

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

НАЗАРЕНКО
Варвара Юрьевна

**КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ МАЛЫХ И
СРЕДНИХ ФОРМ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI В.:
ЭВОЛЮЦИЯ И СПЕЦИФИКА**

Магистерская диссертация

специальность 1-21 80 10 «Литературоведение»

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

Минск, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....	6
ГЛАВА 1. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ XX – XXI ВВ.	9
1.1. Литературный процесс в Китае конца XX – начала XXI веков в историко-политическом контексте	9
1.2. Полифония понятия личности в разных сферах науки. Взгляд на понятие личности американских, западноевропейских, русских и белорусских исследователей.....	18
1.3. Национальная специфика формирования концепции личности в китайской литературной и культурной традиции	22
ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-СОЦИАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ.....	29
2.1. Отражение судьбы творческой личности в повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» (王蒙 《黄杨树根之死》, 1983).....	29
2.2. Выживание как фактор развития личности в повести Фан Фан «Пейзаж» (方方 《风景》, 1987).....	36
2.3. Трансформация традиционного женского образа в социальном контексте на примере рассказа Сюй Кунь «Кухня» (徐坤 《厨房》, 1997).	46
2.4. Деспотичная личность в условиях гегемонии потребительства в повести Пань Сяопин «Юноша» (潘小平 《少男》, 1999).....	54
ГЛАВА 3. ИЗМЕНЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА В СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.....	68
3.1. Концепция «незрелой» личности в повести Сюй Чуньцяо «Без улова в сети» (许春樵 《一网无鱼》, 2001)	68
3.2. Садистическая личность как репрезентация психологической травмы в повести Чжан Юэжань «Красные туфельки» (张悦然 《红鞋》, 2004).....	74
3.3. Функционирование концепта «память» в процессе реконструкции личностной идентичности в рассказе Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход» (王甜 《昔我往矣》, 2009)	83
3.4. Деконструкция нравственно-этической парадигмы в повести Ван Шиюэ «Грехи человеческие» (王十月 《人罪》, 2014).....	92
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	108
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	112

ВВЕДЕНИЕ

В новейшей китайской литературе, начиная с 1980-х и 1990-х годов, заметна принципиальная смена степени влияния литературы на общество. Это проявляется в переходе от служения литературы некой практической цели (как это было в революционный период 1917-1949 гг.) к её анализу и интерпретации, так как литература становится общедоступным культурным явлением. Период двух последних десятилетий XX века характеризуется свободой от влияния государства на сферы культуры (в том числе и литературы). В результате чего авторы получают свободу творчества, что, в свою очередь, ведёт к появлению большого количества литературных произведений, новых литературных тенденций, направлений и течений.

На рубеже XX – XXI веков происходит усложнение всей системы китайской литературы. На данный процесс влияют как внутренние причины, так и внешние. К внутренним относятся отказ авторов от схематичности в изображении героев и конструирования их личностей, применение новых нарративных стратегий, а также тенденция к изображению психологической составляющей характера личности. В то время как к внешним причинам следует отнести интеграцию западных ценностей и идей в китайскую литературу, а также общекультурный контекст. Однако при исследовании китайской литературы конца XX – начала XXI веков исследователи сталкиваются с проблемой отсутствия соответствующей теоретической базы, т.е. при достаточном количестве литературных текстов, требующих исследования, нет той теоретической базы, на которую можно было бы сослаться в исследовании, что толкает на воспроизведение теории посредством собственных выводов в ходе анализа наиболее репрезентативных текстов. Так, для исследования концепции личности в китайской прозе конца XX – начала XXI веков, а также её специфики и эволюции, применён метод индукции, который, на основе полученных в ходе исследования выводов, позволяет дать характеристику концепции личности.

Цель магистерской диссертации – выявить особенности художественного воплощения авторской концепции личности в творчестве современных китайских авторов на примере прозы малых и средних форм конца XX – начала XXI веков.

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- определить связи и общие тенденции, а также особенности, характерные для литературного процесса Китая конца XX – начала XXI вв. в культурно-историческом и социально-политическом аспектах;

- охарактеризовать особенность теоретического осмысления концепции личности с точки зрения европо- и китаецентрического подхода;
- выявить специфику интерпретации концепции личности в китайской прозе конца XX века в контексте культурно-социальных изменений;
- выделить характерные черты концепции личности в китайской прозе начала XXI века;
- выявить национальные тенденции подхода к проблеме концепции личности в современной китайской прозе малых и средних форм.

Основным объектом исследования выступают 8 наиболее репрезентативных произведений современных китайских авторов на китайском языке и в переводах (повесть Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» (王蒙《黄杨树根之死》, 1983 г.), повесть Фан Фан «Пейзаж» (方方《风景》, 1987 г.), рассказ Сюй Кунь «Кухня» (徐坤《厨房》, 1997 г.), повесть Пань Сяопин «Юноша» (潘小平《少男》, 1999 г.), рассказ Сюй Чуньцяо «Без улова в сети» (许春樵《一网无鱼》, 2001 г.), повесть Чжан Юйжань «Красные туфельки» (张悦然《红鞋》, 2004 г.), повесть Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход» (王甜《昔我往矣》, 2009 г.), а также повесть Ван Шиюэ «Грехи человеческие» (王十月《人罪》, 2014 г.)).

Основным предметом исследования является репрезентация концепции личности в современной китайской литературе.

Актуальность данного исследования обусловлена, во-первых, необходимостью систематизации теоретических знаний, касательно концепции личности в современной китайской литературе, её специфики и эволюции, так как несмотря на интенсивное развитие китайской словесности, исследователи отмечают проблему несоответствия темпа развития китайской литературы и соответствующего китаеведческого сегмента литературоведения. Так, в условиях ежегодной публикации до десяти тысяч литературных произведений в год [43] (не меньшее число которых также переводится на иностранные языки, что также говорит о растущем интересе как читательского, так и профессионального сообществ), исследователи сталкиваются с проблемой отсутствия необходимой теоретической базы для осмысления тех или иных тенденций и проблем в художественных произведениях. Во-вторых, современное китайское литературоведение вступает в эпоху разнообразных литературных идей, что подразумевает формирование новых направлений развития литературоведения и теории литературы в целом. Таким образом, ключевая задача, стоящая перед исследователями, заключается в изучении отражения и реконструкции идей новейшей китайской литературы, центром которой является личность, и концепция этой новой личности в прозаических текстах современной китайской литературы. В-третьих, ряд авторов, произведения которых

являются объектом настоящего исследования, представлены фрагментарно, либо не представлены вовсе как в русскоязычном, так и в белорусском китаеведении (такие как Фан Фан, Сюй Кунь, Пань Сяопин, Сюй Чуньцяо, Чжан Юэжань, Ван Тянь, а также Ван Шиюэ).

Представляется актуальным проанализировать концепцию личности как специфическую форму диалога между культурой и литературой в героях произведений, осуществляемого посредством воздействия на личность различных европейских литературных тенденций, а также проблем психологического, философского и национального характера (в том числе, отражение социальной реальности). Стоит отметить также, что в силу начала нового витка непрерывного развития китайской литературы, пришедшегося на конец XX века, рассматривать концепцию личности в китайской литературе XXI века в отрыве от событий XX века не предоставляется возможным.

Вопросы концепции личности, средств её художественной выразительности, а также характера героя в современной китайской литературе затрагивали белорусские литературоведы А.М. Букатая [7-9], В.В. Жуковец [20-21], С.И. Крылова [31-32].

Актуальность также заключается в том, что настоящее исследование позволяет расширить междисциплинарное поле белорусского литературоведения и предоставляет новые возможности для углубленного компаративного изучения современной китайской литературы в контексте белорусской научной мысли.

В ходе исследования были применены следующие методы: культурно-исторический метод, социологический метод, описательный метод, метод индукции, психологический метод, лингвокультурологический метод, компаративный метод, а также метод целостного анализа художественного текста.

Результаты данного исследования могут быть использованы в различных гуманитарных науках, в том числе и в рамках истории китайской литературы, где теме концепции личности периода конца XX – начала XXI века предстоит получить дальнейшее развитие. Разработанная матрица исследования современной китайской литературы также позволяет углубить осмысление специфики литературного процесса в Китае на рубеже веков.

По теме диссертации были представлены доклады на 3-х международных и 4-х университетских научных конференциях.

Магистерская диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 86 источников.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Назаренко Варвара Юрьевна

Концепция личности в китайской прозе малых и средних форм конца XX – начала XXI в.: эволюция и специфика

Ключевые слова: КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ, НОВЕЙШАЯ КИТАЙСКАЯ ПРОЗА, ИДЕНТИЧНОСТЬ, ИНАКОВОСТЬ, ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ, ПСИХОЛОГИЗМ, ЖЕНСКАЯ ПРОЗА, КОНЦЕПТ «ПАМЯТЬ», БЛАГОРОДНЫЙ МУЖ (ЦЗЮНЫЦЗЫ), ДЕКОНСТРУКЦИЯ.

Цель работы: выявить особенности художественного воплощения авторской концепции личности в творчестве современных китайских авторов на примере прозы малых и средних форм конца XX – начала XXI веков.

Предмет: репрезентация концепции личности в современной китайской литературе.

Объект: 8 наиболее репрезентативных произведений современных китайских авторов на китайском языке и в переводах (повесть Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» (王蒙《黄杨树根之死》, 1983), повесть Фан Фан «Пейзаж» (方方《风景》, 1987), рассказ Сюй Кунь «Кухня» (徐坤《厨房》, 1997), повесть Пань Сяопин «Юноша» (潘小平《少男》, 1999), рассказ Сюй Чуньцяо «Без улова в сети» (许春樵《一网无鱼》, 2001), повесть Чжан Юйжань «Красные туфельки» (张悦然《红鞋》, 2004), повесть Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход» (王甜《昔我往矣》, 2009), а также повесть Ван Шиюэ «Грехи человеческие» (王十月《人罪》, 2014)).

Полученные результаты и их новизна: определены и обоснованы жанровые и идейно-художественные особенности китайской прозы малых и средних форм; обозначено понятие «китайской специфики» как культурного явления, оказывающего влияние на китайскую литературу, а также способы её проявления; определены связи и общие тенденции, характерные для литературного процесса Китая конца XX – начала XXI вв.; раскрыты подходы к понятию «личность» в европоцентрическом литературоведении; выявлен генезис понятия «личность» в китайском литературоведении, а также концепция личности, заданная в конфуцианстве; определены общенациональные тенденции подхода к проблеме личности в современном художественном тексте в Китае; раскрыта специфика эволюции концепции личности в китайской литературе в конце XX – начале XXI вв.

Структура работы: работа состоит из введения, трёх глав, а также заключения и списка использованной литературы. Объём работы составил 105 с., список использованной литературы – 86 позиций.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ

Назаранка Варвара Юр'еўна

Канцэпцыя асобы ў кітайскай прозе малых і сярэдніх формаў канца XX – пачатку XXI ст.: эвалюцыя і спецыфіка

Ключавыя словы: КАНЦЭПЦЫЯ АСОБЫ, НАЙНОЎШАЯ КІТАЙСКАЯ ПРОЗА, ІДЭНТЫЧНАСЦЬ, ИНАКОВОВСТЬ, ТВОРЧАЯ АСОБА, ПСІХАЛАГІЗМ, ЖАНОЧАЯ ПРОЗА, КАНЦЭПТ «ПАМЯЦЬ», ВЫСАКАРОДНЫ МУЖ (ЦЗЮНЫЦЗЫ), ДЭКАНСТРУКЦЫЯ.

Мэта работы: выявіць асаблівасці мастацкага ўвасаблення аўтарскай канцэпцыі асобы ў творчасці сучасных кітайскіх аўтараў на прыкладзе прозы малых і сярэдніх формаў канца XX – пачатку XXI стагоддзяў.

Прадмет: рэпрэзентацыя канцэпцыі асобы ў сучаснай кітайскай літаратуры.

Аб'ект: 8 найбольш рэпрэзентатыўных твораў сучасных кітайскіх аўтараў на кітайскай мове і ў перакладах (аповесць Ван Мэна «Змярцвелыя карані самшыта» (王蒙《黄杨树根之死》, 1983), аповесць Фан Фан «Пейзаж» (方方《风景》, 1987), апавяданне Сюй Кунь «Кухня» (徐坤《廚房》, 1997), аповесць Пань Сяопін «Юнак» (潘小平《少男》, 1999), апавяданне Сюй Чуньцяо «Без улову ў сетцы» (许春樵《一网无鱼》, 2001), аповесць Чжан Юйжань «Чырвоныя туфлікі» (张悦然《红鞋》, 2004), аповесць Ван Цянь «Памятаю час, калі выпраўляліся ў паход» (王甜《昔我往矣》, 2009), а таксама аповесць Ван Шіюэ «Грахі чалавечыя» (王十月《人罪》, 2014)).

Атрыманыя вынікі і іх навізна: вызначаны і абгрунтаваны жанравыя і ідэйна-мастацкія асаблівасці кітайскай прозы малых і сярэдніх формаў; пазначана паняцце «кітайскай спецыфікі» як культурнай з'явы, якая аказвае ўплыў на кітайскую літаратуру, а таксама спосабы яе праявы; вызначаны сувязі і агульныя тэндэнцыі, характэрныя для літаратурнага працэсу ў Кітаі ў канцы XX – пачатку XXI стст.; раскрыты падыходы да паняцця «асоба» ў еўропацэнтрычным літаратуразнаўстве; выяўлены генезіс паняцця «асоба» ў кітайскім літаратуразнаўстве, а таксама яе канцэпцыя; вызначаны агульнанацыянальныя тэндэнцыі падыходу да праблемы асобы ў сучасным мастацкім тэксце ў Кітаі; раскрыта спецыфіка эвалюцыі канцэпцыі асобы ў кітайскай літаратуры ў канцы XX – пачатку XXI стст.

Структура работы: работа складаецца з уводзінаў, трох глаў, заключэння, спіса выкарыстанай літаратуры. Аб'ём работы складаюць 105 с., спіс выкарыстанай літаратуры – 86 пазіцый.

ABSTRACT

Nazarenko Varvara Yurievna

The concept of personality in Chinese prose of small and medium forms of the late XX – early XXI century: evolution and specificity

Keywords: THE CONCEPT OF PERSONALITY, THE LATEST CHINESE PROSE, IDENTITY, OTHERNESS, CREATIVE PERSONALITY, PSYCHOLOGISM, WOMEN’S PROSE, THE CONCEPT OF “MEMORY”, NOBLE MAN (JUNZI), DECONSTRUCTION.

Aim of the work: to identify the features of the artistic embodiment of the author’s concept of personality in the works of modern Chinese authors on the example of small and medium-sized prose forms of the late XX – early XXI centuries.

Subject: representation of the concept of personality in modern Chinese literature.

Object: 8 of the most representative novels by contemporary Chinese authors in the Chinese language and in translation (novel by Wang Meng “Dying roots boxwood” (王蒙 《黄杨树根之死》, 1983), novel by Fan Fan “Landscape” (方方 《风景》, 1987), novel by Xu Kun “Kitchen” (徐坤 《厨房》, 1997), novel by Pan Xiaoping “Young man” (潘小平 《少男》, 1999), novel by Xu Chunqiao “Without a catch in the network” (许春樵 《一网无鱼》, 2001), novel by Zhang Yueran “Red shoes” (张悦然 《红鞋》, 2004), novel by Wan Tian “Remember the time when we left in expedition” (王甜 《昔我往矣》, 2009) and novel by Wang Shiyue “Sins of human” (王十月 《人罪》, 2014)).

The results and their novelty: the genre and artistic features of Chinese prose of small and medium forms are defined and substantiated; the concepts of Chinese specificity as a cultural phenomenon influencing Chinese literature, as well as the ways of its manifestation, are identified; The connections and general trends characteristic of the literary process in China of the late XX – early XXI centuries with the concept of “personality” in Eurocentric literary studies are revealed; the genesis of the concept of “personality” in Chinese literary studies is outlined, as well as the concept of personality set in Confucianism; the national tendencies of the approach to the problem of personality in the modern literary text in China are revealed; the specifics of the evolution of the concept of personality in Chinese literature in the late XX – early XXI centuries are revealed.

Structure of the work: the work consists of an introduction, three chapters, as well as a conclusion and a list of references. The scope is 105 pages, the list of references – 86 positions.

ГЛАВА 1. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ XX – XXI ВВ.

1.1. Литературный процесс в Китае конца XX – начала XXI веков в историко-политическом контексте

Развитие и становление современной литературы в Китае, начиная с последней четверти XX века, делится на четыре этапа [59, с. 9].

В качестве первого этапа Чэнь Сяомин обозначает период с конца 1970-х годов до начала 1980-х, поскольку после окончания «культурной революции» самым важным вопросом было возмещение морального ущерба писателям, которые подверглись критике. То есть это был период восстановления литературы «из пепла». Омоложение этой сферы искусства привлекло большое внимание всего общества, поскольку было тесно связано с реальностью и её изображением.

В 1979 году, был проведён 3-й съезд СКП (Союза китайских писателей), на котором председателем был избран Мао Дунь. Писатель выступил со своим докладом «Раскрепощение сознания, развитие демократии литературы и искусства» [73] в результате чего расхожим стал лозунг «за раскрепощение сознания» (思想解放). В своём выступлении литератор резко осудил метод сочетания социалистического реализма и социалистического романтизма и обратил внимание на тот факт, что «до сих пор нет удачных произведений», написанных в соответствии с этим методом» [73]. Мао Дунь выступил за свободу писателей в вопросе выбора методов и художественных средств изображения героя художественного произведения. По мнению Мао Дуня, «писатели в своих произведениях должны изображать разные типы героев, будь то ретроградные, средние, положительные или же, наоборот, отрицательные герои» [73].

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

В 1981-м году государство предпринимает попытку усилить контроль над сферами искусства, в том числе и над литературой. На 6-м пленуме ЦК

КПК 11-го созыва было проведено совещание по вопросам идеологического фронта (全国思想战线问题座谈会), в ходе которого было принято решение «усилить партийное руководство идеологическим фронтом, изменить его расхлябанное и слабое состояние, развернуть критику и самокритику, преодолеть разнообразные ошибочные тенденции» [76]. Несмотря на итоги данного пленума, принятое решение не было навязыванием писателям определённых схем развития сюжета, требований к созданию литературного героя в произведении, так как речь шла не о запрете изображения различных типов литературных героев, а лишь об усилении контроля государства над деятельностью писателей в качестве стимула к более продуктивному процессу художественной деятельности.

В апреле 1981 года и в январе 1983 года, соответственно, Институтом литературы Китайской академии общественных наук были созданы академические семинары на тему «Вопросы, касающиеся тенденций и интеллектуальных школ современной китайской литературы». На основе речей большинства участников был опубликован сборник под названием «Сборник дискуссий о современных китайских литературных течениях и интеллектуальных школах» [67], из содержания которого можно заключить, что интерес исследователей представляют более глубокие темы, такие как взаимосвязь между современной литературой и традицией, а также между современной литературой и зарубежными культурными веяниями. Кроме того, учёные начали рассматривать ценность различных литературных школ с точки зрения исторического контекста литературного развития и результаты этих исследований фактически сыграли важную роль и, более того, они положили начало новым парадигмам мышления в исследованиях, которые заключались в анализе и суждениях об отдельных литературных явлениях, писателях и произведениях.

Эволюция литературных течений, таких как реализм, романтизм, символизм, модернизм и т.д., а также литературных школ стали новыми областями научных изысканий для многих писателей, особенно молодых, благодаря которым они могли бы проявить себя.

Отдельно следует сказать о событиях 1982 года, повлиявших на литературную политику и литературный процесс.

1-го сентября 1982 года состоялся 12-й съезд КПК, председателем которого был Ху Яобан (胡耀邦), выступивший с докладом, в котором отметил «первые признаки процветания Китайской Народной Республики в образовании, науке и культуре» [79]. В статье газеты, выходящей ежедневно с 1949 года, «Гуаньмин жибао» (光明日报) от 11 ноября 1982 года было предложено посредством выдвижения образованных людей в качестве «образцовых героев», поднимать престиж представителей интеллигенции,

что также было отражено в Конституции КНР 1975-го года. На последующем симпозиуме ВАРЛИ (Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, 中国文学艺术界联合会) и Академии общественных наук определялось следующее: «Основной дух яньаньских выступлений был, есть и будет компасом поступательного движения революционной литературы и искусства в Китае» [26, с. 254].

В начале 80-х годов XX века в Китае также начинает проводиться кампания, которую партийное руководство назвало борьбой с «духовным загрязнением» (精神污染). Под данным понятием понимались «всяческие попытки уклонения творческих деятелей от выполнения принятых государством установок, выражение прямого недоверия действующей власти, попыткам выражения собственного индивидуализма в художественных произведениях, а также усиленный интерес молодёжи к различным философским концепциям» [70, с. 2]. Однако примеров произведений, а также имён авторов, с которыми было необходимо бороться, названо не было.

Вторым этапом современной литературы Вэнь Жуминь обозначает период с 1983 года, который был сосредоточен на «сочетании истории и эстетики» [67]. Учёные пытались реконструировать изучение литературы как современную дисциплину. Помимо поиска забытых в истории литературы писателей, они в основном занимались «заполнением пробелов» и упорядочивали проникшие в китайскую культуру различные европейские тенденции, направления и школы (в том числе и литературные).

Третий этап приходится на середину 1980-х годов. Идея возвращения к «Движению четвёртого мая» и акцентирование внимания на просвещении для современного литературоведения послужили причиной преодоления идеологических ограничений, в которых пребывала литература вплоть до окончания «культурной революции». Кроме того, учёные с энтузиазмом знакомились с зарубежными литературными теориями и методами, а также пытались применить их на практике, что привело, как пишет филолог из Пекинского университета Вэнь Жуминь, к так называемому «методологическому безумию» и «культурному безумию» [67].

В период с 29 декабря 1984 года по 5 января 1985 года был проведён 4-й съезд СКП, в ходе которого обсуждался вопрос о правильном понимании принципа свободы творчества. Данное событие отмечал в своих научных рудах С.А. Торопцев [52]. Учёный проанализировал выступление заместителя председателя правления СКП Чжана Гуаняня и выделил следующие основные положения:

- «проведена оценка литературного творчества предыдущей эпохи;
- были проанализированы достижения и неудачи литературы нового периода;

- обозначены задачи писателей на современном этапе» [52].

В докладе Чжана Гуаняня было уделено внимание приёмам изображения литературного героя, а также высказано мнение, что «литература – это человековедение» [82] (人学). В данном докладе заместитель председателя правления СКП поддерживал идею разнообразия литературных героев и наличие в литературе различных художественных стилей. Было отмечено, что в годы «культурной революции» следовало писать только о рабочих, крестьянах и солдатах и только в рамках, обозначенных государством тем. Сейчас же литература нуждается в «новых сюжетах, новых темах, новых способах выражения, новых характерах персонажей» [82]. В качестве примера, соответствующего всем новым установкам в создании литературных героев, Чжан Гуанянь назвал роман Чжоу Кэцзиня «Сюй Мао и его дочери».

Многочисленные исследования конца 1980-х годов можно назвать четвёртым этапом, в ходе которого была сформирована определённая основа научных результатов, позднее начавшая оформляться в современную китайскую теорию литературы. Между тем, исследователи отмечали наличие некоторых ограничений в современном литературоведении. Их дискуссия о периодах эволюции и структуре литературы как дисциплины, а также предложение о целостном изучении истории литературы указывали на то, что литература вступила в период «самокоррекции» [82].

В 1988 году в Пекине состоялся 5-й съезд ВАРЛИ, в ходе которого было принято решение о необходимости продолжения проведения «курса двойной сотни» [26, с. 266], а также названы результаты развития литературы и искусства в период с 1979 года по 1988 год. К достижениям были отнесены следующие факты:

- «возврат к творческой деятельности пострадавших ранее представителей интеллигенции;
- на смену тезису о том, что «искусство служит политике», был провозглашён лозунг «искусство служит социализму, служит народу»;
- художник имеет право на обращение к собственной фантазии в своих произведениях;
- помимо социалистического реализма допускалось использование художниками таких творческих методов, как модернизм, романтизм или авангардизм;
- возросло количество произведений критической и сатирической направленности» [27, с. 292].

В начале 1989 года «государственная политика КНР в области культуры определялась установками, развитыми в принятом ЦК КПК 17 февраля в документе «Некоторые соображения ЦК КПК относительно

дальнейшего расцвета литературы и искусства» [74], в котором был введён новый термин – «свободная конкуренция» [74] (自由竞赛) в сфере различных жанров, течений, школ. Это свидетельствовало о том, что отныне государство не требует от литературы и искусства выполнять «конкретные и прямые политические задачи», а художественные деятели «имеют право не исполнять в обязательном порядке спущенные директивы» [74], что, в свою очередь, не отменяло полностью контроль государственной власти над литературой и искусством. Помимо термина «свободной конкуренции» были введены также термины «культурный рынок» (文化市场) и «культурное потребление» (文化消费).

Весной 1989 года в связи со смертью генерального секретаря Ху Яобана началось движение за демократические преобразования, однако уже 4 июня мирное выступление на площади Тяньаньмэнь в Пекине закончилось расстрелом. Как пишет китаевед А.Н. Желюковцев, «события на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 года стали чётко выраженным рубежом в развитии китайского литературного процесса. Изменилась общественная атмосфера, изменилась и литература» [19, с. 24-25].

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

В целях стабилизации положения в обществе партией было принято решение о перевоспитании общества путём повышения уровня нравственности населения и улучшения его морального облика. С этой целью была начата кампания «вычищения жёлтого» (扫黄). Под «жёлтой» понималась литература, не соответствующая установленной в обществе этике и морали. Основной целью кампании была борьба с произведениями эротического и вульгарного характера, а также с литературой, пропагандирующей реакционные взгляды. Помимо этого, партия также начала проводить кампанию по возрождению «духа Лэй Фэна», основной идеей которой было возрождение «правильного» гражданина, верного долгу и любящего свою родину, как это было в 60-е годы XX века.

Таким образом, партия использовала те же методы по регулированию культуры, что и ранее, однако стоит отметить, что, несмотря на это, диалог между партией и культурными деятелями продолжался. Об этом свидетельствует организованная по инициативе ЦК КПК встреча членов правительства с известными культурными деятелями уже 2 марта 1991 года, на которой с речью «За сплочение в борьбе, за расцвет социалистической литературы и искусства» (《团结奋斗，繁荣社会主义文艺》) выступил

генеральный секретарь ЦК КПК – Цзян Цзэминь (江泽民), а также было принято постановление Отдела пропаганды ЦК КПК «Соображения, касающиеся расцвета художественного творчества в нынешних условиях» (《关于当前繁荣文艺创作的意见》).

На данном этапе события, отмеченные в период с весны 1989 года по 1991 год, являются переломными в истории литературы Китая. Впрочем, определённая степень влияния политики на литературу продолжилась лишь до 1992 года, так как на 14-м съезде КПК был провозглашён «новый период» в развитии страны» [28, с. 62], что, «в общем, не повлияло на идеологию и политическую систему Китая, однако оказало влияние на общество, о чём свидетельствует проявление в нём некоторой стабильности, а также определённой доли терпимости к существующей политической системе» [21].

Нельзя не отметить рост издательской деятельности в области художественной литературы, что привело к увеличению сегмента массовой литературы, и, как следствие этого, к появлению полноценного книжного рынка. Литературные критики ещё в 80-х годах отмечали, что запросы читателей изменились не в лучшую сторону. Об этом свидетельствуют статьи китайского литературного критика Лэй Да (雷达), который, анализируя прозу 1988 года, утверждал, что произошло «расширение дистанции между литературой и общественной реальностью» [72, с. 103], что литература «невольно оказалась в беспрецедентной изоляции и одиночестве» [72, с. 103]. Он также отмечал, что «проза конца 70-х – середины 80-х годов обращала пристальное внимание на изображение непосредственно человека и его эмоционального состояния, а к началу 90-х годов вектор внимания смещается на материальное «стремление к деньгам, применение денег, борьбу за деньги, что стало основной характеристикой общества» [72, с. 106].

Однако на происходившие изменения интересов общества существовала и менее негативная точка зрения, которую в своей статье в «Гуанмин жибао» от 7 января 1993 года выразил министр культуры Лю Чжундэ (刘忠德). Из данной статьи следует, что, по мнению нового министра культуры, «с появлением рынка возникло множество положительных событий, среди которых он выделяет появление новых авторов и жанров, и, следовательно, конкуренции, а также улучшение межрегиональной и международной коммуникации» [47, с. 11-12].

Следующим событием, оказавшим влияние на литературную политику в Китае, стал V съезд Союза китайских писателей, проводившийся в 1996 году, в ходе которого генеральным секретарём ЦК КПК Цзян Цзэминем была отмечена «высокая миссия литературы, её руководящие идеи и принципиальные установки» для дальнейшего социалистического процветания» [78]. Среди докладчиков выступил и секретарь партийной

организации СКП Чжай Тайфэн (翟泰丰) с докладом «Встречаем новый век литературного расцвета» (《迎接文学繁荣的新世纪》), в котором он призвал «создавать образ нового человека социализма, убедительно воплощающего в себе дух этой эпохи» [81]. Для достижения поставленной цели деятелям литературы необходимо было создавать «нового человека социализма, обладающего развитым духовным миром, высокими моральными качествами, обладающего идеалами, нравственностью и культурой» [81], так как именно такие персонажи «воодушевят народные массы на беспрецедентное выполнение великой задачи строительства социализма с китайской спецификой» [81].

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

Стоит также отметить, что период начала 2000-х представляет собой расцвет новых литературных течений и направлений. Например, в этот период как полноправное течение в литературе укрепляется женская проза. Как отмечает к.ф.н. А.М. Букатая, «развитие китайской женской прозы – это не только явление литературного процесса Китая, но и показатель общественно-исторического и социокультурного развития современной КНР» [7, с. 34]. Литература женщин-писательниц особенно проявила себя в нескольких направлениях, таких как детская литература (также явление, оформившееся и получившее развитие на рубеже XX и XXI веков), авангардная и неореалистичная проза, главными художественными особенностями которых являются натуралистическая тематика и изображение жизни в «биологическом» смысле, а также феминистская проза. Отличительными чертами китайского феминизма востоковед Э.А. Синецкая, называет «связь с национальными корнями, опора на конфуцианские идеалы, а также отсутствие в китайском языке единого термина для обозначения феминизма» [45]. Помимо прочего, отличительной особенностью китайского феминизма от западного заключалось в том, что «в китайском обществе долгое время бытовали представления даже не о равенстве, а об отсутствии дифференциации полов» [45], что также отразилось на тематике современной литературы. Так, наряду с темой любви в современном мире, а также с темами семьи и быта, оказывается темы самореализации, поиска себя и своего места в мире. Что также отсылает к уже традиционной для китайской

литературы теме поиска корней, которая в переросла в отдельное литературное течение 1980-х гг.

Помимо женской прозы в литературе начала XXI века появляются и инновационные литературные течения, ранее не имевшие почвы для появления и, следовательно, расцвета. К ним относится сетевая литература, которая также перенимается и создаётся на основах западной литературной традиции 1970-х, а также японской сетевой литературы, и, в последствии, становится предметом дискуссии в обществе, что впоследствии неоднозначно будет воспринято китайским обществом.

Взаимосвязь между современной китайской теорией литературы и западной теорией литературы, оказавшей влияние на появление и развитие в китайской литературе таких направлений, как модернизм, авангардизм, постмодернизм и т.д., довольно тонкая и вместе с тем сложная. Современная китайская литературная теория действительно находится под значительным влиянием западноевропейской и русской теорией литературы. Это проявляется не только в расцвете различных литературных течений и направлений, но и в заинтересованности литераторов во всевозможных формах прозы. Стоит отметить, что «в традиционном китайском литературоведении в прозе (кит. 小说) выделяют три формы: дуаньпянь сяошо (短篇小说), чжунпянь сяошо (中篇小说), чанпянь сяошо (长篇小说), то есть ‘короткая’, ‘средняя’ и ‘длинная формы’, соответственно» [69]. Под малой подразумевается рассказ, эссе или очерк, под средней повесть, а под большой формой роман, цикл и т.д. Литературовед Го Цзюньпин также отмечает, что в определении формы произведения значительную роль, помимо жанровых особенностей, играет размер произведения. То есть «малая форма – это произведения, в которых количество иероглифов не превышает трёх тысяч знаков, средняя форма – произведения, количество иероглифов варьируется от трёх до десяти тысяч, а большая форма – произведения, объём которых превышает порог в десять тысяч знаков» [69]. В данном случае становится очевидным приоритет в качестве предмета исследований именно первых двух форм по той причине, что, учитывая культурно-исторический, а также социально-политический аспекты XX века в Китае, оказавшие влияние на общество и усложнившие современную литературу, отмечается её более «активный» характер. То есть учитывая богатство всевозможных процессов и событий в обществе, можно сказать, что именно короткая и средняя формы являются незамедлительной реакцией на сопутствующие события. В то время как большая форма прозаических произведений, например, роман, требует больше времени на литературную обработку тех или иных событий, на разработку автором структуры произведения, детализацию, проработку персонажей и т.д.

Немаловажным в данном исследовании будет определить, что подразумевается в русскоязычном литературоведении под рассказом и повестью, аналогичным малой и средней формам в китайской литературной традиции. Так, исходя из традиционной жанровой классификации для русскоязычной литературной традиции, литературоведом Л.М. Пыстиной под рассказом понимается «небольшое произведение повествовательного характера, в центре которого определен случай, а также сохраняющее единство времени, пространства, действия и персонажа» [41]. В то время как повесть есть ни что иное, как «произведение, эпической прозы, близкое к роману, тяготеющее к хроникальному сюжету, воспроизводящее естественное течение жизни, а также ограниченное минимальным количеством сюжетных линий» [41]. Таким образом, в Китае для определения жанровых форм литературных произведений учитывается уровень формы (языковой уровень), в то время как в западноевропейской и русской литературной традиции учитывается не только формальный, но и содержательный уровень (композиция, сюжет, персонасфера и т.д.).

Углубившись в историю Китая XX века, исследователи отмечают авторскую оценку, выраженную восхищением и даже имитацией западной культуры (включая западную литературную теорию). Это реакция нашла отражение почти в каждой области китайской культуры: литературе, музыке, живописи, драме и т. д.

Однако, нельзя игнорировать китайское наследие, которое «впитало» западные веяния, что привело к созданию абсолютно новых литературных тенденций. Так, теоретическая база, а также эстетические принципы китайских литературных направлений отличаются от западных, имея при этом общие теоретические начала. Что, в свою очередь вводит понятие «китайской специфики», в итоге разграничивающей китайскую литературную теорию от западноевропейской и русской.

То есть современная китайская литература не просто имитирует определенный набор западных практик, но и продолжает давнюю китайскую традицию, не поддающуюся повторению. Исходя из этого, современная китайская литературная теория не является ни чисто локализованным вопросом, ни простым воплощением западного дискурса; напротив, это смещающаяся точка между Западом и Востоком, между новаторством и традицией.

По сравнению с классической китайской теорией литературы, современная китайская теория литературы имеет свои специфические современные характеристики, которые являются как раз не результатом разрыва с традицией, а сочетанием модерна и традиции в контексте современного Китая. Она возникает как новая категория теории литературы

для удовлетворения потребностей в обновлении литературы и культурной трансформации в современном Китае под авторитетным влиянием существующих литературных теорий, как западных и русских, так и китайских. То же самое можно сказать о концепции личности.

Таким образом, литературный процесс периода конца XX века – начала XXI века характеризуется определённым уровнем политической ангажированности. Впрочем, по мере развития китайской литературы на международной арене, уже к 2010-м годам эта ангажированность постепенно ослабевает, что даёт почву для появления и развития новых литературных тенденций, использования инновационных для китайской литературы стратегий развития характера и личности литературных героев и т.д.

1.2. Полифония понятия личности в разных сферах науки. Взгляд на понятие личности американских, западноевропейских, русских и белорусских исследователей

Категория «личность» многогранна. Личность является предметом области исследования в разных науках, в том числе в лингвистике, филологии, психологии, социологии, философии и т.д. Соответственно, существуют различные способы и подходы к изучению данного понятия, а также дефиниции, в той или иной степени иначе трактующие значение личности. В обзорной статье «Концепции индивида, самости и личности в описании и анализе» американский лингвист Зеллинг Харрис [62] указал, что, хотя понятия «индивид» (individual), «я» (self) и «личность» (person) часто используются социологами как взаимозаменяемые, значения этих трёх понятий существенно различаются. Так, «индивид – это биологическое понятие, определяющее человека как существо, подобное любому другому живому животному в мире. Личность – это социологическая концепция, рассматривающая людей как элементы общества, которые занимают определенное положение в социальном порядке и разрабатывают ряд действий для достижения личных целей» [62]. Тогда, по З. Харрису, чтобы рассматривать человека как действующее лицо в обществе, следует исследовать способы, с помощью которых индивид следует определенному моральному порядку, предпринимает действия или реагирует на действия других в системах социальных отношений. С точки зрения данного подхода, все действия и заявления, сделанные в поддержку социально-нравственного порядка, являются последствиями общественного строительства, что также связывает теорию американского исследователя с социологическим аспектом изучения личности. Следовательно, лица, участвующие в социальном взаимодействии, будут выполнять конструирование действительности со ссылкой на культурную логику, правила и ценности, а также на своё

собственное признание действительности. Ещё один немаловажный аспект в изучении личности в социологии отводится степени влияния культуры на конкретного человека, а также его личный опыт и т.д. Необходимо отметить, что связи между культурой и «я» также изучались такими социологами, как Э. Сэмпсон, Г. Триандис, а также С. Китаяма, Х.Р. Маркус и др.

В психологии понятие личности рассматривается более углубленно, так как особое внимание уделяется её глубинным истокам, а также способам идентификации собственного «я». Так, в психологии, помимо ранее обозначенных понятий, таких как «индивид» и «личность», появляется понятие самости. «Самость – это психологическая концепция, определяющая человека как центр переживания, включая наиболее важный аспект переживания себя как особой идентичности» [62]. Таким образом, суть психологического аспекта в изучении личности заключается в том, что самость позволяет человеку исследовать свои отличия от других и рассматривать себя как уникальное целое с чувством личной идентичности.

Однако помимо гуманитарных дисциплин, личность также является предметом исследования в естественнонаучных дисциплинах, например, в биологии. Так, антропологи изучают представления о личности в различных культурах, исследуя структуры общества или процессы культуры. В каждой культуре существуют доминирующие представления об онтологии «я»: рождении, возрасте, болезни, конце физической жизни, взаимоотношениях между «я» и моралью, а также отношениях между «я» и другими. Все эти идеи и отношения составляют концепцию личности в культурном плане. Как носитель культуры, «я» является местом встречи между человеком и социальным миром. Каждый человек живёт в самых разных социокультурных контекстах, и «каждый из этих контекстов предъявляет претензии к личности, создавая систему идей и практик о ‘хороших’ или ‘плохих’ людях» [64]. В результате люди приобретают различные (иногда противоречивые) представления о том, как быть личностью.

Личность также является одним из факторов формирования природы философских проблем, так как человек наряду с понятием Универсума является началом всего сущего, предстаёт в контексте «Вселенной внутри себя», и с течением времени приобретает новый статус, так как формирование и трансформация личности являются отражением изменчивого процесса самопознания человека в культурно-историческом процессе и воссоздают основную идею эпохи. По мнению русских философов и критиков, личностный аспект человеческого существования не может рассматриваться в отрыве от аксиосферы (сферы ценностей и норм человеческого общества, одного из неотъемлемых атрибутов общечеловеческой культуры). Так, русский философ XIX века Н.А. Бердяев

охарактеризовал человека (имея ввиду его личностного стержня) как существо оценивающее, то есть «при оценивании самого себя и того, что «не есть я», человек ориентируется на универсальные ценности и собственную приобщённость к ним. Иными словами, личность – это, прежде всего, субъект ценностных ориентаций» [5]. А по мнению Л.П. Карсавина, «личность можно определить только лишь через ее отношение к «высшей» личности (к семье, социальной группе, нации, культуре, человечеству)» [25]. Человеческая личность понимается философом как единство своих видов, образов, аспектов, из которых «каждый есть частное единство множества, выражающее одну и ту же личность» [25].

Подобное видение личности перекликается с диалогической концепцией М.М. Бахтина. Так как личность, как считает учёный, есть «диалог, точнее, – полилог, всевозможных «я», которые свойственны как самому индивиду, так и его партнерам: реальным или воображаемым» [2].

Понятию личности помимо широкого семантического плана свойственна объёмность. Данное свойство подразумевает наличие нескольких структурных планов изучения человека. П.А. Флоренский выделяет три направления жизнедеятельности личности: «телесное, душевное и духовное» [54]. Следовательно, личность троична. И каждое её психическое проявление трояко, так как соотносится «с умом, волей и чувством» [54] одновременно, что, с одной стороны, увеличивает проблемное поле данного понятия, а с другой стороны, определяет личность как сложную закрытую систему, для которой характерно наличие различных уровней познания, структур и свойств (целостности, деформации и т.д.). Таким образом, «социально-философское понимание феномена личности может быть определено как система ценностных ориентаций, устойчивых внутренних мотивов и установок человеческой деятельности, обусловленных социально-экономическими и духовными факторами и выражающих как общественные настроения и социальные чувства, так и мироощущения личности, её отношения к человеку, обществу и миру» [32, с. 25].

Однако наиболее широкое и особое видение личности представлено в литературе. Так как концепция личности находит художественную реализацию именно в литературном произведении и выражается в определённом типе героя. Ценностными ориентирами выступают проблемы человека и общества, человека и его дела, нравственного выбора личности, человека и его идентификации и т.д. Авторы при рассмотрении личности учитывают не только социальные факторы формирования личности, но и культурные, исторические, а также психологические. А личность трактуют как «совокупность устойчивой системы социально-значимых черт,

характеризующих индивида как члена того или иного общества или общности» [60, с. 376].

Исследователь Н.И. Крижановский в диссертации «Художественная реализация категории соборности в «малой» прозе В.И. Белова 60 – 90-х годов XX века» обращается к вопросу типологии личности, определяя её ведущую роль при рассмотрении художественной концепции личности: «Осмысление концепции личности в творчестве того или иного писателя немыслимо без достаточно подробного рассмотрения типологии героев, созданных им, и выраженной этой типологией системы ценностей, носителем которой будет также и автор-повествователь» [29, с. 79]. Таким образом, постижение концепции личности невозможно осуществить без обращения к её типологии в контексте всего творчества определённого автора, конкретного произведения, эпохи или в контексте художественной литературы в целом.

Известный в белорусском научном пространстве теоретик и исследователь литературы С.И. Крылова выделяет следующие черты, без учёта которых художественная концепция личности не будет функционировать как одна из наиболее важных систем художественного произведения: динамизм, внутренняя связь образа с жизнью, собирательность, а также субъективность [32, с. 26]. Следовательно, на формирование концепции личности влияют различные факторы, среди которых культурно-историческое влияние эпохи, личный опыт автора, формирование и трансляция общественных настроений и многие другие. При изображении личности особое значение уделяется реализации европейского подхода, в котором основными качествами, выделяющими личность названы эгоцентризм и устремленность внутрь себя. Способы художественного воплощения личности в художественном произведении также выявил и проанализировал белорусский филолог А.Н. Андреев [1].

Таким образом, ядро личности в литературе составляют национальное самосознание и образ «я». В образной ткани произведений как раз и проявляется подобное ядро личности, художественное самосознание, образ «я», самая глубинная и интимная сторона человеческого существа.

Приняв во внимание вышеперечисленные определения, под художественной концепцией личности, в свою очередь, понимается система выраженных в художественном произведении взглядов на личность как целое и на её составляющие. То есть концепция личности в художественном тексте представляет собой то, что конкретный автор видит или желает видеть за словом «личность». В то время как концепция личности есть ничто иное как «эстетически осмысленные представления писателя о сущности человека, о цели и смысле его бытия» [32, с. 26].

1.3. Национальная специфика формирования концепции личности в китайской литературной и культурной традиции

Для понимания концепции личности в китайской литературе необходимо понимать и всегда иметь ввиду концепцию личности, доминирующую в китайской культуре в целом, как отражение специфического пути развития данной цивилизации. И эта личность находит воплощение в концепте-реалии благородного мужа или цзюньцзы (кит. 君子) и представлении об идеальном герое китайской культуры, о чём свидетельствуют многочисленные устойчивые выражения, например, чэньюй «Внутри мудрец – снаружи государь» (内圣外王).

Первым этапом создания развивающейся и трансформирующейся концепции личности в Китае является деятельность мудрецов-конфуцианцев. Представление о том, какой должна быть личность, а также истоки её концепции и способы воплощения отражены в конфуцианских трактатах и около конфуцианской литературе («Луньюй», «Суньцзы», «Мэнцзы», «Шицзин», «Шицзи» и т.д.).

Мэн-Цзы говорил, что «человечность [доброжелательность] охватывает всего человека» [36]. В целом, это утверждение иллюстрирует суть конфуцианской концепции личности, исходя из которой человек должен следовать Путём Человечности (人道, жэньдао); это необходимое условие для того, чтобы быть личностью. Причина, по которой Мэн-Цзы сделал это заявление, тесно связана с его взглядами на происхождение жизни. В период Весны и Осени китайцы верили, что всё во Вселенной образовано двумя противоположными, но дополняющими друг друга жизненными силами инь и ян, в том числе, что именно благодаря данным силам образовалась иерархия социальной системы Поднебесной: «Небо и Земля существуют; все [материальные] вещи существуют. После того, как все [материальные] вещи существовали, появились мужчина и женщина. Из существования мужчины и женщины произошли муж и жена. От мужа и жены произошли отец и сын. От отца и сына произошли правитель и министр» [61]. Данный фрагмент из «Книги перемен», относящейся к классическому канону, ясно иллюстрирует конфуцианские рассуждения о построении пути Человечности (через понимание Небесного пути). Таким образом, можно говорить о том, что человек как живое существо концептуализируется как одна из множества вещей в мире. Мэн-цзы понимал структуру социальных отношений как сложную систему, у истоков которой стояли первые мужчины и женщины. Их объединения породили второе поколение, обеспечив основу для построения социальных отношений между отцом и сыном, а также сувереном и подчиненными, соответственно. Организация социальных отношений между собой и другими (путь Человечности) соответствует

Небесному пути. Таким образом, они могут быть достойными того, чтобы считаться личностями, если будут следовали Пути Человечности.

Другой подход к осмыслению места человека в мире отразил Сунь-Цзы, взгляды которого имели антропоцентричную природу. Он исследовал человека как биологический организм, который рождается с разнообразными желаниями, побуждающими его приобретать различные ресурсы для удовлетворения своих потребностей. Среди конфуцианских учёных до династии Цзинь Сунь-Цзы был первым, кто подчеркнул этот аспект человеческой природы: «Это изначальная природа и склонность людей желать выгоды и стремиться ее получить. <...> Итак, природа людей такова, что, когда они голодны, они желают насыщения; когда им холодно, они желают тепла; когда они трудятся, они ищут отдыха. Это естественные чувства человека» [49].

Конечно, всегда существует противоречие между биологическими потребностями индивида и этическими требованиями общества. Чтобы считаться личностью, конфуцианское учение требовало, чтобы люди буквально контролировали свои желания и придерживались конфуцианских норм в повседневных социальных взаимодействиях. Сунь-цзы далее объяснял данное явление следующим образом: «Им нужно поддерживать личный контроль с помощью надлежащего поведения (ли) и справедливости (и), тогда воцарятся хорошее правительство и порядок, а действия будут соответствовать добродетели» [49].

Вышесказанное привело к разработке набора методов самосовершенствования. Последователи учения Конфуция выступали за то, чтобы все, от императора до обычных людей, поддерживали пять типов социальных отношений в соответствии с пятью основными правилами, суть которых сводилась к самосовершенствованию себя через усердное изучение Пути Человечности: «... искренне практикующий её и испытывающий чувство стыда, когда чьё-то поведение отклоняется от неё. Любовь к знаниям сродни мудрости. Пристальное внимание к поведению сродни благожелательности. Чувствительность к стыду, сродни мужеству. Когда люди поймут эти методы, они поймут, как самосовершенствоваться» [36].

Конфуцианское образование состояло, в основном, из изучения его этической системы. Это основано скорее на практических, чем на теоретических соображениях. В отличие от теоретической основы, практическая составляющая данного учения направлена на построение знаний на основе эмпирического опыта человека так как полагали, что только непосредственный опыт позволяет по-настоящему понять суть учения: «Воплощение конфуцианской этики в своих действиях – это стремление всей жизни, поэтому должно выполняться терпеливо и стойко» [65]. Человека,

способного следовать Пути Человечности, называли цзюньцзы (благородный муж), в то время как тот, кто был озабочен личными интересами и выгодами в повседневной жизни, был назван сяо-жэнь (недалекий человек). Термин цзюнь-цзы первоначально обозначал человека со статусом аристократа. Конфуций изменил значение и использовал его для обозначения человека с высоким уровнем нравственности. Следовательно, только когда человек способен подавлять врожденные желания и выстраивать отношения с другими в соответствии с Путём Человечности, он достоин называться цзюнь-цзы. Аналогично, если человек действует исходя из собственных желаний или интересов, его могут критиковать как сяо-жэня.

Таким образом, конфуцианская концепция личности, заключённая в образе благородного мужа, являлась доминирующей и фактически не претерпевала изменений в купе с элитарным характером литературы в целом на протяжении веков вплоть до начала в Китае периода Нового времени. Следует отметить, что под периодом Нового времени понимается конец XIX – начало XX века, а также политические и социальные преобразования, повлиявшие не только на концепцию личности, но и на развитие страны в целом. Начало данного периода разделило не только историю, но и культуру Китая на «до» и «после».

Одним из важнейших изменений в литературе является переход к разговорному языку, что сделало литературу доступной для творчества не только для привилегированной элиты, но и для простых людей. Начиная с 1919 года меняется не только статус, но и концепция личности в литературе и культуре. Если ранее идеал конфуцианской концепции личности был призван, чтобы развивать такие качества личности как нравственность, дисциплинированность, сдержанность, самосовершенствование и т.д., то, начиная с первых десятилетий XX века литература становится рупором общественного сознания, начинает служить новой практической цели, которая заключалась в мотивации и поднятии боевого духа в борьбе за революцию. Однако личность в данном случае имеет два начала: помимо призванной вдохновлять на революционную природу духа, как отмечает доктор филологических наук Чэнь Хуэй, «В первой половине XX века в произведениях китайских писателей представлен ряд персонажей, близких по своему роду занятий, мировосприятию и духовному облику, которых принято называть “лишние люди”» [55]. В сущности, данная концепция личности выделялась своим несоответствием практической цели. Среди произведений, в которых проявился именно такой тип личности следует отметить рассказ Лу Синя «Скорбь по ушедшей» (鲁迅《伤逝》, 1926), повесть Жоу Ши «Февраль» (柔石《二月》, 1929), роман Ба Цзиня «Семья» (巴金《家》, 1931). Так, В.Г. Белинский в своей критической статье отметил,

что «...в самой действительности бывают... существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе, несостоятельные существа. И эти существа часто бывают одарены большими нравственными преимуществами, большими духовными силами, обещают много, исполняют мало или ничего не исполняют. Это зависит не от них самих; тут есть рок, заключающийся в действительности, которою окружены они, как воздухом, и из которой не в силах и не во власти человека освободиться» [4, с. 396]. Стоит также отметить, что тип «лишней» личности и образ «маленького человека» в китайской литературе заимствован из русской литературной традиции конца XIX – начало XX века [32, с. 26]. Однако несмотря на это есть несколько отличительных особенностей, восходящих к специфике китайской культуры и литературы.

Во-первых, цели и задачи революции в Китае, отразившиеся в особенностях изображения личности в художественном произведении, отличаются от тех, что были поставлены перед русской интеллигенцией, так как в Китае 20-е годы XX века были решающими в контексте освобождения от феодального и консервативного давления на общество. Так как борьба с традиционным устоем имела доминирующий повсеместный характер, авторы обратили внимание не только на личность, рождённую революцией и готовую к преобразованиям и решительным действиям, но и на обратную сторону, с которой личность не является активным преобразователем. Авторы особое внимание уделяли раскрытию образа «маленького человека», прообразом которого можно назвать политически не ангажированного человека, чья судьба не рассматривается в масштабе страны.

Во-вторых, в процентном соотношении подавляющим большинством являлись именно простые люди, вынужденные отказаться от высоких идеалов революции по причине стеснённого материального положения, которое вынуждало их принять компромиссное отношение к действительности. Данному аспекту посвящён рассказ Лу Синя «Скорбь по ушедшей», в котором главный герой рефлексировал на тему опасности и сложности нынешнего положения его семьи.

В-третьих, именно феномен отрешённого отношения к окружающей действительности, транслируемый ближайшим окружением авторов и их литературных героев, приводит как первых, так и последних к трагедии.

Следующий тип личности, характерный для китайской литературы XX века появляется на рубеже 1950-х – 1960-х гг. в связи с ослаблением контроля государства над авторами, использования реализма как литературного метода, а также появлением дискуссий о том, что писатели должны изображать в своих произведениях «правду», что привело к формированию «среднего героя». Основные критерии для изображения

которого были выдвинуты в статьях заместителя председателя Союза китайских писателей Шао Цюаньлиня, который подчеркнул, что «в литературе преобладают бесстрашные революционные герои, непоколебимые в своей борьбе, а натуры сложные, колеблющиеся, сомневающиеся – “средние люди” – изображаются нечасто. <...> реальные противоречия в обществе, которые должна отражать литература, кроются именно в “средних людях”, в их сомневающих, порой нерешительных характерах, то и описывать следует “средних героев”, которые могли бы служить примером для подобных людей в действительности» [68]. Однако, вскоре «средние герои» подверглись критике партии как «колеблющиеся, находящиеся между положительными и отрицательными типами, не плохих и не хороших людей, порой с отсталыми взглядами и другими недостатками» [37]. Литературовед А.А. Никитина отмечает, что «кампания по “социалистическому воспитанию” интеллигенции, инициированная в 1962 г., и целенаправленная критика сторонников теории “среднего героя” в 1964 г. преградили путь “углублению реализма” и многоплановости художественных образов» [37].

В ходе новых преобразований в области литературы, согласно выдвинутым критериям партии, авторы художественных произведений должны были изображать «идеальных героев», «героев эпохи Мао Цзэдуна», а также идеализировать современную китайскую действительность и, в особенности, результаты «культурной революции». Герой художественного произведения должен был стать образцом и идейным вдохновителем простого народа в службе партии. Народными «образцами» в литературе 1960-х гг. XX века стали многочисленные передовые бригады, а также отдельные рабочие и крестьяне, трудившиеся на благо страны. Персонифицированным воплощением «идеальной» личности в литературе стали «Лэй Фэн, Ван Цзе, Ван Гофу и Ху Баолинь» [37]. Их заслуги были отмечены и поощрены государством, став единственными возможными личностями для изображения в литературе и искусстве.

В 1968 году была опубликована статья министра культуры КНР Юй Хуэйюна «Пусть мир литературы и искусства навечно станет фронтом пропаганды идей Мао Цзэдуна» (《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》) [86], в которой отмечалось, что в рамках социалистической литературы необходимо создать новый тип личности (героическую), выраженную в образах солдат, рабочих и крестьян. В статье также был выдвинут принцип «тройного выдвижения» (三突出原则), благодаря которому в произведении формировалась определённая типизация личности: «Из числа героев следовало выдвинуть положительных, из числа положительных – героических личностей, из числа последних – главную героическую

личность» [86]. В данном случае перед личностью в китайской литературе конца 1960-х гг. стояли новые цели, среди которых автором статьи выделялись «противостояния характеров, эпох и эмоций», «разрушение старых образов, течений и профессий», а также «отражение новой эпохи, жизни и героев» [86], в последствие оформившиеся в термины «тройное противостояние» (三对头), «тройное разрушение» (三打破) и «тройное новшество» (三出新), соответственно.

Исследователями китайской культуры и истории середины XX века отмечается, что «к периоду “культурной революции” литературный герой окончательно утрачивает человеческий облик и превращается в откровенный рупор политической пропаганды» [37]. Постепенное возвращение к «очеловечиванию» личности в литературе начинается лишь после завершения поведения «культурной революции».

Примечательно, что перечисленные типы героев китайской литературы, начиная с первой половины XX века и до начала проведения кампаний и мероприятий конца 1970-х гг., являются обезличенными (у них нет выраженного «я», их характеры трафаретны). Авторы в произведениях лишь подражают реальным людям, копируя и схематично воссоздавая их судьбы. В каждом из названных типов личности присутствуют видоизменённые начала благородного мужа (цзюньцзы): начиная от прохождения собственного пути, службы на благо государства и цели быть воплощением идеала для общества. Таким образом, конфуцианское влияние в той или иной степени проявляется и остаётся актуальным вплоть до конца последней четверти XX века.

Исходя из анализа доминирующей конфуцианской составляющей в процессе развития концепции личности в Китае становится очевидной разница мышления и восприятия личности на Западе и на Востоке. Так, американские психологи, как правило, интерпретировали людей как независимые сущности и интерпретировали разнообразие социальных идентичностей индивида как различные аспекты его я-концепции. Напротив, европейские психологи склонны концептуализировать социальную идентичность как продолжение индивидуального «я», которое интегрировано в социум. Будучи продуктом европейского мышления, теория социальной идентичности может быть использована в качестве основы для понимания конфуцианского принципа устранения желаний путём следования Небесному пути, выраженному в предписанном своде правил КПК.

Основные концепции теории социальной идентичности можно представить в виде схемы, состоящей из концентрических кругов. Так, «я» расположено в центре, в то время как внешние круги представляют социальные группы, с которыми человек идентифицирует себя.

Концентрические круги обозначают уровни инклюзивности в различных социальных группах, с помощью которых индивиды определяют себя в определенных областях. В центре концентрических кругов личная идентичность представляет собой характеристики индивидуального «я», которые позволяют человеку отличать себя от других.

Социальные идентичности позволяют человеку классифицировать себя в инклюзивные социальные единицы, устранять личностные характеристики «я» и трансформировать себя из «я» в «Мы»: «Конкретная социальная идентичность требует, чтобы человек воспринимал себя как члена определенной социальной категории, которого можно заменить любым из нескольких других, а не как конкретного человека» [66].

С точки зрения теории социальной идентичности, главной целью конфуцианского самосовершенствования является социализация индивидов для подавления личной идентичности в социальных взаимодействиях, а также устранить личные желания, следуя Пути человечности. Тогда, как следствие, и происходит трансформация «я» в «Мы», а также усиление социальной идентичности с группой. Советский и российский китаевед Н.А. Спешнев отмечает, что «восточная культура по своему характеру коллективная культура, а западная – индивидуальная. Восточные люди, живущие в рамках коллективной культуры, относятся к коллективизму с особым вниманием. Они рассматривают коллектив не только как реальное собрание индивидов, но и как более высокую ценность, чем индивиды. <...> Восточный человек приспособляется к обществу для того, чтобы соответствовать обществу и другим, находиться с ними в гармонии. Приспособиться – значит придавать значение связям, отношениям между людьми, “лицу”» [48].

Однако, с течением времени, под влиянием множества различных факторов, концепция личности, а также её роль и функционирование относительно социума изменились. Таким образом, с началом интеграции западноевропейских тенденций в ставший для китайского общества традиционный устой жизни происходит смещение фокуса с отождествления «я» личности с социумом сначала на безличное, а затем на индивидуальное начало (на это смещение оказывают влияние различные события и факторы, также повлиявшие на литературный процесс, и, как итог, на концепцию личности), что воплощается в китайской литературе, а также других сферах науки и культуры, например, в философии, искусстве и т.д..

ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-СОЦИАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

2.1. Отражение судьбы творческой личности в повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» (王蒙 《黄杨树根之死》, 1983)

Центральное место в произведении занимает Ма Вэньхэн, трудящийся на заводе каустической соды. Ему тридцать пять лет, он женат на девушке Юйлин и у них есть ребёнок. Ма Вэньхэн родился в деревне, и лишь после школы, не поступив в университет, отправился в город. Автор также указывает период, в котором и разворачиваются события: период с октября 1978 года по октябрь 1980 года. Данное произведение относится к такому направлению в китайской литературе, как «литература поиска корней» для которой характерны проблемы самоидентичности, связи с культурными истоками и поиска своего «я». В то же время в данной повести прослеживаются и черты модернизма (внутренний конфликт личности, использование «потока сознания», разрыв родственных отношений, а также отчуждённость героя).

Ма Вэньхэн – не просто кассир, он писатель. Автор с интересом изучает своего героя, подробно описывает его внешность, которой герой недоволен: «Череп нестандартный, кособокий, волосенки редкие: что называется, баклажан – не баклажан, тыква – не тыква, из его башки нормальной головы и не сделаешь. Левый глаз больше правого, и оба припухшие. Скулы вздернуты, подбородок слишком широк. Трех зубов недостает, так что губы проваливаются, и рушится линия челюсти. Туловище непропорционально, как ни меряй: шея вытянута, ножки коротковаты, руки велики, а ступни малы, тридцать восьмой размер – разве это обувь для настоящего мужчины?» [11] За все перечисленные ранее недостатки герой винит своих родителей: «... он почти ненавидел родителей, не удосужившихся тщательно отшлифовать каждую клеточку его тела. Этакое вторсырье из мусорной корзины!» [10]

Будучи ребенком «... он уже понимал, что литература несет несчастным людям свет и тепло. Его душа смягчалась от чтения» [10]. Но отношения с литературой у героя складываются противоречиво: сначала он считает, что литература есть нечто святое и недостижимое для простых смертных, однако тут же меняется во мнении: «А тут терзаюсь из-за нескольких страничек корявых иероглифов, будто в них – вся моя судьба! Неужели судьба человека зависит от каких-то листочков, весом в пару лянов не больше?!» [10] В данном случае речь идёт о его рассказе «Весенний

дождь», на который после публикации было написано немало хвалебных рецензий. Или, например, реакция Ма Вэньхэна на приглашение вступить в Союз Писателей: «От этих двух слов – Союз писателей – в три ручья хлынули слезы. Это событие оказалось реальнее детских фантазий, юношеских грез, наваждений зрелых лет... <...> Но когда он, казалось, уже смирился с серой пылью мирской, – бам, трах – пришел, сам пришел к нему Союз писателей, постучался в дверь Ма Вэньхэна» [10].

Одна из причин такого отношения к литературе – это неуверенность в себе, в своих творческих силах, а также пессимистичных настроений героя. Именно они мешают Вэньхэну жить полной жизнью, избавиться от разочарования во всём, от иллюзии предела творчества. Например, когда герой относит в редакцию свой первый рассказ, он так волнуется, что всячески пробует успокоить себя, пытается предсказать судьбу своего произведения путём «гадания» на картах: герой «раскинул пасьянс» [10].

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

Важным моментом в произведении является изменение героем своего имени, что в последствии повлияет на его поведение и самоидентификацию. Фамилия Ма автором трактуется буквально: «Небольшая беседа за чайным столом указывала на то, что конь (а именно это и означает его фамилия Ма) получил стойло в литературной конюшне» [10]. И именно этот момент является точкой начала трансформации Вэньхэна как личности: «Ма Вэньхэном» – ну что за грубые звуки, совсем не соответствуют его нынешним успехам и должностным переменам...» [10] и «Ма Вэньхэн избрал себе псевдоним Вэнь Хан (созвучно с его именем, но гораздо приятней – «Теплый путь»)» [10]. Таким образом, из неукротимой «лошади» герой превращается в «тёплый путь». Это деление жизни Ма Вэньхэна на «до» и «после» отмечает и сам автор: «...читатель, внимание: не станем больше именовать его Ма Вэньхэном, эти три слога так вульгарны – какая-то «лошадь», обладающая «постоянством в литературе», нет, писателю такие три слога вряд ли подходят» [10].

Стоит также отметить, что в тексте автор именуется своего героя тем именем, которое он носит в определённый момент жизни, что соответствует его внутренним ощущениям и его поведению. Когда героя называют его «первым» именем, он груб, агрессивен, по своему поведению он похож на неукротимого скакуна. Когда же автор называет его Вэнь Ханем (его литературным именем), описание его действий и мыслей более литературно, в нём присутствует некая утончённость и культурность. Таким образом,

изменив своё имя, герой также меняет себя как личность. Он становится более утончённым и даже ранимым. Если обратить внимание на сцену в ресторане, то не трудно заметить, что Ма Вэньхэн устроил бы пожар в порыве своего гнева: «Разразился невероятный скандал. Как какой-нибудь обыватель, невоспитанный грубиян, опустившийся бродяга, нарывающийся на драку, он ругался с работниками ресторана, а критик все пытался остановить его и не мог. <...> Ма Вэньхэну в эту минуту казалось, будто он и в самом деле сходит с ума, ему хотелось кого-нибудь ударить, сломать стул, все порушить, а еще лучше облить это заведение бензином и поджечь...» [10], однако Вэнь Хань лишь расплачивается за разбитые фарфоровые ложки и курицу, и, попрощавшись с критиком, выйдя на улицу, заплакал: «Солёные слёзы покатались по губам... Это был печальный знак! Успех, смутно почувствовал он, воистину есть начало крушения» [10]. Таким образом автор показывает две крайности его характера, в которые время от времени впадает его герой.

Далее автор изображает стремительный взлёт карьеры героя-писателя. Предложения поступали так быстро, что не успел Вэнь Хань оформить документы, как его тут же приглашали на новые места: ему предлагают пост в детском литературном издании, затем пост драматурга в театре, а буквально через мгновение известная актриса убеждает его работать сценаристом в киностудии. И опять его страх ответственности и неуверенность в себе не позволяют ему принять какое-либо предложение: «... в результате не пошел он ни в театр, ни на студию, все колебался, выбирая, решая, передумывая и снова выбирая, решая, передумывая, и так тянулось до весны восьмидесятого» [10].

Теперь, когда Ма Вэньхэн – писатель Вэнь Хань, он иначе смотрит не только на близких и друзей (жену с ребёнком и бывшего друга-соседа), но и на своё прошлое: «Свою былую работу в кассе он не любил вспоминать еще больше, чем имя Ма Вэньхэн, и как чумы страшился, что в литературно-художественных кругах прознают о его прежней профессии – считать купюры» [10]. На одной из встреч с читателями двое юношей узнали в известном писателе Вэнь Хане бывшего сотрудника завода. Однако эта встреча стала неким катализатором и в совокупности с неуверенностью героя породила в нём страх и даже стыд того, что все узнают о его прошлом.

Ещё один момент, на который необходимо обратить внимание, это отношения героя к деньгам. Когда он работал кассиром, то постоянно страдал от нехватки средств. И вот, став писателем он получает большие гонорары за свои произведения, но его отношение к деньгам не изменилось: он всё также оставался скуп, о чём свидетельствует их с Юйлин ссора (жена хочет купить в дом чешский шкаф, однако герой не согласен с ней): раньше

он завидовал тем, кто мог позволить себе купить в дом роскошную утварь, однако теперь «эти раковые клетки пошлости ужасали и отвращали его» [10].

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

Вопрос значимости семьи в китайском обществе корнями уходит в конфуцианство, где важнейшими принципами являются сыновья почтительность, укрепление государства и самосовершенствование. Юйлин всячески поддерживала мужа: она верила в него, в его талант, старалась обустроить быт так, чтобы угодить ему, чем сам Ма Вэньхэн пренебрегал. Созданный Ван Мэном образ Ма, помогает понять причины его отчужденности, пришедшей к нему после того, как он стал известным писателем. И, ощутив себя уникальным и талантливым, герой начинает обустраивать пространство вокруг себя. Это проявляется не только в отношении с близкими людьми, но и в том, что герой решил обустроить свой кабинет: «Когда Вэнь Хан осознал это, он решил, что одного самшита ему мало, к нему требуется еще и живописный свиток с каллиграфической надписью, изящные кисти, тушечница, тушь и бумага (так называемые «четыре сокровища» литератора), мебель из твердых пород с резным узором по черному дереву и вазы, вазы повсюду, так что и комната нужна посветлей, не с одним окном» [10]. То есть в попытках идеализировать пространство вокруг себя, он таким образом неосознанно загоняет себя в рамки.

Немаловажным в данной повести стал мотив самосовершенствования. Ма Вэньхэн – творческая личность, которой следует стремиться к гармоничному сосуществованию личного и социального в своём творчестве. Однако данной гармонии нет, и Ван Мэн подводит к этому будто «от противного», наглядно демонстрируя результат отсутствия той социальной ответственности, которой у Ма нет. Зато он детально описывает процесс

погружения героя-писателя в самого себя. Можно также заключить, что ещё одной проблемой Ма Вэньхэна является слабость характера, у него нет того стержня, которым обладают те писатели-классики, с которыми он себя и ассоциирует: «Корни самшита – это я!»! Как тот француз, Флобер, заявивший когда-то: «Госпожа Бовари – это я!» [10] Ведь чтобы стать таким, как Флобер и писать так, как пишет он, Ма Вэньхэну не достаточно лишь изменить имя. Ему необходимо воспитать в себе человека долга, должен отстроить свой характер, как дом, в котором они с Юйлин жили – по кирпичику.

Кульминацией сюжета и ярким доказательством того, что на пике своей популярности Ма погрузился в себя, в свой внутренний мир, свидетельствует тот факт, что за триста пятьдесят юаней он предпочёл чешскому трехстворчатому шкафу бонсай – самшит в вазоне: «... но в этом болезненном деревце заключалась какая-то непостижимая эстетическая ценность <...>. Неприметное, в сущности, деревце, не более двух чи высотой, но раскидистое, живучее, крепкое, оно вызывало у Вэнь Хана ассоциации, которые вдохновляли и одновременно терзали его» [10]. Эта покупка вдохновила Вэнь Хана на два новых рассказа: о безногом мальчике, попавшемся на воровстве и на рассказ «Молчание самшита».

Но деревце, на которое пал выбор героя не отличается тягой к жизни: его корни тёмные и сухие. Однако именно в нём Вэнь Хань видит нечто глубинное, таинственное, за что стоит отдать три гонорара. И именно корни самшита в данной повести символизируют творческий потенциал Вэнь Ханя. Это деревце помогает лучше понять психологическую составляющую характера героя. К тому же в самом названии повести заключена семантика образа-символа этого бонсая – «Мертвеющие корни самшита». Отдельного внимания здесь требует слово «мертвеющие». Важно обратить внимание на то, что корни самшита не были изначально мертвы, но процесс омертвения уже запущен. Подобный процесс происходит и в душе Ма. Он чувствует, «... что у него с самшитом общая печаль, общее одиночество, общие ощущения!» [10].

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

обнаруживает растение безжизненным, он решает избавиться от него, однако вместе с освобождением пространства в своём кабинете он замечает и улучшение своего психологического состояния: «И в тот момент, когда он выбрасывал самшит на свалку, его душа вдруг распрямилась. <...>. Он почувствовал, что следует по-другому и жить, и мыслить, иначе у него никогда уже не будет в жизни таких безмятежных дней, какие были во времена его кассирства» [10].

Важное место в данной повести автор отвёл мотиву сна. Однако отношения Ма со сном также противоречивые. Стоит обратить внимание на отношение ко снам в начале его творческого пути: «И весь месяц его, как бывало только в детстве, посещали сны. Он злился на себя <...> видеть теперь сны – все равно что старухе греховоднице разгуливать по городу, расфуфырившись, словно девица, срам да и только» [10].

Всё меняется, когда в печать отдают первый рассказ Ма Вэнхэня. Тогда меняются его сновидения и отношение к ним. В снах он видит великих писателей-классиков, свои мечты, своё преображение: «Во сне он посещал мемориалы Бальзака, Гете, Толстого, во сне ему являлся усопший Чехов и жаловался: «Тоскливо...» Во сне приходили к нему смоченные слезами, благоухающие ароматами письма восторженных читательниц, во сне он выступал на литературных симпозиумах и нанизывал изящные, как жемчуг, слова, весь такой из себя талантливый, такой раскрепощенный, что даже его коротенькие ножки подросли на семь с половиной сантиметров» [10]. Используя сон в качестве проекции тщеславия героя, автор также высвобождает истинное подсознание героя.

Важную роль в повести играют и события «культурной революции». В китайской литературе ей и итогам её проведения посвящено много крупных романов и небольших произведений, и в каждом из них прямо или скрыто красной линией проходит мысль автора, выражающая отношение к этим событиям. Однако в данной повести всё не так просто, ведь «культурная революция» стала причиной того, что у героя отчётливо проявилась ненависть к произведениям китайской литературы и мировой классики: «И он бросил в огонь свои самые любимые книги «Семья», «Рикша» и туда же полетели «Дворянское гнездо» и «Вишневый сад», ощущая, что действительно обретает великое очищение, великое раскрепощение духа. О, ураган могучий все тучи разогнал, великий огонь спалил все книги, о, я свободен, я ничем не связан, долой все ваши тухлые книжонки...» [10] После «культурной революции» Ма Вэнхэнь уже счастлив, что ограничения пали, а литература обрела свободу: «... он принялся тайком разыскивать и почитать «реакционные книжонки» – всю эту «феодальную» и «буржуазную», «ревизионистскую» и «заморскую», «древнюю» и

«крупномасштабную» нечисть, с которой сражались brave молодцы-хунвэйбины» [10]. Эти фрагменты повести ещё раз подтверждают слабость характера героя, отсутствие в нём внутреннего стержня.

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

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

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

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

2.2. Выживание как фактор развития личности в повести Фан Фан «Пейзаж» (方方《风景》, 1987)

27 сентября 2018 года в Циндао был объявлен выбор лучших произведений средней и крупной форм, посвященных 40-й годовщине реформ и открытости Китая, организованный журналом Ассоциации китайских писателей, Обществом китайского романа и газетой «People's Daily Overseas» и проведенный Ассоциацией писателей Циндао. Повесть «Пейзаж» была выбрана как одно из самых влиятельных произведений за 40 лет реформ и открытости.

Фан Фан считают одной из самых первых писательниц, начавшей создавать художественные произведения в русле неореализма. А «Пейзажу» «выпала судьба стать одним из «манифестов» неореализма, наглядным воплощением его эстетики» [53]. В определенном смысле «Пейзаж» открывает новое пространство для творчества других писателей, а именно мир выживания городских жителей, находящихся на «дне» общества. Такое новаторское письмо меняет восприятие реальности и, соответственно, приводит к корректировке отношений между личностью и реальностью.

Для китайского неореализма как литературного течения, характерны следующие черты: превалирование «урбанизма» и натуралистической тематики, изображение повседневного, обывательского существования человека, наличие в тексте обширной бытописательности, стремление изобразить проблемы человека вне исторического контекста, деидеологизация, отсутствие авторской оценки героев, а также использование авторами художественных приёмов, направленных на создание эффекта «замедления» времени в произведении. Помимо перечисленных черт, «Пейзаж» Фан Фан сосредоточен на изображении жизни людей на «дне», а также сочетает объективную повествовательную позицию (так называемую «нулевую вовлеченность») и отказ от субъективных эмоций. С точки зрения тематического плана, автор расщепляет темы и смыслы, деконструирует историю и ценности героев. Такие образом, произведение Фан Фан, наследуя эти черты, выходит за рамки собственного подхода, раскрывая проблемы существования своих героев, и указывает на переосмысление сути выживания современных «маленьких» людей. Следовательно, перечисленные особенности течения в совокупности с экзистенциальными идеями составляют основу для анализа типологии личностей произведения, так как, в данном тексте, на формирование и эволюцию личности влияет среда «обитания» героев и ближайшее окружение. Повесть, по сути, посвящена раскрытию смысла существования как такового, который проясняется через описание реакции героев на текущую ситуацию. Чисто объективное повествование

используется для фиксации характера обыденной жизни, отказываясь от концептуальных моральных норм и идентичностей прошлого и делая идею существования осязаемой.

Место действия – китайский город Ухань, малая родина писательницы, который в тексте концентрируется Хэнаньскими сараями или трущобами: «Отец рассказывал, что это место назвали Хэнаньские сараи потому, что наши предки – беженцы из Хэнани – обрели здесь кров и пристанище» [53].

В центре произведения многодетная семья. Помимо родителей в маленьком сарае живут 7 сыновей и 2 дочери. Отец семейства – неграмотный пьяница, работает в порту и уверен в том, что сыновья тоже должны работать, а не «забивать голову учёбой». Деспотичная фигура отца в тексте является воплощением патриархальных традиций, так как он всегда верил в силу кулаков и насилие как в движущую силу жизни, а также в вульгарность и варварство, хотел, чтобы его дети продолжали эти идеалы выживания. Он также возвращает в них жестокость по отношению друг к другу, о чём свидетельствует сцена наказания Седьмого (избиение братьями) за визит к соседу. Примечательно, что остальные домочадцы не обращали на муки брата никакого внимания, продолжая заниматься своими делами. Навязывание отцом своих идеалов происходило постоянно, особенно в период алкогольного опьянения с последующей жестокостью по отношению к детям. Так называемый воспитательный момент отца заключается в том, что, выпив, он начинал рассказывать о своих «подвигах», целью которых являлся рэкет или насилие над другими людьми. Свои жизненные принципы, которые впитывали дети, он перенял у своего отца – покойного деда семейства.

Мать семейства также не была примером для подражания, так как оказывала знаки внимания другим мужчинам, из-за чего в семье были скандалы: «Да, она любила поддразнить окружающих мужчин, позаигрывать, такова уж была её природа, – но не более» [53].

Отношения родителей нельзя назвать гармоничными, полными любви и взаимоуважения, так как отец постоянно бил жену и ревновал. Однако, не смотря на своё «легкомыслие», автор наделяет мать семейства некоторой верностью: «Мать держала своё слово и никогда не сомневалась в своём муже» [53]. Таким образом, одним из важнейших факторов для формирования личностей детей являются родители, чьё воспитание, с точки зрения психологии, имеет разрушительный характер. Они изначально закладывают в сознание детей маргинальную природу. Их сознание программируется на укрепление статуса маленького человека, неспособного что-либо изменить. Такими являются старшие дети семейства – Второй и Третий сыновья.

Нельзя не обратить внимание на уклад жизни семейства, что, безусловно являющейся почвой для развития личности. Помимо деспотичных родителей свой вклад вносят нищета и минимальная площадь «жилища»: жить им приходится в небольшой комнате, где есть лишь родительская кровать, небольшой чердачок для дочерей и уголок с сеном, где спали братья. Прокормить семью было задачей каждого из домочадцев, поэтому первостепенной задачей каждого была работа или поиск еды на улице: «Седьмой с пяти лет стал собирать рухлядь на улице. Близнецы Пятый и Шестой, поев гнилых яблок с фруктового лотка, оказались в больнице с острой дизентерией» [53].

Примечательно также, что автор не наделяет героев именами (кроме двух дочерей – Дасян и Сяосян), что является приёмом деперсонализации героев и, в некотором роде, намёком на совокупный образ современного общества. Единственное, что отличает детей друг от друга и заменяет им имена – порядковый номер, который соответствует их появлению в семье.

Среди всех героев повести, особый интерес для анализа личности представляют отец семейства, а также Второй и Седьмой сыновья. Эти три типа людей воссоздают положения многих семей 1960-х и 1970-х годов, а также являются типичными представителями истинно абсурдной маргинальной природы общества на пересечении традиций и современности.

Что касается остальных детей семейства, то они деградируют: единственным достижением самого Старшего сына является связь с женой соседа, о чём сплетничают жители трущоб, Третьему сыну на протяжении повести посвящён один эпизод, в котором автор изображает лишь его внешность и нарекает героя «дамским обольстителем»; Пятый и Шестой сыновья из насильников и рэкетиров становятся предпринимателями, чей бизнес строится на мошенничестве. Дочери семейства в попытках устроить личную жизнь встали на путь матери и в точности повторили её судьбу. Примечательно, что в самом начале повести автор цитирует Шарля Бодлера, слова которого является пророческим для героев данной повести: «Я вижу чудный мир в той чёрной бездне, что скрыта за покровом жизни» [53].

Исключением в сложившейся образной системе повести становится Четвёртый сын: «Четвёртый был глухонемой. Когда ему было полгода, он тяжело заболел, а отец как раз получил травму на пристани, поэтому мать целыми днями выхаживала мужа. Хотя страшный жар, мучивший Четвёртого, всё-таки спал, он навсегда утратил возможность слышать и говорить» [53]. Несмотря на физический недостаток, жизнь Четвёртого сложилась счастливее, чем у других братьев. И хотя автор называет его жизнь заурядной, он единственный из детей семейства смог завести семью, где не было насилия и жестокости.

Особое место в повести отведено отношениям родителей, которые, вместо партнёрских, основанных на взаимоуважении, строятся по схеме тотального подчинения и доминирования и создают местный социальный фон. Таким образом, они закладывают в сознание своих детей определённую модель гендерных отношений. Несмотря на попытки автора убедительно выстроить любящее отношение родителей к детям, на деле эта эфемерная любовь разрушается под действием различных триггеров, которыми может выступать, например, детский плач: «Отец с матерью не выдерживали такого [плачущего] Седьмого и с криками «Заткнись, слушать противно!» выбегали на улицу» [53].

В большей степени такая обстановка в семье повлияла на Седьмого брата. Можно сказать, что он родился с клеймом несчастья, так как подозрительность отца к сыну с момента рождения фактически закладывает основу для будущих трудностей. Всё дело в том, что настоящим отцом Седьмого, предположительно, является сосед. И так как вопрос отцовства остаётся открытым на протяжении всей жизни ребёнка, Седьмой вынужден существовать с навязанным ему чувством вины, так как даже сама мать не может ответить на поставленный вопрос наверняка.

И первый фактор, оказавший влияние на формирование личности и самый страшный период в жизни для Седьмого – детство. Можно сказать, детства герой не имел как такового. И так как Седьмой был самым младшим из детей семейства, он чаще других не доедал и был вынужден отнимать пищу у других детей, иначе весь день будет вынужден питаться объедками с улицы. Поэтому единственным желанием ребёнка было просто быть сытым. Согласно теории демографических потребностей Маслоу, самый низкий уровень счастья – это потребность накормить себя, то есть «физические потребности становятся превалирующими только в состоянии крайней неудовлетворенности» [23], что подтверждает психологическое состояние личности Седьмого. Зимой мальчик и вовсе ходит в обносках, сбором которых он был вынужден начать заниматься с пяти лет. И как следствие, холодными зимами ребёнок страдал от постоянного обморожения.

Помимо проблем с удовлетворением насущных потребностей, герой страдает от издёвок братьев и сестёр. Дети, воспитываемые «образцовыми» родителями, растут злыми, жестокими и циничными. Им чужды такие качества, как сочувствие, ответственность, жертвенность и поддержка остальных домочадцев. Поэтому ссоры родителей на почве кровного родства Седьмого для них – ещё один повод поиздеваться над братом. Они относятся к младшему брату как к собаке, поэтому заставляют его ползать на четвереньках, бьют и вынуждают спать под кроватью среди насекомых и змей. Примечательно также, что самыми жестокими по отношению к

мальчику были его сёстры: «Она [Сяосян] говорила, что Седьмой – пёс, родившийся в теле человека, поэтому ему положено ползать на четвереньках» [53]. Тем самым дети формируют у героя комплекс неполноценности, а постоянное внутреннее отрицание породило крайний недостаток уверенности в себе. Насильственное влияние извне способствуют трансформации личности героя от отрицания себя другими к самоотрицанию: «Седьмой с детства привык чувствовать себя ничтожеством» [53], что, в свою очередь, толкает Седьмого к выводу о том, что единственный способ жить – это жизнь в покорности.

В начале произведения есть строки, в которых Восьмой сын размышляет о сущности бытия в мире. В потоке рефлексии герой отмечает, что «человек живет, чтобы умереть», сравнивая человеческую жизнь с листьями на дереве. Испытания, выпавшие на долю Седьмого, выходят за рамки правил этического повествования, существовавших в Китае с древнейших времен, и автор фактически использует свой уникальный жизненный опыт, чтобы придать легитимность традиционной морали и этике в тексте.

Впрочем, это в прошлом, ведь теперь Седьмой имеет столько денег, что может позволить себе жить в лучшей гостинице города. Используя приём ретроспекции, автор сначала вводит уже сформированного как личность героя, а затем раскрывает жизненные обстоятельства, которые сделали из него того, кем он является. Уже взрослый Седьмой брат возвращается домой после окончания университета: «В европейском костюме, с галстуком, он стал выглядеть крайне представительно, вылитый гонконгский коммерсант. Потом ещё начал носить очки без оправы и вовсе стал похож на профессора или учёного» [53]. Теперь, когда он смог вырваться из «гнезда» и имел вес в обществе, отец не смел обращаться с ним, как прежде. И несмотря на своё отношение к Седьмому сыну, отец встречает его с радостью, называя «отпрыском», проявляя таким образом отцовскую любовь: «Вот, спал под кроватью и вырос приличным человеком» [53].

Стоит отметить, что первая половина жизни Седьмого похожа на экспоненциальную кривую, ползущую в самой низкой точке, а затем, в определенный момент просветления, взрывающуюся по экспоненте с беспрецедентной решимостью достичь вершины своей жизни. В работе «О «новом реалистическом» романе» исследователь Линь Даоли классифицирует повесть Фан Фан «Пейзаж» как «еще один случай, когда писатель сосредотачивается на реализации формы существования, то есть на раскрытии его внешнего проявления, его внутренней структуры и качеств» [71]. Если первая половина жизни Седьмого сына – это только «внешнее проявление», то с началом получения образования юноши, автор начинает

раскрывать период «выявления его внутренней структуры» и качеств. Единственным утешением героя становятся беседы с умершим Восьмым, от лица которого и ведётся повествование в тексте. И именно в этот момент его судьба меняется к лучшему – его принимают в Пекинский университет, который становится для героя билетом в жизнь.

В студенчестве Седьмой попадет в больницу, здесь он много читает. В одной из книг он наткнулся на историю Авраама Линкольна, что в корне меняет сознание героя: «История о том, как обычный лесоруб и плотник стал президентом Америки, потрясла Седьмого до глубины души» [53]. В этот момент герой понимает, что судьбу можно изменить, было бы желание, силы и главное – деньги. Он также приходит к источнику своих комплексов, который являлся в отсутствии у него веры в себя. Последним, что окончательно закрепляет в нём новый вектор развития, становится утверждение Линкольна: «Делай то, что может изменить твою судьбу, невзирая на средства и пути» [53], которое в последствии становится девизом юноши. С философской точки зрения можно понять, что в этом самоанализе раскрывается сущность Седьмого.

Осознание наличия собственных амбиций и желаний, а также переосмысление жизненного опыта формируют основу новых базовых правил выживания героя в мире. В данном контексте становится логичным его отношение к поиску спутницы жизни: не зная любви от матери и сестёр, Седьмой не ищет её в других девушках. Единственное, что может заинтересовать его – выгода. И несмотря на крутой поворот в развитии его личности, влияние воспитания отца всё же проявляются в нём в виде циничности и пассивной жестокости. Поэтому, когда он встречает подходящую кандидатуру на роль жены, то сразу заявляет, что «любовь» в нём на 80% вызывают связи отца женщины, и лишь на 20% её личные качества. Единственное, что заставляет его задуматься над целесообразностью брака – бесплодие женщины, о чём он не стесняясь заявляет ей, словно набивая себе цену.

Ответ на вопрос почему Седьмой соглашается на брак с «неполноценной» женщиной (по меркам патриархального общества) прост. С одной стороны, он мог бы создать собственную семью, родить и воспитывать своих детей в любви и достатке, тем самым, в некотором роде, исправить ошибки своих родителей. Однако, в силу собственного травматического опыта, пережитого по вине домочадцев, герой априори считает семью препятствием к спокойной и счастливой, а главное, независимой жизни. Поэтому роль семьи для него совершенно не важна, а недостаток репродуктивного характера женщины не становится для него проблемой.

Степень трансформации личности Седьмого можно сравнить с законом Гука: в физике величина упругости зависит от степени деформации объекта; чем больше степень деформации, тем больше упругость, и наоборот [46]. Так же обстоит дело и в повести, поскольку «степень деформации» личности Седьмого в детстве была настолько велика, что достигла критичного уровня. В сложившейся ситуации эта сила «упругости», естественно, становится сильнее. В этом плане степень трансформации личности оказывается ошеломляющей. Не раздумывая, Седьмой женится, и составляет брачный контракт, условия которого – взаимовыгодное партнерство. По той же причине, после окончания университета Седьмой устраивается на работу в «Провинциальный комитет» («почти все, кто выходил из этой двери, поднялись на вершину и продолжают подниматься еще выше» [53]). Таким образом, Седьмой возводит стремление к власти в высшую цель жизни. Все проблемы юноши из детства. Он рос без права голоса, добывая себе лохмотья, чтобы угодить семье, и бесчисленное количество раз хотел жестоко отомстить, когда вырастет, поэтому так отчаянно пытался сделать себе имя. Он боялся быть бедным и не хотел жить в нищете, не говоря уже о том, чтобы на него смотрели свысока. Можно сказать, он становится рабом «Золотого тельца». Впрочем, в конце повести от лица Восьмого сына автор резюмирует: «Наверно, Седьмой все-таки наивен и поверхностен, как и все живые люди» [53].

Ещё один герой повести, личность которого эволюционирует, – Второй сын. В тексте ему уделяется немного внимания, однако тех событий, которые изображает автор, хватает, чтобы расширить типизацию героев повести и проследить эволюцию личности.

Второй брат изображён как типичная фигура, которая восстает против застывшего патриархального строя и стремится к развитию. В нём, в отличие от остальных детей, есть гуманность, которая открыто проявляется, когда отец избивает Седьмого. Видя серьёзные травмы брата, Второй предлагает ему занять своё место на кровати, так как в случае сна под кроватью, может произойти инфицирование ран. На столь смелое замечание отпрыска отец отвечает ударом его по лицу и руганью: «Позволил тебе почитать несколько книг, а ты перед своим стариком откусываешь хлеба больше, чем можешь прожевать!» [53] Рукоприкладство – единственный способ отца проявлять авторитет перед сыновьями, поэтому, замахиваясь на них, он проявлял собственное превосходство.

Тяга к знаниям дала Второму надежду на жизнь и определила желание стать архитектором. Второй также пытается поступить в университет, так как у него есть все шансы получить образование (он заинтересован в нём и весьма эрудирован). Однако с началом проведения «культурной революции»

ему удалось лишь вступить в ряды хунвэйбинов, а затем отец и вовсе велел ему вернуться домой.

Обстановка в семье заложила в нём стойкое убеждение, что ссоры между мужем и женой, отцом и сыном, ссоры между братьями и сестрами – это нормальная часть повседневной семейной жизни. Однако для него всё меняется, когда он встречает семью Ян – свободную и демократичную, теплую и нежную, хорошо воспитанную семью. Атмосфера любви и поддержки вдохновляет героя на раскрытие лучших черт в себе, на «просветление» в его собственном стремлении к развитию и истинному добру. Стоит также отметить, что Второй – единственный из детей семейства, в ком изначально была тяга к знаниям. На протяжении всего текста отец несколько раз упрекает его этим, вынуждает бросить учёбу. Однако узнав об отношениях Второго сына с девушкой из обеспеченной семьи Ян, требует, чтобы сын имел хребет и не водил дел с богачами, которые разбогатели, высасывая кровь народа. Подобного рода невежество со стороны отца не находят отклик в душе Второго. Он искренне влюблён и ради любви девушки готов измениться. Он упорно работает с отцом в порту в надежде заработать денег и получить образование, стать достойным любимой.

Всё меняется, когда родители девушки совершают самоубийство. Оставшись без опоры, она впадает в отчаяние и, переживает, что без поддержки родных, Второй не сможет «выбиться в люди» и обеспечить их жизнь. Решив сбросить груз отношений и попытаться решить, как жить дальше, она открывает глаза юноше, заявляя, что никогда его не любила. Так смерть родителей девушки заставляют юношу переосмыслить жизнь и смерть, смысл и ценность жизни. В конце концов Второй решил использовать смерть в качестве инструмента, чтобы защитить благородство жизни и искренних чувств. Таким образом, рушится последний шанс героя вырваться из нищеты в люди, а также построить здоровые отношения с благородной девушкой, потому он сводит счёты с жизнью. И, несмотря на то что он мог пополнить ряды интеллигенции, Второй несёт в себе зачатки отцовского воспитания, а значит, попав в новую более свободную среду, он неизбежно становится жертвой общественного уклада жизни в переплетении традиций и современности.

Из анализа образов сыновей повести выводится формула зависимости духовного развития от уровня материального достатка: если материальный уровень достаточно низок, то развитие в духовной сфере будет лишь роскошью, гонка за которой в конечном итоге приведёт к невежеству и узости человеческого сознания, к искажению и мутации человеческой природы. В итоге личность Седьмого становится овеществлённой, подвластной деньгам и власти. Он верит, что только власть позволит ему

жить так, как он хочет, а сохранение позиции превосходства вызовет уважение и почтение. Он не разделяет ни теорию «насилие – сила» своего отца, ни позицию Второго «знание – сила».

Второй сын стал жертвой внутреннего конфликта. Он был хорошо воспитанным, и, несмотря на то что он и происходил из семьи, находившейся в бедственном материальном положении, всё же у него была возможность ходить в школу, приобщаться к знаниям и культуре и видеть, что в мире всё ещё есть люди высокой морально-душевной организации. Только познакомившись с семьей Ян, он понял, что значит быть свободным и равным, что семья должна быть полна любви и доброты, а не бескончаемых ссор домочадцев. Со смертью родителей девушки, представляющие идеал семейных отношений, поражённый их непоколебимыми чувствами и благородством духа, он решил умереть во имя любви.

В целом, оба брата являются представителями материалистов в современном обществе. Они словно оказались между «молотом и наковальней» (материальным и духовным миром, соответственно), как и другие представители молодёжи описываемого периода. Стоит отметить отсутствие авторской оценки выбора жизненного пути героев. Лишь в конце повести писательница словами Восьмого резюмирует: «Только когда увидишь в этом мире всё, тогда поймёшь, как тебе стоило в нём жить» [53].

Касательно роли Восьмого в повести следует отметить, что младенец сам по себе является символом невинности. Автор заимствует позицию мертвеца в тексте, который не может прочувствовать на себе эту реальность, в которой заключён трагический смысл. Каждодневные ссоры и драки в семье приводят его в ужас. Члены семьи находятся в положении, которое буквально «хуже смерти», и эта перспектива и стиль письма автора способствуют оценке безразличия к тяжелой участи родственников: «Я тихо и спокойно наблюдал за тем, как мои братья и сёстры живут, взрослеют, борются с трудностями, дерутся друг с дружкой. Я слышал, как каждый из них говорил, глядя на мой кусочек земли под окном: «Хорошо Восьмому, легче, спокойнее» [53]. Автор выбирает на роль рассказчика умершего младенца не случайно: таким образом воплощена характерная для китайского неореализма отстранённость рассказчика. Необходимо также отметить, что письмо подобного рода, сосредоточенное на судьбах самых скромных персонажей, напоминает ряд второстепенных персонажей в произведениях Чехова, таких как Хрюкин из рассказа «Хамелеон» или Червяков из рассказа «Смерть чиновника». Их жизни деформируются автором, что делает их полными страданий, «но через эту жизнь можно переживать более глубокие или исторические, или социальные, или человеческие смыслы» [85].

Подводя итоги анализа личностей героев повести и факторы, оказавшие влияние на процессы их эволюции, нельзя не отметить искажение и отчуждение человеческой личности, вызванные материальными трудностями. Условия жизни семейства и фон времени оказывают большое влияние на людей, главным образом на их характер, мышление и менталитет. Исходя из некоторых исторических персоналий, упомянутых в тексте, нетрудно понять, что речь идёт о 1950-х – 1960-х годах, когда провинция Хэнань была фактически трущобами. Созданные условия жизни неизбежно порождали специфику местной культуры и способствовали расцвету человеческих пороков.

Так Фан Фан изображает семью, ютящуюся в разваливающемся сарае площадью всего 13 квадратных метров и никогда не способную позволить себе даже комфортный сон. Отец в целях получения выгоды полагался только на собственную физическую силу, так как его социальный статус был низок. В силу собственного эгоизма и высокомерия, он считал хорошим тоном не уметь читать и писать, но больше всего его беспокоили такие вопросы, как «кто будет выполнять тяжёлую работу, если все они пойдут в школу?» [53] Нищенское положение семьи вынуждало старших сыновей идти на воровство угля на железнодорожных складах, и это единственное, за что отец хвалит детей, выделяя их ум и способности. Стоит так же отметить, что появление героев такого типа в сложившихся условиях логично и закономерно. Новаторство же писательницы заключается в том, что она даёт им возможность эволюционировать. Другой вопрос в том, какой путь выбирают герои и к чему приходят в финале.

В повести, будь то отец, выступающий за насилие, Второй сын, верящий в знания и цивилизацию, или Седьмой, поклоняющийся силе денег и власти, – все они могут воплотить истинную суть существования современных людей. В то же время, позиция наблюдателя за бедами и трудностями жизни других, безучастное существование, иронично раскрывает реальную и абсурдную экзистенциальную проблему жизни обычных людей. В данном контексте иначе воспринимается позиция умершего Восьмого сына. Примечательно, что положение самого младшего ребёнка в семье несмотря на то, что он мёртв, самое наилучшее: к нему с искренней любовью относился отец семейства, по-своему ненавидящий каждого из более старших сыновей: «Седьмой помнил, как отец целовал его крошечное личико. В задумчивости Седьмой потрогал своё лицо: он не помнил, чтобы отец когда-то целовал его» [53]. Для отца смерть Восьмого стала сильным ударом. При всей любви и заботе об умершем младенце, он называет внуков «свиньями» и совсем не рад невесткам, подарившим ему этих детей.

Посредством рефлексии данного героя, косвенно раскрывается экзистенциальная проблема его семьи и неизбежная судьба каждого в этом затруднительном положении. Благодаря его наблюдениям, автор подводит к простой истине о том, что семья даёт человеку жизнь, влияет на его дальнейшее становление и закладывает те ценности, которые формируют личные механизмы выживания в мире.

Заканчивается повесть следующим событием: изменения, которые происходят в городе, достигают и трущоб, где жила семья Восьмого, поэтому весь их район подлежал сносу, а на его место планировалось поставить шоссе и высокие жилые дома: «Соседи были вне себя от радости, целыми днями обсуждали, почём государство компенсирует снос дома, как выбить из чиновников побольше, выторговать компенсацию повыше, а то пусть дадут не одну квартиру – а несколько» [53].

Автор не изображает сцен сбора вещей семейства или прощания с сараем, будто им нет дела до своего дома, однако перед отъездом отец решает выкопать сына из могилы, что является нетипичным для китайской традиции: «День, когда отец решил меня выкопать, был ясным и солнечным. <...> «Я его похороню рядышком со Вторым, будет им компания» [53].

Заканчивается повесть словами Восьмого сына, о своей семье: «Я понимал, что больше не смогу быть рядом с отцом и матерью. Эти двадцать с лишним счастливых лет меня согревала любовь моих родных. Тёплая земля сохраняла моё слабое тельце. Над ней сияло чудесное зарево жизни» [53], и о самом себе: «Я – ничто. Я лишь спокойно и вечно смотрю на пейзаж моего холма – бесконечно изменчивый и самый прекрасный» [53]. Можно предположить, что таким образом автор заключает, что семья всегда должна держаться вместе.

2.3. Трансформация традиционного женского образа в социальном контексте на примере рассказа Сюй Кунь «Кухня» (徐坤《厨房》, 1997)

«Женщины не рождаются, а формируются постепенно»

Симона Бовуар [30]

Пройдя долгий путь эмансипации, китайские женщины смогли улучшить свое положение и заняться собственной карьерой. Но в этот новый период социальных преобразований, культурных и идеологических потрясений и реструктуризации современные китайские женщины сталкиваются с серьезными проблемами. Им сложно совмещать вопросы брака, семьи и любви с карьерой, быть в этом плане многозадачными и сохранять личностные ориентиры. Сюй Кунь, которую китайские критики называют «писательницей с сознанием женственности», «талантливой женщиной-ученым и ведущей женщиной-общественным активистом», остро видит эту проблему, стремится отразить её в своих произведениях. В

рассказе «Кухня» изображена героиня, которая вырвалась из оков брака, построила карьеру, и хочет вернуться в семейную жизнь. В рассказе изображён психологический путь современной женщины от стремления к самоосвобождению как личности до потери себя как женщины, для которой важным должна быть семья.

Действие рассказа разворачивается на кухне холостяка – «отправном и конечном пункте назначения в жизни женщины» [50, с. 399], и охватывает всего один вечер. Главной героиней является женщина по имени Чжицзы. Она выпускница престижного вуза, успешная карьеристка, и вообще «Чжицзы относилась к типу «сильных женщин», давно уже не ведавших сомнений¹» [50, с. 401]. О том, что Чжицзы самодостаточна и крайне осторожна в мужском бизнес-мире можно сделать вывод, исходя из следующего фрагмента: «Она шествовала, высоко задрав нос, и втайне очень боялась угодить в какую-нибудь ловушку, где её могли соблазнить и использовать в своих интересах. А тут она намеренно, по собственной инициативе, пришла на порог к мужчине» [50, с. 406]. Однако, стоит отметить, что женщина была такой не всегда: «Изведав тягостную череду жизненных передряг, некогда чуткое сердце Чжицзы постепенно уподобилось твёрдому кокону и оставалось ко всему безучастным и равнодушным. В долгой и упорной борьбе с судьбой нежная, кроткая, безынициативная, вечно проливающая слёзы Чжицзы к нынешнему времени закалилась и превратилась в широко известную среди предпринимательских кругов восходящую звезду» [50, с. 401].

Здесь следует сделать ремарку касательно генезиса понятия феминизма и его специфике в Китае. Исследователь из Хэнаньского университета У Цзяньвэй в своей статье, посвящённой данному произведению, отмечает, что «тысячелетиями патриархальное общество Китая культивировало и породило поколения угнетённых и запугиваемых женщин. В эти долгие и мрачные годы женщины постепенно теряли себя и отчуждались, превращаясь во второй пол, зависимый от мужчин» [77]. Благодаря движению «Четвёртого мая» у женщин появилась надежда. В разгар столкновения культур Востока и Запада героиня из «Кукольного дома» Ибсена Нора, решившаяся на побег и развод с мужем, повлияла на образ жизни многих поколений китайских женщин-мучениц. Они начали осознавать себя полноценными личностями, вырвавшись за пределы семьи,

¹ В данном фрагменте присутствует скрытая цитата из «Лунь Юя», где говорится, что Конфуций, достигнув сорока лет, освободился от сомнений. Подчёркнутое выражение «освободиться от сомнений» также означает достижение героиней возраста сорока лет.

добиваясь основных прав на свободу и равенство, независимость и самостоятельность, находя свое утраченное «я» и бросая вызов традиционному обществу. Современные женщины следуют новаторской и обновленной позиции предыдущих поколений женщин и стремятся к собственному освобождению.

Традиционная китайская культура позиционировала женщин в строгих границах семьи. Онтологические идеи, такие как инь и ян и т.д., указывают на естественные гендерные роли мужчин и женщин. Ортодоксальность конфуцианства также строго регламентирует это в текстах и повседневном поведении. Концепция традиционной культуры для женщин не только расширяет сферу деятельности женщин до трех семейных инстанций и удерживает женщин в стенах дома, но также устанавливает их кодекс поведения: «Три из четырех добродетелей» стали гендерной концепцией, своего рода социальным статусом для женщин, и поднялась до доминирующего положения “классики”» [77]. Также оговаривается роль женщины, дочери, жены и матери, которые противоположны отцу, мужу и сыну: женщина не считалась самостоятельной личностью, была лишена права участвовать в общественной деятельности. Чувство женственности, заложенное в традиционных культурных представлениях, имеет прочные корни и заложено в женской психике. Кроме перечисленных выше ролей женщина в традиционном обществе не могла иметь какие-либо ещё: её долг – слушаться родителей и учить детей, а все остальные занятия кажутся несовместимыми с природой и значением женщины.

Чжицзы уже была замужем, однако никакого удовольствия от постоянного пребывания на кухне не испытывала и считала это занятие «пустой тратой времени». Поэтому, уйдя от мужа, занялась карьерой. Однако с возрастом Чжицзы осознаёт, что у неё есть всё, кроме семьи, что собраться за ужином на кухне всем вместе – это и есть женское счастье: «Ей хотелось лицезреть всего одного или двух участников застолья, несомненно, ими должны были стать муж и ребенок, с удовольствием вкушавшие бы приготовленные ею блюда» [50, с. 404]. Исходя из традиционного положения женщины до появления в Китае феминизма, можно говорить о том, что до развода с мужем Чжицзы была воплощением этого патриархального сознания. Однако, разорвав связи с уже привычным устоем, она стала искать свою собственную значимость и смысл жизни как личности. Ещё одной причиной, побудившей героиню занять место на кухне, стало общество, терпеть фальшь и неискренность которого она устала, ей просто хотелось иметь место, где ей будет комфортно и уютно. Таким образом, Чжицзы решает вернуться туда, откуда бежала – в брак. У этого желания, можно сказать, фаталистический дух, который возвращает к первым строкам

рассказа, в которых говорится о кухне, как о конечном месте каждой женщины: «Этот редкий цветок, после бурного роста и прочного укрепления своего социального статуса и положения, вопреки всему не хотел произрастать в открытом грунте, желая всем сердцем вернуться в лоно теплицы, он жаждал возвращения в дом, от которого когда-то со столь беззаветной решимостью отторгли» [50, с. 402]. По её мнению, карьера не является путём, ведущим к счастью. Любовь и семейное счастье – вот цель и цена освобождения для Чжицзы. Независимо от того, насколько успешной является её карьера, настоящего счастья женщина не испытывает. Именно поэтому она снова и снова возвращается к мыслям о семейном очаге. Она надеется обрести настоящий дом, чистую любовь. Само по себе это желание не является неправильным, ведь это искреннее стремление и идеал для неё.

Чжицзы хозяйничает на кухне у своего возлюбленного – художника сорока лет, избалованного женским вниманием, Сунцзэ. Задача женщины заключается в том, чтобы покорить его своими кулинарными способностями (приготовить ужин по случаю его дня рождения), влюбить в себя, но главным было совсем другое: «Чжицзы захотелось сейчас на языке этой кухни рассказать ему о своей искренней любви» [50, с. 400]. Именно с этим мужчиной она хочет построить семью, именно ради него она готова посвятить себя созданию уюта в его квартире, быть хозяйкой на его кухне. В помещении создаётся несколько напряжённая атмосфера: на небольшой площади, пытаясь приготовить ужин, герои случайно прикасаются друг к другу, чем подогревают свои чувства и желания: «Нельзя действовать наобум, когда в зрелом возрасте встречаешь долгожданную любовь» [50, с. 401].

Автор очень подробно описывает процесс готовки Чжицзы праздничных блюд, будто сравнивая процесс готовки ужина с написанием картины: «Нарезанный на множество кусочков окунь был тщательно приправлен чесноком, луком и имбирем, после чего оказался уложен на решетку пароварки с немедленно за клубившимся над ней горячим паром. Начисто вымытые, покрытые капельками кочанная капуста и корень речного лотоса отдавали гляncем» [50, с. 400]. И в процессе «написания своей картины» героиня испытывала настоящую палитру чувств: «Я люблю этого мужчину. Люблю», – говорила себе пребывавшая в душевном смятении Чжицзы» [50, с. 401].

Объект чувств и надежд женщины – Сунцзэ, холостяк, в чьём доме никогда ранее не хозяйничали женщины, поэтому движения Чжицзы его завораживали, а вечерняя атмосфера сопутствовала интимной обстановке. Чжицзы от этого вечера, к подготовке которого она так старательно подошла, ожидала счастья. И Сунцзэ, как полагается человеку искусства, должным образом реагирует на преображение женщины: «Сунцзэ не замедлил

изобразить ошеломление и замер в утрированной позе, держа в одной руке бокал, а в другой – бутылку, из которой наливает вино. <...> «О, Боже! Безыскусная красота! Как же ты прекрасна!» [50, с. 413]

В это время Сунцзэ, сервировавший на стол, терзался собственными мыслями: в его «холостяцком логове» хозяйничала не просто женщина, но его спонсор и коллега, от которого зависело многое: «Отношения двух людей в целом складывались по сценарию – от успешного сотрудничества к довольно тесным отношениям» [50, с. 406]. В отличие от трепетных чувств и лёгкой тревожности, которые испытывала Чжицзы, мужчина по отношению к ней испытывал чувства иного характера: «Однако какой бы ни представлялась их дружба, и речи не могло идти о том, чтобы мужчина мог заставить ее поздравить себя с днем рождения, тем более, <...>, что она сама начнет хозяйничать у него на кухне. Новая форма их связи оказалась для него неожиданной и неприемлемой» [50, 407]. За вечер ему позвонили несколько раз, женские голоса приглашали провести вечер вместе, однако мужчина вежливо отказывался: «Однако если проявлять дальновидность, то по сравнению с бесполезными гулянками в кругу молоденьких поклонниц упрочнение отношений с боссом выглядело для его будущего гораздо полезнее. <...>. Поэтому он решил покорно следовать воле случая и остаться дома для дальнейшего сближения со своей покровительницей» [50, с. 407]. Исходя из приведённых фрагментов рассуждений мужчины, становится очевидным, что героине рассчитывать на взаимность не предоставляется возможным. Несмотря на то что она видит его своим мужем и отцом своих детей, он отводит её только роль «покровительницы», «босса», «спонсора» – кем угодно, но не своей возлюбленной, и тем более своей жены.

Чжицзы весь вечер слушает хвалебные отзывы Сунцзэ касательно её приготовлений. Автор подмечает, что на протяжении всего вечера женщине почти не удаётся сказать ни слова. Своими восхвалениями стараний коллеги, мужчина просто не позволяет ей поддержать разговор. Поэтому женщина пускает в ход своё обаяние, застенчиво краснеет и отводит взгляд. Однако, будто считывая условные сигналы своей гостьи, Сунцзэ не проявляет никакой инициативы: он не прикасается к ней, опасаясь выглядеть некультурным, будто она может расценить его прикосновения как домогательство или давление, он не устанавливает с ней зрительный контакт и не ведёт с ней диалог – весь вечер он лишь подливает в её бокал вино.

Ещё один момент, подчёркивающий теплоту чувств Чжицзы к художнику, – раздел праздничного торта: как истинная женщина, она выделяет лакомый кусочек мужчине, которого любит, желая в очередной раз порадовать его. Себе же она оставляет тот, где крема почти нет. Её желание угодить ему, приготовить вкуснейший ужин, сменить строгий костюм на

лёгкое платье, создать располагающую к продолжению свидания атмосферу – всё это она делает завораживающе. Мужчина же расценивает это как игру и принимает её правила ровно до тех пор, пока, случайно не проливает на себя вино, а затем, принимая спешную и неловкую попытку гостьи помочь избавиться от пятна, целует её. Этот момент становится кульминацией всего произведения. Именно он делит текст на до и после, ведь поцелуй героев ведёт к разгадке Сунцзэ намерений его покровительницы: «И тут его словно что-то толкнуло: «Неужели она настроена всерьез, неужели она испытывает ко мне сильные чувства? Сегодня она ведет себя как-то не совсем обычно! Все, что она сделала для меня, все, что пыталась сказать мне на своем кулинарном языке, словно кричит о том, что она хочет стать хозяйкой на моей кухне, что она – лучший вариант хозяйки всей моей квартиры...» [50, с. 418]

Возможность вступить в отношения с красивой и трепетной женщиной, готовой каждый день с искренней радостью готовить для своего мужчины ужин, оставить карьеру ради каждодневного похода и отбора самых спелых овощей, могла бы осчастливить любого мужчину. Но Сунцзэ не такой, как другие мужчины: после осознания всей серьёзности намерений Чжицзы его планы на вечер меняются: «Он моментально сообразил, что сегодня женщина пришла к нему не в поисках развлечения, а с нешуточным умыслом. <...> и теперь он раскусил ее» [50, с. 418].

Желая раскрыть истинную сущность характера одинокого художника, автор демонстрирует его отношение к браку и созданию семьи: «Он не желал обременять себя. Ну, кто в наше время, когда каждый стремится к успеху и славе, хочет быть заарканенным и добровольного носить ярмо на собственной шее?» [50, с. 419] Автор также указывает на присущую Сунцзэ безответственность (например, он забывает оплатить счета, поэтому у него проблемы с налоговой).

Женщина, ответив на поцелуй возлюбленного, решила «окупаться в этот омут с головой»: она отвечает на его ласки и даже начинает плакать, не веря своему счастью – её обнимают руки любимого человека. Однако в этот момент вечер, к которому она столь старательно готовилась, сменился игрой с чувствами героини: «Теперь он рассматривал ее искренность как превосходную игрушку для увеселения» [50, с. 421] – он лишь хотел посмотреть, на что готова пойти его гостья. И тем не менее, «придержав собственные изыски, он не брал инициативу в свои руки, выставляя себя истинно скромным и благородным джентльменом» [50, с. 422].

Финал свидания наступил неожиданно: герой в миг отрезвил затуманенный вином разум женщины: «Ой-ой-ой, слушай-ка, уже два часа. Нужно тебя проводить» [50, с. 422]. В попытке осмыслить и понять причину

такого поступка возлюбленного, она начинает убираться, по местам расставляя всю кухонную утварь и остатки ужина. С каждым движением Чжицзы рассеивается и та атмосфера, которую она так старалась создать на протяжении всего вечера. Теперь квартира Сунцзэ снова приобрела свой холодный холостяцкий вид. Не менее холодным по отношению к госте становится и виновник торжества: «Казалось, всем своим видом мужчина показывает, что он вовсе не желает ее задерживать. <...>. Более того, он не то чтобы переспал с ней и бросил, он с ней просто ничего не сделал» [50, с. 423].

Переодевшись в строгий деловой костюм и приняв невозмутимый вид, Чжицзы собирается покинуть квартиру Сунцзэ, однако о её негласной мольбе остаться с ним говорит её попытка схватиться за пакет с мусором. Таким образом она снова пытается оттянуть момент их расставания.

В такси по пути к её дому мужчина кладёт руку на заднее сидение, чтобы Чжицзы могла опереться, однако она игнорирует сей жест. Несмотря на то обилие звуков на кухне во время приготовления ужина и игру саксофона на фоне, в попытке завести диалог она замечает: «Как скучна ночь, она совсем лишена звуков» [50, с. 424].

Выйдя из машины, она даёт Сунцзэ последний шанс остановить её, пригласить обратно в его маленькое жилище или вовсе предложить ей остаться с ним навсегда, но этого не происходит. Он машет ей на прощание рукой и, не покидая такси, отправляется к себе домой. Всё ещё не понимая, что произошло, женщина поднимается по лестнице к себе домой и, отвлечённая постукиванием о свою ногу, будто окончательно развеивает дымку собственного разума: она замечает, что всю дорогу она везла с собой в спешке собранный мусор: Сунцзэ не просто так не напомнил женщине о мусорном пакете в её руках. Здесь можно провести параллель между её чувствами и пакетом с праздничным мусором – герою они не нужны.

К серьезности, чувствам и даже к личности Чжицзы герой относится как к мешку с мусором, который после употребления не имеет никакой ценности и может быть выброшен. Таким образом, использование метафоры мусора в финале рассказа является завершающим штрихом, в котором угадывается намёк на статус и судьбу женщины в патриархальном обществе.

Нельзя также не обратить внимание на название рассказа. С одной стороны, кухня – это символ того, что делает женщину хозяйкой, и в значительной степени критерий, определяющий её успех; с другой стороны, это место, где женщина наиболее ограничена. Тот факт, что история разворачивается в таком символическом месте, как кухня, сам по себе имеет глубокое значение. На этой площади в один метр женщина, оставленная любовью и браком, пытается вернуться в тот мир, и её некогда

бескомпромиссное бегство кажется нелепым. Борьба за свободу и удушающая неволя – всё это в этой маленькой кухне. Кухня – символ женского счастья, но сбежавшие женщины не знают, куда идти дальше.

Между тем в тексте присутствует и авторская оценка происходящему: на протяжении всего рассказа писательница сочувствует и поддерживает свою героиню. Её старания быть идеальной женщиной должным образом оценил бы любой мужчина, но «выбор Чжицзы пал не на того человека, она ошиблась с партнером» [50, с. 419]. Писательница также даёт оценку действиям своего героя-художника: «Он боялся не развлечений, а серьёзных намерений. Ни к чему не обязывающие связи позволяют куролесить в своё удовольствие и не предполагают никакого давления, никаких опасений. А если один из партнёров настроен серьёзно, начинаются осложнения. Если же искренни сразу двое – развлечениям и вовсе приходит конец» [50, с. 420].

Автор умело создаёт в произведении атмосферу недосказанности между мужчиной и женщиной. Следует также отметить, что именно благодаря Чжицзы и её усилиям, герой имеет коммерческий успех, и по сути, обязан ей. Женщина видит в нём серьёзного человека, достойного её любви, однако всё, что он может воспринимать серьёзно, – это его успех и выгода, а всё остальное не более, чем игрушки в его руках. А единственная ответственность, на которую он решился по отношению к Чжицзы, – попытка проводить её до дома, в чём независимая женщина, по сути, и не нуждалась.

В романе Цяня Чжуншу «Осаждённая крепость» (钱钟 《围城》, 1947) есть выражение, которое описывает положение Чжицзы и Сунцзэ к браку: «Брак – это осада. Люди за пределами города хотят войти, а люди внутри города хотят выйти» [56], из которого становится ясным, что женщина хочет войти в этот «город», а мужчина выйти из него. И в рассказе автор разоблачает Сунцзэ, указывая, что его отношение к женщинам заключается только в том, чтобы играть с ними и использовать. Такого рода сознание неизбежно принесет всевозможные ограничения в существование и развитие талантов, не позволяя женщинам в полной мере проявить свою индивидуальность. Возвращение Чжицзы в «осаду» неспроста. Как хрупкой женщине в мире бизнеса, ей приходится не только терпеть расчеты и интриги за винным столом, но и разного характера домогательства, с чем справиться ей особенно сложно. Но ради любимого мужчины женщина старалась изо всех сил.

Таким образом, можно подытожить, что Сюй Кунь изобразила в своём произведении положение женщины в современном обществе: в погоне за независимостью и статусом она теряет драгоценное время, которое могла посвятить действительно любящему мужчине и созданию семьи, домашнего

очага. Попытка «поменяться местами» с мужчиной делает её несчастной. Рассказ изобилует художественными деталями (как бытовыми, так и психологическими описаниями). Можно говорить о психологизме как стилевой доминанте произведения.

Следует сказать, что в творчестве Сюй Кунь чрезвычайно хорошо отражена диалектическая взаимосвязь между духом новаторства, эстетической традицией и культурой, в то же время она акцентирует внимание на тонком соперничестве между мужчиной и женщиной.

Можно также предположить, что автору удалось изобразить парадокс современной жизни: мужчины, которые живут на содержании у женщины, а женщины в погоне за успешной карьерой забыли, что семейный очаг – это неотъемлемая часть их женского счастья.

Симона Бовуар однажды отметила, что сегодня женщины не являются рабынями мужчин, но они всегда зависимы от них, и что два пола людей никогда не делили мир поровну. Внешне женщины больше не находятся под гнетом мужской власти, но они по-прежнему психологически зависят от мужчин, и эта зависимость стала препятствием для саморазвития и эмансипации женщин, так что они почти бессознательно переходят от ликвидации поверхностной зрелости и самоуважения к более глубокой незрелости и потере своей личностной идентичности.

Изображая женщину, которая прошла путь от погони за независимостью до потери себя, Сюй Кунь разрушает миф о равенстве современных мужчин и женщин в Китае, снимает нимб с головы «сильных женщин», исследует смысл их жизни после того, как они предприняли попытку отказаться от традиционного понятия дома, поднимает вопрос о том, куда вернется современная Нора Ибсена. Автор также исследует духовное освобождение женщин. Сюй Кунь видит, что традиционное сознание было ограничено и привело к тому, что женщины проиграли в своем стремлении к самоосвобождению. Поэтому в более широком смысле женская эмансипация – это современное изменение вектора развития культуры. Только полностью сняв ограничения традиционного сознания, женщины смогут обрести светлое будущее.

2.4. Деспотичная личность в условиях гегемонии потребительства в повести Пань Сяопин «Юноша» (潘小平《少男》, 1999)

Пань Сяопин в литературных кругах Китая известна как «бесстрастный наблюдатель» за жизнью. Это связано с похвальными рецензиями критиков на её произведения, в центре которых люди, вырвавшиеся из деревни в город, однако вскоре решившие вернуться на малую родину. События, которые происходят с героями писательницы, вызывают неоднозначные эмоции,

однако сама автор при этом не даёт оценки происходящему в своих текстах. Пань Сяопин фокусируется на главном – на психологии поведения героев. В одном из своих интервью она рассказала, что, являясь писателем «пятидесятником», ей было особенно интересно фиксировать происходившее с людьми из её окружения в конце XX века, а позже, анализируя ситуации в более масштабном плане, её записи трансформировались в цельные произведения.

Стоит отметить, что большинство произведений писательницы посвящено образу «маленького» человека, который стоит на пороге нового этапа своей жизни. Поэтому из общей характеристики проблемно-тематического поля её произведений китайские критики выделяют «тему выживания, тему жизни в деревне, проблемы большого города, проблему идентичности современной молодёжи» и т.д. [83]. Большое внимание в творчестве писательницы уделяется гендерным отношениям, расстановке сил и прав между людьми. Перечисленные темы и проблемы творчества писательницы актуальны и для её повести «Юноша», в центре которой события, навсегда изменившие жизнь молодого человека Сяо Цзю.

На первый взгляд, может показаться, что данная повесть вульгарна и в жанрово-тематическом плане относится к «низовой» литературе, к так называемой «pulp fiction» (в англоязычной среде). Однако необходимо вернуться к особенностям литературного процесса в КНР в 90-х гг. XX века, и тогда становится очевидным тот факт, что данное произведение относится к «телесному творчеству». Данное литературное течение соответствует духу современности и отражает те проблемы в современного общества, о которых не принято говорить.

Анализируя прозу «телесности», американский исследователь Лу Шелдон приходит к выводу, что произведения данного течения во многом автобиографичны или основаны на реальных жизненных историях. Он видит в этих произведениях «новый для истории китайской литературы тип женской прозы, в котором женская сексуальность становится категорией субъективизма» [33]. Данный феномен вполне симптоматичен для периода перемен в китайской литературе, культуре и обществе.

Выставление тела напоказ, личных переживаний, ощущений и мыслей составляет сущность этих произведений. Западные критики отмечали в таких текстах политику освобождения в свете китайского модернизма. Также можно говорить о феномене коммерциализации культуры и о «творчестве тела» как об эффекте масс-медиа. С точки зрения Лу Шелдона, «авторы, представляя читателю сексуальных, молодых, красивых, аморальных, бунтарских и неинтеллектуальных героев, мечтают о бурной реакции в СМИ и о том, чтобы стать знаменитыми. Так, писатель из интеллектуального

архитектора души, совести общества, в условиях потребительской экономики превращается в лучшем случае в знаменитость, а в худшем – остается непонятым» [33].

Произведения «телесного творчества» отражают процесс формирования общества потребления в современном Китае. Авторы с удовольствием описывают моду, моменты интимного характера, ночную жизнь в своих текстах, тем самым они подтверждают тот факт, что литература сама стала объектом потребления.

В 1999 году афроамериканская писательница Белл Хукс впервые предложила термин «культурная политика» и обозначила её курс в книге «Тоска: раса, гендер и политика культуры», в которой она охарактеризовала текущее положение современной литературы, а также обосновала причины сдвига читательского интереса к более сложным, противоречивым и неоднозначным темам. При создании своего труда, она «опиралась на теорию идеологии Альтюссера, теорию культурной гегемонии Грамши и теорию дискурса Фуко сознательного феминизма, расизма и постмодернизма, чтобы создать теорию, сфокусированную на так называемой «нетрадиционной политике» [63]. Известный американский писатель Фредрик Джеймсон и британский учёный Терри Иглтон решительно выступали за культурную политику. Они также создали корпус работ и провели значительное количество исследований в этой области. Политика, отстаиваемая культурной политикой, отличается от традиционного понятия политики тем, что она относится к «культурным властным отношениям, таким как гендер, раса, национальность, этническая принадлежность, сексуальность, возраст, геополитика, экология и т.д.» [63]. Вместо того, чтобы уделять слишком много внимания социополитике, происходит сдвиг в сторону микрокосма человеческого мира – еды, одежды, жилья, идентичности, желаний, тел, сексуальности и т.д. Эта микрополитика «отмечает локальную, фрагментарную, гетерогенную, разнообразную, плюралистическую и несоизмеримую природу вещей, поскольку они относятся к повседневной жизни людей» [63]. Следовательно, эта микрополитика более тесно связана с повседневной жизнью людей и более внимательна, ответственна за самих людей, что в полной мере отражается в отношении героя художественного произведения к своему телу, желанию и сексуальности, и что можно проследить в повести Пань Сяопин «Юноша».

Что касается темы сексуальности тела, то «низовая литература» часто рассматривает её как один из основных каналов, по которым герои-представители «низов» общества соотносятся с «верхами». В отличие от литературы революционной классики, в период расцвета которой прошла

юность Пань Сяопин, и которая указывает на классовую политику как на кодировку поведения, на которую можно ссылаться.

Повесть Пань Сяопин «Юноша» является произведением, созданным на границе между XX и XXI веками. В нём автор очень подробно описывает положение общественной жизни в условиях современных социальных явлений второй половины 90-х гг., а также включает ряд сюжетных и художественных компонентов, характерных для новейшей китайской литературы. Так, центральный герой повести Сяо Цзю переезжает из деревни в город с целью заработка. Ему шестнадцать лет и несмотря на то что все деревенские юноши, уехав в город, хотели остаться там, Сяо Цзю мечтал о том, как сможет заработать для матери денег и вернуться в родную деревню, о которой скучает: «Парень снова взглянул в окно и подумал, что городские деревья не такие красивые, как у них в деревне...» [39, с. 13] Он, в отличие от других деревенских ребят, хотел ухаживать за матерью, наслаждаться природой, «летом купаться в речке, зимой по снежному полю гонять зайцев» [39, с. 13]. Старшая сестра Люлю всеми силами стремилась вырваться из деревни, уехать в большой город и зарабатывать огромные деньги. Сяо Цзю же бесхарактерный, трусливый: «Сестра ругала его, мол, ты мужик или нет? Поехали со мной, если уж суждено сдохнуть, то не в деревне, лучше уж помереть на чужбине» [39, с. 13]. Несмотря на юный возраст, автор наделяет молодого человека большим сердцем. Он принимал близко к сердцу всё, что говорила его мать (поэтому, когда его ровесник Лао Кай предлагает сигарету, юноша не закуривал, говоря, что мама ему не разрешает). Можно сказать, что его душа всегда была привязана к родной деревне, расположенной в глубине равнины Хуабэй, где простая жизнь сельской местности придавала достоинство и покой юноше, попавшему в город. Именно чистота души и доброта сердца помогают Сяо Цзю выживать в жестоком и морально разложившемся городе. Несмотря на то что внешность Сяо Цзю как у ребёнка, лишённая мужественных черт, тем не менее, он очень нравился женщинам: «Внешность юноши заставляла женщин таять: у него были широкие плечи, узкие бедра, не говоря уж о белозубой улыбке и ярких губах. Но самыми замечательными были глаза – чистые, ясные и слегка беспомощные, как посмотрит на тебя, так душа сразу улетает куда-то» [39, с. 16]. И именно поэтому молодой человек становится объектом чувств двух городских жительниц.

Сяо Цзю живёт и работает в массажном салоне своего дяди Чэнь Аньтана, для которого самое главное в жизни – деньги. Поэтому он расчётливо подходит к выбору и обслуживанию клиентов, которыми он дорожит также, как и их деньгами. Это толкает его продолжать принимать в салоне даже таких склочных и недовольных клиентов, как тётушка Сяо Тао,

уровень материального достатка которой известен всему городу. Когда она впервые появилась в салоне, поразив Чэнь Аньтана возможностью оплатить сразу десять сеансов, герой понимает, что «в этот раз ему попалась крупная рыба» [39, с. 16]. Впечатлил его и большой спортивный автомобиль женщины. Но всё это богатство не было заработано праведными трудами героини: «Сяо Тао тратит денежки отца, а ее отец – самый крупный застройщик во всей провинции» [39, с. 17], поэтому «ей хотелось бы, чтобы все на свете знали, что у нее есть деньги» [39, с. 17].

Однако ни деньги, ни многочисленные любовники не смогли сделать Сяо Тао счастливой женщиной. Несмотря на свой возраст, а ей уже тридцать шесть лет, она требует от окружающих её людей как можно больше внимания, а не получая должного восхищения своей персоной, она становится вспыльчивой и агрессивной. Проблемы в общении с матерью сделали ещё юную Сяо Тао чёрствой и циничной. Ей не хватало родительского внимания и любви, поэтому ещё юная Сяо Тао решает своеобразно заполнить пустоту в душе: «Она думала: «Сколько мужиков на стороне заводят любовницу, а нам, женщинам, нельзя что ли?»» [39, с. 18].

Ещё одна героиня, которой отведена важная роль в повести, – танцовщица Цайцай. Уже при первом знакомстве с ней, автор характеризует девушку следующим образом: «Еще час – и пора будет ужинать. А что же Цайцай? Цайцай только-только продрала глаза, на лице – следы бессонной ночи» [39, с. 18]. Дядя Чэнь Аньтан и его жена часто подшучивали над её нарядом или внешним видом, или и вовсе могли оскорбить несмотря на то, что девушка имела VIP-абонемент в их массажном салоне. Все считали её девушкой лёгкого поведения, однако «Цайцай не торговала телом, она была «кайфушницей». Так называли девушек, которые с посетителями дискотеки принимали наркотики, а потом танцевали вместе с ними» [39, с. 19]. На первый взгляд может показаться, что героиня – современная горожанка, у которой нет проблем. Но история Цайцай поражает своей простотой – она обычная деревенская девушка, уехавшая в город в поисках лучшей жизни.

Сяо Тао и Цайцай – две противоположные по социальному положению и характеру женщины. Но у них есть то, что их объединяет: юноша из массажного салона Чэнь Аньтана. Именно он стал причиной вражды двух самодостаточных женщин. Сяо Цзю одновременно понравился им обоим, поэтому обе они каждый день приходили в салон, каждой не нравилось присутствие друг друга и каждая по-своему боролась за внимание молодого человека. Сяо Тао никогда не закрывала глаза во время сеанса массажа. Иначе ведёт себя Цайцай рядом с юношей: «... с Сяо Цзю Цайцай всегда вела себя очень чинно, никогда не позволяла себе лишнего и не шутила» [39, с. 19]. И если девушка была готова поддерживать с Сяо Цзю дружеские

отношения, то тётушка Сяо Тао вела себя по меньшей мере вызывающе: она приказала молодому человеку называть её сестрицей, хотя она была едва ли моложе его матери, приглашала в ресторан, пробовала дарить подарки, но юноша лишь игнорировал её знаки внимания. Тётушка Сяо Тао предпринимает попытку даже купить его, как живой товар: «Тогда она вытащила банковскую карту и сказала: «Цзю, на карточке двести тысяч, бери, полечи тете спину» (под «тетей» она подразумевала мать Сяо Цзю)» [39, с. 25].

Дядя Аньтан негативно отнёсся к таким отношениям, поэтому Сяо Тао решает «избавиться» от неудобного родственника. Она делает дяде юноше предложение, от которого тот не может отказаться: «Чэнь, ты ж хочешь купить коммерческую недвижимость? На площади Шидай мой отец — застройщик. Скажи, в каком месте, и я все устрою!» [39, с. 28] Так дядюшка для себя решает, что «... впредь на ее заигрывания с племянником будет смотреть сквозь пальцы» [39, с. 30], хотя прекрасно понимает, что Сяо Тао «женщина бесстыжая». Такое вызывающее поведение женщины объясняется тем, что она полагает, будто материальное обеспечение молодого человека в обмен на отношения интимного характера — это социальный статус, к которому стремятся женщины из высших кругов общества. И чтобы быть равной им, она готова на всё.

Цайцай, замечая, что юноша дни напролёт работает в салоне и никуда из него не выходит, решает помочь ему отвлечься и сменить обстановку — она ведёт его к себе на работу в клуб «Танцующий феникс», тем самым становясь его проводником в реальный мир: «Там был уже настоящий бардак: куча парней и девушек дергались так, будто в них бес вселился, освещения как такового не было, только вспышки — то крошечная тьма, то светло так, что глаза режет. Запах тоже не очень-то, странный какой-то. Сяо Цзю испугался до полусмерти, глаза боялся открывать, сидел как каменный, с мокрыми ладонями» [39, с. 40]. Ещё одна причина, по которой Цайцай «выдёргивает» юношу из его зоны комфорта — попытка предостеречь от опасности, которую может навлечь поведение его постоянной клиентки. Поэтому она признаётся в том, что «хотела показать, насколько ужасен этот мир, насколько опасными могут быть помыслы других людей и насколько бесстыжими бывают женщины!» [39, с. 46]

Ещё в начале повести Сяо Цзю задаётся вопросом: «Почему городские бабы все такие — ни стыда, ни совести?» [39, с. 12] Пань Сяопин подробно изображает коварство женщин на примере влюблённой в юношу тётушки Сяо Тао: процесс подготовки к свиданию с ним выглядит так, будто она готовится к настоящей охоте, а со стороны его дяди это и вовсе является предательством. Она отправляет свою подругу в Гонконг за самым дорогим

пеньюаром, а Чэнь Аньтан увлекает своего племянника в гостиницу, где сначала позволяет сделать массаж своему самому ценному клиенту – крупному политику и просто богатому человеку по фамилии Яо, а затем отводит молодого человека в специально подготовленный Сяо Тао номер. Ничего не подозревая, под страхом быть выгнанным дядей из салона, юноша подчиняется авторитетной воле дяди, а после засыпает: «Чем его опоил Чэнь Аньтан? До сих пор не проснулся! <...> Юноша повернулся, посмотрел [на Сяо Тао] затуманенным взглядом и снова провалился в сон» [39, с. 57].

События следующего дня являются кульминацией повести: юноша возвращается из гостиницы в салон в подавленном состоянии, он ни с кем не разговаривает, а только плачет, чем очень пугает свою подругу Цайцай и жену дяди. Он напуган и тем, что в салоне не было его дяди, с которым он должен был вернуться из гостиницы. Чэнь Аньтан, осознав ужас произошедшего, не может смотреть в глаза племяннику, поэтому уверяет всех в том, что он якобы уехал на свадьбу к однокурснику. Оставшиеся же в салоне женщины не решаются зайти в комнату к юноше, чтобы узнать о причине его подавленного морального состояния. Услышав странные звуки из его комнаты, Цайцай решает ворваться внутрь, где обнаруживает юношу со вскрытыми венами. И хотя герой решает покончить жизнь самоубийством, его успевают спасти. В больнице он раскрывает девушке свою тайну, частично рассказывает ей о причине своего поступка: «Я не мог жить со стыда! Стыдно было! Стыдно...» [39, с. 60] Автор не изображает и никак не называет то, что было между тётушкой Сяо Тао и молодым человеком, однако Цайцай всё понимает. Девушка пытается успокоить друга, однако единственное, что может помочь ему – это его мать и родная деревня, о которой он так мечтал все три месяца работы в салоне. Поэтому девушка предлагает юноше бежать домой, в деревню. О дальнейшем спокойствии и умиротворении юноши свидетельствуют описания деревенской природы, которая его окружает: «За рекой начиналась равнина, по обе стороны шелестели листьями высокие тополя, словно пели сестры. У Сяо Цзю на душе стало спокойно, боль поутихла» [39, с. 62].

Интерес также представляют песенные вставки (как народные песни, так и имитирующие их тексты) – элементы деревенской прозы, которые встречаются в «узловых» моментах повести. В них звучат традиционные мотивы печали, тоски о прошлом, раздумья о тяготах жизни. Например:

«Вечером в женскую пошла я половину,
Чтоб светлее было, я зажгла лучину,
Над шитьем привычно я сгибаю спину,
Вспомнила о прошлом и сию кручинюсь...» [39, с. 14] и т.д.

В повести также встречаются народные приметы, различные образные выражения и поговорки: «... если фазан взлетает на крышу, это предвещает разорение и гибель семьи» [39, с. 19]; «... такая древняя, что уже песок сыплется, а туда же, хочется старой корове пощипать молодой травки!» (образное выражение об отношениях людей с большой разницей в возрасте) [39, с. 35]; «Созреет на девяносто процентов, соберешь на сто, созреет на сто – десять потеряешь» [39, с. 62].

Справедливость в повести торжествует благодаря Цайцай: решив отомстить дяде юноши, она громит массажный зал, бьёт окна, и никто не смеет ей помешать.

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

Если подробнее проанализировать поведение Сяо Тао, то можно заметить, что она ведёт себя как бунтарь, а её поступки являются ничем иным, как протестом. Причину такого поведения героини мы можем объяснить тем, что у Сяо Тао были непростые отношения с родителями: «Ее раздражало, что мать, стоит ей только рот открыть, начинала ругаться. Не важно, кто перед ней, ни одного доброго слова не скажет» [39, с. 18]. Она так хотела привлечь их внимание, что специально ярко наряжалась и приводила в дом разных мужчин. Её отец погряз в богатстве, тратил деньги, чтобы «набить карманы» своих невесток, а её мать терпела поведение мужа, не получив от него даже простой похвалы за хорошее ведение быта. Сяо Тао была так расстроена тем, что случилось с её матерью, что решила во что бы то ни стало исключить развитие подобного сценария в собственной жизни. Именно поэтому её увлечение Сяо Цзю после серии отказов в ухаживаниях женщины трансформируется в одержимость. Очевидно также, что женщина «охотится» за юношей, чтобы не стать жертвой, как когда-то её мать. Это означает, что с самого начала поведение Сяо Тао носит ярко выраженный феминистский характер в смысле культурной политики, восстающей против установленного гендерного порядка и социальных установок поведения в обществе. Сяо Цзю своей неподкупностью и наивностью вызывает у тётушки Сяо Тао противоречивые чувства, которых она ранее не испытывала: «Сяо Тао нежно взяла его руку и целовала все пальцы по очереди, приговаривая: Цзю, почему ты такой трогательный? Цзю, если бы ты знал, как я тебя люблю!» [39, с. 57] Из приведённого фрагмента становится ясно, что чувства взрослой женщины к юноше выходят далеко за рамки физического влечения, они пропитаны нежностью и любовью, которые она просто не понимает, как

правильно выразить (она сравнивает своё чувство с нежностью, описываемой в образах Цзя Баоя и Линь Даюй из классического китайского романа «Сон в Красном тереме»). Попытаться рассказать юноше о своих искренних чувствах и переживаниях она также не может по причине искажения собственного «Я» эгоизмом и похотью. Именно поэтому тётушке Сяо Тао не остается ничего другого, как прибегнуть к бесчестным средствам, чтобы завоевать любовь молодого человека. Таким образом, история, которая могла бы быть свидетельством политики классового разделения общества превращается в историю любви и физического желания со смещёнными ролями, раскрывая микрополитику тела и эротизма.

Для изображения внутреннего мира героини автор использует несобственно-прямую речь («несобственно-прямая речь является экспрессивной формой передачи речи другого (по отношению к повествователю) лица, формально входит в художественном тексте в состав речи повествователя, но представляет собой чужую речь как в плане выражения, так и в плане семантики. Она характеризуется смещением субъективно-модального плана, в силу чего повествование о герое или авторская характеристика героя переходит в непосредственную передачу автором внутреннего состояния персонажа, в запись его внутренней речи» [40, с. 59]). Например: «Она не испытывала ненависти к Сяо Цзю, ненавидела лишь себя за то, что в его присутствии напрочь забывала о гордости и самоуважении. То, что происходило между ней и юношей, можно описать расхожей фразой: «Кусок соевого творога упал в пепел, как ни дуй, как ни бей, а все равно серый». Так говорят о безнадежном деле» [39, с. 25].

Что же касается речи других героев, то следует отметить характерное для некоторых персонажей использование диалектных лексических единиц («Полюбовницы» и «полюбовники» оттуда же, из диалекта, так называли внебрачные связи, и это тоже оскорбление» [39, с. 17]; «снаружи мил, а внутри гнил» [39, с. 22] и т.д.), а также сочетание «народной» речи с «современным» сленгом («Эти ваши «Максраки» и прочее вредны для здоровья. Разве то, что жрут эти америкосы, может быть вкуснее, чем моя стряпня?» [39, с. 34]; «кайфушница» [39, с. 19], «IQ её стремится к нулю» [39, с. 24] и т.д.).

Говоря о втором женском персонаже повести, то Цайцай, девушка из низов общества, – наркоманка. Однако, несмотря на свой род деятельности и, порой, неопрятный вид, именно она и проявляет лучшие стороны своей души. Именно она спасает юношу от смерти, возвращает его в деревню, где ему спокойно. В последствие, девушка также сбегает из города, однако её судьба остаётся неизвестной.

В повести прослеживается оппозиция «город – деревня», при этом «деревня», будучи местом, где ещё сохранились представления о чести и достоинстве человека, тем не менее, автором не идеализируется. Однако, о том, что именно город является местом сосредоточения циничных и озлобленных людей, можно судить исходя из изображения в повести других героев. Например, семнадцатилетнего слепого массажиста в салоне дяди, который в тайне ненавидел Сяо Цзю просто потому, что в него были влюблены одновременно две женщины: «Лао Кай в душе завидовал Сяо Цзю, причем черной завистью, ненавидел и мечтал, чтобы парнишка тоже ослеп» [39, с. 20].

Деспотичная личность (такая как Сяо Тао или Чэнь Аньтан) является негативным проявлением социальной трансформации, и ей сопутствует кризис ценностной ориентации горожан. Город строится в соответствии с человеческими желаниями и является свидетелем развития социальных преобразований. Поэтому город в повести – это синтез неупорядоченных ценностей и необузданных желаний. Как писал в «Невидимых городах» итальянский писатель Итало Кальвино: «Все города подобны снам: присниться может что угодно, но даже самый неожиданный сон – ребус, скрывающий какое-то желание или его изнанку – страх. Города, подобно снам, построены из страхов и желаний, даже если нити их речей неуловимы, правила нелепы, перспективы иллюзорны и за всем таится что-нибудь иное» [24]. Город стимулирует и соблазняет, и кажется, что каждый найдет в городской среде наиболее подходящую моральную атмосферу для удовлетворения своих желаний. Но это кажущееся желание сопровождается страхом. Напротив, сельская местность, менее затронутая социальными преобразованиями, становится в некотором роде идиллией, «раем», где можно уйти от «материалистической» реальности, построить добрые человеческие отношения и восстановить давние моральные традиции.

Что касается мест, где проводят время герои повести, такие как массажный салон, чайный домик и ночной клуб «Феникс», являются публичными пространствами, находящимися между сферой государственной власти и частным пространством. В них проходит активная жизнь и конструируется новый тип сознания, поскольку они не связаны ни с производственными отношениями, ни с семейной этикой. В этих местах гармонично сосуществуют как обеспеченные люди, вынужденные защищать свой частный бизнес, так и трудовые мигранты или инвалиды (как Сяо Цзю и слепой Лао Кай), которые отмалчиваются из-за своего скромного статуса, отсутствия власти и недостатка интеллектуальных способностей. При этом первые, являясь более искушёнными создают «спрос» на потребление, а вторые «предложение», так как нуждаются в заработке. Поэтому оба слоя

населения, изображённые в повести, теряют аксиологические ориентиры, которым они когда-то обладали. При таком подходе к анализу наиболее освящённых мест действий в тексте, становится также очевидным изменение их изначальных функций. Салон Чэнь Антана, чайный домик для бесед и свиданий, а также ночной клуб становятся скорее площадками для обмена интересами и идеями между этими группами людей, рассадником контроля со стороны власти имущих, для продажи наркотиков, для различных преступлений, а также становятся и символами терпимости к моральной деградации современного общества, где отражаются его символические ценности и слабости, и где защищаются их корыстные интересы.

Ещё один представитель «высших» кругов общества – подруга тётушки Сяо Тао, которая помогла осуществить план подкупа дяди Сяо Цзю – Лу Яньли. О её корысти и сугубо личных интересах говорит смена работы секретарём в престижной компании на беззаботную жизнь на содержании у Сяо Тао. Она такая же циничная, как и тётушка Сяо Тао. И не смотря на схожие взгляды на жизнь, об истинной дружбе между двумя женщинами не может быть и речи. К тому же коварство – это их общая черта: «Лу Яньли в полной мере освоила это искусство, к примеру, в общении с подругой: она всегда притворялась, что в любую минуту может уйти, напускала на себя равнодушный вид и держала Сяо Тао в напряжении» [39, с. 27].

Таким образом, «гендер» в качестве объекта исследования в творчестве Пан Сяопин выходит за рамки собственно самого «гендера». Автор в повести фокусируется на социальном, этическом и моральном содержании понятия «мужской объективизации» в контексте большого города, в котором отношения даже близких людей строятся по законам рынка. Именно органическая интеграция этих пластов и напряжённая атмосфера повести составляют её суть. Одна из проблем произведения – потребление молодых людей независимыми женщинами, характеризуется как новое социальное явление. В своём интервью Пань Сяопин отмечает, что объективизация мужчин в современном обществе это, в некотором роде, вызов современной морали, более сложное явление, нежели «традиционная» объективизация женщин. Несмотря на мотивацию героев и их роли, которыми их наделяет автор, они так или иначе борются за место в большом городе.

Вслед за «товаризацией» современное общество пришло к обществу потребления. СМИ и социальные тенденции постоянно стимулируют ложные относительные потребности, такие как жадность и собственничество, которые становятся внутренней логикой общества потребления. Французский социолог и философ Жан Бодрийяр акцентирует внимание на том, что «сегодня потребление – если этот термин не означает того, что под ним подразумевает грубая экономика – точно определяет фазу развития

общества; в ходе неё товар производится непосредственно как символ, как символическая ценность, и (в то же время) символ (культура) также производится как товар» [6]. Следовательно, отношения купли-продажи между людьми возникают потому, что удовлетворение желания является внутренней потребностью, а символическая ценность и ориентация на потребления – внешней движущей силой. Это отражено в случае с тетушкой Сяо Тао. Она носит модную одежду, ездит за покупками в Гонконг. Для представляемого ею обеспеченного поколения покупка и потребление товаров осуществляется не за реальную стоимость, а за символическую. Для данной героини, владеть знаковыми предметами роскоши, значит пользоваться особой любезностью окружающих. Она тратит большие суммы денег не для того, чтобы удовлетворить естественный спрос на эти товары, а с целью поддержки иллюзии того, что всё в жизни покупается и продаётся, а она может позволить себе что угодно. В такой атмосфере тело также становится продуктом потребления. Исходя из этого, факт покупки женщиной абонемент в массажном салоне Чэнь Антана становится символическим: во время массажа её тело также становится невольным участником культуры потребления. В силу моды на молодость, свежесть и правильное питание она становится одержимой, а контакт с молодым человеком мотивирует Сяо Тао продолжать погоню за красотой.

Взаимоотношения Сяо Тао и юноши отражают ряд социальных проблем современного общества. Например, проблемы социального равенства и угнетения рабочего класса. Общество в повести представляет модель, в которой незрелая личность Сяо Цзю образует иерархические отношения с тетушкой Сяо Тао, а также Лу Яньли и Чэнь Аньтаном. Сяо Тао для них – авторитетная личность, которой нельзя отказать. Женщина покупает подругу и владельца салона, в обмен на их услуги, тем самым помогая им реализовать свои амбиции. Однако не её предпринимательские или человеческие качества создают вес в обществе, а деньги. Именно поэтому вседозволенность женщины трансформируется в Абсолют, что проявляется в регулярных избиениях своей «свиты». Следовательно, деспотичная личность складывается благодаря окружающим её людям, сочетающим в себе склонность льстить вышестоящим и осуждать, безжалостно угнетать, а также презирать нижестоящих (несмотря на то, что сами они совсем недавно были таковыми). В произведении этика, которая затрагивает менее привилегированных, пронизывает всё повествование. Это выражается в том, что идея иерархии превосходства и неполноценности характерна для менталитета людей, которые в ней находятся. Обеспеченное поколение и «рабочий класс» образуют систему соучастия, они сознательно «покупаются» на вершине межличностной пирамиды общества; так Сяо Цзю,

Лао Кай и Цайцай образуют нижнюю часть социальной иерархии и составляют основание межличностной пирамиды, а тётушка Сяо Тао и её подобные образуют вершину. Тот факт, что философия семейного бизнеса, идея привилегий и тип сильного человека укоренились в политической и экономической жизни, и должны были помочь обществу развиваться, больше не реализуем, так как людей судят по их превосходству или неполноценности, что является постоянной проблемой для установления социального равенства.

В качестве доказательства приведённого ранее факта можно также привести тактику запугивания, которую реализуют Сяо Тао и Чэнь Антан по отношению к молодёжи. Так, механизм взаимоотношений взрослой Сяо Тао и юной Цайцай после того, как выявляется их заинтересованность в юноше, строится по схеме от презрения, предостережений и оскорблений до прямой атаки. А в случае с Чэнь Антаном от презрения из-за увлечения девушки наркотиками, до настоящей проблемы в расширении бизнеса. И несмотря на это Цайцай – самая сильная из представителей угнетаемого слоя населения в повести, она может противостоять нападкам других людей, чего нельзя сказать о Сяо Цзю. Автор также отмечает в тексте, что «Сяо Цзю был бесхарактерный и трусливый» [39, с. 13], и, хотя именно женщины (мать и сестра) воспитали его таким, он был любимцем в семье («Сестры обращались с ним, как с драгоценностью, в детстве, чтобы он не плакал, заботились о нем, пели песенки, да так, что сбегалась вся деревня поглазеть. Мать гладила его по голове и приговаривала: Сяо Цзю, ты наше сокровище!» [39, с. 14]), именно поэтому он просто не был готов к отстаиванию своих границ. Такое поведение порождает перекося ценностей в оценке личности, когда люди не сосредотачиваются на сущности личности, а судят о ней по внешним критериям, таким как статус, положение, собственность и власть.

Так, благодаря анализу поведения героев в своей повести, Пань Сяопин изображает современные социальные проблемы, требующие решения. Галерея личностей в повести в условиях современной социальной тенденции потребления всего в мире ранжируется от бесхарактерной и слабой (воплощённой в юноше Сяо Цзю), до извращённой и деспотичной (какими являются личности Сяо Тао и Чэнь Антана). Примечательно также, что женские образы повести в определённой степени наделены автором мужественностью (они решительные, сильные как физически, так и духом), а мужской образ юноши наделён феминными (он кроткий, покорный, трусливый, бесхребетный, он не может отстаивать ни собственное мнение, ни личные границы). Заданная тенденция на смену ориентиров в создании образов современных людей проявляется и в других направлениях новейшей китайской прозы.

Резюмируем, что важнейшими факторами, оказавшими влияние на формирование и развитие концепции личности в современной китайской прозе, являются культурные, а также социальные преобразования. Среди них исследователи и авторы выделяют:

1) изменение статуса и роли писателей в китайском обществе (литература стала более демократичной);

2) появление и интеграция в социум явлений и понятий «свободная конкуренция» и «культурное потребление», которые на практике реализовывались несколько иначе, чем предполагалось в начале 1989 года (о чём можно судить исходя из произведений Ван Мэна, Пань Сяопин и Сюй Кунь, где изображаются буквально искажённо интерпретированные установки КПК);

3) урбанизация, а также миграция молодого сельского населения в город. Данное социальное преобразование также тесно связывается социологами и культурологами со сменой ценностных ориентиров в обществе, а также вытекающими из этого последствиями;

4) изменение фокуса в изображении героев художественного произведения. Данное преобразование связано с постепенным отказом писателей от политической ангажированности в литературе, и смещением внимания с трафаретных героев, заданных партией, на реальных людей, чьи судьбы отражают действительность;

5) нарастание феминистской повестки как социокультурное западноевропейское явление. В Китае данное явление получило собственное развитие, что повлияло на преобразования не только гендерных стереотипов в обществе, но и на концепцию личности в литературе. Помимо новых женских образов, китайская литература пополнилась новым типом личности – сильной женщиной;

6) рост потребностей и возможностей жителей большого города также влечёт за собой процессы «объективизации», изменения отношения «я» и обществу и т.д..

Таким образом, к концу XX века личность в китайской прозе наделяется индивидуальным началом. На формирование и изменение личности в прозе влияют окружающая действительность, культура, а также ценности, заложенные родителями или самим автором. Помимо расширения типологии личности в современной китайской литературе, отмечаются проявления характера, индивидуальных черт, внутреннего мира, а также подсознания героев, что позволяет говорить о сближении личности художественного произведения с личностью читателя.

ГЛАВА 3. ИЗМЕНЕНИЯ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА В СОЦИАЛЬНО- ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

3.1. Концепция «незрелой» личности в повести Сюй Чуньцяо «Без улова в сети» (许春樵 《一网无鱼》, 2001)

Главный герой повести – молодой поэт Чэнь Кун, приехал в город в поисках работы: «Чэнь Кун понял, что жизнь далека от лирики и без гроша в кармане даже выпивкой себя не побалуешь» [51, с. 65]. Стоит отметить, что несмотря на отсутствие у героя высшего образования, он весьма эрудирован, цитирует стихи древних китайских поэтов Е Шаовэна и Ло Гуаньчжуна, а также французского поэта Артюра Рембо, с чьей цитаты начинается повесть.

По началу Чэнь Кун искал работу самостоятельно, но сменив несколько мест, желание работать пропало, поэтому он всё время проводит в интернет-клубе «Красный паук»: «В интернет-клубе он обрёл вкус жизни, успел пройти все сетевые игры <...>. В сети он всегда был всепобеждающим героем» [51, с. 66]. Молодой человек считает себя благородным, так как поэт не может быть человеком недостойным, поэтому у него проблемы с поиском работы – он не хочет работать, он хочет реализовать себя в творчестве и получать много денег.

У Чэнь Куна есть девушка – Юй Е, благодаря усилиям которой у героев есть дом (пока Чэнь Кун пытается найти себя, именно она работает и оплачивает аренду жилья). Юй Е пытается соответствовать традиционному в китайской литературе образу спутницы благородного мужа цюньцзы – она всячески заботится и поддерживает своего мужчину, утешает его. Вместе они строили планы о покупке собственного жилья и создании семьи, но Чэнь Кун лишь романтизирует отношения с девушкой и конкретных действий для реализации совместных планов не предпринимает: «... ощущение руки в руке для бедных означает лишь совместное преодоление трудностей ради самосохранения, и ничегошеньки прекрасного здесь нет, не говоря уж ни о какой лирике» [51, с. 69]. Важно отметить, что отношения Чэнь Куна и Юй Е являются невротическими и строятся по схеме «мать – сын», где Юй Е – мать, а Чэнь Кун – незрелая личность, ребёнок, неспособный позаботиться о себе самостоятельно.

На почве творческого кризиса молодого человека и его нежелания помогать своей девушке, герои часто ссорятся. Чэнь Кун не ценит и не заботится о Юй Е: он не встречается её с работы, не помогает с домашними делами и полностью игнорирует её просьбы. Когда Юй Е в одиночку отправляется на рынок за рыбой, продавец не только обвешивает девушку, но

и продаёт испорченный товар. Обратившись за помощью к своему молодому человеку, он, всю ночь просидевший в интернет-клубе, лишь огрызнулся: «Никуда я не пойду, я хочу спать!» [51, с. 77]

В ходе постоянных ссор, Юй Е впадает в отчаяние, ведь, как кажется главному герою, уговорами найти работу она не мотивирует, а лишь унижает его достоинство: «Ты плевать хотел на поиски работы, днем спишь, ночью зависаешь в сети. Я прихожу с работы, а тебя уже след простыл. Это кто еще чье достоинство унижает!» [51, с. 69] В результате девушка принимает решение уйти от молодого человека, и эту инициативу он не только одобряет, но и поощряет. Перед уходом девушка замечает: «Это только стихи пишут по доброй воле, а в остальном так уж выходит, что мы, люди, вынуждены зарабатывать себе на жизнь страданиями» [51, с. 78]. Перед уходом Юй Е также решила вернуть кольцо, некогда подаренное ей в знак начала их совместной жизни. В ответ молодой человек лишь обрадовался: «После продажи будет на что купить сигарет с пивом и лапши» [51, с. 79], ведь он уже успел продать свой мобильный телефон и ремень ради пропитания. Заканчивается сцена разрыва отношений героев заключением девушки: «В один прекрасный день ты и меня продашь» [51, с. 80]. Её словами автор намекает на неспособность Чэнь Куна к социализации, что является признаком незрелой личности. Также стоит отметить, что общество в лице работодателей молодого человека, а также Юй Е вовсе не настроены к нему враждебно. Чэнь Кун считает физический труд неблагородным делом, таким образом создавая конфликт, и, как благородный муж, придерживается даосского принципа недеяния (无为). Общество не мешает творческой реализации героя, он сам не в состоянии реализовать себя, так как свои способности демонстрирует единственной строчкой, которую будет представлять на протяжении всего произведения: «Отвергаемый светом неона в ночи, я бутылку открою себе и напьюсь» [51, с. 69].

Ещё одной проблемой, ставшей препятствием в попытке устроиться на работу, стал цинизм и жестокость молодого человека. До разрыва отношений Юй Е нашла герою работу в компании «Культурных обрядов», где он мог бы реализовать свой творческий потенциал, занимаясь подготовкой поздравительных и траурных речей, а также переписывая на современный лад древние стихи. Впрочем, и здесь у героя не получилось задержаться: владелец компании отправил его с похоронным венком к девушке, чья немецкая болонка попала под машину, однако Чэнь Кун заявил, что «слово «кончина» подходит исключительно для достойных людей» [51, с. 72]. С этими словами он отправился на церемонию, где также прокомментировал происходящее следующим образом: «...насколько спокойнее было бы жить без собак, а то за последние годы весьма возросла потребность в вакцинах

против бешенства»; «...он не знал, что бы такое сказать поуместней, потому что самому ему казалось, что случившееся не стоило выеденного яйца» [51, с. 72]. Он – поэт, вынужденный работать по принуждению, человек, стоящий на социальной лестнице выше обычных людей, и не понимая трагедии скорбящей хозяйки, заявляет: «основное отличие человека от собаки состоит в наличии у первого достоинства» [51, с. 73], тем самым вызывая возмущение и недовольство всех собравшихся.

После ухода Юй Е герой буквально вживается в виртуальный мир: «Реальный мир Чэнь Куна сузился до предела, и только в сети он мог воспарить к далеким далям» [51, с. 75], и его «внутренняя иммиграция» является ещё одним признаком незрелости Чэнь Куна как личности. Он злится на нереализованность и не востребованность в обществе, таким образом проявляя свою психологическую неустойчивость: «Не имея возможности проявить свою животную сущность в настоящей жизни, в сети можно было совершенно безнаказанно переспать с кем и сколько угодно» [51, с. 75].

За то время, что он провёл в сети, ему так и не удалось найти свою аудиторию. Вместо увлечённых творчеством людей, он обнаружил лишь форумы, где под невинными темами для обсуждений скрывались такие же озлобленные пользователи, ищущие ни к чему не обязывающий интим, призывающие к развязыванию войн и человеконенавистничеству. Тогда герой приходит к мысли, что «виртуальный мир – это полный беспредел» [51, с. 76], и возвращается к сетевым играм. То есть вместо того, чтобы разорвать сети и выбраться на свободу, к которой герой так стремится и которой так боится по причине большой ответственности, он, буквально, выбираясь из одной сети, попадает в другую.

Спустя некоторое время Чэнь Кун снова погружается в одиночество, а для преодоления данного чувства решается зарегистрироваться на форуме и найти себе интернет-подругу, так как «... виртуальная женитьба – это единственно возможный вариант [для него], ведь семейная ответственность с обычной девушкой ему не по плечу» [51, с. 78], и находит интернет-пользователя по прозвищу «Затерянная в снегу сирота», в общении с которым он проводит несколько недель, а позже узнаёт, что пользователь – девушка.

Автор изображает героя одиноким не только в реальном мире, но и в виртуальном. Чэнь Кун не самостоятелен, не думает о серьёзных отношениях с любимой девушкой, из-за чего она, в конце концов, уходит. Поэтому, данный шаг, по сути, является второй попыткой героя «влиться» в интернет-пространство и там найти свою любовь: в процессе регистрации он невольно начинает вспоминать свои первые дни в большом городе и знакомство с Юй

Е. Тогда, два бедных студента с большими амбициями, в целях экономии, они решили готовить еду вместе. Постепенно Чэнь Кун и Юй Е привыкли друг к другу, и он предложил девушке жить вместе. На вопрос наивной девушки «зачем?», тогда ещё заведующий литературным кружком и имеющий вес в обществе Чэнь Кун ответил: «А затем, чтобы заниматься тем, чем занимаются все мужчины и женщины» [51, с. 84]. Здесь также стоит обратить внимание на отношение героя к девушке. Несмотря на всю заботу и усилия Юй Е, герой предлагает ей начать жить вместе вовсе не потому, что настроен серьёзно по отношению к ней или потому что любит её, так как на протяжении всего произведения Чэнь Кун ни разу не признаётся ей в любви. По началу он принимает её увлечённость литературой на свой счёт, как потенциальную воздыхательницу своего таланта, а затем, начав жить вместе, принимает её заботу как должное и позволяет девушке любить его.

Спустя время, Юй Е решает встретиться с молодым человеком, чтобы забрать свои вещи, и приглашает его в ресторан. В ходе разговора о настоящем и будущем Чэнь Кун спрашивает, почему Юй Е больше не собирает деньги на собственное жильё, на что получает следующий ответ: «У моего будущего мужа не будет необходимости в том, чтобы его женщина вкалывала на работе, выбиваясь из сил» [51, с. 95]. Бывшая возлюбленная кажется герою требовательной и грубой, поэтому он ждёт общения со своей интернет-подругой, для которой важен сам факт общения, ведь она от него ничего не ждёт. Общаясь с «Сиротой» в сети, герой затрагивает проблемы отношения мужчин и женщин в современном обществе, роль и место поэта в общественной жизни и рассуждает о жестокой реальности.

Истратив все свои накопления, Чэнь Кун решает ответить на объявление в газете и устроиться на работу, где ему предоставляют мобильный телефон и собственный кабинет. Однако новый начальник оказывается мошенником. Примечательно также, что при всём раздражении и недовольстве по отношению к своей бывшей девушке, получив от начальника на новой работе мобильный телефон, он прилюдно пытается связаться с ней, однако попытки остаются безрезультатными (таким образом желая доказать Юй Е, что он способен прожить и без неё). Тогда герой обращается к своему знакомому, некогда предлагавшему работу корреспондента в провинции Шэньчжэнь, и соглашается на переезд.

Помимо предложения о хорошей работе, герой узнаёт о выигрыше в размере 8,888 юаней в конкурсе на лучший слоган для закусочной. Обрадовавшись сложившимся обстоятельствам, готовый начать жизнь с чистого листа, герой решает отдать долги всем, кто ему помогал. Для начала он пригласил своего бывшего начальника Чжэн Бяо из компании «Культурных обрядов» в ресторан, где угостил ужином и предложил

разделить выигрыш поровну, ведь именно благодаря ему Чэнь Кун принял участие в конкурсе. Далее герой связывается с Юй Е и предлагает найти работу в Шэньчжэне и ей: «В душе он понял, что на самом деле сам виноват в том, что девушка в нем окончательно разочаровалась» [51, с. 101]. Когда же наступает очередь благодарить «Сироту», герой назначает долгожданную встречу. Чтобы они могли узнать друг друга, было принято решение прийти на встречу с томиками французского поэта XIX века Артюра Рембо. Однако, подойдя к заранее оговоренному месту встречи, Чэнь Кун замечает Юй Е. В руках она держит роман современной китайской писательницы Цюн Яо, но герой принимает сложившуюся ситуацию за знак судьбы и просит девушку вернуться к нему, чтобы вместе уехать в Шэньчжэнь: «... жизнь, она не где-то, Рембо ошибся» [51, с. 102]. Девушка соглашается принять предложение героя, с условием «если только ты не «Одинокый рыбак со студеной реки» [51, с. 103], тем самым разоблачая себя. Здесь также нельзя не обратить внимание на выбор книг для встречи: Юй Е приходит с книгой современной писательницы, тем самым делая шаг навстречу молодому человеку, Чэнь Кун же приходит с томом поэзии французского писателя, строки которого трактует неверно, что также говорит о том, что герой не изменился и в дальнейшем продолжит позиционировать себя как благородный муж. Несмотря на счастливый финал, вопрос об истинных причинах воссоединения пары остаётся открытым, так как на их несовместимость также намекает следующий факт: девушка приходит с прозаическим произведением, а молодой человек со сборником поэзии. В начале повести автор также использует цитату из творчества Артюра Рембо «Жизнь, похоже, всегда не здесь», которая характеризует мироощущение главного героя, ищущего своё место в виртуальном мире.

Эпизод с денежным выигрышем также нельзя не оставить без внимания. Во-первых, выигранная сумма, является ещё одним знаком свыше, означающем удачу в делах героя (однако он игнорирует символику четырёх восьмёрок и радуется именно факту крупного выигрыша). А во-вторых, его дальнейшие намерения: данное событие герой считает настоящим подтверждением своей успешности, хотя он написал не гениальное стихотворение, а лишь придумал слоган для закусочной (а ведь он позиционирует себя благородным поэтом). А мотивацией для встречи всех своих знакомых является не желание отблагодарить их, а попытаться доказать свой успех. То есть герой ведёт себя инфантильно, как подросток, ищущий возможность доказать всё и всем.

Герой данной повести по причине своей безответственности бежит от реальной жизни, чем причиняет боль окружающим. Разочаровавшись в своём творчестве, но отчаянно пытаясь реализоваться в нём, он перекладывает

ответственность на других людей, а роль мужчины на свою девушку. Общась в сети с «Сиротой», он называет Юй Е своей женой, а совместную жизнь определяет, как взаимная жестокость и недовольство, хотя они вовсе не женаты: «Я ведь уже твоя, а ты всё никак не можешь взять на себя хотя бы каплю ответственности за то, что мы живем вместе» [51, с. 89]. Чэнь Кун буквально запутался в сети, как рыба, которая в китайской культуре является символом счастья и богатства, и образ которой преследует его. Контраст традиционной семантики образа рыбы в китайской культуре также усиливается в эпизоде на рынке, когда девушке продают несвежую рыбу, а герой отказывается защищать свою девушку и тем самым бороться за их совместное счастье и благополучие.

Что касается названия повести, «Без улова в сети», оно также символично и отсылает к интернет-прозвищу, которое для себя выбрал Чэнь Кун. На первый взгляд можно сказать, что автор акцентирует внимание читателя на слове «сеть», означающее Интернет-пространство. Однако, если обратиться к оригинальному языку произведения, то можно заметить следующий за иероглифом 《网》 wǎng (переводящийся непосредственно как «сеть» или «сеть Интернет»), иероглиф 《鱼》 yú, в переводе обозначающий «рыбу». Особое внимание обращают на себя прозвища, которые берут себе герои. Ник-нэйм, который для общения в сети выбрал себе герой, – «Одинокый рыбак в студеной реке», позволяет говорить о попытке автора заведомо предопределить судьбу героя в виртуальном мире. Герой не нашёл ни любви, ни признания, и, соответственно, не нашёл и удовлетворения, так как не смог творчески реализоваться – герой, по сути, остаётся без улова в сети, чего нельзя сказать о «Сироте», которая, буквально «подцепила» героя на крючок. «Одинокый рыбак со студеной реки» – также образ, восходящий к хрестоматийному стихотворению поэта эпохи Тан Лю Цзунъюаня (柳宗元 773-819 гг.) «Снег на реке» (《江雪》), а прозвище собеседника Чэнь Куна также является образом из приведённого стихотворения и относится ко второй строке, в которой упоминается об исчезнувших на снегу следах человека («Затерянная в снегу сирота»):

《江雪》
千山鸟飞绝，
万径人踪灭。
孤舟蓑笠翁，
独钓寒江雪。

«Снег на реке»
В вершинах тысячи гор полёт
птиц прервался,
На десятке тысяч троп след
человека исчез.
Лишь в лодке рыбак в
камышовом плаще,
Ловит рыбу в студёной реке.

Стихотворение «Снег на реке» является одним из самых известных китайских произведений эпохи древности. Его знает наизусть каждый образованный китаец, поэтому знание данного стиха не делает молодого человека таким благородным и одухотворённым, каким бы он хотел себя показать. Студёная река, снег, зима, сирота – все эти образы символизируют одиночество героя и его творческий потенциал, находящийся будто в состоянии спячки.

Также нельзя не обратить внимание на весьма символичное название форума, в котором принял решение зарегистрироваться Чэнь Кун – «Сообщество потерпевших фиаско». Здесь можно говорить о том, что герой потерпел фиаско во всех сферах своей жизни, начиная от образования и личной жизни, заканчивая творчеством, которое имело для него наивысшее значение. Герой на протяжении всей повести поддерживает и «раскачивает» эмоциональные качели в отношениях с девушкой и окружающими, а также просматривается его упование страданием, ему нравится находиться в состоянии непонятого и недооценённого, ведь именно так он и пытается получить внимание от окружающих.

Заканчивается повесть счастливым воссоединением пары и готовностью главного героя попытаться покорить реальную жизнь снова, что свидетельствует о кольцевой композиции повести. Автор допускает художественную условность в открытой концовке, символизирующей счастливое будущее пары, хотя причин для воссоединения героев на самом деле нет. Герой также ничего не говорит о любви к Юй Е, он не раскрывается и не даёт никаких обещаний, лишь говорит, что это его последний шанс, и девушка принимает его обратно: «Дворник, который проснулся в этом городе раньше всех, увидел, что мир стал белым и чистым...» [51, с. 103].

3.2. Садистическая личность как репрезентация психологической травмы в повести Чжан Юэжань «Красные туфельки» (张悦然《红鞋》, 2004)

Чжан Юэжань – культовая представительница «поколения 1980-х», в своём произведении поднимает проблему сирот, актуальную для рубежа XX – XXI века. Так, по подсчётам Министерства образования КНР, на 2005 год в Китае проживали «около 573 тыс. несовершеннолетних сирот» [34]. Эти данные буквально «разрывают шаблон» о стране семейных ценностей — в Китае, где ребёнка называют «маленьким императором», где на улицах, в домах и практически везде можно увидеть изображения улыбающихся детей — брошены полмиллиона» [34]. Социальный фон рубежа XX – XXI века оказал влияние на творчество писательницы и стал одной из причин создания повести «Красные туфельки» и её героев.

Повесть «Красные туфельки» начинается со сцены убийства женщины. Уже собравшись покинуть место преступления, главный герой – киллер, встречает ребёнка: «Девчушка лет четырёх, <...> заливаясь клокочущим птичьим смехом, она ковыляла из дальней комнаты неуклюже, как гусёнок, в красных материнских туфлях» [58, с. 74]. Однако, став невольным свидетелем убийства собственной матери, ребёнок будто игнорирует произошедшее: «... ни страха, ни горестных воплей, она не бросилась к матери, не обхватила, беззвучно всхлипывая» [58, с. 75]; она лишь «дошла до лежащей в луже крови матери, с усилием сделала шаг и переступила через неё. Словно не через мать, а через камень на дороге» [58, с. 75]. Пребывая в замешательстве, герой замечает поразительное сходство девочки с погибшей женщиной: «У обеих большие удлинённые глаза, высокий лоб» [58, с. 75]. Данная сцена своей жестокостью поражает не только читателя, но и героя-киллера: «Он, наёмный убийца, каких только кровавых сцен не видел, но эта показалась ему самой жестокой» [58, с. 75]. Решив «убрать свидетеля», мужчина стреляет в девочку и скрывается.

В город, где произошла встреча, навсегда изменившая жизнь героя, он возвращается через шесть лет с целью выполнения очередного заказа. Уже находясь в бегах, он останавливается у детского дома и предаётся воспоминаниям о своём пребывании в нём: «... здесь он себя посторонним не чувствовал» [58, с. 76], пока, среди группы детей, не замечает девочку, рассматривающую выпавшего из гнезда птенца: «Не такая она, как все, <...>. Ни робости, ни убогости детдомовского ребёнка. <...> в широко раскрытых глазах светится бесстрашие и уверенность» [58, с. 77]. Помимо её неопрятного вида, мужчина замечает красные туфли, в которых в ту ночь на звуки выстрелов она вышла к нему на встречу. Решив убедиться в том, что это действительно она, герой принимает решение понаблюдать за ней, и в ходе того, как она выкидывала задущенного ею птенца через забор, замечает оставленный шрам на животе от пули и ощущает «нерушимую связь между собой и этой девочкой» [58, с. 77]. Вечером того же дня герой приносит в заведение продукты для детей и помогает девочке сбежать: «Ограду перемахнул легко, одним прыжком. А эта смышлёная девчонка, устроившись у него на спине, во время прыжка вообразила, что взлетает» [58, с. 79].

Встреча с выжившим ребёнком становится первым шагом к трансформации личности героя: покинув стены детского дома, он сразу занялся ремеслом наёмного убийцы, никогда не испытывал жалости к жертвам, а потому никогда не колебался в исполнении своей работы, однако появившаяся в дверном проёме девочка посеяла в душе мужчины зерно, которое при встрече через шесть лет дало первые ростки: герой, впервые испытывая чувство вины, о чём говорят его воспоминания о том эпизоде и

его деталях, считает своим долгом вырастить и воспитать девочку, взять за неё ответственность: «Он мучился, вспоминая лицо её матери в луже крови. Но тут же утешал себя тем, что погубили её мать страсти, а он лишь орудие» [58, с. 80].

Автор также приоткрывает читателю личность убитой матери и раскрывает причину её «заказа»: «... эта элегантная женщина была известна лёгким поведением <...> и славилась природной любвеобильностью» [58, с. 80]. Связавшись с очередным известным писателем, женщина стала жертвой ревнивой жены, за что и была наказана.

Покинув город, герой начинает заботиться о ребёнке (покупает воздушные шарики и фрукты), пытается развеселить её: «Наверное, тогда он понял, что слишком сильно любит её» [58, с. 79]. Решив, что нельзя одновременно заниматься воспитанием девочки и выполнять заказы, герой оставляет своё занятие и покупает дом. Покупка недвижимости и отказ от своего ремесла является ещё одним витком эволюции личности героя: «... словно глухая от рождения, она не в состоянии воспринять то, что он хочет передать. Невыносимее всего было то, что по-прежнему нужно изо дня в день представлять перед ней, но уже не лихим киллером, а заурядным мужчиной, каким он стал из-за неё, пригодным лишь готовить еду и заботиться о ней» [58, с. 85].

Параллельно автор начинает вводить в текст детали, раскрывающие личность девочки: помимо того, что она ведёт себя отрешённо, «ей очень нравилось всё красное» [58, с. 80], поэтому, комната девочки в новом доме обустраивается в красно-розовых тонах: «он купил кроватку цвета красной розы, диванчик, обтянутый материей насыщенного розового цвета, темно-красный торшер и коврик цвета опавшей красной листвы» [59, с. 80] («她酷爱红色, 他就给她买了玫红色的小床和洋红色的布沙发, 配上深红色的落地灯, 还有落叶红色的地毯» [84]). Отдельное внимание в произведении автор уделяет красному цвету. В данном фрагменте автор использует четыре колоратива, обозначающих красный цвет: цвет красной розы (玫红色 – méihóngsè), гранатово-красный или пурпурный цвет (洋红色 – yánghóngsè), вишнёвый цвет (深红色 – shēnhóngsè) и цвет красной листвы (叶红色 – yèhóngsè). В то время, как в китайской традиции красный цвет в основном символизирует страсть, любовь, процветание и богатство, в повести красный цвет почти всегда обозначает кровь или оттенки, близкие к нему (как в приведённом фрагменте). И хотя мать девочки имела тягу к прекрасному и связывалась исключительно с творческими личностями, девочка также тяготела к прекрасному, о чём свидетельствует её увлечённость искусством фотографии, однако прекрасным она видела всё, что было окрашено в цвет крови и связано со смертью, агрессией и

разрушением. В отличие от матери, «прекрасное» у девочки связано не с созиданием, а с уничтожением.

О её инаковости также говорят её взаимоотношения с соседями: несмотря на то, что всем соседям она нравилась, они проявляли к ней заботу и знаки внимания, «... сама она относилась к людям с каким-то рассеянным безразличием» [58, с. 81]. Отсутствие здорового интереса к окружающим людям автор компенсирует нездоровым отношением девочки к животным и птицам (в некотором роде, даже отклонение на почве агрессии): сначала она убивает выпавшего птенца, затем залазит на дерево и скидывает лежащие в гнезде яйца.

Обеспокоенный поведением ребёнка, герой покупает щенка таксы, с целью привить девочке любовь к животным. Однако, несмотря на наставление мужчины в необходимости заботы и хорошего отношения к беззащитному щенку, девочка воспринимает появление живого существа, в качестве акта вторжения на свою территорию: «Ей нравился новый враг, нравилось воевать с ним, и она дралась с собачкой так яростно, что та аж подвывала, обороняясь» [58, с. 81]. Через некоторое время герой находит мёртвого щенка в своей конуре: «Похолодев, он вдруг осознал, что правитель небесный послал ему девочку в наказание, чтобы он ощутил страх в душе – ведь, убивая столько лет, он считал, что страх ему уже не ведом» [58, с. 81].

По мере проведения времени вместе с ребёнком мужчина замечает, что девочка также отдаёт предпочтение особо страшным фильмам ужасов и смотрит их без особого страха: «Этот эпизод она смотрела крайне серьёзно, даже глаза округлились <...>, казалось, перенимает опыт» [58, с. 82]. Мужчине становится очевидным факт того, что девочка растёт жестоким и холодным человеком. На пороге их дома появляются плачущая соседка и её сын: «Весь рот [его] в крови и слюне, густо смешанных, <...>. Мальчик раскрыл рот по шире, и стало видно, что там нет ни единого зуба, пустая полость, точь-в-точь как у собаки, которую они видели в фильме несколько дней назад» [58, с. 83]. Причиной её поступка стала сделка, по условиям которой мальчик должен был выполнить её желание в обмен на поцелуй. Данный инцидент вынуждает героев переехать и заново осваиваться в новом городе.

Постепенно раскрывая личность девочки, автор продолжает описывать бывшего киллера: «Вокруг купленного дома был небольшой садик, там он сажал цветы и овощи»; «Никогда не думал, что сам сможет готовить еду»; «Иногда эти моменты тревожили его» [58, с. 84]. Из приведённых фрагментов становится очевидным факт проявления в мужчине «отцовского инстинкта», однако их «семейные отношения» отца и дочери изначально сломаны: на протяжении взросления девочки, они так и остаются чужими

друг для друга людьми, а взрастить чувство родства между героями не представляется возможным, так как девочка не испытывает потребности в любви и заботы со стороны кого-либо. Даже родную мать она не вспоминает, что также волнует и главного героя: «Её молчание и безразличие причиняли боль. Вдруг захотелось взречь: «Это я убил твою мать! Вот он я! Смотри» Лучше бы она ненавидела его, лучше бы накинулась с намерениями убить. Но только не это безразличие» [58, с. 85].

Говоря о девочке, нельзя не заметить её неосознанную связь с покойной: «Красные туфли матери она больше не надевала, но обувь красного цвета по-прежнему любила» [58, с. 83], поэтому у неё собралась целая коллекция различных туфель красных оттенков. Самоагрессия, самоуничтожение девочки – черты, которые также достались ей по наследству от матери, сублимация которых возможна благодаря её увлечению фотографией, что также является связующим звеном относительно девочки и матери – обе имеют тягу к искусству. Поэтому на пятинадцатилетие герой дарит ей фотоаппарат (ещё одна деталь, навсегда изменившая жизнь мужчины), на который она фотографирует всё и всех подряд, кроме своего опекуна – сделать свой портрет мужчина не позволяет, так как под прицелом камеры интуитивно испытывает дискомфорт (в последствии девочка будет фотографировать исключительно сцены жестоких расправ над животными, которые будет считать собственными произведениями искусства).

Стоит уделить внимание отношениям мужчины и девочки, которые изначально являются нездоровыми. Они строятся на глубоком чувстве вины, которое герой пытается загладить, покупая для девочки всё, что, как ему кажется, она захочет. При этом, он игнорирует и не наказывает её после расправ над животными и соседским мальчиком – он лишь балует её, тем самым неосознанно поощряя её маниакальные наклонности. С её же стороны всё иначе: она не проявляет инициативы в сближении с человеком, который помог сбежать из детского дома и показал все чудеса большого города, ведёт себя холодно по отношению к нему. Впервые она изъявляет желание что-то получить от него, когда просит купить ей профессиональный фотоаппарат, а, получив от мужчины отказ, впервые уходит из дома на ночь. Поступок девочки вызывает в герое отцовскую обеспокоенность: мужчина не находит себе места, не спит. Когда же девочка появляется дома с новым фотоаппаратом, на вопрос о том, откуда он, бывший киллер узнаёт, что желанный подарок она получила в обмен на ночь любви: «Ты ведь тоже, наверное, шёл на сделки, которые и фотоаппарата не стоили. Ничего постыдного, заработано своим трудом, разве не так?» [58, с. 90] После этих слов герой ловит себя на мысли, что «она – его отражение» [58, с. 90].

Девочка растёт своевольной и скрытной. Мужчина, искренне пытающийся заменить ей семью и вырастить её хорошим человеком, не знает ни круг общения, обязательный для обычного подростка, ни её истинных желаний, ни того, о чём она мечтает и думает. Проснувшись однажды утром дома в одиночестве, герой замечает записку, в которой девушка сообщает о том, что уехала фотографировать далеко от дома. О том куда и когда её забирать она сообщит, когда посчитает нужным. С этого момента герой погружается в себя, ни с кем не контактирует и лишь изо дня в день ждёт письма с информацией о том, куда нужно отправиться за ней.

Через полмесяца он получает письмо следующего содержания: «Меня похитили, но всё благополучно. Приезжай и привози сто тысяч» [58, с. 92]. К письму также прилагался снимок, на котором были изображены, висящие на ветке, красные туфли, на фоне зарослей красных олеандров. И, так как жить без неё он не может в силу привязанности и отцовской любви к ней, возвращённой чувством вины, чтобы собрать такую сумму, герой вынужден вернуться к старому ремеслу.

Приложив немало усилий, герой находит место «заточения» девушки и сильно удивляется увиденному: «Казалось, её приручили, и она стала послушной, как домохозяйка» [58, с. 93]. В силу присущей девочке скрытности, герой не подозревал, о том, что её отношение к животным, со временем трансформировалось в форму садизма, о чём свидетельствует эпизод расправы девочки над бездомной кошкой: «Взяв со стоящего рядом столика фотоаппарат, девочка щелкнула затвором и навеки запечатлела свой шедевр» [58, с. 93]. Герой также наблюдает странное поведение девочки по отношению к её похищению: «Девочка проводила здесь время с удовольствием, домой ничуть не рвалась и равнодушно поджидала, когда он придёт «вызволить» её» [58, с. 93].

Возвращение девочки домой возвращает мужчине покой и желание жить, однако сама девочка, не осознавая, что ценой своего «вызволения» стали жизни других людей, привычек в своём поведении не меняет. Наоборот, успешно провернув трюк с похищением, она начинает устраивать для мужчины настоящие квесты: «Она стала уходить раз за разом. И всегда брала с собой лишь красные туфли и фотоаппарат. <...> Записок она больше не оставляла. Но он знал, что пройдёт немного времени и он получит письмо. Писала она с тем же безразличием... <...> Каждый раз он получал лишь фотографию. А на фотографии – её красные туфли. <...> всё это он усердно изучал и отправлялся на поиски» [58, с. 95]. Отношения между героями переходят из мнимых «семейных» в настоящую одержимость для бывшего киллера: раз за разом он возвращал её домой, не спал ночами и «стал исключительно ценить дни, когда она оставалась дома. <...> Теперь он уже

смотрел на неё без смущения. И когда переодевалась, и когда мылась» [58, с. 95]. Изображая сцену в душе, автор уделяет внимание переходу «семейных» отношений героев в отношения мужчины и женщины. Теперь мужчина воспринимает её как равную себе, однако страх потерять девочку лишь усиливается, а стресс, ставший для героя хроническим, воздействует на нервы и бьёт по моральному состоянию.

В поисках денег на оплату «выкупов» мужчина снова и снова принимается за выполнение заказов, однако вскоре ему дают понять, что в силу возраста для этой работы он уже не годится.

Кульминацией повести становится момент, когда герой решается и сознаётся в убийстве, а также раскрывает причину появления шрама на её животе. Он умоляет девочку убить его и даже вкладывает ей в руку тот самый пистолет, однако девочка признаётся, что обо всём знает и даже помнит ту ночь: «Отомстить тебе не составляет труда, верно? Но ничуть не впечатляет. <...> Неинтересно мне это» [58, с. 96].

На следующий день она снова исчезает, а когда герой получает долгожданное письмо с фотографией красных туфель, дающей подсказку о местонахождении девочки, замечает подпись: «Хочу устроить фотовыставку, нужно примерно шестьсот тысяч. Надеюсь, ты наберёшь нужную сумму и приедешь за мной» [58, с. 97]. Герой берётся за самые сложные задания, попутно избегая встречи с желающими его смерти, однако предчувствует, что бежит на встречу своей смерти: «У киллеров тоже есть предчувствие собственной судьбы: он словно мчался по бесконечной белой дороге, а тут завидел её конец. Раз близок конец, нужно бы сбавить шаг, но он этого не сделал. И поспешил дальше к своей цели – к тому самому концу» [58, с. 97].

Последним испытанием для мужчины становится подъём на вершину горы, в снегах которого были сфотографированы красные туфли. Наверху испытанный судьбой мужчина замечает композицию из костей животных, написанные кровью иероглифы и чучело курицы, использованное в качестве головы у снеговика, что говорит о точно пройденном пути.

Момент передачи девочке пакета с деньгами сопровождается тремя выстрелами в спину мужчины. Упав на землю, перед глазами героя пронеслась не вся его жизнь, а только бесчисленное количество красных туфелек и счастливые моменты, проведённые вместе с этой девочкой (несмотря на все трудности и несчастья, выпавшие на их совместную жизнь, он вспоминает их с трепетом). Писательница также раскрывает читателю личности стрелявших, которыми оказываются те самые «похитители» девушки, обустроившие для неё экспериментальный уголок среди зарослей красного олеандра. Забрав у умирающего пакет, они предлагают девушке отправиться с ними на новое дело, наградой за которое будут новые яркие

эмоции, и девушка соглашается. Но прежде, чем уйти, она делает фотографию утопающего в собственной крови убийце матери и, как это однажды было, «красные туфли перешагнули через него» [58, с. 101].

Характерная черта данной повести – натурализм, для которого характерным является изобилие жестоких сцен, посредством которых в повести происходят раскрытие и эволюция личностей киллера и девочки. Несмотря на то, что мужчина является главным героем, личность девочки, которой отводится место посредника в процессе эволюции его личности, также эволюционирует, только в отрицательной динамике. В девочке развиваются жестокость, расчётливость, а также навыки применения манипуляций. Герой добровольно становится её подопытным из чувства вины и привязанности к ней, даже не подозревая об этом. Связь, которую герой ошибочно определяет, как ориентир в жизни, на самом деле связывает их с девочкой только потому, что оба они росли в детском доме, не зная любви. Поэтому «себя он считал чудовищем, которое ничем не прошибёшь... по сути дела он нашёл ещё одного, лишённого тепла человека, такого же, как и он сам» [58, с. 91].

Автор изображает героя изначально холодным и методичным убийцей, который в последствии эволюционирует от эмпатичной личности к сентиментальной. Проведя всю жизнь в одиночестве, появление выжившей девочки он воспринимает как шанс на жизнь, в которой будет место для дома и семьи. Он воспринимает её как дочь, терпеливо сносит её характер и сквозь время несёт груз вины за смерть её матери. На протяжении всего произведения герой мучает себя, репетирует свой разговор с девочкой о роковой ночи и боится, что в глубине души она всё помнит и винит его. Девочка же действительно всё помнит, и, видя с каким трепетом герой относится к ней, как боится причинить ей боль в виде наказаний за её поступки, пытается привить ей чувство изначально недоступное ни ей, ни её матери. Поэтому автор аккуратно стирает грань дозволенного, и девочка перестаёт видеть разницу между преданным и беззащитным щенком и пытающемся угодить и не задавать лишних вопросов мужчиной. Несмотря на то, что она прямо говорит убийце своей матери о том, что не намерена вершить над ним суд, она всё же наказывает его. Сначала манипулируя и доводя до крайности, выматывая играми не то в прятки, не то в догонялки, а затем ловит в ловушку, выхода из которой нет. Убийство мужчины девушка делает частью своей композиции для новой фотографии, в которой он занимает отведённое место. Однако, оставив снимок в руке умирающего, автор изображает полную ненужность мужчины на протяжении всей жизни девочки.

Важно также отметить отсутствие у героев имён: автор называет героев «он» и «она» на протяжении всей повести, что подчёркивает невозможность получения статуса близких людей. Отсутствие имён собственных в китайской литературе также является художественным приёмом, указывающим, что безымянный герой «является средством показа судеб многих представителей поколения, времени» [14].

Самым главным символом в произведении являются красные туфельки. В европейской традиции есть образ «красных башмаков», которые в сказке братьев Гримм символизировали инициацию героини, готовящейся к католическому ритуалу перехода из статуса девочки в статус женщины, готовой к замужеству, а также символом «изголодавшейся женщины: приспособленчества, утраты чувства меры, неспособности остановиться» [3], что можно проследить в поведении девочки на протяжении всей повести, и о чём говорится в конце, когда она соглашается продолжить убивать несмотря на то, что месть убийце матери совершена. Подсознательная тяга к обуви матери также объясняется мифологом Г.Б. Бедненко как «неприменимость взрослого материнского опыта в собственной жизни девочки» [3].

Герой думает, что девочка стала взрослой женщиной, начав пропадать в поисках своих арт-объектов и посвящая время их съёмкам, однако женщиной она становится при первой встрече с киллером. Эпизод с выстрелом в девочку в начале произведения является моментом её инициации, который она проходит в красных туфельках, и которые преследуют девочку с детства, когда красные туфли матери были ей велики, и до финальной встречи героев, когда, находясь на вершине горы, в снегу, девочка уверенно ходит в красных туфлях.

Среди художественных особенностей произведения стоит отметить кольцевую композицию: в начале герой убивает мать девочки, а в конце девочка убивает мужчину, заменившего ей родного человека (отца). Она позволяет банде преступников убить мужчину, когда чувствует готовность совершить суд и, буквально переступив его, отправляется в свободное плавание. Нельзя не отметить в произведении наличие черт неореалистического и авангардистского направлений, которые проявляются в подробном описании бытовой стороны жизни героев, а также в детальном изображении сцен жестокости и убийств.

Также необходимо отметить модель, по которой автор выстраивает отношения мужчины и девочки. Динамика и смена ролей героев являются отражением схемы созависимых отношений, которые американский психиатр Стивен Карпман в 1968 году назвал «Драматическим треугольником» [42], который в психологии принято называть «треугольником Карпмана». В «треугольнике» выделяют роль

жертвы, спасателя и преследователя, а участники данного треугольника «перемещаются из одной роли в другую <...>, обманывая других или самого себя, чтобы удовлетворить свою потребность» [42], что и изображает в своей повести Чжан Юэжань. В начале повести герой девочка является жертвой, так как становится свидетелем убийства матери, а также сама получает пулевое ранение. Позже она становится «спасителем» мужчины, так как именно благодаря ей он прерывает свой род деятельности и меняет в лучшую сторону не только свой образ жизни, но и меняется как личность. В процессе эволюции личности мужчины, девочка получает от него всё, что он может ей дать, тем самым, она удовлетворяет свои потребности (примечательно также, героиня даже не приходится озвучивать их, исключением становится просьба о покупке более дорогого фотоаппарата). В конце же повести роль девочки меняется на роль преследователя, а мужчина становится жертвой (именно она вершит над ним суд). Он становится нежизнеспособным без девочки (перестает есть, спать, не видит смысла жизни без неё), однако именно она (его творение) убивает его как в буквальном смысле, так и в переносном. В отличие от него, она оказывается живучей, ведь даже после выстрела в живот, являющимся в большинстве случаев фатальным для жертвы, она выживает.

Автор также фокусирует внимание девочки на красном цвете, и именно им она пытается «раскрасить» свой замкнутый мир, так как другие цвета она будто не воспринимает (автор акцентирует внимание читателя только предметах красных оттенков, оставляя остальной мир, будто лишённым красок). Что также лишь усиливает детские психотравмы и маниакальные наклонности девочки. Посредством взаимоотношений героев, автор изображает деконструкцию традиционных образов мужчины и женщины: допускает наличие главного героя-убийцы в своём произведении, в последствии делает его положительным героем, а также развивает образ ребёнка-маньяка, который в китайской традиции является самой дорогой родительской ценностью. На протяжении всей повести, посредством влияния девочки на мужчину, автор изображает эволюцию личности героя: от равнодушной и холодной к личности, раскаявшейся и ставшей на путь исправления.

Таким образом, через активизацию социальной проблемы в сюжете, автор выходит на остропсихологическую проблему идентификации личности.

3.3. Функционирование концепта «память» в процессе реконструкции личностной идентичности в рассказе Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход» (王甜《昔我往矣》, 2009)

В китайской культуре одним из самых частотных ключевых понятий является концепт память, который активно используется как в

художественной литературе, так и в публицистике. Репрезентация концепта происходит путём зафиксированной рефлексии авторов в качестве художественных произведений или публикаций в СМИ. Категория времени в контекстуальном плане неразрывно связана с концептом памяти, так как они являются двумя основными составляющими исторической хроники.

Одним из острых вопросов, на данный момент, является переосмысление и анализ событий периода гражданской войны в Китае, в ходе которой образовались Китайская Народная Республика и Китайская Республика Тайвань (1927 – 1950-х гг.), являющаяся предметом спора и важной составляющей исторической памяти на Востоке. Вопрос исторической памяти является актуальным по сей день в любой стране мира, в том числе в Беларуси и Китае.

Современная китайская писательница Ван Тянь в своём рассказе «Помню время, когда уходили в поход» исследует роль памяти в судьбах героев, формирование личности. Интерес для исследования представляет функционирование данного концепта в художественном произведении.

В центре рассказа история любви пожилой пары. Главные герои, муж и жена, с мельчайшими подробностями вспоминают свою историю. Несмотря на долгую совместную жизнь, герои не утратили любовь, они бережно относятся друг к другу. Он говорит о своих чувствах, не стесняясь. Так, для счастья Юнмина достаточно, чтобы его жена Наньянь просто была рядом: «Пристроившись рядом, она легонько поглаживала своими старческими в пятнышках руками его дряблую шею. Она просто сидела, но для Юнмина это было наивысшим наслаждением» [12, с. 259], «... она была его далёкой родиной, его надёжным кровом. И главным для Юнмина было ощущение её тепла в этом огромном мире, который существовал лишь тогда, когда она находилась рядом» [12, с. 259]. Женщина также тепло относится к мужу, веря, что именно судьба свела их однажды вместе: «Мне судьбой было предначертано всю жизнь заботиться о тебе. Я поняла это с первого взгляда» [12, с. 260].

В произведении концепт память означает память прошлого, способность не забывать, поэтому используется в форме глагола «помнить». А.А. Павлова в своём исследовании рассматривает память как «управляемое, контролируемое явление» [38], что, с одной стороны, подтверждается в рассказе писательницы, так как память пожилого мужчины буквально реконструируется посредством разговора с женой. Она вспоминает историю их отношений: «пересказывая историю жизни круг за кругом, уже сложно определить, где начало, где конец» [12, с. 260].

Ещё одной особенностью рассказа является наличие двух временных пластов повествования, которые поочередно сменяют друг друга

(рефлексируя, герои прерывают цепь воспоминаний), – настоящее, в котором пара вспоминает свою историю, и прошлое – время юности фронтовой медсестры Наньянь и молодость сержанта Юнмина. События прошлого разворачиваются на фоне последних дней гражданской войны в Китае (1927 - 1950 гг.). Знакомство героев происходит в 1948 году в госпитале, развёрнутом в ущелье Золотого дракона (龙庆峡, Longqingxia), которое находится «на расстоянии 85 километров к северо-западу от центра Пекина и на расстоянии 20 километров к северу от Великой Стены»².

В то время Наньянь было 17 лет, и «в тот день раненных поступило особенно много» [12, с. 260]. Девушка заметила молодого человека, который рассматривал лица раненных. Однако их знакомство не состоялось, так как юноша растерялся и убежал. Сама героиня признаётся, что момент первой встречи она быстро забыла и не считала его романтическим. Вскоре она стала чаще замечать молодого солдата, ищущего кого-то среди раненных. На шее у него девушка замечает шрам, который позже сыграет свою роль.

Автор изображает пожилую Наньянь кокетливой и застенчивой, будто она снова юная девушка, когда муж рассказывает о своих впечатлениях от первой встречи с ней: «Перед ним стояла санитарка с двумя жидкими короткими косичками, над её заострённым подбородком нависала марлевая повязка. Вероятно, из-за худобы, её глаза казались невероятно большими, а обрамляющие их ресницы при каждом взмахе отбрасывали густые тени» [12, с. 261]. Несмотря на мешковатую окровавленную форму девушки, «ничто не давало повода усомниться в её привлекательности» [12, с. 262]. Эпизод обмена героями своих чувств и переживаний в момент первой встречи автор изображает очень детально, однако примечательным его делает факт того, что воспоминания мужчины не являются жизненным опытом Юнмина.

В одну из встреч с молодым человеком девушка спрашивает о том, кого он ищет и предлагает помощь, догадываясь, что он скорее «боится найти кого-то <...> он приходил сюда, чтобы получить отрицательный ответ» [12, с. 262]. Однако единственное, что удаётся узнать – «он такой же, как я» [12, с. 262]. Юноша, привлёкший внимание девушки, был сержантом и отвечал за охрану и безопасность важного начальника.

Несмотря на то, что молодые люди виделись всего пару раз («хватило бы пальцев одной руки, чтобы пересчитать их все [встречи]» [12, с.263]), между ними возникает связь – они, буквально, понимают друг друга с полуслова. А перед отправлением на решающее сражение, он называет ей своё имя – Ло Юнмин: «просто, кроме неё, он не нашёл никого, чтобы

² <http://beijing.roadplanner.ru/long/longkod.html>

довериться, ведь неизвестно, кому из солдат суждено выжить в бою» [12, с. 264]. В знак своей преданности девушке, когда отряд выдвинулся в путь, молодой сержант вкладывает в руку Наньянь маленькую яшмовую подвеску, просит дождаться его и уходит.

Далее воспоминания женщины переносятся на период затишья, автор знакомит читателя с друзьями Наньянь – девушкой Юань, главврачом полевого госпиталя, и её мужем, заместителем комиссара дивизии, Юем. Глядя на смелую, вышедшую из знатного рода, молодую и энергичную Юань, Наньянь полагала, что «настоящая женщина должна быть именно такой» [12, с. 265] и даже считала свою подругу настоящей небожительницей.

Параллельно девушка узнаёт о заинтересованности в ней какого-то начальника: «Несмотря на всю деликатность слова «справляться», женщины прекрасно понимали, что именно за этим кроется» [12, с. 266], и, хотя Юань предлагает рассказать о поклоннике больше, Наньянь задаётся вопросами необходимости в этом: «как понять по душе или не по душе» [12, с. 266]. Тогда Юань спрашивает у девушки, есть ли у неё возлюбленный? Этот вопрос «словно сорвал одну из занавесок на сердце всегда уравновешенной Наньянь» [12, с. 266], девушка даёт волю чувствам, однако оставляет вопрос без ответа.

Вскоре в госпиталь приходит весть о масштабном сражении, и Юань вместе с помощниками отправляется на поле боя, чтобы оказывать помощь раненым. Вернувшись через два дня непрерывных сражений, Наньянь замечает изменения в подруге, и не только внешние. Девушка отправляется на поле боя и становится свидетельницей смерти подруги, когда та наступает на мину: «Но оказалось, что богини тоже умирают, и происходит это совершенно неожиданно» [12, с. 267]. В последние минуты жизни, на руках у Наньянь, девушка признаётся, что сержант Ло, которого девушка ждала всё это время погиб в ущелье: «... её пронзила такая боль, что все внутри немело» [12, с. 268]. Перед смертью Юань просит Наньянь выйти замуж за Юя и вырастить их маленькую дочь, заменив мать. Это событие становится роковым для девушки, так как за короткий промежуток времени она теряет двух дорогих ей людей: «Всегда улыбчивая, она вмиг переменилась, и теперь, если вдруг выдавалась свободная минута, она сидела скрючившись, готовая вот-вот расплакаться» [12, с. 268]. Это событие делит жизнь героини на «до» и «после», она опустошена и не знает, как жить дальше, ведь её мечты о семье и любящем муже теперь неосуществимы.

Встретившись с мужем погибшей подруги, Наньянь понимает, что Юань обсудила с мужем кандидатуру девушки на роль жены и матери ещё до рокового сражения в случае собственной гибели: «Юань говорила, что ты... сможешь полюбить Яньян, сможешь позаботиться о ней...» [12, с. 269].

Пытаясь утешить девушку разговорами о предстоящей женитьбе, медперсонал не подозревал, что у неё не было выбора: «Никто не понимал эту девушку, которая уже завтра станет членом семьи заместителя комиссара» [12, с. 270]. Таким образом, союз Наньянь и Юя был не более, чем актом исполнения двумя солдатами последней воли павшего товарища. Здесь автор снова возвращает читателя в настоящее время, где Наньянь оправдывает поступок Юя – человека, скорбящего по погибшей жене, и желающего исполнить последнюю волю жены.

В последний вечер пребывания Наньянь в санчасти происходит чудо: «И вот ближе к полуночи к ним явился боец с раненым на спине. <...> ...перед Наньянь отчётливо проступил конкретный образ! <...> Сержант Ло! Ло Юнмин!» [12, с. 270]. После осмотра врач заключил, что среди множества травм, у сержанта гематома на голове, и предположил, что молодой человек разбился, упав с обрыва. Наньянь, оставшись дежурить у раненого возлюбленного до утра, постепенно осознаёт, что прежде дала обещание обязательно дожждаться его, и вместе с тем пообещала исполнить последнее желание подруги – выйти замуж за Юя: «Никогда раньше ей не было так хорошо. И она твёрдо знала, что ничего подобного не испытает, доведись ей выйти замуж за Юя» [12, с. 271]. Данный эпизод интересен с точки зрения анализа личности погибшей медсестры Юань: девушка не обсуждает с младшей подругой перспективы будущего её мужа Юя в случае гибели, она также не делится с подругой переживаниями о том, что её маленькая дочь может осиротеть. Этим автор приводит к главному: даже в такое сложное и страшное время, между двумя женщинами, столкнувшимися со страхами и смертями, нет той близости или ощущения родства душ, которые являются составными частями понятия дружбы. Героиня не говорит о том, что её волнует с Наньянь, а потому не имеет представления о том, что думает об этом младшая подруга. И, тем не менее, она считает именно Наньянь единственным кандидатом на роли жены и матери. Тем самым она второй раз отнимает у Наньянь возможность выбора. С одной стороны, Юань доверяет девушке судьбу своей семьи. Однако, с другой стороны, таким образом она игнорирует свободу воли и личные интересы подруги, буквально переложив на её плечи ответственность. Юань действует исключительно из собственных эгоистичных побуждений, хотя, на первый взгляд, они и выглядят как исключительно положительные (она хотела вырастить дочь в заботе и полной семье). Несмотря на то, что Наньянь наделяет её образ некоторой божественной силой и в своих представлениях стремится однажды стать такой же сильной и утончённой, её «божественная» подруга, рассказывает о смерти сержанта Юнмина, как бы снимая для Наньянь ответственность за выбор в пользу собственной личной жизни. Так

происходит деконструкция образа богини в лице Юань. Таким образом, Юань представляет собой ещё одного главнокомандующего, приказ которого в обсуждении не нуждается, а не подругой, уважающей и поддерживающей выбор девушки. Однако, Наньянь прощает её, ведь «женские мысли во все времена одни и те же, поэтому разгадать их большого ума не требуется» [12, с. 271].

Пока девушка пытается объяснить положение дел приехавшему за ней заместителю комиссара, раненый сержант приходит в сознание. Ещё раз совершив осмотр, главврач диагностирует амнезию – молодой сержант не помнит ничего, даже своего имени. В ходе осмотра вещей мужчина находит блокнот, в котором, помимо обычных записей, написано имя, однако его вторая часть оказалась смыта кровью: «Ло Юн...» [12, с. 272]. Пытаясь убедить всех в достоверности личности раненого, девушка показывает яшмовую подвеску, принятую в знак согласия ждать возвращения возлюбленного. Точно такую же достаёт из вещей сержант: «Увидав подвеску, Наньянь разволновалась <...>. В соединённых вместе камешках проступило изображение двух драконов с огненным шаром – оказывается, две подвески вместе составляли цельную картинку» [12, с. 273]. Несмотря на уговоры главврача и терпеливое ожидание Юя, девушка принимает решение дать отказ выходить замуж, заключая: «В эти военные будни, когда человеческая жизнь висела на волоске и каждый прожитый день считался за счастье, как можно было поступиться любовью?» [12, с. 273] Видя девушку окрылённой радостью, Юй понимает, что никогда не смог бы добиться от неё таких чувств.

Так девушка приняла решение помочь молодому человеку вернуть память. Она каждый день подробно рассказывала ему об их первой встрече и знакомстве, и в это время любила поглаживать шею Юнмина, на которой успел заглубеть рубец от гранатного осколка: «Её взгляд искрился <...>. Этим полным надежды взором она пыталась заглянуть в самую глубь Юнмина» [12, с. 274]. И вскоре её труды увенчались успехом: «На неё был устремлён взор, в котором выразилась готовность к переменам и мужество человека, отрезавшего путь к отступлению. <...>. То событие стало наиважнейшим пунктом в судьбе Наньянь» [12, с. 274].

Постепенно, с приближением окончания войны, начали проясняться детали того сражения, в котором погиб весь отряд юноши. Попад под обстрел, он упал с обрыва и тем самым спасся, получив повреждения и потеряв память. Остальным же выжить не удалось. Так, девушка стала единственным человеком, кто мог подтвердить личность сержанта. Ему сделали новый паспорт, а дольше КНР одержала победу, молодые люди поженились и родили ребёнка – жизнь шла своим чередом.

Прожив всю жизнь вместе, пожилая пара, цenia каждый светлый момент, проведённый вместе, любила пересказывать свою историю, чтобы ни в коем случае ничто не исчезло в памяти. Однако в силу возраста, мужчина снова стал терять память, а моменты «просветления» случались лишь от пересказа любимой истории их любви.

Кульминацией рассказа становится решение мужчины раскрыть жене свою тайну. Он показывает Наньянь «Уведомление о солдате, павшем в бою» и признаётся: «... я не знаю, должен ли я тебе об этом говорить, всю свою жизнь я проносил на душе этот камень... И если я его не сброшу, то сам так и не узнаю, кто же я на самом деле...» [12, с. 276]. Из уведомления становится ясным истинное положение дел: оказывается, мужчина перед Наньянь в 1948 году был не сержантом, охранявшим начальника, а политруком третьей роты, и в 1949 году сорвавшись с обрыва «пал жертвой во имя правого дела» [12, с. 276]. Осмелившись, мужчина называет своё настоящее имя – Ло Юнлян. И с Юнмином они – близнецы.

Здесь становится очевидным факт присвоения молодым человеком жизни и личности своего брата, в которого была влюблена Наньянь: перед отправкой на фронт мать каждому из них вручила яшмовые подвески, а в воинской части их разделили и отправили в разные полки. Женщина поняла, что, когда впервые встретила Юнмина, он искал именно своего брата – человека, очень похожего на себя. Мужчина признался, что память вернулась к нему всего за пару дней, и «первое, что он осознал – Наньянь принимает его за Юнмина» [12, с. 276]. Всё то время, что девушка заботилась о потерявшем память молодом человеке, он мучил себя вопросами и думал, как быть. Со временем он и сам «попал в прочные сети любви» [12, с. 277], решив навсегда остаться её Юнмином. Следовательно, потеря памяти в произведении является способом личной идентификацией героя: отказавшись от своего «я», он благодаря влюблённой девушке начинает конструировать новую личность. Таким образом, Ван Тянь в рассказе изображает, во-первых, эволюцию личности, а во-вторых личностную идентификацию молодого бойца.

Возвращаясь к характеристике явления концепта памяти, данной А.А. Павловой, которая, с другой стороны, теперь опровергается. Так как герой страдает старческим слабоумием, в чём он также признаётся жене, для него реальность путается с бредом, поэтому управлять своими воспоминаниями и систематизировать их самостоятельно он не может. Важно отметить, что «память является неотъемлемым и важнейшим атрибутом человеческого сознания, одним из инструментов познания, формирования самосознания и мировоззрения, представлений о прошлом и

будущем» [16]. Именно поэтому личность не может существовать и развиваться без собственной памяти или истории.

Наньянь относится к понятию памяти как к драгоценности, так как от неё зависит судьба мужчины и дальнейшее развитие их отношений. Девушка прилагает усилия, чтобы помочь молодому человеку всё вспомнить, она заботится о нём. В настоящее время, пересказывая мужу историю их жизни и любви, Наньянь помогает сохранить его память, которую теперь, когда груз упал с плеч мужчины, он не боялся окончательно потерять: «Из старческих уст Наньянь вырвался скорбный стон. Она снова должна будет потерять его. На этот раз навсегда» [12, с. 278]. Таким образом, одна из функций памяти в рассказе – сохранение личности человека, а также его связи с окружающим миром (то есть сохранение личностной идентичности, несмотря на присвоение второй, новой личности).

Дальше из признания Юнляна раскрывается ещё одна тайна о том, что он не является сержантом Ло Юнмином, знал муж погибшей подруги Наньянь – Юй. Герои задаются вопросом, почему же Юй, узнав Юнляна, ничего не рассказал? Однако автор уже отвечала на данный вопрос: Юй знал, что Наньянь не полюбит его так, как любит Юнмина, и не будет счастлива с ним. В последствии именно он помогает Юнляну сделать новые документы и перебраться вместе с девушкой в тыл. Юнлян также признаётся, что рубец от осколка гранаты, на самом деле, – родимое пятно. И каждый раз, когда влюблённая Наньянь прикасалась к нему, мужчина вспоминал погибшего брата. В данном тексте интересна также причинно-следственная связь присвоения Юнляном личности родного брата. По сути, юноша не раскрывает своё имя девушке, потому что видит её отношение к брату (заботясь о возвращении памяти, девушка вкладывает в действия свои искренние чувства). Его желание быть любимым хорошей девушкой подкрепляется страхом сказать правду.

Из признания мужчины иначе раскрывается личность овдовевшего Юя: несмотря на то, что ему всего 22 года, он – зрелый, взрослый человек, принимающий свою неспособность сделать девушку счастливой. Он не мстит ей, не упрекает нарушением обещания, данного подруге перед её смертью. Юй желает девушке счастья и настоящей любви, поэтому делает всё, что от него зависит.

Узнав истинную историю своего мужа, Наньянь постепенно сама начала отвечать на вопросы, которыми задавалась всё то время, что они прожили вместе: «...вопреки ожиданиям, муж никогда не брал её с собой в родные края» [12, с. 277]. Она понимает, что всю жизнь прожила с другим человеком, однако испытания, через которые они прошли вместе, компенсируют факт подмены личности. Женщина прощает мужа и заключает:

«мне самой судьбой было предопределено выйти за тебя замуж» [12, с. 278]. Герои провели жизнь в гармонии друг с другом, из чего можно сделать вывод, что Юнлянь оправдал ожидания жены, тем самым заслужив её любовь.

В широком смысле слова культурная идентичность – это «жизненное ядро культуры, тот динамический принцип, через который общество, опираясь на свое прошлое, черпая силу в своих внутренних возможностях и осваивая внешние достижения <...> осуществляет процесс постоянного развития» [18, с. 443]. В узком – «это осознанное принятие человеком соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, понимание своего «я» с позиций тех характеристик, которые приняты в данном обществе, самоотождествление себя с культурными образцами именно этого общества» [15, с. 54]. В данном контексте стоит обратить внимание на значение подвесок: подаренной девушке перед уходом в поход и найденной в вещах раненного бойца. На обеих подвесках, воплощавших жениха и невесту, были изображены два дракона, а не дракон и феникс. В китайской культуре именно союз дракона и феникса является символом гармонии мужского и женского начал, как инь и ян, соответственно. «Сочетание этих образов выражает духовный смысл ожидания людьми любви и брака» [57]. Автор также упоминает в рассказе мужчины, что перед отправлением на фронт мать подарила братьям по подвеске, чтобы они могли найти друг друга, а также свою любовь. Учитывая сложность момента и символизм вручения девушке яшмовой подвески, становится очевидным факт предложения юноши выйти за него замуж. А принимая подвеску, Наньянь даёт своё согласие. Таким образом, именно подвеска на протяжении всей жизни героя выполняла функцию культурной памяти и личной идентичности. Благодаря украшению и его символике автор акцентирует внимание на значении и ценности семьи и брака в Китае. Семейная реликвия несёт в себе память о погибшем брате, обстоятельствах встречи героев, а также событиях, навсегда изменивших судьбу героев и страны. Следовательно, память в произведении выполняет ещё две важные функции: сохранение культурной, а также исторической памяти героев.

В конце рассказа Наньянь, выслушав признание мужа, заключает: «Неожиданно оказалось, что на протяжении всей жизни её заботливо охраняли сразу трое мужчин» [12, с. 277]. Юнмин, Юй и Юнлянь на разных этапах жизни девушки по-своему заботились о ней и поддерживали. Можно даже предположить, что именно благодаря им юная Наньянь находила в себе силы жить и поддерживать других раненых. Она же, в свою очередь, по-своему благодарна и дорожит каждым из оберегавших её мужчин. Благодаря силе этих чувств молодая и наивная Наньянь, какой она была в начале произведения, к концу повествования эволюционирует как личность, однако

её всё равно нельзя назвать счастливой женщиной. Несмотря на слова утешения, которые она произносит после осмысления случившегося, её нельзя назвать и счастливой женой. Оставив героев супругами, автор подчёркивает роль матери, которую Наньянь играла всю жизнь, сначала помогая мужчине создавать «нужную» ей личность, а затем заботясь в старости о другом мужчине.

Резюмируем, что в данном рассказе автор изображает несколько типов личности. Во-первых, зрелая личность в лице Юя, который принял выбор девушки, несмотря на данное обещание. Во-вторых, эгоистичная личность, воплощённая в обожествлённом образе старшей полевой медсестры Юань. В-третьих, двойственная личность героя Юнляна, представляющая интерес для исследования. И в-четвёртых, личность обманутой Наньянь, воплощающей образ матери одновременно для всех героев рассказа. Каждая из перечисленных личностей в тексте эволюционирует и является составной частью концепта личности в китайской литературе.

3.4. Деконструкция нравственно-этической парадигмы в повести Ван Шиюэ «Грехи человеческие» (王十月 《人罪》, 2014)

Исследуя образную систему современной китайской литературы, в которой особое место занимают герои-конфуцианцы, нельзя не отметить их эволюцию (или деградацию). Именно этот аспект через призму преступления и психологии преступления исследует в своей повести «Грехи человеческие» молодой китайский писатель Ван Шиюэ.

О его биографии известно немного, однако в своём аналитическом эссе известный критик Се Юшунь пишет, что «[писатель] родился в 1972 году, в городском уезде Шишоу провинции Хубэй, в крестьянской семье. Писатель глубоко понимает тяготы жизни низшего класса, так как долгое время и сам жил в соответствующих условиях. Что касается литературы, то в ранние годы он находился под сильным влиянием писателей левого толка, таких как Лу Синь, а позже восхищался такими писателями, как Шуан Цунвэнь и Ван Цзэнци. <...>. В мир литературы он пришёл в 2000 году. За 15 лет творческой практики у него постепенно сформировалось уникальное мировоззрение и представление об искусстве» [75].

Творчество молодого писателя активно изучают в Китае, а также странах Азии. Исследователь из Аньянского университета Цзяо Хуэйшэн в своей статье об эстетике и морали в повести пишет, что Ван Шиюэ «всегда опирался на реальность, был страстно озабочен действительностью, черпал материалы для литературного творчества из реальной жизни и создавал литературные произведения путем художественной обработки. Его произведения близки времени и действительно отражают реалии жизни, их

можно охарактеризовать как «эссе, написанные для времени, и стихи, сочиненные для событий» [80]. Литературный критик Се Юшунь пишет о творчестве молодого писателя Ван Шиюэ следующее: «Все его романы и проза полны подтверждения его собственного опыта, его наблюдения за реальностью и его сочувствия к другим» [75].

Исходя из изложенных точек зрения касательно степени реалистичности в произведениях автора, его жизненном опыте и жажде добиться справедливости, нельзя не обратить внимание на этико-моральный контекст в названии исследуемой повести. А.А. Родионов, работая над сборником «Времена и нравы», перевёл оригинальное название повести (《人罪》) как «Грехи человеческие». В китайском языке слово «грех» иероглифически записывается разными способами. Среди наиболее часто встречаемых иероглифов в текстах культурного, религиозного или социального характера это «罪» (zuì), «罪孽» (zuìniè), «罪恶» (zuì'è) или «罪过» (zuìguò).

При обращении к лексеме грех в китайской и русской лингвистической картине мира, можно обнаружить существенные отличия. Например, В.И. Молодых и Т.И. Леонтьева сравнивая русскую и китайскую лингвокультуры отмечают, что «русское слово грех описывает широкий и подробный круг чувств, действий и ситуаций, а в китайском языке аналогичное слово с широким значением отсутствует, что требует самых разных переводных эквивалентов в зависимости от контекста» [35]. В исследовании кандидата филологических наук В.В. Сайгина о концепте «греха» в современном русском языке объясняется, что «специфика русской национальной концептосферы заключается в исторической устойчивости и целостности когнитивной модели «грех – покаяние – добродетель» [44]. Однако после подробного анализа эмпирического материала исследователь резюмирует, что для русской национальной культуры «данная модель является значимой как в религиозном, так и во внерелигиозном, светском пласте» [44].

Что касается китайской культуры, то британский дипломат Эдвард Вернер отмечал, что в Китае классическому значению понятия «грех» аналогично преступление против закона: «Китайское законодательство закрепляло систему субординации, подчинения правителю, а не содействовало установлению справедливости в обществе. Законы были направлены на то, чтобы обвинять и карать, а не исправлять осужденных» [13]. Далее Вернер обращается к конфуцианству, как к идеологическому стержню государства, а также к религиозному контексту, раскрывая его основной принцип – принцип детерминизма. Следовательно, следует отметить основную жизнеутверждающую концепцию: «все, что случается, представляет собой последовательность предшествовавших состояний вещей.

Все, что человек делает в любой момент жизни, зависит от его прошлого, т.е. от его психологического наследства, а также от всего, что он до этого прошел» [17]. Опираясь на представленную концепцию обратимся к галерее образов и концепту грех повести.

В центре повести 4 главных героя: судья Чэнь Цзэво, его дядя Чэнь Гэнбинь и жена Ду Мэй и осуждённый торговец Чэнь Цзэво. Каждый герой в разной степени воплощает в себе грехи человечества, которым уделяет внимание автор. А именно: трусость, малодушие, эгоизм, ложь и убийство. Последнее из которых, по мнению автора повести, не является самым страшным.

Повесть начинается со сцены убийства мелким торговцем Чэнь Цзэво молодого полицейского, который отнял у первого самое дорогое – велосипед, благодаря которому и осуществлялась торговля, хоть и незаконно. В прошлом Чэнь Цзэво учился на столяра, женился, затем у них с женой родилась дочь. Проработав двадцать лет на фабрике, Чэнь Цзэво получил отравление бензолом и был вынужден сменить род деятельности. Так герой и его жена принимают решение заняться торговлей. В беседах с детьми Чэнь Цзэво повторял, что больше всего на свете он жалеет о том, что, имея хорошие оценки в школе, он не поступил в университет. Изображая жизнь и быт торговца Чэнь Цзэво, автор подчёркивает его виновность в том, как сложилась его судьба. Так, если бы герой взял на себя ответственность и занялся получением «Сертификата готовности к рождению второго ребёнка», то ему, например, не пришлось бы «выплачивать штраф за нарушение закона о планировании рождаемости, жить стало труднее» [11, с. 82].

Далее автор вводит ещё одного главного героя повести – судью по имени Чэнь Цзэво. Вообще гунъань сяошо (кит. 公案小说) – дословно «судебная проза») – явление простонародной литературы китайской культуры, а образ судьи относится к канону классических персонажей. Так, классический судья, вокруг которого строится повествование в тексте судебной прозы мудрый, честный и неподкупный чиновник. Однако Ван Шиюэ создаёт образ героя-судьи далёким от идеала.

Несмотря на то что ничего сложного в этом деле о преднамеренном убийстве для такого уважаемого и известного судьи как Чэнь Цзэво не было, но «преступление, которое он совершил двадцать лет назад, было тесно связано с нынешним делом» [11, с. 85]. Первое, что решает делать судья, – просить отдать это дело другому коллеге. Его волнует вопрос самосохранения больше, чем справедливость и долг. Однако, так как начальство не видит явных причин для удовлетворения просьбы районного судьи, дело остаётся на рассмотрении у героя. Неудовлетворённый ответом начальства, судья начинает поддаваться растущей панике, полагая, что «если

он будет председателем... <...>, во время слушаний, несомненно, снова вызовет интерес, и тогда он, полный тѣзка подсудимого, окажется в центре внимания» [11, с. 86].

Автор подробно изображает путь, благодаря которому Чэнь Цзэво стал тем, кто вершит судьбы простых людей. Самым важным человеком, открывшим ещё маленькому мальчику дорогу в жизнь стал его дядя Чэнь Гэнъинь – учитель, чьи ученики стали важными людьми в городе, относившиеся к своему учителю с уважением и благодарностью, а потому всегда готовые помочь. Мать мальчика – родная сестра Чэнь Гэнъинь, после завершения «культурной революции» поехала работать в сельскую местность, вышла замуж и родила сына, но впоследствии разочаровалась в собственном выборе. Тогда женщина поняла, что единственный выход из бедной жизни для её сына Чжао Чэна (в настоящее время судья Чэнь Цзэво) – поступление в университет. Поэтому женщина подталкивает родного брата – завуча старшей школы, на преступление. Она отправляет мальчика к родному дяде и отправляет вместе с ним записку, в которой изложила свой план. А вскоре заболела туберкулёзом и умерла, перед смертью попросив брата не говорить о случившемся сыну.

Так мальчик стал воспитываться строгим, но находчивым дядей, который нашёл способ отвлечь Чжао Чэня от страшного известия. Ответ на вопрос о том, как же мальчик по имени Чжао Чэнь стал Чэнь Цзэво прост: сработал хитроумный план его дяди. Помимо смерти родной матери, мальчику не хватило баллов для зачисления в университет, однако Чэнь Гэнъинь нашёл уведомление о зачислении ученика Чэнь Цзэво – сына простых крестьян, которые, как он решил, не смогут оплатить сыну дальнейшее образование. Изначально «Чэнь Гэнъинь хотел найти какого-нибудь ученика по фамилии Чжао, и таким образом поменялось бы лишь имя, но не фамилия. Однако в этом году среди поступивших был лишь один ученик по фамилии Чжао, и тот был родственником служащего из местного правительства, поэтому Чэнь Гэнъинь не осмелился трогать его и выбрал ученика по фамилии Чэнь» [11, с. 91]. Так, сменив племяннику имя и подготовив благодаря своим связям новые документы, Чэнь Гэнъинь кардинально изменил судьбы двух своих учеников. Данный эпизод свидетельствует о существующих проблемах в образовании, в системе экзаменов, а также о коррупции и кумовстве – явлениях, источник которых – эгоизм и приоритет личного блага над общественным.

Отучившись в университете, юноша приезжает навестить дядю, и рассказывает о том, что знает истинную причину своего зачисления, а также он «рассказал, что научился курить, что не осмеливался общаться с людьми. Другие заводили романы, а он боялся. Ещё он сказал, что часто видел во сне

того, другого Чэнь Цзэво...» [11, с. 92] Чтобы очистить совесть, юноша поступает в магистратуру, а после, пройдя тяжкий путь, становится «достойн носить на груди судейский значок» [11, с. 86].

Так, изменив имя, герой присваивает себе чужую жизнь, а в последствии и личность. Раньше Чжао Чэнь был обычным человеком, искренне желавшим всего добиться сам, пусть и не сразу. Он с почтением относился к людям, зарабатывавшим на жизнь тяжёлым трудом, как его родители. Теперь же, спустя двадцать лет, «он знал, что где-то там, внизу, на улицах существуют бесчисленные торговцы Чэнь Цзэво, подсобные рабочие Чэнь Цзэво, деревенские мигранты Чэнь Цзэво... <...> А в это время он, судья Чэнь Цзэво, стоит за голубой стеклянной стеной, **кура и наслаждаясь прохладой** кондиционера, и **взирает** на их жизнь, полную тягот и невзгод, так, словно она совершенно не имеет к нему отношения» [11, с. 86]. Из данного эпизода становится очевидным изменение героя, его отношения к собственной жизни и людям другого класса. Он не смотрит, а взирает на них сверху вниз, для него в мире полно мелких торговцев и мигрантов, которым никогда не суждено быть на его месте.

Будучи человеком, при встрече с которым каждый прохожий считал своим долгом поклониться в знак приветствия и уважения, «он считал себя хорошим судьёй» [11, с. 85]. Герой постоянно успокаивает себя, перечисляя трудности, которые ему пришлось преодолеть, ступая по тернистому карьерному пути. Однако, перечитывая детали дела об убийстве торговцем полицейского, Чэнь Цзэво всё труднее сохранять спокойствие: «с самого начала он почувствовал беспокойство, переросшее в напряженное ощущение, что он сидит на пороховой бочке, готовый взорваться в любой момент, и никак не мог придумать, как предотвратить взрыв» [11, с. 85]. Чтобы получить совет и успокоиться, мужчина решает позвонить дяде, ведь именно он виновен в подмене документов. В ходе разговора судья резюмирует: делом интересуются журналисты, он боится. Однако, чтобы племянник не сделал глупостей, дядя заявляет: «Все, что у тебя сейчас есть, досталось нелегко. Я уже стар, на пенсии. Твои двоюродные братья и сестры – люди с положением в обществе... К тому же денежный долг надо возвращать, а за убийство следует отвечать своей жизнью. Это – непреложная истина...» [11, с. 93]. Из речи дяди становится очевидным тот факт, что остальные братья и сёстры также имеют связи и также добились своего места в обществе благодаря помощи Чэнь Гэнъяня, то есть нечестным путём. Чтобы узнать о своём подсудимом как можно больше, герой принял решение отправить дядю посмотреть, как живёт настоящий Чэнь Цзэво.

Далее автор подробно изображает ход решения проблемы, а также поиск душевного спокойствия дядюшки Чэнь Гэнъяня. Когда уже

постаревший мужчина приезжает по указанному в документах подсудимого адресу, его встречают заинтересованные взгляды деревенских жителей. Они, полагая, что к ним «инкогнито» приехал какой-то начальник, решили попробовать узнать судьбу своего соседа, уверяя гостя, что: «Чэнь Цзэво – хороший человек! И с самого детства был хорошим и добрым ребёнком, он даже курицу убить не мог...» [11, с. 95], а после один из деревенских жителей заявляет о том, что знает о подмене документов, однако, так как деталей ему не известно, информация может быть простой сплетней: «Только он это произнес, руки у Чэнь Гэньиня задрожали, <...>. Голос у него тоже дрожал, он с трудом справился с чувствами» [11, с. 96]. Покидая деревню, Чэнь Гэньинь боролся с совестью, размышляя о том, «что если бы он тогда не совершил подлог ради племянника, то, возможно, сейчас в городском кабинете сидел бы этот Чэнь Цзэво, а нынешний судья Чэнь Цзэво жил бы в нищете и искал бы подработки где-то в других краях. <...> Эх... С глаз долой – из сердца вон!» [11, с. 97]

По пути домой старик всё же находит компромисс с совестью и заезжает в школу, где был завучем, к чьим советам прислушивались, составляя списки учеников, достойных стипендии. Найдя классного руководителя Чэнь Ифэя – сына настоящего Чэнь Цзэво, старик рекомендует директору включить в список и необходимого ребёнка: «Когда в этом году будете составлять список учеников на стипендию, обдумайте и его кандидатуру» [11, с. 99], тем самым обеспечивая мальчику материальный достаток, а также попытавшись подбодрить и поощрить ребёнка за хорошую успеваемость в школе. Однако, если заглянуть в ситуацию глубже, то нетрудно понять истинную причину остановки дяди в школе – он просто решил откупиться. Рассказать кому-либо о случившемся ему не позволяют его трусость, эгоизм и груз ответственности за тех, кому он помог добиться успехов нечестным путём. Он боится истинного наказания, боится разоблачения, поэтому по пути к дому настоящего Чэнь Цзэво, от испытываемых чувств у старика случается приступ гипогликемии.

Параллельно с дядей торги с совестью вёл и лже-Цзэво – уважаемый судья, и, решив, что дядя сделал для сына подсудимого всё, что можно, пришёл к выводу, что относиться к делу так серьёзно не стоит: долг гуманности и справедливости уже исполнен, а значит дальше руководствоваться следует только законом. И здесь автор снова подчёркивает отношение героя к случившемуся, ведь он думает, что, оплатив мальчику обучение, он ни ему, ни его семье ничего не должен.

Вспомнив об обещании прийти на собрание в школу вместо жены, мужчина отправляется в школу, где становится причиной спора сына и его одноклассницы: дети спорят, чей отец красивее – отец Чжао Тяньи или его

одноклассницы Лю Шиши. Встретившись со своим конкурентом в споре детей выясняется, что отец девочки – начальник Лю, отказавший передать дело об убийстве полицейского другому судье. В процессе разговора мужчин, начальник Лю замечает, что у его подчинённого и мальчика разные фамилии, однако судья находит этому объяснение: «У меня фамилия моей матери, а сыну я дал фамилию отца» [11, с. 105]. После собрания, обсуждая выводы, к которым пришли Чжао Тяньи и Лю Шиши в споре о том, чей отец красивее, Чэнь Цзэво учит сына быть скромнее, ведь «скромность – это добродетель» [11, с. 105]. Поучая сына жить по законам конфуцианства, сам герой их не соблюдает. И говоря об образе каноничного судьи Бао и благородном муже цзюньцзы (кит. 君子), к статусу которого ещё будучи юношей он мог прийти упорно обучаясь, а затем продолжая честно и справедливо вести свою деятельность. То есть в своём произведении Ван Шиюэ изображает деградацию образа каноничного судьи. Если культурный образ судьи Бао, который мудро судил и честно вёл дела, популяризировался в устном народном творчестве, а также был одним из основных героев в крупных произведениях, то теперь всё изменилось. Роль в литературе, которая не теряла своего веса на протяжении веков, теперь обесценилась. Новый судья бесчестен, труслив и безответственен. Он не испытывает жалости к людям, не понимает их проблем и не может поставить себя на их место. Исходя из чего можно сделать вывод об отсутствии у него гуманности – важнейшего принципа конфуцианства.

Нельзя также не сказать ещё об одном важном герое повести – о Ду Мэй, жене судьи Чэнь Цзэво: «Они познакомились на работе. Тогда Чэнь Цзэво первый раз выступал в роли председательствующего судьи, <...>. Ду Мэй же была ведущей журналисткой отдела городских новостей и приехала на суд» [11, с. 105]. Несмотря на то, что Ду Мэй выросла в семье начальника, она долго «занималась социальными проблемами и немало повидала трудностей и невзгод низших слоев общества, с которыми она никогда до этого не сталкивалась» [11, с. 105]. Девушка всегда отстаивала справедливость, поэтому свою карьеру журналиста строила, руководствуясь чувством долга: она должна была во всем разобраться, изложить на бумаге дело коротко и по факту, всех виновных необходимо было наказать, а пострадавшим помочь.

Будучи с Чэнь Цзэво людьми из разных социальных слоёв, она не понимала проблем деревенского парня, приехавшего осваивать юриспруденцию в большой город: «К тому же все это Чэнь Цзэво получил незаконным способом, и это лежало камнем на его душе, который давил так, что не продохнуть, и о котором нельзя рассказывать» [11, с. 102], и несмотря на это «он изо всех сил старался быть хорошим судьёй» [11, с. 106]. У них

были разные взгляды на жизнь: «Почему жизнь похожа на подъём в гору? Почему обязательно надо стремиться к самому верхнему пику? Ведь можно же хорошо жить и на дне ущелья, там тоже прекрасный пейзаж! В жизни самое главное – сам процесс» [11, с. 103]. Невзирая на разногласия и разный жизненный опыт, они заботились и всегда поддерживали друг о друга. Чэнь Цзэво усердно работал и строил карьеру, а Ду Мэй работала в удовольствие, писала обзоры о различных событиях в жизни города и страны. А «благодаря взглядам Ду Мэй их сын рос психически здоровым ребенком, его счастье и здоровье было на первом месте» [11, с. 103].

Помимо роли заботливой матери, автор наделяет героиню важной миссией. Учитывая принципиальность и искреннюю симпатию девушки к простым людям, автор концентрирует в ней образ современных СМИ. О чём говорит её должность и уважение, с которым к ней относятся коллеги. Ду Мэй доверяют освещать сложные события, отправляют в командировки по всей стране и с интересом относятся к её деятельности.

Однажды за ужином Ду Мэй заговорила о деле торговца и полицейского, вести которое должен был её муж. И хотя Чэнь Цзэво пытался перевести тему, от аргументов заинтересованной жены-журналистки мужчина заволновался: «... я не могу отбросить эту новость, потому что преступник носит то же имя, что и ты, и родились вы в одном уезде. Глядя на него, я все время думаю о тебе» [11, с. 108]. Девушка продолжает мысль о том, какое значение для человека имеет судьба, можно ли на неё повлиять и о том, как имея одно имя двое людей имеют такие кардинально разные судьбы.

На следующий день, раскрыв папку с делом торговца Чэнь Цзэво, судья невольно предался воспоминаниям о школьных годах, когда они с преступником, учились в одной школе. Вспоминая их оценки, положения в классе и совместное участие в конкурсе сочинений, судья приходит к мысли, что в те годы он во всем уступал нынешнему подсудимому. Чэнь Цзэво был лучше Чжао Чэня во всём, даже внешне был симпатичнее. И это ещё один фактор, который не даёт судье решиться на признание в содеянном – зависть.

Чэнь Цзэво овладевает страх быть узанным подсудимым. Он боялся смотреть в глаза человеку, чью судьбу он присвоил себе. Стараясь успокоиться, он всматривался в фото подсудимого, чтобы привыкнуть к его лицу, и чтобы во время заседания ему не было необходимости смотреть в глаза осуждённому. Однако всматриваясь в фото, он замечает сначала движения глаз на фото, а затем и улыбку, будто запечатлённый на фото человек насмехается над муками лже-Цзэво, он смеётся над юным Чжао Чэнем, во всём стремящимся превзойти простого деревенского мальчишку. Подобного рода галлюцинации свидетельствуют о сильном эмоциональном стрессе, однако мужчина всё равно не признаётся в собственной виновности,

о чём можно сделать вывод из эпизода, в котором судья, перебирая документы из папки с делом, пытается найти выход из ситуации и обернуть всё так, чтобы ни при каких обстоятельствах не вести слушание этого дела: «Ему в голову даже пришла мысль самому создать какую-нибудь непредвиденную ситуацию, например, автокатастрофу. Но кто мог гарантировать, что катастрофа будет удачной, что он получит именно те раны, какие надо?» [11, с. 113] Исходя из особенностей менталитета китайцев, данный эпизод отсылает к принципу ни при каких обстоятельствах «не потерять лицо», т.е. к вопросу репутации и невозможности её потерять. Цинизм и малодушие – качества, зародившиеся в характере героя, когда он был только в начале своего карьерного пути, начавшие теперь расцветать.

От своего старого приятеля девушка узнаёт о том, что дело торговца будет вести её муж, и решает поговорить с ним. Несмотря на то что в ходе разговора она чувствует, будто муж что-то скрывает, девушка заявляет, что они всегда будут вместе. А ночью Ду Мэй замечает, что мужчина не спит. Чувствуя, что он столкнулся с проблемой, жена пытается провести собственное расследование: «Она подозревала что-то совсем другое – например, что комиссия по проверке дисциплины засекала, как он брал взятку. <...>. Но она сразу отвергла эту мысль, ведь она знала, что Чэнь Цзэво не имел больших притязаний в материальном плане. <...>. Но если проблема была не в материальном плане, значит, замешаны чувства. <...>. Она часто ездит в командировки, задерживается допоздна на работе, идеальной женой ее сложно назвать» [11, с. 115] – т.е. как любящая жена и просто женщина, она принимает решение бороться с воображаемой конкуренткой.

Тем временем Чэнь Цзэво снова пытался совершить сделку с совестью, но как бы ни старался находчивый судья, признаться жене в истинной причине своей бессонницы, он не решился, так как «боялся, что, узнав истинное положение дел, Ду Мэй бросит его, от этого страха все в его душе было как натянутая струна, готовая вот-вот лопнуть, <...>. Он не раз думал рассказать правду и позволить Ду Мэй сделать выбор. <...>: перекинуть подобное психологическое давление на нее – проявление эгоизма» [11, с. 115].

Наутро Ду Мэй получила предложение от бывшего коллеги, а теперь известного в городе адвоката, Вэй Гуйчжи, встретиться. В студенчестве он ухаживал за ней, а после учёбы в университете они по-прежнему продолжали общаться и пересекаться на городских мероприятиях. Перед встречей она отправляется к осуждённому, чтобы взять интервью и ловит себя на мысли, что подсудимый Чэнь Цзэво имеет какое-то отношение к её жизни: «... она никогда не брала интервью у людей, которые вызывали бы в ней тревогу» [11, с. 116]. Девушка пытается успокоить себя, решив, что чувство тревоги

вызвано именем, «но она отогнала эту мысль, ведь торговец Чэнь Цзэво и ее муж – это люди из разных миров, их совершенно нельзя сравнивать» [11, с. 116].

Разговор с Вэй Гуйчжи, конечно, пришёл к теме нашумевшего дела об убийстве полицейского, так как он был адвокатом подсудимого: «Он сказал, спасибо, что я его защищаю, но он хочет, чтобы приговором была смертная казнь» [11, с. 119]. Кроме имени Вэй Гуйчжи акцентирует внимание девушки на месте рождения обоих мужчин. В этот момент «она почувствовала, что он – опытный охотник, а она – его охотничий трофей» [11, с. 120]. Ду Мэй также узнаёт о реакции подсудимого на сведения об удивительных совпадениях с судьёй. Кроме того, Вэй Гуйчжи предлагает ей в свободное время посмотреть эпизод из сериала «Судья Бяо», в котором велось дело о подмене принца кошкой, аргументируя тем, что при повторном просмотре известного с детства сюжета даже сейчас можно найти для себя что-то новое. Напоследок мужчина решает уточнить у Ду Мэй год рождения её мужа. Из эпизода встречи Ду Мэй и Вэй Гуйчжи становится очевидна отсылка автора к классическому образу честного судьи. Интересен способ подачи информации добрым товарищем девушки: он не называет вещи своими именами, а делает намёки. Видя, что девушка не понимает, он продолжает, с одной стороны, подталкивать её к истине, а с другой, насмехаться над ней, ведь ему известно истинное положение дел, он разгадал эту загадку быстрее.

Уже дома Ду Мэй решает проверить материалы своего личного расследования ещё раз: «Профессиональный инстинкт журналиста, ведущего расследование, позволил ей мгновенно вычленить главное. Торговец Чэнь Цзэво и судья Чэнь Цзэво – оба родились в одном уезде и в один год сдавали госэкзамены» [11, с. 122]. Далее девушка приходит к выводу, что имя Чэнь Цзэво не самое популярное, что толкает её ещё дальше, но испугавшись собственных выводов, она назначает встречу мужу в чайном домике, чтобы он сам ей всё объяснил.

В конце концов, загнанный в угол, судья обо всём рассказывает жене: «Факты, словно чугун, свалились на голову, а вместе с ними и целый ряд других проблем. Столько лет она жила во лжи. Фамилия ее обожаемого мужа, отца ее ребенка, оказывается, не Чэнь, а Чжао» [11, с. 124]. Поняв, что её однокурсник и подсудимый обо всём догадались, девушка задалась главным вопросом: что же ей теперь делать? Рассказав жене правду, Чэнь Цзэво признаётся, что «все эти годы [он] жил, испытывая боль, под грузом этой тайны. Сейчас, когда [он] все рассказал, ему даже стало легче. То, что должно случиться, произойдет рано или поздно» [11, с. 125]. Выслушав признание мужа, Ду Мэй принимает решение обдумать всё в одиночестве, а не справившись с грузом полученных фактов, девушка впадает в депрессию.

Она отказывается продолжать вести начатое расследование и предлагает начальству отдать свои наработки менее опытной и заинтересованной в деле коллеге Бин Эр, игнорирует сообщения от Вэй Гуйчжи. Здесь автор изображает истинное положение дел в СМИ: даже узнав все детали и подробности дела, Ду Мэй не решается рассказать об этом народу. Сам того не желая, муж девушки переложил груз своей ответственности на плечи жены. Руководствуясь собственными принципами и профессиональным долгом, она должна была изложить всё как есть. Однако этого не происходит. Ду Мэй не может взять на себя роль судьи, не может дать делу новый виток и пытается отойти в сторону, чтобы стать простым наблюдателем, не имеющим к этому резонансному делу отношения. Ей важно, чтобы мужчина, которого она полюбила, сам принял верное решение. Конечно, она не желала мужу тюрьмы, однако считала справедливым расставить всё по своим местам и ответить на все вопросы.

Взяв себя в руки, она отвечает на один из звонков приятеля и узнаёт, что перед заседанием по их общему делу есть последняя возможность встретиться с подсудимым. Несмотря на волнение, она принимает предложение, хотя невольно чувствует себя «ещё одним судьёй Чэнь Цзэво» [11, с. 128]. Встретившись с торговцем, журналистка замечает, что мужчина стал бодрее, однако своего мнения не изменил и несмотря на намёки адвоката о возможной виновности судьи, убивший полицейского торговец всё равно настаивает на смертной казни: «Она не понимала, чего он добивается, но, глядя на мечтающего о скорой смерти Чэнь Цзэво, не ощущала жалости к нему, а, наоборот, чувствовала свою ничтожность» [11, с. 130].

После встречи с подсудимым, Вэй Гуйчжи предлагает помощь девушке, с условием, что, если они с мужем выплатят семье погибшего полицейского компенсацию, никто больше не узнает о причастности судьи к судьбе торговца. На этот шаг Вэй Гуйчжи идёт из-за дружбы с Ду Мэй, однако сама девушка на этот шаг пойти не может в силу собственных убеждений. Тогда Вэй Гуйчжи назначает встречу непосредственно судье Чэнь Цзэво. Несмотря на свою репутацию справедливого и мудрого судьи, честно рассудив не одно запутанное дело, сначала он отказывает приятелю жены, а после сообщения от неё – соглашается. На встрече адвокат торговца предлагает судье два варианта выхода из сложившейся ситуации. Понимая, что сумма компенсации очень большая, судья отказывается, тогда Вэй Гуйчжи предлагает отвод по причине родственных связей с адвокатом ответчика. Найдя способ получения отвода в деле, судья впервые за несколько дней чувствует облегчение, ведь это именно благодаря Ду Мэй он согласился на встречу, а значит, раз она ему помогла – сможет и простить.

Когда началось слушание, Ду Мэй отправила вместо себя в зал суда коллегу Бин Эр и из её рассказа узнала, что судил торговца другой судья. Тогда, редактируя статью коллеги о судебном заседании, девушка осмеливается внести свои правки, направленные на поддержку осужденного. В отличие от своего мужа, ощутившего облегчение от отвода дела, девушка испытывает чувство вины и своей причастности к судьбе настоящего Чэнь Цзэво. Поняв, что её муж выбрал неверный, по её мнению, путь, единственное, на что решается девушка – бежать. Таким образом, самый честный и справедливый судья, в глазах Ду Мэй, её любимый мужчина предаёт и её, и своё дело.

Сидя в одиночестве, девушка не раз вспоминала начало их с Чэнь Цзэво отношений. Она раз за разом отвечала себе на вопрос отца о том, почему вообще полюбила именно этого человека: «... ей нравилось, что у Чэня есть представление об искуплении. У китайцев редко встречаются мысли о прощении, а у него они есть. Поэтому ей кажется, что он – человек глубокий, и он достоин её любви» [11, с. 106]. Приводя в пример отцу ситуацию, когда ни один прохожий не помог подняться упавшему старику, она процитировала слова молодого судьи Чэня о том, что «хотя безразличие и нельзя прощать, но ни у кого нет права осуждать тех прохожих, потому что каждый из нас в определённых обстоятельствах может стать одним из них» [11, с. 106]. Тогда её покорила глубина его слов, теперь же она поняла, что роли изменились. Сейчас они с мужем являлись прохожими, только ей не была безразлична судьба пострадавшего, а ему было всё равно: «В день его казни [торговца] Ду Мэй по-прежнему испытывала те же мучения, но знала, что уже поздно» [11, с. 138]. Несмотря на безразличие к участи осуждённого, Чэнь Цзэво всюду искал любимую жену: он звонил на работу, обращался за помощью к её друзьям и коллегам, ездил к её родителям, однако никто не мог ему помочь, так как никто не знал, куда пропала девушка.

И, говоря об отношениях героев, нетрудно заметить авторскую позицию, отражённую в словах Ду Мэй, когда она говорит о важности самого процесса в жизни, а также о том, что она не считает жизнь «на дне ущелья» чем-то постыдным. Ведь таким образом Ван Шиюэ намекает на то, что будь её муж-судья простым человеком без должности, они всё равно могли бы быть вместе. Так как во время знакомства с ним, её заинтересовал деревенский парень, в котором были потенциал, заинтересованность в благородной науке, и обладавший незаурядным способом мышления. Именно эти качества она ценила больше, чем положение в обществе.

На следующий день после вынесения приговора Ду Мэй впервые за несколько дней возвращается домой, однако, увидев идущего к ней мужа, раскрывшего руки для долгожданных объятий, девушка впадает в истерику и

заявляет, что осуждённый по их вине Чэнь Цзэво умер. Немного успокоившись Ду Мэй заявляет, что хочет развестись. Она принимает решение уволиться с любимой работы и бросает мужа, потому что считает, что только так может загладить вину перед настоящим Чэнь Цзэво. Не решившись опубликовать обличительную статью о своём муже-судье, она предаёт своё дело, раскаивается в собственной трусости и предаёт свой самый главный принцип – принцип справедливости. Она также оставляет их с Чэнь Цзэво сына, так как убеждает себя в том, что не может стать для мальчика образцом для подражания и просто хорошей матерью. Приняв решение уехать, она решает изменить свою жизнь.

Перед отъездом, девушка предпринимает попытку навестить жену истинного Чэнь Цзэво. Она снимает большую сумму денег и оставляет на прилавке торговли фруктами: «В этот момент Ду Мэй почувствовала, что готова сгореть от стыда, ей стало ужасно стыдно, что она хотела деньгами купить душевное спокойствие» [11, с. 140]. Данный поступок можно было бы посчитать актом заботы и раскаяния перед семьёй умершего, однако оставив жене осуждённого деньги, Ду Мэй просто пытается купить себе душевный покой. Понимая, что в сложившейся ситуации уже ничего нельзя изменить, она испытывает стыд и ещё больше – собственную вину. Помимо встречи с вдовой настоящего Чэнь Цзэво, решается девушка и на встречу с семьёй погибшего полицейского, в ходе которой узнаёт о том, что эта семья также безвозвратно разрушена: «В Ду Мэй крепло убеждение, что ее грех слишком велик. Она не могла больше оставаться в этом городе, опасаясь однажды задохнуться» [11, с. 141].

Чувствуя, что в душе не ставится спокойнее, Ду Мэй отправляется на родину бывшего мужа и Чэнь Цзэво. В ходе поездки она узнаёт, как непросто приходилось её возлюбленному, когда тот учился в школе, как его сравнивали с другими учениками, а он во всём отставал от них. Затем посетила могилу погибшего Чэнь Цзэво. Пребывая на кладбище, девушка осознаёт, что побег – не то, в чём она найдёт успокоение. Впервые после развода она связывается с бывшим мужем, отсылая фото могилы Чэнь Цзэво. Здесь автор поднимает вопрос о том, кто же похоронен на самом деле? Данный эпизод можно трактовать по-разному, однако в контексте переживаний ищущей справедливости Ду Мэй, становится очевидным тот факт, что для неё умер не только пострадавший торговец – Чэнь Цзэво, но и её муж, так и не сменивший имя на настоящее или любое другое. В данном эпизоде могила – лишь метафора или символ, так как для героев повести она имеет собственное значение, и каждый герой, включая дядю лже-Цзэво, найдёт личный смысл.

Жизненные пути судьи Чэнь Цзэво и Ду Мэй после расставания разошлись в разных направлениях: пока девушка беспокоилась о судьбах семей участников процесса, её бывший муж проворачивал дела в суде, посещал банкеты и не вспоминал о деле, разрушившем несколько семей. Переложив свою ответственность на другого судью и оставшись безнаказанным, судья Чэнь Цзэво начал брать взятки, игнорировать собственные принципы. Следовательно, образ честного и благородного судьи разрушается окончательно.

Возвращаясь к вопросу перевода оригинального названия: почему, переводчик оставил вариант, при котором слово «грех» употреблено именно во множественном числе, хотя для этого нет ни грамматических, ни стилистических оснований? Ответ кроется в лингвокультуре русского и китайского языков, к исследованиям которых было обращено внимание ранее. В исследуемой повести, с точки зрения китайской культуры, а также учитывая современный контекст, на поверхности текста действительно один грех – коррупция, охватившая все области жизни, начиная от школьного образования и заканчивая правосудием. Если же рассматривать текст с точки зрения анализа внутреннего мира героев и психологии их поведения, а также принять во внимание менталитет, то становится очевидным наличие в повести целой галереи грехов.

Каждый из героев по-своему виноват в случившемся. Во-первых, торговец – настоящий Чэнь Цзэво, чье имя школьный завуч присвоил своему племяннику, и который в силу недисциплинированности, трусости и безответственности сначала поставил семью в затруднительное материальное положение, а затем оказался на скамье подсудимых. Во-вторых, судья, заключивший сделку не только с дядей, но и с адвокатом, начав судить не по закону, а как того требуют обеспеченные люди, заинтересованные в определенном ходе дела. В-третьих, дядя судьи – бывший школьный завуч, который воспользовался служебным положением и подделал документы. В-четвертых, полицейский, отобравший у торговца велосипед. Именно убийство представителя закона запустило необратимый процесс раскрытия грехов героев. Молодой полицейский концентрирует в себе образ всей современной правоохранительной системы, а также олицетворяет ее жестокость по отношению к простым людям, о чем свидетельствует наличие в произведении эпизодов избиения торговца, послуживших мотивом для убийства: «Полицейский применил силу, и в поднявшейся суматохе алюминиевая труба ударила Чэнь Цзэво по голове» [11, с. 77].

Чувство вины в сложившейся ситуации испытывает лишь журналистка и жена судьи Ду Мэй. Она принимает решение уволиться с любимой работы и бросает мужа, потому что считает, что только так может загладить вину

перед осужденным торговцем (к тому времени уже скончавшегося по причине получения травм головы в ходе разборки с молодым полицейским). Не решившись опубликовать обличительную статью о своем муже-судье, она предает не только свое дело, но и свой самый главный принцип – принцип справедливости. Перед отъездом из города, она оставляет семье торговца большую сумму денег. Таким образом, как и другие герои повести, она «покупает» свое спокойствие.

Резюмируем, что в повести молодого китайского писателя Ван Шиюэ поднимаются вопросы как государственного масштаба (среди которых коррупция, проблемы в сфере образования, деградация судебного института, проблема объективной работы СМИ и бедность), так и личностного. Герои произведения пытаются любыми способами избежать наказания, в том числе прибегая к таким уловкам, как подкуп, обман или договор с совестью. Таким образом, безответственность судьи не только лишает жизни торговца, но и разрушает их с Ду Мэй брак, алчность адвоката и трусость журналистки способствуют коррумпированному судье избежать заслуженного наказания и остаться на свободе, а жестокость и безразличие полицейского способствуют концентрации гнева и недоверия простых людей к представителям закона, а отсутствие личных амбиций и целей в жизни приводят торговца к бедственному положению его семьи. Автор также указывает на такие грехи героев, как бесчестие, цинизм, малодушие и эгоизм. И хотя выявленные черты в разной степени присутствуют в каждом, обуздать их способен лишь благородный, верный себе и своему делу человек. Автор также посредством рефлексии своих героев дает понять, что для этого не обязательно подражать образу классического судьи Бао: достаточно быть просто честным человеком.

Таким образом, в начале XXI-го века литература приобретает не только массовый, но и междисциплинарный характер, о чём свидетельствуют наличие и реализация в ней различных аспектов, в том числе психологического, биологического, социокультурного, философского, политического и других. Данная особенность новейшей литературы расширяет и углубляет не только типологический диапазон личности в китайской литературе, но и воздействует на предпочтения писателей в выборе новых художественных особенностей изображения личности. Данная специфика проявляется в обращении писателей к западноевропейским тенденциям раскрытия личности в тексте, что проявляется в обращении к различным литературным концепциям. Например, к интерпретации в литературе типа мышления, а также философского и антропологического термина «инаковости», получившего развитие в концепции «Я и Другой»

немецких философов М. Бубера и Э. Левинаса, а также к проблеме идентичности (как личностной, так и культурной).

Помимо философско-антропологического начала, в новейшей китайской литературе отмечается интерес писателей к интерпретации различных типов отношений в обществе, изображению его пороков, а также реинтерпретации традиционных ценностей, что также проявляется в деконструкции каноничных для китайской культуры и литературы образов, а также изображению их деградации или эволюции. Так в повести Чжан Юэжань «Красные туфельки» особое внимание уделено раскрытию нестандартных для китайской культуры созависимых отношений между ребёнком и бывшим киллером, которые строятся по схеме «треугольника Карпмана» [42], а в повести Сюй Чуньцяо «Без улова в сети» раскрывается суть и степень влияния на личность романтических отношений, в которых прослеживается деградация, а затем рост незрелой личности юноши.

Среди психологических аспектов, благодаря которым личность в китайской прозе наделяется индивидуальным началом, нельзя не отметить обращение писателей к внутреннему миру личности, а также интерес к человеческим психологическим травмам и прошлому, которые также формируют личность не только в социуме, но и в литературе.

Отдельное внимание писателей уделено месту традиции и культуры в условиях современных реалий, что выражается в формировании аксиологического аспекта формирования личности. Так в произведениях Ван Тянь и Ван Шиюэ на личность влияют не только личностные качества (такие как честность, мудрость, сострадание, человечность и т.д.), но и такие фундаментальные основы, как историческая память, символизм, традиции и т.д.

Следовательно, наделив героев собственным «я», авторы значительно расширили проблемно-тематический спектр, в исследовании которого отчётливо проявляется междисциплинарный характер литературы. Проявление в литературе всевозможных схем человеческих взаимоотношений, психологических травм, тайного прошлого: проблем, связанных с идентичностью, а также более широкого, экзистенциального характера художественного конфликта, не только усложняет и обогащает китайскую литературу в целом, но и формирует основу для создания и развития новой концепции личности конца XX – начала XXI века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китай представляет интерес как для учёных, так и для широкой общественности не только из-за его численности населения, но и из-за его быстрых демографических и социально-экономических преобразований, которые влияют на динамику литературного процесса, предлагая в качестве направляющих векторов развития богатый и уникальный исследовательский материал и ставит перед авторами и исследователями серьёзные задачи.

Историю исследования современной китайской литературы можно разделить на три этапа, а именно: персонализированную концепцию новой литературы до 1949 года, политизированную после 1949 года и переориентированную на индивидуальное начало, начиная с 1980-х или 1990-х годов, которые также соотносятся с делением Чэнь Сяомина [59, с. 9]. Наибольший интерес представляет последний этап, соотносящийся с периодом проведения политики «реформ и открытости».

В условиях реальности конца XX века, на литературный процесс оказывали влияние совокупность факторов, которые можно условно разделить на политику, экономику и культуру. Определяя природу и особенности любого общества, культура является идеологическим отражением как политики, так и экономики, что говорит о её доминировании среди других сфер влияния. Считается, что современная китайская литература идет в ногу с современным обществом, а литературные знания и идеи приобретают революционный характер. Тем не менее, в современной китайской литературе присутствует своя уникальная эстетическая ценность и способы языкового выражения, что приводит к огромному простору для исследования и интерпретации со стороны литературоведов, литературных критиков, а также публицистов.

Между тем, в последние десятилетия XX века, в китайскую литературу интенсивно внедрялись идеи и методология западной литературной критики и методологические инновации, что позволило говорить о «методологических увлечениях» авторами в 1980-х годах (т.е. о появлении и широком применении законов различных европейских литературных направлений, которые в Китае трансформировались по причине «ассимиляции» китайской спецификой) и дискуссии о гуманистических ценностях, привносимых литературой в общество в 1990-х годах. Современные западные литературные идеи и подходы, такие как психоаналитическая критика, русский формализм, британская и американская новая критика, рецептивная эстетика, деконструкция, феноменология и культурологические исследования, открывают современному литературоведению новые перспективы. Они делают упор на

понимании текста, на отбор аудитории автора, определение рецепции, культурологическое изучение растущего фона литературы и т.д. Литература развивается от социально-исторического подхода к текстологическому анализу и культурологическим исследованиям, явно превосходя унитарный подход.

В этот период актуальные литературные идеи активизировали исследовательское мышление и открыли новое пространство для современных литературоведческих исследований. Современная китайская литература помещена в исторический контекст мировой литературы и рассматривается во многих аспектах культуры, как в современной, так и в традиционной, а также политической, региональной и образовательной культуры.

Появление в Китае первой переводной европейской литературы вызвало резонанс в обществе. Однако, благодаря таким произведениям европейской и латиноамериканской классики, как «Мадам Бовари» Гюстава Флобера, «Кукольного дома» Генрика Ибсена, а также «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса и др. китайская образная система получила новый виток развития. Китайские авторы, заимствуя образы зарубежной классики, привносят в них, наряду с традицией личный опыт. Таким образом, наблюдается эволюция образной системы, что проявляется в усложнении героев, наделением их собственным «я», сложными амбициями, страхами и пороками. Проявления индивидуализма китайских писателей ранее было запрещены и контролировались на государственном уровне.

Современная китайская литература как самостоятельная дисциплина возникает на основе изучения истории литературы и построения литературной концепции (теории). Литературная концепция относится к узнаванию, восприятию и впечатлению от литературы, которое постоянно пересматривается и расширяется. Таким образом, концепция современной китайской литературы – это её рациональное познание, полученное на основе литературного опыта, чувств, воображения и размышлений. Следовательно, на данном этапе статус и роль литературы лучше всего определил в своём докладе Чжан Гуаньянь, заметив, что «литература – это человековедение» [82] (人学).

На ряду с этим концепция личности в новейшей китайской прозе воплощается в реальном «живом» человеке, который выступает в качестве объекта исследования и изучения писателей. После десятков лет контроля и чётко выраженной направленности в создании литературного героя, авторский интерес выразился в доскональном исследовании личности художественного героя. Писатели начали уделять особое внимание внутреннему миру своих героев, их мировоззрению и мироощущению,

отношению к окружающей действительности, традиционным устоям, к собственному телу, ментальному здоровью или психологическим травмам. Отдельное внимание писателей уделено буквально антропологическому исследованию личности в тексте. Так же в условиях современности отмечается реинтерпретация многих традиционных и культурных образов.

Однако, несмотря на всестороннее развитие китайской литературы и роли личности в ней, на протяжении всего XX века, а также переломному периоду с 1980-х по 2000-е гг., исследователями продолжает наблюдаться и фиксироваться наследие китайского литературного прошлого. В своих статьях о состоянии современной китайской литературы публицисты Лу Шелдон, Чэнь Сяомин, Чжан Цзин, Вэн Жумин, а также Се Юйшунь и Цзяо Хуэйшэн отмечают постепенное ослабевание влияния конфуцианских идей не только на построение «жизненного пути» героя в произведении, но и на создание литературного образа, а также на формирование и развитие его личности.

Идеи конфуцианства касательно построения иерархии социальных отношений, личности благородного мужа, заботы о своей семье и телесности, а также концепция стремления человека к гармонии с окружающим миром в новейшей литературе больше не являются основными ориентирами. Так, в повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» изображена трансформация образа благородного мужа в лице писателя Ма Вэньхэна; подчёркивается изменение ценностных установок семейной иерархии в повести Фан Фан «Пейзаж»; отмечается постепенная смена традиционных социальных ролей в рассказе Сюй Кунь «Кухня»; в контексте урбанизации и миграции молодёжи из сельской местности в город изображается стирание границ в отношениях, а также преобразование принципа телесности в повести Пань Сяопин «Юноша»; рассматривается вынужденная переориентация незрелой, потерянной и дезориентированной личности с реальной жизни на виртуальную в повести Сюй Чуньцяо «Без улова в сети»; раскрывается процесс формирования садистических надстроек личности в условиях созависимых семейных отношений ребёнка с киллером в повести Чжан Юэжань «Красные туфельки»; проявляющаяся роль и функционирование памяти в репрезентации личности, а также личностной и культурной идентичности в повести Ван Тянь «Помню время, когда уходили в поход»; переосмысливаются понятия «грех» и «преступление» в повести Ван Шиюэ «Грехи человеческие».

Приведённые выше выводы, легшие в основу произведений новейшей китайской прозы, являются отражением философско-социальных преобразований. С течением времени под влиянием новых веяний даже

многовековая традиция, культура и идеология могут если не пасть, то находится в отрыве от реальности.

Следовательно, в современной литературе идеи конфуцианства реинтерпретируются авторами, что позволяет говорить о роли конфуцианства как источнике философских, моральных и этических правил и норм. Однако, несмотря на озвученные выводы, конфуцианские идеи и на данный момент находят отклик в современном обществе: к ним по-прежнему обращаются писатели и публицисты, как к основным ориентирам в построении межличностных, семейных и рабочих отношений. В СМИ также, при освящении событий апеллируют к основным понятиям конфуцианства как к истинным ориентирам. А среди публикаций на темы медицины, здоровья и гигиены по-прежнему сохраняется тенденция на заботу и бережное отношение к собственной жизни и телу, что также говорит о степени проявленности традиционных идей в условиях современной реальности.

Таким образом, являясь наукой, изучающей человека, новейшая китайская литература формирует новую концепцию личности, приводя в пример не трафаретную обезличенную личность, а многогранную, сконцентрированную в живом человеке, имеющем индивидуальное начало, ядром которого выступает конкретное «я». Постепенно отойдя от использования в художественном тексте типичных немногоступенчатых схем, а также политической ангажированности, китайские прозаики принялись создавать личность, раскрывая истинную природу современного человека, закладывая новую систему ценностей и актуализируя новую роль личности в китайской литературе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев, А. Н. Аксиомы персоноцентрического литературоведения : пособие / А. Н. Андреев. – Минск : БГУ, 2015 – 223 с.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/>. – Дата доступа: 02.04.2023.
3. Бедненко, Г. Б. Танцующие туфельки: исследование одного мотива в волшебных сказках // Психотерапия. – 2009 – №4. – с. 60 – 68. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pryahi.indeep.ru/psychology/mine/red_shoes.html. – Дата доступа: 31.10.2022.
4. Белинский, В. Г. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. – Т. 3. – С. 396.
5. Бердяев, Н. А. Самопознание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyaev/samopoznanie/Q10.html>. – Дата доступа: 02.04.2023.
6. Бодийяр, Жан. Теоретические основы анализа общества потребления [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studbooks.net/2417714/marketing/teoreticheskie_osnovy_analiza_obschestva_potrebleniya. – Дата доступа: 27.03.2023.
7. Букатая, А. М. Китайская литература конца XX – начала XXI в.: творчество Чжан Лин : учеб.-метод. Пособие / А. М. Букатая. – Минск : БГУ, 2021. – 95 с.
8. Букатая, А. М. Культурный полифонизм в современной китайской прозе / А. М. Букатая // Белорусско-китайский культурный и образовательный диалог: история, современное состояние, перспективы: сб. науч. ст. / под науч. ред.: Н. Н. Хмельницкого. – Минск: РИВШ, 2016. – С. 29 – 35.
9. Букатая, А. М. Национальная специфика оппозиции «свой – чужой» в современной китайской прозе / А. М. Букатая // Азия и Африка: наследие и современность: XXIX Международный Конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки, 21 – 23 июня 2017 г.: материалы конгресса / Отв. ред.: Н. Н. Дьяков, А. С. Матвеев. – СПб.: Изд-во Студия «НП-Принт», 2017. – Т. 1. – С. 228 – 234.
10. Ван, Мэн. Мертвеющие корни самшита // Следы на склоне, ведущие вверх: Проза. Пер. с китайского С. Торопцева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=23827>. – Дата доступа: 18.03.23.

11. Ван, Шиюэ. Грехи человеческие // Времена и нравы: проза писателей провинции Гуандун / пер. с кит.; отв. ред. и сост. А.А. Родионов. СПб.: Гиперион, 2017. – 560 с.
12. Вань, Тянь. Помню время, когда уходили в поход // Красные туфельки. Сборник произведений молодых китайских писателей: Пер. с кит. яз. / Отв. ред. А. А. Родионов; Сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – СПб.: Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2014. – 368.
13. Вернер Э. Мифы и легенды Китая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sharlib.com/read_222675-1. – Дата доступа: 05.02.2023.
14. Гармажапова, Л. А. Контекстуальные значения личных местоимений в русском и бурятском языках / Л.А. Гармажапова. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2009. – № 2 (2). – С. 122-126. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/2/131/>. – Дата доступа: 31.10.2022.
15. Грушевицкая, Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов / Под ред. А. П. Садохина. – М.: ЮНИТИ–ДАНА, 2003. – С. 54.
16. Гудкова, Е. Е. Кинематограф как визуальный концепт памяти (на материале творчества К. Маркера) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/27097>. – Дата доступа: 23.02.2023.
17. Детерминизм и его критики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://libertarium.ru/lib_evolut_05. – Дата доступа: 05.02.2023.
18. Ерасов, Б.С. Самобытность // Культурология : энцикл. : в 2 т. М., 2007. Т. 2. – С. 443.
19. Желоховцев, А. Н. Новые тенденции в китайской литературе // Литература и искусство КНР начала 90-х гг. – М.: ИДВ РАН, 1995. – С. 24-47. (Инф. Бюлл. ИДВ РАН, 1990. – № 1).
20. Жуковец, В. В. Китайская литература в критике и литературоведении Беларуси XX–XXI вв. // Журн. Белорус. гос. ун-та. Филология. 2018. № 2. С. 26 – 32.
21. Жуковец, В. В. Рецепция детской китайской литературы в Беларуси»// Белорусско-китайский культурный диалог : история, и современное состояние: сборник научных статей / редкол.: Ван Дацзюнь и др; под. ред. Хмельницкого Н.Н. – Минск: РИВШ, 2017. – С. 37 – 50.
22. Завидовская, Е. А. Постмодернизм и современная китайская литература: интервью с профессорами Чэнь Сяомином и Чжан Иу // Проблемы Дальнего Востока. – 2003. – №2. – С. 143 – 149.
23. Завирский, С. В., Гвоздева, Н.В., Александров, А.А. Устоит ли пирамида Маслоу? Практика применения «иерархии потребностей» в свете современных подходов к управлению персоналом [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ustoit-li-piramida-maslou-praktika-primeneniya-ierarhii-potrebnostey-v-svete-sovremennyh-podhodov-k-upravleniyu-personalom>. – Дата доступа: 07.03.23.

24. Кальвино, Итало. Невидимые города [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kniga-online.com/books/proza/sovremennaja-proza/page-4-120627-italo-kalvino-nevidimye-goroda.html>. – Дата доступа: 27.03.2023.

25. Карсавин, Л. П. О Личности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://predanie.ru/book/165652-o-lichnosti/>. – Дата доступа: 02.04.2023.

26. Китайская Народная Республика в 1982 г.: политика, экономика, идеология. – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1986. – 374 с.

27. Китайская Народная Республика в 1988 г.: политика, экономика, культура – М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1990. – 382 с.

28. Китайская Народная Республика в 1992 г.: политика, экономика, культура. – М.: РАН. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 412 с.

29. Крижановский, Н. И. Художественная реализация категории соборности в «малой» прозе В. И. Белова 60 – 90-х годов XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/hudozhestvennaja-realizacija-kategorii-sobornosti-v-maloj-proze-v-belova-60-90.html>. – Дата доступа: 09.04.2023.

30. Крыкова, И. В. Женщина и общество в философии феминизма второй волны (на основе творчества Симоны де Бовуар и Бетти Фридан) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenschina-i-obschestvo-v-filosofii-feminizma-vtoroy-volny-na-osnovetvorchestva-simony-de-bovuar-i-betti-fridan>. – Дата доступа: 13.03.2023.

31. Крылова, С. И. Белорусско-китайский культурный диалог: история, современное состояние, перспектива. Рецензирование и составление. // Белорусско-китайский диалог: история, современное состояние, перспективы: сб. научн. ст. / под научн. ред. Н. Н. Хмельницкого. – Минск: РИВШ, 2014.

32. Крылова, С. И. Теория литературы: уч.-метод. пособие / С. И. Крылова – Минск: БГУ, 2020. – 151 с.

33. Лу, Шелдон. Писательницы-красавицы на рубеже 21 века // От национальной традиции к глобализации, от реализма к постмодернизму: пути развития современной китайской литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusist.info/book/978230>. – Дата доступа: 28.03.2023.

34. Масалим Б., Шафир М., Васильев Н. Три проблемы китайской семьи: сироты, разделённые семьи и одинокая старость [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://south-insight.com/note/1180>. – Дата доступа: 31.10.22.

35. Молодых, В. И., Леонтьева Т. И. О концепте «грех» в китайской лингвокультуре. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kontsepte-greh-v-kitayskoj-lingvokulture/viewer>. – Дата доступа: 05.02.2023.
36. Мэн, Кэ. Мэн-цзы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://burdonov.ru/GALLERY/2015/MenKe_juli_august_2015/MenKe.pdf. – Дата доступа: 02.04.2023.
37. Никитина, А. А. «Средний герой» или «идеальная личность»? Литературная политика в КНР в 1961–1976 годах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sredniy-geroy-ili-idealnaya-lichnost-literaturnaya-politika-v-knr-v-1961-1976-godah/viewer>. – Дата доступа: 24.05.2023.
38. Павлова, А. А. Концептосфера внутрисемейных родословных [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.studmed.ru/pavlova-a-a-konceptosfera-vnutrisemeynyh-rodoslovnyh37af7c7f9ad.html>. – Дата доступа: 20.02.2023.
39. Пань, Сяопин. Юноша // Двойной зрачок. Китайская проза конца XX – начала XXI века : пер. с кит. яз. / Отв. ред. А. А. Родионов ; сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – Санкт-Петербург: Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2015. – С. – 11 – 63.
40. Поспелов, Н. С. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30-40 годов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1957. Т. 4. С. 221.
41. Пыстина, Л. М. Жанры прозаических произведений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/svodnaya-tablica-prozaicheskie-zhanri-3175476.html>. – Дата доступа: 15.04.2023.
42. Рассохин, Д. А. 4-й угол треугольника Карпмана. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/4-y-ugol-treugolnika-karpmana/viewer>. – Дата доступа: 25.11.2022.
43. Родионов, А. А. О переводе и издании на русском языке новейшей китайской прозы в 2009-2018 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-perevode-i-izdanii-na-russkom-yazyke-noveyshey-kitayskoj-prozy-v-2009-2018-gg>. – Дата доступа: 18.04.2023.
44. Сайгин, В. В. Концепт «грех» в современном русском языке по данным свободного ненаправленного ассоциативного эксперимента. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://revolution.allbest.ru/languages/00939858_0.html#text. – Дата доступа: 05.02.2023.
45. Синецкая, Э. А. О национальных особенностях китайского феминизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.synologia.ru>

/a/O%20национальных%20особенностях%20китайского%20феминизма. –

Дата доступа: 13.04.2023.

46. Слободянюк, А. И. Силы упругости. Закон Гука [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.physbook.ru/index.php/Слободянюк_А.И._Физика_10/5.3. – Дата доступа: 07.03.23.

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

48. Спешнев, Н. А. Китайцы. Особенности национальной психологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/kitajcy-osobennosti-nacionalnoj-psihologii-read-381461-10.html>. – Дата доступа: 24.05.2023.

49. Сунь-цзы. Искусство войны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/the_art_of_war. – Дата доступа: 02.04.2023.

50. Сюй, Кунь. Кухня // Современная китайская проза. Багровое облако: антология составлена Союзом китайских писателей – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. – С. 399 – 425.

51. Сюй, Чуньтяо. Без улова в сети // Двойной зрачок. Китайская проза конца XX – начала XXI века: пер. с кит. яз. / Отв. ред. А. А. Родионов ; сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – Санкт-Петербург : Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2015. – С. 64 – 103.

52. Торопцев, С. А. От схемы к характеру (Изображение человека в литературе и искусстве Китая) // Вопросы литературы. – 1983. – № 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://voplit.ru/article/ot-shemy-k-harakteru-izobrazhenie-cheloveka-v-literature-i-iskusstve-kitaya/>. – Дата доступа: 27.03.2023.

53. Фан, Фан. Пейзаж [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/fan_fan/peyzag.html#0. – Дата доступа: 01.03.23.

54. Флоренский, П. А. Троиединство, истина, диалектика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sokratlib.mybooks^item/ro0/s00/z00000003/stl1Q.shtml>. – Дата доступа: 02.04.2023.

55. Хуэй, Чэнь. «Лишний человек» в произведениях китайских писателей первой половины XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_2-2_61.pdf. – Дата доступа: 24.05.2023.

56. Цянь, Чжуншу. Осаждённая крепость [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/tsyan_chgunshu/osagdennaya_krepost.html#0. – Дата доступа: 13.03.2023.

57. Чжан, Цзин. Динамика символов дракона и феникса в ювелирных изделиях. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fmk>.

bseu.by:8080/bitstream/edoc/82961/1/Chzhan_Tszin.pdf. – Дата доступа: 04.12.2022.

58. Чжан, Юйжань. Красные туфельки // Красные туфельки. Сборник произведений молодых китайских писателей: Пер. с кит. яз. / Отв. ред. А. А. Родионов; Сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. – СПб.: Институт Конфуция в СПбГУ, КАРО, 2014. – С. 74 – 101.

59. Чэнь, Сяомин. Тенденции новейшей китайской литературы / Чэнь Сяомин; пер. с кит. Никитиной А.А., Яковенко М.С., Батыгина К.В. – М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. – 583 с.

60. Щербина В. Концепция человека в литературе XX столетия. Наш современник. – М.: Советский писатель, 1964. – 572 с.

61. Щуцкий, Ю. К. Китайская Классическая «Книга перемен» (И-цзин) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://coollib.com/b/545929/read>. – Дата доступа: 02.04.2023.

62. Harris, C. G. Concepts of individual, self, and person in description and analysis (1989) [Electronic resource]. – URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4612-2654-3_15. – Data access: 08.04.2023.

63. Hooks, Bell. Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/1002975353-yearning-race-gender-and-cultural-politics-bell-hooks>. – Дата доступа: 28.03.2023.

64. Kitayama, S., Markus, H. R. Emotion and Culture: Empirical Studies of Mutual Influence. Washington DC: American Psychological Association (1994). [Electronic resource]. – URL: <https://www.scirp.org/reference/referencespapers.aspx?referenceid=1587421>. – Data access: 08.04.2023.

65. Tu, W. M. Confucian thought: Selfhood as creative transformation [Electronic resource]. – URL: <https://archive.org/details/confucianthought0000tuwe>. – Data access: 08.04.2023.

66. Turner, J. C., Hogg, M. A., Oakes, P. J., Reicher, S. D., & Wetherell, M. S. Rediscovering the social group: A self-categorization theory. New York: Blackwell [Electronic resource]. – URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Rediscovering-the-social-group%3A-A-theory.-Turner-Hogg/469c5d279c5e0625f730f98dc07d2d8b875a2e82>. – Data access: 08.04.2023.

67. Wen, Rumin. A review of the modern literary studies in the 1980s from the perspective of the disciplinary history [Electronic resource]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/248134842_A_review_of_the_modern_literary_studies_in_the_1980s_from_the_perspective_of_the_disciplinary_history. – Data access: 09.04.2023.

68. «文艺报»编辑部. “写中间人物”是资产阶级的文学主张 // 文艺报: 1964年, 第7 – 8期. 3 – 4页. «Вэньбао». “Изображение среднего

героя” – буржуазный взгляд на литературу // Вэньбао. 1964. № 8 – 9. С. 3 – 14.

69. 郭军平. 文学知识必读: 关于长篇、中篇、短篇、微型小说的界定。Го Цзюньпин. Обязательные литературные знания: об определении большой, средней и малой форм прозы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blog.sina.com.cn/s/blog_771d47e60102z1pi.html. – Дата доступа: 15.04.2023.

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

71. 林道立: 论“新写实”小说——新时期小说研究类型之一[J], 河北学刊, 1992, 10. Лин Даоли: О «новых реалистических» романах – одном из видов исследования романов нового периода [J], журнал «Хэбэй», 1992, 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=0ccd37abd1eb5ef68ad33bdbd703f276&site=xueshu_se. – Дата доступа: 07.03.23.

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

73. 茅盾. 解放思想, 发扬文艺民主: 在中国文学艺术工作者第四次代表大会上及中国作家协会第三次会员代表大会上的讲话 // 人民文学. Мао Дунь. Раскрепощение сознания, развитие демократии литературы и искусства: выступление на четвертом съезде работников литературы и искусства Китая и третьем съезде членов Союза китайских писателей // Жэньминь вэньсюэ. [Электронный ресурс] / Мао Дунь. – Режим доступа: http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-4th_Article-04.html. – Дата доступа: 25.03.23.

74. 中共中央关于进一步繁荣文艺的若干意见（一九八九年二月十七日）// 人民日报. Некоторые соображения ЦК КПК относительно дальнейшего расцвета литературы и искусства (17.02.1989 г.) // Жэньминь жибао. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.wtc.edu.cn/2021/1122/c345a89729/page.htm>. – Дата доступа: 23.03.2023.

75. 谢有顺. 现实主义者王十月。Се Юшунь. Реалист Ван Шиюэ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blog.sina.com.cn/s/blog_59380f500100clix.html. – Дата доступа: 05.02.2023.

76. 全国思想战线问题座谈会. Совещание по вопросам идеологического фронта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dangshi.people.com.cn/GB/151935/176588/176597/10556275.html>. – Дата обращения: 27.03.2023.

77. 吴建伟. 追求与迷失: 徐坤《厨房》中枝子形象分析。У Цзяньвэй. Стремление и потеря: анализ образа Чжицзы Сюй Кунь «Кухня»

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wenku.baidu.com/view/aba56053158884868762caaedd3383c4bb4cb4b6.html?_wkts_=1678700545079&bdQuery=徐坤《厨房》. – Дата доступа: 13.03.2023.

78. 胡斌. 超人英雄——欧阳海的视觉形象塑造以及历史语境 // 美术学报. – 2011. – № 2. Ху Бинь. Герой-сверхчеловек – создание зрительного образа Оуян Хая и исторический контекст // Вестник изобразительных искусств. – 2011. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/meisxb201102008>. – Дата доступа: 23.03.2023.

79. 胡耀邦. 《全面开创社会主义现代化建设的新局面：在中国共产党第十二次全国代表大会上的报告》. Ху Яобан. Новые положения о проведении социалистической модернизации: доклад на 12-м съезде КПК. – 1.09.1982. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64168/64565/65448/452643.0.html>. – Дата доступа: 27.03.2023.

80. 焦会生. 深切呼唤：人性的复活。评王十月中篇小说《人罪》。Цзяо Хуэйшэн. Глубокий зов: Возрождение человечества. Обзор повести Ван Шиюэ «Грехи человеческие». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.docin.com/p-1654041827.html>. – Дата доступа: 05.02.2023.

81. 翟泰丰. 迎接文学繁荣的新世纪 // 翟泰丰. 文艺理论卷. 作家出版社. Чжай Тайфэн. Встречаем новый век литературного расцвета // Чжай Тайфэн. Теория литературы и искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1718980992961754409&wfr=spider&for=pc>. – Дата доступа: 23.03.2023.

82. 张光年. 新时期社会主义文学在阔步前进——在中国作家协会第四次会员代表大会上的报告 // 人民文学. Чжан Гуаньянь. Социалистическая литература нового периода широкой поступью идет вперед – доклад на четвертом съезде членов Союза китайских писателей // Жэньминь вэньсюэ. – 1985. – № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=2fdcd49c36ced33c9615ae7bc9335aас>. – Дата доступа: 27.03.2023.

83. 张辉, 王宗峰. 身体-性-政治 – 对小说《少男》基于文化政治的解析。Чжан Хуэй, Ван Цзунфэн. Тело-сексуальность-политика: анализ культурной политики повести «Юноша» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wenku.baidu.com/view/bbc2249fcc7931b764ce154c.html?_wkts_=1679925204928&bdQuery=潘小平《少男》. – Дата доступа: 28.03.2023.

84. 张悦然. 红鞋。Чжан Юэжань. Красные туфельки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ailcai.com/dushi/1338/89313.html>. – Дата доступа: 23.09.2021.

85. 陈骏涛: 在凡俗人生的背后——方方小说（从《风景》到《一唱三叹阅读笔记》）[J], 小说评论, 1992, 10. Чэнь Цзюньтао: За обыденной

жизнью – романы Фан Фан (от «Декораций» до «Чтения заметок с одной песней и тремя вздохами»), Обзор романов, 1992, 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.wenmi.com/article/pojias044zt0.html?ivk_sa=1024320u. – Дата доступа: 01.03.23.

86. 于会泳. 让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地. Юй Хуэйюнь. «Пусть мир литературы и искусства навечно станет фронтом пропаганды идей Мао Цзэдуна» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinadaily.com.cn/hqzg/2007-11/06/content_6234276.html. – Дата доступа: 24.05.2023.