意识地用左手摸摸自家的头颅。

因为场中全是光秃秃的脑袋瓜。

关师父手底下的徒儿今儿演猴戏。一个个脸上涂了红黄皂白的油彩，穿了简陋的猴儿装，上场了。

最大的徒儿唤小石头，十二岁了，扮演美猴王，一连串筋斗，翻到圈心。

王母娘娘的蟠桃会，居然把老孙漏掉？心中一气，溜至天宫，偷偷饱餐一顿。只见小石头吊手吊脚，抓脖扞虱，惹来四周不少哄笑。

他扮着喝光了酒，吃撑了桃，不忘照顾弟兄，于是顺手牵羊，偷了一袋，又一筋斗翻回水帘洞去。

关师父站在左方，着徒儿一个一个挨次指点着翻出去，扮作乐不可支的小猴，围着齐天大圣，争相献媚，展露身手，以博青睐，获赏仙桃……

观众们都在叫好。

小石头更落力了，起了旋子，拧在半空飞动，才几下——

谁知一下惊呼：

“哎呀！”

采声陡地止住了。

这个卖艺的孩子失手了。坍到其他猴儿身上。

人丛中开始有取笑，阴阳怪气：

“糟啦糟啦，鼻子撞塌了！”

小石头心有不甘，再拧旋子，慌乱中又不行了。

“什么下三滥的玩艺儿？也敢到天桥来？”

“哈哈哈哈哈！”

地痞闻声过来，落井下石骂骂咧咧：

“回去再夹磨个三五载，再来献宝吧。”

一个个猴儿落荒而逃。见势色不对，正欲一哄而散找个地方躲起来，但四方是人，男女老少，看热闹的，看出丑的，硬是重重围困，众目睽睽。——这样的戏，可更好看呐。都在喝倒彩。

吓得初见场面的孩子们，有些索性蹲下来，抱着头遮丑，直把师父的颜面丢尽。

“小孩儿家嘛，别见怪。请多包涵，包涵！”

关师父陪着笑，在这闹嚷嚷的境地，艺高人胆大，艺短人心慌。都怪徒儿不争气，出不了场。抱着香炉打喷嚏，闹了一脸灰。还是要下台的——下不来也得下。

一个地痞把他收钱用的铜锣踹飞了。

“飏”地一下，眼看那不成材的小癞子，又偷跑了。

关师父急起来：

“哎——抓回来呀！”

场面混乱不堪，人要散了。

小石头猛可站出来，挺挺的。

他朗朗地喊住：

“爷们不要走！不要走！看我小石头的！”

他手持一块砖头，朝自己额上一拍——

砖头应声碎裂了，他可没见血。好一股硬劲！

“果真是小石头呢！”

观众又给他掌声了。还扔下铜板呢。

他像个小英雄地，挽回一点尊严。

牵着娘手的孩子，头一回见到这么的一个好样的，吓呆了。非常震撼。谁知天黑得早。

还下了一场轻浅的初雪。它到早了，人人措手不及。

两行足印，一样轻浅，至一座四合院外，知机地止住了。不可测的天气，不可测的未来。孩子倒退了一步。

这座落北平肉市广和楼不远。

“小豆子，过来。”

娘牵住他的手。她另一只手拎着两包糕点，一个大包，一个小包。外头裹着黄色的纸，纸上迷迷地好似有些红条子，表示喜气。

院子里头传来叱喝声。

只见关师父铁般的脸，闪着怕人的青光，脖子特别粗。眉毛、胡子，连带耳洞的毛都翘起来了。

“你们这算什么？三十六着，走为上着？你们学的是什么艺？拜的是什么师？混帐！”

屋子里饭桌旁，徒儿们，一个一个，脑袋垂得老低，五官都深深埋在胸口似的，一字排开，垂手而立。还在饿着。

满头癞痢的小癞子，一身泥污，已被逮回来，站在最末。

“文的不能唱，武的他妈的不能翻！怎么挣钱？嘎？”

大伙连呼吸也不敢。没有动静。

关师父忽地暴喝。像发现严峻的危机：“连猴儿都演不了，将来怎么做人的？妈的！”

一手拎起竹板子，便朝小癞子打下去。

“逃？叫你逃？我调教你这些年你逃？”

小癞子死命忍住，抽搐得快没气。

打过小癞子，又顺便一一都打了，泄愤。

哭声隐隐起了。

“哭？”

谁哭谁多挨几下，无一幸免。就连那拍砖头的小石头也挨打。

“你！明儿早起，自己在院子里练一百下旋子！”

“是。”

“响亮点！”

“是！”

师父再游目四顾，逮住一个。

“你！小三子，上场亮相瞪眼，是怎么个瞪法？现在瞪给我瞧瞧。”

小三子犹豫一下。

“瞪呀！”横来一喝。

他把眼一睁。

师父怒从心上起：“这叫瞪眼？这叫死羊眼！我看你是大烟未抽足啦你。明儿拿面镜子照住，瞪一百下！”

折腾半晚，孩子只以眼角瞥着桌上窝窝头。窝窝头旁边有一大锅汤，汤上浮着几根菜叶。一个个在强忍饥肠辘辘，饿得就像汤中荡漾着的菜叶，浅薄、无主、失魂落魄。

“若要成材显贵，就得下苦功。吃饭吧。”

意犹未尽，还教训着：

“今后再是这副德性，没出息，那可别打白米饭、炒虾仁的主意啦！就是做了鬼，也只有啃窝窝头的份儿！记住啦？”

“记住了！”众口一声。窝窝头也够了。还真是人间美味，一人一个，大口的吃着。小石头用绳子绑了一个铜板，把铜板蘸在油碗中，然后再把油滴到汤里去。大人和小孩，望着那油，一滴、两滴。

都盼苦尽甘来。

“关师父。”

母子二人，已一足踏入一个奇异的充满暴力似的小天地，再也回不了头了。

关师父一回头，见是外人，只吩咐徒儿：“吃好了那边练功去。”

放下饭碗一问：

“什么名儿？”

“问你呀！”娘把这个惶惑的，梦里不知身是客的孩子唤住。

“——小豆子。”怯怯地回应。

“什么？大声点！”

娘赶忙给他剥去了脖套，露出来一张清秀单薄的小脸，好细致的五官。

“小豆子。”

关师父按捺不住欢喜。先摸头、脸、看牙齿。真不错，盘儿尖。他又把小豆子扳转了身，然后看腰腿，又把他的手自口袋中给抽出来。

小豆子不愿意。

关师父很奇怪，猛地用力一抽：

“把手藏起来干嘛——”

一看，怔住。

小豆子右手拇指旁边，硬生生多长了一截，像个小枝桠。

“是个六爪儿？”

材料是好材料，可他不愿收。

“嘿！这小子吃不了这碗戏饭，还是带他走吧。”

坚决不收。女人极其失望。

“师父，您就收下来吧？他身体好，没病，人很伶俐。一定听您的！他可是错生了身子乱投胎，要是个女的，堂子里还能留养着……”

说到此，又觉为娘的还是有点自尊：

“——不是养不起！可我希望他能跟着您，挣个出身，挣个前程。”

把孩子的小脸端到师父眼前：

“孩子水葱似地，天生是个好样……，还有，他嗓子很亮。来，唱——”

关师父不耐烦了，扬手打断：

“你看他的手，天生就不行！”

“是因为这个么？”

她一咬牙，一把扯着小豆子，跑到四合院的另一壁。厨房，灶旁……

天色已经阴暗了。玉屑似的雪末儿，犹在空中飞舞，飘飘扬扬，不情不愿。无可选择地落在院中不干净的地土上。

万籁俱寂。

所有的眼睛把母子二人逼进了斗室。

才一阵。

“呀——”

一声非常凄厉、惨痛的尖喊，划破黑白尚未分明的夜幕。

练功的徒儿们，心惊肉跳，不明所以。小石头打了个寒噤，情知不妙。

一头惊惧迷茫的小兽，到处觅地躲撞，觑空子就钻，雪地上血迹斑斑……

挨过半晌。

堂屋里，只闻强压硬抑的咽气、抽泣。悉悉，在雪夜中微颤。孤注一掷。

是一个异种，当个凡俗人的福分也没有。

那么艰辛，六道轮回，呱呱堕地，只是为了受上一刀之刳？

刳开骨血。刳开一条生死之路……

大红纸摺摊开了。

关师父清清咽喉，敛住表情，只抑扬顿挫，唱着一出戏似地：

“立关书人，小豆子——”

徒儿们，一个、两个、三个……，像小小的幽灵，自门外窥伺。

香在祖师爷的神位前缠绕着。

也许冥冥中，也有一位大伙供奉的神明，端坐祥云俯瞰。他见到小豆子的右掌，有块破布裹着，血缓缓渗出，化成胭红。如一双哭残的眼睛，眼皮上一抹。无论如何，伤痛过。

小豆子泪痕未干，但咬牙忍着，嘴唇咬出了血。是半环青白上一些异色。

“来！娘给你寻到好主子了。你看你运气多好！跪下来。”

小豆子跪下了。

方生 “年九岁。情愿投在关金发名下为徒，学习梨园十年为满。言明四

灾人 理，任凭师父代行，十年之内，所进银钱俱归师父收用。倘有天

顽劣 祸， 车惊马炸，伤死病亡，投河觅井，各由天命。有私自逃学，

不服，打死无论……”

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Отрывок из романа Ли Бихуа

«Прощай, моя наложница»

Глава 1. Лето сменяется зимой, весна возвращается в осень

У шлюх нет сердца, а у актеров – чести.

Проститутки вынуждены зарабатывать себе на жизнь, демонстрируя чувства лишь в постели; актер же может быть воплощением добродетели только на сцене.

Каждый человек нуждается в том, чтобы ему было на кого положиться: дитя цепляется за пуповину, что связывает его с матерью, женщины полагаются на мужчин. Некоторые из них обладают таинственным очарованием лишь в кровати, но, стоит им поникнуть ее, как очарование растворяется без следа. Так и у актеров – некоторые из них полны притягательности и шарма, но, стоит сойти со сцены, – как образы, порожденные их игрой, умирают – а с ними и сам актер. И за ярким гримом кроется лишь обычный человек с невыразительным лицом и бесконечной вереницей несбывшихся ожиданий – обманутый, со злостью и тьмой, разъедающей душу.

В конце концов, жизнь – это лишь пьеса. Или опера. Было бы гораздо проще, если бы мы могли видеть лишь важные моменты, но вместо этого мы вынуждены терпеть запутанные сюжетные повороты и жить в тревожной и мучительной неизвестности. Мы потеряны во тьме, заплутали среди множества расплывчатых смыслов, что следуют за нами, подобно неотвратимой угрозе. Конечно, зритель всегда может уйти, однако у актеров выбора нет – пьеса продолжится. Стоит занавесу подняться, как представление начинается – и они вынуждены отыгрывать свои роли от начала до конца. И спрятаться негде.

Императоры и князья, генералы и сановники, одаренные люди, прекрасные дети историй – свидетелями всему этому становятся зрители! Сколько чувств – дружба и привязанность, справедливость и долг, нежная и страстная любовь – все это, таящееся в человеческой душе, так трудно выразить и объяснить. Все это застывает на лицах актеров. Человеческий мир, что растворяется вместе с гримом.

И лишь два лица застыли друг напротив друга.

Один из них играет прекрасную наложницу Юй Цзи, а напротив партнер, играющий генерала Сян Юя, ее возлюбленного. Все существование Юй Цзи зависит от Сян Юя, но его государство вот-вот падет под натиском врагов – и как может жить наложница без лояльности и покровительства

своего повелителя? Жизнь Сян Юя окончена, и Юй Цзи выберет смерть, желая последовать вслед за ним.

Но это лишь опера. Актеры разыгрывают смерть – и занавес опускается. А в конце они оба поднимутся – и уйдут прочь.

Однако любовь их в некотором смысле настоящая: один из актеров влюблен в другого. История их весьма непроста. Когда один мужчина любит другого, это никогда бы бывает просто – и даже трудно понять, когда все это началось.

Театр окутала тьма. Стоит вспыхнуть бледно-алым огням, как музыканты постепенно поднимаются на сцену, чтобы до выступления успеть настроить инструменты. Барабанщик сыгу готовится ударить в кожаный барабан, пока трещотки застыли в ожидании. Другие музыканты все еще настраивают инструменты. Волнение охватывает каждого в этом зале – ведь сегодня предстоит выступление, частью истории которого все они станут.

Огни постепенно тускнеют, но одинокий огонек света все еще сияет на сцене. Раздается тихий шорох – и алый занавес приоткрывается.

Это их первая встреча.

Зима 1929 года, восемнадцатый год существования Китайской республики.

Дул пронзительный и ледяной северный ветер. Это было самое темное и холодное время года, когда слабые лучи солнца тщетно пытались пробиться сквозь мрак плотных туч. Лишь в некоторые дни солнце тускло выглядывало, но в этот день солнце застыло среди серых облаков. Люди поглядывали на небо, гадая, пойдет ли снег, хотя был еще не сезон. Гул громких голосов наполнял Небесный мост. Мост тянулся между воротами Чжэньянмэнь и Юндинмэнь, на востоке виднелся Храм Неба. Во времена минской и цинской династий императоры каждый год добирались до подножия храма, чтобы принести жертвоприношение, и всегда пересекали этот мост по пути. Поход императора от начала моста к концу символизировал переход из земного царства в небесное. Поскольку император был сыном неба, и по мосту отправлялся к небесам, этот мост и получил такое название. Но после падения династии Цин в 1911 году мост стал частью мира простых смертных – и никогда больше не сможет послужить сыну неба.

Здесь постепенно возник небольшой шумный рынок – выстроились чайные, ресторанчики и торговые палатки с подержанной одеждой. Напротив ряда киосков, где продавались всевозможные закуски, находился птичий

рынок. И посреди всего этого – уличные актеры, что развлекают покупателей своими представлениями.

Беспризорники терялись в безликой толпе. Один из них заметил окуроч на земле и быстро схватил его. Если собрать достаточное количество выброшенных окуроч, то, слепив их всех вместе, можно получить целую сигару, а затем продать кому-нибудь.

Ему приходилось быть начеку, чтобы успеть схватить окуроч до того, как прохожий наступит на него. Но последний окуроч был растоптан пароч двух ног – женской и детской. Женщина почти наступила на пальцы беспризорника своей обувью. Когда-то окрашенные в малиновый цвет, эти туфли приобрели ржавый оттенок, напоминающий о застарелых кровавых пятнах. Цвет лица женщины выдавал в ней опиумную наркоманку, и ее губы были покрыты тонким слоем помады. Алая линия пересекала лоб между бровями, из-за чего можно было предположить, что женщина страдала от частых головных болей, и терла себе лоб, чтобы уменьшить давление. Любод внимательный наблюдатель без труда узнал бы в ней проститутку.

Ребенок рядом с ней выглядел лет на восемь или девять, и одет был очень хорошо: одежда выглядела опрятной и новой, и ярко выделялась на фоне его матери. Плотный слой шарфа закрывал практически все лицо, и только его изящные темные глаза опасно блестели. В них застыло сложно читаемое выражение. Прежде он никогда не посещал таких шумных мест, и крепко цеплялся за мать, сжимая край ее пальто левой рукой. Свою правую руку он осторожно прятал в кармане, будто сжимал в кулаке таинственную вещь.

Мальчишка, продающий газеты, выкрикнул:

– Северо-восточная армия окружена! Японские черти атакуют! Купите выпуск, господин?

Мужчина, только что закончивший завтракать молоком из соевых бобов и солеными овощами, застыл вместе с недоеденной лепешкой в руке. Он только замахнулся свободной рукой, чтобы оттолкнуть от себя мальчишку.

– Прочь с дороги! У нас достаточно проблем и здесь – мы даже не можем заполнить собственные животы. Если япошки хотят воевать – пускай воют!

Мужчина заметил женщину с ребенком.

– Ты же Янь Хун, не так ли? – ухмыльнулся он, узнав ее. – Я думал о тебе все это время!

Ребенок сжался, теснее прижимаясь к материнской одежде, и сморщил свой нос в отвращении. Янь Хун не обратила на мужчину ни малейшего внимания, и лишь поспешила уйти, потянув сына за собой. Они миновали

торговые палатки, где лежало множество разнообразных закусок: вонтоны, жареные сосиски, жаркое из баранины с кунжутной пастой и петрушкой, обжаренная печень, сладкая пшенная каша, вареные бобы, шарики из клейкого риса, начиненные сладкими каштанами и красной бобовой пастой, булочки и многое другое.

Громкий шум вынудил их резко остановиться. Впереди зазывала с золотыми зубами бил в гонг и ударял в тарелки, заманивая зевак поглядеть на спектакль. Разумеется, то был необычный спектакль, который предназначался каждому желающему мужчине, если он никак не мог справиться с соблазном заглянуть в маленькое окошко, чтобы увидеть что-то неприличное и щекотливое.

– Подходите! Взгляните на прекрасную госпожу, принимающую ванну!

Чем дальше удалялись мать и сын, тем громче становились вопли толпы. Вскоре они обнаружили, что оказались окружены сказителями, гадалками, жонглерами, мастерами боевых искусств, акробатами. Янь Хун вгляделась в толпу, пытаясь найти человека, ради которого и пришла сюда сегодня.

Мастер Гуань был грубым мужиком с крепким здоровым телом, лет сорока-пятидесяти, с жесткой темной и густой бородкой, и глазами, в которых отражалась мощь и суровое, беспощадное выражение, будто они принадлежали свирепому божеству, охраняющему вход от нечисти. В ушах у него блестели несколько сережек.

Когда взгляды Янь Хун и Мастера Гуаня пересеклись, она указала на своего сына. Он взглянул на мальчика, кивнул, но был слишком занят тем, что бил по барабану и кричал вместе с толпой. Мать с нежностью обратилась к сыну:

– Хорошенько приглядишься к ним.

В темных глазах мальчика вспыхнуло любопытство. Его правая рука все еще была надежно спрятана в карман, в то время как левая бессознательно скользнула к собственной голове, прощупывая. Многие актеры были бритыми – и казалось, будто перед глазами мелькает целое поле из лысых голов. Ученик мастера Гуаня под руководством своего наставника играл обезьяну. Все его лицо было раскрашено в разные цвета: красный, желтый, белый; одет он был в обезьяний костюм – и в сегодняшнем представлении играл Короля обезьян. То был, Сяо Шитоу, старший ученик, и в этом году ему исполнилось двенадцать. Короля обезьян, Сунь Укуна, пригласили на банкет в честь Празднества персика бессмертия. Но до того, как праздник начался и гости прибыли, Сунь Укун уже успел набить рот персиками. Он делал вид, что пьет вино, прыгал туда-сюда по сцене, окруженный толпой бритоголовых мальчишек. Не забыв и о своих братьях,

старина Сунь украл овцу, а затем ловко сделал сальто, возвращаясь обратно домой, в пещеру под водопадом.

Мастер Гуань стоял слева, наблюдая, как его ученики, один за другим, делали сальто, бегая по кругу, изображая маленьких веселых обезьянок, что окружают своего мудреца и восхваляют его, демонстрируют свои таланты – лишь бы выиграть хоть один сказочный персик.

Зрители громко аплодировали.

Сяо Шитоу яростно крутился, подпрыгивая в воздухе – казалось, он вот-вот взлетит. Вдруг в толпе раздалось восклицание – неожиданно Король обезьян поскользнулся и свалился прямо на толпу мальчишек-обезьян. Толпа взорвалась от хохота, слышались насмешки.

– Плохо дело – он потерял свой нос!

Сяо Шитоу попытался снова сделать сальто, но вновь упал, отвлекшись на улюлюканье толпы.

– Обманщик! Шарлатан! И ему хватило смелости, чтобы прийти на Небесный мост, назвав себя настоящим актером!

Шум толпы привлек хулиганов, что, завидев неудачу актера, поспешили присоединиться к унижениям.

– Почему бы тебе не свалить отсюда? И не появиться снова – лет эдак через пять – когда ты хоть чему-нибудь научишься!

Маленькие обезьянки растерялись, не зная, куда спрятаться от стыда. Повсюду они были окружены толпой – мужчин и женщин, старых и молодых, наблюдающих за этим представлением – и теперь оно стало в разы интереснее. Отовсюду слышался свист и смех. Напуганные дети, впервые столкнувшиеся с подобной ситуацией, просто присели на корточки, закрыв головы руками. Мастер Гуань потерял лицо перед толпой, но все еще отчаянно пытался спасти положение.

– Это лишь дети! – выкрикнул он. – Стоит ли многочисленной толпе обижать их?

Слова мастера сопровождала улыбка – он был профессионалом, и хорошо знал, что следует смеяться вместе с толпой, а не паниковать. Его ученики были лишь новичками, а потому и не представляли, что делать в подобной ситуации. Лицо мастера Гуаня посерело, когда он взглянул на своих безнадёжных учеников, которые шумели, чихали, испуганно обнимались. Похоже, ему придется приложить немало усилий, чтобы восстановить свою репутацию.

Кто-то из местного хулиганья резко вынырнул из толпы и пнул ногой корзинку из бамбука, откуда со звоном посыпались медные монеты. Воспользовавшись замешательством толпы, один из актеров, Сяо Лайцзы, бросился прочь, надеясь ускользнуть.

– Схватите мальчишку! – взволнованно закричал мастер Гуань. – Скорее, хватайте его! Не дайте этому паршивцу улизнуть!

Однако толпа, потеряв интерес, начала потихоньку разбредаться. Заметив это, Сяо Шитоу твердо и уверенно сделал шаг вперед и громко выкрикнул:

– Господа, не спешите расходиться! Взгляните на это – не просто так мое имя – Сяо Шитоу! Моя голова крепка словно камень!

В руке его был кирпич. Сделав глубокий вдох, Сяо Шитоу резко ударился лбом о кирпич, который мгновенно раскололся на две части – и ни капли крови не было на лбу мальчика. Трудно было представить силу удара, если кирпич смог расколоться надвое, но не оставил ни следа на коже. В толпе послышались взволнованные восклицания:

– А он хорош! Действительно – голова как камень! Поразительно!

Кто-то тут же бросил медную монету в плетеную корзинку. Сяо Шитоу был подобен маленькому герою, что на глазах толпы вернул свое достоинство в одночасье.

Сын Янь Хун крепко вцепился в руку матери, неспособный отвести взгляда от этого шокирующего зрелища – он впервые увидел подобную сцену, и это заставило все его крохотное тельце застыть от напряжения. Он никогда не встречал никого, кто был бы похож на Сяо Шитоу – столь храброго и сильного.

Неожиданно пошел снег. Люди с изумлением поднимали головы, вглядываясь в серое небо. Никто не ожидал сегодняшнего снегопада, тем более, был еще не сезон. Но, вопреки всему, снег продолжал мягко падать с небес.

Две пары ног оставляли неглубокие следы на заснеженной дороге перед входом в дом, где была расположена школа мастера Гуаня. И мать, и ребенок остановились за пределами двора. Серость дня и медленно падающий снег навевали мысли о непредсказуемости погоды, а здание, в которое вглядывался сын Янь Хун, оставляло ощущение непредсказуемости нашей жизни. Он отступил на шаг.

– Пойдем, Сяо Доуцзы, – Янь Хун крепче вцепилась в руку сына, вынуждая идти вслед за собой. Другой рукой она прижимала к груди выпечку, обернутую в желтую бумагу. По бумаге расползались едва заметные алые узоры – символы благополучия и радости.

Неожиданно по двору разнесся громкий крик, разорвавший покой и тишину двора.

– Что, по-вашему, черт возьми, такое Пекинская опера, негодяи?! Чему вас здесь учили, а?! Кто ваш наставник, а?! Забыли, кого следует уважать и

почитать?! Чтоб вас всех, черти проклятые! – слышался вопль мастера Гуаня. Его лицо покраснело, казалось, он раздулся от злости и стал еще больше. Даже борода и усы почтенного мастера стали подниматься дыбом, будто кошачий хвост. Глаза его горели от ярости.

Ученики стояли, опустив головы, возле аккуратного ряда обеденных столов. Все их лица выражали раскаяние, а руки плетью свисали вдоль тела. Дети явно испытывали сильный голод, но из-за ярости мастера опасались даже вдохнуть лишний раз. Сяо Лайцзы, тот неудачливый беглец, был выловлен и приволочен назад, и теперь стоял в самом конце весь измазанный грязью с головы до пят.

– Бесплезные ублюдки! – продолжал надрываться мастер Гуань, и голос его постепенно стал сипнуть. – Петть ни черта не умеют, да еще и актеры паршивые! Как с такими «талантами» деньги зарабатывать, а?!

Никто не издал ни звука.

– Вы не способны сыграть даже обезьян – как в будущем вы играть людей собираетесь?!

Не выдержав, мастер Гуань схватил бамбуковую палку, а затем резко замахнулся, ударяя Сяо Лайцзы.

– Пытался сбежать, сопляк?! Этому я тебя учил все эти годы?! Вся твоя благодарность, мелкий ублюдок?!

Сяо Лайцзы сжался в комок, отчаянно сдерживая всхлипы и задыхаясь от невыносимой боли. Когда мастер Гуань перестал лупить притихшего мальчишку, он уже выплеснул большую часть гнева, но принялся избивать остальных выстроившихся в ряд. Те, кто не смог сдержать хныканье, получали еще несколько ударов. Даже Сяо Шитоу, разбивший кирпич о собственную голову на потеху толпе, получил свою порцию унижительных и болезненных избиений.

– Ты! – заорал мастер Гуань. – Завтра же с самого утра во дворе чтоб сделал не меньше сотни кувырков!

– Да, – пробормотал Сяо Шитоу.

– Громче!

– Да, мастер!

Мастер Гуань вновь обратил взор на своих учеников, выискивая новую жертву.

– Эй, ты там! Сяо Саньцзы! Когда ты вышел на сцену – ну-ка покажи, какой взгляд ты сделал!

Сяо Саньцзы широко распахнул глаза. Ярость мастера Гуаня вспыхнула с новой силой.

– По-твоему это называется пристальным взглядом?! Это называется взглядом дохлой овцы! Ты выглядишь как обкурившийся опиумный

наркоман! Немедленно возьми в руки зеркало и тренируйся не меньше сотни раз!

Сеанс выговоров и избиений определенно затянулся. Все это время дети, не удержавшись, украдкой поглядывали на стол, где уже были разложены ломти хлеба, а посередине стоял огромный котел с супом, где плавало несколько одиноких листков зелени. Глядя, как они колыхнутся в воде, ученики не могли не испытать чувства острого разочарования, окончательно упав духом.

– Если вы хотите хоть чего-нибудь добиться в этой жизни, значит нужно много работать! Теперь ешьте! – рявкнул мастер Гуань, а затем поучительно добавил: – И помните: если в вас нет ни капли таланта, даже не мечтайте о том, что каждый вечер у вас будет белый рис с обжаренными креветками. Даже в загробной жизни вам останется жевать лишь черствый хлеб, если сейчас не начать хорошенько работать. Запомнили?!

– Да, мастер! – мгновенно отреагировали ученики, а затем с радостью набросились на предложенную пищу. Они были так голодны, что набивали рот хлебом, едва прожевывая, а затем большими глотками расправлялись с супом. Вкус еды был едва различим, но даже так им казалось, что ничего вкуснее в этом мире нет. Сяо Шитоу принялся капать масло в суп. Он взял медную монетку, окунул ее в масленку, а затем поднес к котлу с супом, позволяя капать по капле за раз.

Наконец все были счастливы: горе сменила радость.

– Мастер Гуань.

Янь Хун и ее сын переступили порог, заходя в комнату; заходя в маленький мир, полный насилия, откуда уже не было пути назад. Мастер Гуань обернулся к ним, наконец, заметив посторонних. Он поставил на стол миску с рисом и сказал ученикам:

– Как только закончите есть, займитесь делом.

Затем снова повернулся к посетителям.

– Как твое имя? – сухо спросил мастер Гуань.

– Отвечай мастеру! – сказала Янь Хун своему напуганному сыну.

Мальчик неуверенно взглянул на мать, а затем едва слышно пробормотал:

– Сяо Доуцзы.

– Громче! Говори громче!

Янь Хун поспешно распутала шарф, скрывавший практически все лицо Сяо Доуцзы. Мальчик оказался очень красивым с необычайно изящными чертами.

– Сяо Доуцзы!

Мастер Гуань впился в ребенка внимательным взглядом, рассматривая его со всех сторон, а затем коснулся его головы, ощупал лицо и заставил открыть рот, чтобы разглядеть зубы. Он заметил, что у мальчика был правильный подбородок – и остался весьма доволен его внешностью. Затем мастер Гуань принялся вертеть Сяо Доуцзы, уже рассматривая его спину, талию и ноги. Наконец, заметив, что ребенок прячет руку в кармане, мастер Гуань крепко схватил ее, пытаясь вытащить на свет. Сяо Доуцзы воспротивился, но мастер Гуань лишь сильнее дернул его за руку, спросив:

– Почему ты так отчаянно ее прячешь?

Когда ему удалось вытащить руку Сяо Доуцзы из кармана, мастер Гуань застыл от изумления. Рядом с большим пальцем был еще один лишний, похожий на тонкую маленькую ветку.

– У него шесть пальцев! – шокировано выдохнул мастер Гуань. – Какими бы талантами и внешними данными ни обладал это ребенок – разве может он стать актером Пекинской оперы? Забирай его домой. Мы не возьмем его.

На лице Янь Хун застыло разочарование. Она сделала несколько шагов вперед и произнесла с умоляющей интонацией:

– Мастер, прошу вас! Он не только полностью здоров, но еще и довольно смышлен! А, главное, послушен – он будет слушаться вас во всем, я клянусь! Его рождение было ошибкой, случайным инцидентом. Если бы он родился девочкой, я бы оставила свою дочь в борделе!

Янь Хун прервалась. Она сделала глубокий вдох, желая сохранить хоть какое-то подобие самоуважения.

– Это вовсе не значит, что я не могу оставить и его, – тише добавила Янь Хун. – Но здесь у него есть шанс на успешное будущее, если он будет следовать за мастером.

Она обхватила лицо своего сына, вынуждая мальчика задрать голову выше, чтобы мастер Гуань на свету получше мог его разглядеть.

– Посмотрите! – умоляюще произнесла Янь Хун. – Как он красив! У него чудесный звонкий голос! Ну же, спой что-нибудь!

Мастер Гуань нетерпеливо махнул рукой, прерывая ее.

– Достаточно. Посмотри на его руку – это уродство. Он был рожден таким, а значит таков и его путь – и ты ничего не можешь с этим сделать.

– Причина лишь в руке? – уточнила Янь Хун. Она стиснула зубы, не позволяя горечи отразиться на лице, крепко схватила Сяо Доуцзы за ладонь и бросилась в сторону кухни, где блестело лезвие топора.

Мрак постепенно заполнял все вокруг. Снег порхал в воздухе – казалось, будто кто-то раскрошил нефрит, превратив его в пыль, что

заполнила все вокруг. Он безысходно падал вниз, прямо в серость и грязь двора, не имея иного выбора. Безмолвие заполнило все вокруг – и взгляды всех присутствующих обратились в сторону каморки, где исчезли мать и сын.

Отчаянный детский плач разорвал эту мучительную тишину. Вой доносился откуда-то из кухни. Это был страшный вопль: казалось, он не мог принадлежать человеку – только раненому зверю, чья лапа угодила в чудовищный капкан. Ученики, выполнявшие упражнения во дворе, испуганно замерли, не зная, что им делать. Дрожь охватила все тело Сяо Шитоу. От ужаса на его спине и лбу выступил липкий пот, а все тело охватил болезненный жар.

Испуганный и загнанный зверь, пошатываясь, показался во дворе. Он бестолково метался, надеясь найти укрытие, но оказался прямо у всех на виду. За ним тянулся алый след – кровь медленно стекала с руки, которую он отчаянно прижимал к груди. В тот серый дождливый день жребий был брошен – и пути назад больше не было. Бедный Сяо Доуцзы... Он был другим еще с самого рождения: удача и благословение обыкновенных людей покинули его, оставив лишь изуродованную руку. И теперь тесак раскрыл его плоть, кости и сухожилия, превратив уродство в открытую кровоточащую рану.

Ярко-алая бумага затрепетала на ветру, когда наставник развернул ее.

Мастер Гуань разорвал воцарившуюся тревожную тишину тихим кашлем. Его лицо выразительно застыло, и он протянул тихим заунывным голосом, будто партию в пьесе:

– Я, нижеподписавшийся, Сяо Доуцзы...

Ученики застыли, словно зыбкие расплывчатые призраки. Они были свидетелями этой странной сцены – и не сводили взглядов с ее участников. Дым от благовоний в зале медленно понимался вверх. Возможно, в потустороннем мире есть божество, почитаемое всеми, и оно сидит на облаках, сурово взирая на людей. В таком случае, заметило ли оно Сяо Доуцзы, что отчаянно прижимал к груди руку, обмотанную тряпками, где явно проступала ярко-алая кровь? Его глаза были полны невыразимой боли – казалось, если коснуться век, можно ощутить то скорбь и горе, что застыли во взгляде мальчика. На щеках его были хорошо различимы следы от слез, но он больше не плакал: отчаянно сдерживал рвущийся крик, стискивая зубы так крепко, что из прокушенной губы хлынула кровь. Лицо Сяо Доуцзы было мертвенно-бледным.

– Давай же! Гляди, как тебе повезло: твоя мать нашла тебе такого хорошего наставника! Встань на колени!

Сяо Доуцзы рухнул на колени. Казалось, все его тело выражало смирение – и больше не находило в себе сил на бессмысленную борьбу.

– Мне девять лет, – тихо сказал он. – Я желаю стать учеником мастера под именем Гуань Цзиньфа, и я буду частью театра в течение десяти лет. Все эти годы я буду добросовестно постигать учение, а все заработанные мною деньги будут принадлежать мастеру. Во всем обязуюсь подчиняться наставнику, что бы ни происходило: несчастный случай или любая катастрофа. Если я, нижеподписавшийся, буду пренебрегать контрактом, не посещать занятия или еще каким-то образом проявлять непослушание, я буду без промедления забит до смерти.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

李碧华 青蛇

我今年一千三百多岁。

住在西湖一道桥的底下。这桥叫“断桥”。从前它不叫断桥，叫段家桥。

冬天。我吃饱了，十分慵懒，百无聊赖，只好倒头大睡。睡在身畔的是我姊姊。我们盘蜷纠缠着，不知人间何世。

虽然这桥身已改建，铺了钢筋水泥，可以通行汽车，也有来自各方的游人，踩着残雪，在附庸风雅，发出造作的赞叹感喟，这些都不再那么容易就把我俩吵醒了。

西湖本身也毫无内涵，既不懂思想，又从不汹涌，简直是个白痴。竟然赢得骚人墨客的吟咏，说什么“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州”。真是可笑。

我在西湖的岁月，不曾如此诗意过。如果可以挑拣，但愿一切都没发生。

远处，又传来清悠轻忽的钟声，不知是北山的灵隐寺，抑南山的净慈寺，响起了晚钟。把身子转了一下，继续我的好梦。

我不愿意起来呀。

但春雪初融，春雷乍响，我们便也只好被惊醒。年复一年。

我的喜怒哀乐生老病，都在西湖发生，除了死。我的终身职业是“修炼”，谁知道修炼是一种什么样的勾当？修炼下去，又有什么好处？谁知道？我最大的痛苦是不可以死。已经一千三百多岁了，还得一直修炼下去，伊于胡底？这竟是不可挑拣的。

除了职业，不可挑拣的还有很多。譬如命运。为什么在我命运中，出了个小岔子？当然，那时比较年轻，才五百多岁，功力不足，故也作了荒唐事儿。

——我忘了告诉你，我是一条蛇。

我是一条青色的蛇。

并不可以改变自己的颜色，只得喜爱它。一千三百多年来，直到永远。在年轻的时候，时维南宋孝宗淳熙年间，那时我大概五百多岁。

元神未定，半昏半醒。

湖边的大树也许还要比我老。它的根，伸延至湖底，贪胜不知足，抓得又深又牢。

于此别有洞天，我也就蹿进去，据作自己的地盘。天性颇懒，乘机调匀呼吸入梦。分叉的长舌，不自觉地微露。

我躺在一块嶙峋大石的旁边。压根儿不知道它其实不是石头，而是石头鱼。

迷糊中，“它”黑褐的身子在水底略动。混沌而阴森，背上如箭一下蹿出，向我迸出毒汁。看不出那蠢笨东西，瞪着黯绿色阴森的小眼睛，竟把我当作猎物！

毒汁射在鳞片上，叫我一惊而醒。

太讨厌了。

自己不去修炼，专门觑个空子攻击人家，妈的我把尾巴一摆，企图发力——痛！

啊，原来这蠢笨之物毒性奇重，一瞬间我清楚地看到它一排细白但锋利的尖齿。

它吃得下我？我不信！

连忙运气，毒汁化雾竟攻入心窍，叫我一阵抽搐。糟了糟了，蛇游浅水遭鱼戏，这是没天理的。但那剧痛，如一束黑色的乱箭，在我体内粗暴地放射，我极力挣扎。它桀桀地笑了。

出师未捷身先死，我浑身酸软地在懊悔，何以我不安安分分做一条狰狞的毒蛇？好与之一决胜负，胜了即时把它吃掉。

我乏力地喘气……

——幸好她及时出现了。

不知何处，一物急速流动，如巨兽，却是优雅而沉敛。长长的身子迅雷不及掩耳地将它一卷，石头鱼受此紧抱，即时迸裂。她干掉它，在一个危难的时刻，却从容如用一只手捏碎了一块硬泥巴，它成了粉末。混作一摊黑水。

她在我中毒之处用力嘘一口气，那毒雾被逼迁似的，迫不及待自我口中呼出，消散成泡沫。

我望着七寸处，一身冷汗。

她是一条白色的蛇。不言不笑。

惊魂甫定。

我呆视对方的银白冷艳鳞光，打开僵局：

“谢你相助。”

她冷冷地瞅着我，既是同类，何必令我不自在？不过她是救命恩人，在她面前，我先自矮了半截。

半晌，她道：

“原来也是冥冥中被挑拣出来的试验品。”

“哦，”我恍然，“难怪我不得好死，只因死不了。但世上有那么多蛇，何以我们会与别不同？试验的是什么？”

“长生不老。”

“这有什么好处？”

“好处是慢慢才领悟到的。你几岁？”

我连忙审视身上的鳞片：

“十、十五、二十、二十五、三十……哦，已五百多岁了！”

她冷傲地浅笑。气定神闲：

“我一千岁。”

我对她很信服。近乎讨好：

“你比我漂亮，法力比我高强，又比我老——”

素贞与我，情同姊妹。

既然我俩是无缘无故地拥有超卓的能力，则也无谓谦逊退让。眼见其他同类，长到差不多肥美了，便被人破皮挤胆，烹肉调羹，一生也就完蛋了。我们袖手旁观，很瞧不起。正是各有前因，怎嫉妒得上？

我来的时候，正是中国文化最鼎盛的唐朝，万花如锦的场面都见过了，还有什么遗憾？盛极而衰，否极泰来，宋室南渡苟安，人民苟安，我俩也苟安。杭州变化不大。

素贞见的世面比我广，点子比我多。

便决定追随她左右，好歹有个照应。

那天我嗅到阵阵香气，打了个喷嚏。

“姊姊是你身上发出来的吗？为什么用花香来掩盖腥气馋液呢？我不习惯花的味道。”

“你不觉得闷吗？”

“不。我日夕思想自己何以与别不同，已经很忙。”

“我比你早思想五百年，到了今天依然参不透。我俩不若找些消遣。”

她在我跟前旋身。

她穿上了最流行的服饰，是丝罗的襦裙，裙幅有细裯，飘带上还佩了一个玉环，一身素白。

原来她用郁金香草研汁，浸染了裙子，所以，在旋身走动之时，便散发出香气来。

于是我也幻了人形，青绫衫子，青绫裙子。自己也很满意。

初成人立，犹带软弱，不时倚着树挨着墙。素贞忙把我扶直扶正，瞧不过眼：

“人有人样，怎可还像软皮蛇？”

“我真不明白，为什么人要直着身子走，太辛苦了，累死人！”

“这有何难？看，挺身而出不就成了？”

“人都爱挺身而出，瞎勇敢。”我喃喃咕咕，“唉，这‘脚’！还有十只没用的脚趾，脚趾上还有脚甲，真是小事化大，简单化复杂！”

“你不也想得道成人吗？”

“是是是。”

我临水照照影子，扭动一下腰肢。漾起细浪，原来这是“娇媚”之状，我掩不了兴奋，回首一看素贞，她才没我大惊小怪，不当一回事地飘然远去，我自惭形秽，就是没见过世面，扭动夸张。

既是装扮好了，便结伴到西湖漫游去。

上孤山，踏苏堤。

到了西泠桥畔，近面即见一座石色黝绿的古墓，亭前石柱有联曰：

“桃花流水杳然去，油壁香车不再逢。”

这是苏小小的芳冢。

“苏小小？是谁呢？唤作‘小小’，一看便知是短命种。”

“小青别贫嘴，别因为自己长生，嘲笑别人短命。”

我撇撇嘴：

“她不会知道啦。我又不认得她。啊对了，你认得她吗？”

“认得。她就是南齐时人。”

“哦，那是你的时代。”

“据说她是一个娼妓。”

“娼妓是什么？”

“这……听说是要陪伴不同的男人。”

“男人是什么？”

“小小写过一首诗：‘妾乘油壁车，郎骑青骢马。何处结同心？西泠松柏下。’男人也许就是‘郎’吧。”

“哈哈！枉你修炼比我早，原来你也不知道男人是什么！”

“谁说我不知道？”素贞不堪受辱，杏眼圆瞪。蛇的眼睛，瞪得一望无际。

“你讲解一下好吗？我实在不知道——当然，我见过，但我不知道。”

“那是一种——叫女人伤心的同类。”素贞试图把她的耳闻目睹，以显浅话语给我细数前朝：“苏小小的男人，叫她长怨十字街；杨玉环的男人，因六军不发，在马嵬坡赐她白练自缢；鱼玄机的男人，使她嗟叹‘易求无价宝，难得有情郎’；霍小玉的男人，害她痴爱怨愤，玉殒香消；王宝钏的男人，在她苦守寒窑十八年后，竟也娶了西凉国的代战公主……”

我听得很有耐烦，就在西泠桥畔小小墓前，瘫倒大睡。素贞怎么推，都推不动。

那与我无关的故事，他人的伤心史，册籍上的艳屑。真的，有什么好听？

我最大的快乐是吃饱了睡，睡饱了吃。五百年不变。

不过幻化人形也是一项有趣的消遣。有时我俩也勤于装扮，好叫对方耳目一新。我俩学着妇女们因袭唐代之旧，以罗绢通草或金玉玳瑁制成桃、杏、荷、菊、梅等各种花朵，簪插髻上；或设计些石榴、双蝶、云彩等绣花，缀在裙裾间；或在鞋上绣了飞凤彩鸟，款步而过。简单快乐。

我相信素贞其实也不知道男人。她什么都假装知道。

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Перевод отрывка из романа Ли Бихуа «Зеленая змея»

В этом году мне исполнилось 1300 лет.

Мы жили в озере Сиху, прямо под мостом. Сейчас этот мост называется Дуаньцзяо, и он находится в провинции Чжэцзян, городе Ханчжоу. Раньше он назывался не так. Этот мост носил имя Дуаньцзяцзяо.

Зима. Я была сыта, ленива и не могла найти место от скуки. Только и оставалось лежать и спать. Засыпать, прижимаясь к теплому боку старшей сестрицы. Так мы, сплетясь, провели множество лет, не зная, каким был мир людей.

Сейчас мост реконструировали, уложив цементными блоками. Теперь по нему могут проехать автомобили, и по обе стороны вышагивают туристы, наступая на талый весенний снег. Они прикидываются знатоками прекрасного, только и слышны их восклицания. Но даже этому шуму не разбудить нас.

В свою очередь озеро Сиху самое обыкновенное: в его бурлящих водах нет ничего особенного. Оно просто идиотское. Хотя поэты и художники любили воспевать его, декламируя нечто наподобие: «За холмами лежат зеленые горы, а вблизи виднеются поместья. Закончатся ли песни и пляски у озера Сиху? Путники, опьяненные запахом теплых ветров, принимают Ханчжоу за Бяньчжоу». Вот уж нелепость. Мои годы, проведенные возле озера Сиху, нельзя назвать такими поэтическими. Если бы можно было выбрать, я хотела, чтобы все так и осталось.

Вдали снова раздался чистый печальный звон – не знаю, доносился он из храма Линьиня в Бэйшане, или из храма Цзиньцысы в Наньшане. Это был вечерний колокол. Я развернулась и продолжила сладко спать.

Мне не хотелось просыпаться.

Но когда таял грязный снег и раздавался весенний гром, приходило время очнуться ото сна. И так год за годом. Мои радости и печали, старость и болезни – это все случилось на озере Сиху. Все, кроме смерти. Дело всей моей жизни – совершенствование. Кто знает, может на деле «совершенствование» – это своего рода обман. В чем вообще польза совершенствования? Больше всего на свете я страдаю от того, что не могу умереть. Мне уже больше тысячи лет, сколько мне еще совершенствоваться? Но у меня нет выбора. И не только в своем ремесле. Есть еще судьба. Почему в моей все пошло не так? Конечно, тогда я была еще совсем юна, мне было

чуть более пятисот лет. Разумеется, я не обладала никаким жизненным опытом и часто совершала абсурдные глупые поступки.

О. Я забыла сказать тебе: я змея.

Зеленая Змея.

Невозможно изменить собственный цвет, и все, что остается – это принять и полюбить его; ведь в этой шкуре я провела уже больше тысячи лет – и проведу еще целую вечность.

В разгар моей молодости была династия Сун и правил император Сяо-цзун под девизом Чуньси. Тогда мне было около пятисот лет. Могущественное создание, полное неопределенности и тьмы, застывшее между сном и явью.

Возле озера росло большое дерево, вероятно, оно было старше меня. Его корни тянулись к самому дну озера, они были жадными и ненастными, цеплялись глубоко и крепко. Здесь совсем иной мир, и я вторглась туда, сделав это место своей землей. Моя природа требовала возможности погрузиться в крепкий сон. Мелькал только длинный раздвоенный язык, неосознанно обнаженный. Я лежала у самого края обрывистого большого камня, даже не осознавая тогда, что это был вовсе не камень, а каменная статуя сциены. Мелькнула смутная темно-коричневая тень под гладью воды. Хаотичная и мрачная, она, подобно стреле, резко вынырнула из воды. Эту тупую тварь невозможно было толком различить. Своими зелеными мрачными поросычьиими глазками она наблюдала за мной будто за дичью.

Ее яд был впрыснут прямо под чешую, и эта боль отрезвила меня, заставив окончательно пробудиться.

Отвратительно.

Столько лет совершенствования, чтобы стать чьей-то добычей. Твою мать! Я принялась с силой махать хвостом, взыв от боли. Ах, оказалось, эта глупая вещь чертовски ядовита: мелькнул ряд белых острых клыков. Способно ли оно съесть меня? Нет, невозможно! Тотчас, сделав глубокий вдох, я ощутила, что яд почти добрался до сердца, заставив тело корчиться в судорогах. Я закричала от невыносимой боли. Дерьмо! Змея, охотясь на отмели, повстречала нечто крайне бесстыжее. Боль все еще пронзала мое тело, будто сотня стрел, и эта тварь мрачно улыбалась. Я толком не встретила врага, а уже проиграла, ощущая лишь сожаление. Почему даже сейчас, терзаясь от тревоги, я спокойно принимаю свою участь вместо того, чтобы превратиться в злобную змею? Хорошо было бы победить противника и в то же мгновение съесть его.

Я задыхаюсь...

... К счастью, *она* появилась как раз вовремя.

Неожиданно мелькнуло что-то похожее на крупное животное – оно стремительно, но грациозно нырнуло в воду. Длинное гибкое тело молниеносно сжало в смертоносных объятиях каменную статую. Тварь, напавшая на меня, была мгновенно убита; так непринужденно, будто таинственному существу это ничего не стоило: все равно что раздавить комок глины рукой, стерев его в порошок. Останки существа смешались с черной водой.

Она тяжело выдохнула, и ее дыхание, коснувшись моей отравленной раны, вытиснуло ядовитый туман наружу, прочь из моего тела. Нас разделяли семь цуней, и я глядела на нее, покрывшись липким холодным потом.

Она и есть Белая Змея. Без слов, без улыбок.

Когда я отошла от потрясения, тупо разглядывая ее серебристо-белую и красивую чешую, мне наконец удалось произнести:

– Спасибо за помощь.

Она холодно взглянула на меня. Раз уж мы одного вида, почему я чувствую неловкость в присутствии моей спасительницы? Рядом с ней я ощутила себя коротышкой.

– Оказывается, ты тоже часть потустороннего мира, – наконец произнесла она после длительного молчания.

– О, – вдруг осознала я. – Тогда неудивительно, что я осталась жива. Но в мире так много змей. Почему мы отличается друг от друга?

– Некоторые из нас бессмертны.

– Есть ли у этого какие-то преимущества?

– Преимущества очевидны не сразу. Сколько тебе лет?

Я принялась высчитывать чешуйки на собственном теле:

– Десять, пятнадцать, двадцать, двадцать пять, тридцать... О, больше пятисот лет!

Она высокомерно улыбнулась.

– Мне уже тысяча лет, – безмятежно произнесла Белая Змея.

Я ощутила уважение. Во мне вспыхнуло желание угодить ей.

– Ты красивее меня, и магия твоя гораздо сильнее. И даже возраст твой больше.

Мы с Сучжэнь словно сестры.

Поскольку мы обе обладаем выдающимися способностями, бессмысленно скромничать. Наблюдая за людьми, мы замечали, как все они вырастали одинаково тучными; все они изо дня в день варили мясо, ели, а затем их жизнь подходила к концу. Нам оставалось безучастно следить за ними, ощущая презрение к их жалкому существованию. У каждого своя ноша, разве можно позавидовать этой?

Когда я прибыла на эти земли, китайская культура как раз достигла наивысшего расцвета – то было время эпохи Тан. Тысячи цветов распускались на моих глазах, и все это было похоже на изысканную картину. Разве было о чем сожалеть? Но за всяким взлетом следует падение, за горем радость. Династия Сун перенесет столицу на юг, любой ценой добьется благополучия, народ тоже получит то, что желает. Для нас же все останется прежним: в Ханчжоу мало что изменится.

Сучжэнь замечает, как меняется мир – во множество раз лучше, чем делаю это я. Но я все равно решила последовать за ней, чтобы оберегать ее.

В тот день, учуяв порывистый аромат, я чихнула.

– Сестра, этот запах исходит от твоего тела? Почему ты маскируешь рыбный запах ароматом цветов? Я не могу привыкнуть к этому аромату.

– Разве тебе не скучно?

– Нет. Я днями и ночами размышляю о том, почему мы так отличаемся от других.

– Еще до тебя я размышляла об этом пятьсот лет, и до сих пор не знаю ответа. Почему бы нам обеим не найти себе другое развлечение?

Она закружилась рядом со мной. На ней были модные в то время украшения и шелковое платье-жуцунь с плиссированной юбкой. На поясе красовались белые ленты и нефритовое кольцо. Оказывается, ее юбка была окрашена соком тюльпанов и ванили, поэтому каждый ее шаг оставлял за собой шлейф цветочного аромата.

Мне тоже удалось принять человеческий облик. Я была одета в блузку и юбку цвета цин, и осталась весьма довольна своим внешним видом. Впервые мне было сложно устоять на ногах, я была похожа на ленту, что безвольно повисла на дереве. Сучжэнь обхватила мое тело руками, силой заставляя выпрямиться.

– Разве люди похожи на мягкотелых змей?

– Мне действительно непонятно, почему они ходят прямо! Это же так трудно и утомительно!

– И что же в этом сложного? Неужели ты не можешь просто встать?

– Люди любят ходить прямо, а еще бывают безрассудными и решительными, – пробормотала я. – О! Это нога! Десять бесполезных пальцев на ней, а там ногти! Зачем так все усложнять?

– Разве ты не хочешь постигнуть искусство быть человеком?

– Да, да.

Я взглянула на собственное отражение в воде, изогнув талию. По водной глади прошла рябь, и что-то в моем отражении мне показалось чарующим. Заволновавшись, я бросила взгляд на Сучжэнь, но она, перестав

возиться со мной, уплыла. Я вдруг ощутила собственную неполноценность, ведь ничего толком не знала об этом мире.

Поскольку мы обе уже нарядились, было решено пройти вдвоем вдоль озера Сиху. Подняться на гору Гушань, затем ступить на плотину Сугуна. Когда мы добрались до моста Силянцяо, то заметили впереди темно-зеленый курган, где была беседка. На каменной табличке была парная табличка, гласившая: «Цветы персика осыпались, и повозкам⁹ больше никогда не встретиться».

Эта могила принадлежит Су Сяосю.

– Су Сяосю? Кто это? Сразу видно, что тот, чье имя означает «крохотный» проживет такую же жизнь.

– Сяоцин, не стоит насмехаться над чужой недолговечностью только потому что ты сама бессмертна.

– Она не знакома со мной, – скривилась я. – И я не знакома с ней. Ах, да, может быть ты знаешь ее?

– Знаю. Она жила во времена Южной Ци.

– О. Это твоё время.

– Говорят, она была проституткой.

– Что такое «проститутка»?

– Это... Я слышала, что это женщина, которая сопровождает разных мужчин.

– Что такое «мужчина»?

– Сяосю однажды написала стихотворение: «Наложница едет в повозке, молодой господин скачет верхом на сивой лошади. Где им повстречаться? У кипарисов и сосен Силян». Должно быть, мужчина и есть тот «молодой господин».

– Ха-ха-ха! Ты совершенствуешься дольше, чем я, но все еще не знаешь, кто такой мужчина!

– С чего ты взяла, что я не знаю? – прекрасные глаза Сучжэнь округлились. Она не могла стерпеть такое унижение. Змеиный взгляд был пристальным.

– Тогда ты можешь объяснить? Я действительно не знаю. Конечно, я замечала мужчин и раньше, но все равно мне ничего неизвестно о них.

– Это те, кто заставляет женщин страдать, – Сучжэнь попыталась рассказать мне все, что видела и слышала прежде, подробно перечисляя прошлые династии. – Мужчина Сяосю оставил ее посреди людной улицы;¹⁰

⁹油壁香车 означает экипаж знатной дамы.

¹⁰ Согласно одной из версий легенд, Су Сяосю встретила молодого ученого, которому не хватало денег, чтобы сдать официальный экзамен. Она отдала ему серебряный слиток, но он так и не вернулся, чтобы жениться на ней.

мужчина Ян Гуйфэй по настоянию собственных войск приказал пожаловать возлюбленной удавку из белого шелка; мужчина Юй Сюаньцзи¹¹ вынудил ее вздохнуть: «Легче найти бесценное сокровище, чем чувственного любовника». Мужчина Хо Сяюй погубил ее, влюбив в себя и бросив; мужчина Ван Баочуань, став правителем, женился на принцессе Западной Лян, пока Ван Баочуань ждала его в холодной пещере восемнадцать лет.

Не выдержав долгого рассказа, я уснула прямо там, возле моста Силинцяо, рядом с гробницей Сяосяо. Как ни пыталась растолкать меня Сучжэнь, я уже не сдвинулась с места. Истории, которые не имели ко мне никакого отношения, чужое горе, что оказалось запечатлено в летописях. Что приятного в том, чтобы выслушивать это?

Моя самая большая радость - есть и спать, спать и есть. Пятьсот лет без изменений.

Но превращение в людей могло развеять скуку. Иногда мы усердно наряжали друг друга – так, чтобы измениться до неузнаваемости. Мы учились всему у женщин, которые следовали традициям династии Тан. Персик, абрикос, лотос, хризантема, дикая слива и другие цветы сплетались из тонкого шелка и нанизывались на шпильку из нефрита или панциря черепахи; вышитые на юбке гранатовые деревья, пара бабочек, облака; обувь, расшитая парой фениксов.

Просто и радостно.

Я убеждена, что Сучжэнь тоже на самом деле ничего не знает о мужчинах. Она лишь притворяется.

¹¹ китайская поэтесса и известная куртизанка времен империи Тан, имевшая немало любовников.