ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО НАУЧНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ РОССИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М.ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Мощенко Ирина Александровна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ КОНЦЕПТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАН АЙЛИН (1920–1995)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

специальность 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (литература Китая)

Научный руководитель:
к.ф.н. Н.В. Захарова

Москва
2021

Оглавление

Введение....3
ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В КИТАЕ 1930–1950-Х ГГ. ТВОРЧЕСТВО ЧЖАН АЙЛИН И ЕЕ МЕСТО В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ....20
1. Идеологическое многоголосие: споры 1930-х гг....20
1.1. Спор о «революционной литературе»....22
1.2. Спор о «литературной свободе»....28
1.3. Нейтральные журналы....29
1.4. Спор о шанхайской и пекинской школах....31
1.5. Шанхайский модерн....37
2. Писатели во время войны Сопротивления Японии (1937–1945)....39
2.1. Литературная ситуация в гоминьдановских районах....41
2.2. Судьба писателей оккупированных районов на примере Шанхая....47
2.3. Идеологическое творчество в «освобожденных районах»....51
3. Унификация и выработка единого художественного метода 1950-х гг....53
4. Творчество Чжан Айлин и ее место в литературном процессе....57
4.1. Раннее творчество до 1942 г....57
4.2. Расцвет творчества 1943–1946 гг. и писательская карьера до эмиграции....62
4.3. Эмиграция и дальнейшая творческая судьба....68
ГЛАВА 2. ТРАДИЦИОННЫЙ КОНЦЕПТ ЛЮБОВЬ В ТВОРЧЕСТВЕ БИН СИНЬ, ДИН ЛИН И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧЖАН АЙЛИН....72
1. Теория концепта....72
2. Женские образы как проводники значений концепта....76
3. Концепт любовь в творчестве Бин Синь, Дин Лин, Чжан Айлин....103
3.1. Концепт любовь в китайской традиции....103
3.2. «Вселенская любовь» в произведениях Бин Синь....109
3.3. «Любовь превыше всего»: концепт в ранних рассказах Дин Лин....113
3.4. Амбивалентная любовь в творчестве Чжан Айлин....118
ГЛАВА 3. КОНЦЕПТ СЕМЬЯ-ДОМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БИН СИНЬ, ДИН ЛИН И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАН АЙЛИН....134
1. Концепт семья-дом в китайской традиции....134
2. Идеальная семья в произведениях Бин Синь....137
3. Потерянный отчий дом детства Дин Лин....138
4. Дом-призрак из кошмарного сна Чжан Айлин....142
Заключение....158
Список литературы....162

Введение

Литературная ситуация 30–50-х гг. чрезвычайно важна для общего понимания литературных процессов в Китае XX в. Это время большого художественного разнообразия, когда параллельно сосуществуют и развиваются реалистическое и модернистское направления, создают идейные произведения пролетарские и националистские авторы. Одновременно это важнейший период развития творческого потенциала писателей республиканского Китая, который прервался событиями 1949 г., когда после победы коммунистических сил под руководством Мао Цзэдуна (毛泽东, 1893–1976) была основана Китайская Народная Республика. В результате этого исторического события лучшая часть китайской интеллигенции была вынуждена эмигрировать на о. Тайвань или в зарубежные страны. После образования КНР некоторые писатели были вдохновлены пропагандой новой жизни в только что родившемся государстве и вернулись на родину, однако лишь за тем, чтобы через считанные годы стать жертвами политических кампаний середины 50-х гг. и глубоких социальных потрясений так называемой «культурной революции» 1966–1976 гг.

Произведения этого времени в отечественной науке исследованы неравномерно. Литература, сосредоточенная на сложных социальных проблемах, поднимающая непростые этические вопросы, критикующая современное общество, оказалась востребована среди отечественных исследователей. Так, наиболее переводимыми и хорошо изученными писателями в российском китаеведении являются Лу Синь (鲁迅, 1881–1936) и Лао Шэ (老舍, 1899–1966). Литература периода войны Сопротивления Японии (1937–1945) вплоть до 60-х гг. XX в. даже в мировом литературоведении была представлена однобоко лишь как патриотическая литература национального подъема и борьбы против оккупантов. Такое восприятие текстов соответствовало собственно коммунистическому взгляду на художественное творчество и во многом совпадало с требованиями

генеральной линии партии и правительства КНР. Лишь во второй половине XX в. историки литературы начали исследовать иные литературные явления, которые существовали в период японской оккупации. Так, американским исследователям китайского происхождения Ся Чжицину и Ли Офану принадлежит открытие шанхайской литературы[1], которая часто фигурирует под названием *хайпай.* Именно это направление в отечественной науке остается практически неисследованным.

Середина 30-х гг. ознаменована появлением писателей шанхайского модерна, которые одними из первых переносят модернистские техники на китайскую почву. Начало войны Сопротивления Японии в 1937 г. фатальным образом влияет на судьбы и творчество многих китайских писателей, однако для шанхайской литературы военное время оказывается достаточно плодотворным. Начало 40-х гг. — это время расцвета женской литературы в Шанхае и появления целой плеяды молодых и талантливых писательниц. Одной из центральных фигур на шанхайской литературной сцене того времени является писательница Чжан Айлин (张爱玲, 1920–1995). Буквально за несколько месяцев ее рассказы и эссе становятся чрезвычайно популярными среди читателей. Произведения писательницы демонстрируют новый подход к изображению действительности, который был востребован в тот период читательской аудиторией. Она интуитивно нашла те проблемы и то звучание, которые были так необходимы ее читателям. Важнейшее место в творчестве автора занимают темы семьи, дома и любви. Однако их раскрытие в условиях военного времени оказывается нетрадиционным. Исследователи противопоставляют Чжан Айлин и других авторов, которые придерживались подобного метода изображения, «романтическому» поколению писателей 10–20-х гг. XX в.[2]. После окончания

[1] Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999; Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

[2] Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. New York: Columbia University Press, 1980. P. 193–263; Shih Shu-mei. The Lure of the Modern Writing Modernism in Semicolonial China 1917–1937. University of California press. Berkeley Los Angeles. London, London, England, 2001. P. 380; Wang Xiaoping. Contending for the "Chinese Modern". The Writing of Fiction in the Great Transformative Epoch of Modern China, 1937–1949. Boston: Brill, 2019. P. 199.

войны и образования КНР творчество Чжан Айлин было практически полностью забыто на территории материкового Китая, поскольку оно не соответствовало новым критериям литературности, которые были выработаны после 1949 г. В КНР творчество писательницы было вновь открыто лишь в 80-х гг. XX в.

Несмотря на это значение творчества писательницы трудно переоценить, поскольку, с одной стороны, ее произведения серьезно повлияли на сознание нескольких поколений тайваньских, а затем и китайских читателей, они изменили их понимание традиционных тем любви, семьи и дома. С другой стороны, ее творчество в определенной степени играет роль связующего звена между эстетикой шанхайского модерна 30-х годов республиканского Китая и новой художественной эстетикой 80-х гг. в КНР, где к этому времени благодаря политике реформ и открытости, проводимой Дэн Сяопином (邓小平, 1904–1997), произошли серьезные экономические изменения. Исследование художественного наследия Чжан Айлин остается **актуальным** и в наши дни, поскольку к нему постоянно обращаются китайские авторы уже новых поколений. Одни называют шанхайскую писательницу своим наставником и входят в направление *чжанпай* (张派), буквально – школа письма Чжан Айлин[3]. Другие отталкиваются от ее манеры изображения и развивают свой собственный стиль[4]. Кроме того, исследование творчества Чжан Айлин позволяет увидеть новые актуальные тенденции в развитии китайской словесности XX в. Ее произведения являются частью литературы военного времени, однако в них полностью отсутствует патриотическая тематика, а также темы национального подъема и борьбы. Этим она кардинально отличается от творчества других писателей 40-х гг. Изучение произведений шанхайской писательницы помогает проследить пути преемственности между литературой республиканского Китая, созданной до

---

[3] 苏伟贞. 描红：台湾张派作家世代论 (Су Вэйчжэнь. Как по прописям: о поколении тайваньских писателей школы Чжан Айлин). Тайбэй: Изд-во Саньминь Шуцзюй, 2006.

[4] Ван Аньи. Такая обычная и земная Чжан Айлин // Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика. М.: Вост. лит., 2007. С. 456–464.

образования КНР в 1949 г., и художественным творчеством пореформенного Китая 1980-х гг.

В качестве **объекта** исследования выбраны ранние рассказы писательницы, по сути и формирующие ее новый подход к изображению действительности. Эти произведения вошли в состав ее первого сборника «Об удивительном» (传奇, 1944) и в его второе издание 1946 г. Материалом исследования послужило «Полное собрание сочинений Чжан Айлин» в 14-ти томах (张爱玲典藏全集, 2003)[5]. Для анализа были выбраны рассказы: «Благовоние первое» (沉香屑 第一炉香, 1943), «Благовоние второе» (沉香屑 第二炉香, 1943), «Жасминовый чай» (茉莉香片, 1943), «Любовь, что разрушает города» (倾城之恋, 1943), «Золотые оковы» (金锁记, 1943), «Блокада» (封锁, 1943), «В молодости» (年轻的时候, 1944), «Красная роза, белая роза» (红玫瑰与白玫瑰, 1944), «Осень любви» (留情, 1945). Выбор этих произведений обусловлен тем, что уже в них можно зафиксировать эволюцию отношения писательницы к традиционным темам любви, семьи и дома. Именно от такого намеренно сниженного изображения и отталкивались или брали его на вооружение многие последующие китайские авторы. Кроме того, для выявления закономерностей эволюции взглядов писательницы на традиционные темы необходимо привлечь для сравнения материалы авторов старшего поколения. Именно в таком качестве в исследовании используются произведения двух старших современниц писательницы: Бин Синь (冰心, 1900–1999) и Дин Лин (丁玲, 1904–1986). В творчестве Бин Синь выбраны рассказы «Две семьи» (两个家庭, 1919), «Последний приют» (最后的安息, 1920), «Кто надломил тебя?» (是谁断送了你？, 1920), «Записки офицера» (一个军官的笔记, 1920), «Граница “Бессмертия”» («无限之生» 的界线, 1920), «Маленькая семейная жертва» (小家庭制度下的牺牲, 1920), «Сверхчеловек» (超人, 1921), «Улыбка» (笑, 1921); «Тоска» (烦闷, 1922), «Расставание» (分, 1931), «Снегурочка» (冬儿姑娘, 1933), «Фотография» (相片, 1934), поэтические сборники «Мириады звезд» (繁星, 1921), «Весенние воды» (春水, 1922), сборник

[5] 张爱玲典藏全集 (Чжан Айлин. Полное собрание сочинений). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003.

эссе «Письма маленьким читателям» (寄小读者， 1923–1926); у Дин Лин рассматриваются ранние рассказы конца 20-х гг.: «Дневник Софии» (莎菲女士的日记, 1927), «Мэнкэ» (梦珂, 1927), «Дневник самоубийцы» (自杀日记, 1928), «Женщина и мужчина» (一个女人和一个男人, 1928), «Ецао» (野草, 1929).

Предметом исследования является анализ традиционных художественных концептов любовь, семья, дом в творчестве Чжан Айлин, Дин Лин, Бин Синь и описание их трансформации в творчестве Чжан Айлин.

Степень разработанности темы

В отличие от творчества писательниц старшего поколения Бин Синь и Дин Лин, которое нашло отражение в подробных и глубоких диссертационных исследованиях отечественных китаеведов Н. В. Захаровой[6] и Л. В. Барановой[7], а также в тематических энциклопедиях и журнальных статьях[8], творчество Чжан Айлин лучше известно за рубежом, на Тайвани и в материковом Китае, но не среди российских исследователей.

Тайваньские ученые активно обращаются к творчеству писательницы с конца 60-х гг. XX в. Интерес к ее работам появился после выхода в 1961 г. книги американского ученого китайского происхождения Ся Чжицина «История современной китайской прозы»[9]. Таким образом, литературный анализ художественного наследия Чжан Айлин китаеязычные ученые начали позже своих американских коллег. Исследователи из КНР смогли внести свой вклад в дело изучения творчества шанхайской писательницы после начала реформ с 80-х гг. XX в.

---

6 Захарова Н.В. Жизненный и творческий путь современной китайской писательницы Се Бинсинь: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1983.

7 Баранова Л.В. Жизненный и творческий путь китайской писательницы Дин Лин: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1995.

8 Захарова Н.В. Обучение в миссионерской школе как фактор формирования творческого стиля китайской писательницы Бин Синь (1900–1999) // Запад в культурах Востока: контакты и конфликты. Т. 2. М.: ИВ РАН, 2019. С. 136–149; Захарова Н.В. Христианские идеи и литературное творчество Бин Синь в первой четверти XX века // Встреча Востока и Запада. Взаимодействие литератур и традиций. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 91–102; Захарова Н.В. Бин Синь и детская литература современного Китая // Детские чтения. 2017. № 1 (011). С. 112–118; Лебедева Н.А. Судьба и творчество китайской писательницы XX века как нарушение конфуцианских запретов (Дин Лин и Сяо Хун) // Китай, китайская цивилизация и мир: История, современность, перспективы: Тез. докл. IV Междунар. конф. Ч. 2. М., 1993. С. 51–56; Лебедева Н.А. Три жизни Дин Лин // Дальн. Восток. Хабаровск, 1989. С. 149–153.

9 Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. New Haven, CT: Yale University Press, 1961.

Среди тайваньских критиков можно проследить два различных подхода в оценке творчества писательницы. Некоторые исследователи, например Ван То (王拓)[10] и Тан Вэньбяо (唐文标)[11], на первый план выводят социальную значимость произведения, поэтому в своих работах, посвященных творчеству Чжан Айлин, упрекают ее в отсутствии подобных тем в текстах и увлеченности стилистикой и художественной стороной произведения. Подобное отношение к творчеству писательницы имеет под собой существенную основу, однако стоит заметить, что на первый взгляд незаметные в произведениях социальные и исторические процессы во многом оказываются теми сценическими декорациями, на фоне которых происходят катастрофические изменениях личной жизни героев Чжан Айлин.

Другие авторы с большим вниманием и увлеченностью исследуют стилистические особенности прозы писательницы и создают первые серьезные исследования в этом направлении. Характерные особенности писательской манеры отражены в книге 1973 г. Шуй Цзиня (水晶) «Искусство прозы Чжан Айлин» (张爱玲的小说艺术)[12]. Кроме того, писательнице посвящены два сборника материалов и статей 1984[13] и 1994[14] годов издания. А в 1993 г. выходит первая биография Чжан Айлин авторства Юй Биня (余斌)[15]. Смерть писательницы в 1995 г. вызвала настоящий ажиотаж среди исследователей. В 1995 г. Юй Цин издает книгу «В поисках Чжан Айлин»[16], в 1996 г. Шуй Цзинь публикует сборник «Чжан Айлин навсегда»[17]. Издаются сразу две новые биографии писательницы:

---

10 王拓. 张爱玲与宋江 (Ван То. Чжан Айлин и Сун Цзян). Тайчжун: Изд-во Ланьдэн вэньхуа шие гунсы, 1976.

11 唐文标. 张爱玲杂碎 (Тан Вэньбяо. Всякая всячина о Чжан Айлин). Тайбэй: Ляньцзин чубаньшие гунсы, 1976.

12 水晶. 张爱玲的小说艺术 (Шуй Цзин. Искусство прозы Чжан Айлин). Тайбэй: Изд-во Дади чубаньшэ, 1976.

13 张爱玲资料大全集 / 唐文标编 (Большое полное собрание материалов о Чжан Айлин / под ред. Тан Вэньбяо). Тайбэй: Изд-во Шибао вэньхуа чубаньшие юсяньгунсы, 1984.

14 张爱玲研究资料 / 于青与金宏达编 (Исследовательские материалы о Чжан Айлин / под ред. Юй Циня и Цзинь Хунда). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994.

15 余斌. 张爱玲传 (Юй Бинь. Биография Чжан Айлин). Хайнань: Изд-во Хайнань гоцзи синьвэнь чубань чжунсинь, 1993.

16 于青. 寻找张爱玲 (Юй Цин. В поисках Чжан Айлин). Пекин: Изд-во Чжунгоюи чубаньгунсы, 1995.

17 水晶. 张爱玲未完 (Шуй Цзин. Чжан Айлин навсегда). Тайбэй: Изд-во Дади чубаньшэ, 1996.

Юй Цина (于青) в 1996-м[18] и Лю Чуаньэ (刘川鄂) в 1999-м[19]. Добавим, что Чжан Айлин являлась яркой представительницей шанхайского бомонда 40-х гг. XX в., поэтому ее личная жизнь вызывает постоянный интерес у читателей, ее биография описана в двенадцати изданиях. Наиболее авторитетными являются работы Юй Цина, Юй Биня, Ван Юя (王羽)[20] и Лю Чуаньэ.

Важной вехой среди исследовательских работ, посвященных Чжан Айлин, стал также выход пятитомной серии «Читаем Чжан Айлин» (阅读张爱玲书系)[21] 2004–2006 гг. Авторы этого китаеязычного издания — ведущие специалисты по современной китайской литературе: Ван Дэвэй, Чэнь Цзышань, Лю Шаомин, Шуй Цзинь и другие. Общее количество научных статей, посвященных творчеству писательницы, исчисляется тысячами. В китайской поисковой научной системе www.cnki.net индексируется до 7000 статей связанных с именем Чжан Айлин. Уже одно это свидетельствует о важности исследования творчества писательницы для общего понимания путей развития китайской литературы.

В российском литературоведении к настоящему времени не существует отдельных исследований, посвященных писательнице Чжан Айлин. Да и вся шанхайская литература 1930–1940-х гг. исследована весьма фрагментарно. Несколько научных статей и статей в справочных изданиях посвящены этой теме, в нескольких диссертациях можно найти ссылки на представителей шанхайской литературы 40-х гг. XX в.

В академической современной энциклопедии «Духовная культура Китая», в томе, посвященном китайской литературе, в главе, описывающей литературу военного времени, отсутствуют даже упоминания об этом литературном

---

[18] 于青. 张爱玲传 (Юй Цин. Биография Чжан Айлин). Пекин: Изд-во Чжунго хуацяо чубаньшэ, 2003.

[19] 刘川鄂. 张爱玲传 (Лю Чуаньэ. Биография Чжан Айлин). Пекин: Изд-во Бэйцзин шиюэ вэньи чубаньшэ, 1999.

[20] 王羽. 张爱玲传 (Ван Юй. Биография Чжан Айлин). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2009.

[21] Серия состоит из пяти томов и включает в себя: 1. 王德威. 落地的麦子不死 (Ван Дэвэй. Да прорастут зерна, упавшие в землю). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004; 2. 陈子善. 张爱玲的风气 (Чэнь Цзышань. Стиль Чжан Айлин). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004; 3. 陈子善. 记忆张爱玲 (Чэнь Цзышань. Вспоминая Чжан Айлин). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2006; 4. 水晶. 替张爱玲补妆 (Шуй Цзин. Расставляя акценты). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004; 5. 刘绍铭. 再读张爱玲 (Лю Шаомин. Вновь читаем Чжан Айлин). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004.

явлении[22], в отдельных словарных статьях этого же издания даны лишь краткие биографии двух крупнейших представителей шанхайской литературы Чжан Айлин[23] и Цянь Чжуншу (钱钟书, 1910–1998)[24]. В «Справочнике по истории литературы Китая» шанхайская литература кратко описывается в разделе «Литература 1937–1949 гг.»[25]. В статье М. В. Семенюк «“Шанхайский стиль” в современной литературе Китая» автор рассматривает появление термина «*хайпай*» и развитие «шанхайского стиля» вплоть до 80-х гг. XX в.[26]. Диссертационное исследование того же автора посвящено писательнице Ван Аньи (王安忆, 1954 г. р.), которая многими китайскими исследователями воспринимается как современная продолжательница традиций Чжан Айлин[27]. Еще одна статья — «Традиции и новаторство в творчестве Чжан Айлин»[28] посвящена непосредственно творчеству шанхайской писательницы. Авторы статьи А. В. Шатравка и А. В. Кондратенко на примере повести «Любовь в павшем городе» анализируют традиционные элементы в творчестве писательницы. К образам, созданным в произведениях и эссе Чжан Айлин, обращаются в своих исследованиях некоторые историки культуры Китая, например, такие отсылки встречаются в диссертационном исследовании Ю. А. Селиверстовой «Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре: 1920–30-е гг.»[29]. Большим достижением отечественной науки является введение в оборот текстов Чжан Айлин, переведенных на русский язык. В 2018 г.

---

22 Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная лит., 2006–2010. Т. 1. С. 162–166.

23 Духовная культура Китая. Т. 1. С. 540–541.

24 Духовная культура Китая. Т. 1. С. 539–540.

25 Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н.э. — начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературовед. и культурол. термины в иероглиф. написании, рус. транскрипции и пер. / Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова. М.: АСТ; Восток-Запад, 2005. С. 192–196.

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

27 Семенюк М.В. Специфика художественного мира произведений Ван Аньи: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2017. С. 48–50.

28 Шатравка А.В., Кондратенко А.В. Традиции и новаторство в творчестве Чжан Айлин // Вестник Амурского государственного университета, 2012. Вып. 58: Сер. Гуманитар. науки. С. 70–75.

29 Селиверстова Ю.А. Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре: 1920-30-е гг.: дисс. ... канд. ист. наук. М., 2013.

вышла книга «Шедевры китайской женской прозы середины XX века»[30]. В нее вошли три произведения писательницы: «Золотые оковы»[31], «Блокада»[32] и «Любовь, что разрушает города»[33].

При этом шанхайская литература является популярным объектом изучения среди англоязычных исследователей. В работах европейских и американских литературоведов основной акцент сделан на изучении уникального стиля конкретного писателя. Так, американский исследователь китайского происхождения Ся Чжицин делает попытку по-новому описать процессы, происходившие в китайской литературе 1940-х гг. Творчество писателей старшего поколения (Мао Дуня (茅盾, 1896–1981), Шэнь Цунвэня (沈从文, 1902–1988), Лао Шэ, Ба Цзиня (巴金, 1904–2005)) автор рассматривает в одной общей главе, после чего главными писателями 1940-х гг. провозглашает Чжан Айлин и Цянь Чжуншу[34]. Этого исследователя считают первооткрывателем и пропагандистом шанхайской литературы. Его книга, выпущенная в 1961 г., впервые заговорила об этих необыкновенно одаренных, но по политическим причинам забытых на родине писателях. Автор впервые предложил рассматривать литературу военных лет не только с позиций патриотизма и революционности, но и с позиций эстетики, психологизма и духовных травм военного времени. Такой подход к литературному творчеству в первую очередь мог быть реализован в условиях оккупированного Шанхая, когда любая политическая риторика могла вызвать жесткую реакцию со стороны властей, в то время как и в гоминьдановских, и в коммунистических районах, наоборот, наблюдается сознательное культивирование политического и военного дискурса.

Исследование литературы оккупированных районов продолжил Эдвард Ган. Одна из глав его книги посвящена творчеству писательницы Чжан Айлин,

---

30 Шедевры китайской женской прозы середины XX века / пер. с кит. Н. Ю. Демидо и др. М.: Вост. лит., 2018.
31 Переведено как «Золотая канга».
32 Переведено как «Прохода нет!».
33 Переведено как «Любовь, разрушающая города».
34 Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 251–260.

которую он называет уникальным литературным явлением своего времени[35]. Той же писательнице и ее предшественникам посвящена работа Ли Офана «Шанхайский модерн». Хотя основная часть книги посвящена литературе 30-х гг. в Шанхае, в последней главе, рассматривая творчество Чжан Айлин, исследователь называет писательницу наследницей китайского модерна. Автор делает очень важное замечание по поводу «гибридности» ее стиля, в котором сочетаются элементы традиционной культуры и новой, пришлой, иностранной культуры[36].

Феномену китайской женской литературы в Шанхае посвящено также детальное исследование Николь Хуан «Женщины, война и семейность»[37]. Она описывает новые возможности, открывшиеся перед жительницами Шанхая во время японской оккупации. Женщины стали активно заниматься такими традиционно мужскими профессиями, как печатное дело, редактирование и выпуск журналов, многие были вовлечены в журналистику. Это привело к расцвету женской прозы и появлению десятка замечательных писательниц в Шанхае 40-х гг. Феномен Чжан Айлин вырос как раз на этой почве.

В отличие от фокусировки исследования исключительно на творчестве Чжан Айлин среди китайских ученых (выпущено более десятка книг, посвященных особенностям стиля писательницы и изучению ее биографии), на английском языке существует лишь одно издание, целиком связанное с творчеством писательницы. Это сборник статей 2012 года «Романтизируя язык, культуру, жанры»[38]. В ней основной акцент сделан на анализе текстов и научных исследований, созданных Чжан Айлин после иммиграции в США. Авторы по-новому и детально рассматривают позднее творчество писательницы, стараясь уйти от ставшей традиционной трактовки этого периода как упадка и угасания

---

35 Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. New York: Columbia University Press, 1980. P. 200–243.

36 Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. P. 267–306.

37 Huang N. Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s. Brill Leiden Boston, 2005.

38 Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres edt. Kam Louie. Hong Kong University Press, 2012.

творческих сил автора. В основном англоязычные исследователи предпочитают обращаться к ее творчеству при сопоставительном литературном анализе. Кроме того, повести, рассказы и романы Чжан Айлин часто становятся материалом для англоязычных диссертационных квалификационных работ[39].

При рассмотрении литературоведческих исследований, посвященных творчеству писательницы, обращает на себя внимание отсутствие подобных работ в отечественной науке. Объект и тема диссертационного исследования являются не разработанными в российском литературоведении, что определяет **научную новизну** данной работы. При этом исследование этого вопроса в рамках российской литературоведческой традиции дает возможность взглянуть на него с нового ракурса, не характерного для китайских и англоязычных исследователей.

Цель диссертационного исследования состоит, во-первых, в описании места писательницы Чжан Айлин в литературном процессе 40-х гг. XX в., во-вторых, в описании трансформации значений художественных концептов семья, дом, любовь, которая находит свое отражение в произведениях автора.

Для достижения поставленных целей диссертационного исследования необходимо решить следующие **задачи:**

1) охарактеризовать особенности развития литературного процесса в Китае в 30–50-х гг. XX в., уделяя особое внимание литературной полемике и шанхайской литературе;

2) описать жизненный и творческий путь писательницы Чжан Айлин;

3) определить положение писательницы в литературном процессе 30-50-х гг.;

4) описать специфику художественных концептов и методику концептуального анализа;

5) провести сравнительный анализ женских образов в рассказах писательниц Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин;

---

[39] Lin Weixin. A Theoretical Study of Zhang Ailing's Short Story Collection Chuanqi. PhD thesis. University of London, 2007; Ma Zuqiong. Female Gothic, Chinese and American styles : Zhang Ailing's Chuanqi in comparison with stories by Eudora Welty and Carson McCullers. PhD thesis. University of Louisville, 2010. и др.

6) описать историю бытования традиционных концептов любовь, семья, дом в китайской культуре, выделить языковые репрезентаты этих концептов, сделать анализ употребления этих элементов в текстах писательниц Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин;

7) на основе сопоставительного анализа концептов любовь, дом, семья в творчестве Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин продемонстрировать трансформацию значений концептов в произведениях Чжан Айлин и определить причины таких изменений.

Теоретическая значимость исследования заключается в сочетании традиционных и новых подходов в изучении литературного материала. Соединение компаративистского метода и методики анализа художественных концептов позволило выявить семантические трансформации, происходившие в первой половине XX в. в традиционных представлениях китайцев о семье, доме и любви, а также подтвердить фиксируемые изменения анализом исследуемых текстов. В дальнейшем подобное изучение бытования и трансформации традиционных концептов может стать важным инструментом для описания изменений культурной парадигмы в Китае XX в.

Практическая ценность диссертационного исследования заключается в том, что его результаты можно будет использовать в разработке курсов, спецкурсов и семинаров по истории китайской литературы XX в., а также для разработки учебно-методической литературы (учебников, учебных и методических пособий) по истории китайской литературы XX в. Основные положения и выводы работы могут быть использованы как для дальнейшего исследования творчества писательницы Чжан Айлин, так и для компаративистских исследований отечественной и зарубежной женской литературы, а также для сравнительного анализа художественных концептов.

Поставленные выше задачи требуют применения различных **методик** филологического исследования. Для первой главы основными вариантами исследования мы выбрали **культурно-исторический** и **биографический** методы.

Такой выбор продиктован задачами, поставленными в этой части работы, а именно описанием литературной ситуации выбранного периода и творческой биографии писательницы Чжан Айлин. Вторая и третья главы совмещают два типа исследования: **сравнительно-исторический (компаративистский)** и **концептуальный**. В начале второй главы даются вводные замечания по поводу методики, и далее демонстрируется ее использование на литературном материале.

В силу применения различных методик исследования и достаточно широкого исторического охвата материала при описании истории бытования концептов в культуре и литературе **теоретико-методологическая база исследования** представлена самым широким кругом работ: от исследований средневековой словесности и философии неоконфуцианства до аналитических работ в области киноискусства 40-х гг. XX в. Основными теоретическими работами по истории средневековых прозаических жанров послужили исследования К. И. Голыгиной[40], А. Н. Желоховцева[41], Б. Л. Рифтина[42]; по философии — А. И. Кобзева[43], В. В. Малявина[44]; по теории концепта и концептуальному анализу — Д. С. Лихачева[45], Ю. С. Степанова[46], С. А. Аскольдова-Алексеева[47], В. Г. Зусмана[48], Е. В. Лозинской[49], В. И. Карасика,

---

40 Голыгина К.И. Новелла средневекового Китая : Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980.

41 Желоховцев А.Н. Хуабэнь - городская повесть средневекового Китая: Некоторые проблемы происхождения и жанра. М.: Наука, 1969.

42 Рифтин Б.Л. Китайская литература: Сюжетная проза // История всемирной литературы: в девяти томах. М., 1984. Т. 2. С. 110–116.

43 Кобзев А.И. Философия китайского неоконфуцианства. М.: Восточ. лит., 2002.

44 Малявин, В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Дизайн. Информ. картография [и др.], 2003.

45 Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 147–165.

46 Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. 982 с.

47 Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.

48 Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001.

49 Лозинская Е.В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX и XXI веков. М., 2007.

И. А. Стернина[50], Тань Аошуан[51], Т. И. Васильевой[52], В. А. Масловой[53]; по теоретическому обоснованию «шанхайского стиля» (*хайпай*) — Ли Цзиня[54], Сюй Даомина[55], У Фухуэя[56], Ян И[57]; по киноискусству 40-х гг. XX в. — М. Доан[58], С. Харвей[59].

Положения, выносимые на защиту

1. Разноплановая, многоголосая литературная ситуация 30-х гг. XX в. в Китае послужила тем первоначальным субстратом, который позволил сформироваться Чжан Айлин как писательнице нового поколения.

2. Автономное положение Шанхая во время японской оккупации и цензура на определенные литературные темы приводят к распространению семейного и любовно-романтического содержания в художественных произведениях на этой территории, что дает шанс женской литературе завоевать главенствующее положение на литературной сцене.

3. Новый подход к изображению действительности, который мы наблюдаем в творчестве Чжан Айдин, напрямую связан с изменениями культурной парадигмы военного времени, с трансформацией исследуемых художественных концептов.

4. Художественные концепты непосредственным образом связаны с изображением женщины в произведениях писательниц Бин Синь, Дин Лин, Чжан Айлин. Изменение образов героинь и трансформация основных исследуемых

50 Антология концептов: [словарь]: В 4 т. / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005.

51 Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М.: Яз. слав. культуры, 2004.

52 Антология художественных концептов русской литературы XX века / авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. М.: Флинта: Наука, 2013.

53 Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособие / М.: Флинта; Наука, 2004.

54 李今. 海派小说与现代都市文化 (Ли Цзинь. Проза хайпай и современная городская культура). Аньхой: Изд-во Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000.

55 许道明. 海派文学论 (Сюй Даомин. Теория литературы хайпай). Шанхай: Изд-во Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999.

56 吴福辉. 都市漩流中的海派小说 (У Фухуэй. Проза хайпай в водовороте городской жизни). Чанша: Изд-во Хуньань цзяоюй чубаньшэ, 1995.

57 杨义. 京派海派综论 (Ян И. Общие рассуждения о пекинской и шанхайской школах). Пекин: Изд-во Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2003.

58 Doane M.A. Femme Fatales: Feminism, Film, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1991.

59 Harvey S. Women's Place: The Absent Family of Film Noir // Women in Film Noir. London: British Film Institute, 1980. P. 35–46.

концептов взаимосвязаны, поскольку значения концептов возникают как проекция сознания персонажей: их суждения или их восприятие реальности.

5. В исследуемых текстах мы можем зафиксировать трансформацию двух художественных концептов (семья-дом и любовь) относительно традиции. В обоих случаях мы фиксируем изменение ценностного компонента концепта. Любовь становится амбивалентным явлением, семья-дом — практически полностью негативно окрашенным.

Апробация результатов. Основные положения и выводы диссертационного исследования опубликованы в виде:

статей в научных изданиях, рецензируемых ВАК при Минобрнауки РФ:

1. Мощенко И. А. Отражение литературного процесса в Китае 40–50-х годов XX века в работах отечественных, китайских и западных исследователей // Вестник Костромского государственного университета. — 2019. — Т. 25. — № 2. — С. 165–170. — 0,5 п. л.

2. Мощенко И. А. Традиция изображения чиновника в китайской литературе и ее переосмысление в произведениях XX века (на материале романа Цзэн Пу «Цветы в море зла» и автобиографических эссе Чжан Айлин) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13. — № 1. — С. 95–100. — 0,5 п. л.

3. Мощенко И. А. Шанхайская школа (хайпай): к вопросу о содержании понятия // Научный диалог. — 2020. — № 9. — С. 284–297. — 0,5 п. л.

4. Мощенко И. А. Концепт любовь в ранних произведениях Чжан Айлин (张爱玲, 1920–1995) // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2021. — № 3. — С. 59–67. — 0,5 п. л.

тезисов докладов на конференциях:

1. Мощенко И. А. Раннее творчество Чжан Айлин как отражение литературного процесса 1930-х годов // Ломоносовские чтения. Востоковедение и Африканистика. Тезисы докладов научной конференции. — 2020. — С. 201–202. — 0,3 п. л.

устных выступлений на международных конференциях:

1. Мощенко И. А. Спор о «пекинской» и «шанхайской» школах. Выступление на седьмой международной научной конференции «Восточные чтения. Религии. Культуры. Литературы» (Москва, ИМЛИ, 5-6 ноября 2020 г.).

2. Мощенко И. А. Автобиографические эссе Чжан Айлин 1970–1990-х гг. Выступление на девятой международной конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока» (СПбГУ, Санкт-Петербург, 28-31 января 2021 г.).

Структура и общий объем

Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. В **главе 1** «Литературная ситуация в Китае 1930-1950-х гг. Творчество Чжан Айлин и ее место в литературном процессе» подробно анализируется литературный процесс в Китае заявленного периода. В качестве основных особенностей 1930-х гг. выделяется разнонаправленность и идеологическое разнообразие литературы, 1940-х гг. — обособленность процессов и специфика развития в оккупированных районах, 1950-х гг. — выработка единого художественного метода. В этой же главе представлен творческий путь Чжан Айлин и определено ее место в литературном процессе. В **главе 2** «Традиционный концепт любовь в творчестве Бин Синь, Дин Лин и его метаморфозы в произведениях Чжан Айлин» основную часть исследования предваряет экскурс в теорию художественных концептов. Затем дан анализ женских образов в творчестве трех писательниц, что чрезвычайно важно для понимания семантического наполнения концепта. Далее исследование строится по методике концептуального анализа: определяется ключевое слово-репрезентат и его словарные значения, предлагается описание исторического и общекультурного наполнения концепта любовь и анализируется то, как представлен концепт в произведениях исследуемых авторов и как формируется его ассоциативно-семантическое поле. **Глава 3** «Концепт семья-дом в произведениях Бин Синь, Дин Лин и его трансформация в творчестве Чжан Айлин» посвящена анализу указанного в названии концепта. Структура главы

обусловлена методикой исследования: приводится слово- репрезентат, дается анализ бытования концепта в китайской традиции, сравнивается семантическое наполнение концепта в творчестве указанных писательниц, определяется направление изменений и дается развернутый комментарий к данной трансформации концепта. В результате анализа в концептах фиксируется изменение ценностного компонента. В заключении подводятся итоги выполненного исследования. Объем диссертации – 179 стр., библиографический список содержит 176 наименований.

ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В КИТАЕ 1930–1950-Х ГГ. ТВОРЧЕСТВО ЧЖАН АЙЛИН И ЕЕ МЕСТО В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

1. Идеологическое многоголосие: споры 1930-х гг.

В 1927 г. завершается Северный поход, в результате которого центральный и южный Китай были объединены под властью националистов. Следующие десять лет (1928–1937 гг.) вошли в историю как «нанкинское десятилетие». В этом же году в результате контрреволюционного переворота 12 апреля произошел раскол Единого фронта КПК и Гоминьдана. Все эти события привели к резкому росту политизированности литературы 1930-х гг. и самым непосредственным образом отразились на творчестве писателей. Так, именно в конце 30-х гг. из-за нестабильной политической и экономической ситуации в северных районах Китая писатели из Пекина вынуждены были искать лучшей доли на юге, поэтому происходит переселение творческой интеллигенции в город Шанхай, что в свою очередь выступает катализатором острой литературной борьбы, которой характеризуются 30-е гг. Вследствие поражения Национальной революции 1925–1927 гг. на территориях, подконтрольных Гоминьдану, были развернуты репрессивные кампании против коммунистов, в результате которых были ликвидированы сотни тысяч революционеров, и с особой жестокостью преследовались женщины, вовлеченные в общественную жизнь страны: некоторые были казнены, многие лишились своих рабочих мест[60]. И если в этом свете сравнить судьбы двух крупнейших представительниц «движения 4-го мая» (五四运动)[61] Бин Синь и Дин Лин, то мы видим, как первая находит свой

[60] Yan Haiping. Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905–1948. London: Routledge, 2006. P. 170.

[61] «Движение 4-го мая», в узком смысле, обозначает конкретное историческое событие, а именно студенческое выступление в Пекине в начале мая 1919 года, которое переросло в крупномасштабную акцию несогласия по всей стране. Демонстрации и забастовки длились по июнь того же года и прошли в таких городах, как Шанхай, Тяньцзинь, Нанкин, Чанша и др. Поводом для выступлений послужило решение Парижской мирной конференции и принятие статей Версальского мирного договора, по которым требования китайской делегации по возвращению территорий бывших немецких концессий в провинции Шаньдун были отвергнуты, права на них сохранили за Японией вместе с ее привилегиями в этом регионе.

В более широком плане, «движение 4-го мая» трактуется как часть «движения за новую культуру»(新文化运动). Это движение, идеологическим центром которого стал журнал «Новая молодежь» (新青年，первые выпуски

достаточно успешный путь художественного творчества в описании последних островков счастья, любви и стабильности, которые обнаруживаются в рамках семьи. Вторая же выбирает путь борьбы, она примыкает к коммунистам, лишается мужа, казненного гоминьдановским правительством, оказывается в тюрьме и только чудом спасется, бежав в коммунистические районы на северо-западе Китая.

1930-е гг. — время сложных политических процессов внутри страны и нарастающей внешней агрессии Японии. Напряжение, вызванное тяжелой политической обстановкой, находит самое непосредственное отражение в спорах о путях развития художественного творчества в этот период.

На литературной арене появляются новые группы, которые активно и достаточно агрессивно проповедуют политически ангажированную литературу. С одной стороны, мы наблюдаем подъем левого движения — в 1930 г. основана Лига левых писателей (左翼作家联盟). С другой стороны, активно издаются националистические журналы, например еженедельник и ежемесячник «Авангард» (前锋周报， 前锋月刊). Кроме того, остаются группы писателей, которые открыто заявляют о свободе творчества от всяческих политических влияний, — это группа «Новолуние» (新月派, 1928–1933) и неосенсуалисты (新感觉派, 1928–1937). Отдельные издания занимают открытую космополитическую позицию по отношению ко всем литературным объединениям, например,

---

были напечатаны в 1915 г.), выступало с жесткой критикой традиционных ценностей конфуцианства, в котором видело препятствие для развития современных социальных институтов, а также культуры и образования. Деятели движения - Чэн Дусю, Лян Цичао, Ху Ши, Лу Синь, Лю Байнун и др. - выступали за заимствование передового западного опыта для обновления своей страны и общества, за демократические преобразования общественной жизни, требовали внести изменения в семейный уклад, положение женщины и пр. В рамках «движения за новую культуру» произошла так называемая литературная революция, которая выразилась в переходе со старого языка классической литературы *вэньяня* (文言文), к новому литературном языку, формировавшемуся на основе разговорного языка *байхуа* (白话文). В результате «движения 4-го мая» 1919 г. *байхуа* становится официальным письменным языком государства.

Когда мы говорим о литературе «движения 4-го мая» мы охватываем довольно широкий временной период, началом которого исследователи считают 1918 год, когда на страницах журнала «Новая молодежь» выходит первая повесть современной китайской литературы, целиком написанная на байхуа, - «Дневник сумасшедшего» (狂人日记) Лу Синя. Окончанием этого периода, видимо, можно считать распад коалиции между националистической и коммунистической партиями в 1927 году, когда произошли существенные социально-политические изменения, которые следом отразились и на культурной жизни. (История Китая : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по историческим специальностям / [Л. С. Васильев и др.] ; под ред. А. В. Меликсетова. — 2-е изд. — Москва : Изд-во Московского ун-та : Оникс, 2002. С. 396- 401; Zhou Cezong. The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980. — P. 1-18).

журналы «Беседы и суждения» (论语) и «Юэфэн» (越风). Если проследить деятельность и активность этих литературных групп, то можно отметить несколько тенденций. Во-первых, сокращается количество творческих объединений по сравнению с 1920-ми гг., во-вторых, они укрупняются.

1.1. Спор о «революционной литературе»

Главным литературным событием конца 20-х, непосредственно повлиявшим на усиление левого движения и создание Лиги левых писателей, следует считать спор о путях развития литературы. Его можно охарактеризовать как вопрос о переходе «от литературной революции к революционной литературе». Статья с таким название была опубликована в 1928 г. в журнале «Творчество» (创造月刊) и была написана литератором Чэн Фанъу (成仿吾, 1897–1984)[62], который был одним из активных участников группы «Творчество» после ухода из этого объединения его создателей: Го Можо (郭沫若, 1892–1978) и Юй Дафу (郁达夫, 1896–1945). Автор статьи призывает «проникнуться классовым пролетарским сознанием, овладеть разговорным языком широких масс рабочих и крестьян, сделать их объектом художественного изображения»[63]. В статье он критикует общество «Нити слов» (语丝)[64], упрекая его участников в отказе от серьезного отношения к острым социальным и политическим проблемам и в том, что они мешают современному литературному прогрессу.

Создатели литературной группы «Солнце» (太阳社, 1928–1930) Цзянь Гуанцы (蒋光慈, 1901–1931) и Цянь Синцунь (钱杏邨, 1900–1977) более радикально подошли к вопросу революционной литературы. Они подвергли критике всю литературу «движения 4-го мая» и особенно двух авторов — Лу Синя и Мао Дуня. Первого обвинили в использовании старого, отжившего,

62 成仿吾. 从文学革命到革命文学 // 成仿吾研究资料 (Чэн Фанъу. От литературной революции к революционной литературе // Исследовательские материалы о Чэн Фанъу). Пекин: Изд-во Чжиши чаньцюань чубаньшэ, 2011. С. 188–193.

63 Цит. по: Аджимамудова В.С. Юй Да-фу и литературное общество «Творчество». М.: Наука, 1971. С. 68.

64 Журнал «Нити слов» издавался с 1924 по 1930 г. Издателями и редакторами этого журнала выступали Лу Синь и Чжоу Цзожэнь. На страницах издания печатались произведения Линь Юйтана 林语堂 (1895–1976), Лю Баньнуна 刘半农 (1891–1934) , Чжан Ипина 章衣萍 (1902–1946), Цянь Сюаньтуна 钱玄同 (1887–1939) и др.

дореволюционного материала в своих художественных произведениях, второго — в чрезмерном пессимизме[65].

Сторонник революционной литературы Цюй Цюбо (瞿秋白, 1899–1935) в современном ему литературном и интеллектуальном процессе выделил приверженцев старины и западников (国故派和欧化派)[66]. Он критикует как элитарность интеллектуалов, так и чрезмерное увлечение европейскими формами и модернизацией языка. Собственно в недоступности литературы для самого широкого читателя он видит истоки поражения Синхайской революции и предлагает новый путь, а именно использование разговорного языка улиц и популярных уличных представлений в качестве формы для новой литературы. Эта новая оптимистическая литература, написанная о массах и для них, и будет революционной литературой[67].

Дискуссия длилась два года и завершилась созданием Лиги левых писателей в марте 1930 г. Эта организация объединила очень разных писателей. Возглавил ее Лу Синь, несмотря на то что он высказывался против слишком серьезного отношения к «революционной литературе».

Почему же Лу Синь возглавил Лигу левых писателей? Он был старше и опытней большинства участников этого литературного объединения. Его авторитет был непререкаемым среди молодых писателей, многие из которых вошли в Лигу и были его учениками. Даже критиковавший его участник группы «Солнце» Цянь Синцунь в конце нелестной статьи «Уходящая эпоха А-кью» (死去了的阿Q时代) все-таки оставляет постскриптум: «Я считаю, что его <Лу Синя> статьи, его некоторые размышления и переводы намного важнее его художественных произведений. Он имел огромное влияние и играл важную роль в начальной фазе движения за новую литературу в Китае»[68]. Все это делало

65 钱理群. 中国现代文学三十年 (Цянь Лицюнь. Тридцать лет развития современной китайской литературы). Пекин: Изд-во Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1998. С. 194.

66 瞿秋白. 鲁迅杂感选集序言 // 文学运动史料选(全五册) (Цюй Цюбо. Предисловие к «Избранным заметкам Лу Синя» // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. Т. 2. С. 269.

67 Ibid. P. 263–284.

68 钱杏邨. 死去了的阿Q时代 // 文学运动史料选(全五册) (Цянь Синцунь. Уходящая эпоха А-кью // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. Т.

фигуру Лу Синя важной и необходимой для привлечения молодежи в ряды левой коммунистической группы. Поэтому несмотря на целый ряд противоречий коммунисты приложили усилия для того, чтобы Лу Синь вошел в состав Лиги и возглавил ее.

Роль Лиги в общем литературном процессе 30-х гг. была чрезвычайно важна, однако ее значение было сильно преувеличено по идеологическим соображениям как в Китае, так и в советской синологии. М. Е. Шнейдер в статье «Лига левых писателей» пишет, что организация работала в условиях подполья. Он приводит данные о журналах, которые издавались Лигой и были запрещены цензурой, о погромах книжных магазинов, которые продавали книги марксистско-ленинской тематики, а также о расправах над деятелями Лиги[69]. Из приведенных данных можно сделать вывод, что Лига не имела возможности играть главенствующую роль на литературной сцене в начале 30-х гг. и была лишь одним из возможных путей для литератора. Кроме того, как отмечает в своем исследовании Ся Чжицин, «не только отдельные группы писателей боролись за власть и авторитет, но, что важнее, Лигу раздирали внутренние политические конфликты»[70]. Что не удивительно, учитывая, какие разные авторы вошли в состав этого объединения. Однако можно утверждать, что журнал «Литература» (文学), который с 1933 по 1936 г. издавала Лига, был очень влиятельным. Он пользовался большой популярностью и смог привлечь в ряды этого объединения большое количество молодых талантливых писателей, например Чжан Тяньи (张天翼, 1906–1985), У Цзусяна (吴组缃, 1908–1994) и др.

Оппозицию авторам коммунистических взглядов, а с 1930 г. и Лиге левых писателей представляли литераторы «Новолуния», группа неосенуалистов, авторы националистических и космополитических журналов.

---

2. С. 72.

69 Шнейдер М.Е. Лига левых писателей // Лит. Наследство. М.: Наука, 1969. Т. 81. С. 489.

70 Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 119–120.

Общая критика левых писателей ярче всего прозвучала в статье 1928 г. «Литература и революция» (文学与革命)[71]. Автор статьи — литератор и критик Лян Шицю — так критикует термины революционная литература и массовая литература: «У массы нет своей литературы, литература не принадлежит массам». Он отстаивает индивидуальность и уникальность писателя-творца, подчеркивает, что «лишь писатель может быть проводником для всех людей и выражать их страдания». «Писатель не выражает дух времени, но само время проступает в духе писателя». Следующий важнейший тезис напрямую противостоит классовым теориям авторов-марксистов: «сознание писателя не несет никакой привязки к взгляду определенного класса и тем более он не работает сознательно на какой-то определенный класс».

Лян Шицю также настаивает на элитарности и независимости литературы: «наслаждение от литературы — это не базовая потребность, как еда, вода или близость, то есть это не потребность, которая есть у всех. Умение по-настоящему наслаждаться литературой — очень редкое явление, оно не является монополией одного класса, и среди богатых и среди бедных есть лишь малое количество людей, которые обладают литературным вкусом, большинство же вовсе не умеет наслаждаться литературой».

Критик задается вопросом: о какой «революционной литературе» может идти речь? Ведь «литература, проникнутая революционным духом, всегда появляется раньше революционного движения». В отличие от литераторов левого крыла, для которых политические и идеологические вопросы превалируют над литературным содержанием текста, Лян Шицю ищет опору в литературной теории: «В литературе может существовать лишь “литература революционного периода”, а не так называемая революционная литература».

В конце статьи он подводит итог развернувшейся полемике: «В последнее время люди агитируют за “революционную литературу”, однако мне кажется, что они не берут в расчет литературную сторону вопроса». С точки зрения

[71] 梁实秋. 文学与革命 文学运动史料选(全五册) (Лян Шицю. Литература и революция // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. Т. 3. С. 10–19.

литературной теории для Лян Шицю революционная литература — «термин бессмысленный и не заслуживает тех усилий, которые на него тратят ораторы».

Другим ответом «революционной литературе» стал лозунг националистических журналов — создание литературы «национализма, народовластия и народного благосостояния» (三民主义文学). В июле 1929 г. гоминьдановским правительством была разработана «литературная политика трех народных принципов», а в следующем году было организовано «движение за националистическую литературу и искусство» (民族主义文艺运动). 1 июня 1930 г. руководители Организационного отдела Центрального исполнительного комитета Национальной партии Китая Чэнь Лифу (陈立夫, 1900–2001) и Чэнь Гофу (陈果夫, 1892–1951) в Шанхае основали общество «Авангард» (前锋社) (также известное как общество «61» (六一社)) и опубликовали манифест движения (民族主义文艺运动宣言)[72]. С этого времени начали выходить два основных издания движения: еженедельник и ежемесячник «Авангард». Кроме того, к националистической борьбе присоединились нанкинское общество литературы и искусства «Прогресс» (开展文艺社) с основным изданием — ежемесячником «Прогресс» (开展月刊) и ханчжоуское общество «Рассвет» (初阳社), издающее подекадное издание «Рассвет» (初阳旬刊). Эти группы стали ядром движения в начале 30-х гг. XX в. Однако основной националистический подъем и поддержка националистического курса в политике и искусстве начались в 1932 г., после инцидента 18 сентября (вторжение японцев в Маньчжурию в 1931 г.) и событий 28 января (японская интервенция в Шанхае в 1932 г.). В это время было основано издательство «Противоречие» (矛盾出版社), издававшее одноименный ежемесячный журнал (矛盾月刊), литературное общество «Желтый колокол» (黄钟文学社), также с одноименным изданием (黄钟), книжный магазин «Ханьсюэ» (汗血书店), национальная ассоциация литературы и искусства провинции Цзянси (江西民族文艺社), издававшая журналы «Национальная

[72] 民族主义文艺运动宣言 // 文学运动史料选(全五册) (Манифест движения за националистическую литературу и искусство // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. Т. 3. С. 78–85.

литература и искусство» (民族文艺) и «Национальная литература» (国民文学). Все эти органы активно пропагандировали националистическую литературу и искусство и были важной частью литературного процесса 30-х гг. XX в. вплоть до начала полномасштабного вторжения японских милитаристов в 1937 г.

В манифесте 1930 г. раскрываются основные воззрения на литературу этого националистического движения. Она должна способствовать развитию национального самосознания и национального духа. «Мы убеждены, что произведения искусства в основе своей порождаются не индивидуальным сознанием, а сознанием самой жизни, которое в свою очередь зиждется на национальной основе. То, что обнаруживается в авторском тексте, — это не только талант художника, его техника, стиль и форма художественного произведения. То, что отражается в произведении искусства, также является детищем той нации, к которой принадлежит художник» (我们很明确，艺术作品在原始状态里，不是从个人的意识里产生而是从民族的立场所形成的生活意识里产生的，在艺术作品内所显示的不仅是那艺术家的才能，技术，风格和形式；同时在艺术作品内显示的也正是那艺术家所属的民族底产物)[73]. В документе дается анализ мирового и национального искусства древности и современности, что позволяет в конце определить главную задачу нового националистического искусства: «Высшая миссия литературы и искусства — способствовать раскрытию национального духа и национального сознания. Другими словами, высшее значение литературы и искусства — это национализм» (文艺底最高使命，是发挥它所属的民族精神和意识。换一句话说，文艺的最高意义，就是民族主义)[74].

[73] 民族主义文艺运动宣言 // 文学运动史料选(全五册) (Манифест движения за националистическую литературу и искусство // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. Т. 3. С. 79.
[74] Ibid. P. C. 81.

1.2. Спор о «литературной свободе»

Следующим важнейшим спором первой половины 30-х гг. стал спор о «литературной свободе» (文艺自由论争) 1932–1935 гг. В статьях этого периода поднимаются вопросы о независимости писателя от политической ангажированности и классовой принадлежности.

В статье «Руки прочь от литературы» (勿侵略文艺)[75] Ху Цюйюань (胡秋原, 1910–2004) первым поднимает вопрос о свободе творчества. Этот автор покинул Лигу левых писателей и выпустил серию критических статей о сильном политическом давлении, существующем внутри этой литературной организации. Он утверждал, что «современная литература превратилась в политический граммофон», заявил о созидательной свободе своего творчества, о свободе от любых политических целей.

Су Вэн 苏汶 (настоящее имя Дай Кэцзун (戴克宗), литературный псевдоним Ду Хэн (杜衡), 1907–1964) из журнала «Современники» (现代) в довольно странном ответе-критике Ху Цюйюаня объявил себя принадлежащим «третьей категории». Он отказался от деления всех писателей на буржуазных и пролетарских. И оказался солидарным с Ху Цюйюанем в вопросе полной свободы творчества[76].

Марксист Цюй Цюбо в статье «Свобода для литературы, но не для писателя»（文艺的自由和文学家的不自由）[77] утверждает, что автор не может быть вне политики, а попытка объявить себя независимым — это лишь иллюзия. Если кто-то говорит о своей аполитичности, то он автоматически становится противником революции. «Третью категорию» Цюй Цюбо и вовсе назвал абсурдной, поскольку все писатели являются представителями какого-то класса.

---

[75] 胡秋原. 勿侵略文艺 // 文艺自由论辩集 (Ху Цююань. Руки прочь от литературы // Материалы полемики о свободе литературы и искусства). Шанхай: Изд-во Шанхай шудянь чубаньшэ, 1982. С. 10–13.

[76] 苏汶. 关于“文新”与胡秋原的文艺论辩 // 文艺自由论辩集 (Сунь Вэнь. Об «обновлении языка» и литературной полемике с Ху Цююанем // Материалы полемики о свободе литературы и искусства). Шанхай: Изд-во Шанхай шудянь чубаньшэ, 1982. С. 62–76.

[77] 瞿秋白. 文艺的自由和文学家的不自由 // 瞿秋白文集八卷. 第三卷 (Цюй Цюбо. Свобода для литературы, но не для писателя // Собрание сочинений Цюй Цюбо в 8-ми томах). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1989. Т. 3. С. 55–74.

В лучших традициях пролетарской риторики критик выступил за агитационную роль литературы в революционной борьбе.

В полемике также участвовал Лу Синь, который традиционно дал сложный и амбивалентный ответ: с одной стороны, он, будучи увлеченным к 1932 г. идеями марксизма, не мог согласиться с Су Вэном по поводу классовой независимости писателя. Однако он также критиковал теоретиков-марксистов, которые по происхождению принадлежат к буржуазному классу, однако при этом выступают как авангард от пролетариев[78].

Среди статей, отстаивающих свободу творчества, стоит отметить две принадлежавшие авторам из группы журнала «Современники». В текстах Му Шиина (穆时英, 1912–1940)[79] и Ли Цзиньфа (李金发, 1900–1976)[80] чувствуется раздраженность от левых авторов и их идей. Оба литератора верны своим внутренним переживаниям и собственному видению мира, которое появляется глубоко из недр собственного индивидуального, уникального сознания. Этот внутренний мир чувств и переживаний более реален, чем ложное видение мира, навязанное идеологией. Они делают акцент на фрейдистской идее «духовной разъединенности индивидов». И абсолютно не принимают коллективную, радикальную, политическую, агитационную природу левой литературы.

1.3. Нейтральные журналы

Кроме активного участия в литературных баталиях с Лигой левых писателей, был возможен иной способ выражения собственной позиции. Скрытая полемика с левыми марксистскими взглядами представлена в журнале «Юэфэн» (越风半月刊), который издавался с 1935 по 1937 г. Журнал был основан Хуан Пинсунем (黄萍荪, 1908–1988) в 1935 г. и печатался в Ханчжоу.

---

78 鲁迅. 论第三种人 // 鲁迅全集十八卷. 第四卷 (Лу Синь. О третьей категории // Полное собрание сочинений в 18-ти томах. Т. 4). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. С. 450–456.

79 穆时英. 公墓自序 // 南北极, 公墓 (Му Шиин. Предисловие к сборнику «Общественное кладбище» // Огонь и пламень, Общественное кладбище). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1987. С. 173–175.

80 李金发. 是个人灵感的记录表 // 中国现代诗论 (Ли Цзиньфа. Записки о личном вдохновении // Теория современно китайской поэзии). Гуанчжоу: Изд-во Хуачэн чубаньшэ, 1985. С. 250.

Непосредственным образом в создании журнала принимал участие Юй Дафу, на тот момент переехавший в Ханчжоу из Шанхая. Хотя у журнала были тесные связи с партией Гоминьдан и правительством националистов, среди писателей, печатавшихся на его страницах, есть участники Южного общества (南社), например Лю Яцзы (柳亚子, 1887–1958), а также крупнейшие представители «движения 4-го мая» (Чжоу Цзожэнь (周作人, 1885–1967), Е Шэнтао (叶圣陶, 1894–1988), Юй Пинбо (俞平伯, 1900–1990), Мао Дунь, Юй Дафу)[81].

Одной из главных задач журнала создатели видели в воспитании патриотического и жертвенного духа в читателях. Поэтому тексты, печатавшиеся на его страницах, рассказывали о славной истории прошлого региона Чжэцзян. Важно отметить, что первая китайская революционерка, казненная цинским правительством, — Цю Цзинь (秋瑾, 1875–1907) — была уроженкой этого региона, что подчеркивали и сами создатели журнала. «Юэфэн», или иначе «Дух региона Юэ», — это революционный и готовый пожертвовать собой дух китайского народа, борющегося с японской агрессией.

Журнал был ориентирован на образованных людей (文人). Его страницы в основном занимает журналистика, эссеистика и стихи в старинном стиле. Материалы журнала посвящены историям и воспоминаниям, чаще всего связанным с революцией 1911 г., множество библиографических исследований, интерес к истории XVII века и борьбе двух династий Мин и Цин, которая непосредственным образом касалась региона Чжэцзян. Некоторые статьи были написаны на *вэньяне*. Также одной из особенностей журнала было отсутствие литературы «движения 4-го мая», то есть прозы и новой поэзии[82].

Другая стратегия существования журнала в сложном политическом контексте — космополитизм. Таким журналом были «Беседы и суждения» (论语), главным редактором которого до 1936 г. был Линь Юйтан (林语堂, 1895–1976).

---

[81] Daruvala S. Yuefeng: A Literati Journal of the 1930s // Modern Chinese Literature and Culture. 2006. Vol. 18, No. 2. P. 39–97.
[82] Ibid. P. 40–42.

Журнал издавался с 1932 по 1937 г., редакторами последних двух лет были Юй Дафу и Шао Сюньмэй (邵洵美, 1906－1968).

Журнал объединил писателей и интеллектуалов очень разных убеждений, с различным идеологическим и образовательным багажом. Благодаря связям Линь Юйтана с обществом «Нити слов» в его журнале публикуются Лу Синь, Чжоу Цзожэнь, Юй Дафу и др. Одновременно с этим на страницах появляются тексты авторов, входивших в состав «Новолуния», группы неосенсуалистов и других объединений, связанных с шанхайской школой. Кроме того, в журнале печатались Лао Шэ и писатели из левого лагеря А Ин (阿英, 1900–1977) и Го Можо[83].

Несмотря на политическое противостояние левых и правых сил и попытки создавать значительные литературные произведения в соответствии с политическими задачами и агитационными целями, здоровым пространством для литературного творчества и эксперимента стали журналы и течения на периферии политической борьбы. Именно поэтому оказывается возможен расцвет шанхайского модерна, а журналы «Современники» и «Беседы и суждения» могут успешно конкурировать с националистическими журналами, пользующимися финансовой поддержкой гоминьдановского правительства.

1.4. Спор о шанхайской и пекинской школах

Весной 1926 г. после кровавого подавления демонстрации 18 марта пекинское правительство под руководством Дуань Цижуя (段祺瑞, 1865–1936) выдало ордера на арест пятидесяти человек, включая профессоров университетов, литераторов и мыслителей. В списки вошли такие пекинские знаменитые интеллектуалы, как Лу Синь и Чжоу Цзожэнь. Кроме того, в начале того же года в Пекине разразился финансовый кризис, многие преподаватели и литераторы остались без средств к существованию. Эти социальные и политические события вынудили многих интеллектуалов и писателей из Пекина

83 Qian Suoqiao. Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Middling Chinese Modernity. Brill, 2011. P. 96–98.

переселиться в более благополучные южные регионы, центром притяжения стал город Шанхай[84].

К 1927 г. Шанхай становится культурной столицей Китая, после завершения Северного похода город Нанкин превращается в политический центр страны. Таким образом, Пекин сразу перестает быть центром социально-политической и культурной жизни государства. Этот город остается имперским и патриархальным, не рвущимся к модернизации, он медленно и неохотно позволяет новым технологиям внедряться в повседневную жизнь. Что же касается Шанхая, то это «Париж Востока», город неоновых огней, шумных улиц, автомобилей, широких проспектов, заводов, коммерции и всего технически передового. Можно предположить, что истоки литературного столкновения двух школ — пекинской и шанхайской — лежат именно в этом противопоставлении национального, ортодоксального, конфуцианского, традиционного всему иностранному, коммерческому, продажному, механистическому и городскому.

Спор о шанхайской и пекинской школах не вылился в большую развернутую дискуссию в 30-е гг., но стал важным явлением для осмысления литературного пространства последующими исследователями. Многие современные китайские литературоведы разделяют писателей 30-х,40-х, а после и 80-х гг. на авторов пекинской и шанхайской школ[85]. Эти термины охватывают очень широкий круг писателей, которые по творческому методу будут отнесены к самым разным литературным направлениям.

Особые черты, свойственные шанхайской культуре, первым выделил Чжоу Цзожэнь в статье «Дух Шанхая» (上海气). Признаваясь в любви к «праздным разговорам» (闲话), литератор не принимает «праздные разговоры» в шанхайском

---

84 Shih Shu-mei. The Lure of the Modern Writing Modernism in Semicolonial China 1917-1937. University of California press. Berkeley Los Angeles. London, London, England, 2001. P. 175–176.

85 Подробнее: 李今. 海派小说与现代都市文化 (Ли Цзинь. Проза хайпай и современная городская культура). Аньхой: Изд-во Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000; 许道明. 海派文学论 (Сюй Даомин. Теория литературы хайпай). Шанхай: Изд-во Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999; 吴福辉. 都市漩流中的海派小说 (У Фухуэй. Проза хайпай в водовороте городской жизни). Чанша: Изд-во Хуньань цзяоюй чубаньшэ, 1995; 严家炎. 中国现代小说流派史 (Янь Цзяянь. История литературных течений в современной китайской прозе). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1989; 杨义. 京派海派综论 (Ян И. Общие рассуждения о пекинской и шанхайской школах). Пекин: Изд-во Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2003.

духе, поскольку они «переходят всякую грань», «оказываются слишком вульгарными» (俗恶). Так называемая шанхайская культура для него — это культура торгашей, праздных хулиганов и проституток (买办流氓与妓女的文化). В этой культуре нет ни разума, ни благородства. И этот дух упадка и разврата проник во все уголки, создал множество отвратительных вещей, одна из которых — художественные сочинения.

Главной проблемой содержательной стороны подобной литературы Чжоу Цзожэнь видит не в описании чувственных наслаждений, но в том, что они описываются слишком серьезно. Развратные слова в них не только допустимы, но и призваны привлечь особое внимание читателей и принести коммерческий успех изданию. А все произведение проникнуто атмосферой пресыщенности и упадка[86].

Термин *хайпай* (шанхайская школа) применительно к литературе первым использует Шэнь Цунвэнь в статье «О китайской созидательной прозе» (论中国创作小说). В этой публикации он отмечает, что после событий 1927 г. представители новой литературы (新文学) переместились из Пекина в Шанхай. Приехавшим писателям пришлось столкнуться с жестокой конкуренцией со стороны коммерчески успешной литературы *хайпай*. Они были вынуждены не только мириться с низкопробными популярными произведениями, но и перенимать их приемы. Шэнь Цунвэнь говорит о смешении (混淆) новой литературы с литературой *хайпай*. От такого сосуществования творческий дух «серьезной» литературы постепенно пришел в упадок. Важно отметить, что среди писателей, которые оказались подвержены этому духу порчи и разложения, он отмечает Ши Чжэцуня (施蛰存, 1905–2003) и Чжан Цзыпина (张资平, 1893–1959) — авторов, которые в современном китайском литературоведении принято считать представителями шанхайской школы[87].

---

86 周作人. 上海气// 谈龙集. (Чжоу Цзожэнь. Дух Шанхая // Сборник «Тань лун»). Цзяшичжуан: Изд-во: Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2002. С. 90–91.

87 沈从文. 论中国创作小说 // 沈从文全集三十二卷. 第十六卷 (Шэнь Цунвэнь. О китайской созидательной прозе // Полное собрание сочинений в 32-х томах). Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. Т. 16. С. 195–222.

Шэнь Цунвэнь продолжает размышлять над определенным типом литератора, который уже в следующей статье будет связан с явлением *хайпай.* В статье 1933 г. «Позиция литератора» (文学者的态度) он говорит о писателях, которые «развязность и невоздержанность считают своей натурой, а праздные беседы с утра до вечера — выражением элегантности и изящества». Там, где «обычный писатель вкладывает все силы в свое произведение, эти же все силы бросают на рекламу и продвижение своих творений». Такой тип литераторов он находит и в Пекине, и в Шанхае: «такие люди в Шанхае паразитируют на книжных магазинах, газетных редакциях, государственных журналах, а в Пекине — на университетах, средних школах и различных образовательных структурах». Этот тип становится «знаменитым писателем» и добивается теплого местечка с хорошим заработком в университетах Пекина или просто праздно болтается в Шанхае. Такой тип литераторов вызывает негодование и насмешку Шэнь Цунвэня: «Если бы такой человеческий характер удалось вычистить без остатка среди литераторов, то молодые писатели сначала бы учились, взращивали талант, а потом принимались писать»[88].

В ответ на эти две статьи в декабре 1933 г. выходит статья Су Вэня, который пишет под псевдонимом Ду Хэн, «Литераторы в Шанхае» (文人在上海). Опубликована эта статья была в модернистском журнале «Современники» (现代). Су Вэнь с некоторой обидой и раздражением говорит о том, что писатели, не живущие в Шанхае, со злым умыслом употребляют слово *хайпай* в отношении авторов, проживающих в этом городе. «“Литератор шанхайской школы” (海派文人) в устах представителей новой литературы имеет и скрытый смыл — это литератор, падкий на деньги, с коммерческой жилкой, создающий дурные произведения с ничтожными героями»[89]. Су Вэнь признает, что в Шанхае литератор, чтобы заработать деньги и прокормить себя, вынужден быстрее писать

---

88 沈从文. 文学者的态度 // 沈从文全集三十二卷. 第十七卷 (Шэнь Цунвэнь. Позиция литератора // Полное собрание сочинений в 32-х томах). Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. Т. 17. С. 46–53.

89 苏汶. 文人在上海 (Су Вэнь. Литераторы в Шанхае). [Электронный ресурс]. URL: https://www.yooread.net/8/5326/275941.html. (дата обращения 31.03.2021).

и меньше тратить время на отшлифовку своего произведения, чтобы оно быстрее ушло в печать. Но остаются авторы, которые, несмотря на все тяготы жизни в мегаполисе, старательно и самозабвенно доводят свои произведения до совершенства. Вызывает изумление, когда таких писателей только из-за их территориального проживания обвиняют в том, что они «не могут избавиться от шанхайского духа»[90]. Су Вэнь, так же как и Шэнь Цунвэнь, признает негативный смысл, который несет название «литератор шанхайской школы».

В январе 1934 г. Шэнь Цунвэнь пишет прямой ответ Су Вэню в статье «О шанхайской школе (*хайпай*)» (论“海派”). Он отмечает, что *хайпай*, группа журнала «Суббота», школа «мандаринок и бабочек» — это по сути одно и то же явление, которое нельзя разделить. Писатель выводит формулу текста *хайпай* — это повествование о «знаменитостях и талантах», соединенное с «коммерцией и торгом» (“名士才情”与“商业竞卖”相结合)[91]. Шэнь Цунвэнь приводит большое количество примеров явлений, в отношении которых используют термин *хайпай.* Это и ловкачество, и поиски легких путей, и самовлюбленные ученые разговоры «образованных людей», и сентиментализм с левым уклоном, и семейные истории, непонятно зачем написанные, и жажда славы, и позерство, и распускание ложных слухов, и присваивание себе чужих произведений, и многое-многое другое. Это вся самая разнообразная пошлость в литературе и окололитературных кругах, которую только можно вообразить.

В ответ на эту статью в феврале 1934 г. Лу Синь пишет работу «Пекинская и шанхайская школы» (京派与海派，一九三四年二月三日《申报·自由谈》). Он обвиняет Шэнь Цунвэня в пристрастности и дает свое сатирическое толкование терминов. В начале статьи Лу Синь цитирует Мэн-цзы: «Как от питания изменяется телосложение, так и от быта меняется характер!» (居移气，养移体)[92].

---

[90] 苏汶·文人在上海 (Су Вэнь. Литераторы в Шанхае). [Электронный ресурс]. URL: https://www.yooread.net/8/5326/275941.html. (дата обращения 31.03.2021).

[91] 沈从文. 论 «海派» // 沈从文全集三十二卷. 第十七卷 (Шэнь Цунвэнь. О шанхайской школе // Полное собрание сочинений в 32-х томах). Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. Т. 17. С. 54–58.

[92] Мэн-цзы / предисл. Л. Н. Меньшикова; пер. с кит., указ. В. С. Колоколова. СПб.: Петербургское востоковедение, 1999. С. 196.

Он противопоставляет два города по типу управления: Пекин — имперская столица последних двух династий, город чиновников, Шанхай — город иностранных концессий и коммерции. И далее делает неутешительный вывод: «поэтому писатели пекинской школы будут нахлебниками у чиновников, а писатели шанхайской школы будут развлекать торгашей и коммерсантов». И если в первом случае, «питаясь от стола чиновника, это можно гордо скрывать», то во втором, «получая подачки от коммерсанта, это скрыть трудно». Чиновники с древности презирали торгашей, в этом и состоит высокомерие пекинской школы по отношению к шанхайской. Однако в конце статьи Лу Синь все-таки признает за Пекином творческий потенциал, в силу того что именно этот город — центр университетского образования. Писатель ждет, когда же на этой почве появятся великие произведения[93].

Осознав, что критика в адрес писателей шанхайской школы многими была воспринята на свой счет, Шэнь Цунвэнь вынужден объяснить, что же он подразумевает под «талантами» и «торгом». В статье «Про хайпай» (关于海派, 一九三四年二月十七日) он объясняет, что выражение «знаменитости и таланты» (名士才情) им позаимствовано из «Неофициальной истории конфуцианцев» и означает «талант “плакатного эрудита”» (斗方名士的才情), а «коммерция и торг» (商业竞卖) — это любая ненадлежащая сделка, когда покупателя пытаются обмануть. Его объяснения удовлетворили общественность и на этом дискуссия прекратилась.

К данной теме Лу Синь вернулся через год в статье 1935 г. «Пекинская и шанхайская школы» (京派和海派, 一九三五年五月五日《太白》半月刊第二卷第四期). Он вновь обращается к этой теме, поскольку чувствует некую незавершенность и неудовлетворенность от своих рассуждений. За год в литературе стали более очевидными тенденции, которые заметил еще Шэнь Цунвэнь в своей первой статье о *хайпай:* «Сейчас абсолютно ясно, что к столу

---

93 鲁迅. 京派与海派 // 鲁迅全集十八卷. 第五卷 (Лу Синь. Пекинская школа с шанхайской школой // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. Т. 5 С. 453–456.

подают жаренное по-сучжоуски шанхайско-пекинское ассорти»[94]. К середине 1930-х гг. было уже трудно провести разграничительную черту между элитарной и развлекательной литературой, поскольку «серьезная» литература поставила себе целью и приобрела коммерческий успех, а «популярная» литература «уточек-неразлучниц и бабочек» стала выбирать острые — сильно затрагивающие читателя — социальные темы для своих произведений и тем самым сблизилась с литераторами «движения 4-го мая»[95].

1.5. Шанхайский модерн

В 1930-х гг. в Китае очевидно выделяются два доминирующих направления в литературе: националистически-консервативное и радикально-марксистское. В этом литературном контексте шанхайская школа и шанхайский модерн в частности — уникальное явление, «третий путь», о котором говорил в своей статье Су Вэнь. Литераторы группы неосенсуалистов последовательно сохраняли приоритет индивидуального, чувственного и независимого творчества. Источником вдохновения для них стал город Шанхай, его динамичный ритм жизни, неоновые вывески, дансинги, кофейни, ночные клубы и кинотеатры. Этот город одновременно восхищал и изматывал, оглушал гомоном улиц и заставлял чувствовать острое одиночество посреди людской толпы.

Начало шанхайского модерна принято связывать с творчеством его главного представителя Люй Наоу (刘呐鸥, 1900–1939), который изучал литературу в Японии и приехал в Шанхай в середине 1920-х гг. Вместе с одноклассниками Ши Чжэцунем и Дай Ваньшу (戴望舒, 1905–1950) он начал издавать журнал «Беспутный поезд» (无轨列车， 1928), который знакомил китайских читателей с модернистской художественной литературой, в том числе с переводами произведений японцев Риити Екомицу (横光利一, 1898–1947), Ясунари Кавабата

---

94 鲁迅. 京派和海派 // 鲁迅全集十八卷. 第六卷 (Лу Синь. Пекинская и шанхайская школы // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. Т. 6 С. 312.

95 Shih Shu-mei. The Lure of the Modern Writing Modernism in Semicolonial China 1917–1937. University of California press. Berkeley Los Angeles. London, London, England, 2001. P. 216.

(川端康成, 1899–1972) и французского писателя Поля Морана. Китайские неосенсуалисты читали и пропагандировали японскую и европейскую модернистскую литературу, они увлекались кинематографом, конструировали образы героинь произведений по подобию голливудских кинозвезд. Популярная музыка и джаз задавали темп и ритм их произведениям[96].

Когда в 1928 г. из-за цензуры был закрыт «Беспутный поезд», эта литературная группа, к которой присоединились новые молодые писатели Му Шиин, Шао Сюньмэй и Е Линфэн (叶灵凤, 1904–1975), начала издавать журнал «Новая литература» (La Nouvelle Littérature, 新文艺, 1929–1930), а с 1932 г. и главный модернистский журнал «Современники» (Les Contemporains, 现代 1932–1935). Благодаря нейтральной политической позиции главного редактора Ши Чжэцуня журнал смог не только издаваться в сложное время политического противостояния левых и правых сил, но и привлекать в издание авторов из самых разных политических групп. Помимо авторов-неосенсуалистов в нем печатались Лу Синь, Мао Дунь, Лао Шэ, Чжан Тяньи, Шэнь Цунвэнь и многие другие. Однако основное место в издании все же занимали произведения китайских модернистов и переводы иностранных авторов. Журнал имел большой тираж и огромную читательскую аудиторию. К середине 1930-х гг. из-за литературной и политической критики (спор о «третьей категории» столкнул Су Вэна с левым лагерем), а также из-за угрозы надвигающейся войны с Японией группа распалась. Журнал был закрыт по финансовым причинам в 1935 г., а писатели обратились к редактированию и критике, отказавшись от модернистской стилистики[97]. Несмотря на немногочисленность писателей, входивших в группу неосенсуалистов, она просуществовала почти десять лет (1928–1937), а эксперименты с языком, структурой, темами и стилем в их произведениях повлияли на последующие поколения писателей в Китае и на Тайване.

---

96 Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. P. 220–223.
97 Ibid. P. 148–149.

Таким образом, мы видим, что литературная жизнь 30-х гг. XX в. наполнена живой и острой литературной полемикой. В плане литературных техник, идеологии и методов изображения практикуются самые различные подходы: от написания традиционных старинных стихов (古体诗) на *вэньяне* до модернистских экспериментов со сложной образностью и фиксацией потока сознания, от марксистского классового и остросоциального изображения до эстетствующего и индивидуалистского, от увлечения западными образцами до погружения в национальную традиционную стихию.

В середине 1930-х гг. Чжан Айлин еще подросток, она делает лишь свои первые шаги в литературе, пишет первые прозаические произведения и публикует их в школьном журнале. Однако именно благодаря взрослению в такой многоголосой литературной среде, а также благодаря проживанию в космополитическом городе Шанхае она, может быть, не до конца осознано воспринимает все существующее вокруг нее разнообразие литературных возможностей. Как мы покажем дальше, юная писательница первые ученические опыты будет создавать в разных литературных стилях, подчас смешивая техники в одном произведении. Этот период ученичества позволит ей в следующем десятилетии стать одной из главных писательниц Шанхая, а от критиков получить звание «наследницы шанхайского модерна».

2. Писатели во время войны Сопротивления Японии (1937–1945)

1940-е гг. для Китая, как и для всего остального мира, — это время исторических потрясений и невзгод. Вторая мировая война в этом регионе началась 7 июля 1937 г., хотя акты агрессии со стороны Японии происходили и раньше. В 1931 г. Япония оккупировала северо-восток Китая. Группа писателей бежала из этих районов на юг от Великой китайской стены. Позже их назовут группой писателей северо-востока (东北作家群), или харбинской группой. Самыми известными из них являются Сяо Цзюнь (萧军, 1907–1988), Сяо Хун (萧红, 1911–1942), Шу Цюнь (舒群, 1913–1989), Дуаньму Хунлян (端木蕻良, 1912–

1996) и др. В их произведениях «Поле жизни и смерти» Сяо Хун (生死场, 1935) и «Деревня в августе» Сяо Цзюня (八月的乡村, 1935) впервые прозвучит новая военно-патриотическая тема, которая станет доминирующей в литературном творчестве уже через несколько лет.

Военное время в Китае характеризуется изолированностью оккупированных районов, разобщенностью писателей, отсутствием постоянной коммуникации и ограниченностью аудитории[98]. Такие условия оказались плодотворными для обособленного развития разнообразных литературных форм и продолжения разнообразных литературных традиций, получивших развитие в предыдущий период. Как отмечает американская исследовательница китайской литературы Николь Хуан, «литература военных лет в Китае 1930–1940-х гг. оказалась даже более разнообразной и неоднородной, чем в предыдущее десятилетие»[99].

В результате военных действий страна была разделена на несколько регионов, существенно различавшихся по характеру протекавших в них политических, социальных и культурных процессов. Китайские исследователи современной литературы выделяют три таких региона: районы, контролируемые Гоминьданом (юго-запад Китая), районы, оккупированные японскими войсками (северо-восток и восточное побережье Китая), и коммунистические «освобожденные районы» (северо-запад Китая)[100]. Англоязычные исследователи китайской литературы в отдельный район выделяют город Шанхай в период между ноябрем 1937 и декабрем 1941 г., называя его периодом «*гудао*» (孤岛) — периодом «одинокого острова»[101]. В это время территория иностранных сеттльментов оказалась единственным неоккупированным районом глубоко в

---

98 Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955. С. 16.

99 Huang N. War, Revolution, and Urban Transformations: Chinese Literature of the Republican Era, 1920s–1940s // A Companion to Modern Chinese Literature. West Sussex, 2015. P. 87.

100 洪子诚. 中国当代文学史 (Хун Цзычэн. История современной китайской литературы). Пекин: Изд-во Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007. С. 5–6.

101 Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. New York: Columbia University Press, 1980; Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

тылу территорий, захваченных японскими войсками. Ученые, исследуя литературные процессы этого периода, говорят о литераторах гоминьдановских районов, «освобожденных» районов, «одинокого острова» и оккупированного Шанхая, а также отмечают необыкновенное разнообразие литературных явлений этого периода. Обращает на себя внимание то, что писательницы, чье творчество рассматривается в данном исследовании, оказываются на трех разных территориях: Бин Синь во время войны живет в гоминьдановском Куньмине, Дин Лин — на северо-западе в коммунистических районах, а Чжан Айлин — в оккупированном Шанхае.

2.1. Литературная ситуация в гоминьдановских районах

«Инцидент» у моста Лугоуцяо (芦沟桥) 7 июля 1937 г.[102] является началом полномасштабного вторжения японских войск на территорию Китая. В течение 1937 г. пали Пекин, Тяньцзинь, Шанхай (кроме иностранных концессий) и Нанкин, правительство было вынуждено эвакуироваться в Ханькоу (совр. Ухань). Если мы обратимся к отечественным исследователям этого периода, то увидим, что первые годы войны описаны как время великого духовного подъема. Разразившаяся война заставляет многих писателей по-новому оценить свою роль и роль своего творчества в жизни страны, все объединяются во имя новой общей цели — борьбы с японскими захватчиками и спасения нации, в марте 1938 г. создается Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу (中华全国文艺界抗敌协会)[103]. Большинство писателей, вошедших в ассоциацию, проживали на территориях, подконтрольных Гоминьдану[104]. И если

---

[102] Мост Лугоуцяо, известный также под другим названием как мост Марко Поло, находится в 10 километрах к юго-западу от Пекина. Столкновение в районе этого моста между китайскими и японскими войсками в июле 1937 г. рассматривается историками как начало войны Сопротивления Японии (1937–1945).

[103] Аджимамудова В.С. Тянь Хань. Портрет на фоне эпохи. М: Наука, 1993; Маркова С.Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века: (очерки выживания). М.: Гуманитарий, 2004; Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955; Федоренко Н.Т. Китайская литература: Очерки по истории китайской литературы. М.: Гослитздат, 1956; Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979; Китайская культура 20–40-х годов и современность: сб. ст. М.: Наука, 1993 и др.

[104] Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955. С. 16.

первые четыре года войны для писателей оказались относительно спокойными: компромисс между Гоминьданом и КПК (1936 г.) привел к созданию единого антияпонского фронта и «способствовал временным демократическим изменениям внутриполитической жизни страны»[105], то разрыв между КПК и Гоминьданом в январе 1941 г. привел к усилению цензуры, введению запретов на печать неугодных литературных произведений, преследованию коммунистов и авторов, придерживающихся левых политических взглядов[106].

Эти политические изменения прямым образом затронули литературное творчество писателей. В конце 30-х — начале 40-х гг. на подконтрольной Гоминьдану территории «складывался новый подход к структуре литературы с довольно строгой жанровой и тематической иерархией. Ведущей выдвигалась военная и героико-патриотическая тема, и любая попытка увести литературу от этого магистрального пути встречала сопротивление»[107]. Одновременно усиление цензуры в гоминьдановских районах с начала 1941 г. привело к отходу части писателей от навязываемой патриотической и героической тематик. В повествовательной литературе исчезает романтический оптимизм, все чаще появляются произведения сатирического характера. Писатели прибегают к иносказательной форме для выражения своей авторской позиции или переносят повествование в далекое прошлое[108].

Несколько иная картина литературной и духовной жизни первых лет войны представлена в работах американского исследователя Ся Чжицина. В 13-й главе из книги «История современной китайской прозы», посвященной литературе военного времени, свой рассказ он предваряет подробным описанием «борьбы лозунгов» (口号战争) и спора «О национальной форме» (民族形式争论) второй половины 1930-х годов, которые разделяют писателей левых взглядов на два

---

105 Аджимамудова В.С. Тянь Хань. Портрет на фоне эпохи. М.: Наука, 1993. С. 168.

106 Там же. С. 188.

107 Там же. С. 183.

108 Маркова С.Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века: (очерки выживания). М.: Гуманитарий, 2004. С. 125.

лагеря: собственно левых писателей (Лу Синь, Мао Дунь, Ху Фэн (胡风, 1902–1985)) и партийных писателей (共产党作家) (Го Можо, Чжоу Ян (周扬, 1908–1989)).

Борьба лозунгов разразилась в процессе выработки единой платформы для второго объединения сил Гоминьдана и КПК. В июне 1936 г. 120 коммунистических и левых писателей, объединившихся в Ассоциацию китайских писателей, выдвинули лозунг «Литература национальной обороны» (国防文学). Им противостоял Лу Синь и его сторонники, которые состояли в организации «Китайские работники литературы». Они выдвинули свой лозунг: «Народная литература национальной революционной войны» (民族革命战争的大众文学). Обе группы исповедовали одни и те же патриотические принципы борьбы с захватчиками, но, как мы видим, образовали две различные организации и выдвинули два различных лозунга. По мнению Ся Чжицина, Лу Синь, хотя и сочувствовал Коммунистической партии и был сторонником революционной борьбы, однако он был разочарован попытками КПК найти общую платформу для объединения с Гоминьданом. Политика единого фронта казалось ему уступкой и своего рода предательством революционных идеалов со стороны коммунистов. Лозунг, который он выдвинул, более свойственный для коммунистически настроенных писателей, призывает к революционной борьбе и победе не только в войне с захватчиками, но и с другими силами на территории Китая. Борьба лозунгов привела к серьезным разногласиям в Лиге левых писателей и закончилась ее роспуском в 1936 г.[109].

Потребность в массовой и доступной литературе в начале войны привела к дискуссии о национальной форме 1938–1940-х гг. Этот спор восходит к теоретическим статьям коммунистического писателя Цюй Цюбо. В 1932 г. он теоретически разрабатывал идею пролетарской и революционной линии в литературе. Писатель отмечал, что для отражения истинного революционного духа и пропаганды идей революции среди масс западный стиль литературы,

[109] Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 291–296.

который использовали деятели «движения 4-го мая», совершенно не подходит. Цюй Цюбо первым предложил вернуться к китайским традиционным популярным формам повествования, предложил использовать старые фольклорные формы: сказы, театральные представления и пр.

В дискуссии 1938–1940 гг. приняли активное участие: главный редактор журнала «Июль» (七月) Ху Фэн, писатель Мао Дунь, критик и теоретик Чжоу Ян, политический деятель Мао Цзэдун. Следует ли отказаться от достижений литературы «движения 4-го мая» и вернуться к традиционным формам китайской литературы и фольклора, понятным массовому читателю?[110]

Свои теоретические воззрения на новые задачи литературы Мао Цзэдун изложил в выступлении 1938 г. «О месте КПК в народной войне» (中国共产党在民族战争中的地位). Он повторяет многие положения Цюй Цюбо о доступности литературы народным массам, о задачах писателя спуститься на уровень простого народа и доносить идеи партии понятным народу языком и т.д. В качестве образца новой революционной литературы, написанной в старинных классических формах, был предложен роман «Речные заводи», который повествовал об удальцах-разбойниках, а его сюжеты бытовали в народной среде в виде лубочных картинок, популярных сказов и народных представлений[111].

Одним из главных защитников реалистического пути в литературе была группа литераторов, объединившихся вокруг журнала «Июль». Ее вдохновителем был известный теоретик литературы Ху Фэн. Среди основных авторов можно отметить Цю Дунпина (丘东平, 1910–1941), Лу Лина (路翎, 1923–1994), Пэн Бошаня (彭柏山, 1910–1968).

Ху Фэн остро реагирует на выступление Мао Цзэдуна 1938 г. и в 1940 г. выпускает небольшую брошюру «О проблемах национальной формы» (论民族形式问题), в которой подчеркивает значение реалистических традиций для становления новой китайской литературы. Благодаря этой традиции в Китае на

---

[110] Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Вост. лит., 2006. Т. 3. С. 163.

[111] Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 301–303.

протяжении последних двадцати лет появились собственные крупные литераторы и литературные сообщества, китайская литература включилась в мировой литературный процесс. Достижения новой литературы для Ху Фэна были очевидны. Позицию критика, проживавшего на гоминьдановских территориях, разделяли многие писатели этого региона. Они устали от пропагандистской литературы первых лет войны, и многие вернулись к методам изображения, выработанным «движением 4-го мая». В «освобожденных районах», наоборот, идеи Мао Цзэдуна и его главного теоретика Чжоу Яна нашли благодатную почву, многие писатели этих районов пробовали свои силы в традиционных жанрах более или менее успешно.

В гоминьдановских районах разворачивается еще одна литературная полемика — «спор о типическом». Теоретики литературы, размышляя о назначении литературы в военное время, приходили к выводу, что литература должна быть идеологически насыщенной иллюстрацией к событиям на фронте и в тылу, «включать бинарные оппозиции: вторжение (оккупанты) и анти-вторжение (оккупированные), справедливость и несправедливость, “наши” и враги. Всегда должны присутствовать два оппозиционных лагеря с четкой демаркационной линией фронта»[112]. Такая литература наилучшим образом отвечает целям агитации и воодушевления людей на борьбу. Однако на практике литературные произведения, структура которых была построена на подобных жестких оппозициях, оказались окрашены в белые и черные цвета без полутонов. Суждения, чувства, эмоции персонажей изображались схематично и были разведенными по полюсам любви и ненависти[113]. Картина человеческой жизни принимала откровенно упрощенный характер. По мнению современного исследователя Цянь Лицюня, «истинной сущностью» идеалистической и героической повествовательной военной литературы, основанной на военном

[112] 钱理群. 对话与漫游四十年代小说研读 (Цянь Лицюнь. Беседы и прогулки. Чтение и изучение прозы 40-х годов). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1999. С. 13.

[113] Ibid. P. 14.

романтизме, было «создание мифа о войне, мифа о вере и о людях, которые были преображены в героев»[114].

Военному романтизму противостоял крупнейший китайский романист XX в. Мао Дунь. Он отмечал, что в современной литературе наметилось несколько подходов к изображению действительности. Сам писатель продолжает отстаивать позиции критического реализма и изображения типического героя в типических обстоятельствах. Он утверждал, что успешность романа полностью зависит от того, «отражает ли он реальных людей в реальных обстоятельствах». Такая позиция оказалась маргинальной по отношению к основному героико-патриотическому направлению в литературе военного времени.

На территориях, подконтрольных Гоминьдану и КПК, в первые годы войны преобладали авторы, имевшие отношение к Лиге левых писателей, которая была расформирована в 1936 году из-за разногласий ее участников. Раскол и недопонимание, возникшие в преддверии войны, в первые годы войны только усилились, а после ее окончания и образования КНР привели к трагическим последствиям[115]. Патриотические настроения действительно охватили практически всех писателей, однако немногим удалось четко разделить серьезную, профессиональную работу и агитационные цели. Многие авторы, увлеченные призывом Мао Цзэдуна к созданию произведений, доступных широким массам[116], писали разнообразную агитационную литературу. Примерами такой литературы могут служить романы, популярно излагающие историю (历史演义式的小说), поэзия, подражающая популярным народным песням (流行小调般的诗歌), пьесы, отредактированные в духе местной музыкальной драмы (根据地方戏改编的剧本)[117]. Этому основному направлению

---

114 钱理群. 对话与漫游四十年代小说研读 (Цянь Лицюнь. Беседы и прогулки. Чтение и изучение прозы 40-х годов). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1999. С. 16.

115 夏志清. 中国现代小说史 (Ся Чжицин. История современной китайской литературы). Гонконг: Изд-во Сянган чжунвэньдасюэ чубаньшэ, 2001. С. 252–260.

116 См. текст выступления Мао Цзэдуна 1938 г. «О месте КПК в народной войне» (中国共产党在民族战争中的地位).

117 夏志清. 中国现代小说史 (Ся Чжицин. История современной китайской литературы). Гонконг: Изд-во Сянган чжунвэньдасюэ чубаньшэ, 2001. С. 261.

литературы противостоят писатели и мыслители не коммунистической, не революционной направленности: Шэнь Цунвэнь, Чжу Гуанцянь 朱光潜 (1897–1986), Лян Шицю 梁实秋 (1903–1987) и др.

Шэнь Цунвэнь в творчестве и теоретических статьях этого времени обращает внимание на необходимость «сохранять сущность материала» (保存原料意味), а не подгонять его под насущные задачи. Он отказывается от принципов типизации, от использования образцовых форм и схем, выступает за смещение форм прозы, поэзии и драмы, за создание новой формы, в которой объединились бы элементы повести, сказания, эссе, путевых заметок[118]. Он также выступает против примата в литературе героической, революционной и патриотической тематик. И наконец, основной функцией прозы объявляет «возможность соприкоснуться с границами чужой человеческой жизни, способность возродить и излечить человеческую природу и национальный дух, утраченные в хаосе войны»[119].

2.2. Судьба писателей оккупированных районов на примере Шанхая

Литературные принципы, изложенные в статьях Шэнь Цунвэня, оказываются созвучными творчеству писателей по ту сторону линии фронта. Литературу оккупированных районов исследователь Эдвард Ган емко называет «литературой размежевания» (literature of disengagement)[120]. Она объединяет авторов, которые во время войны, оказавшись на оккупированных территориях, сознательно не участвуют в движении сопротивления, сохраняют политическую неангажированность. «Некоторые авторы и интеллектуалы <…> экспериментируют с романной формой, нарушают то, что раньше было жесткими рамками, разрушают границу между элитарным и популярным, между романтизмом и модернизмом, между традицией и современностью», — так в

118 钱理群. 对话与漫游四十年代小说研读 (Цянь Лицюнь. Беседы и прогулки. Чтение и изучение прозы 40-х годов). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1999. С. 18.

119 Ibid. P. 18.

120 Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. New York: Columbia University Press, 1980. P. 5.

общих чертах описывает этот литературный процесс исследователь китайской литературы 1940-х гг. Кристофер Розенмейер[121].

Самыми известными авторами этого периода являются Сюй Сюй (徐许, 1908–1980), У Минши (无名氏, 1917–2002), Чжан Айлин, Су Цин (苏青, 1914–1982), Цянь Чжуншу, Ши Цзимэй (施济美, 1920–1968), Пань Людай (潘柳黛, 1920–2001) и многие другие писатели и писательницы, чья судьба оказалась связанной с оккупированным Шанхаем. Этих авторов часто причисляют к течению *хайпай.* Как мы показали выше, этот термин имел негативные коннотации в работах Шэнь Цунвэня, Су Вэня, Лу Синя и лишь позже уже в 1990-х гг. был переосмыслен китайскими исследователями как одно из ведущих направлений современной китайской литературы[122]. Общность авторов складывалась на основе противопоставления их творчества новой литературе (新文学). Настоящая высокая литература, по мнению мыслителей «движения 4-го мая», должна была быть связана с судьбой нации, современностью и социальными явлениями, носить яркий просветительский характер, то, что не вписывалось в такие рамки, причислялось к легкой популярной литературе.

Два типичных представителя шанхайской литературы — У Минши и Сюй Сюй. Их творческие биографии иллюстрируют пути распространения модернистских тенденций из оккупированного Шанхая на гоминьдановские территории. У Минши после падения Шанхая в 1941 г. покинул город и отправился сначала в Ханькоу, а после падения Ханькоу перебрался в Чунцин. В 1943 г. он пишет роман, который приносит ему небывалую известность, — «Флирт на Северном Полюсе» (北极风情画)，в 1944 г. — другой популярный роман «Женщина в башне» (塔里的女人). Исследователи связывают его

---

121 Rosenmeier Ch. On the Margins of Modernism: Xu Xu, Wumingshi and Popular Chinese Literature in the 1940s. Edinburgh University Press, 2017. P. 9.

122 Подробнее: 李今. 海派小说与现代都市文化 (Ли Цзинь. Проза хайпай и современная городская культура). Аньхой: Изд-во Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000; 许道明. 海派文学论 (Сюй Даомин. Теория литературы хайпай). Шанхай: Изд-во Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999; 吴福辉. 都市漩流中的海派小说 (У Фухуэй. Проза хайпай в водовороте городской жизни). Чанша: Изд-во Хуньань цзяоюй чубаньшэ, 1995; 严家炎. 中国现代小说流派史 (Янь Цзяянь. История литературных течений в современной китайской прозе). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1989; 杨义. 京派海派综论 (Ян И. Общие рассуждения о пекинской и шанхайской школах). Пекин: Изд-во Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2003.

творчество с продолжением традиций модернистской литературы 1930-х гг. Его произведения оказываются на границе модернизма и романтизма. Он сознательно уходит от реалистических традиций в содержании и стиле произведений. Часто обращается к сверхъестественному, что свойственно китайской классической литературе, и таким образом вдыхает новую жизнь в национальную традицию. С другой стороны, интерес к психоанализу, иррациональному, сумасшествию, атака на рациональность и атака на веру в прогресс выявляют его связь с западной традицией[123].

Сюй Сюй также жил в Шанхае до 1941 г. в течение периода «одинокого острова», а после переехал в Чунцин. Среди бестселлеров, написанных этим автором, можно отметить повесть 1937 г. «Наваждение любви» (鬼恋) и роман 1943 г. «Свист Ветра» (风萧萧). В своих произведениях он провокационно использует стереотипы популярной литературы. В них представлен полный список героев популярных романов. На страницах книг читателю встречаются пираты, проститутки, продажные чиновники, женщины-убийцы, страстные любовники, мистические, потусторонние женщины, экзотические, неземные красавицы. Место действия разворачивается как в Китае, так и в экзотических местах, в Европе либо на таинственных островах. Он часто экспериментирует с ненадежным рассказчиком, нарушает хронологию в изложении событий. Все это помогает читателю оторваться от страшной реальности и погрузиться в сказочный сон вымышленного мира. Сюй Сюй уходит от реализма в манере и содержании повествования и тем самым бросает вызов политически ангажированному, националистическому дискурсу военных писателей 1940-х гг. Что же касается обращения к традиции, то ее он использует как источник материала для повествования и развлечения, а не как повод для национальной гордости и способ вдохновить массы к действию[124].

---

[123] Rosenmeier Ch. On the Margins of Modernism: Xu Xu, Wumingshi and Popular Chinese Literature in the 1940s. Edinburgh University Press, 2017. P. 3–5.
[124] Ibid. P. 14–16.

После падения Шанхая и введения запрета на националистические темы город покинули многие авторы. И одновременно это военное время открыло пути для новых писателей и новых тем в литературе. 1940-е годы в Шанхае — это время расцвета женской прозы. Творчество шанхайских писательниц англоязычные исследователи противопоставляют военно-патриотической литературе, которая доминировала в это время[125]. Жительницы Шанхая оказываются социально активными в начале и середине 40-х годов. Они занимаются публицистикой, редактурой, выпуском журналов. Их творчество сосредоточено на частной жизни человека, они сознательно избегают тем войны и революции, однако эти темы проникают в их тексты, как декорация, на фоне которой разворачиваются сюжеты их произведений.

Самой известной и узнаваемой фигурой Шанхая 40-х годов была молодая писательницы Чжан Айлин. После выхода первых рассказов в 1943 г. она в одночасье становится знаменитой. До конца войны она выпустила свой лучший сборник рассказов и его второе издание, а также сборник эссе и стала главным законодателем «шанхайского стиля» для будущих поколений тайваньских писательниц 1970-х и писательниц КНР 1980-х гг. Ее художественные работы практически сразу завоевали популярность среди читателей, косвенным доказательством этого служит скорость, с которой продавались ее сборники. Однако среди литературных откликов на творчество Чжан Айлин и ее единомышленниц встречаются довольно резкие и негативные. Критики подобной женской литературы раздраженно говорят о возрождении прозы, повествующей о чувствах, осуждают писателей школы «уточек-неразлучниц и бабочек», а также шанхайской школы за отсутствие в их тестах актуальной

---

[125] Huang N. Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s. Brill Leiden Boston, 2005; Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

военной тематики[126] и художественного таланта[127]. При этом, кроме осуждения гражданской позиции шанхайских писательниц, и в первую очередь Чжан Айлин, немало современников увидели новизну в их подходе к изображению обыденной действительности и высоко оценили его. Например, известный литератор периода *гудао* («одинокого острова») Кэ Лин (柯灵, 1909–2000), исповедовавший достаточно левые взгляды на литературу, в 1940-х гг. стал главным редактором журнала «Панорама» (万象). После прочтения первых рассказов Чжан Айлин он настоял на знакомстве с писательницей и предложил ей сотрудничать со своим изданием. Подробнее творческая биография Чжан Айлин описана в отдельном разделе ниже.

2.3. Идеологическое творчество в «освобожденных районах»

В 1942 г. в КПК осуществлялось движение за правильный стиль. Оно понималось как борьба против шаблонных схем и неправильного стиля в политической литературе и пропаганде[128]. Выработка собственного направления развития литературы коммунистических «освобожденных районов» связана с выступлением Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани в 1942 г.[129]. Во время выступления был провозглашен новый творческий метод — пролетарский реализм (无产阶级现实主义)[130]. Основные положения доклада можно обобщить следующим образом: во-первых, творческая интеллигенция должна стоять на позициях пролетариата и широких народных масс, во-вторых, она обязана обличать и воспевать три типа людей: «наших

---

126 叶素. 礼拜六派的重振 // 鸳鸯蝴蝶派文学资料(下) (Е Су. Возрождение группы журнала «Суббота» // Материалы о литературной группе «уточек-неразлучниц и бабочек». Т. 2). Пекин: Изд-во Чжиши чаньцюань чубаньшэ, 2010. С. 745–749.

127 唐弢. “名士才情”与“商业竞卖”// 唐弢杂文集 (Тан Тао. «Знаменитости и таланты» и «коммерция и торг» // Тан Тао. Заметки и очерки). Пекин: Цзд-во Саньлянь шудянь, 1984. С. 565–567.

128 Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955. С. 17.

129 Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955; Федоренко Н.Т. Китайская литература: Очерки по истории китайской литературы. М.: Гослитздат, 1956; Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979; Китайская культура 20–40-х годов и современность: сб. ст. М.: Наука, 1993 и др.

130 Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979. С. 55.

врагов, наших союзников, выступающих с нами единым фронтом, и людей нашего лагеря» (有三种人，一种是敌人，一种是统一战线中的同盟者，一种是自己人)[131], в-третьих, ей необходимо «слиться воедино с мыслями и чувствами широких рабочих, крестьянских и солдатских масс» (和工农兵的思想感情打成一片)[132] и служить им. Литература и искусство должны быть доступны самому широкому кругу читателей, прежде всего рабочим, крестьянам и солдатам. Именно эти социальные группы отныне становятся главными героями произведений, при этом они не могут быть отрицательными персонажами. Мао Цзэдун отмечает их недостатки и ошибки, однако он призывает не высмеивать трудовой народ, но терпеливо воспитывать его. В текстах новой настоящей литературы нужно обличать вражеские силы, именно они — захватчики и эксплуататоры — должны становиться отрицательными героями произведений[133].

Особенность развития литературы в «освобожденных районах» связана с утилитарным подходом к литературе, который был выдвинут в 1942 г. и насаждался в течение всего военного времени вплоть до победы КПК в гражданской войне в 1949 г. Апелляция Мао Цзэдуна к «собственному» искусству масс породила в Китае примат самодеятельного искусства и отказ от высокого профессионализма[134].

До образования КНР основная аудитории читателей новой пролетарской литературы была ограничена территориями «освобожденных районов». По словам Льва Эйдлина, «писатели освобожденных районов лишь в 1949 году получили всекитайскую известность: до этого они были рассеяны по деревням, и в литературных кругах о них знали мало»[135]. За несколько месяцев до создания КНР была сформирована Всекитайская ассоциация работников литературы и

131 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话 // 毛泽东选集四卷. 第三卷 (Мао Цзэдун. Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани // Мао Цзэдун. Избранное в 4-х томах). Шанхай: Изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1967. Т. 3. С. 805.

132 Ibid. P. 808.

133 Ibid. P. 805-806.

134 Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979. С. 11–13.

135 Эйдлин Л.З. О китайской литературе наших дней. М.: Советский писатель, 1955. С. 16.

искусства (ВАРЛИ, 中国文学艺术界联合会), которая стала главным проводником политики руководства страны в области культуры. В нее вошли крупнейшие литераторы страны: Го Можо, Мао Дунь, Лао Шэ и другие. Ассоциация в качестве своей художественной платформы избирает принципы, изложенные в яньаньских выступлениях Мао Цзэдуна. С этого момента можно говорить о формировании единой, однородной линии в литературе сначала «освобожденных районов», а потом и всего материкового Китая.

3. Унификация и выработка единого художественного метода 1950-х гг.

Основными ориентирами для писателей, сформулированными ВАРЛИ в 1949 г., стали «литература освобожденных районов» и революционная литература предшествующих десятилетий. Первая была представлена молодыми литераторами, талант которых раскрылся именно во время антияпонской войны: Чжао Шули (赵树理, 1906–1970), Лю Байюя (刘白羽, 1916–2005), Чжоу Либо (周立波, 1908–1979), а также авторами, которые активно писали и до войны, например знаменитая писательница Дин Лин. Вторая группа включала авторов, которые во время войны находились на территориях, контролируемых Гоминьданом. Эти авторы также вошли в литературу задолго до начала войны с Японией: Ба Цзинь, Го Можо, Лао Шэ, Мао Дунь.

На втором съезде ВАРЛИ в 1953 г. тезисы выступлений Мао Цзэдуна в Яньани были полностью приняты в качестве руководства для деятелей литературы. Главным творческим методом был объявлен «социалистический реализм». В качестве образцовых прозаических произведений были выдвинуты романы Чжоу Либо «Ураган» (暴风骤雨, 1948) и Дин Лин «Солнце над рекой Сангань» (太阳照在桑干河, 1948). Еще в 1942 г. Мао Цзэдун требовал, чтобы произведения искусства показывали жизнь «возвышеннее, ярче, концентрированнее, типичнее и идеальнее, а значит, и более всеобъемлюще, чем обыденная действительность» (比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，

更典型，更理想)[136]. Авторская позиция должна четко проступать через поступки и суждения героев, герой и содержание произведения должны соответствовать моделям, изложенным в «Яньаньских выступлениях». Упрощение мотивировок поступков персонажей стало общим местом в литературе этого периода, тогда как изображение усложненного внутреннего мира могло вызвать целую бурю нападок со стороны критиков.

Подобный ограничивающий подход к литературному творчеству вызывал протест многих литературных деятелей. В июле 1954 г. теоретик литературы Ху Фэн выступил с критикой очень узкого толкования тезиса Мао Цзэдуна об «изображении рабочих, крестьян и солдат» и «примата тематики» — оценки литературных произведений по тематическому принципу[137]. А уже на следующий год Ху Фэн и группа его сторонников были арестованы в ходе одной из кампаний по борьбе с «ревизионистскими» взглядами.

Первая половина 1950-х гг. прошла под знаменем различных политических кампаний, которые затрагивали литературу и искусство: дискуссия о кинофильме «Жизнь У Сюня» (关于电影武训传的讨论, 1951), критика идеалистических взглядов Юй Пинбо в изучении классического китайского романа «Сон в красном тереме» (关于红楼梦研究中唯心论的批判, 1954), критика взглядов Ху Ши (胡适思想批判, 1955). Все кампании имели явный политический подтекст: укрепление власти КПК и борьба с политическими конкурентами и инакомыслием. Подобная политическая ситуация отразилась самым плачевным образом на художественном творчестве. К 1956 г. писатели оказались морально подавлены, привыкли пользоваться спущенными сверху шаблонами и выверенными формулировками, которые все равно не могли уберечь от критических нападок[138], а иногда и ареста.

---

136 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话 // 毛泽东选集四卷. 第三卷 (Мао Цзэдун. Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани // Мао Цзэдун. Избранное в 4-х томах). Шанхай: Изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1967. Т. 3. С. 818.

137 Принцип сформулирован теоретиком Хэ Цифаном (何其芳, 1912–1977).

138 Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 336–337.

Чтобы оживить интеллектуальную и, в частности, литературную жизнь страны, преодолеть пассивность писателей, руководство страны в мае 1956 г. провозглашает новый идеологический курс — «пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все школы» (百花齐放, 百家争鸣). В рамках этой программы дозволялось «самостоятельно мыслить, дискутировать, творить и критиковать, выражать и отстаивать собственное мнение, а также придерживаться его»[139]. Курс продолжался чуть меньше года, но даже за такой короткий срок литература обогатилась темами любви и человеческих взаимоотношений, которые ранее были изгнаны из художественных произведений или урезаны до шаблонных схем.

В начале 1957 г. зазвучали первые призывы к «распознанию благоухающих цветов и ядовитых трав» (辨别香花和毒草) среди деятелей культуры, так начался новый период в культурной жизни страны — борьба с правыми элементами (1957–1958). В рамках этих новых предприятий критикуется «теория человеческой сущности» (人性论) Ба Женя (巴人, 1901–1972). Кампания против «правых» (反右派运动) затронула как прославленных писателей — Дин Лин, Ло Фэн (罗烽, 1909－1991), Яо Сюэинь (姚雪垠, 1910–1999), так и молодых авторов — Лю Биньянь (刘宾雁, 1925–2005), Лю Шаотан (刘绍棠, 1936–1997). Многие были отправлены на трудовое перевоспитание (劳动改造), где в ежедневных рабочих группах должны были преображаться духовно (精神改造)[140].

В 1958 г. Мао Цзэдун выдвигает новый творческий метод «сочетания революционного реализма с революционным романтизмом» (革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法). Через два года на Третьем съезде работников литературы и искусства Чжоу Ян, в то время заместитель заведующего отделом пропаганды ЦК КПК, официально провозгласил метод Мао Цзэдуна единственным методом китайской литературы. Сюжет, герои, мотивировки

---

[139] 陆定一.陆定一文集 (Лу Динъи. Лу Динъи собрание сочинений). Пекин: Изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1992. С. 501.

[140] Никитина А.А. Эволюция персоносферы китайской прозы второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. С. 44.

поступков, изображение быта, взаимоотношения персонажей — все должно быть проникнуто революционным духом, должно отражать классовую борьбу, и при этом в произведении должно ощущаться неминуемое наступление «светлого будущего». Лучшим и образцовым воплощением «нового метода» Чжоу Ян объявляет стихи руководителя государства Мао Цзэдуна[141].

Применение этого метода в литературе, перекликается с политикой «большого скачка», провозглашенной Мао Цзэдуном 17 августа 1958 г. и осуществляемой в стране. Попытка форсированного развития в литературе привела к созданию шаблонных литературных текстов, грубо сделанных персонажей, общему снижению качества литературы. Политическая заданность лишала произведения художественной ценности, превращая их в рупор политических лозунгов и установок. Именно в это время в литературу приходят непрофессиональные писатели, в них власть видит будущих глашатаев новой жизни.

Таким образом, литературный процесс 1950-х и начала 1960-х гг. на территории КНР можно сравнить с маятником. В некоторые короткие периоды наблюдается ослабление жесткого контроля за деятельностью литераторов: например, курс «пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все школы» 1956 г., «десять тезисов по литературе и искусству» (关于当前文学艺术工作的意见(草案)) 1961 г., а также дискуссия начала 1960-х гг. об изображении «среднего человека»[142]. За ними неминуемо вводились новые ограничения свободы творчества и самовыражения. Апофеозом кампаний против деятелей культуры можно считать Великую пролетарскую культурную революцию, которая началась в 1966 г. Жертвами кампаний 50–60-х гг. стали крупнейшие литераторы страны: Лао Шэ, Тянь Хань (田汉, 1898–1968), Дин Лин, Чжао Шули, Ху Фэн, Цянь Чжуншу, Лю Биньянь, Лю Шаотан и многие другие.

---

[141] Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979. С. 58.

[142] Никитина А.А., Эволюция персоносферы китайской прозы второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. С. 46.

В свете этих событий судьба шанхайской писательницы Чжан Айлин оказывается более удачной. В начале 1950-х она переезжает в Гонконг и публикует там два пронзительных романа «Песня молодых побегов» (秧歌, 1954) и «Любовь на выжженной земле» (赤地之恋, 1954), оба романа рассказывают о «земельной реформе» (土地改革), что в корне противоречит эстетическим установкам писательницы, принципиально избегавшей любой политической и революционной тематик. Ее романы явной антикоммунистической направленности были запрещены на территории КНР, а имя вычеркнуто из истории и забыто на 25 лет. В 1955 г. Чжан Айлин иммигрирует в США, где занимается преподавательской и научной деятельностью. Она живет уединенно и сведения об этом периоде ее жизни немногочисленны. Ее творчество заново открывает миру профессор Колумбийского университета Ся Цжицин в книге 1961 г. «История современной китайской прозы». И с этой публикации начинается ее триумфальное шествие по азиатскому миру: Тайвань, Гонконг, а с начала 1980-х гг. о ней узнают и в КНР.

4. Творчество Чжан Айлин и ее место в литературном процессе

4.1. Раннее творчество до 1942 г.

Чжан Айлин родилась 30 сентября 1920 г. в Шанхае. Ее прадедом по отцовской линии был знаменитый цинский сановник Ли Хунчжан (李鸿章, 1823–1901)[143], а дедом — Чжан Пэйлунь (张佩纶, 1848–1903) — командующий военно-морскими силами империи во время неудачной франко-китайской войны 1884–1885 гг.

---

[143] Ли Хунчжан 李鸿章 (1823–1901) видный государственный деятель и дипломат Цинской империи. Активно выступал за политику самоусиления *цзыцян* (自强), а также за модернизацию страны в особенности в военной, промышленной и транспортной сферах. Участвовал в подавлении восстания *тайпинов* (太平天国之乱, 1850–1864) и отличился во время этой кампании. Как дипломат участвовал в урегулировании отношений с иностранными государствами после первой опиумной войны (1840–1842), японо-китайской войны (1894–1895), восстания ихэтуаней (1898–1901). В 1896 г. участвовал в подписании в Москве «Союзного договора между Российской империей и Китаем». Его деятельность неоднозначно оценивается в китайской историографии, однако о популярности этого государственного деятеля можно судить по книге его младшего современника — реформатора Лян Цичао 梁启超 (1873–1929) «Ли Хунчжан или политическая история Китая за последние 40 лет».

Детство и взросление Чжан Айлин проходили на фоне семейных неурядиц и развода родителей. Воспоминания о сложных отношениях, как с отцом, так и с матерью, нашли отражение в ряде автобиографических эссе: «Мечта о таланте» (天才梦, 1939)[144], «С глазу на глаз» (私语, 1944)[145], «Нельзя винить ребенка за его слова» (童言无忌, 1944)[146], «Конечно, начнем с исправления имен!» (必也正名乎, 1944)[147], «Смотрю на Су Цин» (我看苏青, 1945)[148]. Многие исследователи творчества писательницы считают, что тема болезненных внутрисемейных отношений, которой посвящено большинство произведений Чжан Айлин, связана с ее детскими и юношескими переживаниями[149]. С раннего детства девочка знакомится с классическими произведениями китайской литературы, слушает истории из «Троецарствия», под маминым руководством учит наизусть танскую поэзию.

Из-за пристрастия отца к опиуму родители разводятся. Мать переезжает за границу, но время от времени посещает детей. Эти дни в памяти писательницы связаны с тишиной и покоем. Семья живет в европейском доме с палисадником, собакой, цветами и детскими книгами. Дом посещают мамины друзья, в нем постоянно звучит фортепьяно. В эти короткие периоды мать пристально следит за развитием дочери: уроки игры на фортепьяно, изучение английского языка и живописи. Семья выписывает журнал «Ежемесячник прозы» (小说月报), его

---

144 张爱玲. 天才梦 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品 (Чжан Айлин. Мечта о таланте // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 62–64.

145 张爱玲. 私语 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. С глазу на глаз // Полное собрание сочинений. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 100–115.

146 张爱玲. 童言无忌私语 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Нельзя винить ребенка за его слова // Полное собрание сочинений. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 1–12.

147 张爱玲. 必也正名乎 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Конечно начнем с исправления имен // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 9–14.

148 张爱玲. 我看苏青 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Смотрю на Су Цин // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 112–130.

149 夏志清. 中国现代小说史 (Ся Чжицин. История современной китайской литературы). Гонконг: Изд-во Сянган чжунвэньдасюэ чубаньшэ, 2001; 水晶. 张爱玲的小说艺术 (Шуй Цзин. Искусство прозы Чжан Айлин). Тайбэй: Изд-во Дади чубаньшэ, 1976; 于青. 才女奇情.张爱玲 (Юй Цин. Удивительные чувства одаренной женщины. Чжан Айлин). Цзиньань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 1998.

читают вслух, и так Чжан Айлин знакомится с произведениями Лао Шэ и других современных писателей. После развода родителей Чжан Айлин с братом остались жить в семье отца. Жизнь в его доме вызывала противоречивые чувства: с одной стороны, отвращение, которое рождалось в писательнице от паров опиума, от старого учителя, который обучал ее младшего брата, от пыли и беспорядка, но с другой стороны, эти же вещи вызывали в ней острую любовь к дому.

В 1934 г. отец снова женился. Мачеха так же, как и он, была пристрастна к курению опиума, но писательницу это касалось меньше, чем ее младшего брата, поскольку она жила в общежитии при школе для девочек Св. Марии, куда поступила по настоянию матери, и очень редко появлялась дома. Однако после выпуска в 1937 г. она рассказала отцу о планах поехать учиться за рубеж, что вызвало страшную ссору, после которой отец посадил ее под домашний арест. Ей удалось бежать лишь через полгода.

Чжан Айлин сдала экзамены и поступила в Университет Лондона, однако из-за начала войны в Европе ей пришлось отказаться от мечты поехать учиться за границу. Она была зачислена в старейший университет Азии — Гонконгский — и переехала в Гонконг. В декабре 1941 г. после нападения на Перл-Харбор началась война в Тихоокеанском регионе, к концу декабря под мощными артиллерийскими обстрелами пал Гонконг. Город был оккупирован, и Гонконгский университет прекратил занятия. Во время оккупации Чжан Айлин работала в госпитале. Свой военный опыт она описала через несколько лет в довольно язвительном эссе «Записки на развалинах» (烬余录, 1944)[150]. В нем четко видна авторская позиция по отношению к войне и человеку в период военных и исторических потрясений. Невзгоды и удары судьбы упрощают поведение и духовные запросы и выпячивают все худшее, что есть в людской природе. Летом 1942 г. Чжан Айлин возвратилась в оккупированный Шанхай. Осенью того же года она поступила в местный университет, но уже в ноябре бросила учебу и начала активно работать,

[150] 张爱玲. 烬余录 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939 -1947 年作品 (Чжан Айлин. Записки на развалинах // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 21–35.

как журналист. Она пишет рецензии на фильмы и спектакли для шанхайской англоязычной газеты «Таймс» (泰晤士报), а для другого английского издания «XX век» (二十世纪) пишет первые статьи-эссе: «Стиль жизни и стиль одежды китайцев», «Религия китайцев», «Как европейцы смотрят пекинскую оперу и другие представления»[151].

Самый ранний период своего творчества Чжан Айлин описала в нескольких эссе: «Мечта о таланте» (天才梦, 1939)[152], «О чем писать» (写什么, 1944)[153], «Черновики» (存稿, 1944)[154]. Молодая писательница четко очерчивает круг литературных жанров и направлений, на который она ориентировалась в юности: « я <...> полагала, что могу написать что угодно: и исторические романы, и пролетарскую прозу, и модернистские произведения, и даже нравоучительные, рыцарские или любовные романы»[155]. Ученический период творчества Чжан Айлин включает в себя незавершенные и неопубликованные работы, а также два произведения «Буйвол» (牛, 1936)[156] и «Ба-ван прощается со своей наложницей» (霸王别姬, 1937)[157], опубликованные в школьном журнале. Об этих произведениях писательница рассказывает в эссе «Черновики», в котором достаточно критически отзывается о своих первых творческих шагах. Показательно, что эти тексты не были включены в ее главный сборник рассказов «Об удивительном» (传奇, 1944). Однако она определенным образом группирует эти произведения, что позволяет

151 张子静. 我的姊姊张爱玲 (Чжан Цзыцзин. Моя сестра ЧжанАйлин). Шанхай: Изд-во Сюэлинь чубаньшэ, 1997. С. 189–190.

152 张爱玲. 天才梦 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Мечта о таланте // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 62–64.

153 张爱玲. 写什么 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. О чем писать // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 85–86.

154 张爱玲. 存稿 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939 -1947 年作品(Чжан Айлин. Черновики // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 24–33.

155 张爱玲. 天才梦 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Мечта о таланте // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 62.

156 张爱玲.牛// 张爱玲全集 (Чжан Айлин. Буйвол // Собрание сочинений Чжан Айлин). Лицзян: Изд-во Лицзян чубаньшэ, 1998. С. 1–3.

157 张爱玲. 霸王别姬 // 张爱玲全集 (Чжан Айлин. Ба-ван прощается со своей наложницей // Собрание сочинений Чжан Айлин). Лицзян: Изд-во Лицзян чубаньшэ, 1998. С. 4–8.

предположить сознательный выбор формы и содержания для своих первых литературных опытов. Самые ранние работы Чжан Айлин называет популярными романами (通俗小说). А два опубликованных текста — «произведениями в стиле новой литературы»[158], то есть в стиле литературы «движения 4-го мая».

Рассказ «Буйвол» затрагивает темы социального неравенства, угнетения крестьян, бесправия женщины в традиционном китайском обществе. Этот текст писательница рассматривает как попытку написать пролетарский рассказ. Она подробно описывает мытарства крестьян, которым из-за бедности приходится продать корову, потом выменять быка на время пахоты на последних цыплят. Произведение заканчивается трагической гибелью крестьянина, которого атакует разъяренный бык. В самом конце рассказа несчастная крестьянка остается в тишине абсолютно одна. Социальная тематика при этом не выходит на первый план. Она прочитывается в том, что главная героиня лишена имени, корова и цыплята, которыми так свободно распоряжается ее муж, являются ее достоянием, они куплены на ее деньги. При этом обращает на себя внимание применение модернистских техник изображения. В сцене схватки главного героя с буйволом используется техника киномонтажа, при которой выхватываются лишь части фигур, участвующих в сражении, прием резкого наезда камеры и обратного движения и пр. Описания природы нарочито выпуклые, они созвучны психологическому состоянию героя, но имеют и мистическое значение предвестника беды. Писательница активно использует приемы, которые в дальнейшем станут неотъемлемой частью ее стиля: звукопись, подробную прорисовку цветовой гаммы изображения, удвоенные прилагательные для усиления эмоционального впечатления, кольцевую композицию.

В основе повести «Ба-ван прощается со своей наложницей» лежит известный исторический сюжет. Однако в отличие от традиционной интерпретации все внимание писательницы сосредоточено на образе главной

---

158 张爱玲. 存稿 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939 -1947 年作品(Чжан Айлин. Черновики // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 29.

героини. Ее самоубийство показано не как исполнение преданной наложницей своего долга перед проигравшим битву господином, но как протест, собственный, психологически мотивированный поступок. Юй Цзи в критический исторический момент вдруг осознает свое унизительное бесправное положение женщины, жизнь теряет для нее ценность и смысл, поэтому она и решает покончить с собой. Такая новая трактовка сюжета была абсолютно чужда китайской литературной традиции, что понимает и сама писательница, в этом произведении «так же мало китайского, как в современных костюмированных пьесах», напишет она позже в эссе «Черновики»[159].

Таким образом, писательница на самом раннем этапе творчества с легкостью откликается на основные тенденции, существовавшие в литературе 1930-х г. С одной стороны, ее ориентир — популярные романы (通俗小说), коммерческий успех которых так раздражал авторов пекинской школы, с другой стороны, литература, созданная в русле «движения 4-го мая», популярность левого движения и пролетарской литературы также нашли отражение в ее ранних работах. Благодаря этим литературным поискам писательница смогла выработать свой собственный уникальный стиль, который сочетает основную тематику популярных романов — любовные отношения, пристальное внимание к психологическому состоянию героев, характерное для неосенсуалистов и некоторых литераторов «движения 4-го мая», и при этом опосредовано социально значимые темы, в первую очередь положение женщины в китайском обществе.

4.2. Расцвет творчества 1943–1946 гг. и писательская карьера до эмиграции

Настоящая писательская слава к Чжан Айлин приходит после знакомства с Чжоу Шоуцзюанем (周瘦鹃, 18951968) — главным редактором ежемесячника «Фиалка» (紫罗兰). Он открывает ее писательский талант шанхайским читателям, публикуя весной 1943 г. в своем журнале два рассказа: «Благовоние первое» и

[159] 张爱玲. 存稿 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Черновики // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 30.

«Благовоние второе»[160]. Следующие два года (1943–1944) — самый активный период творчества писательницы, она каждый месяц пишет и публикует новые повести и рассказы, а также многочисленные эссе. Чжан Айлин сотрудничает с крупнейшими шанхайскими журналами: «Альманах» (杂志), «Панорама» (万象), «На все времена» (古今), «Мир» (天地). С августа по декабрь 1943 г. написаны и изданы «Жасминовый чай», «Сутра сердца» (心经), «Любовь, что разрушает города», «Золотые оковы», «Блокада», «Глазурованная черепица» (琉璃瓦).

В этом же году она знакомиться с писателем Ху Ланьчэном (胡兰成, 1906－1981), который становится ее первым мужем. Поскольку он работал в марионеточном правительстве Ван Цзинвэя[161] (汪精卫, 1883–1944), после окончания войны он был вынужден скрываться. Эти отношения и активное участие в литературной жизни оккупированного японцами Шанхая привели к тому, что имя писательницы появилось в небольшой брошюре 1945 г. «История преступлений предателей от культуры», глава о писательнице носит издевательское название «Швея Красной артели — аристократка Чжан Айлин» (红帮裁缝张爱玲“贵族血液”)[162].

В 1944 г. Чжан Айлин начинает публиковать роман «Нанизанные кольца» (连环套), в журналах выходят рассказы «В молодости», «Увядшие цветы» (花凋), повесть «Красная роза, белая роза» (红玫瑰与白玫瑰). В этом же году она выпускает свой главный сборник повестей и рассказов — «Об удивительном». Первое издание моментально становится бестселлером и раскупается за четыре дня[163]. В том же году она выпускает сборник эссе «Слухи» (流言), который также пользовался огромной популярностью.

---

160 Huang N. Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s. Brill Leiden Boston, 2005. P. 122.

161 Китайский политический деятель, президент прояпонского правительства Китайской Республики в 1940–1944 гг.

162 司马文侦. 文化汉奸罪恶史 (Сыма Вэньчжэнь. История преступлений изменников от культуры). Шанхай: Изд-во Шанхай шугуан чубаньшэ, 1945. С. 49. (49–50)

163 张子静. 我的姊姊张爱玲 (Чжан Цзыцзин. Моя сестра ЧжанАйлин). Шанхай: Изд-во Сюэлинь чубаньшэ, 1997. С. 191.

О своих произведениях Чжан Айлин высказывается в эссе 1944 г. «Статья о себе» (自己的文章), которое было написано после первых критических рецензий на сборник «Об удивительном». Писательница признается, что никогда не уделяла должного внимания литературной теории, но сейчас ситуация вынуждает ее затронуть и этот вопрос. Во-первых, она отстаивает право своих персонажей быть несовершенными (不彻底的人物). «Они не герои, но огромная людская масса, которая несет бремя этой эпохи на своих плечах»[164]. В них нет стойкости перед лицом исторических потрясений (悲壮), но есть уныние и опустошенность (苍凉). Стойкость, по мнению писательницы, цельна (完成), опустошенность — нет, и именно потому – ввиду нерешенности ситуации — опустошенность наводит на размышление и потенциально может приводить к открытию чего-то важного, нового, к откровению (启示). Во-вторых, именно такие персонажи — слабые и заурядные — лучше других могут представлять современность. В-третьих, главным лейтмотивом ее произведений становятся призрачность, размытость, неустойчивость этого мира. Человек в период великих потрясений чувствует себя сокрытым в тени эпохи, он чувствует свою эфемерность, свою оставленность (抛弃). Для того чтобы удостовериться в своем существовании, хоть на секунду ухватиться за реальность, героям произведений Чжан Айлин приходится обращаться к памяти прошлого, к памяти всего человечества. В этот момент у них по отношению к окружающей действительности возникнет чувство изумления и подозрения, что этот весь древний мрачно-блестящий мир есть ложь и обман. Такой мотив читается и в воспоминаниях писательницы о собственном роде. Между воспоминанием о прошлом и реальностью возникает неловкий диссонанс. И как следствие, герои не могут вырваться из кошмарного сна современности (不能挣脱时代的梦魇)[165]. И наконец, в-четвертых, Чжан Айлин отстаивает свое право писать на любовную тематику: «Я лишь описываю мелкие события,

---

164 张爱玲. 自己的文章 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Статья о себе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 15.

165 Ibid. P. 16.

которые происходят между мужчиной и женщиной. В моих произведениях нет ни войны, ни революции. Я считаю, что человек в любви проще, чем на войне или во время революции» (我甚至只是写些男女间的小事情，我的作品没有战争，也没有革命。我以为人在恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴)[166]. Для писательницы война, любовь, революция — явления одного порядка по силе влияния на простого обывателя. «Революция так же, как любовь, бесчинно проникает во все уголки человеческого существования» (革命<...>和恋爱一样是放恣的渗透于人生的全面)[167].

В своих произведениях Чжан Айлин стремится описать простую обыденную основу человеческой жизни, где среди лицемерия вдруг проступает искренность, а среди роскоши и напыщенности можно рассмотреть простоту. Главное, что позволяет искренности и простоте проявиться, — настоящее чувство любви, на которое способны немногие. Такую технику письма, когда сквозь одно явление вдруг может проступить его противоположность, Чжан Айлин называет техникой «асимметричного контраста» (参差的对照的手法).

Действительно, если обратиться к анализу произведений сборника «Об удивительном», мы увидим, как последовательно писательница воплощает основные положения своего художественного подхода. Несовершенные герои переполняют ее произведения. Есть персонажи, которые остро чувствуют свою неполноценность и всячески пытаются ее компенсировать. Таким себя считает главный герой «Жасминового чая» Не Чуаньцин (聂传庆). Он недоволен своей семьей, он учится без рвения и не добивается заметных результатов, он не пользуется успехом у однокурсниц. Компенсировать недостатки ему помогает мир фантазий, он пытается придумать себе новую биографию, вообразив, что у его матери в юности был роман с его нынешним преподавателем китайской словесности. Единственное препятствие на пути фантазии — обаятельная и

166 张爱玲. 自己的文章 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939-1947 年作品(Чжан Айлин. Статья о себе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 16.

167 Ibid. P. 16.

успешная дочка преподавателя Янь Даньчжу (言丹朱). Она из жалости и женского тщеславия заводит дружбу с замкнутым и застенчивым Не Чуаньцином. В финале рассказа главный герой убивает девушку. Однако устранение вымышленной соперницы не приносит ему покоя, он чувствует себя птицей, вышитой на домашней шелковой ширме и навсегда прикованной к пропитанному опиумом отчему дому.

Другой тип несовершенного героя создает для себя свой собственный идеальный мир, в котором он единственный полноправный хозяин. Этот его воображаемый мир абсолютно правильный, в нем есть правильная семья, правильная жена, правильный дом, правильная работа. Таков герой повести «Красная роза и белая роза» Тун Чжэньбао (佟振保). Любовь к жене друга врывается в его жизнь, вносит смятение, разлад в его правильный мир, но не преображает его. Конец повести иронично подчеркивает это: «на следующий день, проснувшись, Чжэнбао начал новую жизнь и снова стал хорошим человеком»[168].

Часто персонажи Чжан Айлин тщеславны. Они считают себя выше окружающих, лучше своих родных, которых тайно или явно презирают, мечтают родиться в другой семье с более достойными родителями. Главный герой рассказа «В молодости» Пань Жулян (潘汝良) таков. Он изучает медицину, восхищается всем иностранным и передовым. Чтобы меньше проводить времени со своей семьей, он записывается на курсы немецкого языка, где знакомится с русской машинисткой Таисией (沁西亚). Он влюбляется в нее, в мечтах представляет их свадьбу, которая явно разрушит все его планы на жизнь, упивается этими вымышленными страданиями. Однако все складывается довольно благополучно для его карьеры. Девушка выходит замуж за другого.

Все персонажи произведений Чжан Айлин оказываются в ситуации, когда на созданный ими мир, прочерченные ими границы наступает любовь, они

---

168 张爱玲. 红玫瑰与白玫瑰 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1944 年作品 (Чжан Айлин. Красная роза и бела роза // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1944 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 148.

оказываются перед ее лицом один на один. И в этот самый момент все они, может быть в первый раз своей жизни, подчиненной правилам, традициям, ограничениям собственным или внешним, реагируют искренне и честно. Это может быть сочувствие и сострадание («В молодости»), дикая ненависть («Жасминовый чай»), дрожь и слезы раскаяния («Белая роза и красная роза»), любование новой возлюбленной («Блокада»). Любая настоящая, сильная и доминирующая реакция, на которую в других обстоятельствах персонажи были бы не способны. Однако эта реакция не меняет ничего существенного в образе героев, они не преображаются духовно. Это лишь мимолетный, как следы на воде, эпизод в обыденной жизни, который, однако, может остаться самым светлым ее воспоминанием.

В 1946 г. выходит второе издание «Об удивительном», в котором добавлены новые повести и рассказы: «Осень любви», «Счастье феникса и дикого гуся» (鸿鸾禧, 1944), «Месяц цветов коричного древа. Унылая осень Асяо» (桂花蒸·阿小悲秋, 1944), «Ожидание» (等, 1944). Сборник продолжает пользоваться популярностью у читателей.

После образования КНР писательница пытается найти свое место в стране с новыми устоями и порядком. Она пишет сценарии к фильмам, в 1950 г. становится участником Первого съезда деятелей литературы и искусства в Шанхае (上海第一次文学艺术家代表大会). В 1951 г. публикует свой первый оконченный роман «Восемнадцать весен» (十八春), написанный в традиционной для писательницы манере. В этом же году она издает повесть «Сяо И» (小艾), в которой отразились поиски нового стиля, подходящего историческому моменту. Это произведение выходит под псевдонимом Лян Цзин (梁京) в коммунистической газете «И Бао» (亦报). Повесть — попытка построить произведение по заданным образцам соцреализма. Обязательный счастливый финал, четкие характеристики персонажей, победа нового справедливого общества над старым патриархальным строем. Вспоминая реакцию Чжан Айлин в 1944 г. на вопрос, смогла бы она когда-нибудь написать произведение в

пролетарском духе, можно смело утверждать, что – да. Но попробовав пересмотреть и переменить свой стиль, попробовав «петь с чужого голоса», писательница «неизбежно почувствовала разочарование»[169].

4.3. Эмиграция и дальнейшая творческая судьба

В 1952 г. под предлогом продолжения учебы Чжан Айлин переезжает в Гонконг и устраивается на работу в Американское информационное агентство. А уже в 1954 г. она заканчивает и издает сразу два романа, посвященных проблемам земельной реформы в новом коммунистическом Китае «Песня молодых побегов» (秧歌) и «Любовь на выжженной земле» (赤地之恋). На следующий год Чжан Айлин эмигрирует в США. Она получает финансовую поддержку со стороны художественного объединения МакДоуэл (The MacDowell Colony), в котором она живет с 1956 по 1957 г.[170]. Там она знакомится со сценаристом Фердинандом Рейхером (Ferdinand Reyher, 1891–1967), который становится ее вторым мужем.

В 1958 г. она получает еще одну стипендию в области литературы и искусства Фонда Хантингтона Хартфорда (Huntington Hartford Foundation, 1948–1965). Но ей так и не удается пробиться на американский литературный рынок. Ся Чжицин в самом начале главы, посвященной писательнице, отмечает, что малый коммерческий успех англоязычного издания романа «Песня молодых побегов» был предсказуем, поскольку «серьезное художественное произведение не могло соперничать в продажах с более сентиментальными повествованиями о Китае, которые недавно появились в печати»[171].

Чжан Айлин устраивается на работу в центр изучения китайской словесности Калифорнийского университета в Беркли, сфера ее научных

---

169 张爱玲. 写什么 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品(Чжан Айлин. О чем писать // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 85.

170 Художественное объединение МакДоуэл существует и в настоящее время, предоставляя гранты для творческих проектов в литературе и искусстве. На сайте организации можно найти список всех деятелей искусства, которые работали и проживали в этой колонии. Среди них есть и информация о писательнице Чжан Айлин. URL: https://www.macdowell.org/artists/eileen-chang

171 Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. Indiana University Press, 1999. P. 389.

интересов — исследование романа «Сон в красном тереме». Она продолжает сотрудничать с гонконгскими киностудиями и пишет по нескольку сценариев в год. Расширяет и переписывает повесть «Золотые оковы», так появляется роман на китайском «Старая дева» (怨女, 1966) и роман на английском «Северный багрянец» (Rouge of the north, 1967). Пересматривает концовку романа 1951 г. «Восемнадцать весен», вычеркивая все политические отсылки. Отредактированный роман выходит под новым названием «Полжизни» (半生缘, 1968).

В 1960–1970-х гг. писательница активно занимается переводческой деятельностью. На китайский она переводит американскую поэзию и европейскую прозу, а также работает над английским переводом романа Хань Банцина (韩邦庆, 1856–1894) «Цветы на море» (海上花列传). В 1978 г. была опубликована небольшая повесть «Вождение» (色戒). Благодаря успешной экранизации этого произведения, сделанной в 2007 г. режиссером Энгом Ли 李安 (р. 1954), имя Чжан Айлин стало известным во всем мире. К середине 1970-х гг. Чжан Айлин чрезвычайно популярна на Тайване, на ее произведениях уже выросло новое поколение писательниц, которых стали называть «школой письма Чжан Айлин» (张派)[172], там же изданы ее главные произведения 1940-х и 1950-х гг. Однако складывается впечатление, что Чжан Айлин не пишет ничего нового, сосредоточившись на научной деятельности, переводах и сценариях. Последним опубликованным ее произведением стал сборник эссе «Подстрочник — разглядывая старинный фотоальбом» (对照记-看老照相薄, 1994)[173]. В этом комбинированном тексте, который представляет собой семейные фотографии писательницы и комментарии к ним, мы видим совмещение двух противоположных тенденций в творчестве Чжан Айлин. С одной стороны, она в полной мере раскрывает новое для китайской действительности явление, а

---

172 苏伟贞. 描红：台湾张派作家世代论 (Су Вэйчжэнь. Как по прописям: о поколении тайваньских писателей школы Чжан Айлин). Тайбэй: Изд-во Саньминь Шуцзюй, 2006.

173 张爱玲. 对照记-看老照相薄 // 张爱玲典藏全集.对照记 ： 1952 以后的作品 (Чжан Айлин. Подстрочник - разглядывая старинный фотоальбом // Полное собрание сочинений. Подстрочник: произведения после 1952 г.). Харбин: Цзд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 1–106.

именно деконструкцию традиционного почтительного отношения к прошлому. Обращение ее семьи с памятью знаменитых предков удивляет читателя. Поколение родителей Чжан Айлин, оказавшееся под сильным влиянием «движения 4-го мая», не стремится передавать семейную память от отцов к детям. Писательница и ее брат восстанавливают историю семьи по недомолвкам, слухам и догадкам. Предыдущие поколения предстают перед детьми уже не как образец для подражания из «официальных историй», не как знаменитые сановники прошлого и люди, достойные быть увековеченным в памяти потомков, но как некие жители Китая, о которых не хотят упоминать наследники. Любопытно, что по свидетельству первого мужа, писательница сама придерживалась подобного же мнения. Однако в этом сборнике эссе мы также видим, как меняется собственное отношение писательницы к памяти семьи. Чжан Айлин вдруг вспоминает, что в молодости провела почти детективное расследование: по фамилиям в телефонной книге она определила близкие родственные отношения между семьями Ли и Цзэн, то есть семьей своего прадеда Ли Хунчжана и автора «Цветов в море зла» (孽海花) Цзэн Пу (曾朴, 1872–1935)[174]. Таким образом она доказала, прежде всего себе, что сюжет романа и история ее семьи правда, а не вымысел. Это открытие в эссе названо «драгоценным». Кроме того, сам формат произведения — семейные фотографии и комментарии к ним — показывает, насколько было важно для автора собрать воедино разрозненные осколочные сведения о своем прошлом.

Таким же собиранием камней можно считать романы, над которыми Чжан Айлин работала в 1950-х и 1970-х гг. Они были обнаружены и опубликованы только после ее смерти в 1995 г. Это англоязычный роман «Книга перемен» (The Book of Change), который оказался таким объемным, что писательнице пришлось разделить его на две части, первая из которых получила название «Крушение пагоды» (The Fall of the Pagoda). Чжан Айлин долго искала издателя для

[174] Автор «Цветов в море зла» в качестве материала для книги использовал истории из жизни окружавших его высокопоставленных чиновников. Таким образом прадед, дед и бабушка Чжан Айлин оказались персонажами художественного произведения.

публикации этого произведения, но не преуспела. Текст впервые увидел свет лишь в 2010 г. Второй роман был написан на китайском языке и назывался «Соединиться вновь» (小团圆). Чжан Айлин работала над ним в 1970-х гг., публикация состоялась в 2009 г.

Общее для этих произведений — полное отрицание американского опыта жизни писательницы. Чжан Айлин не пишет и, видимо, не хочет писать об Америке, она вся погружена в мир воспоминаний. Все ее тексты — квазиавтобиографические повествования, а сборник эссе — старинные фотографии собственной семьи и комментарии к ним. Можно предположить, что Чжан Айлин так и не смогла решить, для какой аудитории ей следует писать и на каком языке. И выход нашла лишь в одном — писать о себе и для себя, решая проблемы своего собственного взаимоотношения с прошлым. Намеренному разрушению традиции, которое совершила ее семья и она сама в молодом возрасте, Чжан Айлин к концу своей жизни противопоставляет поиски собственных корней. На склоне лет она пытается заново найти опору в прошлом для самоидентификации и понимания своего места в настоящем.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИОННЫЙ КОНЦЕПТ ЛЮБОВЬ В ТВОРЧЕСТВЕ БИН СИНЬ, ДИН ЛИН И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧЖАН АЙЛИН

1. Теория концепта

Концептуальный анализ — сравнительно молодой и активно развивающийся метод гуманитарных научных исследований. Он появился в русле культурологических изысканий, однако достаточно быстро стал применяться в таких науках, как психология, философия, филология и пр. Базовой единицей концептуального анализа является концепт, который в рамках когнитивной лингвистики понимается как «глобальная единица мыслительной деятельности, квант структурированного знания»[175]. В когнитивное литературоведение, в том числе и российское, этот термин начал активно проникать во второй половине 90-х гг. XX века[176], однако восприятие концепта как специфического субъективного взгляда на предмет, понимание его потенции к порождению множественных ассоциаций и собственно сам термин «художественный концепт» появляются в советских исследованиях много ранее — уже в конце 20-х гг. XX века. Таким отечественным вариантом когнитивного литературоведения можно считать исследования в области художественных концептов, для которых характерны анализ и конструирование картины мира писателя, выявление специфической авторской концептосферы, понимание соотношения и взаимодействия индивидуальных концептов писателя и концептов национальной культуры.

В силу того, что термин концепт используется в самых различных областях знаний и, следовательно, имеет различные интерпретации, нам нужно ограничить сферу его применения в нашем исследовании. Мы будем употреблять этот термин в лингвокультурологическом и литературоведческом смыслах, которые восходят прежде всего к отечественной филологической традиции.

---

[175] Антология концептов: словарь: В 4 т. / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 1. С. 7.

[176] Лозинская Е.В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX и XXI веков. М., 2007. С. 5.

Впервые термин художественный концепт появляется в работе 1928 г. «Концепт и слово» С. А. Аскольдова-Алексеева[177]. В этой статье исследователь первым отмечает основные особенности художественного концепта: он выражает субъективную точку зрения на предмет, выполняет функцию заместительства, «связь элементов концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике ассоциативности»[178]. Положения этой работы в 90-х гг. XX в. привлекли внимание двух крупнейших исследователей русской культуры — акад. Д. С. Лихачева и акад. Ю. С. Степанова. В статье «Концептосфера русского языка» Д. С. Лихачев описывает схему-цепочку связи между словом и человеком: слово — его значение — концепты значений — человек. Исследователь делает важное замечание, которое собственно и характеризует художественный концепт и отделяет его от концепта в лингвистическом смысле: «концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения с личным и народным опытом человека»[179]. Таким образом, «у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта»[180]. Главное место в создании концептов Д. С. Лихачев отводит писателям и поэтам. Благодаря их творческой деятельности в национальную концептосферу языка входят названия произведений, например «Обломов», или крылатые выражения, например цитаты из пьесы «Горе от ума» или романа в стихах «Евгений Онегин».

Историк культуры Ю. С. Степанов в обобщающем труде «Константы: словарь русской культуры» предлагает культурологический подход к исследованию концептов. Он так же, как и Д. С. Лихачев, утверждает, что необходимо «стремиться показать не только коллективные представления, как

---

[177] Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.

[178] Там же. С. 275.

[179] Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 151.

[180] Там же. С. 151.

реальности общества, но и гипотезы, создаваемые об этой реальности наиболее выдающимися членами общества»[181]. Исследователь использует термины константы и концепты как синонимы. Наблюдая за бытованием концептов, Ю. С. Степанов отмечает, что они, несмотря на устойчивость, имеют переменную часть[182]. Таким образом, исследуя концепты, мы можем говорить об их трансформации во времени и пространстве. Исследователь вновь обращает внимание на связь человека и культуры посредством концепта, который является концентрированной ячейкой в человеческом сознании. Благодаря ей культура проникает в ментальный мир человека. В концепте пересекаются и концентрируются понятийная, ассоциативная и эмоциональная стороны слова. Именно поэтому «концепты не только мыслятся, они переживаются»[183]. Ю. С. Степанов подробно описывает строение концепта, который одновременно включает в себя конструктивные элементы понятия и те части, которые делают концепт фактом культуры, — этимологию, историю, ассоциации и оценку[184].

Обобщающие свойства концепта были предложены в словаре «Антология концептов» под редакцией В. И. Карасика и И. А. Стернина: это акцентуация ценностного элемента, условность и размытость (концепт обладает ядром и периферией), изменчивость, ограниченность сознанием носителя, полиапеллируемость и многомерность[185]. В дальнейшем в работах таких исследователей, как В. А. Маслова, И. А. Тарасова, В. Г. Зусман, уточняется сфера применения художественного концепта. Его противопоставляют познавательному концепту (В. А. Маслова)[186], художественному образу (И. А. Тарасова)[187], символу и символическому мотиву (В. Г. Зусман)[188].

---

181 Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический проект, 2004. С. 60.

182 Там же. С. 6.

183 Там же. С. 43.

184 Там же. С. 43.

185 Антология концептов: словарь: В 4 т. / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 13–19.

186 Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие М.: Флинта; Наука, 2004.

187 Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4(2). С. 742–745.

188 Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001.

В качестве обобщающего определения концепта, которое включает в себя положения вышеприведенных работ, мы используем трактовку этого термина, данную в «Антологии художественных концептов русской культуры». Художественный концепт — это «ментальное образование сознания писателя, значение которого реализуется в семантико-ассоциативном контексте литературного произведения. Художественный концепт находит выражение в художественном образе, символе, является единицей картины мира писателя, пронизывает всю структуру произведения, выходит за его пределы, связывая определенный художественный текст с другими произведениями писателя, художественной литературой, с культурными константами нации»[189].

Для исследования творчества писательницы Чжан Айлин концептуальный анализ оказывается продуктивным инструментом, поскольку позволяет в ее произведениях зафиксировать момент смещения культурной парадигмы, который проявляется в трансформации традиционных концептов любовь, дом, семья. Чтобы наглядно продемонстрировать происходящие изменения, нам нужно прибегнуть к сопоставительному анализу. Для сравнения мы выбираем произведения двух старших современниц Чжан Айлин — писательниц Бин Синь и Дин Лин. Прежде всего нам необходимо сравнить женские образы в произведениях писательниц, поскольку они являются проводниками значений концепта и частично артикулируют их. После этого в каждом сегменте исследования анализ художественного концепта мы будем строить по следующей схеме. Прежде всего мы выделяем ключевое слово-репрезентат и его словарные значения. Далее описываем историческое и общекультурное наполнение концепта, в терминологии Ю. С. Степанова, и, наконец, анализируем то, как представлен концепт в произведениях авторов и как формируется его ассоциативно-семантическое поле.

---

[189] Антология художественных концептов русской литературы XX века / авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. М.: Флинта: Наука, 2013.

2. Женские образы как проводники значений концепта

Проблема соотношения художественного концепта и художественного образа в современном литературоведении не разработана до конца, некоторые авторы отечественных работ по теории концепта противопоставляют художественный концепт и художественный образ, в основном подчиняя последний первому. В. А. Маслова отмечает, что «художественный концепт заключает в себе не только потенцию к раскрытию образов <...> но и включает в себя их»[190]. В. Г. Зусман в статье «Концепт в системе гуманитарного знания» определяет концепт как «одновременно и индивидуальное представление, и общность», сближая его с образом[191]. В «Антологии художественных концептов русской литературы XX века» отмечается, что «художественный концепт как единица сознания писателя много сложнее и значимее образа как средства выражения авторской картины мира. Художественный образ может выступать репрезентатом концепта в произведении, воплощая основные его компоненты»[192].

Смысловые ассоциации и ценностные значения концептов семья, дом, любовь в произведениях Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин чаще всего возникают как проекция сознания главных героев, их переживаний и оценочных суждений. Для того чтобы увидеть динамику в подходе к изображению женщины и изменения, которые привносят эти образы в исследуемые концепты, нам необходимо обратиться к сравнительному методу литературоведческого анализа. Для сравнения мы выбираем ранние произведения знаменитых писательниц «движения 4-го мая». Дин Лин и Бин Синь. Они являются старшими современницами Чжан Айлин и принадлежат поколению «новых женщин» (新女性), которое стало проявлять себя уже с середины 10-х гг. XX в. и в корне отличалось от представительниц женского пола в предыдущие периоды. В это

---

190 Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 34–35.

191 Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3.

192 Антология художественных концептов русской литературы XX века / авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. М.: Флинта: Наука, 2013. С. 6.

время появляется целая плеяда талантливых, активных, образованных на европейский манер писательниц: Чэнь Хэнчжэ (陈衡哲, 1890–1976), Фэн Юаньцзюнь (冯沅君, 1900–1974), Лу Инь (庐隐, 1898–1934), Се Бинъин (谢冰莹, 1906–2000), Лин Шухуа (凌叔华, 1900–1990), Бай Вэй (白薇, 1893–1987) и чуть позже Сяо Хун. Их художественные произведения можно рассматривать в том числе и как высказывания на острые социальные темы: они активно обсуждают «женский вопрос», высказываются о тяжелом положении женщин, о реформе семейной системы, рассматривают проблемы политических и юридических прав женщин и женского образования[193]. Многие из этих писательниц являлись буквальным воплощением идеи «новой женщины». Дин Лин, Лу Инь, Бай Вэй, Сяо Хун и многие другие, отстаивая свои права и независимость, решались на разрыв отношений с родной семьей и пытались обрести самостоятельность финансовую и личностную. Они уходили из отчего дома и самостоятельно зарабатывали себе на жизнь.

Бин Синь — одна из самых ярких и уникальных представительниц «движения 4-го мая». Она уже в юные годы входит в литературу как поэт, прозаик и публицист. Стиль ее прозаического письма назван ее собственным именем «стиль Бин Синь» (冰心体), а короткие стихи *сяоши* (小诗), которые она создает первой в китайской поэзии, получили название по ее сборнику стихов «стиль весенние воды» (春水体). По манере письма она значительно отличается от шанхайской писательницы Чжан Айлин, однако метод ее творчества, а именно уход от политической и социальной повестки в собственный мир художественного вымысла сближает этих двух непохожих авторов и делает сравнение допустимым. Среди произведений Бин Синь мы выбираем разновременные тексты, как самого раннего периода «Две семьи» (1919), «Последний приют» (1920), «Кто надломил тебя?» (1920), в которых поднимаются темы женской свободы, образования, чести, роли женщины в семье,

[193] Dooling A.D. Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 65–75.

так и поэтические сборники «Мириады звезд» (1921), «Весенние воды» (1922), сборник эссе «Письма маленьким читателям» (1923–1926), и более поздние рассказы «Расставание» (1931), «Снегурочка» (1933), «Фотография» (1934).

Когда мы говорим о женских образах у Бин Синь, читателю достаточно легко выделить формирующий его этический ориентир. Он во многом обусловлен философией «материнской любви» (母爱), которую проповедовала писательница. Относительно этого ориентира и будут конструироваться женские образы. Им во многом обусловлено семантическое наполнение концептов семья, дом и любовь в произведениях писательницы.

Главный женский образ в творчестве Бин Синь — образ любящей матери — появляется уже в первом поэтическом сборнике писательницы «Мириады звезд». Он сформирован из ощущений лирической героини: прежде всего это любящие объятья мамы, в которых можно укрыться от любых невзгод (母亲呵！/ 天上的风雨来了，/ 鸟儿躲到它 的巢里；/ 心中的风雨来了，/ 我只躲到你的怀里), мама приносит мир моей душе (母亲呵！ / 撇开你的忧愁，/容我沉酣在 你的怀里，/ 只有你是我灵魂的安顿), стихи наполнены нежным воспоминанием детства, «когда сидишь у мамы на коленях» (这些事 / 这永不漫灭的回忆 / 月明的园中/ 藤萝的叶下，/ 母亲的膝上). В поэтических текстах образ матери соединяется с образом возрождающейся природы: «Ты и есть весна, которая полна любви?» (小小的花，/ 也想抬起头来，/ 感谢春光的爱/ 然而深厚的恩慈，/ 反使 她终于沉默。/ 母亲呵！你是那春光么？). Он устремлен в вечность: мама — это тот человек, что был до меня (母亲呵！/ 这零碎的篇儿，/ 你能看一看么？/ 这些字，在没有我以前，/ 已隐藏在你的心怀里)[194].

В сборнике «Весенние воды» образ матери становится более трансцендентным, в нем улавливается связь с тем горним миром. Лирическая героиня обращается к Создателю и просит даровать одну лишь радость в том мире: «Я в маминых объятьях, мама — в маленькой лодке, лодка плывет в лунном

[194] 冰心. 繁星 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Мириады звезд // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 261–313.

сиянии» (造物者 / 倘若在永久的生命中 / 只容有一次极乐的应许。/ 我要至诚地求着：/ 我在母亲的怀里，/ 母亲在小舟里，/ 小舟在月明的大海里)[195].

В другом стихотворении этого же сборника успевает развернуться целый сюжет, когда маленькая девочка в ночи просыпается и ей кажется, что маму похитили нищенки: «Мамы нет возле колыбельки! В первый раз ощутила вселенскую пустоту!» (这是我第一次感出 / 世界的虚空呵!)[196]. Самый близкий ребенку человек наполняет смыслом и любовью весь сущий мир.

Образ любящей матери продолжает культивироваться в прозаических эссе «Письма маленьким читателям». Мама всегда говорит мягким и спокойным голосом, улыбается, рядом с ней хочется находиться все время. Она испытывает гордость за своих детей, знает, понимает и ценит их, готова ради них всем пожертвовать. Перед материнской любовью все свободны и равны.

Если теперь обратиться к рассказам и вымышленным героиням произведений Бин Синь, то может справедливо показаться, что писательница все время сверяется с возвышенным, идеальным образом любящей матери. В самом первом своем прозаическом произведении «Две семьи» Бин Синь немного нравоучительна. Она достаточно ясно формулирует два антагонистических образа женщин. Подлинный тип «новой женщины», то есть тот, что способен принести в дом и семью радость и счастье, которое влияет на созидательную силу мужчины (与男子建设事业能力的影响)[197]. Яси (亚茜) — доброжелательная, спокойная (和蔼静穆), при этом живая и работящая молодая женщина. Она хорошо образованна и активно принимает участие в делах мужа, помогает ему с переводом книг. При этом она не боится физического труда, у нее золотые руки (精明强干). Она умело ведет все счета в доме. Яси практически все время занята, однако она никогда не проявляет тревожности, усталости или спешки (一毫勉强慌急的态度；匆忙忧倦

---

[195] 冰心. 春水 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Весенние воды // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 418.

[196] Ibid. P. 419.

[197] 冰心. 两个家庭 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Две семьи // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 12.

的神色；从从容容的)[198]. Она — прекрасная мать, следит за образованием сына, владеет психологическими приемами общения с детьми, ее ребенок чистый, опрятный, умеет сам себя занять игрой в кубики или в песочнице, не боится темноты. В доме есть единственная служанка, при этом она также тянется к знаниям и ее успешно обучает письму сама хозяйка.

Второй тип псевдо-«новой женщины» представлен в образе г-жи Чэнь, которая осведомлена о таких новых идеях, как «права женщины», «равноправие полов», «отказ от потакания мужским прихотям». Она шантажирует этими новомодными словечками мужа, когда тот пытается отговорить ее от похода в гости, игры в кости или выхода на улицу. Эта женщина появляется в рассказе лишь на короткий период, однако по первому знакомству с ней можно сделать вывод о природе ее характера. Она выходит из комнаты сонная, шаркая тапочками, какая-то вся несобранная. Как узнает читатель, у нее в доме три служанки, но при этом дом немытый и закоптелый, со складом разбитых фарфоровых тазов во внутреннем дворике. Ее дети постоянно ссорятся, в доме стоят крик и ругань. Г-жа Чэнь, хоть и происходит из чиновничьей семьи, не стремится получить образования, ее это не интересует, а для походов в гости, игры в *мацзян* или кости ее домашнего образования хватает. Она эгоистично сосредоточена на себе: в то время, когда грязные детишки уходят с мамками на улицу, г-жа Чэнь, разодевшись в пух и прах (打扮得珠围翠绕) и напудрившись, уходит в гости. Такая женщина, по мнению писательницы, не способна поддержать талантливого и перспективного мужа г-на Чэня, но загоняет его в финансовую ловушку, разрушает его надежды и своим пренебрежением доводит его до болезни и могилы. Обращает внимание, какими средствами выстраиваются женские образы и в первом, и во втором случае. Героини практически не говорят сами, буквально несколько реплик есть у Яси и столько же у г-жи Чэнь, и либо остальные умозаключения делают окружающие их люди, либо читатель самостоятельно достраивает их образы из того предметного мира, которым

[198] 冰心. 两个家庭 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Две семьи // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 20.

окружены героини. В этом смысле жилое пространство домов оказывается продолжением самих женских персонажей. Такой взгляд извне, стороннего наблюдателя, не дающего оценок, но фиксирующего любые мелочи обстановки, природы, внешнего облика, — характерная черта прозы Бин Синь.

В 1920 г. Бин Синь печатает два рассказа «Последний приют» и «Кто надломил тебя?», в которых представлен тип женщины, характерный скорее для прозы писателей мужчин «движения 4-го мая», а именно тип женщины — жертвы семейных устоев. Оба рассказа объединяет образ наивной и открытой миру героини. Первый повествует о судьбе деревенской девочки Цуй Эр (翠儿), с которой на школьных каникулах знакомится рассказчица. Девочки становятся подругами, школьница начинает учить Цуй Эр письму. Деревенская девчушка оказывается довольно смышленой и легко запоминает иероглифы. Однако когда ее мачеха узнает, что приемная дочь учит то, что не положено знать крестьянам, она избивает ее, после чего девочка умирает на глазах подруги.

Другой рассказ «Кто надломил тебя?» повествует о загубленной жизни молодой девушки из состоятельного семейства. По уговору дядюшки родители позволяют ей начать учебу в колледже вместе с другими учениками. Через несколько месяцев в ее дом приходит анонимное письмо, содержание которого для консервативного семейства кажется страшно фривольным: незнакомец приглашает девушку прогуляться в парке. Послание вызывает гнев отца героини, и от стыда и несправедливых обвинений она умирает через несколько недель. Эти два рассказа объединяет бесчеловечное отношение родителей к детям, в частности матерей к дочерям, когда выполнение социальной функции и строгое следование своей роли в иерархии общества оказывается важнее душевных и личностных отношений. Это и есть та страшная пропасть, которая лежит между поколениями и от которой, по мысли писательницы, и возникают бесчисленные страдания ее современников.

Социально более осознанный взгляд на проблемы женщины в семье можно увидеть в тексте 1931 года «Расставание». Повествование в данном случае

ведется от лица младенца, который появился на свет в роддоме и оказался с еще одним таким же карапузом в одной комнате. Малыши со стороны обсуждают своих мам и пап. Постепенно читатель узнает о социальной пропасти, которая разделяет их. Герой, от лица которого ведется повествование, богат, у него будет своя комната, няни, игрушки, велосипед, второй довольно быстро узнает, что даже материнского молока ему не достанется и он будет есть рисовый отвар, поскольку мать из-за бедности пойдет кормилицей в богатый дом. При этом то, как изображены матери малышей, удивительным образом совпадает в интонации нервозности и опасения. Одна мама переживает, что у нее и ребенка не будет ни минуты покоя, поскольку с поздравлениями приедут множество гостей, другая боится жестоких кредиторов, которые могут нагрянуть в ее дом и не позволят ей и ребенку жить спокойно. В тексте звучит острая критика социальной сегрегации современного общества. И достаточно устрашающий пассаж про тепличные растения, с которыми сравнивается ребенок из богатой семьи, и про живучую, жизнестойкую траву у дороги, которой уподобляется малыш из бедного семейства. Как покажет дальнейшая китайская история, лишь «траве у дороги» частично удастся пережить будущие потрясения XX века.

Теме отношений матери и дочери посвящены два более поздних рассказа 30-х гг. — «Снегурочка» и «Фотография». Первый текст демонстрирует взгляд матери на дочь, он ведется от первого лица, от лица женщины, оставшейся вдовой и пытающейся самостоятельно обеспечивать себя и ребенка. За изнуряющей работой рассказчица не успевает следить за дочкой, которая хотя и наделена от природы живым и бойким характером, но как цветок без должного ухода зарастает бурьяном и достаточно быстро теряет свою природную доброту, становится нахальной (脸大) и бесстыжей (没羞没臊的).

Второй рассказ — лирическое повествование о нежных и проникновенных отношениях иностранки г-жи Ши (施女士) и ее китайской приемной дочери Шучжэнь (淑贞). В этом текст писательница создает свой образ истинной китайской женской красоты, воплощенный в китайской девушке: в ней сливаются

умение отца писать стихи и умение матери вышивать шелком, нравственность отца (清高) и чистота и скромность матери (贞静). «Шучжэнь была подобна спокойному ручью, такому тихому, что на поверхности и не заметишь следов движения, не услышишь перекатов воды, не почувствуешь его дыхание. Она по-прежнему была очень худенькой с бледным личиком. Никто никогда не видел, чтобы она горько плакала или безудержно веселилась. Она всегда смущенно улыбалась, отвечая на вопросы, и тихо осторожно ходила по дому» (淑贞好像一条平流的小溪，平静得看不到流动的痕迹，听不到流动的声音，闻不到流动的气息。淑贞身材依然很瘦小，面色依然很苍白，不见她痛哭，更没有狂欢。她总是羞愁的微笑着，轻微的问答着，悄蹑的行动着)[199].

Таким образом, мы видим, что женские образы в творчестве Бин Синь всегда находятся в тени высокого идеала материнской любви и заботы. Если героини развиваются и стремятся к воплощению этого идеала, прежде всего в любви к своему ребенку, в заботе о его духовном развитии, в неформальном общение с ним, в понимании и принятии его таким, каков он есть, их усилия, жертвы, страдания вознаграждаются. Если же они отвлекаются на внешние формальные стороны быта, не находят сил для общения, ласки и нежности к своим детям, то дети дичают, нахальничают или даже погибают. Акцент на отношениях между мамой и дочкой определит узкую сферу употребления концепта любовь в произведениях писательницы. А дихотомия правильного и неправильного отношения в семье скажется на полярных полюсах значения концепта семья-дом.

Полной противоположностью героиням Бин Синь являются женские образы, созданные другой писательницей «движения 4-го мая» **Дин Лин**. Этот автор по праву считается первопроходцем в изображении женской психики, чувственности и субъективности в китайской литературе. Дин Лин интересуют не только вопросы женской эмансипации и прав женщин, но и такие табуированные

---

[199] 冰心. 相片 // 冰心全集八卷. 第三卷 (Бин Синь. Фотография // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 3. С. 57.

для публичного обсуждения темы, как женская сексуальность. Она первая открыто стала писать о женских желаниях, о борьбе женщины за доминирование в паре и личном выборе партнера в жизни.

Эмансипация женщин является главной темой ранних произведений писательницы, однако если в первых сборниках рассказов конца 20-х гг. раскрепощение женщины рассматривается с позиции личного освобождения, самопознания и рефлексии над природой своих желаний, то с начала 30-х тема революционной борьбы как главного пути к освобождению женщины и пробуждению ее самосознания станет доминирующей в текстах этого автора.

На сходство творческой манеры письма ранних произведений Дин Лин и Чжан Айлин уже обращали внимание некоторые исследователи. Например, Ван Сяопин замечает, что «Чжан Айлин <...> не только восприняла некоторые описательные техники Дин Лин, но даже непосредственно позаимствовала у нее имена для своих вымышленных персонажей, таких как Манчжэнь (曼贞) и Сяо Хань (小菡)»[200].

Для нас важно, что обе писательницы на раннем этапе своего творчества полностью совпадают в тематическом плане. Они описывают женский мир, познавая и воспринимая его изнутри. Поэтому для сравнительного анализа мы выбираем несколько рассказов Дин Лин конца 1920-х гг., которые вошли в первые два сборника писательницы: «В темноте» (在黑暗中, 1928) и «Женщина» (一个女人, 1928). Это рассказы «Дневник Софии», «Мэнкэ», «Дневник самоубийцы», «Женщина и мужчина», «Ецао».

Общее для всех ранних рассказов Дин Лин можно описать как конфликт между осознанием роли женщины в семье и обществе, которое героини черпают из культуры и домашнего образования, и попыткой отказаться от такой роли, порвать с устоявшимися конвенциями общества. Два главных лейтмотива ранних рассказов — недовольство и уныние — сопровождают большинство героинь Дин

---

[200] Wang Xiaoping. Contending for the "Chinese Modern". The Writing of Fiction in the Great Transformative Epoch of Modern China, 1937–1949. Boston: Brill, 2019. P. 526.

Лин (София, Иса (伊萨), Мэнкэ). Стремление молодых девушек к самостоятельности и полная иллюзия такой свободы. Героини внешне сохраняют признаки автономии, демонстрируют западный образ жизни. Например, София — героиня рассказа «Дневник Софии» — живет одна в квартире, она пьет молоко и читает газеты, Мэнкэ живет отдельно от родителей в крупном мегаполисе, у нее есть комната в общежитии. она изучает европейское искусство, выбирая для себя нетрадиционную для женщины профессию художника. Однако все персонажи Дин Лин зависят от своих семейств в экономическом плане, живут на деньги, которыми их поддерживают близкие. Кроме того, героини всегда находятся под присмотром родственников и друзей.

«Дневник Софии» — откровенный и вызывающий для своего времени текст. Однако даже в нем двойственность и половинчатость женской свободы описывается достаточно четко. Несмотря на подробное описание страстных желаний героини, в том, как она борется с ними, мы можем увидеть влияние патриархальных ценностей, от которых героиня не способна отказаться. Даже в момент острых переживаний, когда Софию влечет к молодому человеку Линь Цзиши, она вдруг отдергивает себя: «но я знаю, что в этом обществе нельзя потакать своим порывам и желаниям, пусть даже это и не повредит никому» (但我知道在这个社会里面是不准许任我去取得我所要的来满足我的冲动，我的欲望，无论这于人并没有损害的事)[201].

Второй рассказ «Мэнкэ» — это своего рода попытка ответить на вопрос, поставленный Лу Синем в 1923 г. во время выступлении в Пекинском женском педагогическом университете (北京女子师范大学) под названием «Что ждет Нору?» (娜拉走后怎样？)[202]. Нора Хельмер — героиня пьесы Генриха Ибсена «Кукольный дом» является одним из символов борьбы женщины за свое освобождение для писателей «движения 4-го мая». В своей речи Лу Синь

---

[201] 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 332.

[202] Chang Shuei-may. Casting Off the Shackles of Family: Ibsen's Nora Figure in Modern Chinese Literature 1918-1942. New York: Peter Lang, 2004. P. 68–70.

достаточно пессимистично видит судьбу героини Г. Ибсена: она будет вынуждена вернуться в лоно своей буржуазно-патриархальной семьи или заниматься проституцией, чтобы прокормить себя. Современный социум не готов принять новую свободную женщину. Чтобы освобождение произошло, женщине нужна экономическая независимость[203].

В начале рассказа «Мэнкэ» мы видим гордую, самостоятельную, уверенную в себе молодую девушку, которая приезжает в Шанхай с вполне мужскими амбициями — получить образование с тем, чтобы поправить репутацию семьи. У нее обостренное чувство справедливости. В отличие от большинства своих однокурсников она не боится пойти на конфликт с преподавателем и уйти из университета. Однако после разрыва с образовательным заведением она вынуждена покинуть общежитие и переехать к родной тетке, где знакомится со своими кузенами и кузинами. В этом доме в праздности, вальяжности, в окружении дорогих вещей она приобщается к ценностям обывательским, они делают ее сентиментальной и романтически настроенной, она читает французские романы, проливает слезы над фильмом «Дама с камелиями», начинает мечтать о возвышенной любви. Разочарование в кузенах, которые пытаются соблазнить ее, заставляет ее порвать с семьей и бежать из дома тетки.

Когда Мэнкэ приходится искать работу, вновь обращает на себя внимание противоречие между видимым образом новой женщины и укорененным в ее сознании представлении о патриархальных приличиях. Она перебирает различные виды работы, которые могла бы выполнять, чтобы прокормить себя, чему могла бы посвятить свою жизнь, многие из этих занятий представляются ей неуместными, странными, неподобающими ее статусу и происхождению. В итоге она решается стать «товаром» в индустрии развлечения: проходит пробы на киностудии и становится актрисой.

---

[203] 鲁迅. 娜拉走后怎样？ // 鲁迅全集十八卷. 第一卷 (Лу Синь. Что ждет Нору? // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. Т. 1. С. 166–169.

В этом смысле судьба «китайской Норы» также незавидна и трагична, как и ее европейского прототипа. Она при любом стечении обстоятельств оказывается в позиции «собственности» и «товара» либо в рамках патриархальном системы, либо в коммерческом мире современных городов. Причину такого положения Дин Лин видит в сложившихся социальных условиях, которые подавляют женскую инициативность, культивируют романтичность, импульсивность, противоречивость, неясное целеполагание и прочее, что ведет к потере самоуважения и боязни автономии.

Китайские Норы, Эммы, Маргариты[204] в какой-то мере являются отражением впечатлений самих участниц «движения 4-го мая». К концу 20-х годов в произведениях Дин Лин явно сквозит разочарование: те задачи, которые ставили перед собой представительницы «новых женщин» оказались невыполнимыми в данных исторических условиях.

В ранних рассказах Дин Лин обращает на себя внимание еще один краткосрочный эксперимент с женскими образами другого рода. Уже в «Дневнике Софии» мы видим некоторые элементы изображения, которые можно интерпретировать как попытку представить читателям образ китайской «la femme fatale».

Образ роковой женщины формируется во французской традиции второй половины XIX в. в произведениях Теофиля Готье и Шарля Бодлера, в живописи Гюстава Моро и Данте Габриэля Россетти[205]. Типичными «иконами декаданса» становятся Саломея, Клеопатра, Юдифь, Девора. В начале XX века с появлением кинематографа роковая женщина теряет свой восточный колорит, ее образ проходит несколько перевоплощений: женщина-вамп скандинавского и американского немого кино, героини Греты Гарбо, погибающие из-за всепоглощающей страсти, женщины-дивы итальянского кино, роковые женщины фильмов нуар 1940-х годов[206].

[204] Нора Хельмер «Кукольный дом», Маргарита Готье «Дама с камелиями», Эмма Бовари «Мадам Бовари».

[205] Doane M.A. Femme Fatales: Feminism, Film, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1991. P. 1.

[206] Ibid. P. 2.

По упоминаниям немного кино в произведениях Дин Лин мы можем реконструировать образ роковой женщины, который мог повлиять на писательницу. Одним из главных источником для формирования этот образа послужили фильмы с участием Греты Гарбо. Тот тип, который актриса воплощает на экране, наделен амбивалентными характеристиками. С одной стороны, в нем присутствуют элементы «la femme fatale»: героини Греты Гарбо могут быть таинственными, магически привлекательными, они страстны, способны на аморальные с точки зрения патриархальных устоев поступки, например адюльтер. Они могут доминировать над мужчинами благодаря своей женской природе, играть активную роль, манипулируя ими. С другой стороны, эти героини могут быть надломленными и страдающими. Они стремятся выйти за рамки традиционных ролей матери и жены в патриархальном обществе, отстаивают право на индивидуальность и самостоятельность, но оказываются наказанными за такую дерзкую смелость. Роковая женщина такого типа часто является причиной собственной гибели.

Среди ранних произведений Дин Лин в трех из них можно обнаружить героинь, образ которых отсылает к французскому типу «la femme fatale». Это рассказы «Дневник Софии», «Женщина и мужчина» и «Ецао». Обращает на себя внимание главное отличие образов Дин Лин от описанного выше типа роковой женщины. Писательница отказывает героиням в дистанции, их внутренний мир не скрыт от читателя, следовательно их поступки не кажутся такими же таинственными, как у классических «la femme fatale». «Дневник Софии» — это повествование от первого лица, в двух других рассказах представлены внутренние монологи героинь. У читателя появляется возможность заглянуть в подсознание женщины, которая мнит себя роковой красавицей с экрана и накладывает на себя поведенческие клише, увиденные во время киносеанса.

Все три рассказа сосредоточены на теме битвы и соперничества между полами. В рассказе «Женщина и мужчина» главный герой сравнивает свою возлюбленную с дамой с камелиями и Саломеей, подчеркивая, что она «понятия

не имеет, что такое разум, она только и знает, что такое “дикие эмоции”» (奇怪的女人，简直就不知道理性是什么一回事，只凭着那疯狂感情的泛滥)[207]. Писательница буквально показывает, что ее героиня, обладающая множеством имен, среди которых она отдает предпочтение англоязычному имени Вэнди, соткана из французских романов и фильмов с участием Греты Гарбо.

Героиня чарующая и обворожительная, она больна туберкулезом, замужем за ревнивым человеком, который, как ей кажется, при первой возможности вытащит пистолет и вызовет обидчика на дуэль. Муж держит ее на коротком поводке, регулярно обыскивает ее комнату и шкафы, видит ее насквозь, бдительно следит за ней, при этом Вэнди за его спиной крутит многочисленные романы, хотя про себя все время клянется в верности мужу. Она порочна, пугает, беспокоит и волнует окружающих мужчин. Она достаточно импульсивна и, если что-то приходит ей в голову, тут же начинает действовать. Она откровенно одевается: туфли на каблуках, голые ноги и кожаное пальто. В повести, когда героиня выбрала для себя в качестве жертвы молодого человека Оувай Оу (鸥外鸥), она сама написала ему записку, назначив свидание в его квартире. Вэнди хочет, чтобы герой помешался на ней, целыми днями только и думал о ней, хочет одержать победу, повергнуть его в бездну отчаяния и разрушить его счастье. Ее взгляд, то пугающий, когда смотрит сквозь тебя и пронзает сердце, то полный страсти, позаимствован из фильмов с участием Греты Гарбо. Она создана, чтобы разбивать мужские сердца. Эта женщина бьется с мужчиной на поле страсти, поэтому отношения между ней и ее спутниками оформлены словами, позаимствованными из военного словаря: передовая, атаковать, пронзить сердце и пр. Она же мстительная, жестокая, раздраженная, зловещая, жуткая, сверхъестественная, заставляет мужчину съеживаться под своим взглядом.

Такой энциклопедический набор клише, связанный с образом роковой женщины, может озадачить читателя. А серьезный тон при описании

---

[207] 丁玲. 一个女人和一个男人 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Женщина и мужчина // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 534.

психологической борьбы героини с самой собой может уверить, что текст написан с целью научного изучения подобного женского психологического типа. Но, как показывает дальнейшее творчество Дин Лин, она больше никогда не будет напрямую обращаться к подобным женским образам. При всей очевидности клише, которые использует Дин Лин для своей героини, писательницу можно заподозрить в некотором лукавстве. Она как будто в насмешку с иронией сталкивает свою героиню с молодым человеком, который не способен попасть в ее сети, он никогда искренне не любил, а следовательно, и не готов был жертвовать чем-то ради женщины (其实他并不曾慷慨地真地爱过谁。他从没为女人牺牲什么的)[208]. Он любил свое меланхолическое настроение гораздо сильнее, чем мог полюбить женщину, его вызвавшую (他爱令人伤感的情调是被爱小阿金更甚的)[209].

В рассказе очевидно противопоставляется новая женщина Вэнди и традиционный тип женщины Ацзинь, которая представляет собой стереотип женщины-жертвы у писателей «движения 4-го мая». Ацзинь — жительница увеселительного квартала, с маленькими бинтованными ножками. Она игрушка, доступная для мужчин, но при этом она способна вызвать искреннюю нежность в главном герое, когда он вспоминает ночные утехи. Несмотря на все старания Вэнди и ее «победу» над Оувай Оу, ее импульсивное поведение на свидании заставляет героя с большой опаской относиться к ней. Он бормочет какие-то клятвы в любви, однако тут же понимает, что сболтнул лишнего, и надеется больше с ней никогда не встречаться.

Следующий рассказ «Ецао» продолжает выбранную тематику, однако практически полностью пересматривает клише, связанные с образом роковой женщины. Можно предположить, что этот текст является переходным между двумя крайними женскими ипостасями в творчестве писательницы: женщина как субъект природный, импульсивный, страстный и активный, созидательный,

---

[208] 丁玲. 一个女人和一个男人 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Женщина и мужчина // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. — С. 547.

[209] Ibid. P. 547.

революционный. Главная героиня Ецао уподобляется человеку, пережившему бурю. Она стремится к покою, равновесию, старается отказаться от глубокого погружения в чувства. Она обрела свое призвание в литературном труде, посвящая ему все доступное время, мужчины оказываются досадной помехой, отвлекающей от настоящей работы. Она их жалеет, печалится, когда они не способны справиться и взять под контроль чувства: «люди как будто бы разумные существа, но лишь стоит эмоциям захлестнуть их, они сразу становятся исключительно бестолковыми» (人这东西，算你聪明但一堕在情感中，就格外糊涂)[210]. Однако таким своим поведением она провоцирует эмоции, которые по силе равны воздействию роковых красавиц. Влюбленный в нее герой Нанься (南侠) преследует ее и даже задает достаточно пугающий вопрос на прогулке, не боится ли она гулять с ним ночью одна в парке. Эта сцена найдет свое продолжение в одном из рассказов Чжан Айлин. Главный герой «Жасминового чая» в роковую для себя ночь задаст подобный же вопрос героине, финал повести 1940-х гг. окажется фатальным и трагическим.

Таким образом, мы можем говорить о некоем художественном эксперименте, который сделала своей целью писательница Дин Лин, попытавшись описать китайскую роковую женщину. Образ получился достаточно схематичным, сотканным из множества литературных штампов и экранных образцов. Однако благодаря такому эксперименту писательница смогла поменять ракурс описания женских персонажей и от темы борьбы полов перейти к новой теме, актуальной для ее поколения — теме любви и революции. Все персонажи Дин Лин ранних рассказов — кроме переходного образа Ецао — разочарованные, скучающие, изнывающие от безделья героини. К началу 1930-х гг. Дин Лин находит для них решение. Безрезультатная борьба представительниц привилегированного класса с собой за личную автономию сменяется борьбой за счастье и освобождение других, социально угнетенных слоев общества. Унылые

---

210 丁玲. 野草 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Ецао // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 569.

и вздыхающие героини превращаются в прогрессивных, вдохновляющих революционных деятелей, а участие в социалистической революции, по убеждению Дин Лин, дарует женщинам освобождение. Такими предстают перед читателем преображенные героини рассказов «Шанхай весной 1930 года» Мэйлин и дочка помещика в рассказе «Тяньцзячун».

Как нам удалось показать выше, Дин Лин для создания женских образов достаточно часто обращается к европейской литературной традиции и визуальным образам немого кино. Если же теперь посмотреть на героинь Чжан Айлин, то очевидным становится ее погруженность в китайскую традицию, с которой она находится в активном диалоге. Через название первого сборника рассказов и произведений, вошедших в его состав, а также упоминания в нем классических китайских произведений писательница намеренно демонстрирует литературный круг, который послужил основой для создания ее женских образов. Это, прежде всего, литературные новеллы *чуаньци* (传奇)[211]. Напряженная атмосфера потустороннего специально культивируется писательницей. В предисловии ко второму изданию сборника в 1946 г. Чжан Айлин подробно комментирует странную и пугающую обложку, специально разработанную ее подругой Янь Ин для этого издания: «Женщина в тишине выстраивает домино, рядом с ней служанка держит ребенка на руках. Это самая обычная домашняя сцена после вечерней трапезы. Но вдруг совершенно неожиданно в проем, опираясь на перила, высовывается непропорционально большая призрачная человеческая фигура. Это современный человек, он старательно заглядывает внутрь и с большим любопытством наблюдает за сценой в доме. Если в этой картине и есть что-то нервирующее, так это именно та атмосфера, которую я надеюсь создать» (封面是请炎樱设计的。借用了晚清的一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着奶妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。

[211] Литературная новелла VIII–IX вв. К.И. Голыгина использует слово «волшебная» новелла для определения этого прозаического жанра, подчеркивая этим особый круг тем и образов данного типа рассказа, а также его генетическую связь с волшебной сказкой. При этом она отмечает, что с течением времени содержание новеллы насыщается религиозной, а затем и социальной идеями, а сказочные сюжеты сменяются любовно-бытовыми. (Голыгина К.И Новелла средневекового Китая: Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980. С. 100).

可是栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。如果这画面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛)[212].

При большом внимании к культурному китайскому наследию Чжан Айлин в ранних рассказах во многом опирается и на новые способы изображения, выработанные Дин Лин. Это касается словесных формулировок и техник описания, пристального внимания к женской психике, к точным фрейдистским обоснованиям психологических реакций героинь произведений.

Первый рассказ писательницы «Благовоние первое» дословно повторяет структурную канву «Мэнкэ»: племянница вынуждена переехать к тетке из-за финансовых трудностей, просит ее помощи — девушка погружается с головой в новый мир ощущений — приобщение к новым ценностям происходит через мотив переодевания — главная героиня поддается соблазну (Чжан Айлин) или не поддается ему (Дин Лин) — при любом выборе финал для нее оказывается трагическим, он подразумевается, он не показан в тексте. На наш взгляд, эти произведения находятся в отношениях вопрос — ответ или даже оригинал — пародия.

В качестве пародийного элемента можно отметить снижение образа главной героини. Если Мэнкэ принципиальная, гордая, свободолюбивая, наивная особа, то Гэ Вэйлун — расчетливая молодая девушка, которая хочет остаться в Гонконге и продолжить обучение любой ценой. Она сама ищет общества тетки, поскольку ее протекция может ей принести финансовую самостоятельность. При этом героиня прекрасно понимает, какой образ жизни ведет ее родственница, поэтому финансовые вопросы Вэйлун обсуждает только с матерью, не посвящая в подробности отца и придумав для него легенду про грант от университета. Она также понимает и ту функцию, которую будет выполнять в доме тетки, но хотя эта роль и подрывает немного ее репутацию, однако не наносит ей такой ущерб,

---

[212] 张爱玲. 有几句话同读者说 // 张爱玲都市的人生 (Чжан Айлин. Несколько слов к моим читателям // Чжан Айлин. Образ жизни в мегаполисе). Чанша: Хуньань вэньи чубаньшэ, 1993. С. 283.

чтобы потом невозможно было бы выйти замуж. Вэйлун расчетлива, прагматична, она пытается занять такое положение в доме, чтобы добиться выгодной партии и стать финансово независимой. У Вэйлун нет никаких романтических иллюзий насчет своего будущего мужа. Новшеством этого сюжета в варианте Чжан Айлин является связь с традиционными китайскими историями о женщине-старухе, которая использует молодую девушку, чтобы завлечь неосмотрительных мужчин[213]. В оригинале Дин Лин такой мотив полностью отсутствует.

Образ г-жи Лян — тетки главной героини — также отмечен пародийными интонациями. В художественном мире Чжан Айлин она является типичным образом активной, властной женщины старшего поколения, которая деспотично повелевает младшими. И хотя она сыграет зловещую роль в судьбе Гэ Вэйлун, в ее образе заметна явная пародия на роковую красавицу. Постаревшая женщина, которая лучшие годы своей жизни отдала старому мужу, добившись финансовой и личной свободы после его смерти, старается нагнать потерянное время в бесконечных любовных утехах. Однако чары г-жи Лян перестали работать, молодые люди над ней посмеиваются, хотя некоторые даже готовы ухаживать, поскольку она щедро умеет награждать тех, кто сможет ей угодить.

Женские персонажи ранних рассказов Чжан Айлин можно разделить на два типа: активные/агрессивные и пассивные/покорные. Женщины активного типа могут проявлять агрессию различной интенсивности, они четко понимают свое положение и те ограничения, которые отбирают у них счастье, они готовы побороться за него, но обычно проигрывают эту битву. Тогда в качестве компенсации моральных страданий они вырабатывают для себя некую иную цель, в которой и видят воплощение своего несостоявшегося счастья. Такая заместительная логика обычно приводит к действиям, которые калечат окружающих их людей. К активному женскому типу мы можем причислить Вэйлун, Цицяо, г-жу Лян, Люсу, г-жу Митчэл (蜜秋儿太太). В свою очередь, этот

---

213 Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. New York: Columbia University Press, 1980. P. 201.

тип можно разделить по возрастному признаку. Пожилые агрессивные модели: г-жа Лян, Цицяо в пожилом возрасте, г-жа Митчэл. Их объединяет стремление к полному контролю над младшим поколением, деспотичность и сумасбродство. Младшие активные типы характеризуются редуцированной агрессией, или агрессией в латентном виде, расчетливым стремлением к личностному счастью, которое заключается в самостоятельности и финансовой независимости. Это достаточно эгоистичный тип, который на первое место ставит собственное удовольствие и цели, которых они готовы добиваться любой ценой. Пассивный тип в произведениях Чжан Айлин представлен младшим поколением дочерей и сыновей всех видов и мастей. Это дети Цицяо, дочери г-жи Митчэл, преподавательница университета Цуйюань. Их модель поведения созвучна традиционному китайскому воспитанию, они живут так, чтобы полностью удовлетворять требования своих родителей.

Женские образы Чжан Айлин обитают в мире полумрака, приглушенности, внутреннего пространства, интимности. Все эти характеристики вызывают у читателей чувство неприятного беспокойства. Для героинь Чжан Айлин, как и для предыдущих писательниц, остаются актуальными три основных причины женских несчастий: отсутствие образования, финансовая несвобода, духовная и физическая изоляция. Героини зачастую понимают, что отсутствие образования закрывает для них путь к свободной жизни. Однако само по себе образование тоже не гарантирует личностную автономность. Например, студентка университета Вэйлун называет себя «красивой девушкой без особых талантов» и видит свое будущее лишь в замужестве. Тоже можно сказать о несчастной Цуйюань — выпускнице университета и преподавателе английского языка, которой образование не приносит никаких дивидендов, в чем ее неоднократно упрекают родители: «вместо того чтобы сидеть за книгами, уж лучше бы зятя с

деньгами нашла» (宁愿她当初在书本上马虎一点，匀出点时间来找一个有钱的女婿)[214].

Одним из важных мотивов ранних повестей Чжан Айлин является изоляция, которая проявляется как на физическом, так и на духовном уровне. Первая состоит в запрете определенных действий для женщины высокого социального статуса, например ограничение выхода в свет, невозможность работать, обязанность жить в лоне семьи, быть в постоянном контакте с другими людьми, отсутствие личного пространства. Но гораздо страшнее и разрушительнее оказывается духовная изоляция, когда женщина остается наедине с собой, оставленная мужем, например, как жена героя «Красная роза и белая роза» Яньли, для которой единственный голос, наполняющий пустоту дома, это звук радио. Или как Цицяо, которая не может ни с кем поделиться своими горестями, рассказать про унижения в доме мужа. Или Люсу, которая не может ничего рассказать своей матери, поскольку та совершенно ее не понимает и т.д.

Еще одним важным мотивом в изображении женских персонажей является отсутствие иллюзий. Практически все героини четко понимают свое положение, не питают никаких романтических ожиданий, или эти ожидания очень жестоко разрушаются по воле автора. У женских персонажей Чжан Айлин отсутствуют механизмы защиты, которые предоставляла конфуцианская идеология, воспитывавшая дух жертвенности в младшем поколении. Понимание всей несправедливости и безвыходности положения заставляет героинь идти на крайние меры или наносит им тяжелые психологические травмы, часто преображая жертв системы в хозяек положения, которые начинают применять к младшим лучшее из уроков насилия и изощренной жестокости, усвоенных ими в собственном прошлом.

Для воплощения этих мотивов писательница часто прибегает к образу роковой женщины. Однако Чжан Айлин использует его выборочно, из всего

---

[214] 张爱玲. 封锁 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Блокада // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 204.

арсенала изображений «la femme fatale» выбирая только те мотивы, которые подходят для конкретной ситуации и могут быть естественно включены в образ ее персонажей, не нарушая их внутреннюю логику. Мы можем выделить несколько случаев использования элементов образа роковой красавицы.

Самый очевидный и одновременно самый неявный тип «la femme fatale» представлен в образе героини «Любовь, что разрушает города» Люсу. В этом тексте мы впервые встречаем сознательное авторское обращение к подобному образу в китайском наследии. Известный исследователь творчества писательницы Шуй Цзинь первым отметил, что в заглавии повести содержится прямая отсылка к образам китайских роковых красавиц древности[215]. Название произведения состоит из четырех иероглифов: *цинчэн чжилянь* (倾城之恋). Первые два иероглифа *цинчэн* (倾城) в переводе на русский язык обозначают «покорять города» или «приводить города к упадку». Это сочетание встречается в поговорке «покорять города и губить государства» (倾城倾国). «Толковый словарь фразеологизмов китайского языка» разъясняет значение этого выражения так: оно используется для описания неотразимой женской красоты, способной повергнуть в прах царства[216]. В качестве эталонной «разрушительницы царств» в словаре и комментариях Шуй Цзиня выбран образ Бао Сы (褒姒) — возлюбленной последнего западночжоуского государя Ю-вана (周幽王). Стоит отметить, что этот образ перекликается с демоническими воплощениями роковых женщин в западной культуре, Бао Сы оказывается рождена при фантастических обстоятельствах, в истории ее рождения присутствуют драконы и черная черепаха[217], что в дальнейшем позволяет авторам не удивляться ее разрушительной и злой природе. Однако при этом она способна выполнять вполне традиционные роли жены и матери, что отличает ее от образов в европейской традиции.

---

215 水晶. 替张爱玲补妆 (Шуй Цзин. Расставляя акценты). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. С. 32.
216 汉语成语考释词典 (Фразеологический словарь китайского языка: комментарии и объяснения). Пекин: Шану иньшугуань, 1989. С. 853.
217 Го юй: (Речи царств). М.: Наука, 1987. С. 242–243; Сыма Цянь. Исторические записки (Ши Цзи). М.: Вост. лит. РАН, 2001. Т. 1. С. 202–203.

В повести Чжан Айлин главная героиня совершенно не похожа на роковую женщину. «Разрушительницей города» Люсу становится ретроспективно, она роковая женщина по стечению обстоятельств. В отличие от своих исторических предшественниц, многие из которых были сознательными деятелями на исторической сцене и играли значительную роль в политической борьбе (например, Си Ши или Ян Гуйфэй), Бай Люсу себя таковой не чувствует вплоть до самого конца повести. Она разведенная, пока еще молодая особа, которая пытается вырваться из патриархального семейства, она прекрасно осознает свое незавидное положение. Героиня недостаточно образованна и, по собственному признанию, не обладает талантами, отсутствие образование явно ограничивает ее свободу. Люсу по рукам и ногам связана своим статусом, в одной из сцен она буквально дословно повторяет размышления Мэнкэ — героини Дин Лин — о доступной для себя работе: «Однако низкосортная работа сразу лишила бы ее статуса утонченной леди. А статус хоть и бесполезная вещь, но с ним жаль расстаться» (但是寻了个低三下四的职业，就失去了淑女的身分。那身分，食之无味，弃之可惜)[218].

При этом традиционно воспитанная Люйсу оказывается способной на расчет и манипуляции, она строит планы по завоеванию молодого человека, и планы эти весьма приземленные — очаровать и выйти замуж, чтобы получить финансовую независимость, а следовательно, и частичную свободу. Лишь в финале произведения к ней приходит самодовольная и устрашающая мысль о том, что все эти роковые исторические события — бомбардировка Гонконга и японская оккупация, которая в произведении не называется напрямую, произошли лишь ради того, чтобы она смогла воссоединиться со своим возлюбленным и стать его официальной женой. Таким образом, идея «разрушительницы царств» в повести оказывается перелицованной, не любовь роковой красавицы губит государя и царство, но сами города разрушаются, дабы

[218] 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 75.

любовь восторжествовала. Такую трактовку, с одной стороны, можно вновь интерпретировать как пародию на роковую красавицу древности в современном мегаполисе. С другой стороны, финал повести красноречиво иллюстрирует другой тезис писательницы о том, что любовь настолько же разрушительная сила для человеческой личности и его окружения, как война или революция.

Несмотря на всю степень условности и пародийности «разрушительницы царств» XX века, воплощенной в образе Люсу, Чжан Айлин все-таки наделяет ее незаметными демоническими характеристиками. Шуй Цзинь отмечает двойственность ее характера, «темную и зловещую сторону»[219], которая проявляется в начальных сценах повести, когда Люсу под звуки традиционного инструмента *хуциня* изображает танцевальные движения, как героиня традиционных музыкальных представлений: «Она вдруг улыбнулась мрачно, не по-доброму, музыка в ней затихла. Та же мелодия, что продолжала звучать снаружи, повествовала о чести, верности, послушании и почтении, все это не имело к Люсу никакого отношения» (她忽然笑了——阴阴的，不怀好意的一笑，那音乐便戛然而止。外面的胡琴继续拉下去，可是胡琴诉说的是一些辽远的忠孝节义的故事，不与她相关了)[220].

Другим типом неявной роковой красавицы является Суси из рассказа «Благовоние второе». В ее образе также обнаруживаются черты «la femme fatale» инфернального типа: эта милая послушная благовоспитанная молодая девушка вдруг оказывается жестоким и последовательным убийцей. Муж, которого она обвиняет в насилии в первую брачную ночь, сходит с ума от страсти к ней и в результате кончает с собой. Сама героиня не является сознательной мучительницей, эти качества вдруг проявились в ней как врожденные, поэтому можно предполагать, что ее тип близок к образам «сирены» или «сукубы», то есть такому образу роковой женщины, которая наделена этими качествами от природы. Идея врожденного темного начала, которое присутствует во всех

219 水晶. 替张爱玲补妆 (Шуй Цзин. Расставляя акценты). Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. С. 34.
220 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 53.

женщинах, связана в том числе и с китайской натурфилософией. Образно писательница воплощает эту идею, сравнивая свою героиню с каким-то потусторонним существом, ее мужу чудится, что зубы жены отливают синевой. Этот мотив не находит отражения в традиционной китайской образности, но напоминает героинь-вампиров из немого кинематографа.

Настоящим злым духом, страшным воплощением роковой женщины, погибающей от собственных страстей, представляется нам образ Цяо Цицяо из повести «Золотые оковы». Уже в первой сцене появления главной героини Чжан Айлин важно показать, что она отметает и нарушает все главные классические китайские идеалы женской добродетели и красоты. Цицяо — плохая дочь, плохая жена, плохая мать. Ее речь пропитана ядом и агрессией, каждым словом и действием она мстит окружающему миру за все то, что с ней сделали. Комната главной героини, с ее слов, темная без окон, подобна могиле, в которой ее похоронили заживо вместе с мертвой плотью прикованного к постели мужа. У Цицяо яркий макияж, кроваво-алые губы и белоснежные зубы. Ее кровожадность приобретает более страшное обличье, когда она вырывается на свободу и становится сама вершительницей судеб своих детей и невесток. На свадьбе сына она подробно и достаточно кровожадно обсуждает внешние данные невестки, в особенности ее губы: «уж и губы-то у твоей новой сестрицы, нарезать бы и в тарелочку сложить!» (你新嫂子这两片嘴唇，切切倒有一大碟子！)[221]. Подавленная сексуальная энергия Цицяо замещается страшными садистскими деспотическими наклонностями: она сживает со света двух невесток, разрушает жизнь сына и дочери. Она одним словом способна обречь на гибель все живое вокруг. Образ страшной, сумасшедшей, жестокой красавицы находит свое последнее воплощение в образе высохшей, костлявой старухи-смерти, натягивающей на руку нефритовый браслет, — такой Цицяо предстает в последний раз перед читателями.

---

[221] 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 29.

В предыдущей главе мы отмечали амбивалентное отношение Чжан Айлин к своим героям. Писательница с большой иронией описывает своих персонажей, но этому тону всегда сопутствует интонация сострадания и понимания. Чжан Айлин способна вызвать сочувствие у читателя к сбившимся с пути героиням, но тех, что проявили хоть на миг лицемерие или тщеславие, писательница жестоко высмеивает и наказывает. Примерами таких героинь являются Янь Даньчжу из рассказа «Жасминовый чай», Яньли — жена героя повести «Красная роза и белая роза», молодая г-жа Ян из рассказа «Осень любви».

Чтобы внушить читателю симпатию к своим неидеальным персонажам, Чжан Айлин выбирает способ повествования, когда мир вокруг героев показан через их восприятие. Она добавляет внутренний монолог, вводит размышления героев с помощью несобственно-прямой речи. Таким образом, читатель оказывается на некоторой дистанции, но при этом эмоционально способен почувствовать всю глубину отчаяния и опустошенности, сомнений и неуверенности, которые испытывают герои.

Изменение отношения писательницы к своим персонажам можно зафиксировать в смешении точки зрения повествователя. Так, например, Цицяо в первой части вызывает симпатию, мир описывается ее глазами, во второй части после сцены ссоры с Цзицзэ (季泽) мир описывается через восприятие ее дочери и сына, в самом конце повести мы вновь видим мир глазами Цицяо.

В отличие от ранних произведений Дин Лин, в которых эмоции являлись чуть ли не главной сущностью женских персонажей, героинь Чжан Айлин отличает разумность, коммерческий расчет, осторожность и обыденность. В любовных сценах часто эти качества берут верх над душевными переживаниями и страстями, иногда даже подавляют их. Например, сцена свидания Тун Шифана (童世舫) и дочери Цицяо Чанъань (长安) в повести «Золотые оковы». Эти герои в достаточно зрелом возрасте встретили друг друга, они уже имеют неудачных опыт любовных отношений в прошлом, поэтому не стремятся на одном из первых свидании вести себя в соответствии в романтическими клише: «Она полагала, что

отношения между современными мужчинами и женщинами должны быть “вот такими”. Тун Шифан же, поскольку в прошлом имел неудачный опыт, вообще сомневался в необходимости обмениваться мыслями и чувствами» (她以为新式的男女间的交际也就“尽于此矣”。童世舫呢，因为过去的痛苦的经验，对于思想的交换根本抱着怀疑的态度)[222]. Большее эмоциональное напряжение ощущается в сцене ссоры Цицяо и Цзицзэ, в которой подробно с психологической точностью описывается борьба героини со своими эмоциями. Расчет и подозрительность позволяют ей вывести героя на чистую воду и раскрыть его истинные планы, она до последнего сдерживает свои чувства, которые лишь в финале сцены прорываются нервной истерикой. В повести «Любовь, что разрушает города» большая часть любовных сцен обязательно сопровождается внутренними репликами-комментариями главной героини, из которых становится понятно, что она прекрасно осознает, что из себя представляет на самом деле ее возлюбленный.

Итак, мы рассмотрели типы женских персонажей, представленных в произведениях Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин. Обратили внимание на позицию писателя-рассказчика относительно героев произведений. Поскольку повествовательный мир чаще всего показан с точки зрения персонажей, понимание таких явлений этого мира, как семья и любовь, также проецируется через призму их личного восприятия. Через сознание персонажей формируются основные значения исследуемых нами концептов. Теперь рассмотрим конкретные примеры того, как они выстраиваются в произведениях Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин, и попробуем ответить на вопрос, произошла ли трансформация смыслов концептов любовь, семья, дом в рамках короткого исторического периода 1920-х — середины 1940-х гг.

222 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 37.

3. Концепт любовь в творчестве Бин Синь, Дин Лин, Чжан Айлин

Природа отношений между мужчиной и женщиной для женской прозы является одним из ключевых предметов изображения и рефлексии. Анализируя концепт любовь в творчестве писательниц Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин, необходимо, прежде всего, определиться со словом-репрезентатом. В современном китайском языке существует несколько способов передать значение «любовь», однако мы остановимся на двух основных биномах — *айцин* (爱情) и *ляньай* (恋爱), которые оказываются в центре семантического поля понятия «любовь» в исследовании «Китайская картина мира: язык, культура, ментальность» Тань Аошуан. По мнению исследовательницы, бином *айцин* появился «не ранее первых двух десятилетий XX века вместе с переводами европейской литературы и зарождением литературы на современном обиходном языке байхуа»[223], употребление второго слова *ляньай* зафиксировано уже в романе «Сон в красном тереме»[224].

В схеме, предлагаемой Тань Аошуан, семантическое поле понятия «любовь» состоит из односложных иероглифов и связей между ними. В нашем исследовании мы также разбиваем биномы на три отдельных элемента: *цин* (情) — чувство, эмоция, любовь, страсть, симпатия, дружба; *ай* (爱) — любовь, страсть, привязанность; *лянь* (恋) — любовь, привязанность, — они и составляют ядро концепта любовь в китайской картине мира. Каждый из этих элементов является исконным китайским понятием. Однако вплоть до XVI в. они не становились предметом рефлексии над природой индивидуальной любви.

3.1. Концепт любовь в китайской традиции

Анализируя философское понимание термина *цин* — самого частотного из трех элементов концепта любовь до начала XX в. — А. И. Кобзев выделяет три его основных значения: «1) природные свойства любой отдельной вещи, 2)

---

[223] Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М.: Яз. слав. культуры, 2004. С. 148.
[224] 红楼梦语言词典 (Словарь языка романа «Сон в красном тереме»). Пекин: Изд-во Изд-во Шанъу иньшугуань, 1995. С. 523.

способность восприятия и реагирования (прежде всего — эмоционального), присущая живым существам, в особенности человеку, 3) чувственность, привязанность, любовные чувства»[225]. Как демонстрирует в своем исследовании ученый, случаи использования этого иероглифа в «Лунь юе» (论语) и «Мэн-цзы» (孟子), а также у философов Сюн-цзы 荀子 (ок. 313–215 до н. э.), Хань Юя (韩愈, 768–824), Чжу Си (朱熹, 1130–1200), Ван Янмина (王陽明, 1472–1529) показывают, что *цин* — это не столько «чувство» или «чувственность», сколько «свойство», в этом значении термин используется как синоним слова *син* (性 натура, природа). Если же речь идет о «привязанности» или «любви», то это скорее социальное чувство, которое испытывает народ к правителю.

Иероглиф *ай*, который переводится как «привязанность, любовь», оказывается подчиненным иероглифу *цин*, как часть целому. А. И. Кобзев, комментируя употребления иероглифа *ай* в традиционных текстах, отмечает: «приязнь должна испытываться по отношению к вещам на онтологическом уровне и по отношению к народу на социальном»[226]. Таким образом, можно предположить, что значения личностной, индивидуальной любви у иероглифов *ай* и *цин* в конфуцианской и неоконфуцианской философии отсутствовали. Во всех упомянутых текстах и у перечисленных философов понятие *цин* — это социальные, общечеловеческие эмоции, моральные чувства, общественный договор, а не добровольный выбор или добровольное обязательство, которые предполагает индивидуальное любовное чувство.

В конфуцианских и неоконфуцианских текстах отношения мужа и жены описываются в терминах повиновения, преданности, выполнения супружеского и материнского долга, в них не затрагиваются вопросы эмоциональных отношений супругов. В языке во фразеологических выражениях, описывающих матримониальные связи, подчеркивается связанность и неразрывность супружеских отношений. Супруги называются «птицей с одним крылом, которая может летать только в паре» (比翼鸟), «уточками-неразлучницами» (鸳鸯),

[225] Кобзев А.И. Философия китайского неоконфуцианства. М.: Восточ. лит., 2002. С. 261.
[226] Там же. С. 279.

«фениксами, поющими в унисон» (鸾凤和鸣)[227], правильные и порядочные отношения между супругами сравниваются с сороками и перепелками, летающими вместе (鹡之奔奔, 鹊之强强)[228].

Описание эмоциональной сферы индивидуальной любви, по мнению исследователей, впервые появляется в сочинениях *чуаньци* на вэньяне и *хуабэнь* (话本)[229] на байхуа. Исследовательница танских новелл К. И. Голыгина отмечает, что популярная в повествовательных произведениях VIII–IX вв. тема разлуки возлюбленных из-за несогласия родителей имеет еще более раннее происхождение, которое исследовательница фиксирует уже в рассказе III–VI вв. «Жизнеописание девы из У по прозванию Пурпурная яшма» (吴王小女)[230], однако в силу специфики рассказов *чжигуай сяошо* (志怪小说)[231] тема зарождения любовного чувства и повествование об отношениях влюбленных в нем описывается с фактографической четкостью и предельной лаконичностью и занимает одно предложение (女悦之，私交信问，许为之妻 — «Девице этот юноша приглянулся, и они, обменявшись посланиями, расспросили друг друга о чувствах и решили пожениться»)[232]. Исследовательница также отмечает, что в дальнейшем уже в рассказах *чуаньци* изначально сказочный сюжет «женитьбы на

[227] Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. М.: Яз. слав. культуры, 2004. С. 157.

[228] Шицзин / Изд. подгот. А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. С. 62; 诗经译注 / 周振甫 译注 (Книга песен с переводом и комментарием / под редакцией Чжоу Чжэньфу). Пекин: Изд-во Чжунхуа шуцзюй, 2002. С. 69–70.

[229] Городская повесть X–XIII вв. А.Н. Желховцев с нею связывает «рождение художественной прозы на разговорном языке». Этот жанр имеет функциональное происхождение и является записью устного сказа. Этим объясняются его композиционные особенности: обязательный многоуровневый зачин и нравоучительный эпилог, использование стихотворных включений, подобных пословицам, которые фиксируют некоторое общее суждение о происходящем. Кроме того, одной из особенностей и нововведений *хуабэнь* является попытка передачи живой разговорной речи с ее индивидуальной стилистикой и субъективной окраской. (Желоховцев А.Н. Хуабэнь — городская повесть средневекового Китая: Некоторые проблемы происхождения и жанра. М.: Наука, 1969. С. 3–16).

[230] Голыгина, К.И. Новелла средневекового Китая: Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980. С. 56.

[231] Рассказы III–VI веков, повествующие о встрече с потусторонним, получили свое название — «рассказы об удивительном» — лишь в XVI в. Цели создания подобных сборников были весьма утилитарными — зафиксировать и подтвердить веру в потусторонние силы. Б.Л. Рифтин считает, что эти рассказы «знаменуют собой начало сюжетной повествовательной прозы в Китае». (Рифтин Б.Л. Китайская литература: Сюжетная проза // История всемирной литературы: в девяти томах. М., 1984. Т. 2. С. 114). И.К. Голыгина предлагает следующее описание этого жанра: «эти рассказы находятся на стыке художественной литературы и фактологической записи», их цель — «засвидетельствовать происшествие», «объединить всевозможные сведения о духах», «по типу информации <они> представляют собой былички, «истинные происшествия», по характеру развертывания сюжета имеют некоторые черты новеллы». (Голыгина, К.И. Новелла средневекового Китая: Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980. С. 16–42).

[232] Пер. цит. по: Голыгина К.И Новелла средневекового Китая : Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980. С. 56.

чудесной (волшебной) деве подвергся наиболее сильному переосмыслению и превратился <...> в любовную тему новеллы»[233].

В ранних новеллах *чуаньци* большинство героинь сохраняют связь с потусторонним волшебным миром, они являются чудесными девами: дочерьми богини Сиванму, царя-дракона, душами усопших, оборотнями, чертовками и т.д. Однако именно в этих новеллах впервые в китайской сюжетной прозаической традиции появляется подробное описание любовных переживаний уже земных героинь и открытие женских образов: «Жизнеописание Инъин» (莺莺传) Юань Чжэня (元稹, 779–831), «Жизнеописание Се Сяоэ» (谢小娥传) Ли Гунцзо (李公佐, ок. 763–859), «Жизнеописание Хо Сяоюй» (霍小玉传) Цзян Фана (蒋防, 792–835)[234]. Для описания чувств в этих текстах активно используется иероглиф *цин*: 忘情 бесстрастный; 忍情 сдерживать чувства; 情诗 любовные стихи; 诘情 расспрашивать о чувствах; 儿女之情，悲喜交集 любовь между молодыми приносит и радость, и страдание и пр.

Попытку пересмотреть отношение к понятию *цин*, а также официально признать индивидуальную любовь и вписать ее в рамки конфуцианской этики предпринимают литераторы и мыслители в конце XVI — начале XVII вв. В этот период группа китайских интеллектуалов[235] сосредоточилась на исследовании свободного проявления чувств. Что вылилось в явление *цинцзяо* (情教) — «религии чувств» или «культа чувств»[236]. Это понятие предложил в предисловии к своему сборнику «Антология любви» (情史) Фэн Мэнлун. Благодаря этому движению писатели обратили внимание на отношения между мужем и женой. Эмоциональное оживление этих связей позволило *цин* завоевать популярность в обществе, подчиненном конфуцианским нормам морали.

---

233 Голыгина К.И Новелла средневекового Китая : Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. М.: Наука, 1980. С. 74.

234 Там же. С. 124.

235 Юань Хуан 袁黄 (1533–1606), Фэн Мэнлун 冯梦龙 (1574–1646), Мэн Чэншунь 孟称舜 (1600–1655), Тан Сяньцзу 汤显祖 (1550–1616), Юань Хундао 袁宏道 (1568–1610), Чэнь Цзижу 陈继儒 (1558–1639), Ли Юй 李渔 (1611–1680) и др.

236 Lee Haiyan. Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950. Stanford University Press, 2006. P. 39.

Ранние цинские авторы продолжили традицию восхваления *цин* в таких романах, как «Преданные любовники» (定情人), «Повесть о Цзинь, Юнь и Цяо» (金云翘传) и др. Для них *цин* является важнейшей этической ценностью, ею нелегко управлять, но если человек способен совладать со своими чувствами и держать их в гармонии и балансе, это достойно всяческих похвал[237]. Однако писатели минского и цинского периодов породили и другого рода литературу, которая, используя тот же термин *цин,* сосредоточилась на изображении того, что «происходит между мужчиной и женщиной во внутренних покоях». Такие тексты подорвали усилия авторов «культа чувств» вписать принцип *цин* в рамки конфуцианства, противопоставить искренние чувства, настоящую любовь — *цинчжэнь* (情真) страстям — *юй* (欲). «В результате стало проблематично проводить различия между тем, что Фэн Мэнлун называл “превозносить чувства” (广情) и его противоположностью “потаканию желаниям” (导欲)»[238]. Эротические романы не только снижали образ *цин,* но и намерено пародировали тексты об истинной любви и устоявшиеся романтические формулы о «талантливых юношах и красавицах» (才子佳人). Таким образом, мы можем говорить о вырождении «культа чувств» в конце XVII — начале XVIII веков.

Вторая половина XVIII в. порождает радикальный вариант воплощения идеи *цин,* который мы находим в романе «Сон в Красном тереме» (红楼梦，1763). Главный герой Цзя Баоюй сознательно выбирает для себя жизнь чувств, общение со своими родственницами и служанками. Он не собирается быть «талантливым юношей» (才子) и следовать конфуцианским конвенциям: быть образованным человеком, участвовать в экзаменах, строить карьеру чиновника. По мнению Ли Хайянь, в этом романе «*цин* совершенно недвусмысленно выставляется как контркультурное знамя, нечто такое, что не может быть согласовано с

237 Huang M. Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature // Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR), 1998. Vol. 20. P. 172–173.
238 Ibid. P. 177.

ортодоксией, и ее подрывной потенциал неизменно влечет за собой сокрушительное подавление»[239].

В последующие периоды проявления любовных чувств всегда будут находиться под жестоким давлением со стороны конфуцианских конвенций. Такое положение в социальной сфере приводит к двум диаметрально противоположным направлениям развития в рамках одного литературного явления. Первые годы Республики в Китае (1911–1918) — время расцвета «любовно-романтической прозы» (言情小说 или 写情小说), или прозы школы «уточек-неразлучниц и бабочек» (鸳鸯蝴蝶派小说). Произведения, которые причисляют к этому жанру, проходят эволюцию от традиционного описания любви между талантливыми юношами и красавицами, которые разделены судьбой, страдают, но благополучно женятся в конце повествования[240], до текстов о несчастной и трагической любви[241]. Показательным является то, что второй вариант развития сюжета и доведение сюжетной фабулы до предельного напряжения и экзальтации оказались более востребованными среди читателей. Второй тип повествования можно условно называть жанром сентиментальных романов о несчастной любви. В китайской традиции они называются *айцин сяошо* (爱情小说). Наиболее популярными романами о чувствах начала XX в. являются «Море скорби» (恨海, 1906) У Цзяньжэня (吴趼人, 1867–1910), «Сад опавших цветов» (落花苑, 1911) Чжоу Шоуцзюаня (周瘦鹃, 1895–1968), «Душа яшмовой груши» (玉李魂, 1912) Сюй Чжэнья (徐枕亚, 1889–1937) и др.[242].

«Движение 4-го мая» и пристальное внимание к вопросам женской эмансипации порождают революционно-романтический образ любви-бунта против традиционного устройства общества. Появляются идеи свободной любви (自由恋爱), любви в браке (婚恋), брака по любви или свободного брака (自由结

[239] Lee Haiyan. Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950. Stanford University Press, 2006. P. 46.
[240] Романы Чэнь Десяня 陈蝶仙 (1879–1940): «Слезы» (泪珠缘), «Смутные подозрения в море зла»(孽海疑云), «Сад цветов» (满园花), «Аромат куркумы» (郁金香), «Новые слезы» (新泪珠缘).
[241] Захарова Н.В. Любовная проза в Китае во втором десятилетии XX в.: от прозы, описывающей чувства, к прозе «Уточек-неразлучниц и бабочек» // Studia Litterarum. М., 2021. Т. 6. №1. С. 93–94.
[242] Захарова Н.В. Литературный процесс в Китае в первой четверти XX в. Эволюция прозаических жанров. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

婚), любви, которая превыше всего (恋爱之上), и любви, которая идет рука об руку с революцией (革命加恋爱).

Таким образом, любовь-чувство *цин,* а также его другие языковые эквиваленты *ай, лянь, ляньай, айцин* вновь оказываются противопоставлены обществу и социальным нормам, и на этом этапе уже не предпринимаются попытки вписать их в конфуцианскую картину мира. При этом важно отметить, что элементы концепта любовь положительно окрашены, хотя и находятся в постоянном столкновении с социальными конвенциями.

Как нам удалось показать выше, основным репрезентатом концепта любовь в китайской традиции был элемент *цин,* связанный со значением любовь-чувства. В первой четверти XX в. происходят серьезные литературные и языковые изменения: официальный переход на литературный разговорный язык и значительное влияние западной литературы во время «движения за новую культуру» и «движения 4-го мая». Потребность в адекватном языке для перевода иностранной художественной литературы, а также необходимость в подробном описании эмоциональных отношений между людьми приводит к появлению новых средств для выражения концепта любовь. Активнее начинают использовать слова-биномы *айцин* и *ляньай*, передающие значение концепта, а также односложный иероглиф *ай.* Описав историческое бытование концепта любовь и его элементов в китайской традиции, мы можем перейти собственно к анализу его использования в произведениях писательниц Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин.

3.2. «Вселенская любовь» в произведениях Бин Синь

Как показывают исследователи творчества Бин Синь, на изображение любви в ее текстах на протяжении всего долгого и плодотворного писательского пути оказывала влияние собственная философия. Писательница непосредственным образом была вовлечена в «движение 4-го мая», она была свидетельницей и активной участницей событий 1919 года, наблюдала и

размышляла над судьбами своей родины. Бин Синь одной из первых предложила свое видение измененной системы конфуцианской идеологии. Для ее замены она выдвинула свою философскую систему: «триединство материнской любви, любви родителей к детям и любви, которую дарует природа»[243]. Уже историки литературы 1930-х гг. обратили внимание, что из перечисленных элементов любви были исключены индивидуальные отношения между мужчиной и женщиной[244]. Бин Синь создает собственный идеальным мир «всеобщей любви» (万全的爱, 宇宙的爱), когда доброта и забота окружающих способны возродить в человеке данную ему при рождении чистоту. Круг тем ее произведений, как правило, ограничен описанием женской материнской природы, чистоты детства, в них не так часто встречаются социальная критика или широкий социальный контекст[245]. Однако утонченная стилистика, некоторая туманность, зыбкость, искренность и поэтичность изображения навсегда вписали ее имя в историю современной китайской литературы, на ее образах выросло не одно поколение китайских читателей, а ее лексика обогатила и в определенной мере сформировала современный китайский язык. Любопытно, что ее сентиментальная, романтическая, идеализирующая манера письма также оказала значительное влияние на тайваньских писательниц 1950-х гг.[246].

Приверженностью своей философской концепции объясняется особый круг значений и употреблений элементов концепта любовь в произведениях Бин Синь. Для анализа мы выбрали ранние произведения писательницы 1919–1922 гг. («Две семьи», «Последний приют», «Записки офицера», «Граница «Бессмертия»», «Сверхчеловек», «Улыбка», «Тоска»), поскольку в них в полной мере находит отражение концепт любовь в его наиболее характерном значении для «движения 4-го мая», а именно «любовь превыше всего». Однако нам важно подчеркнуть,

---

243 Захарова Н.В. Христианские идеи и литературное творчество Бин Синь в первой четверти XX века // Встреча Востока и Запада. Взаимодействие литератур и традиций. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 99.

244 王哲甫. 中国新文学运动史 (Ван Чжэфу. История движений новой литературы Китая). Пекин: Бэйпин цзиншань шушэ, 1933. С. 142.

245 Примерами таких произведений в раннем творчестве Бин Синь можно считать рассказы «Кто надломил тебя?» (是谁断送了你, 1920) и «Последний приют» (最后的安息，1920).

246 Chang Sung-sheng Yvonne. Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's Feminine Writers // Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism. London: Duke University Press, 1993. P. 215.

что в отличие от других писателей, например Дин Лин, в таком понимании любви Бин Синь видны скорее универсальные христианские мотивы, далекие от эгоистичной, индивидуалистской трактовки.

Из трех элементов концепта любовь — *ай*, *цин*, *лянь* — чаще всего в произведениях писательницы встречается первый односложный иероглиф. Обращает на себя внимание, что именно этот элемент входит в состав наименований эссе и художественных произведений писательницы. Ее размышления о природе любви носят названия «Вселенская любовь» (宇宙的, 1921) и «Воплощение любви» (爱的实现, 1921). Патриотические стихотворения также используют элемент *ай*: «Любовь моя, вернись! Любовь моя!» (我爱, 归来罢, 我爱! 1928), «Любовь порывом ветра испугала» (惊爱如同一阵风, 1931) и др. При этом стоит отметить, что писательница довольно скупо использует элементы концепта любовь в прозаических произведениях. В поэтических же текстах они встречаются достаточно часто, однако это касается в основном стихотворений на христианскую тематику, где любовь носит возвышенный характер и речь идет о любви к Богу, Христу или жертвенной любви Девы Марии, а также стихов, воспевающих материнскую любовь[247].

Ранние произведения писательницы часто наполнены патриотическими интонациями, множество раз встречается бином *айго* (爱国 — «патриотический», букв.: люблю (свою) страну). В авторском концепте любовь и уважение не отделимы друг от друга. Такие значения проявляются в обращениях к аудитории во время публичных выступлений и в письмах к друзьям. Писательница использует слово «уважаемый» *цзинъайдэ* (敬爱的). Обращает на себя внимание то, что этот бином состоит из двух односложных элементов: уважение — *цзин* и любовь — *ай.* В рассказе «Две семьи» идеальные отношения между членами семейства также описываются как душевные и уважительные (可敬可爱的精神态度). В этом сочетании вновь рядом находятся элементы концепта *ай* — любовь и *цзин* — уважение.

[247] Сборники: «Мириады звезд» (繁星, 1921), «Весенние воды» (春水, 1922).

В картине мира Бин Синь любовь и свет оказываются равносильными и животворящими субстанциями, мир пронизан ими (世界上充满了光和爱). Оппозицию этим силам представляет мрачный и горький путь (黑暗悲惨的道路). То есть отсутствие любви к ближнему делает человека жалким и несчастным. Любовь порождается добрым отношением и теплыми словами, ее отсутствие подчеркивает бессмысленность жизни и повергает в уныние: «Никто никогда не относился к ней с состраданием, не говорил ей ласковых слов. Все, что переполняло ее душу, — это горе и страх, все, что она ощущала, — это принуждение, холод и голод. Она даже не понимала, что есть в мире любовь, что есть радость, только дурманящие печальные и темные дни жизни» (从来没有人用着怜悯的心肠，温柔的言语，来对待她。她脑中所充满的只有悲苦恐怖，躯壳上所感受的，也只有鞭笞冻饿。她也不明白世界上还有什么叫做爱，什么叫做快乐，只昏昏沉沉的度那凄苦黑暗的日子)[248].

Мир любви удивительный и непостижимый (造成了一个和爱神妙的世界). Он выходит за рамки человеческого существа, расширяется до всей вселенной. Поэтому писательница и задается удивленным вопросом: разве любовь недолговечна? «Я — это ты, ты — это я, ты и я — все сущее, вся вселенная: ее нельзя познать, ее не дозволено познать. Так неужели любовь между людьми, между человеком и всем сущим, всей вселенной есть цветок недолговечный?» (我就是你，你就是我，你我就是万物，万物就是太空：是不可分析，不容分析的。这样人和人中间的爱，人和万物，和太空中间的爱，是昙花么？)[249].

Основные значения концепта культивируют возвышенный образ любви. Она теплая и нежная (温柔的爱), взаимная (相爱), безграничная (无限的爱), человек переполнен любовью (充满了爱), любовь милостива (慈爱), она идет рука об руку с состраданием (爱和怜悯), заботой (爱护) и уважением (玩爱 — сокращение от 玩赏珍爱, букв.: любоваться и высоко ценить). В эссе «Улыбка»: любовь к ближнему — нежное чувство: светлое, идеальное, чистое, невинное.

[248] 冰心. 最后的安息 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Последний приют // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 88.
[249] 冰心. «无限之生»的界线 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Граница «Бессмертия» // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 105.

Она способна изменять воспоминания, которые тут же растворяются в ее мелодии (一时融化在爱的调).

Любовь преображает человека: герой произведения «Записки офицера» на смертном одре проникается этим чувством к своим врагам. В рассказе «Тоска» высокомерие человека постепенно убивает его врожденное чувство любви. Герой произведения «Сверхчеловек» вслед за идеями Фридриха Ницше отрицает любовь и сострадание (爱和怜悯都是恶), однако, оказавшись в трудных жизненных обстоятельствах, вспоминает о милостивой и сострадательной любви матери и также преображается.

Таким образом, в картине мира Бин Синь концепт любовь является главнейшей этической ценностью, способной стать, по мысли писательницы, идеологической основой республиканского Китая. Он одновременно связан и с традиционными китайскими представлениями о врожденной доброй природе человека (Мэн-цзы) и о всеобщей любви (Мо-цзы), и с западным христианским учением. Концепт не затрагивает вопросы взаимоотношения полов, но описывает идеальные отношения между людьми, и в частности между членами семьи. Концепт наделен множественными положительными аксиологическими значениями. Это высокая, духовная, жертвенная любовь, которая способна преображать этот мир.

3.3. «Любовь превыше всего»: концепт в ранних рассказах Дин Лин

Воплощение концепта любовь в творчестве Дин Лин представляет собой иное понимание девиза «любовь превыше всего». В ранних рассказах писательница концентрирует все свое внимание на отношениях между мужчиной и женщиной. Поэтому первое ее произведений — «Дневник Софии» — полностью оправдывает ожидание исследователя. Текст, посвященный душевным треволнениям молодой героини, переполнен составляющими элементами данного концепта. На неполные сорок страниц текста 92 употребления иероглифа *ай*, 50 — *цин*, представлены в небольшом количестве биномы *ляньай* и *айцин*. Кроме

того, в тексте присутствуют не встречающиеся у Бин Синь двуслоги: страстно любить *айлянь* (爱恋)，дорожить *айси* (爱惜), окружать любовью *айму* (爱慕).

Героиня в исповедальной дневниковой манере пытается исследовать то, что для нее представляет любовь. Восприятие любви противоречивое, различные значения концепта представлены неравномерно. Обращает на себя внимание, что любовь в отношении других испытывают самые разные группы персонажей, при этом писательница использует одинаковые лексические средства выражения. Иероглифом «*айси*» — «любить, дорожить, беречь» — описывается чувство, которое испытывают к героине отец, сестры и друзья, эта любовь слепая (盲目的爱惜) и, с точки зрения героини, неоправданная. При всей демонстративной самостоятельности Софии некоторые ее реплики показывают, насколько она зависит от этого чувства и страшится остаться одна без родных и любимых в одиночестве бороться со смертельным недугом.

Концепт любовь связан со значением истинности (真爱情). Героиня несколько раз поднимает вопрос о настоящей любви, она уверена, что мир вокруг проникнут ею (宇宙还充满着爱呢). Для Софии любовь (*ай*) прежде всего возвышенное чувство, ему противопоставляются страсти, мимолетное физическое наслаждение (一时肉感的享受), а также проявления разумности и рассудочности: «Не поверю, что любовь такая рассудочная, такая рациональная!» (我不相信恋爱是如此的理智，如此的科学！)[250]. Поэтому она не понимает, почему нужно сдерживать проявления любви (为什么要压制住这爱的表现？)[251]. Таким образом, концепт выстраивает бинарные оппозиции: высокое (любовь) / низкое (страсть); несдержанность, импульсивность / разумность, рассудочность.

В тексте концепт связан с романтическими клише, которые отсылают к поэтическому наследию и художественной литературе: испить крепкое вино любви (满饮着青春的醇酒), он проник в мое сердце (他在我的心心念念中), «он мог бы бросить меня в огонь и воду, а я бы, радостно зажмурившись, ожидала

[250] 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2.С. 337.
[251] Ibid. P. 337.

смерти, которая навечно сохранит мою любовь» (他把我丢下海去，丢下火去，我都会快乐的闭着眼等待那可以永久保藏我那爱情的死的来到)[252]. Подобная готовность пожертвовать всем своим счастьем и жизнью ради любви наглядно демонстрирует значение «любовь превыше всего», которое было свойственно как раз для писателей «движения 4-го мая» и позволило им через это значение выйти на тему любви и смерти в романтическом ключе. В дальнейшем эта тема получила революционную окраску. Дело революции окажется той заменой любовного чувства, ради которой можно и достойно пожертвовать своей жизнью. В том же романтическом ключе воспринимается и пара любовь — преступление. Любовь дает право человеку на нарушение социальных и моральных норм: «Могу ли я убить человека ради того, чтобы сохранить то, что я люблю?» (为愿保存我所爱的<...>“我有没有力去杀死一个人呢？”)[253].

Еще одно клише связано с образом французских героинь романтической прозы XIX в. В уста Софии вложена фраза: «Я знаю, что виновата, и прошу тебя, не влюбляйся в женщину, которая не достойна настоящей любви!» (我知道自己的罪过，请不要再爱这样一个不配承受那真挚的爱的女人了吧！)[254]. Подобная формулировка отсылает нас к роману «Дама с камелиями» и образу Маргариты Готье. Значение отречения, жертвенности, недостойности истинной любви в концепте может иметь французский источник. Тем более что при сопоставлении китайского и французского текстов обращает на себя внимание совпадение времени года и некоторых дат дневника Софии и писем Маргариты к Арману в конце романа, а также схожесть стиля дневника и писем.

Значения концепта любовь также выстраиваются вокруг образа главного героя. В восприятии Софии он — герой романтического толка. Несколько раз на разные лады героиня говорит о том, что он никогда не любил, не знает, что такое истинная любовь(他还不懂得真的爱情呢), не добивался любви женщины (他真得

---

252 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2.С. 358.
253 Ibid. P. 350.
254 Ibid. P. 330.

到过一个女人的爱吗？他爱过一个女人吗？)[255], его еще не обжигало пламя любви ,(他还未曾有过那恋爱的火焰燃炽). Подобные значения вновь отсылают к европейской романтической традиции, однако у Дин Лин она переосмыслена и снижена. Внутренний мир героя достаточно быстро откроется Софии, и она с негодованием скажет: «Драгоценная красота, которая обладает такой подлой душонкой» (一个高贵的美型里，是安置着如此一个卑劣灵魂)[256].

Еще одно значение концепта любовь — **пристрастие**. Оно связано с бессознательным влечением к объекту любви: бессознательно прельститься и увлечься (无意识的引诱而迷恋), я не смогу отказаться выслушать его слова о любви (我不会拒绝去听他所说的一些爱慕我的话), любовь имеет колдовскую силу (爱才具有如此的魔力). С этим же значением связано **сомнение** в любви, боязнь ее принять, любовь — это нечто **непонятное, неясное**. Слово «любовь» меня озадачивает (“爱”才反迷糊), у меня нет смелости проповедовать любовь (才没有勇气鼓吹恋爱), я не могу поверить, что сама достойна чистой человеческой любви (才不敢相信自己是一个纯粹的够人爱的小女子), сомневаюсь в любви и в том, что я могу ее принять (怀疑到世人所谓的“爱”，以及我所接受的“爱”), иногда я не только сомневалась в любви, но и пренебрегала душевной близостью (有时不特怀疑到所谓“爱”，竟会不屑于这种亲密), зародил в моем сердце неясные мысли (他在我的心心念念中又蕴蓄着一种分析不清的意义)[257].

Следующее значение концепта любовь: **искренность, отсутствие обмана**. Я не владею искусством любви (太不会爱的技巧了), я не обманываю других и не обманываю себя (不过我却不骗人，并不骗自己), если я его люблю, зачем мне прибегать к хитростям (但我爱他，为什么我要使用技巧？), напрямую рассказать о своей любви (我不能直接向他表明我的爱吗？), я не могу быть похожей на тех женщин, которые, теряя сознание, падают в объятия своих любовников (我不能象别的女人一样晕倒在她那爱人的臂膀里！)[258]. Любовь как **понимание**: любить и

---

[255] 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2.С. 355.
[256] Ibid. P. 349.
[257] Ibid. P. 346-349.
[258] Ibid. P. 361-363.

понимать (更爱我，会有人懂得我，一个人能了解得我清清楚楚的), если не понимает меня, так на что мне такая любовь (如若不懂得我，我要那些爱)[259].

Негативные значения концепта практически отсутствуют, среди них можно выделить значение «слащавое чувство», «приторно сладкие слова» (爱情表白的肉麻话), «Презираю листки, заполненные словами «любовь, любовь»! Ненавижу навязчивость нелюбимых людей» (我真肉麻那满纸的“爱呀爱的”！我厌恨我不喜欢的人们的殷勤)[260].

В следующем рассказе «Мэнкэ» обращает внимание малое количественное присутствие элементов концепта любовь и его социальная семантическая наполненность. Размышления о любви возникают в качестве комментария в старой газете по женскому вопросу. В таком воспоминании о прошлых славных временах, когда открыто обсуждали положение женщины, сквозит печальная интонация разочарованности, поскольку новые газеты, видимо, эти вопросы уже не обсуждают, а положение женщины не так уж сильно изменилось за последние десять лет. Родственница Мэнкэ цитирует журнал и говорит, что «брак, заключенный по старым правилам, равносилен разврату» (尤其是讲到旧式婚姻中的女子，嫁人也便等于卖淫)[261]. «Главное, чтобы была взаимная любовь. Разве современная любовь только ради денег и рангов чем-нибудь лучше разврата? Самой продавать себя ничем не лучше, чем перекладывать эти обязанности на родителей» (那也不尽然，我看只要两情相悦。新式恋爱，如若是为了金钱，名位，不也是一样吗并且还是自己出卖自己，连归罪都不好横赖给父母了)[262]. Подобное отношение к институту семьи мы встретим позже у писательницы следующего поколения — Чжан Айлин в повести «Любовь, что разрушает города», где ее озвучивает в качестве упрека герой произведения.

Из приведенных выше примеров мы можем вычленить следующие значения концепта любовь в ранних произведениях Дин Лин. Любовью проникнут весь

[259] 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2.С. 328-329.
[260] Ibid. P. 333.
[261] 丁玲. 梦珂 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Мэнкэ // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 397.
[262] Ibid. P. 397.

мир, если ее нет, то это разврат и проституция, в особенности если любовь отсутствует в браке. Ради любви можно погибнуть или совершить преступление. При этом концепт связан с определениями «непонятное», «неясное», то, что «вызывает сомнение», любовь — это пристрастие, колдовская сила. У концепта есть и периферийное значение: слащавые слова и чувства.

Таким образом, мы можем утверждать, что подобный романтический набор значений концепта представляет второй вариант интерпретации девиза «любовь превыше всего», который провозглашали писатели «движения 4-го мая». Романтическая любовь культивируется и оказывается наивысшей ценностью, которая вытесняет и затмевает собой и семейные отношения, и социальные обязанности. Для женщины в рамках таких значений концепта важнее быть великой возлюбленной, чем хорошей матерью, дочерью или женой. При этом, как мы покажем далее в исследовании концепта семья, семейные ценности сохраняют свою важность, героини от них не отказываются, в действительности они остаются в рамках трех послушаний (三从), сохраняя добрые отношения со старшим поколением. Таким образом, можно считать эти значения концепта художественной надстройкой, образом литературной действительности, во многом недостижимым образом романтической идеализированной любви.

3.4. Амбивалентная любовь в творчестве Чжан Айлин

Анализ употребления элементов концепта любовь в произведениях писательницы следующего поколения Чжан Айлин позволяет говорить о разных типах чувств, которые они описывают. Все три элемента концепта представлены в ее творчестве. *Цин* отвечает за эмоциональную сферу и чувственные проявления. *Лянь* используется для отражения высокого духовного чувства, это любовь, которая наделяет смыслом человеческое существование, закон мира и природы. В этом вселенском значении данное слово использовано в заглавиях произведений: «Любовь, что разрушает города» (倾城之恋, сентябрь-октябрь 1943), «Любовь на выжженной земле» (赤地之恋, 1954). Наконец, составляющая часть концепта

любовь *ай* чаще всего используется в бытовом, медицинском и физиологическом контексте.

Наиболее частотным в произведениях писательницы оказывается слово *ай*. Однако оно не сразу появляется в творчестве Чжан Айлин. Первые два ранних произведения «Буйвол» и «Ба-ван прощается со своей наложницей» написаны без использования элементов концепта *ай* и *цин*, и лишь однажды в последних строках повести о крестьянской семье употребляется иероглиф *лянь*. Оба текста повествуют о семейных отношениях: в первом случае речь идет о трагической судьбе генерала Сянь Юя и его наложницы Юй Цзи, во втором — рассказывается о непростой жизни семейной пары крестьян. Эти тексты написаны в школьные годы в соответствии с законами новой литературы и в подражание им. Они носят учебный характер и, видимо, отражают общую тенденцию в современной для писательницы литературе, которая, продолжая традицию, избегает прямо и открыто проговаривать любовные отношения. Именно с нарушением этой особенности связана скандальная популярность «Дневника Софьи» писательницы Дин Лин, в котором героиня откровенно описывает свои переживания, и повести «Омут» (沉沦, 1921) Юй Дафу, в котором автор подробно исследует интимные чувства молодого китайца-ипохондрика, вынужденного учиться на чужбине.

В школьные годы Чжан Айлин знакомится с ранними произведениями Дин Лин и пишет рецензию на ее сборник «В темноте». Она критикует «Мэнкэ» и отдает явное предпочтение «Дневнику Софии», отмечая его тонкий психологизм, мощную индивидуальность и очарование разрушающейся жизни. Главная героиня Дин Лин для писательницы — натура романтическая и противоречивая, то, что вызывает ее страдания, — типичное столкновение нового и старого мышления, характерное для периода «движения 4-го мая». Можно предположить, что этот текст является одной из отправных точек формирования индивидуального концепта любовь в творчестве Чжан Айлин.

В 1943 г. через шесть лет после первых литературных опытов в журнале «Фиалка» опубликованы первые зрелые повести молодой писательницы, которые демонстрирую новое понимание концепта любовь.

В отличие от традиции исследуемый концепт в ранних рассказах и повестях писательницы во всех трех своих преломлениях оказывается амбивалентным. Такая двойственность выражается либо в бинарных оппозициях, которые выстраиваются вокруг концепта любовь, либо в оппозициях, связанных через образ-посредник. Кроме того, концепт обогащается отдельными одиночными значениями и образными составляющими.

Бинарные оппозиции

1. Абсурдность — осмысленность

Впервые образ бессмысленности любви возникает в первой повести «Благовоние первое». Свадьба по любви в тексте произведения сравнивается с притчей о человеке, который в сосуды сложил облака с горы Лушань. Главная героиня считает оба действия одинаково бессмысленными. Таким образом, любовь как нечто счастливое, устойчивое и долгосрочное есть абсурдное предположение. Усиливается это значение в следующей повести «Любовь, что разрушает города». Первое игривое признание в любви в этом тексте вводится словами «глупости, вздор» (傻话), «слова, за которые страшно неловко» (怪难为情的), героиня такие речи называет «чушью» (废话).

В позднем рассказе «Осень любви» (留情, 1945) еще раз подчеркивается бессмысленность любовных отношений. Читатель узнает из текста, что у родственницы главной героини в прошлом было много возлюбленных, которые, однако, во-первых, не могли жениться на ней, а во-вторых, не могли содержать ее, таким образом любовное чувство в картине мира писательницы не имеет никакого социального или материального следствия, без которого она лишается всяческого смысла. Несостоятельность любви, ее абсурдность приводят к мысли об отсутствии смысла и в самой жизни. Подобному восприятию любви

писательница противопоставляет осмысленное и серьезное отношение к ней, которое возникает лишь в момент столкновения человека со смертью, когда любовь оказывается единственным обоснованием человеческого существования («Любовь, что разрушает города», «Осень любви»).

2. Игра/притворство — (сон) — серьезность/искренность

В повести «Любовь, что разрушает города» исследуемый концепт связан со словами «притворство» (装假, 假撇清), «флиртовать»(爱玩), «азарт» (喜欢赌的), «игра» (玩), в которой хочет выиграть (赌赢) и охотник, и жертва. Главный герой любит притворяться (爱装假) и вести любовные игры (爱玩), на такие развлечения у него есть деньги и время. Главная героиня тоже пытается устроить свою жизнь, она — разведенная женщина и достаточно практично размышляет, как следует вести себя с Лююанем (柳原), чтобы не попасться в его силки и сделать так, чтобы их отношения завершились свадьбой. В сцене танцев, устроенных в гонконгском отеле, Люсу (流苏) размышляет, что не следует устраивать сцены и ссориться с главным героем, поскольку чувства между ними еще не очень глубоки, чуть позже во время прогулки она невольно смотрит на себя со стороны и отмечает, какая она нежная и прекрасная, а размышляя о том, что Лююань находится в поисках духовно близкого человека, она делает вывод, что такие поиски обычно приводят к свадьбе, и сама признается, что ее цель — материальное благосостояние и независимость.

Однако по мере развития сюжета смыслы, связанные с концептом любовь, претерпевают значительные изменения. Чжан Айлин, описывая размышления Лусю над природой ее отношений с Лююанем, впервые выбирает иероглиф любовь «ляньай» (恋爱) и выбирает характеристику этой любви — «возвышенная, духовная» (精神). Таким образом, ценностью оказывается духовная близость между людьми. Дополнительным компонентом значения концепта любовь оказывается «искренность» (真爱). Второе объяснение в любви происходит ночью по телефону, главная героиня достаточно долго сомневается, что все произошло на самом деле. Так концепт любовь оказывается связан со

значением «сон», чему мы находим подтверждение в тексте повести: «Сон — это мысли сердца (梦是心头想)». Объяснение происходит как будто во сне. Ассоциативная цепочка для концепта любовь — сон, нереальность, иллюзия. Но благодаря тому, что события происходят во сне, в нем можно не притворяться и вести себя искренне. Главный герой в этой сцене необычайно серьезен и цитирует любовные строчки из «Шицзина» (诗经): «Взяв тебя за руку, вместе состаримся» (执子之手，与子偕老). Образ сна связывает эту повесть с поздней минской традицией, для которой «сон есть мир “удивительного” (*ци,* 奇), мир иллюзий и фантастики. Но тот же сон знаменует предел само-оставленности и спонтанности, а потому и полноты ощущений в жизни. С этой точки зрения сон не мог не восприниматься как явление всего “подлинного” (*чжэнь*，真) в человеческом опыте»[263].

Оба главных героя находятся в поисках подлинной, искренней любви и духовной близости. Однако проявление чувств жестко регулируется со стороны социальных предписаний о том, как надо и должно себя вести в любви и браке, на ком можно жениться, а кто должен оставаться в положении любовницы. Эти впитанные с традицией правила не позволяют пробиться к искренним отношениям в обычных условиях. Именно поэтому главный герой и снимает дом для своей возлюбленной и без долгих колебаний собирается один в длительную поездку в Европу. Лишь начало войны и социальный слом старого мироустройства позволяют подлинному чувству стать мерилом полноты жизни, единственной непреложной ценностью. На лексическом уровне это проявляется в использовании слова *ляньай* для обозначения любви и результативного глагола «полюбили» (恋爱起来了), а также в противопоставлении действий «говорить о любви» (谈恋爱) и «любить по-настоящему» (恋爱). Серьезность оказывается главной характеристикой искреннего чувства. Главный герой постоянно подшучивает над Люсу, и только после начала войны, когда Лююань перестает это делать, она понимает, что он ее искренне любит. Таким образом, значения

[263] Малявин В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Дизайн. Информ. картография [и др.], 2003. С. 146.

бинарной оппозиции игра/притворство — серьезность/искренность оказываются связаны через образ-посредник. Так идеи притворства, игры, флирта через связку «иллюзия», «сон» позволяют перейти к значениям «серьезность», «подлинность», «искренность».

3. Материальное — духовное/сакральное

В произведениях Чжан Айлин исследуемый концепт сопоставляется с материальными благами и социальным статусом. В повести «Любовь, что разрушает города» любовь — это некая вещь, подтверждающая успех и социальный статус человека. «Если женщина не пользуется любовью противоположного пола, то ее не уважают другие женщины» (一个女人，再好些，得不着异性的爱，也就得不着同性的尊重). В рассказе «В молодости» успех или поражение в любовных делах оказываются на одних весах с успехом или поражением на коммерческом поприще: «получил страшный удар, и не важно в любовных или коммерческих делах» (受了极大的打击，不拘是爱情上的还是事业上的)[264]. Таким образом, любовь оказывается выведена на уровень важнейших социальных ценностей человека, таких, например, как успех в работе.

С другой стороны, концепт любовь оказывается связан со значением «сакральная вещь», которая может погубить человека. С таким употреблением мы встречаемся в рассказе «В молодости». Главный герой, влюбившись, все время себя сдерживает, чтобы случайно не проговориться. Слова любви обретают сакральное значение, они властны над судьбой героя. Боязнь разрушить свою жизнь необдуманной женитьбой, неготовность идти наперекор социальным нормам делают героя безмолвным и несчастным.

Идея всевластия и сакрализации любви развивается в рассказе «Жасминовый чай». В этом произведении любовь оказывается инструментом в руках ненависти, она дает власть над другим человеком, возможность тайно морально истязать его и становится единственной надеждой свести счеты. В этой

264 张爱玲. 年轻的时候 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1944 年作品 (Чжан Айлин. В молодости // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1944 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 70.

же повести любовь-орудие — это способ заполучить часть другой благополучной семьи. В этом контексте духовно-сакральная составляющая концепта оказывается связана со значениями «манипуляция», «инструмент», «власть», что придает негативные ассоциации концепту и тем самым нарушает традиционные ожидания читателей.

4. Замкнутость — открытость

В рассказе «Жасминовый чай» герой замыкается на объекте своей любви, воспринимая Янь Даньчжу как творца и божество. Он пытается вырваться и порвать с социальными конвенциями, однако совершает преступление и навсегда оказывается в экзистенциональном тупике. Господин Ми (迷先生) из рассказа «Осень любви» не задумывается о приличиях в обществе. Когда речь заходит о его умирающей первой жене, он из сочувствия и сострадания едет ее навестить, ему дано преодолеть границы своей личности и найти смысл в сострадании всему бренному миру.

5. Эгоизм — сочувствие

Герой повести «Жасминовый чай» и героиня рассказа «Блокада» воспринимают любовь как возможность соприкоснуться с другим человеком, заполучить часть его, часть другой семьи, они страстно желают урвать хоть частичку чужой жизни и чужого счастья. Таким образом они пытаются восполнить свою неполноценность, стать целым, цельным, а значит, счастливым. У Чжан Айлин этот вариант отношений оценивается негативно. Таким героям она противопоставляет тех, кто способен сочувствовать. Любовь дарует умение сострадать: «ребенок, выросший в любящей семье, не важно, какие испытания он встретит на своем жизненном пути, наделен уверенностью в себе и умеет сочувствовать» (一个有爱情的家庭里面的孩子，不论生活如何的不安定，仍旧是富于自信心与同情)[265]. Сочувствие оказывается фундаментальной ценностью в картине мира Чжан Айлин, связанной с концептом любовь.

---

[265] 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 100.

6. Трусость — смелость

Трусость в любви, неспособность отдаться любовному чувству — вот что характеризует главных героев рассказов «В молодости» и «Блокада». Пань Жулянь (潘汝良) боится нарушить социальные конвенции неразумным, необдуманным браком, Люй Цзунчжэнь (吕宗桢) в присутствии любви невероятно счастлив, однако любовный порыв разбивается о социальные конвенции. Герой боится, что может погубить будущее героини, не сможет содержать ее, а она из хорошей семьи. Проявление нерешительности и трусости приводит героев к тоске по упущенной возможности счастья, к атрофии чувств, которая в тексте проявляется напускным безразличием или образом идеальной чистоты. Видимо, поэтому в рассказе «В молодости» художественный образ любви — силуэт, неуловимая тень возлюбленной, с которого начинается и которым заканчивается рассказ, исчезает в последнем предложении текста: «С тех пор Жулянь больше не рисовал человечков в своих книгах. Сейчас они идеально чистые» (汝良从此不在书头上画小人了。他的书现在总是很干净)[266]. Обращает на себя внимание резко отрицательный образ «чистоты»-стерильности.

Чжан Айлин немногим своим героям позволяет быть смелыми в отношении социальных предписаний. В этом смысле герой позднего рассказа «Осень любви» господин Ми является исключением. Переломным событием этого рассказа становится появление радуги на небе. В сознании главного героя радуга вызывает воспоминание об умирающей бывшей жене, а с ней как будто в небытие уходит и большая часть его жизни, все горести и страдания его жизни теперь ничего уже не значат, и в этот момент в главном герое «любовь к этому миру перестает быть любовью, но становится состраданием» (对于这世界他的爱不是爱而是疼惜)[267]. Возможность испытать эти чувства, возможность возвыситься над миром, полюбить его и сострадать ему дарованы господину Ми за его честность и

[266] 张爱玲. 年轻的时候 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1944 年作品 (Чжан Айлин. В молодости // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1944 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 84.

[267] 张爱玲. 留情 // 张爱玲典藏全集.中篇小说： 1945 年以后作品 (Чжан Айлин. Осень любви // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения после 1945 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 83.

осторожную смелость, когда он, несмотря на недовольные взгляды родственников, уходит с застолья, чтобы навестить умирающую жену.

7. Заморское — традиционно китайское

Противопоставление выстраивается на образах ссоры семейной пары в рассказе «Осень любви». Хозяева дома, в который приглашены главный герой и героиня рассказа, открыто ссорятся перед гостями, в тексте употребляются слова «на западный манер» (非常洋派地), «как любовники» (如同一对爱人). Таким образом, исследуемый концепт обретает значения чего-то заморского, модного, наигранного.

Противоположны этому образы главных героинь в повести «Любовь, что разрушает города» и рассказе «Блокада»: они очаровательны, буквально «те, что можно полюбить» (可爱), они старомодны, они настоящие китаянки, которые опускают голову так, как не сможет сделать ни одна иностранка. У Цуйюань (吴翠远) белоснежная, тонкая, теплая, как легкое дыхание в морозный день. От таких героинь герои ждут сочувствия. Именно они рождены для настоящего, искреннего, серьезного чувства.

Одиночные значения концепта любовь

1. Неразумный сон, дрема, сон сердца

Сам образ любви-сна традиционен для китайской словесности («Пионовая беседка» (牡丹亭, 1598) Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550–1616)), однако в творчестве писательницы он обогащается значениями «иллюзия», «обман» и оказывается связан с идеей любви-симулякра, самообмана или самовнушения. Иллюстрацией такого значения можно считать придуманную идеальную любовь героя рассказа «В молодости» и его девиз «любить во имя любви» (为恋爱而恋爱).

В повести «Благовоние второе» романтическая любовь оказывается иллюзией (幻想), она подменяет реальные ежедневные семейные отношения. А незнание о физиологической составляющей супружества в брачную ночь

разрушает романтические ожидания сестер и приводит в финале повести к сумасшествию и самоубийству их супругов.

Сном объявляется и все произошедшее в рассказе «Блокада»: «Шанхай заснул, и приснилось ему что-то неразумное» (整个的上海打了个盹，做了个不近情理的梦)[268]. Таким образом, внезапно возникшая любовь между героями повести вновь соприкасается со значениями «сновидение» и «иллюзия».

2. Болезнь, одержимость, наваждение, страдание, психоз

Любовь приносит физические страдания, вызывает конвульсии, она — заржавевший нож в сердце (рассказ «Жасминовый чай»). Герои первых рассказов любят упрямо (固执地爱), униженно (自卑地爱), вопреки разуму и логике (完全是为了他不爱她的缘故), в любви они довольствуются самым малым (可是她自处这么卑下，她很容易地就满足了). Концепт любовь связан с прилагательными «жалкий» (可怜), с глаголами «любить нестерпимо» (爱得那么厉害), «делать глупости» (做出一些傻事来), «проливать слезы» (淌下眼泪). С проявлениями любви борются самыми репрессивными методами, ее подавляют, ее необходимо сдерживать. Подобное значение концепта весьма традиционно, однако в произведениях писательницы обращает на себя внимание большая физиологическая и медицинская проработка этого значения.

В повести «Благовоние второе» болезненное состояние главного героя усугубляется открытием странных обстоятельств смерти мужа свояченицы. Несколько раз главный герои в смятении чувств замечает, что маленькие зубки жены начинают отливать синевой, что превращает ее и вовсе не то в ведьму, не то в вампира.

Чувства, вызывающие болезненное состояние, любовь-болезнь, — распространенная метафора в составе концепта любовь во многих культурах. Характерный китайский традиционный элемент в этом концепте — влияние потусторонних сил, которые через любовное чувство могут довести героя до болезненного состояния или даже смерти. Такие ассоциации связывают

[268] 张爱玲. 封锁 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Блокада // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 212.

произведения писательницы с литературной традицией, с повествованиями о духах и оборотнях. И если в коротких текстах периода Шести династий — *чжигуай сяошо* — только кратко намечена канва взаимодействия человека и потусторонних сил, например в «Записках о поисках духов» (搜神记) Гань Бао (干宝, ум. 336), то танские, сунские и минские новеллы и в особенности переработки историй об оборотнях XVII в. Пу Сунлина (蒲松龄, 1640–1715) представляют собой подробные и разработанные сюжеты. Болезнь, вызванная любовными отношениями с потусторонними духами, подробно разрабатывается в «Ляо чжай чжи и» («Описание удивительного из кабинета Ляо») (聊斋志异). В повестях «Смешливая Ин-нин» (婴宁), «Четвертая Ху» (胡四姐), «Чародейка Лянь-сань» (莲香) и др. героини-оборотни изматывают своих возлюбленных близкими отношениями, в результате которых герои-студенты худеют, слабеют, высыхают и оказываются на грани смерти.

3. Притворство

В картине мира писательницы любовь требует притворства. Но притворство оказывается двух разных родов. С одной стороны, нужно притворяться и скрывать проявления искренней любви. В повести «Благовоние второе» главный герой-иностранец все время слышит обвинения в чрезмерной страстности, получает диагноз «эротомана» (色情狂), его наставляют в конфуцианском ключе о необходимости сдерживать чувства. Давление со стороны общества настолько сильно, что главный герой начинает верить в диагноз и обвинять себя в причине развала семьи. В «Золотых оковах» (金锁记, ноябрь-декабрь 1943) чувственная сторона жизни человека замалчивается, в тексте практически не встречаются элементы концепта любовь, но о ней читатель догадывается по недомолвкам, экзальтированным реакциям главной героини, которая не выдерживает напряжения. Репрессия чувств не проговаривается буквально на словесном уровне произведения, однако по движениям рук, глаз, бровей, губ персонажей читатель может легко догадаться о тех нешуточных страстях, которые таятся за фасадом приличного семейства. С другой стороны, можно и должно притворно

показывать свои «ненастоящие» чувства, приветствуется любовная игра и флирт («Любовь, что разрушает города», «Осень любви», начало рассказа «Блокада»).

4. Недосказанность

Концепт любовь связан со значением «недосказанности». Во-первых, это традиционное понимание любви как загадки, требующей от женщины таинственной молчаливости. Во-вторых, это принципиальная непроизносимость любви, когда язык выступает лишь как помеха для выражения истинных чувств. Главный герой рассказа «В молодости» лишен возможности признаться в любви героине-иностранке, он не хочет это делать на родном языке и выбирает немецкий язык, который изучает на вечерних языковых курсах. Ему нужен словарь и тренировки, чтобы произнести «Я тебя люблю. Выходи за меня замуж». Так в тексте «любовь» оказывается буквальным понятием из словаря. Необходимость сверяться с авторитетным источником — словарем — для того, чтобы найти нужные слова для выражения любви, — ироническое описание «жизни чувств» в Китае, когда человек в искренних проявлениях эмоций всегда вынужден оглядываться на традиции и конвенции социума.

Индивидуальные образные составляющие концепта любовь

1. Любовь-стекло. Образ вновь оказывается двунаправленным. С одной стороны, это преграда, ледяное стекло фотографии, которое отделяет от героя возлюбленную. В то же время это ограда, стеклянный колпак, который может навсегда защитить и законсервировать воспоминание о первой и последней любви.

2. Цветок-тропики-дикость: «Цветок гибискуса южных морей наполнил воспоминания ароматом тропических лесов — в воспоминаниях — черное чудовище с блестящими глазами и полудикая людская любовь» (木槿花是南洋种，充满了热带森林中的回忆—回忆里有眼睛亮晶晶的黑色的怪兽，也有半开化的人们的爱)[269]. Тропики несколько раз в текстах писательницы оказываются связаны к

[269] 张爱玲. 第二炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние второе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ,

концептом любовь. Так, в повести «Любовь, что разрушает города» Лююань с Люсу вглядываются в стакан с зеленым чаем, в котором герою привиделись тропики и предмет его желаний - героиня повести. Такой образ связан с чувственной стороной любви — любовным томлением. Любопытно, что прилагательное «блестящий, сверкающий, влажный» (亮晶晶, 水晶晶，水汪汪) несколько раз используется писательницей в разных текстах для изображения человеческих глаз. Эта характеристика также будет семантически связана со значением плотского желания.

3. Смерть и тлен. В том виде, в котором этот образ представлен в текстах писательницы, можно увидеть связь ее произведений с традицией европейского декаданса в интерпретации любви. В концепт любовь оказываются вовлечены значения «холод», «пыль», «истертость». Описание библиотеки в повести «Благовоние второе» вызывает ассоциации со склепом, а через этот образ со смертью и тленом. «В сумрачном закоулке этой библиотеки грудами лежали вековые книги — все про людские истории, однако человеческого духа в них совсем не осталось, страницы покрылись пылью. Здесь ледяное хранилище человеческих чувств» (在这图书馆的昏黄的一角，堆着几百年的书——都是人的故事，可是没有人的气味。悠长的年月，给它们薰上了书卷的寒香；这里是感情的冷藏室)[270]. Описание сразу настраивает на сумрачный, печальный лад и вызывает в памяти декадентскую формулу любовь-смерть-небытие, которая противопоставляется традиционной китайской романтической формуле любовь-смерть-бессмертие («Пионовая беседка», история о Лян Шаньбо и Чжу Интай и пр.).

Как нам удалось показать, концепт любовь в ранних рассказах Чжан Айлин устроен следующим образом. Вокруг ядра концепта, выраженного иероглифами *ай, цин, лянь,* выстраиваются оппозиции: абсурдность — осмысленность, игра/притворство — сон, иллюзия — серьезность/искренность, материальное —

2003. С. 175.

[270] 张爱玲. 第二炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние второе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 164.

духовное/сакральное, замкнутость — открытость, эгоизм — сочувствие, трусость — смелость, заморское — традиционно китайское; одиночные значения: сон, болезнь, притворство, недосказанность; индивидуальные образные составляющие: стекло, цветок в тропиках, смерть, тлен.

Выводы: анализ концепта любовь в раннем творчестве Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин позволяет нам говорить о трансформации, которую проходит это явление в достаточно сжатый временной период между началом 20-х и серединой 40-х гг. XX в. Концепт у старших современниц Чжан Айлин представляет два варианта реализации идеи «любовь превыше всего». В обоих случаях любовь воспринимается как наивысшая ценность в возвышенном, божественном смысле у Бин Синь и, наоборот, в более приземленном, романтическом, индивидуальном ключе у Дин Лин.

Если говорить о **трансформации концепта любовь** в рамках раннего творчества писательницы Чжан Айлин, то она происходит в течение 1943–1945 гг. Первые рассказы писательницы изобилуют использованием элемента концепта любовь *ай.* В повестях «Благовоние первое», «Благовоние второе», «Жасминовый чай» он употребляется более 100 раз.

В первой повести обращает на себя внимание оценочная (аксиологическая) составляющая концепта. Действия, связанные с глаголом «любить», как бы носят негативный характер, в тексте нет ни одного употребления глагола «любить» с положительным или нейтральным смыслом. Например, *Ты* ***любишь распускать руки*** (你爱动手动脚); *Я мелкая душонка! Я* ***люблю посмаковать банальные вещи!*** (我就是小性儿！我就是爱嚼这陈谷子烂芝麻！); *Как ворона в Поднебесной всегда черная, так и мужчина* ***любит попадаться на такую удочку*** (天下老鸦一般的黑，男人就爱上这种当); *Ты ведь знаешь, я* ***люблю, когда твоя тетка начинает нервничать*** (你不知道，我就爱看你姑妈发慌); *Всегда* ***любил впутывать*** *сестриц* (总爱拉扯上我们姊妹); *Я человек, который* чрезвычайно ***любит лгать*** (我是个顶爱说谎的人)[271].

[271] 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние второе // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003.

В последующих повестях концепт любовь связывается с такими негативными явлениями, как предательство, болезнь, унижение, злость, обида, ненависть, притворство, иллюзия, обман и пр. Складывается впечатление, что писательница специально старается разрушить возвышенно-сентиментальное отношение к любви, возникшее в первые десятилетия XX в. Наивысшим проявлением такой позиции можно считать рассказ «Жасминовый чай», герой которого в порыве любви-ненависти убивает свою возлюбленную, и повесть «Золотые оковы», в которой любовь предстает загнанным в стеклянную бутылку воспоминанием.

Порвав с конвенциональным изображением в духе «любовь превыше всего» Чжан Айлин начинает выстраивать свой собственный мир любви. Она переходит от резкого отрицания романтической любви и привязанности, от постоянного, навязчивого употребления, составляющих ядро концепта *ай* и *цин*, к описанию любви как ценностного и основополагающего чувства человеческих отношений. Главное в этих описаниях то, что любовь героев такая же несовершенная, как и они сами. Это любовь, спустившаяся с пьедестала «великой любви» и ставшая любовью земной и обыденной. Поэтому, когда герой рассказа «В молодости» Жулянь создает свою собственную реальность любви, закрывая глаза и отметая все, что не вписывается в его идеал, писательница с иронией называет такое отношение «любить во имя любви».

В картине мира Чжан Айлин любовь впервые вписывается в социальные рамки, превращается в социальную ценность, соседствующую и равноправную с другими: успеху в работе, денежному благополучию и пр. Если герой (в основном это касается мужчин!) допускает любовь в свою социальную сферу, не боится менять социальные конвенции и подстраивать их под себя, при этом он не совершает революции и не разрывает социальные связи, он делает это осторожно, то он вознаграждается счастьем сочувствия и понимания, он полностью выполняет свою социальную роль, включающую и роль любящего мужа

С. 111–163.

(«Любовь, что разрушает города», «Осень любви»). Если же он не осмеливается на такой шаг, то его ждет вечная тоска по упущенной возможности счастья («Блокада», «В молодости», «Красная роза, белая роза» (红玫瑰与白玫瑰, 1944)). Чжан Айлин, видимо, первой в китайской современной литературе проговаривает ценность индивидуальной любви, вписанной в простой обывательский мир, следствием такой любви она называет способность к самоуважению, сочувствию и состраданию. Это новое значение концепта окажется востребовано у шанхайской читательской аудитории военного времени, а в дальнейшем окажется актуальным для новых поколений тайваньских и китайских писательниц[272], которые и назовут себя наследницами Чжан Айлин.

[272] Хуан Биюнь (黄碧云, 1961 — н.в., Гонконг), Чжун Сяоян (钟晓阳, 1962 — н.в., Гонконг), Су Вэйчжэнь (苏伟贞, 1954 — н.в., Тайвань), Ши Шуцин (施叔青, 1945 — н.в., Тайвань), Ван Аньи (王安忆, 1954 — н.в., КНР) (Подробнее: 王德威. 落地的麦子不死，山东画报出版社, 2004.); Чжу Тяньвэнь (朱天文, 1956 — н.в. Тайвань), Чжу Тяньсинь (朱天心, 1958 — н.в.), Юань Цюнцюн (袁琼琼 1950 — н.в., Тайвань) (Подробнее: 苏伟贞. 描红：台湾张派作家世代论, 台北三民书局，2006.)

ГЛАВА 3. КОНЦЕПТ СЕМЬЯ-ДОМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БИН СИНЬ, ДИН ЛИН И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАН АЙЛИН

«Словарь древнекитайского языка»[273] в качестве первых значений иероглифа *цзя* (家) приводит следующие: 1. дом (房屋), место проживания (住所); 2. семья, семейство (家庭). Именно этот двусоставный концепт семья-дом, занимающий одно из главных место в картине мира писательницы Чжан Айлин, станет предметом нашего дальнейшего исследования.

1. Концепт семья-дом в китайской традиции

Классическое конфуцианство и неоконфуцианство определили важнейшие черты китайской семьи: патрилинейность, иерархичность, патриархальность. Ритуальная сосредоточенность на культе предков отводит семье главную роль в устройстве и функционировании миропорядка. Семья как модель мироздания приводит к формированию такой социальной системы, при которой старшие поколения и мужская половина семьи обладают властью над младшими поколениями и женщинами.

Символическим закреплением этой властной парадигмы становится практика бинтования ног (缠足), которая начала широко применяться в период поздней Сун[274], и культ женского целомудрия (贞洁), одним из проявлений которого становится полный запрет на повторное замужество вдов. Практики сунского Китая нашли свое отражение в работах Чэн И (程颐, 1033–1107) («Полная антология братьев Чэн», 二程全书), Сыма Гуана (司馬光, 1019–1086) («Всеобщее зерцало, управлению помогающее», 资治通鉴) и главного теоретика неоконфуцианства Чжу Си (朱熹, 1130–1200) («Книга семейных ритуалов», 家礼). Эти установления и традиции оказались востребованы и доведены до предельных форм в периоды Мин и Цин.

---

273 古代汉语词典 (Словарь древнекитайского языка). Пекин: Изд-во Шанъу иньшугуань, 1998. С. 728.
274 高洪兴. 缠足史 (Гао Хунсин. История бинтования ног). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1995. С. 17.

Вплоть до конца XIX в. концепт семья в соответствии с конфуцианской традицией связан с такими значениями, как власть, иерархия, социальный статус, стабильность, защищенность, продолжение рода, воспроизведение социальной структуры, нравственность, мораль, легитимность, чистота и жертвенность. Новые значения у этого концепта появляются лишь под влиянием исторических событий второй половины XIX в. и в результате знакомства китайских интеллектуалов с европейскими представлениями о семье и роли женщины в семье и обществе.

Кроме китайских публицистов, активно переводивших западные книги и статьи о правах женщин и равноправии полов[275], определенную роль в изменении семейного дискурса сыграли европейские авторы, проживавшие в Китае. Они активно писали личные заметки и профессиональные исследования об истории, культуре и традициях Китая[276]. С восприятием их текстов, которые оказываются доступными китайским читателям, владеющим иностранными языками, концепт семья наполняется такими составляющими, как насилие, деформация, боль, культурная неподвижность и пр.[277].

Идеи реформирования института семьи появляются в конце XIX в. и прежде всего связаны с требованиями изменения статуса женщины. Самым первым движением, отстаивающим права женщин, стало движение за отмену бинтования ног. Это был поступательный процесс, началом которого можно считать 1840-е гг. и деятельность христианских миссионеров в Китае[278]. К 1890-м гг. созданы общества «За отмену бинтования ног» (戒缠足会) и «Общество здоровых ног» (天足会)[279]. Благодаря их деятельности к 30-м гг. XX в. появилось новое поколение девушек с естественной формой стопы, однако традиция бинтования в Китае, хотя и стала маргинальной, сохранилась еще на многие

---

275 Захарова Н.В. Движение за права женщин и рождение периодических изданий для женщин в Китае в эпоху поздней Цин // Вестник Костромского университета. 2019. Т. 25, № 1. С. 111.
276 Ebrey P.B. Women and the Family in Chinese History. Routledge, 2003. P. 194–219.
277 Ibid. P. 202-219.
278 高洪兴. 缠足史 (Гао Хунсин. История бинтования ног). Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1995. С. 156–157.
279 Ibid. P. 159.

десятилетия. Последняя фабрика по пошиву обуви для маленьких бинтованных ножек закрылась лишь в 1998 г.[280].

«Движение 4-го мая» обрушивается с критикой на старую систему семейного уклада. Для мыслителей этого движения семья, прежде всего, это союз свободных индивидов. Они самостоятельны в выборе жизненного пути, который включает в себя свободный выбор партнера в любви и браке. Таким образом, разрыв с конфуцианской традицией привносит в концепт семья дополнительные значения: с одной стороны, такие понятия, как свободная любовь, свободный брак, свободный развод, а с другой — в описание традиционного брака добавляет такие чуждые для китайской картины мира значения, как подавление, деспотизм и старорежимность.

Несмотря на такой порыв к созданию нового типа семьи и новых отношений между полами, в литературной традиции 1920–1930-х гг. у авторов, исповедующих самые различные идеологические взгляды, часто сохраняется традиционность в восприятии семьи — это касается, как художественных текстов, так и автобиографических произведений. В рассказах Дин Лин «Мэнкэ» и «Дневник Софии» героини с печалью и ностальгией вспоминают о днях детства. Главному герою рассказа «Сверхчеловек» (超人, 1921) Бин Синь в переломный момент жизни снится мама. В сборнике «Утренние цветы, собранные вечером» (朝花夕拾, 1928) Лу Синя потеря отца — страшная трагедия, врывающаяся в жизнь героя. В повести «Призрачная любовь» Сюй Сюй таинственная главная героиня соблюдает традицию, связанную с проживанием невесты в доме родителей погибшего жениха. В этих и многих других произведениях 1920–1930-х гг. главные герои сохраняют почтительное и трепетное отношение к старшему поколению, в некоторых случаях даже продолжают соблюдать предписания конфуцианских трактатов о почтительных сыновьях и дочерях.

[280] Whitefield B. The Tian Zu Hui (Natural Foot Society): Christian Women in China and the Fight against Footbinding // Southeast Review of Asian Studies, 2008. Vol. 30. P. 206.

2. Идеальная семья в произведениях Бин Синь

Уже в первой своей статье «Студентки эпохи разрушения и созидания» («破坏与建设时代»的女学生)[281], опубликованной в газете «Утро» (晨报) в 1919 г., Бин Синь определяет те необходимые для «улучшения семьи» (改良家庭) навыки, которым следует уделять внимание в обществе: на практике обучать ведению домашних дел, преподавать детскую психологию, развивать женские профессиональные специальности (家事实习, 儿童心理, 妇女职业). Такое видение женщины, одновременно профессионально подготовленной и остающейся в рамках домашнего мира, в определенной степени формирует семантику концепта дом в творчестве писательницы.

В первом художественном произведении «Две семьи» Бин Синь конструирует два полюса концепта семья-дом. Первый связан со значениями «черный, закоптелый» (被炊烟熏得很黑), «оборванные корни» (豆根拔去), «пожухлые листья»» (叶子枯落下来), плачущие навзрыд дети, беспорядок, сваленные кучей вещи, разбитые тазы, шум, ругань. Таким предстает дом г-жи Чэнь, который является антидомом, в нем неуютно жить, из него бежит как хозяин, предпочитая театральные представления и винные кабаки, так и хозяйка, которая частенько ходит по гостям играть в кости. Во многих произведениях писательницы подобные значения концепта будут маркировать «плохой, неправильный» дом, дом, который не должен существовать в мире, полном любви.

Второй полюс концепта семья-дом представлен значениями тишина (清静), дом, окруженный книжными магазинами и учебными заведениями (书店和学堂), чистота и опрятность (干净伶俐的样子), детский смех (笑), цветы и зелень (栽了好些花，青草地), чистота и порядок (洁净规则), книги, фотографии, абажур, вещи в европейском стиле, наличие детской спальни с маленькими стульями и кроваткой, картами, плакатами и рисунками ребенка на стенах. Таким

[281] 冰心. «破坏与建设时代»的女学生 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Студентки эпохи разрушения и созидания // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. Т. 1. С. 5–11.

представляется настоящий дом в картине мира Бин Синь. Это идеальный дом ее детства, и тот дом, который она трепетно создает уже для своих детей. Только в таком доме, который является материальным продолжением и отражением идеальных и правильных, с точки зрения писательницы, отношений между супругами, возможны взаимопонимание, поддержка, а главное, воспитание нового поколения общества созидания.

Еще одним важным значением концепта семья-дом является приверженность идеалу большой семьи (大家庭), когда несколько поколений одного рода поддерживают и помогают друг другу. Прямая критика новомодной идеи «малой семьи» (小家庭), или нуклеарной семьи, звучит в рассказе 1920 г. «Маленькая семейная жертва». Молодой человек использует своих родителей и их ресурсы для того, чтобы получить образование за рубежом и устроить свою жизнь, и, как говорят в Китае, «высоко вознестись» (远走高飞), это выражение также означает уехать далеко от родного крова. Когда же родители, продавшие дом, чтобы обеспечить его учебу, обращаются к герою за помощью, он критикует их за отсталые консервативные взгляды и разрывает с ними родственные узы. Этот рассказ достаточно прямолинеен, однако необходим для общего понимания значений концепта семья-дом в картине мира писательницы.

Концепт представляет собой идеализированный образ семьи-дома из нескольких поколений, которые способны существовать в мире и согласии, спокойно и сознательно воспитывать детей, например отказавшись от чтения страшных историй про призраков на ночь, чтобы не травмировать их психику. Важно подчеркнуть, что перечисленные выше смыслы концепта вызовут возражения и в некоторой степени отторжение своей идеалистичностью у современниц и последующих поколений писательниц, что мы продемонстрируем в дальнейшем исследовании.

3. Потерянный отчий дом детства Дин Лин

В «Дневнике Софии» концепт семья-дом представлен небольшим количеством употреблений. Из значений прежде всего следует выделить

оппозицию дом — съемные комнаты. Первый связан со значением уюта и тепла, вторые — с прилагательными «низкий, убогий, сырой» (一间又低，又小，又霉的东房), (这低湿的小屋里). Если героине удобно и комфортно в каком-то помещении, то она сравнивает его с домом, который намного лучше пансиона.

Концепт семья-дом в этой повести также связан с мотивом переезда и скитальчества (搬家). Героиня в детстве оставила родной дом и скитается по чужбине (虽说我从小便离开家，在外面混). При этом семья не является пределом мечтаний Софии, о чем она с вызовом заявляет главному герою (*Ты что думаешь, моей мечтой является «семья», «деньги» и «положение»?* 你以为我所希望的是“家庭”吗？我所欢喜的是“金钱”吗？我所骄傲的是“地位”吗？)[282]

В рассказе «Мэнкэ» дом также оказывается местом покоя и возврата к душевному равновесию. Отец главной героини в юности пытался разорить семью, но потом стал законопослушным, поселился дома (规规矩矩的安居在家中), стал вести хозяйственную и экономную жизнь (忍受着许多不适意的节俭). Родительский дом наделяет героев уверенностью: мать героини из материнского дома вынесла высокое сознание собственного достоинства (在母家养成<...>一种自视非常高贵的心理). Для Мэнкэ семья — опора и смысл жизни, ради ее репутации она и отправляется в Шанхай получать образование (为了<...>重振家声)[283].

В тексте этого рассказа вокруг концепта создается оппозиция отчий дом — дом родственников. Родной дом и родные края описываются в идиллическом ключе, они похожи на описание сказочного места, мира детства, мира воспоминаний. Высокие горы, клубящиеся облака, светлые, ясные и сладкие горные потоки, старые деревья, которые не обхватят и три человека (有高到走不上去的峻山，云只能在山脚边荡来荡去，从山顶流下许多条溪水，又清，又亮，又甜...树呢，总有多得数不清的二三个人围拢不过来的古树)[284]. В тексте

---

[282] 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 364.
[283] 丁玲. 梦珂 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Мэнкэ // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 367–375.
[284] Ibid. P. 372.

подчеркивается связь этих воспоминаний со сном (现在想起这些来，都象梦一般了). «Отчий дом» также связан со значениями радость, смех, причем смех детский, светлый, чистый. Дом Мэнкэ наполнен таким смехом. Его значения передаются иероглифами смех (笑) и улыбки (微笑, 好笑). Смеется отец и прислуга. Все помнят о ней и улыбаются при словах «барышня, барышня» (现在是一家人谁一提“小姐小姐”都会笑的，他们都念你咧)[285]. Этот же концепт связан с образом отца, который может радоваться как ребенок (父亲就象小孩般的高兴)[286]. С ним героиня болтает о разных пустяках, он гладит дочь по голове. Отец пишет ей нежные письма с трогательной заботой. Снабжает ее деньгами. Он заговаривает о свадьбе, но не настаивает на ней, не хочет принуждать дочь. В трудную минуту Мэнкэ хочет вернуться домой, поскольку отец уже в возрасте и остался дома один. Однако в этот момент актуализируются значения концепта семья-дом, которые мы отметили ранее: «сон», «сказка», «детство», «воспоминание». Героиня четко осознает, что в реальности возвращаться некуда, поскольку мир детства уже не вернуть. С другой стороны, решение о том, чтобы не возвращаться, принято и из-за вполне социальных причин: дома ей грозит замужество, и она решает остаться в Шанхае, чтобы избежать конфликта с отцом.

Оппозиция значений «отчий дом» — «дом родственников» маркируется изменением тональности смеха, который демонстрирует семантический сдвиг в концепте семья-дом. После переезда к тетке персонажи вокруг Мэнкэ друг другу говорят колкости (有点讽刺的影射) или произносят комментарии с холодной усмешкой (含有冷冷的讥讽). Радостный детский смех отсутствует в этом доме, и, наоборот, дочка родственницы постоянно капризничает и плачет.

Новые значения концепта дом-семья возникают во второй части текста, после переезда в дом тетки. Это значение «притворство» — героине приходится притворяться веселой, чтобы не быть невежливой (装成快乐的样子). Как выясняется впоследствии, все обитатели дома тетки оказываются лицемерными и

---

285 丁玲. 梦珂 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Мэнкэ // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 395.
286 Ibid. P. 373.

фальшивыми людьми (虚伪的人儿). Двоюродный брат притворяется любящей матерью, а сама Мэнкэ, в свою очередь, строит из себя чистую, невинную, ребячливую младшую сестрицу (梦珂真的便显得非常天真非常幼稚，简直象一个小妹妹的样子了). В доме тетки ее окружают холеные (一只柔腻的纤手), изящные люди, аромат духов и пудры (浓艳的香水，香粉气), дорогие развлечения и одежда, мягкая душистая постель (又香又软的新床上), в которой она не может спокойно уснуть (不能安睡的辗转). Все это вызывает ощущение беспокойства (感到了些不安)[287].

Значение «беспокойство» сменяется «апатией» после того, как героиня привыкла (不安也就随着时光逝去) к новому образу жизни, который был для нее недопустимым раньше (慢慢也就放心放胆的过活起来。自然是比较又习惯了些这曾使她不敢接近的生活)[288]. После переезда в дом тетки Мэнкэ стала жить на широкую ногу, ежемесячно тратить суммы, которых хватило бы на расходы целой семьи на полгода. Чтобы дочь ни в чем не нуждалась, отец вынужден продать запасы зерна. Таким образом Мэнкэ способствует разорению собственной семьи.

В доме родственников происходит приобщение к новым ценностям, которое реализуется через мотив переодевания. Героине предлагают новую одежду взамен старой, грубой и старомодной. Новые вещи сковывают ее, стесняя каждое движение. Антипод «отчего дома» также связан со значениями праздность, безделье (只有她是闲着), игра в карты, болтовня со старшими женщинами, чтение французских романов. В этом зачарованном месте она забывает об отце и родных местах.

Значения концепта семья-дом у Дин Лин можно обобщить следующим образом. С одной стороны, он представлен составляющей концепта «отчий дом», который в свою очередь связан со значениями уют, тепло, любимые родные, достоинство, возврат в семейное лоно, тоска по дому, идиллия, детство, верность семье, забота о семейной репутации, радость, смех, нежность. Его антипод —

---

287 丁玲. 梦珂 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Мэнкэ // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. Т. 2. С. 376-379.
288 Ibid. P. 380.

«не-отчий дом» (съемные квартиры, дом родственников), с которым связаны значения сырой, низкий, убогий, фальшь, лицемерие, внешний лоск, духовная пустота, беспокойство, апатия, забвение памяти. Дом второго типа губителен для героини, она бежит из него. Дом первого типа оборачивается миром воспоминаний и снов. И София, и Мэнкэ оказываются выброшены из пространства домашнего мира, оказываются в вечном состоянии «переезда», обреченными на вечные скитания.

4. Дом-призрак из кошмарного сна Чжан Айлин

Концепт семья-дом в раннем творчестве Чжан Айлин оказывается предметом болезненных переживаний и напряженного погружения в себя. В рассказах и повестях писательницы устройство дома и семейных отношений выстраивается в страшную картину экзистенциального ада на земле, на существование в котором человек обречен по причине своего прихода в этот мир. Источник страданий в этом домашнем замкнутом космосе кроется не в социальных пережитках прошлого, а в присущем человеку патологическом эгоизме и мстительности, чаще всего проявляемых в отношении своих близких. Вокруг этого идейного центра и разворачивается веер значений концепта семья-дом.

1. Наваждение, призрачность. Фиксация, неустойчивость

Первую зрелую повесть «Благовоние первое» писательница называет историей или сказкой, она употребляет многозначное слово *гуши* (故事). Дом в этом рассказе мерцающий и призрачный, как будто он не реальный особняк богачки, но постройка из мира сказки или новеллы об удивительном *чуаньци*: «Вновь обернувшись, она посмотрела на дом тетушки. Смутно виднелись красно-желтые оконные решетки. Зеленоватое стекло отливало цветом моря. Вздымающийся белый дом, покрытый сверху зеленой глазурованной черепицей, немного походил на могилу древнего императора» (再回头看姑妈的家，依稀还见那黄地红边的窗棂，绿玻璃窗里映着海色。那巍巍的白房子，盖着绿色的琉璃瓦，

很有点像古代的皇陵)[289]. Не удивительно, что Вэйлун вспоминает «Ляо чжай чжи и» («Описание удивительного из кабинета Ляо») Пу Сунлина и чувствует себя героиней его повестей: «если бы, выйдя из гостей, знатный дом в мгновение ока превратился в могильный холм, она бы совсем не удивилась». (上山去探亲出来之后，转眼间那贵家宅第已经化成一座大坟山；如果梁家那白房子变了坟，她也许并不惊奇)[290]. Призрачность подчеркивается и усиливается описанием тумана, в котором растворяется здание: «Белый дом семейства Лян растаял в вязком тумане. Видно было лишь, как в зеленых окнах из стороны в сторону раскачивался свет ламп, зеленый тускло-отчужденный, похожий на кубики льда в мятном вине. Постепенно лед превратился в воду, туман стал гуще, свет в окнах потух» (梁家那白房子黏黏地溶化在白雾里，只看见绿玻璃窗里晃动着灯光，绿幽幽地，一方一方，像薄荷酒里的冰块。渐渐地冰块也化了水——雾浓了，窗格子里的灯光也消失了)[291].

Дом расположен вдалеке от других землевладений (独门独户), улица, где он находится, пустынна и безмолвна (空落落，静悄悄地). У входа в особняк может показаться, что за оградой стоит мертвая тишина (鸦雀无声), но это обманчивое впечатление: если прислушаться, то можно различить звук тасуемых карт и игры *мацзян*. В таком странном потустороннем доме поселяется главная героиня повести Вэйлун. Ее тетка в тексте сравнивается с вдовствующей императрицей Ци Си, она — полновластная хозяйка дома. В ее владении героиня проходит своеобразный обряд инициации: она обнаруживает в своей комнате шкаф с огромным количеством разнообразной красивой одежды и как одержимая примеряет все наряды один за другим. По сюжету Вэйлун оказывается заложницей своей тетки и приходит к ней в услужение. Ближе к концу повести ей и ее тетке преподносят в качестве подарков накидки на лисьем меху (一件玄狐披风). Так дом-призрак и его хозяйка поглощают и порабощают главную героиню, оставляя ее судьбу недосказанной, но очевидно трагической, что подчеркивается

289 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 122.
290 Ibid. P. 122.
291 Ibid. P. 124.

в конце оборванного повествования заключительным предложением повести: «светильник Вэйлун скоро погаснет» (薇龙的一炉香，很快就烧完了)[292].

В следующих произведениях Чжан Айлин дом оказывается совсем непригодным для проживания пространством. Жилище героя «Жасминового чая» представляет собой усадьбу: «Когда они только переехали из Шанхая, весь двор был заполнен цветами и деревьями. За два-три года что-то высохло, что-то погибло, что-то срубили, солнце выжгло все, так что перед глазами теперь простиралась безлюдная пустыня» (他们初从上海搬来的时候，满院子的花木。没两三年的工夫，枯的枯，死的死，砍掉的砍掉，太阳光晒着，满眼的荒凉)[293]. Комната героя пропитана парами опиума, который курят по соседству отец и мачеха, от этих паров у него кружится голова и его мучает тошнота. Подобным же удушливым воздухом пропитан особняк семейства Цзян в повести «Золотые оковы»: «потрепанный ветхий солнечный свет клубился в воздухе золотой пылью, крохотная едкая пыль попадала в глаза и одурманивала» (敝旧的太阳弥漫在空气里像金的灰尘，微微呛人的金灰，揉进眼睛里去，昏昏的)[294]. Особняк семейства Бай из повести «Любовь, что разрушает города» писательница сравнивает с волшебным гротом или обителью небожителей (神仙的洞府), в котором время течет целую вечность: «дети рождались один за другим, появлялись новые обладательницы ясных глаз, нежных алых губ и светлых головушек. Но годы шли, глаза тускнели (钝 — пассивный, отуплять), люди увядали (钝), а на свет появлялось следующее поколение. Его засасывали (被吸收) те же ослепительные красно-желтые декорации, где блеклой позолотой поблескивали робкие глаза представительниц старшего поколения»[295]. В ранних повестях дом оказывается непригодным местом для жизни, он может поработить,

---

[292] 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 163.
[293] 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 92.
[294] 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 6.
[295] Пер. цит. по: Шедевры китайской женской прозы середины XX века / пер. с кит. Н. Ю. Демидо и др. М.: Изд-во вост. лит., 2018. С. 81.

одурманить, его атмосфера губительна для всего живого, человек, попавший под его чары, обречен на гибель.

Дом физически приковывает к себе своих жертв. В повести «Жасминовый чай» герой вспоминает свою мать: «Она не была птицей в клетке. Птица в клетке может открыть дверцу и улететь. Она была вышитой на ширме птицей — белой птицей в золотых облаках, вышитых на беспокойно-фиолетовом атласе. Годы шли, оперение потускнело, истлело, покрылось грибком, но даже после смерти она так и осталась на ширме» (她不是笼子里的鸟。笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来。她是绣在屏风上的鸟——悒郁的紫色缎子屏风上，织金云朵里的一只白鸟。年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上). И самому герою кажется, что ему не оставили выбора. Сразу после его рождения «на ширме прибавилась еще одна птица, и после смерти он не сможет оторваться от нее» (屏风上又添上了一只鸟，打死他也不能飞下屏风去)[296]. Такой же прикованной изображена героиня «Золотых оков». Золотые серьги в ушах становятся подобны медным гвоздикам, они приковывают ее к двери (耳朵上的实心小金坠子像两只铜钉把她钉在门上), а сама она сравнивается с бабочкой под стеклом (玻璃匣子里蝴蝶的标本)[297].

Образ дома-призрака, который высасывает соки жизни из своих жертв, характерен для ранних произведений писательницы 1943 г., в дальнейшем количество употреблений иероглифа *цзя* в значении «дом» уменьшается, уступая свои позиции описанию устройства семьи и внутри семейных отношений.

Еще одно дополнительное свойство пространства дома и дороги, ведущей к дому, — это **неустойчивость**. Вэйлун — героиня рассказа «Благовоние первое» — поселившись в доме своей тетки, оказывается в маленькой комнате, похожей на лодку. Музыка, доносящаяся с первого этажа, колышет воздушное пространство, и девушка чувствует, как комнату раскачивают волны. Для

[296] 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 97-98.

[297] 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 11.

описания движения комнаты-лодки и ощущений героини используется сочетание ***пяопяо*** *дандан* (飘飘荡荡), которое можно перевести как «гонимый ветром и влекомый волнами», в некоторых случаях это выражение также обозначает бесприютность. Героиня Люйсу повести «Любовь, что разрушает города», глядя на иероглифы, будто парящие в полумраке комнаты, уподобляет себя им, ощущая свою оторванность и отсутствие опоры. В тексте употребляется иероглиф *сюй* ***пяопяо*** (虚飘飘的) — «неустойчивый, шаткий, неуверенный». Роджер — главный герой повести «Благовоние второе», потрясенный всеми произошедшими с ним событиями, возвращается домой нетвердой, шатающейся походкой, и в тексте вновь используется иероглиф неустойчивый, шаткий ***пяопяо*** *яояо* (飘飘摇摇地走到他的住宅的门口). Обращает на себя внимание авторский выбор лексических средств. Во всех трех случаях к нейтральному глаголу «плыть, кружиться, вздыматься» (飘飘) писательница добавляет элемент со значением субъективного переживания или восприятия: «волноваться, беспокоиться» (飘飘+荡荡), «ложный, нереальный, призрачный» (虚+飘飘的), «тревога, смятение» (飘飘+摇摇**)**. Таким образом в концепт семья-дом входят значения неустойчивости, шаткости, колебания, беспокойства, тревожности. Дом и семья перестают быть опорой и защитой, что ведет к обостренным психологическим реакциям и духовным травмам героев.

Тоска по семье как опоре и защите буквально проговаривается лишь однажды. Вэйлун во время болезни думает о своей покинутой семье, о своем доме детства: «она вспомнила все самое прочное и надежное, что есть в жизни человека — свой дом: черную железную кровать, в которой они спали вместе с младшей сестрой; белый с красными полосами матрас; из черного самшита старомодный туалетный столик; милую, отливающую на солнечном свету красным коробочку с присыпкой в форме персика; на стене календарь с красавицами» (她想起人生中一切厚实的，靠得住的东西——她家里，她和妹妹合睡的那张黑铁床，床上的褥子，白地、红柳条；黄杨木的旧式梳妆台；在太阳

光里红得可爱的桃子式的瓷缸，盛着爽身粉；墙上钉着的美女月份牌)[298]. Воспоминания героини полны вещей, которые могут зафиксировать ее память о доме и дать ей опору, но в нем отсутствуют люди, которые являются лишь признаками вещей (她和妹妹合睡的那张黑铁床). Семейный мир героев Чжан Айлин оказывается овеществленным и лишенным человеческого тепла.

Оба состояния фиксации и неустойчивости, входящие с состав концепта семья-дом, не находятся в положении бинарной оппозиции, а наоборот, дополняют друг друга. В пространстве дома человек не может найти покоя ни в движении, ни в статике, оба положения приносят ему одинаковые душевные страдания.

2. Деньги, торг, коммерция

Для традиционного общества, в котором семейные отношения играют социообразующую роль, нет ничего странного в том, что значения денежно-товарного обмена входят в состав концепта семья-дом. Главным «товаром» такого обмена становится женщина, которая благодаря хорошему приданому может выгодно выйти замуж и послужить повышению статуса и богатства как родительской семьи, так и семьи мужа. В ранних произведениях Чжан Айлин в концепт семья-дом входят многочисленные значения, связанные с деньгами, торговлей и коммерческими сделками.

1) Стремление к денежной выгоде

Тетушка Вэйлун всегда была осмотрительна в денежных делах, она сначала долго присматривалась к своей племяннице прежде чем решить, стоит ли тратить на нее деньги. В тексте повести употребляется экономический термин «вкладывать деньги, инвестировать» (投资). О седьмой сестрице — дочке наложницы из семейства Бай — старшие женщины в семье говорят, что нет никакой выгоды выдавать ее замуж, так как «кем она нам приходится, как только оторвется, так поминай как звали. Выйдет замуж, никто пусть даже и не думает выгадать что-то с ее стороны» (她是白家什么人？隔了一层娘肚皮，就差远了。

[298] 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 156.

嫁了过去，谁也别想在她身上得点什么好处)[299]. Обсуждая обстоятельства отношений Люйсу и Лююаня, домашние не стесняю себя в выражениях: «Если бы она завладела его деньгами, то не могла бы так втихаря вернуться домой. Ясное дело, что не смогла на нем нажиться» (真弄到了钱，也不会无声无臭的回家来了，显然是没得到他什么好处)[300]. За готовность потратиться человеку могут простить его старые прегрешения: «вопреки ожиданиям, прошлые раздоры быстро забыли, она же готова раскошелиться на обучение племянницы» (这次居然前嫌冰释，慷慨解囊，资助侄女儿读书)[301]. Наличие денег у новобрачной позволяет обойти молчанием ее двусмысленное положение (若是新娘子自己有些钱，也可以少受些气，少看许多怪嘴脸)[302].

2) Женщина-товар

Родной брат Цицяо в гневе говорит сестре: «Если бы я страстно желал получить свадебные подарки, то продал бы тебя наложницей и получил от Цзянов несколько сотен лянов серебра» (当初我若贪图财礼，问姜家多要几百两银子，把你卖给他们做姨太太)[303]. Тетка Вэйлун вспоминает, как родные братья, в том числе и отец Вэйлун, продали ее против воли в дом Лянов наложницей, опозорив разорившийся родительский дом. Однако сама ведет себя не лучше своих братьев, используя Вэйлун как наживку для молодых бездельников. А если кто-то из них слишком рьяно начинал ухаживать за племянницей, то госпожа Лян легко могла запретить ему приближаться к Вэйлун, ведь родственница дорогого стоит. Она своя кровь и плоть (自己骨血), негоже отдавать добро в чужие руки (肥水不落外人田). Вэйлун в тексте буквально называется редким товаром, который можно придержать (奇货可居). В конце повести, когда Вэйлун оказывается во власти

299 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 54.
300 Ibid. P. 75.
301 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 123.
302 Ibid. P. 158.
303 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 15.

тетки и своего мужа Цяо Цицяо, она «как будто продается им» (等于卖了给梁太太与乔琪乔).

3) Разорение, мотовство, транжирство

В концепте семья-дом значения разорения передаются иероглифами: 1) «разлагаться, загнивать, тухнуть» (败): муж оказался транжирой (丈夫就变成了败家子); родная семья все растратила без остатка (娘家就要败光了); 2) «обеднеть, разориться» (破落): пустить по миру (领着他们往破落户的路上走), опозорили разорившийся родительский дом (丢尽了我娘家那破落户的脸); и описательно 3) образ денег, которые швыряют направо и налево: «старшие братья промотали все твои деньги» (你哥哥们把你的钱盘来盘去盘光了); 4) образ опустошенной, разрушенной и разоренной семьи (倾家荡产).

В картине мира Чжан Айлин проматывают семейные богатства практически всегда исключительно мужчины, женщины же выступают в роли товара и тем самым временно укрепляют денежное благополучие семьи мужа, или сами ищут способ заработать. Они готовы трудиться, чтобы содержать себя (Люсу) или даже себя и мужа (Вэйлун). Женщина выступает как стяжатель богатства, стремится в своих руках сосредоточить как можно больше семейной власти и, если повезет, денег, однако чаще всего остается в убытке из-за неосмотрительных поступков мужчин.

4) Обман, хитрость, вымогательство

Вслед за лексикой, связанной с товарно-денежными отношениями, в концепт семья-дом входят такие негативные значения, как обман, хитрость, вымогательство. В «Золотых оковах» при разделе имущества обходят вдову с сиротами (孤儿寡妇还是被欺负了). Главная героиня Цицяо считает семью мужа обманщиками и постоянно боится за свои деньги (姜家的人是厉害的，她的钱只怕保不住), она готова подозревать любого родственника в таких намерениях. «Захотел заграбастать наши денежки!» (你好霸占我们的家产！)[304] — кричит она

304 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 25.

своему племяннику. Дочь Цицяо со временем делает то, чего больше всего боится ее мать: «она научилась хитрить, влезать в домашнее хозяйство и финансы» (她学会了挑是非，使小坏，干涉家里的行政)[305]. К тетке Вэйлун родственники приходят клянчить деньги (有亲戚本家同乡来打抽丰). Героиню «Осень любви» родственники шантажируют (敲诈), и ей приходится тратить деньги, чтобы выкупить спокойствие своей новой семьи (花钱买了个安静).

Семья в картине мира Чжан Айлин — это коммерческое предприятие, чаще приносящее убытки и расходы. Женщина из пассивного объекта торговли превращается в активного получателя выгоды из своего положения. Она, по возможности не теряя остатки приличия, распоряжается собой, чтобы привлечь поклонников, готовых тратить на нее деньги (госпожа Лян и со временем Вэйлун), или пытается овладеть сердцем и кошельком завидного холостяка, воспринимая брак, по словам Лююаня, как форму долгосрочной проституции (根本你以为婚姻就是长期的卖淫) и как путь к финансовой свободе и независимости от родительского семейства.

3. Власть

В картине мира Чжан Айлин женщина способна добиться абсолютной власти в семье, однако это делает ее подозрительной и мстительной. Не даром тетку Вэйлун писательница сравнивает с императрицей Ци Си, а ее дом-усадьбу — с императорским дворцом. Госпожа Лян ценой своей молодости вырывается из круга конфуцианской семьи: «старших надо мной нет, детей у меня нет, у меня есть деньги и друзья, кого мне бояться?» (我上没有长辈，下没有儿孙，我有的是钱，我有的是朋友，我怕谁？)[306]. В отношении своих служанок и племянницы она ведет себя как строгая блюстительница морали, контролируя каждый шаг, любое неповиновение ведет к трагическим последствиям.

---

[305] 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 28.

[306] 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 128.

Развитием темы женской власти в семье является образ Цицяо из «Золотых оков». Добившись самостоятельности после смерти мужа, она планомерно разрушает жизни своих детей, ее подозрительность и боязнь быть обманутой доводит ее до помешательства.

Властная от природы четвертая невестка (四嫂天生的强要性儿) из повести «Любовь, что разрушает города» всегда хотела управлять семейными делами (一向管着家), но из-за мотовства мужа вынуждена уступить бразды правления третьей невестке (让你三嫂当家). Утрата власти не прошла для нее бесследно, в душе она не смирилась с этим и продолжает остро переживать (心里咽不下这口气，着实不舒坦). Выход своим неудовлетворенным амбициям она находит в унижении окружающих. Именно ее упреки сильнее всего оскорбляют главную героиню повести.

4. Негативно маркированные значения в составе концепта семья-дом

В произведениях Чжан Айлин в концепте семья-дом практически отсутствуют положительно маркированные значения. Любой тип семьи — и новый, и традиционный, и гибридный (семья уже нуклеарная, живет отдельно от старших поколений, но сохраняет многие традиционные привычки) — вызывает одинаковые реакции раздражения, неприязни, боли, страдания, непонимания и отторжения.

Прилагательные **«хороший, положительный»** (好), **«безупречный»** (一尘不染), **«чистый»** (干净) — это качества родительской семьи, которые вызывают ненависть героини рассказа «Блокада» (她恨他们) и желание позлить их (气气他们也好). Ее раздражает своя семья нового образца (新式的) в терминах «движения 4-го мая», которая моется каждый день, читает газеты и слушает Бетховена, следуя моде, но не особо понимая эту музыку.

Мир семьи Чуаньцина из рассказа «Жасминовый чай» — старый, патриархальный, аристократический, разорившийся, погрязший в развратных привычках прошлого. Набор негативных явлений традиционен для семейного

дискурса литературы 1920-х гг.: опиум, грязь, деспотизм, всевластие старшего поколения, безволие младшего.

Семья более приземленная и простая из рассказа «В молодости» вызывает не меньшее презрение. В отношении ее Жулян занимает позицию стороннего наблюдателя (一个孤伶伶的旁观者), смотрит на нее безразлично (冷眼看着他们), с пренебрежением (鄙夷) и холодом (淡漠).

Дети и родители в произведениях Чжан Айлин обычно **безразличны** друг к другу или взаимно **разочарованы.** Родители Цуйюань не спешат восхищаться успехами дочери — настоящей современной девушкой (摩登女性), которая, получив образование, строит собственную карьеру в университете. Воспитывая ее на европейский свободолюбивый манер, они абсолютно в традиционном ключе ждут, когда же она приведет домой зятя при деньгах (来找一个有钱的女婿).

Чуаньцин ненавидит отца, который сделал его морально увечным, безынициативным, лишил воли к жизни. Отец же считает сына бесталанным бездельником, который лишь зря тратит время и деньги на образование, и пытается найти на него управу в виде скорейшей женитьбы.

Навязчивой идеей многих героев становится **разрыв отношений с домом**, а если это не получается, то хотя бы возможность избегать родных. Люйсу считает, что «чем дальше от родных, тем лучше» (家里那些人——离他们越远越好), муж госпожи Ян не может усидеть дома (他在家里待不住), мать Чуаньцина — Билуо порвала отношения со своей семьей (和家庭决裂了), Жулянь специально приходит домой поздно вечером, поскольку намеренно не хочет ужинать вместе с семьей (有心要避免同家里人一桌吃晚饭).

Семья — это **бремя**, от которого человек чувствует себя уставшим (谁都有点家累), никто не хочет брать на себя ответственность за семейные дела: «если я не озабочусь, никому и дела нет» (我们家这些事呀，我不管，真就没人管), «все на меня сбросили» (么都落在我身上) — говорит старая госпожа Ян.

Большая традиционная семья, четыре поколения под одной крышей — это не счастливое исполнение мечтаний любого носителя китайской культуры, но

небывалая **теснота** (家里人实在多，挤是挤了点), отсутствие личного пространства (从小时候起，她的世界就嫌过于拥挤), даже ногти нельзя постричь без свидетелей (一家二十来口，合住一幢房子，你在屋子里剪个指甲也有人在窗户眼里看着), такими же тесными оказываются и современные дома в Шанхае (上海的紧凑，摩登，经济空间的房屋). Теснота оказывается негативным маркером в составе концепта семья-дом, применяемым к любому типу семейного устройства. Попытка найти оценочную бинарную оппозицию тесный (заполненный) — просторный (пустой) не увенчалась успехом, так как употребление прилагательного **пустой** (空) в отношении дома, хотя и встречается в текстах писательницы, однако также несет пугающий или иронично-печальный оттенок: «Дом Люйсу был пустым, в душе была пустота, в доме не успели запастись рисом, поэтому и в желудке было пусто» (流苏的屋子是空的，心里是空的，家里没有置办米粮，因此肚子里也是空的)[307].

Все это приводит к выводу о **бессмысленности** семейных отношений и экзистенциальной безысходности, которую выразил один из персонажей Чжан Айлин — семьянин, бухгалтер, весьма успешный, положительный человек: «Я совершенно не понимаю, почему каждый день, когда приходит время, возвращаюсь домой. Куда возвращаюсь? На самом деле я чувствую себя бездомным бродягой» (我简直不懂我为什么天天到了时候就回家去。回到哪儿去？实际上我是无家可归的)[308].

Персонажи Чжан Айлин тяготятся своим положением и мечтают об иных семейных отношениях. Например, Люйсу мечтает о материнском тепле, она вспоминает, как потерялась в детстве в толпе и искала маму: «мать, о которой она мечтала и настоящая мать отличались как небо и земля» (她所祈求的母亲与她真正的母亲根本是两个人)[309]. Чуаньцин мечтает родиться в другой семье, в семье

307 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 79-80.
308 张爱玲. 封锁 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Блокада // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 208.
309 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 50.

своей одноклассницы: «если бы у него была такая замечательная семья, то он наверняка воспользовался бы такой возможностью и стал прекрасным человеком» (如果他有了她这么良好的家庭背景，他一定能够利用这机会，做一个完美的人)[310].

Семья — это бессознательная сила, которой на регулярной основе **приносятся жертвы**. Цицяо говорит: «Моя семья захотела породниться с Цзянами, взяли и закопали мою жизнь» (我娘家当初千不该万不该跟姜家结了亲，坑了我一世)[311]. Семья Люйсу оказывает на нее давление (家庭的压力) и вынуждает ее вернуться в Гонконг и стать содержанкой Лююаня. Чуаньцин воспринимает жертву своей матери, когда она выдана замуж в семью его отца, как само собою разумеющееся (碧落嫁到聂家来，至少是清醒的牺牲). Но о своей судьбе он сокрушается гораздо сильнее: «С какой стати ребенок в ответе за преступление родителей? У него же нет никого выбора, в какой семье появиться на свет. <...> Двадцать лет жизни с отцом истерзали его душу» (凭什么传庆要受这个罪？传庆生在聂家，可是一点选择的权利也没有。<...> 他跟着他父亲二十年，已经给制造成了一个精神上的残废)[312]. Идея жертвенности традиционно входила в состав конфуцианского концепта семья-дом. В младших поколениях и среди женщин воспитывался дух жертвенности, примерами служили многочисленные истории из книг и наставлений. Трагические интонации в восприятии жертвенности в концепте семья-дом появляются в литературе школы «уточек-неразлучниц и бабочек», но отчаяние и экзистенциальный ужас от бессмысленности жертвы ярче всего проявляются в произведениях писательницы Чжан Айлин, в особенности в повести «Золотые оковы». В имперском Китае воспитание и круг чтения женщины позволяли ей найти утешение в следовании

310 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 101.

311 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 39-40.

312 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. С. 98.

нормам морали, она, как в религиозном упоении, воспринимала свои страдания как неизбежную часть системы, ее ограничения служили гарантией сохранения ее честного имени и уважения окружающих. В республиканском Китае женщину теоретически познакомили с ее правами, рассказали, в чем на самом деле заключается достоинство человека, на бумаге записали новые ценности, но в практическом плане изменения в институте семьи происходили крайне медленно. Женщина оставалась в рамках инертно меняющейся традиционной семьи, но теперь она не могла уже укрыться за конфуцианскими наставлениями, она четко понимает весь ужас своего положения, и это оказывается страшнее, чем жить в неведении.

5. Положительно маркированный образ в концепте семья-дом

Единственным положительно маркированным образом в концепте семья-дом являются огонь, печь, очаг. Печка становится символом жизнеспособной семьи, семейного очага и человеческого тепла. Люйсу, поселяясь в новом доме, остается одна, в доме еще не установили очаг (家里还没有开火仓). После возвращения Лююаня в подвергшийся бомбежке Гонконг пара воссоединяется и начинает готовить еду на очаге (上灶做菜). В доме г-на и г-жи Ми в октябре разводят огонь (生了火) в маленькой жаровне (小小的一个火盆), дом наполняется сладким запахом праздничной каши (腊八粥的甜香). В финале рассказа «Осень любви» г-н и г-жа Ми видят печку (一只小风炉) на улице, которая булькает и похожа не то на собаку, не то на ребенка. Для этого образа в текстах писательницы встречается образ-антагонист — ледяной дом и отсутствие печи: «В доме было очень холодно… В комнате Чуаньцина не было печки» (家里冷极了...传庆的房间里没有火炉). Дом семейства Ян холодный, в нем подают ледяной чай (在寒冷的亲戚人家, 捧了冷的茶).

Таким образом, концепт семья-дом, ядром которого выступает иероглиф *цзя,* представляет собой перекошенную на одну сторону конструкцию. Концепт практически не дает бинарных оценочных оппозиций. Кроме противопоставления значений тепло — холод, которое находит выражение в образах печки и ледяного

дома, основные значения концепта маркированы негативно. Даже если пара слов имеет противоположные значения, они скорее дополняют друг друга, а не противопоставляются. Объединенные вместе значения концепта семья-дом ранних произведений Чжай Айлин собственно и конструируют безнадежную, страшную семейную картину, в которой присутствуют наваждение, призрачность, фиксация, неустойчивость, деньги, торг, коммерция, разорение, мотовство, обман, хитрость, вымогательство, власть, разочарование, безразличие, моральные увечья, принесение жертв, бремя, усталость, теснота, пустота, бессмысленность.

Выводы: семантическое наполнение концепта семья-дом у Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин демонстрирует некоторую преемственность. Идеальный дом Бин Синь, который представляется писательнице вполне реальной моделью для воплощения в жизнь, у Дин Лин все больше приобретает черты сновидения и воспоминания, в произведениях Чжан Айлин окончательно превращается в наваждение и кошмарный сон, где изначальные положительные значения чистоты, современности и правильности (концепт у Бин Синь) становятся стерильностью, бездумным копированием и отсутствием душевности (концепт у Чжан Айлин).

Концепт семья-дом в творчестве шанхайской писательницы окончательно теряет какие-либо остатки прекрасного воспоминания, все, что касается него, теперь связано со значениями, вызывающими раздражение и тоску: безразличие, разочарование, теснота, пустота и т.д. Семья окончательно превращается в чужой дом — «не-отчий дом», пространство которого оказывается зловещим и губительным для его обитателей.

Можно предположить несколько истоков такой трансформации концепта. С одной стороны, причины можно усмотреть в собственной биографии шанхайской писательницы, чей травматический юношеский опыт мог стать основой для формирования подобных смыслов в концепте. Кроме того, стоит обратиться и к европейской традиции. Поскольку тема «не-семьи» могла быть почерпнута из европейской и американской киноиндустрии. Дом роковой женщины в фильмах

нуар 1940-х гг., если она не представляет собой экстремальные типы леди-вамп или эмансипированной авантюристки, то есть если роковой женщиной оказывается представительница буржуазного семейства, иногда являет собой пугающее, вызывающее беспокойство пространство, населенное мстительными, порой со скрытыми садистскими наклонностями людьми[313], чаще всего в фильмах нуар в такой роли выступают мужья[314], в произведениях Чжан Айлин их место занимают родители и ближайшие родственники.

Исходя из единственного положительного значения концепта, можно предположить, что, как и в случае с концептом любовь, трансформация значений строится на отрицании предыдущего опыта. Единственным критерием семьи оказывается наличие обычного тепла человеческих отношений, сочувствия и сострадания. Если этих чувств нет, то семья превращается в механическую машину по производству детей и перемалыванию человеческих судеб, бессмысленную и безжалостную.

Однако весь этот нравоучительный подтекст может нас увести от еще одной особенности творческой манеры письма писательницы. Концепты любовь и семья-дом могут также иметь сугубо художественное происхождение. Чжан Айлин всегда подчеркивала, что не ставит перед собой задачу обличать или развенчивать социальные проблемы общества. Ее прежде всего интересует эстетическая функция художественного текста, ей интересно создавать атмосферу нервозности и неприятного напряжения. Она как будто пишет современные сказки, страшные, без счастливого конца. А атмосферу пугающего и помогают создавать неожиданно сконцентрированные, негативно маркированные элементы двух традиционных концептов любовь и семья-дом.

---

313 Harvey S. Women’s Place: The Absent Family of Film Noir // Women in Film Noir. London: British Film Institute, 1980. P. 35–46.

314 Новикова Е.Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // Артикульт. 2015. № 17(1). С. 47.

Заключение

Анализ литературной ситуации 30–50-х гг. XX в. и творчества шанхайской писательницы Чжан Айлин, проведенный в данном исследовании, позволяет сделать следующие выводы.

1. Китайский художественный мир 1930–40-х гг., несмотря на сложную политическую обстановку в стране, представлял собой живую, разноплановую и многоголосую картину, в которой литератор мог обнаружить достаточно свободы для реализации своих индивидуальных творческих задач. Благодаря этому одновременно могли сосуществовать различные литературные направления, а молодые авторы воспитывались в космополитической среде, что позволило сформироваться новому поколению писателей, к которому принадлежит Чжан Айлин. Вторая половина 1950-х гг. стала важным периодом, повлекшим серьезные изменения в китайской культуре. Выработка единого творческого метода в литературе и искусстве постепенно сформировала такую ситуацию, при которой многие писатели как старшего, так и молодого поколения оказываются в идеологическом столкновении с политической системой. От кампаний середины и конца 50-х гг. пострадали писательница Дин Лин, драматург Тянь Хань, критик Ху Фэн и многие другие представители китайской интеллигенции. Культурная революция 1966–1976 гг. на несколько лет и вовсе прервала литературные процессы в КНР. С 1967 по 1969 гг. в стране не издавались художественные произведения профессиональных писателей. Кроме того, в первые годы Культурной революции погибли такие известные авторы, как Лао Шэ (1966), Чжоу Шоуцзюань (1968), Чжоу Цзожэнь (1967) и Тянь Хань (1968), многим пришлось пройти через унижения и «перевоспитание». Хотя возвращение литераторов к профессиональному творчеству произошло уже в 1971 г. — вновь было разрешено издавать художественные произведения, однако подлинное возрождение литературы, получившей название «литература нового периода» (新时期文学), связано с началом экономических и политических преобразований конца 70-х — начала 80-х гг. Они вдохнули новую жизнь в художественное

творчество и послужили началом возрождения литературного наследия республиканского Китая. Одним из носителей старых традиций и связующим звеном между эпохами стала писательница Чжан Айлин.

2. В творчестве Чжан Айлин мы видим новый подход к изображению действительности. Она отказывается от актуальной военно-политической тематики, не пишет на злобу дня. В произведениях Чжан Айлин использует технику «асимметричного контраста», когда сквозь одно явление вдруг может проступить его противоположность. Писательница культивирует несовершенство своих литературных героев. Именно они, по ее мнению, лучше других могут представлять современность. Главным лейтмотивом своих произведений она делает призрачность, размытость и неустойчивость этого мира. Новый способ изображения действительности напрямую связан с изменениями культурной парадигмы военного времени, с трансформацией художественных концептов семья-дом и любовь.

3. Изменение исследуемых художественных концептов непосредственно связано с трансформацией образов героинь произведений. Сравнение этих персонажей в текстах писательниц Бин Синь, Дин Лин, Чжан Айлин позволяет нам говорить о преемственности и контрасте в подходе к изображению женщины. Бин Синь в ранних рассказах предлагает свой вариант истинной «новой женщины», которая находит свое органичное место в рамках семьи и домашнего быта и становится духовным соратником своего мужа. Писательница предлагает свой взгляд на тип женщины-жертвы патриархального семейного устоя, характерный для авторов «движения 4-го мая». В своей интерпретации Бин Синь делает акцент на взаимосвязи между матерями и дочерьми, которая лежит, по мнению писательницы, в основе семейных отношений.

Дин Лин предлагает более радикальный подход к изображению «новой женщины». Ее героини стремятся к свободе и самостоятельности, но оказываются в ловушке финансовой зависимости от семьи, они не до конца понимают, зачем им собственно нужна свобода, поэтому в первых рассказах в

образах часто присутствует интонация разочарования, скуки, бессмысленности. Лишь в более поздних рассказах Дин Лин находит пути решения личностного конфликта для своих героинь: она предлагает им работать на благо общества и революции. Дин Лин также одной из первых обращается к изображению, позаимствованному из европейской киноиндустрии, — образу роковой женщины.

Чжан Айлин продолжает традиции обеих старших современниц. Ее героини менее контрастны, они не такие эмоционально напряженные, как персонажи Дин Лин, но и не такие идеализированные, как женщины в изображении Бин Синь. Собственно изменение образов героинь определенным образом отражается на трансформации основных смыслов исследуемых концептов, поскольку их значения возникают как проекция сознания персонажей: их суждения или их восприятие реальности. Поэтому для Дин Лин и Бин Синь в концепте любовь будет актуально значение «любовь превыше всего», а для Чжан Айлин — значение любви как социальной и обыденной ценности.

4. В исследуемых текстах мы можем зафиксировать трансформацию двух художественных концептов (семья-дом и любовь) относительно традиции. Концепт любовь у старших современниц Чжан Айлин представляет два варианта реализации идеи «любовь превыше всего». В обоих случаях любовь воспринимается как наивысшая ценность в возвышенном, божественном смысле у Бин Синь и, наоборот, в более приземленном, романтическом, индивидуальном ключе у Дин Лин. В произведениях же Чжан Айлин концепт любовь связан с такими негативными явлениями, как предательство, болезнь, унижение, злость, обида, ненависть, притворство, иллюзия, обман и пр. Писательница намерено разрушает возвышенно-сентиментальное и романтическое отношение к любви. Она отталкивается от изображения в духе «любовь превыше всего» и начинает выстраивать свой собственный мир любви. Писательница переходит от резкого отрицания романтической любви и привязанности к описанию любви как ценностного, основополагающего, но абсолютно несовершенного чувства.

Семантическое наполнение концепта семья-дом у Бин Синь, Дин Лин и Чжан Айлин демонстрирует некоторую преемственность. Концепт семья-дом в произведениях Бин Синь представляет собой идеализированный образ большой семьи из нескольких поколений, которые способны существовать в мире и согласии. По мысли писательницы, к этому идеалу необходимо стремиться в реальности. Концепт семья-дом в раннем творчестве Дин Лин все больше приобретает черты сновидения и воспоминания. Появляются два полюса концепта — «отчий дом» и его противоположность «неродной дом». В произведениях Чжан Айлин концепт окончательно заполняется негативными значениями, что превращает место обитания в дом-наваждение из кошмарного сна. В обоих исследуемых концептах мы фиксируем изменение ценностного компонента. Любовь становится амбивалентным явлением, семья-дом — практически полностью негативно окрашенным.

Список литературы

Источники на китайском языке

1. 冰心. «破坏与建设时代»的女学生 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Студентки эпохи разрушения и созидания // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 5–11.

2. 冰心. 两个家庭 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Две семьи // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 12–22.

3. 冰心. 最后的安息 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Последний приют // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 85–95.

4. 冰心. 小家庭制度下的牺牲 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Маленькая семейная жертва // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 114–116.

5. 冰心. 是谁断送了你? // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Кто надломил тебя? // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 149–152.

6. 冰心. «无限之生»的界线 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Граница «Бессмертия» // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 102–105.

7. 冰心. 一个军官的笔记 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Записки офицера // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 124–128.

8. 冰心. 超人 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Сверхчеловек // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 205–212.

9. 冰心. 笑 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Улыбка // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 180–181.

10. 冰心. 烦闷 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Тоска // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 362–373.

11. 冰心. 繁星 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Мириады звезд // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 261–313.

12. 冰心. 春水 // 冰心全集八卷. 第一卷 (Бин Синь. Весенние воды // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 1. — С. 385–445.

13. 冰心. 寄小读者 (通讯九-十二) // 冰心全集八卷. 第二卷 (Бин Синь. Письма маленьким читателям (письма с 9 по 12) // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 2. — С. 101–125.

14. 冰心. 分 // 冰心全集八卷. 第二卷 (Бин Синь. Расставание // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 2. — С. 507–516.

15. 冰心. 冬儿姑娘 // 冰心全集八卷. 第三卷 (Бин Синь. Снегурочка // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 3. — С. 44–50.

16. 冰心. 相片 // 冰心全集八卷. 第三卷 (Бин Синь. Фотография // Бин Синь. Полное собрание сочинений в 8-ми томах). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — Т. 3. — С. 53–70.

17. 丁玲. 莎菲女士日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник Софии // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. — Т. 2. — С. 325–366.

18. 丁玲. 梦珂 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Мэнкэ // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. — T. 2. — C. 367–410.

19. 丁玲. 自杀日记 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Дневник самоубийцы // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. — T. 2. — C. 454–463.

20. 丁玲. 一个女人和一个男人 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Женщина и мужчина // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. — T. 2. — C. 531–553.

21. 丁玲. 野草 // 丁玲.女性小说金作(下) (Дин Лин. Ецао // Дин Лин. Лучшие сочинения женской художественной прозы). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1995. — T. 2. — C. 567–575.

22. 张爱玲. 金锁记 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Золотые оковы // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — C. 1–45.

23. 张爱玲. 倾城之恋 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Любовь, что разрушает города // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — C. 46–87.

24. 张爱玲. 茉莉香片// 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Жасминовый чай // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — C. 88–110.

25. 张爱玲. 第一炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние первое // Полное собрание сочинений. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — C. 111–163.

26. 张爱玲. 第二炉香 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Благовоние второе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 164–200.

27. 张爱玲. 封锁 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1943 年作品 (Чжан Айлин. Блокада // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1943 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 201–212.

28. 张爱玲. 年轻的时候 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1944 年作品 (Чжан Айлин. В молодости // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1944 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 70–84.

29. 张爱玲. 红玫瑰与白玫瑰 // 张爱玲典藏全集.中篇小说：1944 年作品 (Чжан Айлин. Красная роза и бела роза // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения 1944 г.). Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 105-148.

30. 张爱玲. 留情 // 张爱玲典藏全集.中篇小说： 1945 年以后作品 (Чжан Айлин. Осень любви // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Повести и рассказы: произведения после 1945 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 65–83.

31. 张爱玲. 自己的文章 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Статья о себе // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 13–20.

32. 张爱玲. 烬余录 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Записки на развалинах // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 21–35.

33. 张爱玲. 写什么 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. О чем писать // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 85–86.

34. 张爱玲. 私语 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. С глазу на глаз // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 100–115.

35. 张爱玲. 童言无忌私语 // 张爱玲典藏全集.散文卷一：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Нельзя винить ребенка за его слова // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 1: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 1–12.

36. 张爱玲. 天才梦 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Мечта о таланте // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 62–64.

37. 张爱玲. 存稿 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Черновики // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 24–33.

38. 张爱玲. 必也正名乎 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Конечно начнем с исправления имен // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 9–14.

39. 张爱玲. 我看苏青 // 张爱玲典藏全集.散文卷二：1939–1947 年作品 (Чжан Айлин. Смотрю на Су Цин // Полное собрание сочинений. Эссе, том 2: произведения 1939–1947 гг.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 112–130.

40. 张爱玲. 对照记-看老照相薄 // 张爱玲典藏全集.对照记：1952 以后的作品 (Чжан Айлин. Подстрочник — разглядывая старинный фотоальбом // Полное собрание сочинений Чжан Айлин. Подстрочник : произведения после 1952 г.). — Харбин: Изд-во Хаэрбинь чубаньшэ, 2003. — С. 1–106.

41. 张爱玲.牛// 张爱玲全集 (Чжан Айлин. Буйвол // Собрание сочинений Чжан Айлин). — Лицзян: Изд-во Лицзян чубаньшэ, 1998. — С. 1–3.

42. 张爱玲. 霸王别姬 // 张爱玲全集 (Чжан Айлин. Ба-ван прощается со своей наложницей // Собрание сочинений Чжан Айлин). — Лицзян: Изд-во Лицзян чубаньшэ, 1998. — С. 4–8.

43. 张爱玲. 有几句话同读者说 // 张爱玲都市的人生 (Чжан Айлин. Несколько слов к моим читателям // Чжан Айлин. Образ жизни в мегаполисе). — Чанша: Изд-во Хуньань вэньи чубаньшэ, 1993. — С. 282–283.

Научно-критическая литература на китайском языке

44. 陈子善. 张爱玲的风气 (Чэнь Цзышань. Стиль Чжан Айлин). — Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. — 163 с.

45. 陈子善. 记忆张爱玲 (Чэнь Цзышань. Вспоминая Чжан Айлин). — Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2006. — 207 с.

46. 成仿吾. 从文学革命到革命文学 // 成仿吾研究资料 (Чэн Фанъу. От литературной революции к революционной литературе // Исследовательские материалы о Чэн Фанъу). — Пекин: Изд-во Чжиши чаньцюань чубаньшэ, 2011. — С. 188–193.

47. 高洪兴. 缠足史 (Гао Хунсин. История бинтования ног). — Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1995. — 198 с.

48. 胡秋原. 勿侵略文艺 // 文艺自由论辩集 (Ху Цююань. Руки прочь от литературы // Материалы полемики о свободе литературы и искусства). — Шанхай: Изд-во Шанхай шудянь чубаньшэ, 1982. — С. 10–13.

49. 洪子诚. 中国当代文学史 (Хун Цзычэн. История современной китайской литературы). — Пекин: Изд-во Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007. — 402 с.

50. 李今. 海派小说与现代都市文化 (Ли Цзинь. Проза хайпай и современная городская культура). — Аньхой: Изд-во Аньхуэй цзяоюй чубаньшэ, 2000. — 366 с.

51. 李金发. 是个人灵感的记录表 // 中国现代诗论 (Ли Цзиньфа. Записки о личном вдохновении // Теория современно китайской поэзии). — Гуанчжоу: Изд-во Хуачэн чубаньшэ, 1985. — С. 250.

52. 陆定一.陆定一文集 (Лу Динъи. Лу Динъи собрание сочинений). — Пекин: Изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1992. — 909 с.

53. 鲁迅. 京派和海派 // 鲁迅全集十八卷. 第六卷 (Лу Синь. Пекинская и шанхайская школы // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. — Т. 6. — С. 312–316.

54. 鲁迅. 京派与海派 // 鲁迅全集十八卷. 第五卷 (Лу Синь. Пекинская школа с шанхайской школой // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. — Т. 5. — С. 453–456.

55. 鲁迅. 论第三种人 // 鲁迅全集十八卷. 第四卷 (Лу Синь. О третьей категории // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. — Т. 4 — С. 450–456.

56. 鲁迅. 娜拉走后怎样？ // 鲁迅全集十八卷. 第一卷 (Лу Синь. Что ждет Нору? // Полное собрание сочинений в 18-ти томах). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2005. — Т. 1. — С. 165–173.

57. 梁实秋. 文学与革命 // 文学运动史料选(全五册) (Лян Шицю. Литература и революция // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). — Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. — Т. 3. — С. 10–19.

58. 刘川鄂.张爱玲传 (Лю Чуаньэ. Биография Чжан Айлин). — Пекин: Изд-во Бэйцзин шиюэ вэньи чубаньшэ, 1999. — 352 с.

59. 刘绍铭. 再读张爱玲 (Лю Шаомин. Вновь читаем Чжан Айлин). — Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. — 381 с.

60. 民族主义文艺运动宣言 // 文学运动史料选(全五册) (Манифест движения за националистическую литературу и искусство // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). — Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. — Т. 3. — С. 78–85.

61. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话 // 毛泽东选集四卷. 第三卷 (Мао Цзэдун. Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани // Мао Цзэдун. Избранное в 4-х томах). — Шанхай: Изд-во Жэньминь чубаньшэ, 1967. — Т. 3. — С. 804–835.

62. 穆时英. 公墓自序 // 南北极, 公墓 (Му Шиин. Предисловие к сборнику «Общественное кладбище» // Огонь и пламень, Общественное кладбище). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1987. — С. 173–175.

63. 钱理群. 对话与漫游四十年代小说研读 (Цянь Лицюнь. Беседы и прогулки. Чтение и изучение прозы 40-х годов). — Шанхай: Изд-во Шанхай вэньи чубаньшэ, 1999. — 513 с.

64. 钱理群. 中国现代文学三十年 (Цянь Лицюнь. Тридцать лет развития современной китайской литературы). — Пекин: Изд-во Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 1998. — 667 с.

65. 钱杏邨. 死去了的阿Q时代 // 文学运动史料选(全五册) (Цянь Синцунь. Уходящая эпоха А-кью // Сборник материалов по истории литературных движений в 5-ти томах). — Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. — Т. 2. — С. 46–72.

66. 瞿秋白. 文艺的自由和文学家的不自由 // 瞿秋白文集八卷. 第三卷 (Цюй Цюбо. Свобода для литературы, но не для писателя // Собрание сочинений Цюй Цюбо в 8-ми томах). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1989. — Т. 3. — С. 55–74.

67. 瞿秋白. 鲁迅杂感选集序言 // 文学运动史料选(全五册) (Цюй Цюбо. Предисловие к «Избранным заметкам Лу Синя» // Сборник материалов по

истории литературных движений в 5-ти томах). — Шанхай: Изд-во Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. — Т. 2. — С. 263–284.

68. 沈从文. 论 «海派» // 沈从文全集三十二卷. 第十七卷 (Шэнь Цунвэнь. О шанхайской школе // Полное собрание сочинений в 32-х томах). — Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. — Т. 17. — С. 54–58.

69. 沈从文. 论中国创作小说 // 沈从文全集三十二卷. 第十六卷 (Шэнь Цунвэнь. О китайской созидательной прозе // Полное собрание сочинений в 32-х томах). — Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. — Т. 16. — С. 195–222.

70. 沈从文. 文学者的态度 // 沈从文全集三十二卷. 第十七卷 (Шэнь Цунвэнь. Позиция литератора // Полное собрание сочинений в 32-х томах). — Тайюань: Изд-во Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2002. — Т. 17. — С. 46–53.

71. 诗经译注 / 周振甫 译注 (Книга песен с переводом и комментарием / под редакцией Чжоу Чжэньфу). — Пекин: Изд-во Чжунхуа шуцзюй, 2002. — 555 с.

72. 水晶. 张爱玲的小说艺术 (Шуй Цзин. Искусство прозы Чжан Айлин). — Тайбэй: Изд-во Дади чубаньшэ, 1976. — 173 с.

73. 水晶. 张爱玲未完 (Шуй Цзин. Чжан Айлин навсегда). — Тайбэй: Изд-во Дади чубаньшэ, 1996. — 188 с.

74. 水晶. 替张爱玲补妆 (Шуй Цзин. Расставляя акценты). — Цзинань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. — 316 с.

75. 司马文侦. 文化汉奸罪恶史 (Сыма Вэньчжэнь. История преступлений изменников от культуры). — Шанхай: Изд-во Шанхай шугуан чубаньшэ, 1945. — 53 с.

76. 苏伟贞. 描红：台湾张派作家世代论 (Су Вэйчжэнь. Как по прописям: о поколении тайваньских писателей школы Чжан Айлин). — Тайбэй: Изд-во Саньминь Шуцзюй, 2006. — 390 с.

77. 苏汶. 关于“文新”与胡秋原的文艺论辩 // 文艺自由论辩集 (Сунь Вэнь. Об «обновлении языка» и литературной полемике с Ху Цююанем // Материалы

полемики о свободе литературы и искусства). — Шанхай: Изд-во Шанхай шудянь чубаньшэ, 1982. — С. 62–76.

78. 苏汶. 文人在上海 (Су Вэнь. Литераторы в Шанхае). [Электронный ресурс]. URL: https://www.yooread.net/8/5326/275941.html. (дата обращения 31.03.2021).

79. 唐弢. “名士才情”与“商业竞卖”// 唐弢杂文集 (Тан Тао. «Знаменитости и таланты» и «коммерция и торг» // Тан Тао. Заметки и очерки). — Пекин: Цзд-во Саньлянь шудянь, 1984. — С. 565–567.

80. 唐文标. 张爱玲杂碎 (Тан Вэньбяо. Всякая всячина о Чжан Айлин). — Тайбэй: Ляньцзин чубаньшие гунсы, 1976. — 165 с.

81. 王德威. 落地的麦子不死 (Ван Дэвэй. Взойдут упавшие в землю семена). — Цзиньань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2004. — 223 с.

82. 王拓. 张爱玲与宋江 (Ван То. Чжан Айлин и Сун Цзян). — Тайчжун: Изд-во Ланьдэн вэньхуа шие гунсы, 1976. — 227 с.

83. 王羽. 张爱玲传 (Ван Юй. Биография Чжан Айлин). — Шанхай: Изд-во Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2009. — 237 с.

84. 王哲甫. 中国新文学运动史 (Ван Чжэфу. История движений новой литературы Китая). — Пекин: Бэйпин цзиншань шушэ, 1933. — 495 с.

85. 吴福辉. 都市漩流中的海派小说 (У Фухуэй. Проза хайпай в водовороте городской жизни). — Чанша: Изд-во Хуньань цзяоюй чубаньшэ, 1995. — 381 с.

86. 夏志清. 中国现代小说史 (Ся Чжицин. История современной китайской литературы). — Гонконг: Изд-во Сянган чжунвэньдасюэ чубаньшэ, 2001. — 562 с.

87. 许道明. 海派文学论 (Сюй Даомин. Теория литературы хайпай). — Шанхай: Изд-во Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999. — 417 с.

88. 严家炎. 中国现代小说流派史 (Янь Цзяянь. История литературных течений в современной китайской прозе). — Пекин: Изд-во Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1989. — 337 с.

89. 杨义. 京派海派综论 (Ян И. Общие рассуждения о пекинской и шанхайской школах). — Пекин: Изд-во Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2003. — 558 с.

90. 叶素. 礼拜六派的重振 // 鸳鸯蝴蝶派文学资料(下) (Е Су. Возрождение группы журнала «Суббота» // Материалы о литературной группе «уточек-неразлучниц и бабочек». Т. 2). — Пекин: Изд-во Чжиши чаньцюань чубаньшэ, 2010. — С. 745–749.

91. 余斌. 张爱玲传 (Юй Бинь. Биография Чжан Айлин). — Хайнань: Изд-во Хайнань гоцзи синьвэнь чубань чжунсинь, 1993. — 349 с.

92. 于青. 张爱玲传 (Юй Цин. Биография Чжан Айлин). — Пекин: Изд-во Чжунго хуацяо чубаньшэ, 2003. — 416 с.

93. 于青. 才女奇情.张爱玲 (Юй Цин. Удивительные чувства одаренной женщины. Чжан Айлин). — Цзиньань: Изд-во Шаньдун хуабао чубаньшэ, 1998. — 177 с.

94. 于青. 寻找张爱玲 (Юй Цин. В поисках Чжан Айлин). — Пекин: Изд-во Чжунгоюи чубаньгунсы, 1995. — 348 с.

95. 张爱玲研究资料 / 于青与金宏达编 (Исследовательские материалы о Чжан Айлин / под ред. Юй Циня и Цзинь Хунда). — Фучжоу: Изд-во Хайся вэньи чубаньшэ, 1994. — 558 с.

96. 张爱玲资料大全集 / 唐文标编 (Большое полное собрание материалов о Чжан Айлин / под ред. Тан Вэньбяо). — Тайбэй: Изд-во Шибао вэньхуа чубаньшие юсяньгунсы, 1984. — 383 с.

97. 张子静. 我的姊姊张爱玲 (Чжан Цзыцзин. Моя сестра Чжан Айлин). — Шанхай: Изд-во Сюэлинь чубаньшэ, 1997. — 197 с.

98. 周作人. 上海气// 谈龙集 (Чжоу Цзожэнь. Дух Шанхая // Сборник «Тань лун»). — Цзяшичжуан: Изд-во Хэбэй цзяоюй чубаньшэ, 2002. — С. 90–91.

Научно-критическая литература на русском языке

99. Аджимамудова В. С. Юй Да-фу и литературное общество «Творчество». — М.: Наука, 1971. — 192 с.

100. Аджимамудова В. С. Тянь Хань. Портрет на фоне эпохи. — М.: Наука, 1993. — 239 с.

101. Антология концептов: [словарь]: В 4 т. / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. — Волгоград: Парадигма, 2005. — 352 с.

102. Антология художественных концептов русской литературы XX века / авт.-сост.: Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. — М.: Флинта: Наука, 2013. — 355 с.

103. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В. П. Нерознака. — М.: Academia, 1997. — С. 267–279.

104. Баранова Л. В. Жизненный и творческий путь китайской писательницы Дин Лин: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1995. — 221 с.

105. Ван Аньи. Такая обычная и земная Чжан Айлин // Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика. — М.: Восточная литература, 2007. — С. 456–464.

106. Голыгина К. И. Новелла средневекового Китая: Истоки сюжетов и их эволюция VIII–XIV вв. — М.: Наука, 1980. — 326 с.

107. Го юй: (Речи царств). — М.: Наука, 1987. — 471 с.

108. Желоховцев А. Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. — М.: Наука, 1979. — 206 с.

109. Желоховцев А. Н. Хуабэнь — городская повесть средневекового Китая: Некоторые проблемы происхождения и жанра. — М.: Наука, 1969. — 200 с.

110. Захарова Н. В. Жизненный и творческий путь современной китайской писательницы Се Бинсинь: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1983. — 179 с.

111. Захарова Н. В. Движение за права женщин и рождение периодических изданий для женщин в Китае в эпоху поздней Цин // Вестник Костромского университета. — 2019. — Т. 25. — № 1. — С. 111–114.

112. Захарова Н. В. Обучение в миссионерской школе как фактор формирования творческого стиля китайской писательницы Бин Синь (1900–1999) // Запад в культурах Востока: контакты и конфликты. Т. 2. — М.: ИВ РАН, 2019. — С. 136–149.

113. Захарова Н. В. Христианские идеи и литературное творчество Бин Синь в первой четверти XX века // Встреча Востока и Запада. Взаимодействие литератур и традиций. — М.: ИМЛИ РАН, 2020. — С. 91–102.

114. Захарова Н. В. Бин Синь и детская литература современного Китая // Детские чтения. — 2017. — № 1 (011). — С. 112–118.

115. Захарова Н. В. Любовная проза в Китае во втором десятилетии XX в.: от прозы, описывающей чувства, к прозе «Уточек-неразлучниц и бабочек» // Studia Litterarum. — М., 2021. — Т. 6. — №1. — С. 88–103.

116. Захарова Н. В. Литературный процесс в Китае в первой четверти XX в. Эволюция прозаических жанров. — М.: ИМЛИ РАН, 2019. — 336 с.

117. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. — Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. — 167 с.

118. Китайская культура 20–40-х годов и современность: сб. ст. — М.: Наука, 1993. — 260 с.

119. Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. — М.: Восточ. лит., 2002. — 605 с.

120. Лебедева Н. А. Сяо Хун: Жизнь, творчество, судьба. — Владивосток: Дальнаука, 1998. — 162 с.

121. Лебедева Н. А. Судьба и творчество китайской писательницы XX века как нарушение конфуцианских запретов (Дин Лин и Сяо Хун) // Китай, китайская цивилизация и мир: История, современность, перспективы: Тез. докл. IV Междунар. конф. Ч. 2. — М., 1993. — С. 51–56.

122. Лебедева Н. А. Три жизни Дин Лин // Дальний Восток. — Хабаровск, 1989. — С. 149–153.

123. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / Под ред. В. П. Нерознака. — М.: Academia, 1997. — С. 147–165.

124. Лозинская Е. В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX и XXI веков. — М., 2007. — 160 с.

125. Малявин В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. — М.: Дизайн. Информ. картография [и др.], 2003. — 436 с.

126. Маркова С. Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века: (очерки выживания). — М.: Гуманитарий, 2004. — 571 с.

127. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. — М.: Флинта; Наука, 2004. — 255 с.

128. История Китая: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по историческим специальностям / Л. С. Васильев и др.; под ред. А. В. Меликсетова. — 2-е изд. — М.: Изд-во Московского ун-та; Оникс, 2002. — 736 с.

129. Мэн-цзы / пер. с кит., указ. В. С. Колоколова. — СПб.: Петербургское востоковедение, 1999. — 272 с.

130. Никитина А. А. Эволюция персоносферы китайской прозы второй половины XX века: дисс. ... канд. филол. наук. — СПб., 2017. — 404 с.

131. Новикова Е. Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // Артикульт. — 2015. — № 17(1). — С. 45–54.

132. Лян Цичао. Ли Хунчжан или политическая история Китая за последние 40 лет. — СПб.: Колокольня, 1905. — 346 с.

133. Рифтин Б. Л. Китайская литература: Сюжетная проза // История всемирной литературы: в 9-ти томах. — М., 1984. — Т. 2. — С. 110–116.

134. Семенюк М. В. «Шанхайский стиль» в современной литературе Китая // Общество и государство в Китае. — М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2013. — Т. XLIII, ч. 1. — С. 642–644.

135. Семенюк М. В. Специфика художественного мира произведений Ван Аньи: дисс. ... канд. филол. наук. — М., 2017. — 240 с.

136. Селиверстова Ю. А. Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре: 1920-30-е гг.: дисс. ... канд. ист. наук. — М., 2013. — 232 с.

137. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. — Изд. 3-е, испр. и доп.. — М.: Академический проект, 2004. — 982 с.

138. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши Цзи). — М.: Вост. лит. РАН, 2001. — Т. 1. — 415 с.

139. Тань Аошуан. Китайская картина мира: язык, культура, ментальность. — М.: Яз. слав. культуры, 2004. — 271 с.

140. Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2010. — № 4(2). — С. 742–745.

141. Федоренко Н. Т. Китайская литература: Очерки по истории китайской литературы. — М.: Гослитздат, 1956. — 731 с.

142. Шатравка А. В., Кондратенко А. В. Традиции и новаторство в творчестве Чжан Айлин // Вестник Амурского государственного университета, 2012. — Вып. 58: Сер. Гуманитар. науки. — С. 70–75.

143. Шедевры китайской женской прозы середины XX века / пер. с кит. Н. Ю. Демидо и др. — М.: Изд-во вост. лит., 2018. — 301 с.

144. Шицзин / Изд. подгот. А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. — 611 с.

145. Шнейдер М. Е. Лига левых писателей // Лит. наследство. — М.: Наука, 1969. — Т. 81. — С. 487–506.

146. Эйдлин Л. З. О китайской литературе наших дней. — М.: Советский писатель, 1955. — 299 с.

Научно-критическая литература на западных языках

147. Chang Shuei-may. Casting Off the Shackles of Family: Ibsen's Nora Figure in Modern Chinese Literature 1918–1942. — New York: Peter Lang, 2004. — 208 p.

148. Chang Sung-sheng Yvonne. Yuan Qiongqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's Feminine Writers // Gender Politics in Modern China. Writing and Feminism. — London: Duke University Press, 1993. — 215-237 p.

149. Daruvala S. Yuefeng: A Literati Journal of the 1930s // Modern Chinese Literature and Culture. — 2006. — Vol. 18, No. 2. — P. 39–97.

150. Dooling A.D. Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China. — New York: Palgrave Macmillan, 2005. — 273 p.

151. Doane M.A. Femme Fatales: Feminism, Film, Psychoanalysis. — New York: Routledge, 1991. — 312 p.

152. Ebrey P.B. Women and the Family in Chinese History. — Routledge, 2003. — 304 p.

153. Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres / ed. Kam Louie. — Hong Kong University Press, 2012. — 312 p.

154. Gunn E.M. Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945. — New York: Columbia University Press, 1980. — 330 p.

155. Harvey S. Women's Place: The Absent Family of Film Noir // Women in Film Noir. — London: British Film Institute, 1980. — P. 35-46.

156. Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. — New Haven, CT: Yale University Press, 1961. — 662 p.

157. Hsia C.T. A History of Modern Chinese Fiction, 1917–1957. — Indiana University Press, 1999. — 726 p.

158. Huang M. Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of Qing in Ming-Qing Literature // Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR), 1998. — Vol. 20. — P. 153–184.

159. Huang N. Women, War, Domesticity: Shanghai Literature and Popular Culture of the 1940s. Brill Leiden Boston, 2005. — 276 p.

160. Huang N. War, Revolution, and Urban Transformations: Chinese Literature of the Republican Era, 1920s–1940s // A Companion to Modern Chinese Literature. — West Sussex, 2015. — P. 67–80.

161. Lee Haiyan. Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950. Stanford University Press, 2006. — 364 p.

162. Lee Ou-fan. Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. — 409 p.

163. Lin Weixin. A Theoretical Study of Zhang Ailing's Short Story Collection Chuanqi. PhD thesis. — University of London, 2007. — 352 p.

164. Ma Zuqiong. Female Gothic, Chinese and American styles: Zhang Ailing's Chuanqi in comparison with stories by Eudora Welty and Carson McCullers. PhD thesis. — University of Louisville, 2010. — 195 p.

165. Qian Suoqiao. Liberal Cosmopolitan: Lin Yutang and Middling Chinese Modernity. — Brill, 2011. — 271 p.

166. Rosenmeier Ch. On the Margins of Modernism: Xu Xu, Wumingshi and Popular Chinese Literature in the 1940s. — Edinburgh University Press, 2017. — 152 p.

167. Shih Shu-mei. The Lure of the Modern Writing Modernism in Semicolonial China 1917-1937. University of California press. Berkeley Los Angeles. London, London, England, 2001. — 440 p.

168. Wang Xiaoping. Contending for the "Chinese Modern". The Writing of Fiction in the Great Transformative Epoch of Modern China, 1937–1949. — Boston: Brill, 2019. — 604 p.

169. Whitefield B. The Tian Zu Hui (Natural Foot Society): Christian Women in China and the Fight against Footbinding // Southeast Review of Asian Studies, 2008. — Vol. 30. — 2008. — P. 203–212.

170. Yan Haiping. Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905–1948. — London: Routledge, 2006. — 320 p.

171. Zhou Cezong. The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980. — 490 p.

Справочная литература: словари, энциклопедии:

172. 古代汉语词典 (Словарь древнекитайского языка). — Пекин: Изд-во Шанъу иньшугуань, 1998. — 2087 с.

173. 汉语成语考释词典 (Фразеологический словарь китайского языка: комментарии и объяснения). — Пекин: Изд-во Шанъу иньшугуань, 1989. — 1668 с.

174. 红楼梦语言词典 (Словарь языка романа «Сон в красном тереме»). — Пекин: Изд-во Шанъу иньшугуань, 1995. — 1505 с.

175. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н.э. — начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературовед. и культурол. термины в иероглиф. написании, рус. транскрипции и пер. / Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова. — М.: АСТ : Восток-Запад, 2005. — 333 с.

176. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. — М.: Восточная лит., 2006–2010.