

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
Институт стран Азии и Африки

*На правах рукописи*

Семенюк Мария Владимировна

**Специфика художественного мира произведений Ван Аньи**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(литература Китая)  
(филологические науки)

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
кандидат филологических наук

Д.Н. Воскресенский

Научный консультант  
кандидат филологических наук

С.В. Никольская

Москва – 2017

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Жизнь и творчество Ван Аньи .....</b>	<b>16</b>
1.1 Творческий путь .....	16
1.2. Основные темы и проблематика творчества .....	33
<b>Глава 2. Герои Ван Аньи в пространстве и времени .....</b>	<b>74</b>
<b>Глава 3. Образно-символическое содержание и стилистика прозы Ван Аньи.....</b>	<b>134</b>
3.1. Образы, символы, лейтмотивы .....	134
3.2. Стилистика и речь .....	165
<b>Заключение.....</b>	<b>185</b>
<b>Библиография .....</b>	<b>189</b>
<b>Приложение 1. Переводы произведений Ван Аньи .....</b>	<b>204</b>
1а. Ван Аньи. Пьяница.....	204
1б. Ван Аньи. Почему я пишу.....	229
1в. Ван Аньи. Четыре принципа литератора (из книги «Истории и как их рассказывать»).....	233
<b>Приложение 2. Список основных произведений Ван Аньи.....</b>	<b>235</b>

## Введение

Творчество современной китайской писательницы Ван Аньи (р. 1954) популярно и в Китае, и за рубежом. Ее перу принадлежит около 30 романов, более 50 рассказов, более 30 сборников бессюжетной прозы<sup>1</sup>, а также сценарии к фильмам и драматическим постановкам, сборники дневников и целый ряд литературоведческих работ.

Произведения неоднократно удостоивались китайских литературных премий, в том числе наиболее престижных (премия Мао Дуня, премия Хунлоумэн, премия Лу Синя и т.д.). Проза Ван Аньи переведена на многие языки мира, в том числе на английский, французский, немецкий, чешский, голландский, корейский, сербский, иврит и многие другие. Ее творчество активно изучается китайскими и зарубежными литературоведами, становится объектом научного исследования в целом ряде кандидатских и магистерских диссертаций<sup>2</sup>.

По оценке многих китайских литературоведов в настоящий момент Ван Аньи — одна из самых выдающихся писательниц КНР. В 2000 году в культурных кругах Китая среди сотни критиков был проведен опрос. Задачей было выявить десять наиболее значимых авторов 90-х, и по итогам голосования Ван Аньи оказалась первой в этой десятке [270]. Известный китайский исследователь современной литературы, профессор Фуданьского университета Чэнь Сыхэ в одной из своих статей заявляет, что «Ван Аньи — одна из наиболее выдающихся фигур на литературной арене Китая конца XX века» [260, с. 377]. Литературовед Дай Цзиньхуа в своей книге «Лодка у переправы», посвященной современной китайской литературе, рассматривает Ван Аньи как «одну из наиболее значимых писательниц “новой волны”» [186, с. 250]<sup>3</sup>.

Коллеги по цеху также высоко оценивают творчество Ван. Известную китайскую писательницу Фан Фан во время недавнего выступления попросили дать оценку современным

---

<sup>1</sup> См. Приложение 2.

<sup>2</sup> В Китае количество диссертационных работ, посвященных творчеству Ван Аньи, насчитывает несколько десятков, см. к примеру, Лю Айхуа [203], Пай Яньянь [207], Пи Цзинь [209], Пэн Чао [210], Се Цин [211], Ся Цзюньин [216], Фан Фан [222], Чэнь Яя [266]. Помимо этого, целый ряд диссертаций, посвященных творчеству Ван Аньи, существует на Тайване, см. Ван Лимэй [176], Линь Цзяфэнь [199], Пань Ялин [208], Сунь Гохуа [212], Хуан Шуци [225], Хун Шихуэй [226], Цзян Цзинфэнь [234], Чжуан Ивэнь [248], Чэнь Цюэцянь [265], Янь Вэйин [274] и в США, см. Nancy Shneider [280], Wang Lingzhen [286], Ying Li [289].

<sup>3</sup> Мысль о том, что Ван Аньи входит в число лучших писателей современного Китая высказывают не только китайские литературоведы, но и зарубежные, см. Häse [293], Tang Xiaobing [284], Zhang Jingyuan [290]. Переводы произведений Ван неоднократно входили в шорт-лист крупных международных литературных премий, в том числе Man Booker International Prize, а совсем недавно, в 2017 году, Ван Аньи стала лауреатом Newman Prize for Chinese Literature.

женщинам-писательницам, и в первую очередь она сказала о Ван Аньи: «Количество ее произведений велико, а стиль постоянно меняется, нет ни одного писателя, который был бы способен на такое, она постоянно меняет вкусы своих читателей» [269].

При этом большинство китайских исследователей подчеркивают, что проза Ван очень сложна для изучения. Это связано, с одной стороны, с большим количеством произведений, а с другой стороны, — в постоянных формальных и стилевых экспериментах, характерных для писательницы. Ван Аньи неоднократно заявляет, что отказывается ограничивать свое творчество рамками какого-то художественного направления. Так, в одном из эссе она пишет: «Если Вы спросите, знаю ли я, как изменится форма моей прозы, то я отвечу — нет, я никак не могу это предугадать. Для меня изменение — это потребность, коренная, присущая мне потребность, а не что-то рациональное» [108]. Во многом по этой причине произведения Ван считаются в китайской литературоведческой среде «сложными». К примеру, литературовед Чэн Дэпэй отмечает: «Из-за плодовитости Ван Аньи и изменчивости ее стиля, когда дело доходит до описаний или обобщений ее творчества, сталкиваешься с зыбкостью и мимолетностью любых определений» [254]. А известный американский исследователь Ван Дэвэй пишет, что «произведениям Ван Аньи просто необходимо прежде всего научное прочтение» [173, с. 34].

Таким образом, творчество Ван Аньи представляется крайне интересным материалом для литературоведческого изучения. Как отмечал один из основоположников отечественного китаеведения В.М. Алексеев, «следует не выбирать для изучения то, что нравится нам на основании наших оценок, чуждых китайцам, а основываться на указаниях их собственных поэтологов» [10, с. 17–18].

*Актуальность* данного исследования обусловлена тем, что на настоящий момент творчество Ван Аньи остается в отечественном китаеведении практически неизученным. На конец 2017 года на русский язык переведено всего пять рассказов и повестей, три эссе Ван Аньи, и только одно произведение крупной формы.<sup>4</sup> С учетом общего количества произведений автора, приходится признать, что в переводе на русский ее творчество представлено очень ограниченно.

На настоящий момент творчество Ван Аньи рассмотрено в двух отечественных диссертационных исследованиях. Это диссертация к.ф.н. Д.В. Львова «Жизнь и творчество современной китайской писательницы Ван Аньи» 2007 года, и диссертация к.и.н. Ю.А.

---

<sup>4</sup> Это рассказы и повести «Конечная станция» (пер. В. Сухоруков) 1988 г., «Заключительные аккорды» (пер. Е. Рождественская-Молчанова) 1989 г., «Возвращение Лао Кана» (пер. Ю. Ильяхин) 1999 г., «Дядя» (пер. Л. Казаковой) 2003 г., «История любви в салоне причесок» (пер. О. Родионова) 2007 г., роман «Песнь о бесконечной тоске» (пер. М. Семенюк) 2016 г. и три эссе: «Такая обычная и земная Чжан Айлин», «Шанхайки» (пер. Д. Воскресенский) 2007 г., «В поисках Шанхая» (пер. М.Семенюк) 2014 г.

Куприяновой «Образ и стиль жизни китайской женщины в шанхайской культуре (1920–30-е гг.)» 2013 года.

Однако в связи с тем, что диссертация Ю.А. Куприяновой представляет собой историческое исследование, а в диссертации Д.В. Львова приведен филологический анализ всего трех произведений Ван Аньи, можно заключить, что в отечественном китаеведении творчество Ван Аньи изучено недостаточно подробно.

Помимо этого, актуальность данного исследования обусловлена тем, что предметом изучения являются произведения Ван Аньи, написанные в разных жанрах, но объединенные прочными связями. Их совокупность образует художественную целостность, обладающую особыми эстетическими свойствами — *художественный мир*.

Формирование художественного мира является естественным следствием творческого процесса, оно проистекает из гносеологической функции литературного творчества: писатель познает и осмысляет мир в определенных категориях, которые репрезентируются в его художественной реальности. Несколько метафорически это сформулировано у О.А. Кривцун: «человек, преследуя задачу овладения миром, стремясь подчинить мир себе, осмыслить его, сделать понятным, создает художественное сказание, обладающее устойчивой глубинной структурой» [56, с. 106]. Принципиальную важность изучения авторского творчества с позиций художественного мира отмечают многие исследователи. Так, Д.С. Лихачев, один из основоположников этой проблемы в отечественном литературоведении, пишет, что «изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое» [59, с. 87]. О первостепенном значении категории художественного мира говорит, в частности, В.В. Набоков в своих «Лекциях о зарубежной литературе»: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача — как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить — тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания» [67, с. 23]. По мнению Б.М. Гаспарова, анализ художественного мира произведения относится к высшему уровню литературоведческого анализа, который обращается к «самому важному и самому неразработанному уровню строения поэтического произведения» [34, с. 17]. М.М. Бахтин отмечает, что «на самом деле “оцелено” ... всякое ... лингвистическое явление в конструкции произведения. Не зная этой конструкции и ее требований, совершенно

нельзя судить и о возможном ... значении» [16, с. 261] В.В. Виноградов указывает, что «проблемы структуры словесно-эстетического объекта, “действительности”, изображаемой в непосредственно авторском изложении, — и структуры образов, персонажей и образа автора пересекаются или даже сливаются, совпадают» и должны рассматриваться в комплексе [29, с. 14].

Однако несмотря на признание необходимости и значимости этого аспекта, само понятие «художественный мир» все еще остается относительно малоисследованной категорией в отечественном и мировом литературоведении, а потому неизбежна некоторая размытость термина и отсутствие единства его интерпретации.

Идея о том, что художественное творение представляет собой специфический, идеальный мир, независимый от реальности, впервые получает широкое распространение в европейской эстетике эпохи Возрождения (подобные мысли можно найти, в частности, в сочинениях Дж. Паттенхема и Ф. Сидни). Учение о высшей трансцендентной реальности, порождаемой воображением, разрабатывали В. фон Гумбольдт [43] и Г.В.Ф. Гегель [36].

Впоследствии эстетика романтизма аргументирует представление о человеческом воображении как силе, способной породить высшую реальность. Достаточно полную концепцию произведения как художественной целостности можно найти в работах Шлейермахера [95, с. 292–293]. Сходное понимание художественного мира произведения как целостности представлено в трудах И.В. Гете, который мыслит произведение как «вторую природу, человечески завершенную» [38, с. 91] и Г. Гадамера [32, с. 313]. Оригинальную трактовку языка — «дома бытия» — предлагает М. Хайдеггер [87].

В России концепция произведения как особого мира впервые формулируется в трудах В.Г. Белинского. В «Статьях о народной поэзии» критик заявляет, что «художественное произведение должно быть целым, единым, особенным и замкнутым в себе миром» [20, с. 319]. Во второй половине XIX века представления о художественном мире получили дальнейшее развитие. Одной из форм интерпретации этого понятия стала идея «внутренней формы» художественного произведения. Это представление вошло в обиход российского литературоведения благодаря А.А. Потебне. Он выдвинул тезис о необходимости разграничения внешней и внутренней формы всех художественных явлений, как слова, так и всего произведения, а в его работах художественное произведение рассматривается как целое, обладающее устойчивой внутренней структурой [72].

В начале XX века идея автономности художественного мира произведения постепенно закрепляется в теории литературы. Идея об «эстетическом мире» автора встречается уже в 20-е годы, в частности, в работах Д.А. Горбова. В статье «Поиски Галатеи» он пишет, что задача художника заключается «не в том, чтобы показывать действительность, а в том, чтобы строить

на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир — мир действительности эстетической, идеальной» [41]. Значительный вклад в разработку идей художественного мира отдельных произведений и автора в целом вносят труды М.М.Бахтина. Исследователь подробно рассматривает конструктивные принципы художественной реальности, которые он называет «архитектоникой художественного мира» [14], и рассматривает эти принципы применительно к творчеству отдельных авторов, в частности, Ф.М. Достоевского [15]. С середины 1930-х гг. в связи с определенной политической обстановкой в стране отношения литературы и действительности интерпретируются исключительно в вульгарно-социологическом ключе, и теоретическое осмысление художественного мира в последующие десятилетия не получает значительного развития.

Интерес к проблеме соотношения искусства и реальности, а значит и к категории художественного мира, вновь появляется в 60-е годы XX века. Новая постановка этой важнейшей проблемы поэтики была озвучена в широко известной статье Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения». Центральная идея статьи — «самозаконность» изображенной художественной реальности [59]<sup>5</sup>.

Дальнейшую разработку проблемы художественного мира можно найти у большого количества исследователей, предлагающих различные трактовки этого понятия. Понимание художественного мира как изображения аспектов мира реального (человека и системы его взаимоотношений с миром и социумом, пространства, времени, различных событий), отражающее авторскую интерпретацию и оценку этих аспектов, есть в работах В.В. Федорова [85], В.Е. Хализева [88], А.П. Чудакова [92], С.Е. Шаталова [93]. Н.К. Гей рассматривает художественный мир произведения как «универсальную концепцию бытия» [32, с. 6–7], В.Н. Топоров — как автономное «духовное пространство» [78, с. 21], П.А. Флоренский как «особую организацию пространства» [86, с. 124], а Б.О. Корман как «живой организм, целостную идейно-художественную систему, в которой все элементы взаимодействуют и соотнесены с целым» [54, с. 19]. А.Ф. Лосев говорит о художественном мире как «воплощении стиля автора» [61], а Л.В. Чернец как о «метасловесном измерении литературного произведения» [91, с. 63]. В.И. Тюпа в своих работах прибегает к понятию «художественный дискурс» и «гетерокосмос». Согласно концепции ученого, художественный мир существует лишь в акте восприятия, «ряд эпизодов становится художественным миром» произведения, лишь подвергаясь в воображении читателя объектной детализации (направляемой знаками текста)» [81, с. 20].

---

<sup>5</sup> Подробнее об истории вопроса см. Я.П. Кравченко [55].

Ряд исследователей интерпретируют художественный мир как систему повторяющихся концептов, которые в совокупности определяют направленность видения и отражения действительности писателем [23].

Нельзя не отметить определенный плюрализм и свободу использования терминов, фиксирующих понятие «художественный мир», который сложился в отечественном литературоведении. Ряд авторов для обозначения «художественного мира» произведения использует понятие «текст» в его широком смысле [73]. У некоторых исследователей термин «художественный мир» используется параллельно в сходном значении с термином «художественное пространство» [24], иногда «художественный мир» подменяется «художественным пространством» [68]. Помимо этого, ряд исследователей используют понятие «художественный мир» не как литературоведческую категорию, а как метафору, не обладающую терминологическим значением (такое встречается, в частности, в работах В.Я. Кирпотина «Мир Достоевского», С.Г. Бочарова «О художественных мирах», С.М. Машинского «Художественный мир Гоголя»).

Данная работа не ставит своей целью подробно вдаваться в терминологическую полемику. Как ключевое понятие исследования мы будем использовать термин «художественный мир», значение которого представляется несходным с понятием «художественное пространство произведения». Если последнее рассматривается как локальный континуум, в котором развивается произведение, то *художественный мир* будем понимать как *макросистема, ориентированная на автора, реальность и читательское восприятие, как целостный комплекс авторских представлений о мире и человеке в нем, воплощенных в литературной ткани художественными средствами, а также комплекс самих средств и стилевых особенностей, формирующий художественную реальность*. При этом речь идет как о художественном мире отдельных произведений, так и о художественном мире автора, т.е. о свойствах, характерных для его художественного творчества как эстетического целого.

Анализ творчества писателя с позиций специфики его художественного мира представляется особенно интересным и продуктивным именно в контексте изучения творчества Ван Аньи, потому что для самой писательницы категория художественного мира (вообще говоря, мало распространенная в современном китайском литературоведении)<sup>6</sup> обладает большой значимостью, а ее произведения демонстрируют большую степень осознания автором

---

<sup>6</sup> Несмотря на то, что в классической китайской поэтике существовали категории, чья семантика была близка понятию «мир произведения» (например, «цзин» 境), в китайском литературоведении XX и XXI века она практически не получает теоретического осмысления.



структурного компонента художественной реальности. В своих лекциях и литературной критике Ван Аньи многократно подчеркивает автономность художественного мира автора, рассуждает о его конструктивных принципах и о его взаимоотношениях с внешней реальностью. В частности, одну из своих первых лекций, прочитанных в Фуданьском университете, она начинает с такой фразы: «Я подчеркиваю, что роман — это “мир души”, который существует вне реального мира, и ...реальный мир поставляет материал для строительства этого “мира души”» [137, с. 277]. Говоря о художественном мире, Ван Аньи чаще всего употребляет именно эту метафору, «мир души» (心灵世界). Подробные рассуждения о специфике «мира души» можно найти в ее одноименном эссе. «Мое определение литературного произведения очень простое — это “мир души”... Этот мир не имеет очевидной связи с нашим реальным миром, это не отражение нашего мира, и не его переложение... Это нечто, существующее отдельно, автономно, оно в полной мере определяется самим собой, движется, развивается, конструируется в соответствии с собственными принципами и установками» [130, с. 8–9]. В эссе Ван Аньи неоднократно подчеркивает автономность художественной реальности, ее субъективность и тесную связь с авторской индивидуальностью. Помимо этого, она делает акцент на конструктивном характере художественного мира, т.е. на интерпретации его как совокупности форм и приемов, которые превращают ткань повествования из реальной в художественную, и которые в значительной степени обеспечивают его целостность и автономность: «Я считаю, что совершенное искусство должно обладать совершенной формой, и эта форма должна быть полностью отлична от реальных жизненных проявлений, только это может определить его независимое существование» [130, с. 191].

Характерная черта ее интерпретации художественного мира — «антиреалистичность»: «В его существовании есть нечто неестественное. Он не подобен природе, в которой солнце утром встает на востоке, а вечером садится на западе... В нем все не обязательно так... Поэтому он также и антиреалистичен» [130, с. 9–10]. Очевидно, для Ван Аньи «мир души» – это своего рода полемическая категория. Ван прибегает к ней, чтобы вывести на первый план независимость произведения от реальности, тем самым стремясь опровергнуть установки китайского литературоведения времен «революционного романтизма» и социалистического реализма, которые провозглашали литературу прямым отражением реальной действительности. Это подтверждается тем, что наличие у автора «художественного мира» приобретает в ее рассуждениях оценочное значение. Так, в эссе она замечает: «мне кажется, литературное произведение — абсолютный “мир души”, хотя, конечно, я имею в виду хорошие произведения, а не плохие» [130, с. 8].

Таким образом, изучение творчества Ван Аньи с позиции художественного мира является, в первую очередь, адекватным объекту и предмету исследования. Также оно мотивировано большим объемом творческого наследия писательницы и стилевой разнородностью ее прозы, позволяя сформулировать ведущие черты идиостиля автора, воплощенного в «единстве приемов оформления и завершения героя и его мира и обусловленных ими приемов обработки и приспособления (имманентного преодоления) материала» [19, с. 164]. Как отмечает Е. Фарино, устойчивый набор признаков, составляющих поэтику автора, можно обнаружить лишь «в случае обследования большого корпуса произведений избранного автора (или авторов) и что единичное произведение с этой точки зрения будет малопоказательным» [84, с. 48].

В связи с вышесказанным, *объектом* исследования выступает художественный мир произведений Ван Аньи.

*Предметом* исследования является специфика различных элементов художественного мира Ван Аньи, которая в свою очередь определяет своеобразие идиостиля автора.

*Материалом* исследования являются 70 произведений Ван Аньи, полный список которых приведен в Библиографии в разделе «Источники».

Анализируемые тексты, кроме специально оговоренных случаев, цитируются в художественном или подстрочном переводе, выполненном автором работы.

*Целью* исследования является выявление основных специфических черт художественного мира, характерных для всего макротекста Ван, т.е. актуальных для произведений автора, относящихся к различным жанрам и различным периодам ее творчества.

*Методология* подобного исследования предполагает выделение отдельных аспектов и элементов художественного мира как целого, что вызывает к жизни достаточно сложный вопрос о составе и внутреннем членении художественного мира. Как справедливо замечает М.М. Гиршман, «онтология... литературного произведения... все еще нуждается в дальнейшей методологически основательной разработке» [40, с. 7–8]. На данный момент отечественными и зарубежными исследователями предлагается множество вариантов типологического членения художественного мира произведения, часто взаимоисключающих друг друга<sup>7</sup>. Исходя из

---

<sup>7</sup> Так, Г.Н. Поспелов выделяет в художественном мире категории «формы» и «содержания», причем на уровне формы отдельно выделяются аспекты композиции, предметной изобразительности и словесного строя, а уровень содержания подразделяется соответственно на «горизонтальные» уровни (к которым относится тематика,

потребностей исследования и свойств изучаемого материала, в данной работе выделяются следующие аспекты художественного мира писательницы: жанровая специфика, тематика и проблематика, образно-концептуальное наполнение, герои, время и пространство, а также стилистика языка. Данные аспекты выбраны в связи с их конструктивной значимостью (то есть в художественном мире они обладают моделирующей функцией), а также типологической значимостью (возможно соотнесение их с аналогичными элементами различных произведений Ван, что дает возможность делать выводы на уровне макротекста художественных произведений автора).

Художественный мир рассматривается как явление, обладающее выраженной целостностью, а все его аспекты как находящиеся в предельно тесном взаимодействии. Как отмечает М.М. Гиршман «художественный мир литературного произведения потому и является миром, что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объекта

---

проблематика и предметная изобразительность) и «вертикальные» уровни (образы, характеры, типы, персонажи, образы) [71, с. 151–152]. В.М. Жирмунский, Г.Д. Гачев и В.С. Кожин, напротив, подчеркивают содержательность всех «формальных» аспектов произведения [35, с. 18–19], [46]. А.П. Чудаков в своих исследованиях художественного мира Чехова выделяет уровни внешнего и внутреннего миров, сюжетно-фабульный уровень, уровень героя и уровень идеи [92, с. 8]. Ю.В. Казарин выделяет культурный, эстетический, духовный и языковой аспекты художественного мира [50]. И.И. Яценко предлагает выделять лексический уровень, уровень семантической композиции и уровень «смысла» [99, с. 71]. Р. Ингарден рассматривает литературное произведение как многоплановое образование, которое содержит «план звучания слов, план предложений и групп предложений, план схематичных образов, через которые проявляются различные предметы, представленные в произведении и план предметов и действительности» [48, с. 141]. Ю.В. Казарин выделяет культурный, эстетический, духовный и языковой уровни художественного мира [50, с. 101]. Е. Фарина предлагает различать мир и язык описания. «Если под “миром» понимать все то, о чем говорится в тексте (предмет высказывания), то под “языком описания” — категории, при помощи которых этот предмет изображается» [84, с. 36]. По мнению Р. Уэллека и О. Уоррена, художественный мир «образуется в единстве сюжета, атмосферы, характеров» [83, с. 263]. М.М. Гаспаров выделяет три основных уровня анализа художественного мира: верхний уровень — идейно-образный, средний уровень — стилистический и нижний — фонический. Помимо этого, он указывает на необходимость отдельного анализа пространства, времени и точки зрения автора и читателя [34, с. 17]. Б.А. Успенский предлагает выделять уровни художественного мира в соответствии с точками зрения внутри текста [82], а в работе З.И. Хованской аргументируется модель художественного произведения как трехуровневой структуры, в которой определяющим является идейно-художественный (эстетический) уровень, которому подчинены два композиционных уровня — литературный и речевой [89]. Оригинальную концепцию «крестовидного» членения художественного мира предлагает в своем исследовании И.А. Солодилова [75].

высказывания, и — в определенном смысле — адресата высказывания» [39, с. 63]. Однако в целях данного исследования мы будем осуществлять *условное* разделение целостности художественного мира на элементы и подвергать их отдельному рассмотрению.

*Задачей* исследования художественного мира автора является не его исчерпывающее описание (что даже с теоретической точки зрения представляется невозможным), а выявление его специфических свойств, основных принципов преобразования жизненного материала в художественную ткань, характерных для корпуса художественных произведений данного автора. Выявив эти принципы, пользуясь терминологией Шкловского, «остранения» [94, с. 63] материала и проявления в нем художественных свойств, можно достаточно полно охарактеризовать специфику художественной картины мира и идиостиля автора. Таким образом, в рамках исследования отдельных аспектов художественного мира главной задачей становится выделение его доминант, то есть «наиболее общих свойств... которые являются как бы художественными принципами построения целого, тех организующих параметров, которые “пронизывают” все содержательные элементы» [45, с. 127]. Тем самым мы будем стремиться выделить те художественные закономерности и черты, которые являются общими для всего макротекста произведений Ван Аньи, и которые обеспечивают целостность ее стиля. Как отмечает А.Б.Есин, «целостность стиля с наибольшей отчетливостью проявляется в системе стилевых доминант, с выделения и анализа которых и следует начинать рассмотрение. Стилиевыми доминантами могут становиться наиболее общие свойства различных сторон художественной формы» [45, с. 131]. При этом, как отмечает, в частности, В.А. Кухаренко, доминантной может быть как сам принцип или прием, так и его определенное значение или эстетическая функция [58, с. 13].

С точки зрения *методики* данное исследование представляет собой попытку системного анализа корпуса прозаических произведений Ван Аньи, в рамках которого осуществляется выделение ключевых элементов художественного мира писателя, анализ их конкретных проявлений в рамках макротекста Ван и на основании этого выделение художественных доминант творчества автора и конститутивных особенностей идиостиля, формулирование специфических черт ее индивидуально-авторской парадигмы.

В рамках данного системного анализа используется методология общепилологического анализа, дистрибутивного, интертекстуального, структурного, семантико-стилистического и концептуального анализа художественного текста.

*Научная новизна* данного исследования обусловлена новизной исследуемого материала (в научный оборот вводятся новые произведения автора), новизной объекта исследования (впервые весь макротекст Ван Аньи рассматривается в едином контексте исследования), а также новизной

предмета исследования (рассмотрение художественного мира и его аспектов как целого и его функциональных особенностей).

*На защиту выносятся следующие положения:*

1. Художественный мир Ван Аньи — это динамично развивающаяся целостность, объединенная общими принципами и совокупностью литературных приемов. Несмотря на тематическое разнообразие, с точки зрения аксиологических и эстетических установок и авторского стиля произведения Ван Аньи демонстрируют выраженное единство.

2. В творчестве Ван Аньи преобладает реалистическая проблематика романического типа, идейно-нравственная проблематика, раскрывающая различные аспекты человеческого бытия-в-мире. Жанр романа занимает «ценностное» положение в прозе автора. Лейтмотивные темы творчества Ван Аньи относятся не к актуальному, а к глубинному тематическому слою и включают в себя тему существования человека в его обыденности и телесном аспекте, женственность как форму экзистенции, тему семьи, взросления, одиночества и фатума.

3. Художественный мир произведений Ван Аньи антропоцентричен с точки зрения содержания и способа его воплощения. Герой является носителем аксиологических установок художественного мира, а изображенное полностью подчинено его субъективному восприятию. Каждый персонаж почеркнуто представлен вне исторической и социальной детерминации, это своеобразный «маленький человек», периферийный герой, находящийся в неразрешимом конфликте со временем и его фатумом.

4. Важнейший лейтмотив творчества Ван Аньи — образ «быстротечного», «утекающего» времени, в связи с чем ретроспективность становится одной из доминант макротекста автора. Отсюда проистекает «эстетика печали», узнаваемая меланхоличная тональность, присутствующая во всех произведениях писательницы.

5. Основным топосом художественного мира Ван Аньи является «Шанхай», занимающий положение «биографического города». Это сложно организованный символ со множеством коннотаций, среди которых ведущую роль играет противопоставление эстетики повседневной жизни горожан и волшебного мифа о «старом Шанхае». В художественном мире Ван Аньи «Шанхаю» противопоставлена «деревня», обладающая значением «деформирующего локуса».

6. Для художественного мира Ван Аньи характерна высокая степень детализации. Образы группируются попарно по принципу антитезы, а все антитезы подчинены идее «реальность-

иллюзия». Это источник специфического «двоемирия» прозы Ван, где переход между мирами осуществляется с помощью мотивов «сна», «миража», «зеркала», отсылок к прецедентным текстам, элементов «осознанной литературности» и изображения различных сфер художественного творчества (живописи, кинематографа, фотографии).

*Теоретическая значимость* данного диссертационного исследования связана с со введением в научный оборот большого количества прежде не исследованных художественных текстов Ван Аньи, а также с попыткой анализа творчества автора как эстетического целого в аспекте его художественного мира.

*Практическая значимость* данного исследования заключается в том, что представленные материалы можно использовать в написании статей и монографий, посвященных новейшей китайской литературе, в преподавании дисциплины «Современная литература Китая» в высших учебных заведениях, а также при разработке специальных курсов и семинаров, посвященных изучению своеобразия литературы Китая после 80-х годов XX века.

*Апробация работы:* основные положения и результаты данного исследования были представлены в докладах, тезисах и статьях на конференциях: XLI научная конференция «Общество и государство в Китае» (Москва, 2011), Научная конференция «Ломоносовские чтения». Секция «Востоковедение» (Москва, 2012); XLII научная конференция «Общество и государство в Китае» (Москва, 2012), Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2013» (Москва, 2013), XX Международная научная конференция «Китай и мир» (Москва, 2013), XLIII научная конференция «Общество и государство в Китае» (Москва, 2013), Научная конференция «Ломоносовские чтения». Секция «Востоковедение» (Москва, 2015 г.), Научная конференция «Ломоносовские чтения». Секция «Востоковедение» (Москва, 2016 г.).

Также опубликовано три статьи в ведущих журналах из списка ВАК:

1. «Мираж и реальность в романах Ван Аньи о Шанхае // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. — Москва: 2014. — №2. — с. 16–25.
2. Черты китайского «неореализма» в творчестве Ван Аньи // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. — Москва, 2015. — №3. — с. 65–78.
3. Концепт «китайского Просвещения» в прозе Ван Аньи // Восток. Афро-азиатские общества. История и современность. — Москва, 2016. — №6. — с. 107–113.

О промежуточных результатах исследования сообщалось в рамках литературоведческого семинара на кафедре китайской филологии ИСАА МГУ, (Москва, 2014 г.). Основные тезисы доклада в рамках семинара отражены в обзорной статье в журнале из списка ВАК «Вестник Московского университета».

В рамках исследования выполнен полный перевод романа Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске» (общий объем 35 п.л.), опубликованный в издательстве «Восточная литература» РАН (Москва, 2015), а также перевод эссе Ван Аньи «В поисках Шанхая» (общий объем 1,7 п.л.), опубликованный в историко-литературном альманахе «Восток-Запад» (Москва, 2014).

*Структура работы:* диссертация состоит из введения, 4-х глав, заключения, библиографии, а также двух приложений.

В первой главе дана характеристика жизненного и творческого пути Ван Аньи. Вторая глава посвящена тематике и проблематике прозы Ван Аньи. В третьей главе рассматривается специфика персонажей Ван Аньи и их взаимодействия со временем и пространством. В четвертой главе анализируются образно-концептуальное содержание и характер детализации художественного мира произведений автора, язык и стиль ее прозы. В заключении формулируются основные выводы, полученные в ходе исследования, и дается общая характеристика идиостиля Ван Аньи и специфики ее художественного мира.

В Приложении 1 даны переводы 3-х произведений Ван Аньи в жанре рассказа (*дуаньянь сяошо*), эссе (*саньвэнь*) и литературоведческих заметок (*бицзи*), которые дают более полное представление о творчестве Ван Аньи в различных жанровых формах. Переводы выполнены автором работы.

Приложение 1а: рассказ «Пьяница» (酒徒).

Приложение 1б: эссе «Почему я пишу» (我为什么写作).

Приложение 1в: литературоведческие заметки «Четыре принципа литератора» (文学家的四个不要)

В Приложении 2 дан список основных произведений Ван Аньи.

Список источников содержит 73 наименования, из них 66 на китайском языке.

Список научной литературы содержит 224 наименований, из них 132 на иностранных языках (китайском, английском, немецком).

## Глава 1. Жизнь и творчество Ван Аньи

### 1.1 Творческий путь

Ван Аньи родилась 6 марта 1954 года в Нанкине. Родители будущей писательницы оба были связаны с литературой и искусством. Ее отец Ван Сяопин (1919–2003) — драматург и постановщик, был режиссером и руководителем театра при Политсовете Северо-восточной китайской армии, а впоследствии режиссером в Шанхайском Народном театре. Он автор пьесы «Вторая эпоха» и целого ряда крупных постановок, в том числе «Когда зацвел имбирь», «Часовые под неоновыми огнями», «Глубочайшая любовь». Мать Ван Аньи — Жу Чжицзюань (1925–1998) — одна из самых известных женщин-писательниц своего времени.

В 1955 году семья переселяется в Шанхай. Здесь проходит детство и юность Ван Аньи и формируется особая внутренняя связь писательницы с этим городом, наложившая отпечаток на все ее творчество. В многочисленных воспоминаниях о своем детстве Ван много говорит об учебе, товарищах по играм, жизни шанхайских переулков, однако значительно меньше о жизни внутри семьи. Так, в одном из своих эссе она пишет: «Мое детство прошло в спокойствии и согласии, но было наполнено одиночеством» [114, с. 203]. Родители Ван почти не бывали дома, разъезжая по стране с различными агитационными мероприятиями и кампаниями, к тому же Жу Чжицзюань в 1955 году стала главным редактором «Ежемесячника литературы и искусства» (文艺月报), а в 1956 — членом Союза Писателей Китая и активно занялась литературным творчеством. К ней пришел определенный успех: так, один из корифеев китайской литературы XX века, писатель Мао Дунь в своей статье «О новых рассказах», написанной в 1958 году, дает очень высокую оценку рассказу Жу «Лилии»: «Это лучший из нескольких тысяч рассказов, прочитанных мной за последнее время, он единственный оставил чувство удовлетворения после прочтения» [206]. Что касается отца Ван Аньи, в том же 1958 году, в пору политических кампаний, он получает ярлык «правого элемента» и долгое время не участвует в жизни семьи.

Ван Аньи было всего 15 лет, когда в рамках кампании «вверх в горы, ввысь в села» (上山下乡) ее школу закрыли. Вдохновленная лозунгами «культурной революции» о том, что следует «учиться у крестьян», Ван Аньи в 1970 году по собственному желанию едет на «переобучение» в деревню Далюйчжуан в провинции Аньхой, где как раз свирепствовал голод. Воодушевление и энтузиазм, с которыми она отправлялась в деревню, довольно быстро сменились глубоким разочарованием, и Ван Аньи начинает искать возможность покинуть производственную бригаду. Такая возможность предоставляется не сразу, но тут кстати оказываются ее музыкальные



способности и навык игры на аккордеоне, полученный в детстве: она ездит на прослушивания в так называемые «культурно-производственные отряды» (文工团), и в конце концов в 1972 году ей удается уехать из деревни и присоединиться к такому отряду в городе Сюйчжоу в провинции Цзянсу, правда там ей пришлось быстро освоить виолончель. В отряде она остается вплоть до 1978 года, когда наконец получает возможность вернуться в Шанхай.

Ван Аньи критически оценивает период своей жизни в деревне в годы «культурной революции». В своих воспоминаниях она пишет: «Десять лет “культурной революции” пришлось на период моей жизни с двенадцати до двадцати лет. Из ребенка, не имевшего никакого представления о жизни и мире, я превратилась во взрослого, который знает крайне мало. На протяжении этих десяти лет я не получала образования... у меня даже не было какого-нибудь диплома об окончании начальной школы. Из того, что мне следовало бы понимать, я не понимала ничего, зато поняла многое, чего не следовало: я подбирала на улицах листовки, писала «дацзыбао» на своих учителей, выходила из дома, чтобы почитать известные обличительные газеты и журналы, участвовала в публичных шельмованиях, кричала “долгой тех-то и тех-то”, видела обыски, переобучалась в деревне, наблюдала, как крестьяне голодают, видела, как кадровые работники пекутся только о своей выгоде, как люди подносят им подарки, чтобы только их перевели как рабочую силу в город... я стала взрослой в ходе этих десяти лет горя и кошмара» [270, с. 617–618]. Печальные воспоминания этого периода<sup>8</sup> найдут свое яркое воплощение в ее последующем творчестве, во многом определив его меланхолическую тональность.

Именно трагический опыт культрева стал, по мнению Ван, главным импульсом к началу литературного творчества для ее поколения и ее самой. В своем автобиографическом рассказе «Эпоха отшельничества», посвященном «переобучению» в деревне, Ван Аньи рассуждает: «В ту эпоху молодежь поголовно загорелась идеей с помощью литературного творчества выразить свои мысли и чувства. У этого, в общем, было две причины. Первая заключалась в том, что это молодое поколение испытывало уныние и тоску, его будущее было туманным, и эта “туманность” была не такой, как во времена 4 мая, когда все слепо блуждали, и не знали, что же выбрать и что решить. Тут уже дело было в том, что никакого выбора не стояло, люди оказались бессильны. Вторая причина заключалась в том, что литература стала единственной формой личной свободы, доступной молодежи, у которой не было других возможностей, это была та сфера, в которую не так сильно вмешивалась политическая власть. Поэтому то время стало настоящей литературной эпохой, почти каждый попробовал себя в творчестве» [121].

---

<sup>8</sup> Подробнее о культреве и своем детстве Ван Аньи пишет в сборнике «На пороге нового века» (接近世纪初) [159].

Оказавшись в деревне, Ван Аньи, как и многие ее товарищи, пробует свои силы на литературном поприще. Будущая писательница начинает с дневниковых записей: «Думая о литературном творчестве, я испытывала крайнюю неуверенность в своих силах... в то время подавляющее большинство моих литературных работ составляли дневники и заметки» [114, с. 156]. Затем она пытается писать небольшие рассказы. По словам Ван, источником вдохновения стали рассказы выдающейся китайской писательницы XX века Чжан Цзе [114, с. 156]. Свои наброски она отсылает матери в Шанхай, а та присылает в ответ исправления и советы. Однако возможность первой публикации наступает не скоро. Первое сочинение молодого автора, которое приняли для сборника эссе «грамотной молодежи» под редакцией Чжан Канкан — «Мрамор» — так и не увидело свет, поэтому ее творческим дебютом можно считать повесть «На равнине» (平原上), которая была опубликована в 1978 году, уже после возвращения Ван Аньи в Шанхай. Эта публикация также состоялась не без помощи Жу Чжицзюань. В одном из интервью Ван вспоминает: «Я писала и до 1980 года, но “несерьезно”. В 1977 году я написала повесть “На равнине”, мама порекомендовала ее в журнал “Хэбэй вэньи” для публикации. Цзя Дашань (писатель из Хэбэй), прочитав мой роман, похвалил (он был первым кто похвалил меня) и сказал, что в будущем я смогу писать. Его слова меня очень воодушевили» [269]<sup>9</sup>.

По возвращении в Шанхай Ван начинает работать в редакции журнала детской литературы «Эртун шидай» (儿童时代). В то время в Китае наблюдается значительный подъем детской литературы. Как отмечает Н.Е. Боровская, «в 1981 году в Китае издавалось уже около ста детских газет и журналов» [25]. В этом русле начинает свою творческую деятельность и Ван Аньи: в 1979 году публикуется ее первая повесть для детей «Кто станет командиром пионерского отряда?» (谁是未来的中队长), которая завоевывает третью премию среди произведений детской литературы. Эта повесть становится отправной точкой карьеры Ван Аньи как автора рассказов и небольших повестей. За довольно короткий период она пишет целый ряд рассказов, в числе которых «Девичьи горести» (一个少女的烦恼) 1979, «Уголок огромной вселенной» (广阔天地的一角) 1980, «Горькие плоды» (苦果) 1980, «Горемычная судьба» (命运多舛) 1980, «Пока звучит соло на флейте» (当长笛 solo 的时候) 1980, «Дождь шумит» (雨, 沙沙沙) 1980. В этих рассказах, автобиографичных по своей тематике и построенных на подробном изображении женского

---

<sup>9</sup> Более полное представление о начале творческого пути Ван и о ее восприятии опыта «переобучения в деревне» можно получить из ее эссе «Почему я пишу» (我为什么写作), представленного в Приложении 1б данной работы.

характера, писательница стремилась живо передать свой личный жизненный опыт и переживания юности.

Из этих произведений самым ярким оказался рассказ «Дождь шумит» — лирическая зарисовка воспоминаний юной девушки о своей первой любви. В этом произведении впервые появляется Вэньвэнь — юная девушка, приехавшая в Шанхай после переобучения, сквозной автобиографический персонаж многих ранних произведений Ван. Как поэтично охарактеризовал этот рассказ американский исследователь Ин Бянь, «от этого рассказа веет изумрудной свежестью и чистотой природы после дождя. Это песня юной невинной девушки, идущая от самого ее сердца» [288, с. 218]. Однако несмотря на то, что главным достоинством повести стало трогательное изображение чувств героини, уже в этом раннем небольшом произведении проявился ряд специфических свойств прозы Ван. Например, характерное «двуплановое» пространство и время и выраженная антитеза мира мечты и мира реальности, которые впоследствии найдут свое более яркое воплощение в произведениях крупной формы.

Благодаря успеху первых рассказов молодую писательницу заметили и отобрали для участия в 5-х литературных курсах, организованных Союзом писателей. Там Ван Аньи получает возможность обучаться писательскому ремеслу, знакомиться с зарубежной литературой и произведениями своих современников. Там же она знакомится со многими талантливыми авторами: слушателями этих курсов были такие писатели как Цзян Цзылун, Е Синь, Чжан Канкан, Чэнь Шисюй (с которым у Ван Аньи впоследствии сложилась близкая дружба), и многие другие.

Ряд исследователей творчества Ван Аньи, такие как Чжу Дунлинь и Тань Цзевэнь, в своих работах предпринимают попытку выделить «периоды» ее творчества, и в частности отмечают 1981 год как начало нового этапа творческого пути писательницы [251, с. 122–125] [219]. Предлагаемые ими варианты периодизации, в целом, уже утратили актуальность в связи с появлением большого количества новых произведений, однако нельзя не согласиться с тем, что начиная с 1981 года стиль произведений Ван претерпевает значительные изменения.

Вдохновленная опытом литературных курсов, Ван Аньи окончательно выбирает писательскую деятельность своим профессиональным поприщем, становится членом Союза писателей Китая и посвящает практически все свое время творчеству. Тематика ее произведений и спектр используемых художественных приемов значительно расширяется. В этот период написаны такие рассказы и повести, как «Мираж» (幻影) 1981, «Разрозненные записки из двора» (小院琐记) 1981, «У подножия стены» (墙基) 1981, «Заурядная жизнь» (庸常之辈子) 1981, Заключительные аккорды (尾声) 1981, «Золотой листопад» (金灿灿的落叶) 1971, «Домой!» (归去来兮) 1982, «Симфония “Судьба”» (命运交响曲) 1983. Эти произведения больше по объему, чем предыдущие, и демонстрируют более сложное построение и больший тематический спектр:

они посвящены повседневной жизни горожан, отношениям города и деревни, любовным и семейным перипетиям, поиску идеалов и ценностей в новом обществе. Особенное внимание критиков привлекла повесть «Конечная станция» (本次列车终点站) 1981 года, вновь посвященная автобиографической для Ван Аньи теме — возвращению «грамотной молодежи» в города. Герой повести, Чэнь Синь, во время «переобучения» в деревне предается возвышенным мечтаниям о возвращении домой, в свой родной город Шанхай, однако вернувшись он понимает, что прекрасный образ города существует лишь в его воспоминаниях, а в новой реальности найти себе место и применение трудно. Эта повесть в 1982 году получает всекитайскую премию как лучшее произведение малой формы.

Тогда же Ван Аньи обращается к более крупной форме. В 1982 она пишет свою первую крупную повесть «Быстротечность» (流逝), которую с точки зрения проблематики более справедливо считать небольшим романом. Он посвящен судьбе одной шанхайской семьи в период «культурной революции» и живописует превращение главной героини, изысканной дамы шанхайского света Оуян Дуаньли, в главную опору и кормилицу всего семейства в эпоху несчастий. Это произведение, получившее в том же 1982 году всекитайскую премию как лучшая повесть, становится для писательницы творческим импульсом на длительное время. Так, в одном интервью Ван Аньи признается, что во многих своих произведениях будто «переписывает» «Быстротечность» [167].

В 1983 году Ван Аньи пишет свой первый крупный роман «Школьники 1969 года выпуска» (1969届初中生), героиней которого становится уже знакомая читателям Вэньвэнь. В этом романе Ван изображает тридцать лет жизни героини: ее детство, учебу, труд в производственной бригаде, работу продавщицей в уездном городке, долгожданное возвращение в Шанхай, любовные истории и создание семьи. Этот роман обобщил многие тематические линии и характерные элементы ранних произведений Ван: интерес к частной истории и повседневной жизни, изображение судьбы поколения «грамотной молодежи», изображение женского характера и женской психологии. Расширив границы своих творческих возможностей, писательница по-прежнему черпает материал почти исключительно из своего личного жизненного опыта. Не случайно Хун Цзычэн в своей «Истории новейшей литературы Китая», говоря о Ван Аньи, называет этот этап ее творчества «автобиографическим этапом» [227, с. 383].

В 1983 году Ван Аньи вместе с матерью Жу Чжицзюань отправляется в Америку, чтобы принять участие в «Международной программе для писателей», учрежденной университетом штата Айова. На Ван, которая никогда ранее не была за границей, поездка произвела колоссальное впечатление, о чем она подробно пишет в эссе-воспоминании «Совместное путешествие матери и дочери в Америку» (母女同游美利坚) [126]. Эта поездка становится для

Ван моментом переосмысления своей культуры и своего творчества, она пишет: «возможно, то, что я оказалась далеко в чужой стране, помогло мне лучше узнать саму себя» [114, с. 245]. В первую очередь, меняется отношение Ван Аньи к китайской культуре, появляется более глубокое понимание ее самобытности по сравнению с другими. По мнению Хун Цзычэна, «взаимодействие с западной культурой дало ей представление о культуре национальной и общечеловеческой» [227, с. 390]<sup>10</sup>, и в Шанхай она возвращается полная решимости «обязательно писать о Китае» [141, с. 251].

Произведения, написанные Ван после поездки в Америку, обращаются именно к вопросам национального характера и повседневной культуры. Она пишет множество повестей и рассказов, посвященных обыденной жизни горожан, в числе которых «Лунтан<sup>11</sup> номер 1001» (一千零一弄堂) 1984, «Немного о Лао Бине» (话说老秉) 1984.

«Улица» (街) 1985, «Чердак» (阁楼) 1986, «Война воробьев и горлинок» (鸠雀一战) 1986, «Тетушка Хао и товарищ Ли» (好婆和李同志) 1989. Также она продолжает писать произведения, посвященные судьбе «грамотной молодежи», такие как «Возвращение Лао Кана» (老康回来) 1985, «Скорбная земля» (悲恸之地) 1988, «Век в деревне на холме» (岗上的世纪) 1989, «Братцы» (兄弟们) 1989. Помимо этого, она вновь обращается к деревенской прозе, но уже не с позиции автобиографического описания, а скорее в духе движения «сюньгэнь»<sup>12</sup>, пытаясь отобразить культурное и ценностное ядро деревенского общества. К таким произведениям можно отнести повесть «Деревня Далюйчжуан» (大刘庄) 1985 и одно из самых ярких произведений Ван Аньи этого периода — повесть «Деревня Сяобаочжуан» (小鲍庄) 1986.

---

<sup>10</sup> Лян Цзюньмэй в своем исследовании творчества Ван также рассматривает вопрос резкого изменения художественной манеры писательницы после поездки в Америку, однако называет это переходом от «монологического повествования» к «материалистическому повествованию» (物质化写作), имея в виду, что объект изображения Ван более не ограничивается индивидуальным сознанием [205]. Однако подобная формулировка представляется некорректной, потому что явное расширение тематики и проблематики творчества Ван после Америки не отменяет того, что она по-прежнему воплощает эту тематику и проблематику через призму индивидуального сознания.

<sup>11</sup> *Лунтаны* (弄堂) — особый тип городских кварталов в Шанхае. Лунтан — это обиходное название для небольших улиц и переулков, в которых дома соединены между собой в ряды, и несколько рядов домов объединяются общими воротами и зачастую обнесены стеной.

<sup>12</sup> *Сюньгэнь* — «поиск корней», одно из литературных движений Китая 80-х годов, подробно об отношении к нему Ван Аньи см. гл. 1.2.

«Деревня Сяобаочжуан», как отмечает Хун Цзычэн, выходит в числе целой «лавины произведений». 1986 год стал необычайно плодотворным для китайских писателей, однако эта повесть сразу обращает на себя внимание читателей и критиков. «Деревня Сяобаочжуан» получает всекитайскую литературную премию как лучшая повесть года и становится одним из первых произведений Ван, переведенных на иностранный язык и благосклонно принятых за рубежом: в переводе Марты Эйвери повесть «*Wao Town*» получает «*Times book prize*». Для Ван Аньи эта повесть стала экспериментом: в отличие от реалистически достоверного повествования, характерного для ее предыдущих работ, «Деревня Сяобаочжуан» — это своего рода современная легенда, история постепенного разложения ценностей полумифической идеальной деревни в условиях новой революционной реальности. Принципиально иной нарратив рождает в тексте целый спектр новых художественных особенностей, таких как использование «осознанной литературности» и языковая и стилистическая полифония. В дальнейшем эти эксперименты получают дальнейшее развитие в более позднем творчестве Ван.

К концу 80-х годов относится еще один интересный цикл повестей Ван Аньи — так называемый цикл «Три любви» (三恋). В него вошли три повести, написанные практически в один период: «Любовь в Пустынных горах» (荒山之恋) 1986, «Любовь в маленьком городке» (小城之恋) 1986, и «Любовь в прекрасной долине» (锦绣谷之恋) 1987. В них с различных сторон интерпретируются любовные отношения между мужчиной и женщиной. «Любовь в пустынных горах» — это история любовного треугольника, которая приводит к самоубийству любовников, «Любовь в маленьком городке» — история физического влечения друг к другу двух подростков, а «Любовь в прекрасной долине» рассказывает историю женщины, которая ищет любви вне брака. Во всех этих произведениях ведущая сюжетная роль принадлежит женскому персонажу, но акцент сделан не на частной судьбе героев (герои в этих повестях даже не имеют имен, это «он» и «она»), а на роковой, непреодолимой силе любовной страсти, которая становится своеобразным фатумом персонажей. Эти повести также отличаются откровенным изображением телесной стороны любовных взаимоотношений, поэтому после их выхода в свет многие критики заговорили о Ван Аньи как об авторе «литературы о сексе» и «феминистке».

В этот период Ван продолжает писать и произведения крупной формы. Вторым крупным романом писательницы можно считать роман «Живущие вдоль старого русла Хуанхэ» (黄河故道人), написанный в 1986 году. Этот роман, как и предыдущий, отчасти автобиографичен: он описывает жизнь молодого музыканта Саньлиня в культурно-производственном отряде. Вслед за ним был написан роман «Тридцать глав в непрерывном течении» (流水三十章), опубликованный в 1990 году. Этот роман по содержанию также перекликается с первым романом

Ван и описывает жизнь молодой девушки Чжан Далин с детства до замужества, однако принципы изображения главной героини уже значительно отличаются от принципов изображения Вэньвэнь.

В 1989 году в творчестве Ван Аньи, которое до этого продолжалось почти непрерывно, наступает пауза длиной в целый год, что не совсем характерно для автора, у которого в год выходит по несколько крупных произведений. Различные исследователи творчества Ван Аньи объясняют этот перерыв разными причинами. Так, Хуан Шуци полагает, что на писательницу оказали большое влияние трагические события на площади Тяньаньмэнь 1989 года [225], а Чэнь Сыхэ связывает это с путешествиями Ван в Америку и Европу и переосмыслением своего творчества [261]. В беседе с профессором Чэнь Сыхэ как раз в 1988 году писательница признается, что находится на пороге творческого кризиса: «раньше произведения выражали мое настроение, были следствием моих внутренних переживаний. Теперь все мои чувства сосредоточены только в творчестве, то есть творчество существует лишь во имя творчества. Возможно, я подошла к какому-то кризису» [105, с. 14].

Так или иначе, произведения, написанные после 1989 года, действительно демонстрируют кардинальное переосмысление Ван Аньи своей художественной манеры, их можно смело назвать этапом «экспериментальной прозы» в творчестве автора. Чэнь Сыхэ метафорически называет этот период в творчестве Ван Аньи «сооружением башни Духа» [260, с. 377]. Тогда были написаны такие крупные повести и романы, как «История Дядюшки»<sup>13</sup> (叔叔的故事) 1990, «Известная певица из Японии» (歌星日本来) 1991, «Священный алтарь» (神圣祭坛) 1991, «Утопическая поэма» (乌托邦诗篇) 1993, «Достоверность и вымысел» (纪实与虚构) 1993, и «Печальный Тихий океан» (伤心太平洋) 1993. Эти произведения обнаруживают принципиально новые для Ван Аньи формы художественной организации: нереалистическое пространство и время, широкое использование приемов деконструкции и потока сознания, суггестивный стиль изложения, отсутствие единой сюжетной линии и центрального персонажа-характера и многое другое. В них также значительно увеличивается доля философской тематики и проблематики. Так, Хун Цзычэн отмечает, что Ван Аньи в произведениях этого периода «через изображение жизненного опыта одного человека или семьи, размышляет о том, как различные факторы, такие как эпоха или культура, влияют на человеческое существование вообще, исследует отношения между реальностью и будущим, между материальным и духовным, ставит вопросы о роли идеалов и веры» [227, с. 390].

---

<sup>13</sup> На русский язык этот роман переведен Л.Г. Казаковой под названием «Дядя». В данной работе мы будем использовать собственный перевод как названия, так и текста романа.

Первое произведение такого рода, роман, «История Дядюшки», сразу же обратило на себя внимание читателей и критиков, в том числе своим необычным построением. Этот роман представляет собой своего рода «роман-лабиринт», где читателю необходимо самому восстановить «истинную» историю главного героя — бывшего «правого элемента», а ныне успешного писателя, который фигурирует в тексте как некий безымянный «Дядюшка». Одновременно с этим «История Дядюшки» — это роман в романе, то есть произведение, описывающее процесс собственного создания. Помимо того, что Ван Аньи часто называет «Историю Дядюшки» произведением, которым она «больше всего довольна», роман получил признание и литературного сообщества, в том числе серебряную медаль среди «произведений средней и крупной формы в Шанхае».

Однако последующие повести и романы в подобном ключе были встречены значительно прохладнее. Так, исследователь творчества Ван Чэн Дэпэй вспоминает, что тогда в литературных кругах многие говорили: «Обсуждать эти многословные романы все менее и менее интересно, даже профессиональные литературные критики и специалисты-литературоведы, сталкиваясь с произведениями Ван Аньи, теряют всякое терпение» [255]. С ним соглашается и Чэнь Сыхэ: «Все, с одной стороны, признавали за писательницей духовную высоту и исключительность, стоящую значительно выше своей эпохи, но с другой стороны считали, что благодаря постановке столь высоких творческих задач произведения писательницы стали сложными для понимания» [260, с. 378]. Ван Аньи восприняла негативную критику достаточно болезненно. В одном из своих интервью она говорит об этом так: «После того, как я стала писать сложно... разнообразной и беспорядочной критики стало больше. Кто-то посчитал, что я стала слишком сложной, но мне казалось, что я стала как раз нормальной, зрелой. Некоторые с самого начала пишут сложно, и, в конце концов, их произведения становятся слишком приукрашенными, показными. Лично я думаю, что в моих произведениях нет приукрашенного, а мои изменения естественны. Трансформация человека от простого к сложному нормальна» [114, с. 245]<sup>14</sup>.

На некоторое время Ван Аньи отходит от литературного творчества и начинает преподавать. В 1994 году ее приглашают в один из крупнейших университетов страны — шанхайский университет Фудань — прочесть курс по художественному анализу литературного произведения. Так начинается ее преподавательская и литературоведческая деятельность,

---

<sup>14</sup> Вообще говоря, Ван Аньи неоднократно высказывает довольно настороженное, если не негативное отношение к современной ей китайской литературной критике. У писательницы есть даже отдельное интервью, посвященное этой теме «Литературная критика до сих пор меня пугает», в котором она высказывает мнение, что сейчас критика излишне вторгается в пространство литературы [119].



которая дает ей возможность переосмыслить свои творческие принципы и сформировать новое понимание структуры литературного произведения. О своем первом семестре в качестве лектора Ван Аньи вспоминает так: «Когда я в 1994 году преподавала один семестр в Фуданьском университете, мой образ мыслей был очень простой — я хотела использовать преподавание, чтобы заново осмыслить свой творческий процесс, мне нужен был некий стимул для обобщений и выводов» [230]. В настоящее время Ван Аньи по-прежнему является профессором Фуданьского университета. Сейчас она занимается научным руководством аспирантов и ведет новую магистерскую программу по специальности «Литературное творчество» (MFA).

Через некоторое время Ван снова начинает писать, причем сводит к минимуму эксперименты с формой, точнее говоря, эти эксперименты переходят на уровень глубинной структуры ее произведений. Внешне ее романы и повести вновь обретают развитый и занимательный сюжет и персонажей, изображенных с большой индивидуальностью и психологической достоверностью. К этому периоду относится цикл «шанхайских романов». Вообще говоря, большая часть произведений Ван посвящена Шанхаю, однако эти романы объединяет не только схожесть тематики, но и схожесть фабулы: действие происходит в «старом Шанхае» на рубеже перемен, а главные героини этих романов — юные девушки, которые видят в роскошном образе этого «Восточного Парижа» воплощение своих мечтаний о счастье. Этой теме посвящены такие романы как «Я люблю Билла» (我爱比尔) 1996, «Песнь о бесконечной тоске» (长恨歌) 1996, «Мэйтоу» (妹头) 2000, «Фупин» (富萍) 2000. В это же время переиздается написанный ранее роман «Мини» (米尼). Подобная тематика в значительной степени перекликается с литературой так называемого «шанхайского стиля» («хайнай»), яркая представительница которого — китайская писательница 40-х годов Чжан Айлин. Это побудило многих исследователей объявить Ван Аньи продолжательницей традиций «хайнай» в целом и творческих традиций Чжан Айлин в частности. Так, один из наиболее авторитетных специалистов по современной китайской литературе, американский профессор Ван Дэвэй так озаглавливает свою статью о Ван Аньи: «У традиций литературы “хайнай” появился продолжатель» [73].

Безусловно, самым ярким произведением в этом ряду стал роман «Песня о бесконечной тоске», который принес писательнице целый ряд престижных премий, в том числе высшую литературную награду страны — премию Мао Дуня. Этот роман стал значимой вехой на творческом пути Ван Аньи: его многократно переиздавали, несколько раз экранизировали, ставили на театральных подмостках, перевели на многие языки мира и недавно (в английском переводе) номинировали на Букеровскую премию. Можно сказать, что именно это произведение утвердило статус Ван Аньи как одного из наиболее выдающихся авторов современного Китая.

Используя рассказ о трагической судьбе юной «шанхайской красотки» Ван Цяю, Ван Аньи тонко изображает «двуликий» облик Шанхая, который одновременно предстает прекрасной иллюзией, живущей лишь в воспоминаниях героев, и реальным городом, чья красота сокрыта в глубине переулков, в обыденном человеческом существовании.

Популярность пришла к роману во многом благодаря подробному и часто документальному воссозданию картин повседневной жизни обитателей «старого Шанхая», которое отвечало моде появившейся в художественных кругах в конце 90-х. Чэнь Сыхэ говорит о ней так: «культура стала достаточно хаотической и разрозненной. Популярность “светской” культуры постепенно оказывала все большее влияние на общество, и особенно это касается моды на “ностальгию”, связанную с Шанхаем, — она, словно пожар охватывает все общество» [260, 379]. Однако впоследствии достоинства романа получают более полную оценку, и многие исследователи, в частности, Хун Цзычэн, называют этот роман одним из знаковых произведений китайской литературы 90-х годов [227, 437].

Помимо романов в духе «шанхайского стиля», Ван Аньи продолжает писать произведения другого содержания, причем довольно разнообразного. Большую долю среди них занимают рассказы, посвященные деревенской тематике в разрезе конфликта деревни и города и конфликта поколений. К таким рассказам можно отнести рассказы «Бэнбу» (蚌埠) 1997, «Эпоха отшельничества» (隐居的时代) 1998, «Брак с небожительницей» (天仙配) 1998, «Свадебный банкет» (喜宴) 1999, «Заседание» (开会) 1999, «Набор рабочей силы» (招工) 1999, «Молодежный ударный отряд» (青年突击队) 1999 и многие другие.

В этот же период Ван Аньи дебютирует как сценарист. Совместно со знаменитым режиссером Чэнь Кайгэ она пишет сценарий к фильму «Луна-соблазнительница» (风月, англ. назв. «Temptress moon»). Фильм вышел в 1996 году, и, хотя был запрещен для показа в континентальном Китае, снискал успех за рубежом. В рейтинге американского журнала «Таймс» он был отмечен среди десяти лучших фильмов 1997 года. Об этом опыте Ван вспоминает прежде всего как об интересном опыте сотворчества: «Так как мы работали с ним вдвоем, необходимо было координироваться и находить гармонию, я помню этот процесс, его настроение в мельчайших деталях» [224]. Однако о самом сценарии она отзывается как о произведении довольно специфическом для нее, а в одном интервью признается, что сценарий «получился довольно сложным для чтения» [105, с. 97]. На этом сотрудничество Ван с кинематографом не заканчивается: в 2005 году тайваньский режиссер Гуань Цзиньпэн снимает фильм по «Песне о бесконечной тоске», над сценарием которого тоже работает Ван.

После 2000 года Ван Аньи активно занимается творческой и преподавательской, а также административной деятельностью: в 2001 году ее избирают на должность председателя Шанхайского отделения Союза Писателей Китая, которую она занимает и по сей день. Творчество писательницы становится все более разнонаправленным. Она пишет целый ряд крупных романов: «Водяные каштаны и лотосы» (上种红菱下种藕) 2002, «Персик прекрасен и нежен в цвету» (桃之夭夭) 2003, «Удальцы повсюду» (遍地梟雄) 2005, «Эпоха Просвещения» (启蒙时代) 2007, «Чарующий лунный свет» (月色撩人) 2008. Тематика ее повестей и рассказов также остается крайне разнообразной. Среди них есть и рассказы о городских обывателях: «Кормилицы» (保姆们) 2002, «В женских покоях» (闺中) 2002, «История любви в салоне причесок» (发廊情话) 2003, рассказы, изображающие жизнь новой деревни, например, «Сестрички» (姊妹行) 2003, автобиографические зарисовки, такие как «Кухня» (厨房) 2007, «Черный лунтан» (黑弄堂) 2008.

Также Ван Аньи уделяет большое внимание бессюжетной прозе. На данный момент вышло более тридцати сборников ее эссе<sup>15</sup>, в том числе: «Одуванчик» (蒲公英) 1988, «Путешествуя на поезде» (乘火车旅行) 1994, «На пороге нового века» (接近世纪初) 1998, «Разговор с самим собой» (独语) 1998, «Мужчина и Женщина, Женщина и Город» (男人和女人 女人和城市) 2000, «По эту и по ту сторону окна» (窗外与窗里) 2001, «В поисках Шанхая» (寻找上海) 2001, «Заметки о чтении книг» (读书笔记) 2007, «Утомленные жители столиц» (疲惫的都市人) 2008, «Звездное небо над Кембриджем» (剑桥的星空) 2012, «Сегодняшней ночью сияют звезды» (今夜星光灿烂) 2013. Большую часть эссе составляют автобиографические эссе-воспоминания. Например, эссе «Свадебный банкет» (喜宴) посвящено воспоминаниям о жизни писательницы в производственной бригаде, «Зимняя встреча» (冬天的聚会) воспроизводит детское воспоминание о походе в гости к друзьям и карточных играх, а эссе «Почему я пишу» (我为什么写作) представляет собой воспоминания о начале творческого пути писательницы. Многие эссе Ван Аньи посвящены воспоминаниям о ее литературных современниках. К примеру, «Воспоминания Ван Аньи — Гу Чэн на острове» (王安忆的回忆 — 岛上的古城) — это повествование о забавных историях из жизни ее современника и друга, поэта Гу Чэна,

---

<sup>15</sup> В отечественном Китае до сих пор ведутся дискуссии о том, как соотносятся китайский жанр бессюжетной прозы «саньвэнь» (散文) и европейский жанр эссе. Подробнее см., например, статьи Н.В.Захаровой [47] и Н.А. Плясенко [69]. В данной работе мы будем обозначать как «эссе» жанр небольшого по объему произведения бессюжетной прозы.

покончившего жизнь самоубийством в 1993 году. Один из последних сборников — «Сегодняшней ночью сияют звезды» — представляет собой серию «литературных портретов» различных людей искусства. Среди них Чэнь Кайгэ, Ши Тешэн, Лу Яо, Чэнь Иньчжэнь, Ма Цзяхуэй и многие другие. Ряд эссе Ван можно отнести к жанру путевых заметок, например, «История путешествия по Германии» (旅德的故事), в котором она описывает посещение Гейдельберга и дома-музея Бетховена или же «Совместное путешествие матери и дочери в Америку» (母女同游美利坚), посвященное ее первому путешествию в США. Довольно необычны «этнографические» эссе Ван Аньи. К примеру, «Записки о путешествии на юг» (进江南记) представляет собой художественный поиск «истоков Шанхая», с привлечением различных легендарных и исторических источников. К подобному жанру можно отнести и одно из самых известных эссе писательницы «В поисках Шанхая» (寻找上海), посвященное повседневной жизни шанхайских переулков. Значительную долю эссеистики Ван составляют литературно-критические заметки. Так, у Ван Аньи есть эссе, посвященные разбору отдельных произведений как китайской, так и западной литературы: «Правила игры» (游戏的规则) посвящено рассуждениям о романе Г. Маркеса «Сто лет одиночества», «Героический мотив» (英雄的动机) представляет собой подробный анализ романа Р. Роллана «Жан Кристоф», а «Анализируя творения души» (神灵之作分析) посвящено роману Цао Сюэциня «Сон в Красном тереме». В некоторых эссе проводятся сравнения произведений западных и китайских авторов: в эссе «Что такое сюжет» (什么是故事) Ван Аньи сравнивает построение повести П. Мериме «Коломба» и повестей китайского современного писателя Лю Цинбана. Вообще говоря, спектр художественных явлений, которым посвящена эссеистика Ван, очень широк: у нее есть зарисовки, посвященные «Илиаде» и «Одиссее», романам М. Пруста и В Вульф, рассказам Исаака Башевиса Зингера и Карстона Макаллера, «Анне Карениной» Л.Н. Толстого и «Обломову» И.А. Гончарова, стихотворениям Маяковского, различным произведениям континентальных и тайваньских писателей, отдельным балетным постановкам и музыкальным произведениям, выступлению мастера юмористических диалогов-«сяншэнов» и даже «Сутре помоста шестого патриарха».

Отдельного упоминания заслуживает «детская литература» Ван Аньи. Ван Аньи была редактором журнала детской литературы в течение 9 лет и сама периодически пишет в этом жанре. Причем детскую прозу она пишет как в начале своего творческого пути («Кто станет командиром пионерского отряда» 1979, сборник рассказов «Черный и Белый» (黑黑白白) 1983), так и позже (детская повесть «Три способа рассказать одну и ту же историю» (一个故事的叁种讲法) 1997, сборник рассказов «Путешествие на автобусе» (乘公共汽车旅行) 2005).

Однако при анализе тематики и художественных приемов в этих произведениях можно прийти к выводу, что они рассчитаны не столько на детскую аудиторию, сколько на взрослую. Например, сборник «Путешествие на автобусе» посвящен самым обыденным событиями и тривиальным деталям жизни маленькой девочки, в которой легко угадывается сама писательница: обожанию мальчика из хора, школьной моде на вырезание из бумаги, поросенку, которого пытались вырастить в школьном дворе, приезду иностранных школьников, сестре писательницы и так далее. При этом рассказы очень детализированы — это проявляется и в объемных, насыщенных эпитетами портретных характеристиках, и в бытовых деталях: так, читатель узнает какими ножами лучше вырезать по бумаге и почему, как выглядели школьные термосы и какого цвета были их крышки. Сложность изложения, обилие незначительных для юного читателя деталей и отсутствие занимательного необычного сюжета — все это означает, что такого рода повествование ориентировано вовсе не на ребенка, а на взрослого. Его задача — максимально полно воссоздать в сознании взрослого читателя картину детства и особенность детского мироощущения, для которого все эти «мелкие» детали имеют первостепенное значение и важность. Даже в ранних «детских рассказах» Ван Аньи видна скрытая ориентация на взрослого читателя. В частности, в повести «Кто станет командиром пионерского отряда» ярко выражен критический план, не характерный для детской прозы. К примеру, когда в финале повести нарратор рассказывает отцу, что в его классе выбирают командира отряда, тот в назидание сообщает про своего детского товарища, который «как раз умел подлизываться и лебезить перед вышестоящими, так и стал командиром» [156].

Также нельзя обойти вниманием драматургические эксперименты Ван Аньи. Любовь к театру привил писательнице еще ее отец, она вспоминает, что «благодаря ему у меня было много возможностей соприкоснуться со сценой. В детстве он часто брал меня с собой в театр» [110]. Однако возможность работать в этом жанре представилась ей уже после его смерти. Первым драматическим сценарием Ван Аньи стала переработка рассказа Чжан Айлин «Золотая канга» (金锁记). Эта пьеса была поставлена в 2004 году. Ван Аньи позже признавалась, что осталась не очень довольна этой работой, и в следующей работе «решила попробовать принципиально новый сюжет» [110], которым стал рассказ Томаса Харди «Романтические приключения юной доярки» (The romantic adventures of a milkmaid). В новой постановке, которая получила название «Сказки из парикмахерской», сюжет Харди перенесен в современную реальность шанхайских переулков, а главная героиня из доярки превратилась в юную девушку, работающую в парикмахерской в пригороде Шанхая. Сама Ван Аньи называет работу над театральными сценариями «уроком для себя» [107] и говорит, что планирует при случае ее продолжить [110]. При этом она принципиально не соглашается адаптировать для театра собственные произведения. К примеру,

роман «Песня о бесконечной тоске» был адаптирован для театра режиссером Чжао Яомином, хотя и при участии писательницы. Сама Ван Аньи объясняет это тем, что стремится избежать «чрезмерной субъективности»: «Адаптировать свои произведения у меня не хватает духу... если будешь пытаться сам — получится чересчур субъективно, не останется места воображению. Поэтому что касается собственных произведений, то я готова дать кому-то другому их адаптировать, и сама буду работать над чужими, только так получится относительно объективно» [107].

Что касается новейших произведений Ван Аньи, то они пользуются большим успехом как у публики, так и в литературных кругах. Так, одна из ее последних работ, роман «Небесный аромат» (天香) 2011 получил золотую медаль в рамках престижной «Литературной премии “Хунлоумэн”». При этом Ван Аньи постоянно экспериментирует как с содержанием, так и с формой своих произведений. К примеру, «Небесный аромат» — первое произведение Ван, действие которого происходит не в современном Китае, а в Китае эпохи Мин. Роман «Всеобщая перебранка» (众声喧哗) 2013, в котором она впервые попыталась объединить несколько независимых сюжетных линий, Ван Аньи называет своим «маленьким экспериментом, попыткой отойти от реалистичных норм литературного творчества». [269]. А говоря о последнем на настоящий момент романе «Без имени» (匿名) 2016, Ван Аньи признается, что его написание было «самым трудным из всего, что я писала. Я специально попыталась написать о том, о чем обычно у меня писать не получается» [272].

Практически все художественные эксперименты последних лет Ван Аньи осуществляет в рамках жанра романа<sup>16</sup>, и не раз замечает, что в дальнейшем хотела бы сосредоточиться именно

---

<sup>16</sup> Говоря о жанре романа в творчестве Ван Аньи, мы не будем полностью руководствоваться жанровыми определениями, которые дает произведением Ван современное китайское литературоведение. В нем повесть обозначается как «проза среднего размера» (中篇小说), а принципиально отличный по познавательной емкости и характеру проблематики жанр романа «проза крупного размера» (长篇小说), т.е. граница между жанрами проводится по количественному критерию, в то время как важнейшие различия содержательного плана зачастую не учитываются. Если сравнить произведения «История Дядюшки» и «Любовь в пустынных горах», их объем примерно одинаков (он составляет приблизительно 70 тыс. знаков), но в то время как «Любовь в Пустынных горах» обладает достаточно узкой, хотя и разработанной тематикой и проблематикой и двумя основными сюжетными линиями, закрепленными за двумя героями, то «История Дядюшки» обладает очень широкой проблематикой, можно сказать, что это произведение изображает картину целой эпохи, и к тому же имеет сложно организованный, многолинейный сюжет. Относить эти два произведения к одному жанру «повести» не представляется оправданным. Также неправомерно относить к разным жанрам произведения, являющиеся частью цикла «Печальный Тихий океан» и «Достоверность и вымысел», романы «шанхайского цикла» в связи с фабульной общностью и общностью объема

на нем, несмотря на то, что он «дается ей труднее всего» [114, с. 244]. Ван Аньи понимает обращение к этому жанру как закономерный этап эволюции писателя: «если у тебя как у писателя накоплен определенный материал, нельзя не писать романы. Роман — это крупное, значимое произведение. Как в архитектуре, повести и рассказы словно всякие ступени и коридоры, а вот романы — это уже настоящие дворцовые палаты» [114, с. 240]. При этом для поздних романов Ван характерна большая доля эссеистического компонента. К примеру, Чжан Юймэн, сравнивая романы Ван Аньи и тайваньской писательницы Чжу Тяньсинь, отмечает, что у Ван «обращает на себя внимание... на первый взгляд “чрезмерный” внестилевой компонент. Даже можно сказать, что для описания города, в тексте в скрытой форме присутствуют две системы, одна — для рассказывания тривиальной истории, а другая — для создания изысканного эссе» [240]. Подобная специфичность жанра побуждает некоторых исследователей к поиску иного термина для обозначения произведений крупной формы у Ван Аньи, в частности, Чжан Юнчунь называет «Достоверность и вымысел» и «Печальный Тихий океан» «поэтическим романом» (诗性小说) [241], Вань Янь называет «Песню о бесконечной тоске» «романом-балладой» (歌行体版的小说) [181], а профессор Чэнь Даньдань в дискуссии, посвященной «Эпохе Просвещения» предлагает называть этот роман «антироманом» (非小说)的小说) [200]. Таким образом, на материале романов Ван Аньи можно наблюдать «размывание» и расширение границ жанра романа, характерное для новейшей литературы в целом, и для китайской литературы последних десятилетий, в частности.

Несмотря на все содержательные и стилистические эксперименты, последние произведения писательницы, как и те, с которыми она дебютировала на литературной арене, так или иначе посвящены ее любимому городу, Шанхаю, который Ван Аньи называет важнейшим источником вдохновения для своего творчества. В одном интервью она говорит об этом так: «Я живу здесь, и поэтому не могу писать о каком-то другом месте, это мой единственный возможный выбор... Весь мой жизненный опыт связан с этим городом» [215]. На протяжении творческого пути Ван Аньи осознает себя не просто как «китайского писателя», а как «шанхайского писателя», и гордится этим. Так, говоря о цели своих творческих экспериментов,

---

изображенной действительности. В данной работе жанр будет пониматься как «группа произведений внутри литературных родов, объединенная общими формальными, содержательными или функциональными признаками» [80, с. 161], в связи с этим произведения «Быстротечность», «История Дядюшки», «Печальный Тихий океан», «Я люблю Билла», «Анекдоты времен “культурной революции”», «Мэйтоу» и «Чарующий лунный свет», которые чаще всего обозначаются в китайских источниках как повести, будут рассматриваться как представители жанра небольшого романа.

писательница однажды ответила: «мне часто приходила в голову сумасшедшая мысль, если я найду [эту новую форму повествования], тогда никто не сможет больше недооценивать нас, шанхайских писателей» [114, с. 229].



## 1.2. Основные темы и проблематика творчества

Одна из отличительных особенностей творчества Ван Аньи — большое тематическое разнообразие и разнонаправленность. Во многом это связано с историческим периодом, на который пришлось становление Ван как писателя. Она выходит на литературную арену в 80-х годах, ознаменовавшихся началом так называемой «литературы нового периода» (新时期文学)<sup>17</sup>. Эта литература стала реакцией на идеологически детерминированный литературный дискурс времен культа, а потому для нее характерна разнонаправленность развития, стремление к художественному эксперименту и синтезу, отрицание фиксированной эстетической нормы. Как замечает Н.К. Хузиятова в своей диссертации, посвященной литературе Китая 80-х годов, «литературная сцена 1980-х поражает своим разнообразием, изменчивостью, хаотичностью» [90, с. 18]. Эта литература вызвала к жизни рекордное количество течений: «литература шрамов» (伤痕文学), «литература дум о прошедшем» (反思文学), литература реформ (改革文学), «литература поисков корней» (寻根文学), «литература грамотной молодежи» (知青文学), «литература столиц» (都市文学), «литература родных мест» (乡土文学) — эти и многие другие течения объединяли писателей, чье творчество отличалось общей тематикой (хотя зачастую разными средствами художественного воплощения). В творчестве Ван Аньи, чье становление как писателя приходится как раз на период 80-х и 90-х годов, можно найти практически все ключевые темы, характерные для «литературы нового периода»<sup>18</sup>, несмотря на то, что писательница сознательно старалась и старается держаться в стороне от различных литературных течений [115, с. 202].

Ранние произведения Ван по тематике близки «литературе шрамов» — своеобразному течению, возникшему сразу после окончания «культурной революции», которое отличала резкая критика предшествующего периода. Это своего рода «обнажение» страшных шрамов, которые период политических репрессий оставил на душах китайцев. Подобная тема является ведущей в

---

<sup>17</sup> Начало этого периода одни исследователи датируют 1976 годом, с конца ««культурной революции»» и разгрома «Банды четырех» [256, с. 1], а другие — 1979 годом, так как до 1979 «литературная мысль еще не окончательно освободилась от оков» [247, с. 8–9].

<sup>18</sup> В связи с этим различные китайские исследователи рассматривают творчество Ван в рамках самых различных «течений» новейшей китайской литературы. Так, Хун Цзычэн рассматривает ее раннюю прозу как пример литературы «образованной молодежи» [227], а Чэн Гуанхуэй — «литературы шрамов» [253], повесть «Сяобаочжуан» многие критики относят к «литературе поиска корней» [227], а трилогию «Три любви» — к «литературе феминизма» [237], [256].

рассказе Ван Аньи «Горькие плоды» (苦果) 1980 года, в котором рассказывается история учительницы Чжао Юй, чей сын Минмин в период «культурной революции» вынужден публично отречься от своей матери, а ученик во время шельмования избивает свою бывшую учительницу ремнем. При этом сознание женщины настолько «искорежено» идеологией культрева, что героиня видит причину этих событий в себе и винит себя. Еще один пример подобной тематики можно найти в одном из немногих рассказов Ван Аньи, переведенных на русский язык, — «Возвращение Лао Кана». В нем читатель встречает главного героя, некогда молодого человека, полного надежд и возвышенных устремлений, после «культурной революции» и страшного голода, когда от него остается лишь тень — он даже не может больше говорить, лишь пишет на всех попадающихся ему клочках бумаги иероглиф «рис». Подобная тема обозначена и в рассказе «Кто станет командиром пионерского отряда». В нем изображается класс средней школы, в котором дети выбирают командира отряда из двух претендентов — Чжан Шаша и Сяо Те. Главный герой, один из учеников, обсуждает с отцом, всегда ли выбирают тех, что привык ябедничать учителю и доносить на товарищей. В рассказе перед читателем явственно предстает искаженное состояние сознания, ценностный вакуум школьников, которым предстоит стать будущим страны. В некотором смысле тематика этого рассказа пересекается с рассказом «Классный руководитель» Лю Синью, который положил начало «литературе шрамов».

Некоторые исследователи видят мотивы, характерные для «литературы шрамов» и в произведениях Ван, написанных чуть позже. Например, Чэн Гуанхуэй заявляет, что и «Конечная станция», и даже «Быстротечность» еще не полностью отошли от традиций «литературы шрамов» [253], однако в этих произведениях резкая критика последствий культрева уже не выходит на первый план, а дальнейшее творчество Ван и вовсе демонстрирует резкий отход от этой темы. В качестве иллюстрации можно привести эссе «Эпоха отшельничества», написанное в 1998 году, которое является воспоминанием о годах «культурной революции», проведенных Ван Аньи в деревне. В нем критический подтекст полностью отсутствует: писательница достаточно бесстрастно и как бы походя говорит о тяжелых условиях, в которые она жила в тот период, зато говорит о познании самой себя посредством познания окружающих и о приближении к народной культуре [121].

Еще один блок тем «литературы нового периода», ярко представленный в творчестве Ван Аньи, можно условно назвать темами, характерными для литературы «чжицин» (知青文学), то есть литературы «грамотной молодежи». Китайские исследователи нередко выделяют «чжицин вэньсюэ» как отдельное литературное течение, хотя и признают, что значение этого термина довольно условно: «чаще всего “литература грамотной молодежи” сводится к тому, что во-первых, сам писатель относится к поколению молодежи, попавшему в горы и деревни на

переобучение, во-вторых, содержание произведения в основном затрагивает те испытания, которые выпали на долю писателя в «культурную революцию», но также включает их дальнейший жизненный путь, в частности жизнь после возвращения в города и т.д.» [227, с. 338]. Однако нельзя отрицать, что творчество поколения писателей, попавших в жернова кампании «вверх в горы, вниз в села», объединяет определенная тематическая специфика, и в первую очередь новый по сравнению с «литературой шрамов» ракурс изображения культуриста — акцент на изображение дальнейшей судьбы молодого поколения и попытки «выйти за рамки изображения частной человеческой судьбы» [227, с. 339].

В ранней прозе Ван Аньи можно найти довольно много произведений подобной тематики, более того, ее повесть «Конечная станция» многие исследователи считают хрестоматийным образцом литературы «чжицин» [227, с. 340]. Главный герой повести — Чэнь Синь — как раз представитель «грамотной молодежи». В начале повести он возвращается в свой родной город, Шанхай, полный радости и надежд, однако возвращение в «реальную жизнь» становится для него периодом переосмысления себя — город уже не тот Шанхай его восторженных юношеских воспоминаний, а найти новую дорогу в жизни оказывается совсем не просто. Подобные темы можно найти и во многих ранних рассказах Ван (к примеру, во всех произведениях, главной героиней которой является Вэньвэнь — девушка, отправившаяся в деревню на переобучение) и некоторых более поздних («Холодная земля» (冷土), «Набор рабочей силы»), а также в романах «Школьники 1969 года выпуска», «Живущие вдоль старого русла Хуанхэ» и «Тридцать глав в непрерывном течении». Герои всех этих произведений — представители «грамотной молодежи», которые вернувшись в города вынуждены заново строить свою жизнь и систему ценностей. В этих произведениях находит непосредственное отражение жизненный опыт самой писательницы: место действия некоторых рассказов совпадает с тем, где находилась на «переобучении» Ван Аньи, а героини-женщины имеют автобиографические черты. Однако хотя китайское литературоведение нередко сводит творчество Ван Аньи исключительно к «литературе грамотной молодежи» [242], [187], ряд исследователей ее творчества отмечает, что уже в 90-е годы Ван Аньи начинает постепенно отходить от подобной тематики. Так, Ли Фэн в статье «Ван Аньи: спасение самой себя» заявляет, что эстетика произведения Ван не совпадает с «чжицин», так как «у нее не было того крайнего идеализма и бескомпромиссного критического подхода к реальности. Ван Аньи [в своих произведениях] попрощалась с идеалами и признала роль фатума» [194]. А Хун Цзычэн отмечает Ван Аньи в ряду тех писателей — представителей литературы «чжицин», чьи наиболее заметные литературные достижения лежат уже вне «литературы грамотной молодежи» [227, с. 341].

Еще одно литературное течение, чья тематика находит воплощение в творчестве Ван Аньи — школа «*сюньгэнь*» (寻根), то есть «поиска корней». Апологеты этого литературного течения стремились противопоставить свои произведения идеологическому дискурсу, в первую очередь маоистскому, но противопоставляли ему не субъектность отдельного человека, а шире — национальные «корни», идентичность китайского народа в целом. Хань Шаогун в своей статье «Корни литературы», которая стала своего рода манифестом этого направления<sup>19</sup>, отмечает, что хотя китайская современная литература, в отличие от современной литературы стран Запада, не обладает сложной системой связей со своей традиционной литературой, но «корни литературы находятся в почве традиционной народной культуры, а обязанность писателя — «отринуть “электроэнергию” современных воззрений и перековать до блестящего металла “национальную самобытность”» [223].

Целый ряд китайских литературоведов рассматривает отдельные произведения Ван Аньи в контексте движения «*сюньгэнь*». Так, Хун Цзычэн, говоря о литературе этого течения, упоминает в качестве образца повесть «Деревня Сяобаочжуан». В таком же контексте говорит об этой повести Хуан Шуци [225, с. 3]. Чжан Лисинь в своей статье рассматривает «Песнь о бесконечной тоске» как роман «*сюньгэнь*» [236], а Ван Бинбин анализирует новейший роман Ван — «Без имени» — с точки зрения продолжения традиций «поиска корней» [171]. Однако сама Ван Аньи относится к подобным оценкам скорее критически, с явной долей иронии. В одном из интервью она подробно говорит о своем отношении к «*сюньгэнь*»: «Я, наверное, все-таки не отношусь к школе “поиска корней” Хань Шаогуну и других... “Поиск корней” немного напоминает разработку энергетических ресурсов». Там же она критикует это течение за его абстрактность, и заключает свои рассуждения очень категорично: «Когда я сочиняю, то совсем не думаю “искать” какие-либо “корни”» [105, с. 31]. Подобное отношение к «поиску корней» прослеживается и в художественной прозе Ван. Так, в своем знаменитом эссе «В поисках Шанхая» она иронически рассуждает о периоде собственного увлечения «*сюньгэнь*»: «Тогда, на волне популярности движения “поиска корней”, я тоже, преисполнившись энтузиазма, устремилась на поиски истоков Шанхая. Мои “ищущие корни” товарищи из других мест, оседлав свои велосипеды, отправлялись вниз по течению Хуанхэ, послушать, как древние старики рассказывают историю и легенды своих деревень. Другие “ищущие” еще раньше, в пору кампании “ввысь — в горы, вниз — в села”, заинтересовались народными обычаями, и теперь

---

<sup>19</sup> Хотя, как справедливо отмечает Хун Цзычэн, сам термин «*сюньгэнь*» принадлежит, скорее всего, не Хань Шаогуну, как принято думать, а Ли То [227, с. 350]. Подробнее об истории и эстетике «*сюньгэнь*» см., например, Ли Цинси [197].

вновь обратились к ним, стремясь найти в них особый смысл. Те же, кто изучал археологию, априори имели преимущество, ведь они с самого начала приникли к истоку. По сравнению с ними всеми мои "поиски корней" выглядели как-то несолидно» [5, с. 200].

Однако несмотря на то, что Ван Аньи в своем творчестве вряд ли руководствуется принципами, характерными для «сюньгэнь», в тематическом поле ее прозы присутствует ряд тем, который соотносится с этим направлением, а в отдельных произведениях тематику «поиска корней» можно назвать центральной. Например, таков рассказ «Брак с небожительницей». Его действие происходит в деревне, затерянной в пространстве и времени, а сюжет строится вокруг древнего обычая — «брака после смерти». Пожилые родители трагически погибшего юноши, которые в отчаянии готовы были даже совершить самоубийство, находят утешение в старинном обычае — после смерти их сын вступает в ритуальный брак с безвременно погибшей юной революционеркой. Однако, когда из города приезжает комиссия, которая хочет найти останки той революционерки и причислить ее к героям народно-освободительной борьбы, происходит столкновение традиционных ценностей китайской деревни и нового мира, в котором хотя и существуют свои легенды о подвигах во имя коммунизма, но они оказываются несовместимы с легендами прошлого. Также тема национальной идентичности является одной из центральных в повести «Деревня Сяобаочжуан», в которой полумифическая-полуреальная деревня Сяобаочжуан становится одновременно ироническим воплощением «идеальной конфуцианской морали» и средоточием настоящего, традиционного уклада жизни, противопоставленного пустоте революционных лозунгов.

Тематика «поиска корней» ярко представлена в «этнографических» эссе Ван Аньи — эссе, посвященных истории ее любимого города, Шанхая. Самое известное из них — «В поисках Шанхая», в котором Ван Аньи обращается к истории города, вспоминает про свою работу с документальными источниками, посвященными этому вопросу, воссоздает целую галерею портретов горожан и т.д. Особенно характерно для «сюньгэнь», то, что в эссе писательница обращается не только к конкретной, новейшей истории, которую можно восстановить по недавним документам, но и к глубочайшей древности. Она пытается уловить какие-то исконные, изначальные характерные черты Шанхая, рассуждая не только о своей работе с библиотеками и кипами старых газет — но и о том, что происходило с ландшафтом Шанхая в периоды мезозоя и кайнозоя: «В четвертичный период кайнозойской эры на протяжении двух миллионов лет на территории, на которой сейчас расположен Шанхай, происходило пульсирующее понижение уровня суши, море то наступало, то отступало, линия побережья менялась, как менялось и месторасположение устья Янцзы — так у реки появилось сразу несколько дельт, перекрывающих друг друга» [1, с. 202].

Похожую тематику можно найти в другом эссе Ван Аньи — «Записки о путешествии на юг», в котором рассказ о появлении Шанхая порой напоминает народный сказ, а порой — историческую справку. Легенды о Великом Юе перемежаются цитатами из исторических источников и алхимического трактата IV века «Баопуцзы». В этом эссе писательница пытается воссоздать историю возникновения Шанхая и приводит пять версий, кто мог быть его основателем: от потомков воинов, пришедших вместе с Цзяо Гуанцзанем, до монгольской аристократии, отправленной в изгнание после воцарения династии Мин. Здесь автор вновь обращается не к недавней истории этого, в сущности, еще очень молодого города, а пытается увидеть древние истоки культуры Шанхая.

Переосмысляя идею «сюнгэнь» о поиске «истоков» нынешней жизни, Ван Аньи обращается к своим собственным «корням» в романной дилогии «Печальный Тихий океан» и «Достоверность и вымысел». Эти два романа, посвященные двум кланам: родственникам Ван Аньи по отцовской и материнской линиям, писательница позже объединила под одной обложкой — «Легенды о клане моего отца и клане моей матери» (父系和母系的神话). Хотя нарратор в обоих романах лишен имени и в них фигурируют якобы вымышленные фигуры, по сути они представляют собой художественную реконструкцию истории семьи писательницы (хотя и с привлечением вымышленных фактов, о чем справедливо пишут Мостоу и Дэнтон [278]). «Печальный Тихий океан» посвящен судьбам деда, отца и дяди Ван Аньи, а «Достоверность и вымысел» — бабушки, матери писательницы и детству и юности самой Ван. Как отмечает Хун Цзычэн, в этих романах «через изображение жизненного опыта одного человека или семьи Ван Аньи размышляет о том, как различные факторы, такие как эпоха или культура влияют на человеческое существование» [227, с. 390].

Темы «шрамов» «культурной революции», возвращения «грамотной молодежи» и поисков корней объединены в творчестве Ван Аньи тем, что являются для нее автобиографическими. Истоки их появления в творчестве писательницы — установка на передачу своего непосредственного жизненного опыта. В книге «Истории и как их рассказывать» Ван Аньи пишет, что именно желание передать жизненный опыт стало для нее первым творческим импульсом: «В самом начале я стала писать потому, что мне было что сказать: я передавала свои чувства, весь опыт и впечатления, полученные мной на жизненном пути» [114, с. 1]. По мнению Ван, именно духовная пустота жизни в деревне побудила ее и многих современников обратиться к рефлексии и от нее — к творческому самовыражению, которое в дальнейшем стало потребностью: «Рассказывать истории для нас с каждым днем все больше становится потребностью и способом самовыражения» [115, с. 165].

Однако начиная с 90-х годов в творчестве Ван Аньи прослеживается явственный отход от автобиографического круга тем. В этот период писательница неоднократно говорит о стремлении выйти за рамки изображения собственного жизненного опыта: «Как только я признала, что написание книги — это сотворение некоторой сущности, мой собственный жизненный опыт стал огромным препятствием» [114, с. 1]. Ван Аньи начинает рассматривать свой непосредственный опыт не как источник тем и сюжетов, а как препятствие, не позволяющее ей воплотить в произведении тематику и проблематику более глубокого уровня. Так, Чжун Бэнкан справедливо замечает: «Хотя тематика произведений Ван в большинстве своем связана с ее личным жизненным опытом, например, она пишет о студентах, о «грамотной молодежи», о культурно-производственном отряде, о редакторах, писателях, семейных хрониках и так далее...на самом деле она постоянно стремится освободиться от пут своего личного опыта, от пут субъективного восприятия, и настойчиво обращается к литературе как она есть, к тому, что из себя все-таки представляет литературное произведение» [249]. В связи с этим в прозе Ван 90-х годов и позже наблюдается явственное смещение акцента с актуальной тематики (связанной с конкретными реалиями определенного социума) на так называемую глубинную тематику<sup>20</sup>. Теперь на первый план выходят совсем другие темы: тема человека и его бытийности, как повседневной, так и в более общем смысле — биологической, одиночество человека в мире, темы любви, семьи, взросления, болезни и смерти, тема фатума — которая становится одной из ведущих тем зрелого творчества Ван — и связанных с ним надежд и разочарований<sup>21</sup>. Это нашло отражение и в «четырёх принципах»<sup>22</sup> Ван Аньи: говоря об «отказе от специфичности» она признает необходимость отхода от актуальной тематики в произведениях: «Путь специфичности – самая доступная возможность для писателей XX века, и самая неудачная. ...Творчество любого писателя, которое исключает подражание, не характеризуется специфичностью, эти писатели уже далеко от земли и никто не может вторгнуться в их художественное пространство» [114, с. 3].

Особенно ярко можно проследить этот переход на примере одной из важнейших тем творчества Ван — темы женщины. Изначально эта тема в ее произведениях предстает

---

<sup>20</sup> Подробнее об актуальном и глубинном слое тематики см. работу Ю.Б. Борева [24].

<sup>21</sup> У Ицинь в своей статье называет это «крутым поворотом» в творчестве Ван Аньи [220], этот вопрос рассматривается и у других исследователей, см., к примеру, работы Ван Лимэй [176] Ли Ли [189], Чэнь Сыхэ [261], Solmecke [295], Wittek [297].

<sup>22</sup> «Четыре принципа литератора», или «Четыре “не”» — своего рода творческое кредо Ван Аньи, которое писательница сформулировала на рубеже 80-ых и 90-ых и неоднократно озвучивала и публиковала. В Приложении 1в приведен перевод «Четырёх принципов» на русский (из предисловия к книге «Истории и как их рассказывать»).

автобиографично, просто в связи с тем, что сама Ван Аньи — женщина. В интервью по случаю выхода романа «Персик прекрасен и нежен в цвету» писательница подробно рассуждает об этом: «Мне легко писать о женщинах, потому что я сама — женщина. Литература повествует о чувствах и рефлексии, а чувственный мир женщины гораздо сложнее, чем у мужчины» [281]. Однако постепенно от изображения конкретных женских характеров и их внутреннего мира Ван Аньи переходит к изображению женщины как некой особой сущности, обладающей уникальной внутренней жизнью и мировосприятием, а женственность обретает эстетическое значение и становится одной из форм бытия явлений в мире ее прозы. Как отмечает Чжан Юнчунь, «писательница на протяжении всей творческой жизни обращается к женским характерам, и не только потому что она сама женщина, но и потому, что женщина и ее восприятие представляют для нее эстетическую ценность» [241].

«Литература нового периода» ознаменовалась появлением большого количества женщин-писательниц: Чжан Канкан, Те Нин, Чи Ли, Фан Фан, Цань Сюэ и многих других. В связи с этим в литературных кругах заговорили о взлете «женской литературы» и даже «литературы феминизма»<sup>23</sup>. Ван Аньи, чьи произведения в большинстве своем посвящены женщинам, тут же оказалась в списке «писательниц-феминисток», а рассмотрение ее творчества в этом ключе стало своего рода «общим местом» для китайских исследователей. К примеру, Хун Шихуэй замечает, что в большинстве произведений писательницы «объектом пристального рассмотрения становится мужская культурная традиция, и при этом не только самостоятельно осмысливается, но и заново определяется ценность женщины в ней» [226, с. 14]. Ван Пин и Ли Юнхуа считают, что «[в своих произведениях Ван Аньи] неизбежно становится на позиции феминистской критики» [177, с. 37–38]. Ли Юлянь оценивает как феминистское произведение повесть «Братцы» [198], Lydia Хю — «Песнь» [279], а Чжан Сунсянь в своем исследовании творчества писательницы выделяет особый концепт «женской дружбы» в произведениях Ван, и на основании этого причисляет ее к «женской прозе» [237, с. 64].

Сама Ван Аньи относится к подобной оценке скорее критически и неоднократно комментирует этот вопрос. Писательница подчеркивает, что осознает себя именно «женщиной-писателем» и много рассуждает о потенциале женщины как субъекта литературного творчества. Два программных эссе Ван на эту тему — «Личность женщины-писателя» (女作家的自我) и «Мужчина и Женщина, Женщина и Город» (男人和女人, 女人和城市). В первом эссе Ван Аньи

---

<sup>23</sup> Данное явление получает подробное рассмотрение, к примеру, в диссертации Хун Шихуэй [226], в статье Чэнь Сяомина [264] (причем оба исследователя рассматривают в качестве иллюстраций довольно много произведений Ван Аньи), а также в статьях Ли Цзыюнь [196] и Zhang Xueping [292].



говорит о значимой роли, которую женщины-писательницы сыграли в развитии «литературы нового периода»: «В то время как писатели-мужчины провозглашали литературную революцию, вступали в открытый бой с реакционными, отсталыми, коррумпированными силами бюрократизма, феодализма и других подобных “-измов”, писатели-женщины тихонько открывали новые литературные пути, и, словно по секретным траншеям, незаметно добрались до передовой» [114, с. 156]. Она также подчеркивает различный подход к изображению действительности, характерный для писателей и писательниц [114, с. 157] и говорит о женской прозе как о наиболее субъективной, так как женщины «от природы таковы, что в наблюдении за миром и жизнью они прежде всего исходят из самих себя» [114, с. 157]. Во втором эссе писательница отмечает как достоинства женской литературы, так и ее ограниченность, рассуждает об особой связи Женщины и Города, которую пытается отобразить в своих произведениях, и о специфике своего творческого процесса как женщины-писательницы.

Однако говоря о «феминистической литературе» Ван Аньи прямо заявляет, что, будучи китайской писательницей ей трудно принять идеологическое содержание «западного» феминизма [118], а к китайской «версии» «женской литературы» ей относиться не хочется. Об этом она, в частности, прямо говорит в диалоге с тайваньской писательницей Ли Ан: «[в так называемой “женской” литературе] есть черты, которые мне не нравятся. Например, когда в ней изображаются мелкие радости и печали, страдания и переживания, то они изображаются несколько тривиально и... предстают в таком романтическом ключе “ветра и луны”, меня это раздражает. Мне кажется, нужно обращаться к большим трагедиям» [105, с. 38]. Когда же Ли Ан, говоря о «женской литературе», причисляет к ней и Ван Аньи, та категорически возражает, заявляя, что к ней скорее относятся писательницы «дамских романов» Цзин Яо, Сань Мао, Си Мужун, Чи Шу, но не она [105, с. 38]. Там же она довольно иронично, но тем не менее однозначно заявляет: «Мое феминистское сознание еще совсем не пробудилось, так что меня никак нельзя назвать писательницей-феминисткой» [105, с. 38]. В более поздних интервью позиция Ван Аньи по данному вопросу звучит уже несколько мягче, к примеру, в интервью Сунь Шуанцзе 2002 года, приуроченному к номинации ее романа на Букеровскую премию, она отвечает на вопрос о «феминизме» в ее литературе иначе: «Поначалу меня раздражало, когда меня называли “писательницей-феминисткой”, но теперь я скорее принимаю этот титул, потому что я действительно считаю, что творчество мужчин и женщин-писателей отличается» [283].

В качестве примера, насколько тема женщины в ее «феминистском» ключе представлена в прозе Ван, правомернее всего обратиться к единственному произведению, которое сама Ван Аньи признает, что «осознанно писала... с позиций феминизма» [118, с. 211] — рассказу 2003 года «Сестрички». Главная героиня рассказа — молодая деревенская девушка Фэн Тянь, в начале

рассказа они с подругой Шуй отправляются в небольшое путешествие на поезде повидать жениха Фэн Тянь, но в пути их похищают обитатели одной глухой деревушки и пытаются принудить девушек выйти замуж за местных жителей. Фэн Тянь удается сбежать от будущего мужа, однако вернувшись в родную деревню, она обнаруживает, что никто не сочувствует ее судьбе: собственная семья считает ее опозоренной, жених от нее отказывается и более того, никто не собирается ей помочь выручить подругу, которая осталась в неволе — в итоге даже самой девушке начинает казаться, что она в родной деревне и семье — чужая. «Фэн Тянь невольно подпала под влияние односельчан, ей казалось, что такой “приезжей”, как она не пристало дарить кому-то подарки» [120, с. 140]. Однако героиня рассказа — девушка очень самостоятельная, она не сидит сложа руки, а предпринимает целое детективное расследование, чтобы найти и вызволить подругу. В итоге ей в одиночку удается организовать побег Шуй, и в конце рассказа подруги, не желая возвращаться в родную деревню, уезжают в Шанхай, чтобы начать там новую жизнь. Такого рода сюжет действительно предполагает тематику, которая традиционно связывается с феминизмом: изображение угнетенного и бесправного положения женщины в его крайней форме (похищение и принуждение к браку), консервативность общества, которое не воспринимает героинь как самоценных личностей, а связывает их ценность лишь с клочком земли, который дают за ними в качестве приданого или с возможностью выгодного замужества, и одновременно с этим изображение нового типа женщины — умной, решительной, готовой пренебречь общественным мнением и взять судьбу в свои руки.

Подобная тематика присутствует и в повести «Братцы»<sup>24</sup>, главные героини которой — три молодые женщины-студентки, которые стремятся вести себя как мужчины. Они не называют друг друга по имени, а обращаются по-мужски (Лао-Да, Лао-Эр, Лао-Сань, то есть «Старший», «Второй» и «Третий»), и в быту стараются вести себя как мужчины: целыми днями либо развлекаются, либо философствуют. «Утром они вставали позже, чем самые ленивые юноши института, а по выходным и праздникам просто спали беспробудно от ночи до ночи» [132, с. 13]. Девушки отказываются наводить порядок в комнате: «комната в общежитии, где они жили втроем, была еще грязнее и неряшливей, чем комнаты мужского общежития» [132, с. 13], а своих мужей воспринимают как некий фактор, который лишает их свободы. В университете они могут не вспоминать о своих мужьях, лишь иногда пренебрежительно рассуждая: «Каждая по очереди рассказала свою историю, как она познакомилась и сошлась с мужем, представив это как процесс самоуничтожения, а затем обретения новой жизни» [132, с. 16]. А когда муж одной из героинь

---

<sup>24</sup> Эту повесть Д.В. Львов в своей диссертации относит к «женской эссеистике» [64, с. 76], что едва ли оправдано.

приезжает ее навестить, и та проявляет заботу, помыв за ним посуду, она подвергается резкому осуждению со стороны своих подруг: «То, что она мыла посуду после еды, злило двух других. У нее за спиной они переглядывались друг с дружкой, и их губы кривила усмешка» [132, с. 15]. Однако после того как героини оканчивают институт, судьба заставляет каждую переосмыслить свое отношение к себе и к мужчинам: одна разводится с мужем и пытается жить самостоятельно, другая, наоборот, находит себя в материнстве, третья пытается сохранить былое «товарищество» подруг и лишь в конце повести осознает, насколько оно нежизнеспособно. В этой повести Ван Аньи предлагает новую интерпретацию образа китайской женщины, далекую от традиционной — в женщине она видит существо, которое стремится осознать себя вне традиционных установок и клише, ощущает свою инаковость. И хотя этот путь изображен тернистым и трудным, а позиция героинь — противоречивой, каждая из них предстает яркой индивидуальностью (что несколько парадоксально при том, что героини фактически лишены имен), для которой «быть ассимилированным другими — это такое несчастье, но если пытаться защитить и сохранить свою самость, то придется заплатить за это одиночеством» [132, с. 16].

Еще одна тематическая сфера, которая соприкасается с темой «женщины» в прозе Ван — это тема женской телесности и чувственности. В ряде произведений чувственная жизнь женщины изображена настолько откровенно, что писательницу начали причислять не только к «феминисткам», но и к «литературе секса». Чаще всего речь идет о трилогии «Три любви» («Любовь в Пустынных горах», «Любовь в маленьком городке» и «Любовь в прекрасной долине»). К примеру, Сунь Хуэй в своей статье «Об изображении женского сознания в прозе Ван Аньи и Ли Ан о любви и сексе» сравнивает прозу Ван Аньи с прозой тайваньской писательницы Ли Ан, чьи произведения известны достаточно откровенным изображением сексуальных взаимоотношений и ярким феминистским подтекстом: «Среди тайваньских писателей, она в наибольшей степени испытывает интерес к изображению физической любви и сексуальных отношений» [204, с. 83]. В качестве примера подобной прозы у Ван Сунь Хуэй рассматривает одну из повестей трилогии — «Любовь в маленьком городке». Сюжет повести строится вокруг двух подростков, актеров театральной труппы, которые испытывают влечение друг к другу и вступают в любовную связь, однако отсутствие у героев каких бы то ни было моральных установок, будь то традиционных, привитых в семье (герои изображены вне семьи и не имеют ни имен, ни фамилий), или сформированных на основании их индивидуального жизненного опыта (которого у них практически нет), приводят к трагическому концу — пара расстается, а главная героиня, еще совсем юная девушка, в одиночестве рождает и воспитывает ребенка, лишаясь своего места в труппе. Говоря об этой повести, Сунь замечает: «в произведениях Ван Аньи, в отличие от Ли Ан, физическая любовь всегда описывается в теплых тонах. В ее

произведениях женщина меняет свою пассивную роль в сексуальных взаимоотношениях, автор демонстрирует эротические желания, сокрытые в глубине ее сознания» [213, с. 11]. Однако на самом деле ракурс, в котором в данной повести представлена тема плотской любви, несколько иной. Хотя главная героиня действительно занимает более активную роль, чем герой (что, вообще говоря, довольно типично для произведений Ван), акцент делается не на раскрытии ее чувственности, а на попытке изображения внутренней жизни людей, лишенных духовного начала, и оттого полностью сконцентрированных на телесности. Внешнее, телесное находится в резком противоречии с их внутренней сущностью: «В то время как ее тело с каждым днем приобретало все большую женственность, характер, наоборот, становился все более детским и бестолковым» [136]. Но при этом поступки героев мотивированы именно телесным началом, а духовная составляющая, которая могла бы сдерживать порывы тела, предстает подчеркнуто неразвитой: «Они оба были чересчур нетерпеливы, они не знали, что такое терпение, что такое контроль, что такое мера, потому они сразу же исчерпали свое счастье до дна, и теперь от него остались лишь страдания и чувство стыда» [136]. Даже описание любви героев изобилует физиологическими подробностями, которые скорее вызывают брезгливость: «Ласки как будто бы проникали в поры и попадали прямо в кровь, которая начинала быстро и весело бежать по телу» [136]. Трудно согласиться с Сунь Хуэй, что это пример описания сексуальных взаимоотношений «в теплых тонах». Более того, сама писательница, говоря о «Любви в маленьком городке», подчеркивает пустоту плотской любви между героями, ее трагическую роль: «Даже такой способ [взаимодействия], как плотская любовь, в какой-то момент исчерпает себя, и после им останется только мучить и терзать друг друга» [105, с. 36]. Данная повесть наглядно показывает, что тема физической любви для Ван Аньи не самоценна, а является частью важной для писательницы темы тела (в том числе в других ее проявлениях, например, в контексте биологической составляющей жизни или же темы болезни, о которых пойдет речь ниже).

Похожую интерпретацию темы секса можно найти в повести «Век в деревне на холме» — еще одном произведении Ван Аньи с достаточно провокационным сюжетом. Главная героиня повести, молодая девушка Ли Сяоцин, оказавшись в деревне на переобучении надеется вернуться в город. Однако каждый год из деревни в город может вернуться лишь небольшое число людей, согласно квоте, которой распоряжается местное начальство. Девушка пытается добиться того, чтобы заветная возможность досталась ей, и разменной монетой в этой торговле становится ее тело. Героиня соблазняет Ян Сюйго — сына чиновника, который должен принять решение, в надежде, что тот замолвит словечко перед отцом. Однако сам акт любви оказывается незавершенным: в решительный момент молодой человек, увидев героиню обнаженной, пугается так, что теряет над собой контроль. Да и план героини не осуществляется — парень оказывается

трусоват и вовсе не собирается просить за девушку, а его отец, узнав о скандальном инциденте, нарочно отвергает ее кандидатуру на собрании. В этой повести, как и в предыдущей, секс не изображается положительно, и хотя телесные взаимоотношения героев описаны предельно откровенно, очевидно, что это не самоцель. В данной повести скорее показано бессилие человека перед средой. Помещая героев в ситуацию, где все, что они имеют (и с помощью чего могут повлиять на ситуацию) — это их тело, Ван Аньи низводит двух центральных персонажей до уровня неких биологических существ: их представления о мире бессмысленны, их планы живут лишь в воображении, а будущего для них фактически не существует — никто из героев не властен над своей судьбой. Единственная «реальность», которая им доступна — это реальность физических взаимоотношений, поэтому только в финале, когда герои принимают решение не переводиться в город, а остаться вдвоем в деревне, их акт любви впервые в повести описывается в положительных тонах: «Он улыбнулся, обнял ее и повалил на кровать. Они долго целовались, ласкали друг друга, так что каждая клеточка тела будто бы ожила, наполнилась энергией, стала невероятно чувствительной... каждый был удивительной тайной, которую хотелось разгадывать... и в момент, когда на них нахлынуло наслаждение, казалось, начался новый век» [113]. Не случайно Ван Аньи, говоря об этой повести, отмечает, что в ней ей удалось изобразить «персонажей, которые абсолютно равны друг другу» [178, с. 11]: в то время как мужчина в прямом смысле оказывается физически бессильным, женщина тоже не имеет никакой власти над своей жизнью<sup>25</sup>.

Помимо указанных повестей, тема физических взаимоотношений между мужчиной и женщиной присутствует во многих других произведениях Ван, в качестве пусть и не главной, но одной из значимых тем. Так, в других повестях трилогии «Три любви» — «Любовь в Пустынных горах» и «Любовь в прекрасной долине» — романтические отношения между главными героями также изображены достаточно откровенно. В более поздних романах Ван Аньи, таких как «Мини», «Мэйтоу», «Я люблю Билла», «Песнь о бесконечной тоске» в главных героинях-женщинах подчеркнута чувственность, в их взаимоотношениях с мужчинами физическая близость играет важную, а иногда и сюжетообразующую роль. Так, в романе «Мини» ярко

---

<sup>25</sup> Ряд китайских исследователей интерпретируют изображение физической любви в повести в ином ключе. Так, Тань Гуйлинь полагает, что «хотя, возможно, сам автор и не согласен с тем, чтобы относить его повесть к литературе о сексе и любви, но я считаю, что “Век в деревне на холме” как раз и ознаменовала рождение чистой и совершенной литературы на эту тему в современном китайском творчестве. Основная идея повести — восхваление любовных отношений, творческой силы, возникающей в процессе влюбленности и влечения» [218, с. 110]. В свете примеров, приведенных выше, данная трактовка представляется довольно спорной.

изображено практически животное влечение главных героев друг к другу, которое и оказывается роковым для главной героини. Мини, не в силах сопротивляться чувствам, становится любовницей главного героя, мошенника и вора, а позже — членом шайки. А в романе «Я люблю Билла» желание главной героини — художницы А Сань — уехать за границу из возвышенно-романтической истории любви с американцем Биллом в начале романа доходит до того, что девушка начинает оказывать интимные услуги иностранцам, приезжающим в Шанхай. При этом в произведениях Ван секс часто фигурирует как часть антитезы «телесное–духовное». Например, совершенно ясно эта мысль сформулирована в повести «Братцы»: «Взаимопонимание и отношения между супругами базируются на телесном, можно сказать, они материальны. И как раз потому, что у них есть материальный базис, они могут обходиться без надстройки — духовного мира. Поэтому диалог идеи, диалог души однозначно требует от собеседников держать определенную дистанцию» [132, с. 40].

Так или иначе, тема физических взаимоотношений мужчины и женщины занимает важное место в творчестве Ван Аньи. И хотя писательница критически относится к интерпретации своих «откровенных» произведений в духе феминизма, однако сам факт значимости для нее этой темы она не только не отрицает, но и подчеркивает. Так, в своей беседе с Чэнь Сыхе она заявляет, что настоящий писатель, «писатель первой величины» «стремится выявить истинную суть человеческой природы, а потому никак не уйти от разговора о любви, а описывая любовь, нельзя не затронуть плотскую любовь. Я полагаю, что когда пишешь о человеке и не затрагиваешь тему секса, то невозможно всесторонне выразить саму его сущность» [105, с. 20]. При этом в изображении сексуальных взаимоотношений чаще всего отсутствует социальный подтекст (готовность к сексуальным отношениям как маркер определенного социального статуса, осуждение с точки зрения общественной морали, конфликт традиционного отношения к интимной жизни с современным и т.д.). Телесное начало в человеке представляется писательнице более «настоящим», чем тот отпечаток, который накладывает на героя внешняя среда. Так, в той же беседе Ван замечает: «для меня описание телесного и любви — это и есть цель, без всякого социального подтекста» [105, с. 41–42].

Говоря о «женской теме» в творчестве Ван Аньи нельзя обойти вниманием вопрос о соотношении ее творчества и литературы «хайнай», литературы «шанхайского стиля». «Хайнай» — особое художественное явление, которое начинает складываться вокруг Шанхая в начале XX века. Этот термин появился благодаря группе художников во главе с У Чаншо, которые в рамках традиционного стиля пытались выразить концепты новой, современной эстетики. Однако уже на рубеже тридцатых годов термин «хайнай» переходит из живописи в литературоведение, и более того, становится предметом ожесточенной полемики. Полемику начинает Чжоу Цзожэнь в статье

«Дух Шанхая» (上海气), в которой критически оценивает современную ему культуру этого города как культуру «компрадоров, хулиганов и проституток, совершенно лишенную меры и элегантности». В отличие от высокого культурного уровня столицы, «культура Шанхая зиждется на деньгах и плотских утехах». [245]. Еще более критически звучат высказывания следующего участника спора, Шэнь Цуньвэня, который, описывая сущность Шанхая, употребляет термин «*босян*», взятый из шанхайского диалекта и означающий «бездумно прожигать жизнь». В ходе полемики с апологетом шанхайского стиля Ду Хэном Шэнь Цуньвэнь пишет целый ряд статей, в которых культура Шанхая предстает культурой бесконечного потребления, а ее литература сопрягается с литературой «субботней школы», то есть с литературной «бабочек и уточек-неразлучниц», с литературной массовой, развлекательной и фактически ширпотребной [267], [268]. Итог спору подводит Лу Синь в своих двух статьях, с практически одинаковым названием — «Пекинский стиль и шанхайский стиль» («京派和海派» и «京派与海派»), в которых звучит достаточно объективная оценка в первую очередь социальных особенностей культуры двух столиц и влияния этих особенностей на художественную культуру [201], [202]. С тех пор и вплоть до 80-х годов XX века формируется устойчивое противопоставление «*хайнай*» и «*цзиннай*», в рамках которого культура «*хайнай*» предстает неразрывно связанной с западным влиянием, а также с коммерческой и светской культурой. Как отмечает в связи с этим Марстон Андерсон, «“Пекин” получает статус культурного знака или же позиции, выдвинутой в противопоставление крайне вестернизованному знаку, воплощенному в “Шанхае”» [282, с. 175]. Под литературой «*хайнай*» начинают понимать произведения, посвященные Шанхаю, в которых он изображается мегаполисом, сочетающим в себе традиции и иностранное влияние, подчеркивается разнородность и уникальность его культуры. Помимо этого, проза «*хайнай*» эмоциональна и даже сентиментальна, для нее характерно «описание тревожных чувственных переживаний в диалоге человека и Города, ощущение тоски и меланхолии» [233] и настроение одиночества и бесприютности [271, с. 168]. Главной темой литературы «шанхайского стиля» становится изображение чувственного мира женщины, и, в частности, ее любовных взаимоотношений с мужчиной, часто представленных очень откровенно: в них «желание доминирует над чувствами, искушение тела часто становится сильнее сияния души, свободный поток чувств легко заменил восточные концепты верности и чистой добродетели» [271, с. 141].

Несмотря на то, что «*хайнай*» как художественное явление складывается на протяжении всего XX века, особый интерес к подобной литературе появляется именно в 80-е годы, в связи со значительными изменениями в экономической, социальной и культурной жизни Шанхая и

возникшей модной «ностальгией о старом Шанхае»<sup>26</sup> [180]. Первым произведением, практически «заново открытым» в 80-е годы, стал роман «Записки о цветах на море» (海上花列传), написанный в 1892 году Хань Банцином. Этот роман, изображающий жизнь куртизанок в Шанхае, во многом определил тематическую и стилевую специфику «хайнай»: фокус внимания на женщинах-героинях, акцент на изображении городской культуры, противопоставление роскоши и искренности, изображение простых стремлений героинь, которые скрываются за покрывалами их изысканной и вычурной жизни, печаль, замаскированная чувственностью или даже развязностью. Вновь переиздаются произведения шанхайских писателей-модернистов 30-х годов: Чжан Цзыпина, Чжан Ипина, Му Шиина и других [271, с. 168], и писателей — «неоимпрессионистов» (新感觉派), в частности, Лю Наоу и Чжан Цзыпина [280]. И наконец, невероятно популярным становится творчество писателей 40-х годов, в первую очередь Чжан Айлин, ставшей своего рода «лицом» заново открытого «шанхайского стиля». Проза Чжан Айлин, в которой по мнению одних исследователей «соединилась традиция “романов о чувствах” (言情小说) и модернистских поисков» [271, с. 169], а по мнению других — классическая традиция китайского психологического романа («Сон в красном тереме») и традиция западного сентиментального романа, который в то время стал популярен у китайских читателей (например, «Дама с камелиями») [280], резко выбивалась из литературного «мейнстрима» китайской литературы 40-х, но оказалась очень созвучна эмоциональной и психологичной прозе 80-х.

После литературного дебюта Ван Аньи многие критики и исследователи начали сравнивать ее творчество с прозой Чжан Айлин, а после успеха романа «Песнь о бесконечной тоске» авторитетный литературный критик Ван Дэвэй пишет статью «У традиций литературы “хайнай” появился продолжатель» (海派文学又见传人), в которой объявляет Ван Аньи прямой продолжательницей традиций «шанхайского стиля». Вслед за ним многие исследователи начинают рассматривать вопрос о соотношении творчества Ван Аньи и Чжан Айлин: к примеру, Вэй Айлин в статье, посвященной изображению Женщины и Города в творчестве Ван, заявляет, что произведения Ван Аньи заполнили литературную нишу, возникшую после появления таких произведений Чжан, как сборник «Рассказы об удивительном» [183]. Чжэн Юань рассуждает о том, как Ван Аньи переосмысляет мотивы прозы Чжан в «Эпохе Просвещения» [252], а Сяо Цзивэй и вовсе интерпретирует творчество Ван Аньи как подражание стилю Чжан [287].

Нельзя отрицать, что изображение женщины и женственности у Ван Аньи во многом близко эстетике «хайнай»: изображение женской натуры как в ее телесном, так и в

---

<sup>26</sup> Подробнее об этих изменениях и моде на «ностальгию» по старому Шанхаю см. главу 2 настоящей работы.



психологическом и духовном аспектах, изображение частного, субъективного мира личных переживаний, изображение женщины «как она есть» — вне дискурса традиции и часто в антитезе к «традиционному» образу женщины, сложившемуся в китайской средневековой литературе. Творчество Ван Аньи и школы «хайнай» объединяет и акцент на изображении Шанхая, и сентиментальная, даже «меланхолическая» манера повествования. Дихотомия «Пекин—Шанхай», характерная для «хайнай», также находит отражение в творчестве писательницы. У нее даже есть эссе, посвященное именно этой теме — «Стиль Пекина и стиль Шанхая» (“上海味” и “北京味”), в котором она интерпретирует характер шанхайцев как раз в русле «хайнай»: «шанхайцы не имеют корней, оттого и модничают, они не только не отвергают все пришлое, но напротив, гордятся его изысканностью» [105, с. 130]. Но если говорить о «хайнай» как об определенном дискурсе изображения действительности, то в то время как Ван во многих произведениях сознательно его использует, в других — так же сознательно его травестирует, как в романе «Песнь о бесконечной тоске», где в рамках хрестоматийного для «хайнай» сюжета (молодая девушка, амбициозная, но при этом романтическая, пытается устроить свою жизнь в Шанхае, полагаясь исключительно на свою привлекательность) развенчивается сентиментальный образ Шанхая как «города свободы и удовольствий». В других произведениях изображение Шанхая в духе «шанхайской школы» является лишь одним из «образов» города («Я люблю Билла», «Анекдоты времен “культурной революции”», «Мэйтоу», «Мини» и некоторые другие), а в третьих город изображается абсолютно вне рамок эстетики «хайнай» («Фупин», «Удальцы повсюду», «Эпоха Просвещения»).

Не случайно сама Ван Аньи относится к ярлыку «хайнай» и сравнению себя с Чжан Айлин довольно скептически. На конференции в Гонконге, посвященной творчеству Чжан, она заявляет: «Возможно, я никогда не смогу писать так красиво, как она, но мой мир больше, чем ее» [263, с. 392]. В эссе «В поисках Су Цин» она говорит о произведениях Чжан так: «Даже когда выслушаешь Чжан Айлин до конца, в душе все равно остается пустота, она не может удовлетворить наше стремление познать Шанхай» [133]<sup>27</sup>. Ван Аньи часто признается, что многие ее произведения своим успехом у публики обязаны моде на ностальгию [111], но Ван Дэвэй справедливо отмечает, что ровно в тот момент, когда сочинения в духе «шанхайской литературы» стали популярными, Ван Аньи резко сменила направление творчества [174, с. 45]. Действительно, произведения, написанные сразу после «Песни о бесконечной тоске», демонстрируют резкий отход от тематики и эстетики «шанхайского стиля». Например, в романе

---

<sup>27</sup> Еще подробнее Ван Аньи рассуждает о творчестве Чжан в отдельном эссе «Такая обычная и земная Чжан Айлин» [6].

«Фупин», написанном буквально в следующем году, Шанхай предстает не роскошным мегаполисом, а городом отвратительных трущоб, где людям приходится выживать в нечеловеческих условиях.

Еще одна ключевая тема прозы Ван, в которой ясно прослеживается переход от актуальной к глубинной тематике — это тема обыденного существования. Сознательный отказ от изображения героики и великих трагедий, общественных потрясений и катаклизмов, и обращение к самым повседневным аспектам человеческого существования — эта творческая установка прослеживается как в самых ранних произведениях Ван Аньи («Дождь шумит», «Конечная станция»), так и ее в последних работах («Всеобщая перебранка», «Без имени»). Так, рассуждая о литературном творчестве, Ван Аньи заявляет: «Мне кажется, каким масштабным бы ни был предмет изображения, в произведении он должен становится реальной, конкретной повседневностью» [111]. Однако если в ранних произведениях Ван виден акцент на конкретное и достоверное воспроизведение бытовых реалий («Конечная станция», «Быстротечность»), то в дальнейшем тема обыденности получает значительное развитие.

В прозе Ван повседневная жизнь обретает собственную эстетику, которая во многих аспектах близка дискурсу китайского «неореализма» 80-х, принципом которого стало изображение жизни в ее обыденности, в «изначальном, естественном состоянии» (原形态) [227, с. 373], противопоставленном пустоте маоистской идеологии<sup>28</sup>. При этом повседневность Ван Аньи почти всегда изображена как «городская» — подавляющее большинство ее произведений изображает жизнь обитателей шанхайских переулков, и это связано не столько с биографией писательницы (которая почти всю жизнь прожила в Шанхае), сколько с тем, что писательница видит черты «изначального состояния жизни» именно в обыденном существовании обитателей мегаполиса. Так, в эссе «Город без историй» (城市无故事) она пишет: «Только в тесноте трущоб или в старых переулках еще сохраняются остатки историй. Это путанные слухи и байки из родных мест, чарующие воспоминания о прекрасной жизни у полей, эти вечные человеческие чувства — все заставляет думать, что это и есть городские истории, а на самом деле это трансформация и отзвуки деревенских сказок» [114, с. 174]. Таким образом, Ван Аньи рассматривает современную ей городскую повседневную культуру как новую ипостась традиции, исконной китайской культуры.

Такая позиция может показаться парадоксальной в том смысле, что Китай по-прежнему остается страной в значительной степени аграрной, и большинство китайских писателей и мыслителей в поисках «культурных истоков» обращаются к деревне, а не к городу. Но в то же

---

<sup>28</sup> Подробнее о китайском «неореализме» и отношении к нему Ван Аньи см. Чэнь Сыхэ [261].

время подобная позиция очень характерна для китайского литературоведения и культурологии 90-х годов XX-го и начала XXI века, когда в китайском обществе начинаются активные дискуссии о понятии «народного» и его новых, актуальных коннотациях. К примеру, китайский литературовед Ван Гуандун в своей книге «Современность, романтизм, народность» рассуждает о том, что следует называть «народным» в современном китайском обществе, и приходит к выводу, что «народное» — это «многослойная и многоуровневая система взглядов, которая возникает в сферах, достаточно слабо контролирующихся государственной властью, и которые могут считаться относительно свободными и активными, а потому достаточно достоверно отображают социальную жизнь народа, а также духовный мир низших слоев общества» [172, с. 233]. Чэнь Сыхэ, автор целого ряда статей, посвященных феномену «народного»<sup>29</sup>, полагает, что в современной китайской культуре «народное» «сокрыто в памяти горожан» и воплощено в многополярной городской культуре. Он считает, что «городское народное повествование — это повествование о частном протесте, частной альтернативной культуре» [260, с. 392]. В отечественном востоковедении подобное рассмотрение «народного» в современных литературах Востока мы находим, в частности, у И.С. Брагинского, который указывает на двоякое понимание термина «народность» в современном культурном контексте, и отмечает, что «народное» не сводится к использованию фольклорных сюжетов, образов, изобразительных средств, а является в том числе «тенденцией в литературном произведении, выражающей — обычно в преобразованной форме — народные чаяния, взгляды, настроение, правдивое изображение действительности с народной точки зрения» [22, с. 12].

Подобная интерпретация «народного» очень характерна для того периода, на который приходится творчество Ван Аньи, поэтому вполне естественно, что писательница в поисках «истинных», «реальных» жизненных смыслов и истоков человеческого бытия обращается именно к городской культуре, которая в ее произведениях предстает культурой маргинальной, культурой «задворок жизни», противопоставленной как официальной культуре, так и принятым в китайском обществе представлениям о традиции. В эссе «Сравнивая Пекин и Шанхай» Ван Аньи прямо заявляет, что «Шанхай — это обыденное существование, вне авторитетов» [101], а, к примеру, в рассказе «Кухня» нарратор говорит так: «я так много внимания уделяю этой кухне, потому что перед ней, а также в помещениях на втором этаже, жизнь идет в полном согласии с установленным в обществе порядком, это лицевая сторона общества. А кухня находится на задворках общества, даже несколько с его изнанки, а потому тут циркулируют самые необычные

---

<sup>29</sup> В одной из них в качестве примера подробно анализируется роман Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске» [260].

идеи» [153, с. 207]. Оказавшись в городской среде, герои Ван Аньи всегда ощущают конфликт этой среды с традиционными жизненными устоями и представлениями. Например, главный герой рассказа «Любовь в Пустынных горах», переехав из деревни в Шанхай, размышляет, что «если поместить его сурового и авторитарного деда в толпу людей на Хуайхай Лу, он окажется совсем ничтожным» [146], и далее его поступки идут совершенно вразрез с теми устоями, которые царили в патриархальной семье героя.

Таким образом, концепт «обыденности» в произведениях Ван обладает не нейтральной, а положительной коннотацией. Хэ Цзянь справедливо отмечает, что «Ван Аньи исходит из раздробленной и разобщенной окружающей повседневности, и в ней ищет и обнаруживает жизненную истину, добро и красоту» [229, с. 12]. Сама же писательница не раз признается, что не стремится изображать повседневность «как она есть», а «одухотворяет» и «идеализирует» ее [250].

Повседневность Ван Аньи далека от праздности, в ее произведениях реальная жизнь почти всегда связана с идеей труда, которая представляет для Ван эстетическую ценность. В этом смысле характерны, в частности, ее рассуждения о замысле одного из последних романов — «Небесный аромат». «В “Небесном аромате” меня привлек и вызвал желание писать один момент — искусство вышивания. Это было ремесло, которым занимались в богатых домах, и в конце концов женщины этих богатых домов стали им зарабатывать себе на жизнь... это очень ценное явление» [215]. Понимание труда как действия, наполняющего жизнь смыслом и обладающего собственной красотой характерен для многих произведений Ван. К примеру, в романе «Фупин», часть которого посвящена описанию жизни обитателей трущоб, тот незамысловатый труд, которым заняты герои — сбор мусора, склеивание спичечных коробков и тому подобное — описан невероятно детально и с положительной окраской: именно в нем, в частности, воплощается любовь одной из героинь к своему сыну-инвалиду. В романе «Я люблю Билла» художница А Сань изображается с различных сторон, и если ее стремление к личному успеху, желание уехать за границу и обрести красивую жизнь изображаются в негативном ключе, то подробное описание процесса написания картин раскрывает нам другую, привлекательную сторону ее натуры — любовь к жизни, умение и готовность кропотливо работать, прикладывать усилия для достижения своих целей. В романе «Небесный аромат» труд — вышивание — вообще становится для женщин-героинь единственной возможностью реализовать себя, обозначить себя как личность и отделить свою судьбу от судьбы героев-мужчин.

Таким образом «обыденность» в прозе Ван Аньи противопоставлена как пустоте идеологии, так и частным иллюзиям героев, для которых реальность ежедневного бытия кажется менее ценной, чем мечты о признании и успехе. Она становится универсальной истиной жизни,

к которой всегда возвращаются герои произведений Ван, пусть даже против своей воли. Так, героиня «Песни о бесконечной тоске», которая в юности мечтала о славе и успехе, в конце жизни вынуждена столкнуться с самым уродливым проявлением ее повседневности — старением, обыденностью, скукой и низменными порывами окружающих, которые в совокупности и приводят к ее нелепой смерти. А Сань из «Я люблю Билла», которая на протяжении романа предстает как талантливая художница, девушка, достойная необычной судьбы и стремящаяся к ней, заканчивает свое существование в колонии, и теперь тривиальные детали распорядка дня — единственное содержание ее жизни. «Все это: пришивание ярлычков, вязальные машины, латание одежды, упаковка, погрузка, затем снова разгрузка, гимнастика, занятия, еда из железной миски, обранные волосы, коротко подстриженные ногти, всего три смены одежды на сезон, нецензурная брань товаров, коллективные послания, тяжелый труд и постоянное соперничество... уж лучше умереть!» [106, с. 142]. А героиня романа «Быстротечность» Оуян Дуаньли, которая на протяжении романа как будто переживает колоссальные трансформации своей жизни и самой себя — из изысканной шанхайской светской дамы она становится опорой и главной кормилицей семейства — в конце романа приходит к той же жизни, которая была у нее в начале: «Ей все казалось ужасно скучным: приемы с изысканными кушаньями — она ими пресытилась; танцы — устала танцевать; гулять по улицам — прискучило; ходить за покупками — надоело; вроде бы и хочется чем-то заняться — а нечем» [124, с. 160].

Еще одна интерпретация «изначального состояния жизни» в прозе Ван Аньи — изображение бытия человека в биологическом смысле, физических аспектов его существования. Вообще говоря, обращение к теме телесного начала в человеке — отличительная черта литературы XX века. Как отмечает Фарино, «поворот к телесному аспекту, наблюдаемый в искусстве XX века, получает смысл попытки восстановить равновесие между биологическим и идеологическим в человеке, вернуть его полноту, санкционировать естественные начала, уравнивать в правах интимное и общественное, биологическое и культурное и т.д.» [84, с. 206]. Подобный «поворот» можно явственно увидеть и в творчестве Ван Аньи, к тому же она, как и многие ее современники, была хорошо знакома с творчеством европейских натуралистов (в Китае того времени было очень популярно, к примеру, творчество Золя). Во многих произведениях Ван мы находим характерное изображение жизни как естественного, первобытного, биологического существования. Например, в рассказе «Черный лунтан», обитатели шанхайского переулочка прямо сравниваются с животными: «*Лунтан* — это среда обитания, а дети — это животные с очень сильным первобытным началом. В их поведении обязательно проявляются естественные, природные закономерности» [145, с. 237]. А в романе «Мини», в финале, когда героиня достигает своей цели и воссоединяется с возлюбленным, ее

жизнь не получает нового духовного содержания, а наоборот, нивелируется до чисто физического, полуживотного существования: «Они как будто вернулись к изначальному, к существованию человечества в первобытных зарослях. Этот домик с деревянными перегородками не мог выдержать их масштабной, грандиозной физической активности, он сотряслся до основания и казалось вот-вот рухнет» [125, с. 168].

В отдельных произведениях Ван телесное начало в человеке становится ведущей темой. Такова, к примеру, повесть «Любовь в маленьком городке». Портрет главных героев изобилует телесными деталями: подробно описано, насколько физически более развитой казалась героиня по сравнению со своими сверстниками, и наоборот, насколько тщедушным казалось тело героя, вплоть до того, что оно сравнивается с телом ребенка. Героиня воплощает здоровое женское начало, описывается крупной, сильной, с развитой фигурой, обладающей материнским инстинктом — но при этом абсолютно лишенной внутренней жизни. Герой же наоборот находится в остром конфликте со своим телесным началом — детское тело не соответствует его внутренней «взрослости»: «Заключенная в детскую оболочку, его душа, словно пытаясь компенсировать внешний недостаток, выросла гораздо быстрее, поэтому внутри он был совершенно зрелым мужчиной» [136]. Собственное тело чаще всего вызывает у героя страх и отвращение: «когда он рассматривал огромные сочленения своего тела, даже ему самому становилось страшно» [136]. При этом в некоторые моменты герой, наоборот, любит свое тело: «Ночью, когда он спал, свернувшись калачиком, крепко обняв себя руками, он испытывал невероятную нежность и любовь к самому себе» [136]. Когда в теле героя рождается физическое влечение к героине, он начинает себя наказывать опять же физически, пытаясь буквально отринуть свою телесную оболочку — но и здесь появляется парадоксальный момент любования своим телом: «Он стал дорожить этими желаниями, раз они были вызваны этой драгоценной частью его тела» [136].

Сложные взаимоотношения с собственной телесностью определяют любовные взаимоотношения героев, и, в конечном счете, их судьбу. Тепло и охлаждение между ними мгновенно манифестируются в их телах, причем с самыми натуралистичными подробностями (например, когда герои вступают в связь, отмечается, что кожа героини разглаживается, начинает сиять, с лица ее не сходит улыбка, а тело героя, наоборот, идет ужасными подростковыми прыщами). Вообще говоря, тема тела в произведениях Ван Аньи возникает чаще всего в контексте темы любви (и наоборот, тема любви в ее творчестве тесно связана с темой тела). Речь идет не только о непосредственном изображении сексуальных взаимоотношений героев (о чем говорилось выше в контексте «феминизма» в творчестве Ван), но и шире — изображению любви как телесного, а не духовного явления. Например, в «Любви в маленьком городке» любовь

описывается так: «Их тела так любили друг друга, просто изо всех сил, куда уж больше, так что и их души, казалось бы, тоже должны поучаствовать» [136]. В другой повести трилогии — «Любовь в Пустынных горах» — любовь изображается как своего рода физическое усилие: «В итоге добиваться любви других ей надоело, и она решила хорошенько сама полюбить кого-нибудь. Но так получается, что пытаешься любить изо всех сил, до смерти, до предела, и затем чувствуешь странную усталость, и смешно, будто переиграл немного, и бросаешь это дело, любить» [146]. По Ван Аньи любовь — это неотъемлемая часть физического существования, а значит и жизни любого человека, поэтому тема любви так или иначе затрагивается практически в каждом ее произведении.

Помимо темы любви, изображение телесности связано в творчестве Ван Аньи с двумя другими темами: голода и болезни. Несмотря на то, что писательница непосредственно переживала голод (во время переобучения в Аньхое), в ее произведениях изображение голода не носит описательно-автобиографический характер. Тема голода у Ван предстает экзистенциально, как манифестация естественной потребности человека к жизни, одно из воплощений первобытного начала, которое скрывается за обыденными явлениями современной жизни. Это ярко представлено в повести «Любовь в Пустынных горах», где взросление героя изображено в том числе через опыт голода. В период, когда главный герой и его товарищи недоедают, все его существование сводится к различным эмоциям, вызываемым голодом. «Ребята ругались, вздыхали, а порой даже плакали, они описывали в мельчайших подробностях те чувства, которые рождал в них голод и вспоминали те чудесные вкусы и ароматы, которые когда-то дарили им кушанья...» [146]. В этот момент физические ощущения главного героя и его чувства, эмоции и воспоминания сливаются в одно. Тогда же в его голове всплывает тривиальная сценка из жизни в родном доме — то, как мать готовила свиные потроха (причем ранее в повести герой, страдавший в детстве от жестокого обращения отца, вовсе не вспоминает о доме). Таким образом, в прозе Ван Аньи голод снимает с человека маски, заставляет его по-настоящему чувствовать и переживать жизнь, осознавать ее ценность.

Что касается темы болезни, она настолько широко представлена в творчестве Ван Аньи, что становится лейтмотивной. Вообще говоря, изображение болезни и придание этому физическому состоянию концептуального значения специфично для литературы Нового времени и последующей. Так, еще Томас Манн в своих эссе, посвященных Ницше и Достоевскому, подчеркивает исторический характер возникновения «болезни» как культурного феномена и вместе с тем ее универсальный смысл, по-новому организующий духовную жизнь человечества [65]. Отечественный исследователь М. Эпштейн предлагает даже рассматривать «болезнь», и более конкретно — «туберкулез», «туберкулезный санаторий» как «кенотипы» современной

литературы, не имеющие классических истоков [98, с. 388]. Е. Фарино отмечает, что болезнь персонажа является не просто одной из деталей, отделяющей образ от других, а особой характеристикой, всегда несущей специфическое семантическое значение: «болезнь или здоровье персонажа носят значимый характер... хотя они и мотивированы на сюжетном уровне и хотя убедительность этих мотивировок не вызывает у читателя сомнений, тем не менее они введены (или упоминаются) не ради самих себя, а ради той или иной их семиотической или семантической функции» [84, с. 234]. В реалистической литературе эта функция наиболее часто сводится к метафоре «больного социума» [84, с. 244], когда нарушение нормы здоровья становится метафорой нарушения норм всего общества.

Трактовка болезни как метафоры «больного общества», характерная для европейского реализма и натурализма, представлена и в некоторых произведениях Ван Аньи. Хотя социум в целом крайне редко становится в ее прозе предметом изображения, писательница нередко использует образ «больного» героя как метафору «ненормальности» существования общества, которая становится причиной отчужденности и одиночества персонажа. Например, в эссе «В поисках Шанхая», в котором она создает галерею портретов обитателей шанхайских переулков, болезнь или болезненность выступает как характеристика большей части персонажей. Два героя напрямую характеризуются через болезнь: слабоумный парень А Цяо, который сидит в начале переулка, и другой юноша, больной рахитом и, очевидно, тоже слабоумный, который вереща носится по переулку. В описаниях остальных героев много портретных деталей, которые указывают на их нездоровье: тонкая «как будто туго-туго натянутая» кожа у женщины и красные пятна на лице, непропорциональное лицо маленького мальчика, о котором автор замечает, что «возможно, произошел какой-то генетический сбой» и так далее. То, что болезненность — важнейшая черта обитателей шанхайских *лунтанов*, а также причина этого явления сформулированы тут же, когда рассказчик задается вопросом: «Интересно, отчего на этой улице так много слабоумных детей? Создается ощущение, что они буквально повсюду. В их облике запечатлелись симптомы различных недугов, следствие постоянных ветров, сырости, недостатка тепла и чересчур скудного питания» [1, с. 206]. Подобный образ «больного социума» ярко выписан и в романе «Фупин», в той части, где изображена жизнь обитателей трущоб. Центральные персонажи этой части — мать и больной сын. Юноша зарабатывает на жизнь тем, что клеит спичечные коробки (он не может ходить), а мать буквально выбивается из сил, чтобы прокормить их двоих. Персонажей, чья болезнь — это отражение нечеловеческих условий жизни, можно встретить и в других произведениях писательницы. Например, в повести «Сестрички» таковы жители деревни, похищающие подругу главной героини, чтобы насильно выдать ее замуж за одного из сельчан. Ее будущий муж, Лю Сань, описан так: «Лю Сань ковылял прямо



как его матушка, казалось ноги у него короткие. Может быть и не были короткие, но от жизни в тесном помещении он невольно ходил на полусогнутых ногах и сгорбившись, локти как будто срослись с талией» [120, с. 134]

Но гораздо чаще в произведениях Ван Аньи болезнь предстает не как метафора «больного общества», а концептуализируется и становится характеристикой одного из героев. Такой герой, в отличие от других персонажей произведения, благодаря своей физической немощи находится как бы вне действия и представляет собой альтернативную точку зрения на происходящее. Яркий пример подобного персонажа — Маленький Старичок из романа «Эпоха Просвещения». Маленький Старичок с детства болен туберкулезом и отстает в физическом развитии от своих сверстников, поэтому, когда его товарищи всюду участвуют в развернувшейся революции, он лишь наблюдает за происходящим с высоты своего балкона. «Его болезнь мешала ему стать частью реальной жизни, ему оставалось лишь наблюдать со стороны» [150, с. 69]. В то время как другие герои романа — юноши и девушки, увлеченные революцией, шумно спорят о классовой борьбе и прочитанных книгах, он беседует с ними о биологии, о природных законах и о том, что «в растениях есть схоластика», а человек — это «бактерия, которая питается трупами растений». Чжан Сюйдун обращает внимание на парадокс, что в романе именно этот «неполноценный» герой становится носителем истинного знания и истинного опыта (противопоставленного пустой «книжной» мудрости других персонажей). Также он отмечает, что хотя жизнь Маленького Старичка «совершенно очевидно выходит из ряда вон, но... по сравнению с “обычной жизнью” начала “культурной революции” его “ненормальная” жизнь кажется на удивление легкой, естественной и занимательной» [238]. Таким образом, болезнь персонажа не становится метафорой его страданий или тяжелой жизни — напротив, она помогает ему быстрее понять суть жизни, которая ускользает от других героев. Неслучайно лейтмотивами в описании этого персонажа является легкость, воздушность, андрогинность: описывается фарфоровая бледность его кожи, впалая грудь, легкость движений. Герой часто сравнивается с ребенком или, очень характерно, с героиней романа «Сон в Красном Тереме» Линь Дайюй, которую болезнь тоже обрекла на короткую жизнь. А гостиная дома Маленького Старичка становится своего рода волшебным миром, который укрывает героев от «реального» мира культуриста — здесь говорят об искусстве, играют в игры и рассуждают обо всем, кроме политики. Поэтому, говоря словами главного героя романа Наньчана: «самые обычные вещи рядом с Маленьким Старичком превращались в удивительные» [150, с. 52].

Подобную трактовку концепта болезни можно увидеть и в образе Чжан Юнхун, персонажа романа «Песнь о бесконечной тоске». Эта девушка, подруга Вэйвэй, дочери главной героини, тоже больна туберкулезом, хотя и скрывает это ото всех. И снова парадокс: болезнь не

только не становится негативной характеристикой героини, а напротив, делает ее более привлекательной, более изысканной и — довольно одинокой. Чжан Юнхун, одна из стайки «модных барышень» с улицы Хуайхай, отличается от своих сверстниц, страстно увлеченных погоней за модой. Она видит жизнь иначе, в некотором смысле глубже, поэтому во всем опережает приятельниц, вызывая их неприязнь, а затем и отторжение. В романе Чжан Юнхун еще подростком становится подругой и наперсницей главной героини, Ван Цияо, хотя их разделяет почти 30 лет — это происходит именно потому, что Чжан Юнхун видит ложность «моды», которая ее окружает, и стремится к «истинному». Если Вэйвэй, глядя на мать, видит устаревшее, то Чжан Юнхун, наоборот, видит в ней то настоящее, что существует вне времени — поэтому просит Ван Цияо рассказать о нарядах, которые она носила в юности, ходит с ней в ателье и только ей поверяет свои сердечные секреты. Однако в романе Чжан Юнхун не находит счастья (что, кстати, при первом же знакомстве предсказывает ей Ван Цияо) как раз потому, что она находится «вне» жизни, она может лишь наблюдать за ней, даже играть с ней — но не проживать ее. Не случайно Вэйвэй, лишенная ума, вкуса и обаяния Чжан, удачно выходит замуж (причем за отвергнутого ухажера подруги) и уезжает в Америку. У Чжан же на протяжении романа нет ни работы, ни семьи, ни какого-либо рода занятий. Подобные случаи, когда болезнь становится характеристикой «неправильного», «постороннего» героя нередко встречаются в произведениях Ван Аньи. Таков, например, главный герой повести «Любовь в Пустынных горах», чья первая портретная характеристика выглядит так: «Его лицо было синюшно-бледным, при этом загоревшим пятнами. Оно пылало румянцем, как у больного» [146]. Таков и главный герой повести «Любовь в маленьком городке», чья физическая ненормальность: несоответствие роста и веса, недоразвитость, детскость фигуры противопоставляется «чрезмерной» развитости его интеллекта.

Еще одно важное значение концепта болезни в прозе Ван — «меланхолическая болезнь» (忧郁病). Вообще говоря, «меланхолия» — лейтмотивная тема (и настроение) многих произведений Ван. Но часто она концептуализируется именно как «болезнь», причем наследственная, которая, поразив «потерянное поколение» теперь заражает поколения последующие. Наиболее отчетливо это предстает в романе «Эпоха Просвещения», где отец главного героя, Наньчана, страдает от меланхолической болезни. Впервые речь о меланхолии как о болезни заходит еще в самом начале романа: «В то время отцу Наньчана было всего лишь тридцать шесть-тридцать семь лет, но перспектив ни в политическом, ни в профессиональном плане никаких больше не предвиделось, и это ввергло его в меланхолию» [150, с. 8]. Однако в дальнейшем меланхолия все больше начинает напоминать не просто душевное состояние, а заболевание: отец попадает в больницу, Наньчану приходится его навещать и с ним беседовать

— и в этих беседах отец признается, что его настоящая болезнь заключается в «меланхолии». У нее есть причины возникновения (отец Наньчана связывает ее с климатом) и стадии развития: герои говорят о «меланхолии юности», которая потом перерождается в настоящее заболевание. Но самое страшное в том, что эта болезнь заразна. В середине романа говорится, что Наньчан заразился меланхолией от отца: «Когда братья и сестры с гордостью и высокомерием начинали говорить о достижениях отца, на лице Наньчана появлялась насмешливая улыбка, и в этот момент он становился поразительно похожим на него... В них обоих присутствовала меланхолия, похожая на ту, которая присуща человеку аполитичному» [150, с. 95]. Затем меланхолия распространилась на Дацзе и вторую сестру, а в финале — Наньчан видит ее в глазах соседской слабоумной девочки, Анны: «Он понял, что было в ее глазах: там было одно лишь слово — “меланхолия”» [150, с. 90]. Отец, попав в больницу, обращается к сыну с просьбой найти способ излечить его от «меланхолической болезни»: «Врач — это хорошая профессия, тебе в будущем стоит стать врачом, и в первую очередь вылечишь меня, своего отца, от моей меланхолической болезни!» [150, с. 311]. Но в финале романа читатель видит, что эта болезнь уже заразила не только молодое поколение — Наньчана, но и детей — а значит, поразила всю эпоху.

В других произведениях Ван тоже нередко встречаются отсылки к меланхолии именно как к болезни эпохи, с употреблением таких слов как «болезнь» (病), «симптомы» (症状), «заражение» (传染) и т.д. К примеру, в эссе «В поисках Шанхая» есть такое замечание: «В этот период, когда погода меняется, у города начинают проявляться симптомы меланхолической болезни: все вокруг будто окутано печалью, большинство прохожих одеты не по погоде, а их жалобные лица будто говорят: “Только бы протянуть как-нибудь”. В такой тревоге и подавленности проходит добрая половина весны» [1, с. 210].

Важным лейтмотивом в изображении «меланхолической болезни» становится образ «больных детей»: больных не только физически, но зараженных тоской и печалью, не свойственных их возрасту. Такова главная героиня романа «Персик прекрасен и нежен в цвету», Дабао из «Истории Дядюшки», главные герои рассказа «Кухня» и «Черный лунтан», и даже различные эпизодические персонажи, которые, казалось бы, «случайно» появляются в повествовании и не несут в себе сюжетной функции: к примеру, в рассказе «Набор рабочей силы» герой замечает ребенка и видит, что «глаза этого ребенка как будто были наполнены горем, это немного пугало, он был совсем не похож на других детей, наивных и беззаботных» [151, с. 119].

Тема «наследственности» имеет отношение и к другой лейтмотивной теме прозы Ван Аньи — теме семьи. Эта тема — одна из наиболее значимых как в китайской, так и в мировой литературе — в прозе Ван почти всегда раскрывается в одном ракурсе: разрушения семьи, пропасти между поколениями, который был особенно характерен для китайской литературы

после 80-х годов [231, с. 12]. Чжан Сюйдун подробно рассматривает в своем исследовании этот аспект творчества Ван, отмечая, что в произведениях писательницы «хотя формально есть род, есть семья... но на самом деле раскол внутри этой семьи, ее самоотрицание привели к тому что следующее поколение вынуждено заново искать источники своей идеологии и культуры для того, чтобы заново возвести моральный и общественный фундамент» [238].

Во многих произведениях Ван в изображении семьи на первый план выходит бессилие, слабость, «меланхолическая болезнь» старшего поколения, которое не может «поддержать детей в самообразовании, в раскрытии самих себя, направить и отрегулировать порывистость, свойственную их возрасту» [238]. Например, это ясно прослеживается в романе «Песнь о бесконечной тоске». Главная героиня романа Ван Цяю, обитая в тесном мирке шанхайских *лунтанов*, в людском муравейнике, вместе с тем существует абсолютно отчужденно, в первую очередь — от своей собственной семьи. В начале романа отец и мать Ван Цяю появляются лишь эпизодически, в одной главе: в то время как дочь размышляет, принимать ли ухаживания богатого женатого поклонника, они молча наблюдают за ситуацией. Во всех важных решениях, которые принимает еще совсем юная Ван Цяю: переехать жить к более обеспеченной подруге, участвовать в конкурсе красоты, который устраивают местные «тузы» в поисках новых романтических увлечений, стать содержанкой богатого политика — родители не принимают никакого участия. Даже в судьбоносный момент подготовки к конкурсу (который изменит жизнь героини) все хлопоты берет на себя мать подруги Ван Цяю — госпожа Цзян. Уже в конце романа, когда героине за тридцать и она рождает ребенка вне брака, в сюжете вновь ненадолго появляется мать Ван Цяю, и взаимная чуждость матери и дочери становится еще более очевидной. Несмотря на то, что в семье произошло радостное событие — родилась дочка — женщины проводят время в перепалках и конфликтах: мать осуждает дочь за ее поведение и не стесняется публично унижать перед другом семьи и возможным женихом. Дочь отвечает холодно и колко, а чаще просто не обращает на мать внимания, и та, в конце концов, просто уходит. Подобное отчуждение и непонимание позже возникнет в отношениях Ван Цяю и ее уже подростковой дочери Вэйвэй. Между ними нет доверия, нет теплоты, зато есть скрытое соперничество за внимание окружающих. В итоге в третьей части романа Вэйвэй покидает родной дом, исчезает из жизни главной героини, как будто ее и не было, даже сама Ван Цяю забывает, что у нее была дочь.

Помимо семьи главной героини, в романе показаны еще несколько семей — семья Цзян, семья Янь, семья Дядюшки Маомао, и все эти семьи изображены в постоянном конфликте. Семья Цзян — типичная шанхайская семья из богатого *лунтана*, которая существует лишь как декорация: на самом деле отец семейства уже давно живет не с женой и дочкой, а с любовницей в другом городе, и лишь в дни рождения детей семья воссоединяется и делает вид, что у них все

благополучно. Однако акцент в романе сделан не на дисгармоничные отношения между отцом и матерью, а на конфликте их обоих с дочерью — Цзян Лили, капризной, избалованной, взбалмошной и при этом болезненно застенчивой девочкой, которая не хочет быть частью жизни своих родителей и проявляет это в истериках и различных выходках, доводя мать до белого каления.

История Дядюшки Маомао дает нам пример другого конфликта поколений — конфликта внутри традиционной китайской семьи, в которой Дядюшка — сын второй жены — научился только подлизываться к старшей жене и старательно выказывать на людях презрение к собственной матери. Неудивительно, что и в романтических отношениях с Ван Цяю выясняется, что Дядюшка Маомао вовсе не собирается создавать с героиней семью: в его воспоминаниях нет никакой «радости семейного очага», зато есть страх, который даже сейчас, когда герой стал взрослым, преследует его. Дядюшка настолько боится гнева отца и родственников, которые наверняка не одобряют мезальянс, что соглашается, чтобы Ван Цяю сошлась с другим мужчиной и воспитывала с ним их будущего ребенка. На самом деле у всех героев романа, которых можно отнести к младшему поколению, нет никаких жизненных ориентиров и принципов. Одних, как Ван Цяю, это вынуждает искать покровительства у мужчин, у других, как Цзян Лили, это вызывает желание примкнуть к какой-то «великой идее» (в итоге она становится партийным работником), а третьих — Дядюшку Маомао, Лао Колора, Длинноногого — это толкает на весьма нелестные поступки и даже на убийство.

Подобный ракурс изображения семьи является центральным и в другом знаковом произведении Ван Аньи — романе «История Дядюшки». В нем конфликт поколений — ведущий конфликт произведения: главный герой, Дядюшка, некогда молодой «правый элемент», представитель «потерянного поколения», оказывается реабилитирован, и в попытке заново найти или даже изобрести себя он скрывает те главы своего прошлого, которые не вписываются в образ «успешного писателя». Одной из таких «глав» становится женитьба во время «переобучения» и рождение сына. В кульминации романа, когда Дядюшка наконец может насладиться успехом и славой, основанной на выдуманном им героическом прошлом, в его жизни внезапно появляется уже взрослый сын. Отчуждение между ними сразу перерастает в конфликт, одна из возможных развязок которого гротескно ужасна — отцеубийство.

Еще один ракурс рассмотрения темы семьи, который часто встречается в произведениях Ван — размышления о судьбе «традиционной семьи» и традиционных ценностей в современном обществе. В то время как во многих произведениях Ван (в том числе рассмотренных выше) семья изображается уже в стадии распада, а герой отчужден от нее, в других существование семьи, роль традиционных принципов в ее сохранении оказываются одним из центральных объектов

изображения. Чаще всего «традиционная семья» изображается в произведениях Ван в негативном ключе, как явление уже отжившее, но еще могущественное, и потому пагубное.

К примеру, в рассмотренном выше романе «История Дядюшки» именно такой семейный уклад существует в деревне, куда попадает герой. Сначала Дядюшка пытается жить с женой в мире, «просвещать ее», она даже выступает в роли его союзника, фактически спасая героя во время шельмования. Впоследствии его желание «читать» становится предметом осуждения в деревне, и постепенно семейная жизнь начинает все больше напоминать «патриархальную»: герой бросает читать книги и писать, целыми днями пьет дешевую водку, курит самокрутки из старых газет, изводит жену, бьет свекровь (сначала дома, а потом и прилюдно), учится ругаться, и заявляет, что все женщины в семье зависимы от него и выпили всю его кровь [157, с. 278]. В конце концов он говорит о браке как западне и «загоне» и обвиняет жену в том, что она его «арестовала» и лишила свободы. Подобная мрачная картина «обязательного семейного деспотизма» есть и в повести «Любовь в Пустынных горах». Главный герой, молодой музыкант, воспитывается в той самой «традиционной семье», где всем правит дед, отчего семья живет в постоянном страхе: «В его руке была палка с набалдашником в виде головы дракона, она помогала ему при ходьбе, и ей удобно было колотить других. Только сына он не бил, сын ведь будет следующим хозяином дома после него, нельзя подрывать к нему уважение. Поэтому чаще всего он бил невестку, чтобы показать пример внукам, и в молчаливое назидание сыну: раз я бью твою жену, считай, что я бью тебя, хоть ты и над всеми, но есть человек, которому подчиняешься даже ты» [146].

В прозе Ван Аньи традиционные установки и суеверия не только не приносят гармонию в семью, а напротив, усугубляют противоречия внутри нее. К примеру, в рассказе «Мать» изображена современная городская семья, в которой происходит довольно прозаическая вещь — свекровь не ладит с невесткой, конфликт доходит до того, что пожилая женщина фактически сбегает из своего дома и вынуждена жить у дочери. Однако несмотря на то, что мать явно боится возвращаться обратно, попроситься жить у дочки она не может, так как традиция предписывает ей жить с сыном и помогать его семье с внуком. Главная героиня, которая названа просто Мать, руководствуется традиционными представлениями буквально во всем: она верит в вещие сны и по снам определяет состояния здоровья малыша — своего внука и даже пол еще нерожденного младенца соседки. Ей хотелось бы жить у дочери, где хорошо и спокойно, «но Праздник Весны нельзя проводить нигде больше, кроме дома сына» [127, с. 11], да и невозможность разрешить конфликт она объясняет дочери так: «Когда я ходила к гадалею, он мне сказал: синий бык вредит белой лошади. Твой брат родился в год лошади, а я — в год быка, по судьбе один мучает другого. Если однажды он станет вдруг послушным сыном, боюсь, что я захвораю или что-то в этом роде»

[127, с. 9]. При этом, несмотря на то, что большая часть произведений Ван Аньи посвящена шанхайской жизни, в ее прозе патриархальная сельская семья продолжает существовать даже в мегаполисе. Например, в небольшом рассказе «Чердак» читатель знакомится с семьей, живущей в одном из шанхайских переулков-*лунтанов*. Глава семьи — человек необычный, можно даже сказать современный, — изобретатель. Он работал на заводе, но после того, как высказал несколько рацпредложений по модернизации производства, его уволили. Теперь же герой изобрел новую модель угольной печи, которая потребляет меньше угля, чем обычная, и пытается ее продать. Однако когда мы видим семейную трапезу у него на чердаке, то обнаруживаем, что его семье совершенно чужда всякая «модернизация», наоборот, она строго патриархальна. «Он [главный герой] взял в руки палочки и по очереди раздал мясо пятерым сыновьям, только затем положил себе, жене же сказал: “сама себе положи”» [115, с. 162]. Жена, которая в рассказе хочет уберечь мужа от унижений и разорения, бессильна в своей традиционной роли. Она хоть и фигурирует в рассказе, но лишена имени, а иногда даже очертаний: «Он взвесил рис. В это время на чердаке показалась половинка тени человека, она поставила котелок на пол и произнесла: “Вот рис”. Затем исчезла» [115, с. 165].

С темой семьи близко соприкасается тема «взросления», которая тоже является лейтмотивной во многих произведениях Ван Аньи (в связи с чем ряд исследователей говорят о некоторых романах Ван в контексте традиции «романов воспитания» [185], [238]). Сама писательница неоднократно отмечала, что тема становления человека, его образования ее очень интересует. Причем она связывает это с тем, что у нее самой в юности не было возможности получить образование<sup>30</sup>. Например, в своем интервью 2012 года Ван Аньи заявляет: «Я никогда не училась в университете, и университет меня крайне влечет» [230]. Ту же мысль она высказывает в интервью Чэнь Сыхэ в 2014 году: «Я жалею о том, что не училась в университете. Если бы я могла спокойно отучиться, это мне бы очень помогло» [269]. Как и многие ее современники, которым пришлось провести юные годы на «переобучении», Ван Аньи была вынуждена заниматься самообразованием и до сих пор считает это важнейшей составляющей литературного творчества. Например, рассказывая о подготовке к написанию романа «Небесный аромат», она говорит, что ей самой пришлось изучить множество материалов, и вновь вспоминает, что университетское образование очень помогло бы в написании книги [283]. Поэтому вопрос об образовании, о том, какое «просвещение» предстоит молодому поколению, лишенному не только семейных ценностей, но и элементарных знаний, очень часто возникает в

---

<sup>30</sup> О роли «недостатка образования» в творческой судьбе двух писательниц — Жу Чжицзюань и Ван Аньи — очень интересно пишет друг Ван Аньи, писатель Чэнь Инчжэнь [258].

произведениях писательницы. Неслучайно в творчестве Ван взросление предстает как процесс довольно болезненный. В повести «Годы печали» она говорит об этом очень откровенно: «Взросление — печально, слабый, нежный организм постепенно теряет свою защиту, и все контакты кажутся грубыми... А когда ощущения только грубые, то они остро ранят душу» [165, с. 9].

Картину революционного «образования» можно встретить уже в самых ранних произведениях Ван, в частности в романе «Быстротечность». Главная героиня — Оуян Дуаньли каждый день наблюдает за тем, как революция меняет школьную жизнь ее детей. С приходом революции ребят не пускают в школу без цитатника Мао Цзэдуна, и при этом «даже непонятно, что они учат, зато дисциплина очень строгая» [124]. После таких уроков дети возвращаются домой испуганные, и у них появляется больше вопросов, чем ответов. Тема образования является ведущей и в повести «Братцы». Главные героини — студентки престижного университета, однако образование не дает им ничего, кроме огромного количества пустых слов и понятий, которые, как оказывается после, не имеют никакого отношения к реальной жизни за стенами учебного заведения. Единственное, в чем заключается их «образование» — они все усваивают принцип «Человеку необходимо научиться сдерживать себя, иначе будет очень сложно жить» [132, с. 27]. Процесс взросления — одна из ведущих тем и в повести «Любовь в маленьком городке», где именно отсутствие образования, элементарных знаний о мире и человеке, умения анализировать свои чувства и поступки приводит к тому, что взаимное влечение двух подростков приводит к мучительным для обоих последствиям. Образование главных героев сводится лишь к физическим тренировкам: «Они жили в эпоху невежества, никто не шел впереди, никто не мог пробудить их интеллект» [136]. Интересный взгляд «изнутри» на психику ребенка того времени и процесс познания мира представлен в рассказе «Кухня». Герои этого полуавтобиографического рассказа — ребяташки, которыми никто не занимается, и они бегают по переулку в поисках чего-то интересного. Если они случайно напроказят, то «никто бы не стал его или ее ругать. В эпоху множества детей в семье, отпрыски росли как им заблагорассудится» [153, с. 203]. Поэтому взросление детей происходит «естественно» — они учатся подчиняться законам, принятым в детском социуме, и таким образом обучаются, в том числе, умению скрывать и подавлять свои чувства: «Ну поплакал немного, затем нужно привести в порядок свои боевые барабаны и штандарты и возвратиться в *лунтан*, школу, в общество братьев или сверстников, ведь жизнь так или иначе нужно встречать лицом к лицу» [153, с. 210].

Безусловно, программным произведением в рамках этой темы стал для Ван Аньи роман «Эпоха Просвещения», который действительно можно назвать «романом воспитания»: главная тема романа — судьба молодого поколения, столкнувшегося с культревом. В то время как



предшествующее поколение страдает от революции непосредственно: отец главного героя исключен из партии и репрессирован, мать покончила с собой, деда другой героини терроризируют «хунвэйбины» и т.д., собственно главные герои повести оказываются предоставлены сами себе, и их взросление и поиск ответов и становятся главным содержанием романа. Семья не в состоянии дать молодым революционерам никаких жизненных ориентиров, в ней царит отчуждение: «в этой семье все были очень замкнуты в себе, они разговаривали только с посторонними людьми, и посторонним же доставалась их сердечность и теплота» [150, с. 46]. Субститутом семьи становится революция: «Казалось, что эти ребята-революционеры были связаны кровным родством и исповедовали единое учение» [150, с. 4]. Она обращает их против своих предшественников, окончательно разрывая преемственность поколений: «кровное братство, которое они создали, сейчас обратилось против них самих — они начали охоту на родителей» [150, с. 4]. Таким образом исторический катаклизм — «культурная революция» — получает в романе личную, частную интерпретацию, становится трагедией множества молодых несмышленишей. В эпоху, когда на все даются ясные определения и ярлыки, герои, начитавшись книг, легко отличают черное от белого в философских дискуссиях, но никак не могут определить, в чем суть жизненных явлений, окружающих их каждый день. Как справедливо отмечает Чжан Сюйдун, «история Наньчана — это не история одного конкретного человека, это своего рода притча о том, как второе поколение китайской революции из сферы идеалов и концепций оказалось в сфере жизни, как от «страны» перейти к «обществу», от идей к действиям, от книг к практике от самоуверенности и эгоцентризма прийти к пониманию этого мира и построению органичного и многопланового взаимодействия с ним» [238].

Еще одной лейтмотивной темой творчества Ван является тема одиночества и отчужденности человека в мире, тоже характерная для «литературы нового периода». Цао Вэньсюань, рассматривая это явление, связывает его в том числе с усилившимся влиянием западной литературы на китайский литературный процесс. Так, он пишет: «темы отчуждения, одиночества, потерянности, растерянности, поиска и так далее... возникают в произведениях 80-х годов. Появление такого рода тем, безусловно, определяется внутренними причинами, проистекает из современной китайской действительности (расчлененности духовного мира, вызванная унижениями культу́ре, приближением новой “модернизированной” жизни, вызывающим чувство растерянности и замешательства), но одновременно с этим нельзя не учитывать влияние и обаяние идеологии, привнесенной извне» [231, с. 13]. Однако в случае с Ван Аньи, которая, по своему собственному признанию, долгое время не интересовалась ни европейским модернизмом, ни европейским экзистенциализмом, для которых столь характерен «отчужденный» герой, акцент на подобную тематику скорее носит автобиографический характер,

является своего рода художественной реакцией на свою собственную эпоху: неслучайно писательница в своих воспоминаниях неоднократно подчеркивает, что и в детстве, и в юности ее всегда преследовало чувство одиночества, да и в Шанхае она долгое время чувствовала себя «чужачкой».

В произведениях Ван существует целая галерея персонажей, основная характеристика которых — одиночество и отчужденность. Например, таковы главные героини романов с частично автобиографическим для Ван Аньи сюжетом. Период жизни, когда писательница только приехала в Шанхай и чувствовала себя «чужой», преломляется в романе «Достоверность и вымысел», где главная героиня — молодая девушка, чья семья переехала в Шанхай (в конце романа она к тому же становится писательницей), а сюжет строится вокруг взросления героини и ее попыток стать частью жизни этого города. Схожим сюжетом обладает и более раннее произведение автора — роман «Школьники 1969 года выпуска», а также в целый ряд других романов и рассказов. К примеру, сама Ван Аньи комментируя содержание своего романа «Фупин», отмечает, что его сюжет (молодая девушка приезжает с периферии в Шанхай, чтобы найти там свое счастье) взят из непосредственного жизненного опыта, а не из каких-либо фантазий [250].

Помимо этого, одиночество и отчужденность — лейтмотивная характеристика многих героев, которые далеки от автобиографических. К примеру, такова главная героиня романа «Персик прекрасен и нежен в цвету»: маленькая девочка-подросток, внебрачная дочь известной актрисы, которую презирает даже собственная мать. Практически с рождения она становится объектом издевательств своих домочадцев и пересудов всего переулка, поэтому ее детство проходит в одиночестве и попытке понять, в чем заключается счастье и радость жизни. Такова и Ван Цяо из «Песни о бесконечной тоске», которая всю жизнь как будто наблюдает за своей жизнью со стороны, таков и Дядюшка из «Истории Дядюшки», чью настоящую историю жизни никто не знает. Еще одним вариантом «потерянного» героя становится нарратор в «Печальном Тихом океане», который странствует по своим и чужим воспоминаниям, пытаясь восстановить историю своей семьи и тем самым определить свое место в мире.

Часто в произведениях Ван чувством одиночества охвачены не только главные персонажи, но и практически все герои произведения. К примеру, в романе «Печальный Тихий океан» нарратор вспоминает о своем отце и его времени: «Это была эпоха, полная суеты, растерянности и надежд, для такого парнишки с островов, как мой отец, это была одинокая эпоха, одиночество было круглогодичным настроением этих островов [163, с. 316–317]. В повести «Заключительные аккорды» почти все герои — члены творческого коллектива — чувствуют себя «лишними людьми», которые окажутся совершенно потеряны в новой жизни, если лишатся единственного

привычного — своей труппы. Таков, к примеру, мастер Се, который «полжизни провел в труппе, ничего больше не умеет», или Лао Хэ, которому бы «на пенсию выйти, дома сидеть, внуков нянчить, но нет у него ни дома, ни детей, ни внуков. Один-одинешенек в целом свете» [3, с. 111].

Показательно, что тема одиночества, потерянности и скитаний характерна как для раннего, так и для позднего творчества писательницы. К примеру, в одном из первых ее произведений — «Конечная станция» (1981) — она является одной из центральных: главный герой в финале повести задается вопросом: «Он прибыл в свое место назначения, что же ему делать, куда направиться дальше?» [102]. В то же время последний на настоящий момент роман писательницы — «Безымянный» (2016) — также посвящен теме одиночества: его герой теряет память, а вместе с ней и ощущение себя в этом мире, которое ему приходится обретать заново.

Воплощение данной темы в прозе Ван рассматривается в ряде работ китайских литературоведов. Так, говоря об изображении культура в ее произведениях, Ван Пэйшэн замечает, что «в некоторых произведениях Ван нет непосредственного описания борьбы, погромов и беспорядков, последовавших за закрытием учебных заведений, и как будто отсутствует критика ложного политического курса, однако она акцентирует внимание на том, что герои ощущают себя потерянными, одинокими, томящимися от скуки и бесцельных блужданий» [178]. «Лишним героям» в прозе Ван посвящена статья Ли Сюпин, где автор приходит к выводу, что многие произведения Ван выводят на первый план героя-скитальца, который обращен в прошлое и не находит своего места в настоящем, и что Ван всегда «разрушает» этого героя, «заставляет человека взглянуть на свою реальную судьбу, метафорически изображая скитания человечества в этом мире» [193, с. 180]. С этим выводом, в целом, можно согласиться, однако точнее будет сказать, что отчужденность человека в мире по Ван Аньи является естественным свойством человеческой жизни. В то же время стремление преодолеть эту отчужденность — одна из главных сил, которая движет героями Ван, и более того, самой писательницей в ее творчестве. В одном эссе она говорит об этом так: «Мне кажется, в моих произведениях я с усилиями и старанием пытаюсь объединить и связать эти одинокие сражения [людей с самими собой], сообщить им друг о друге, донести до людей, что они вовсе не одни, что за их спиной стоит целое человечество. Отсюда можно черпать силы и знания, и можно одержать победу в своей внутренней борьбе. Может быть это всего лишь фантазия, но я стараюсь» [114, с. 13].

Говоря о лейтмотивных темах Ван нельзя обойти вниманием одну из важнейших в творчестве писательницы — тему судьбы и фатума. Ван Аньи неоднократно говорит о том, что считает тему судьбы одной из ключевых как в мировой литературе, так и в своем творчестве. В эссе «Сила судьбы» (命运的力量) она рассуждает об этом так: «Наверное, нет ни одного произведения великих писателей, в котором не была бы воплощена сила судьбы, это само по себе

величайшее явление. Его величие заключается в том, что это природная сила, космическая воля, а может быть она и есть природа, и есть космос. Она превосходит понимание и творческие способности человека, и борьба с ней никогда не прекращается, это становится главным аспектом вечной трагедии [жизни]... Поэтому в великих произведениях писатель нередко проявляет ощущение некоей безысходности, бессилия, и чем более велик писатель, тем сильнее проявлено это ощущение» [114, с. 92]. В другом эссе: «Лицом к лицу с собой» (面对自己) она тоже обращается этой теме: «Я как будто увидела другое поле битвы, на нем человек одновременно сражается с двумя противниками, один из них — судьба и обстоятельства, а другой — он сам» [114, с. 204]. Как раз на таком «поле битвы» находятся все герои произведений Ван, они лишь мнят себя самостоятельными, но на самом деле все подчинены времени, обстоятельствам, или просто какой-то высшей таинственной силе, это формирует их специфическое, часто трагическое мироощущение, постоянное «предчувствие беды».

Яркий пример произведения, где тема фатума становится центральной, — роман «История Дядюшки». С самого начала романа обозначается тема судьбы, которая загадочным образом объединяет главного героя и рассказчицу и побуждает последнюю рассказать историю о некоем «Дядюшке». Рассказчица многократно рассуждает о том, что свело ее с Дядюшкой: общая историческая судьба, случайная встреча, которая открыла ей внутреннее состояние Дядюшки, героическая история об «отважном правом элементе», которой выпало стать первым произведением начинающего писателя или наоборот, та роковая заметка в студгазете, благодаря которой герой получил ярлык. Сам главный герой тоже ощущает себя бессильным перед своей судьбой: еще в начале романа он говорит про ту злосчастную заметку в газете, что она «нависла над ним, словно Дамоклов меч». Когда в браке у него рождается сын, а не дочь, о которой он так мечтал, он видит в этом перст судьбы и знак того, что браку суждено распасться, а самый тривиальный эпизод сексуальной неудачи с немецкой девушкой рождает в нем мысли, что он «потерпел поражение» от судьбы. Однако настоящий фатум настигает Дядюшку в конце, в лице его сына Дабао. Герой тоже в какой-то степени предчувствует его — в том, что его сын родился на закате, Дядюшка видит дурное предзнаменование. Однако лишь встретившись лицом к лицу с сыном, воплощающим прошлое, от которого герой на протяжении всего романа пытался убежать, он понимает, что дальнейшие попытки бессмысленны, ведь он бессилен перед лицом судьбы и времени: «Он ненавидел Дабао. Однако понимал, что этот ребенок проживет больше него» [157, с. 358].

Тема фатума – лейтмотив и в трилогии «Три любви». В повести «Любовь в маленьком городке» главных героев влечет друг к другу непреодолимая сила: «Как будто их толкала друг к другу непреодолимая сила, словно они оказались во власти бесконечной инерции» [136]. Сама

сцена, в которой герои, наконец, вступают в отношения, изображена так: «Казалось, ноги их не слушались, они словно очутились в прекрасной западне, как будто падали в глубокую бездну и не могли остановить падение, казалось, их влечет стремительный поток...» [136]. Помимо этого, оба героя постоянно предчувствуют трагическую развязку их взаимоотношений: «Изначально было понятно, что оба будут страдать, неизбежно страдать, что могло выпасть на их долю, кроме страданий?» [136]. Шаги судьбы в повести даже становятся слышимыми и осязаемыми. Так, в момент, когда герои вместе репетируют, и юноша кружит девушку, он чувствует: «Пока он кружился, пока его тело оборачивалось вновь и вновь вокруг своей оси, он чувствовал себя во власти потока — медленного и плавного — он мог буквально чувствовать силу этого подводного течения, будто бы слышал звук каждой капли воды» [136]. В другой повести трилогии «Любовь в Пустынных горах» главных героев тоже неотвратимо влечет друг к другу несмотря на узы брака, и оба на протяжении всей повести предчувствуют трагический конец. В итоге оба оканчивают жизнь самоубийством в горах. А в повести «Любовь в прекрасной долине» героиня в самом начале заявляет самой себе, что ее брак «обречен» [146].

Даже в тех произведениях Ван, где главный герой самостоятелен и принимает ответственность за свою судьбу, все равно звучит тема фатума. Например, в раннем романе Ван Аньи «Быстротечность», в котором сюжет строится вокруг того, как главная героиня, Оуян Дуаньли, отказывается смириться с казалось бы неизбежным разрушением семьи и начинает менять свою жизнь, во многих эпизодах звучит тема предопределенности. Даже в самом начале, сетуя на беды, постигшие ее семью, Дуаньли рассуждает: «Вот уж наверняка согрешили в прошлой жизни, а то почему вдруг с нашей семьей, такой хорошей, происходит такое? Дуаньли часто размышляла, как несчастна ее судьба». Такую точку зрения разделяют все обитатели дома. Когда главная героиня пытается отговорить сестру мужа, Вэньин, от «переобучения», она слышит в ответ: «Чего загадывать? Боюсь, все в жизни предопределено, так что чего зря убиваться, чего зря прятаться — все равно не спрячешься». Поэтому Вэньин скрепя сердце соглашается уехать, только сетует, что надо бы сходить к гадателю узнать свою судьбу. Свекр говорит Дуаньли, что несчастья, постигшие семью — его вина, потому что он некогда «согрешил, а вы теперь страдаете». Даже маленькая дочь Дуаньли, Мими, говоря о несчастье, постигшем соседей, заявляет «Согрешили!» [124, с.96]. И вновь, как и в «Песне», такое мироощущение парадоксально сочетается с довольно активным подходом к жизни: несмотря на то, что Дуаньли, некогда светская шанхайская дама, отказывается от прислуги, начинает сама покупать продукты, а потом находит работу, на вопрос брата мужа «зачем жить» отвечает так: «Одно Небо знает» [124, с.109].

Тема «греха», который заставляет судьбу преследовать героя, есть и в рассказе «Война воробьев и горлинок». Главная героиня — тетушка Сяомэй, женщина средних лет из провинции, которая приехала в Шанхай работать прислужкой. Вначале она устроилась в богатый дом, но «культурная революция» заставила семью отказаться от служанки, и героиня оказалась на улице. Размышляя о своих злоключениях, Сяомэй решает, что «культурная революция» послана им всем за «грехи». Однако она не опускает руки, а вместе с другой служанкой разрабатывает целый план, как они с помощью фиктивного брака одной из них с пожилым знакомым найдут себе новый дом. И хотя на протяжении рассказа план благополучно приводится в исполнение, в конце судьба вновь смеется над героиней, и рассказ заканчивается фразой: «Как не кичилась Тетушка Сяомэй своей силой, куда уж ей одолеть судьбу» [149, с. 37].

Своего рода «проклятие судьбы» висит и над героями рассказа «Брак с небожительницей». В деревне, где происходит действие, по распоряжению начальства начинается «механизация» производства, которую все жители расценивают как дурное предзнаменование, предвещающее скорую гибель деревни. В то время как председатель заставляет всех жителей участвовать в рытье нового колодца, молодежь начинает покидать деревню, и один из героев, юноша Сун Сиси (его имя означает «Двойное счастье»), тоже всей душой стремится уехать. Однако у своих уже престарелых родителей он единственный сын, поэтому все откладывает отъезд — пока однажды не выходит рыть колодец вместо захворавшего отца, по неосторожности падает внутрь и погибает. Судьба будто бы смеется над ним: его имя, предвещавшее счастье, оказывается страшным предзнаменованием. Желание покинуть деревню никогда не исполнится — теперь он вечно покоится «во чреве скал Сяцзяо» [139, с. 44].

В контексте темы фатума естественным образом возникает еще одна ключевая тема творчества Ван Аньи — тема смерти. Во многих произведениях помимо предощущения трагического конца большое внимание уделяется самому факту смерти — его переживанию и значению. Так, в романе «Песнь о бесконечной тоске» смерть каждого героя открывает его истинную сущность и описывается очень подробно: у Цзян Лили находят рак, и только на смертном одре она признается Ван Цияо, своей подруге и наперснице, как она ненавидит ее и что знает об их отношениях с господином Чэном; самоубийство господина Чэна изображено как освобождение от оков, в которых он оказался из-за неразделенного чувства; а смерть Ван Цияо обнажает то главное, в чем героиня не смеет себе признаться до конца романа — ее старость, алчность и уродство. В романе «История Дядюшки» возможной смерти главного героя целиком посвящена самая большая по объему финальная часть романа, в которой подробно описываются все события, которые к ней приводят, начиная с приезда сына до попытки отцеубийства. И если все предыдущие части лишь сочиняют новые главы «мифа» о герое, эта кульминационная часть

проливает свет на истинную сущность Дядюшки — человека, который боится стареть, боится времени и той правды, которую оно с собой несет. В повести «Деревня Сяобаочжуан» смерть является поворотным моментом сюжета: именно после смерти главного героя Лаочжа образ буколической «идеальной деревни», в которой чтут традиции и живут просто и бесхитростно, развеивается: история молодого паренька, ценой своей жизни спасшего старика, становится не только деревенской легендой, но и источником дохода для всех обитателей деревни Сяобаочжуан. Таким образом, в произведениях Ван смерти чаще всего выступает как своеобразный критерий истины, который развеивает сны и иллюзии и навсегда разрешает конфликт человека и времени. Эта мысль ясно сформулирована в рассказе «Кухня»: «В этом и заключается вечность, сопутствующая смерти — умерший застывает во времени и занимает в нем свое место» [153, с. 218].

Тема фатума рождает в прозе Ван Аньи еще одну лейтмотивную тему — тему ожидания и надежды. Во многих своих произведениях писательница исследует вопрос: если все в мире предопределено и человек неизбежно одинок — какие силы заставляют его жить? Персонажи произведений Ван Аньи, хоть и признают силу фатума, далеки от отчаяния. Скорее наоборот, они постоянно ждут лучшего. Для многих героев Ван ожидание и надежда — своего рода смысл жизни. К примеру, тема надежды лейтмотивная в романе «Песнь о бесконечной тоске». Здесь надежда даже овеществлена: «Утром, когда распахиваются узорчатые занавески, из-за них выглядывают окна, и у этих окон такое выжидательное выражение, как будто в комнате за ночь скопилось ожидание, которые окна не в силах скрыть. Их стекла чистые, ни пятнышка, в комнате тоже пусто, ни одной живой души, но при этом все переполнено ожиданием. Просто ожиданием: беспричинным, отвлеченным и в конечном счете всегда бесполезным» [5, с. 36]. Именно ожидание и надежда наполняют смыслом жизнь обитателей романа, и они становятся единственной жизнеутверждающей нотой в общем меланхолическом звучании повествования — не случайно читатель видит происходящее в романе глазами голубей, ведь «только лишь голуби остаются верны людям до конца, они без конца кружат в небе над Городом, как будто желая дать ему утешение» [5, с. 45].

В рассказе «Чердак» главный герой все время ждет, что кто-то придет и пригласит его на работу. Героиня «Персика» — что она вырастет и начнется другая, счастливая жизнь. Герой «Истории Дядюшки» — что он прославится и все забудут о том, кем он был когда-то, а герои романа «Анекдоты времен “культурной революции”» просто ждут, что их жизнь возвратится в прошлое. Это ожидание, с одной стороны, поддерживает героев, а с другой — делает их жизнь мучительной. Поэтому в произведениях Ван Аньи ожидание становится одной из главных трагедий ее героев: проводя время в бесконечной надежде, они так и не проживают свою жизнь

и вечно остаются в ней лишь наблюдателями. Застывший символ этой трагедии — апартаменты Элис из «Песни»: «Только вот апартаменты Элис — это... склеп, в котором... надежды обретают свое последнее пристанище, Элис делает их своими пленниками, чтобы наслаждаться ими единолично... Хоть они и родились свободными, но здесь любая свобода приходит к своему концу. Здесь души томятся в заключении, причем по собственной воле и желанию, каждая сама себе тюремщик. И лишь мельчайшие крупинки, оставшиеся от их надежд, прорастают вновь и становятся диким виноградом» [5, с. 163]. Надежда — это то, что подпитывает душу героев, и то, что заставляет ее дряхлеть, то, что наполняет жизнь героев смыслом, и то, что превращает ее в утомительное «проживание» каждого дня. «Ожидание изводит столько человеческого терпения и эмоций!» — восклицает героиня повести «Братцы» [132, с. 37].

Таким образом, круг основных тем, представленных в прозе Ван, можно охарактеризовать как реалистический: все темы связаны с отражением существующих аспектов человеческого бытия в адекватной реальности, не гротесковой форме, без фантастических элементов. Но при этом в тематическом поле прозы Ван практически отсутствуют темы, связанные с историческими или социальными явлениями, а преобладают темы, связанные с аспектами бытия конкретного человека, индивида: с его становлением и исчезновением, его отношением со временем, судьбой, окружающими людьми. В связи с этим в произведениях Ван Аньи отчетливо преобладает романический (романный) тип проблематики. Этот термин несколько по-разному интерпретируется в различных отечественных работах<sup>31</sup>, но как справедливо замечает А.Б. Есин, «в том, что важнейшая проблема романного мышления есть проблема личности, сходятся практически все исследователи этого типа проблематики» [45, с. 34–35]. Как отмечает Ю.В. Манн «Роман связан с определенным развитием личного начала: инициативы, самосознания, стремления к счастью» [66, с. 17].

В произведениях Ван подобная проблематика предстает скорее не как философская, а как идейно-нравственная, потому что центральное место в прозе писательницы занимают аксиологические вопросы, изображение процесса нравственного и идейного самоопределения личности. Сама Ван Аньи говорит об этом так: «Неизменное в моем творчестве... я пишу о реальности, меня интересует психологизм и духовный опыт человека, и я всегда обращаю внимание на то, что формирует его судьбу» [235]. В связи с этим художественный мир Ван Аньи

---

<sup>31</sup> Так, М.М. Бахтин противопоставляет «романную» проблематику «нероманной» [18, с. 447–483], а Г.Н. Поспелов выделяет «романическую» проблематику как отдельный тип наряду с «мифологической», «национально-исторической», «нравоописательной» [70].



предстает принципиально антропоцентричным — его проблематика формируется вокруг осмысления автором человеческой личности и аспектов ее внутреннего бытия и бытия-в-мире.

## Глава 2. Герои Ван Аньи в пространстве и времени

Антропоцентричность художественного мира Ван Аньи проявляется не только в том, что его тематика и проблематика сконцентрированы на человеке и его бытии в мире, а герой в значительной степени воплощает в себе аксиологическое содержание произведения, но и в том, что для прозы Ван Аньи характерен акцент на непосредственное изображение внутренней жизни и сознания человека — практически во всех произведениях автора изображение действительности ведется с подчеркнуто субъективного ракурса, через призму индивидуального сознания. Герой в прозе Ван представляет собой индивидуализированный «кругозор в рамках которого только и мыслима та или иная смена точек зрения или динамика эпизодов» [81, с. 19].

Подобная специфика творчества Ван рассматривается в целом ряде работ. Так, Ли Сюпин отмечает: «Мир... Ван Аньи, центрируется на человеке, заботится о человеке, любовно бережет мир человеческих чувств» [193, с. 181]. Ли Ли, говоря о повествовании Ван, пишет: «Она отбросила все... факторы и опирается только на чувственное, для того чтобы в конце достичь целостного результата, в котором художественный мир формируется на основе чувственного восприятия, на материале которого осуществляются рациональное обобщение и синтез» [189]. Также это неоднократно отмечает сама писательница в различных эссе и интервью. В интервью 2007 года она прямо говорит о том, что главное, что изображается в ее произведении и посредством чего изображено все остальное — это внутренний мир человека: «Мои произведения в значительной мере интровертны, внутренняя жизнь человека — это счастливое пристанище для художественного взора писателя, в ней отражается то, как писатель видит мир, его духовный поиск, то неизменное, что существует в нашем вечно изменчивом существовании...» [166]. Акцент на изображении конкретной личности и конкретного сознания виден даже в том, что очень часто в заглавие произведения выносятся имя или характеристика центрального героя или героев («Мини», «Мэйтоу», «Мать», «Сестрички», «Фупин», «Братцы», «Без имени» и т.д.).

Поэтому система персонажей в прозе Ван Аньи всегда строится вокруг одного центрального героя, чье сознание становится в произведении одновременно объектом и средством изображения. Чаще всего в произведениях автора выделяются несколько самостоятельных, разработанных персонажей, занимающих центральное положение, но при этом один из этих персонажей является «ключевым» — тот, в рамках чьего субъективного восприятия дается изображенный мир. Подобный принцип можно обнаружить в подавляющем большинстве рассказов и повестей Ван Аньи и во всех ее ранних романах («Школьники 1969 года выпуска», «Тридцать лет в непрерывном течении», «Живущие вдоль старого русла реки Хуанхэ»).

В связи с акцентом на индивидуальность, неповторимость человеческого сознания и большую долю психологического изображения, большую часть героев Ван Аньи можно отнести к персонажам-характерам, т.е. персонажам, раскрывающим черты личности, ее психологические свойства [26, с. 196]. В прозе Ван подобные персонажи чаще всего — женщины, что согласуется с автобиографической установкой ее творчества и значительным количеством «женских тем». Нельзя не отметить, что женщина-героиня в произведениях Ван явно отличается от традиционного образа китайской женщины. Во-первых, женщины у Ван Аньи — это всегда сильные, самостоятельные персонажи, которые сами определяют свою судьбу, Цао Вэньсюань даже называет их «мужеподобными» [231, с. 263]<sup>32</sup>. Сама Ван Аньи очень емко обобщает это свойство в рассказе «Братцы»: «Они живут в таком грубом мире, но насколько хрупки и деликатны, что им не выжить. Они вынуждены шлифовать и обтачивать себя, делать себя сильными и смекалистыми» [132, с. 48]. Подобные черты проявляются практически у всех женщин-героинь Ван: такова Оуян Дуаньли из «Исчезновения» — шанхайская светская дама, которая в эпоху «культурной революции» становится опорой своей семьи; такова Мэйтоу из романа «Мэйтоу», которая сама выбрала себе мужа, не считаясь с мнением окружающих, а узнав о его неверности, без колебаний развелась и открыла свое дело; такова главная героиня рассказа «Война воробьев и горлинок», старая служанка, которая добивается от бывших хозяев, чтобы ей вернули то, что должны; таковы главные героини романов «Мини», «Фупин», «Я люблю Билла» и других произведений. Особое место в творчестве Ван Аньи занимают жительницы Шанхая — им посвящено множество произведений и знаменитое эссе «Шанхайки», в котором писательница восхищается силой характера обитательниц своего любимого города: «Шанхайки отличаются своим твердым, решительным духом, иначе они не смогли бы выстоять перед другими обитателями этого города и пережить те передряги, которые в нем происходили» [7, с. 453]. Героини Ван не только решительны, но и достаточно своенравны, часто не подчиняются правилам: так, героини «Братцев» желают вести себя как мужчины, героиня «Любви в маленьком городке», несмотря на запрет, вступает в связь со своим другом, а героиня рассказа «Любовь в Пустынных горах» решается на адюльтер, несмотря на осуждение окружающих. Они своевольны даже в мелочах. В этом плане показателен эпизод из рассказа «Сестрички», в котором героини отправляются в довольно опасное путешествие: «Они, в общем говоря, следовали маршруту, но на каждом этапе немного меняли план, это даже изменениями было сложно назвать, так, подгонка сообразно обстоятельствам. И вроде обстоятельства вынуждают, но все равно, в этих

---

<sup>32</sup> А немецкий портал [www.dragonviews.de](http://www.dragonviews.de) в рецензии на немецкое издание романа Мини и вовсе называет героинь прозы Ван Аньи «скандальными» [294].

изменениях можно было разглядеть характер сестричек» [120, с. 126]. Помимо этого, женщины у Ван довольно азартны, готовы пойти на риск. Например, героиня романа «Мини», узнав, что ее возлюбленный занимается грабежами, нисколько не колеблясь, присоединяется к его шайке; художница А Сань из романа «Я люблю Билла» легко соглашается на «платные встречи» с иностранцами, несмотря на то, что они грозят ей арестом; Фэн Тянь и Шуй из рассказа «Сестрички», попав в незнакомое и довольно неприятное место, «вовсе не расстроились, а, наоборот, воодушевились, им подумалось, что место очень интересное, а в Сючжоу непременно будет еще интереснее» [120, с. 127].

Гораздо реже в произведениях Ван можно увидеть мужские персонажи-характеры. В ранних произведениях они практически не встречаются, но в поздних начинают появляться, причем, по признанию писательницы, это осознанный творческий эксперимент. В одном из своих интервью она прямо заявляет: «Мне не очень удавались мужские образы, и я стала специально стараться их писать, и когда ценой этих усилий мне удалось завершить “Храбрецы повсюду”, я была довольна» [269]. Помимо романа «Храбрецы повсюду» (2005) мужские персонажи-характеры есть в романе «Эпоха Просвещения» (2007), «Всеобщая перебранка» (2013), «Без имени» (2016) и в ряде рассказов и повестей.

Изображение персонажей в прозе Ван отличается высокой степенью детализации, причем она отличает как героев первого плана, так и второстепенных. Персонажи имеют развернутую портретную характеристику, в которой отражается множество различных аспектов внешности: тип и форма лица, черты, цвет кожи, выражение глаз, костюм, прическа, рот, зубы, изменения кожи, детали, которые указывают на национальную принадлежность или на род занятий и т.д. Вот, к примеру, портрет одного из героев в эссе «Свадебный банкет», которого по количеству упомянутых «аспектов» внешности можно назвать «стандартным» для прозы Ван Аньи: «На нем была легкая кофта, лицо посинело от холода, но выражение его было приветливым: добро пожаловать! Из-за того, что он работал в поле, цвет лица его был грубым и неоднородным, волосы тоже растрепались, а сейчас еще и промокли и прилипли ко лбу. У него было широкое лицо, как мастерок каменщика, зубы немного выступали вперед, такое не назовешь привлекательным, разве что необычным. При этом его лицо не походило на крестьянское. Может быть, это было связано с его открытым характером. Его взгляд, манера говорить, выражение лица — все было спокойным, естественным, радостным и дружелюбным. Особенно когда он улыбался, буквально до ушей, и его некрасивое лицо в мгновение оживало» [129].

Ван Аньи активно использует в портретах необычные метафоры и сравнения. Так, один из персонажей эссе «В поисках Шанхая» выглядит так: «”Лицо трудяги”... узкое, типичное для представителей народа юэ. Его отличают высокая линия бровей, слишком глубоко посаженные

глаза, выдающиеся вперед скулы и плоские широкие губы, при этом нижняя как будто немного втянута внутрь, а вот подбородок, наоборот, выдается вперед, такое в народе называют “подрезанный подбородок”. Подобные черты чаще встретишь у какого-нибудь старика вкупе с характерным тревожным, беспокойным выражением лица. Именно с таким выражением он торопливо пробирался сквозь оживленную толпу, не замечая никого вокруг: корпус немного наклонен вперед, а плечи, естественно, развернуты назад. Этот старик — известный персонаж улицы, школьники метко прозвали его “комплексная гимнастика”, потому что его походка очень напоминает те движения из комплексной гимнастики, которые показывают в телепередаче» [1, с. 204]. Здесь помимо достаточно общепринятых характеристик черт лица и походки есть два необычных «авторских» сравнения — «подрезанный подбородок» и «комплексная гимнастика». Еще один пример необычной авторской метафоры в портрете — портрет героини рассказа «Кухня», в которой ее внешность сравнивается с материалом: «Ее облик, в том числе тело, несли на себе отпечаток промышленного материала, какого же именно? Эмалированного фарфора, источающего искусственный свет [153, с. 214].

Нужно отметить, что Ван Аньи часто уделяет внимание тому, как персонаж сидит или двигается. К примеру, в повести «Эпоха отшельничества» есть множество подробных описаний различной походки деревенских жителей, и отмечается, что главный герой хотя внешне и походил на деревенского, но манера двигаться его отличала: «Однако сидел он совсем не как крестьянин. Он всегда сидел, положив ногу на ногу, руки покоились на коленях, вид у него был самый что ни на есть умиротворенный» [121].

В изображении персонажей-характеров Ван Аньи использует множество телесных, натуралистических деталей, что контрастирует с подчеркнуто «абстрактным» изображением героев-типов. В качестве примера можно привести рассказ «Пьяница». В нем два центральных героя — Малыш и Пьяница, но если про внешность Малыша, типичного представителя «грамотной молодежи», мы знаем только что он носил очки, которые выдавали в нем интеллигента, портрет главного героя, Пьяницы, изобилует деталями. К примеру, его руки описаны так: «Руки его выглядели довольно худыми и сухими, кости выступали, но на самом деле они были мягкими и теплыми. Его довольно длинные и тонкие кисти совсем не были кистями художника — на ладонях лежал отпечаток тяжелого труда, а пальцы напоминали коконы шелкопряда» [160, с. 87].

В произведениях Ван Аньи нередко можно найти и психологический портрет персонажей. Например, про главного героя рассказа «Набор рабочей силы» Лю Хаймина мы узнаем, что «у него было это выражение лица, настороженное и опасливое, это выражение появляется при слишком зажатом и подавленном психологическом состоянии» [151, с. 102]. Психологическая

мотивировка внешности очень характерна для прозы Ван, писательница пытается подмечать соответствующие закономерности и делать обобщения. К примеру, первая часть эссе «Три заметки о “Манящей луне”», которая озаглавлена «форма», целиком посвящена рассуждению, какие черты лица человека на какие черты характера указывают [143]. Большое внимание Ван Аньи уделяет изображению глубинных явлений психики, которые не осознаются героями. К примеру, в повести «Братцы» героиням дается следующая характеристика: «такие люди... существуют в мрачном мире, где нет места самосознанию. На первый взгляд, они уже начисто избавились от “индивидуальности”... но на самом деле им-то как раз труднее всего отказаться от собственной “самости”» [132, с. 36]. А в «Песне» мы встречаем очень подробное описание психологии «чужака»: «У чужаков, которые впервые очутились в Уцяо, на лицах всегда грустное и испуганное выражение. Они измучены и доведены до отчаяния, и уже не хозяева даже сами себе... они либо высокомерны, либо понуры и печальны — но все это выглядит очень поверхностно. Чтобы понять, что в Уцяо все не так просто, как кажется, им требуется определенное время, и когда наконец это происходит, они все равно не начинают испытывать признательности и трепета перед тем, что их окружает» [5, с. 201–202].

Мотивировка внешнего облика у Ван Аньи бывает не только психологической, но и «биологической», то есть ссылается на законы биологии. К примеру, в портрете мальчика из рассказа «Кухня» есть такая деталь: «Его рука, ее тонкие и длинные пальцы тоже были результатом цивилизационной эволюции, которая произвела орудие для игры». Там же говорится про черты лица: «Эта мягкость и одновременно жесткость происходила из первобытного наследия. Их черты можно отыскать в глубокой древности, когда между явлениями была другая иерархия сильных и слабых, и те, кто прошел естественный отбор и кто нет, если бы когда-нибудь случайно встретились снова, не смогли бы узнать друг друга, хотя наверняка поняли бы, что они где-то виделись» [153, с. 212–213]. В эссе «В поисках Шанхая» портрет одного из персонажей мотивируется генетикой: «У внука старика тоже худое, узкое лицо, как и у деда, но черты не столь типичные, более своеобразные. Возможно, произошел какой-то генетический сбой, но в его лице все получилось каким-то непропорциональным» [1, с. 205].

У персонажей-характеров в прозе Ван часто встречается динамический портрет. К примеру, героиня рассказа «Набор рабочей силы» в начале рассказа изображена так: «Она от природы была смуглая, то, что в городе назвали бы, “смуглая, но хорошенькая”. Когда она улыбалась, ее большие миндалевидные глаза, довольно глубоко посаженные, щурились. Но эта улыбка была совсем не заискивающей, а открытой и доброй. Ее немного квадратное, но мягкое лицо производило приятное впечатление. Цвет лица тоже был хорошим, а кожа — смуглой и сияющей. Волосы — черные как вороново крыло...» [151, с. 103]. Ведущая семантика этого

портрета — «положительная», «добрая», «приятная». Однако в конце рассказа мы видим совсем иной портрет героини: «ее лицо покрылось белыми пятнами, как при витилиго, часть кожи потемнела, другая, наоборот, высветлилась, к тому же кожа стала сухой и грубой. Ее глаза как будто, еще увеличились, внешние уголки опустились вниз, лицо казалось покорным и жалостливым» [151, с. 115]. Здесь семантика изображения уже совсем иная: «болезненная», «жалкая», «непривлекательная».

Характерной чертой портретов в прозе Ван Аньи является разнообразие специфически женских элементов: подробное описание причесок и макияжа героинь. Так, в романе «Песнь о бесконечной тоске» описывается каждый раз, когда Ван Цяо меняет прическу, причем это событие часто обладает сюжетной функцией. Председатель Ли обратил внимание на героиню именно потому, что она выбрала «более взрослую» прическу на открытие универмага, а когда ее дочь Вэйвэй сделала перманент и похорошела, Ван Цяо тоже пошла и завила волосы, но неудачно, что тут же напомнило ей о возрасте и стало причиной ссоры между героинями. После Ван Цяо решила отстричь пережженные локоны и сделать короткую прическу, чем снова взяла модный «реванш» над своей дочерью.

Важным аспектом характеристики персонажа у Ван Аньи становится его речь. Помимо непосредственного изображения речи героев в монологах и диалогах, в произведениях писательницы часто встречаются опосредованные описания речи персонажей, в которых характеризуется акцент, говор, тембр, манера строить предложения, лексический запас, звукоизвлечение и т.д. К примеру, в эссе «Свадебный банкет» речь одного из персонажей описывается так: «Его выговор отличался от того, как говорят деревенские, хотя он говорил, как местные, но не совсем. Возможно, это было связано с тем как он строил предложения: довольно литературно, но без клише, довольно оригинально. Еще дело было в его голосе, он был хриплый, но не сиплый, а скорее мужественный, такой глубокий мужской голос» [129]. Часто важной характеристикой становится «лексический запас» персонажа и грамотность его речи. Так, речь Цзян Лили из «Песни» была «...изысканна и наполнена выпренными литературными оборотами» [5, с. 122], что характеризует ее как восторженную барышню, начитавшуюся романтических книг. Другая героиня романа, любовница Саши, «говорила... на ломаном путунхуа, и ее фразы и выговор были такими странными, что все так и покатывались со смеху, слушая ее» [5, с. 267], что сразу характеризует ее как «чужачку», которая навряд ли впишется в круг общения героев. В описании голоса персонажа используются различные метафоры. К примеру, в эссе «В поисках Шанхая» голос одного из мужских персонажей описан так: «Его голос — полная противоположность хриплому голосу того парнишки, внука. Он высокий и пронзительный, как у дамы-скандалистки» [1, с. 206]. Для некоторых персонажей именно их

голос и манера говорить становятся ведущей характеристикой. Так, в рассказе «Брак с небожительницей» появление нового персонажа — женщины из областного комитета — вводится так: «Пожилая дама говорила на звонком нормативном диалекте, по голосу можно было подумать, что это молодая женщина, как будто диктор на радио...» [139, с. 56]. До самого конца рассказа это является единственной характеристикой этой героини и довольно исчерпывающей — кадровый работник, который не вникает в суть переживаний других участников действия, а просто чеканит заученные фразы.

Один из важных аспектов изображения персонажей у Ван Аньи — подробное изображение их одежды. Нередко костюм становится главной, а порой и единственной характеристикой героя. К примеру, в рассказе «Любовь в маленьком городке» дается такое описание персонажей: «В конце-концов ему вспомнилась та парочка... которые почему-то были одеты в выцветшие брюки в полоску, их самих он совсем не увидел, но по этим полосатым выцветшим брюкам сразу понял, что что-то с ними непременно не так» [136]. В данном отрывке странные брюки — единственная характеристика героев, однако она уже исчерпывающая для другого персонажа, так как по ней он делает вывод о том, какие они люди. В этом случае писательница нередко прибегает к имплицитной, символической детали. Так, в эссе о поэте Гу Чэне писательница характеризует костюм героя одной деталью — тем, что он носит пастушескую шапку. Однако эта характеристика в достаточной степени раскрывает нам характер героя: в дальнейшем мы узнаем, что поэт не стремился к славе и предпочитал уединенную жизнь на лоне природы [104].

Наиболее полно семантику костюма в художественном мире Ван Аньи можно проиллюстрировать на примере романа «Песнь о бесконечной тоске». В нем костюм становится отражением жизненной философии героев, метафорой любви к жизни. Так, подготовка юной Ван Цяю к судьбоносному конкурсу описывается на протяжении доброй половины главы «Третье место», это пять-шесть страниц текста, и все они посвящены выбору костюма: рассуждениям о цвете, о том как яркий цвет можно приглушить скромным покроем, и наоборот, о том, как оттенки сочетаются друг с другом. Подготовка платьев становится метафорой отношения к жизни и для господина Чэна, который придумывает все эти наряды, и для самой Ван Цяю: «Когда она садилась расшивать цветочками атлас для розового платья, это согревало ее сердце: каждый стежок в плотной канве вышивки был символом ее надежд, и даже петли, которыми она обметывала края, тоже были ее надеждами. Глядя на эту узорчатую ткань, ей хотелось плакать, настолько прелестной она выходила. “Даже если ничего не выйдет, — думала Ван Цяю, — то точно не оттого, что ее наряды были недостаточно красивы”» [5, с. 108].



Конфликты между персонажами в романе нередко превращаются в «модное соревнование»: к примеру, в дружбе между мадам Янь и Ван Цяо присутствует скрытое соперничество — желая перещеголять друг другу, подруги тщательно выбирают наряд к каждой встрече, а когда мадам Янь даже в новом платье не удастся затмить Ван Цяо, она открыто плачет от обиды. В третьей части романа модное соревнование продолжается, но уже между Ван Цяо и ее дочерью Вэйвэй. Мода — единственный интерес в жизни Вэйвэй, она отчаянно стремится овладеть искусством наряжаться, но на фоне всегда элегантной матери выглядит нелепо: «Она постоянно клянчила у матери денег на обновки и обижалась на ее прижимистость — но стоило ей получить желаемое, как оказывалось, что наряд не смотрится так эффектно, как она думала, и она опять расстраивалась. Да еще она видела, что ее мать может просто достать из сундука старый наряд, немного его переделать — и раз, безо всяких усилий она одета по последней моде — от этого Вэйвэй становилось еще обидней» [5, с. 397]. Здесь «модное соревнование» намекает на гораздо более серьезный конфликт, который исподволь существует между матерью и дочерью, на то, что Ван Цяо втайне завидует молодости дочери и не упускает случая «поставить ее на место», а Вэйвэй видит в матери не поддержку, а соперницу.

Одежда в романе определяет дальнейшее развитие событий: так, находясь в Уцяо Ван Цяо мечтает о возвращении в Шанхай, но долго не может решиться, и только когда обнаруживает, что ее одежда уже износилась и надо заказывать новую, наконец решается вернуться. Правильный выбор платья дает возможность Ван Цяо, обычной девушке без богатого покровителя, занять третье место в конкурсе Мисс Шанхай. И наоборот — когда Ван Цяо, мадам Янь, Дядюшка Маомао и Саша идут в кафе, Ван Цяо понимает, что неправильно выбрала наряд, и чувствует себя настолько неловко, что покидает вечер. Это приводит к драматическому повороту в ее отношениях с Дядюшкой Маомао. Помимо этого, костюму в романе придается философское значение, он становится одной из ценностей человеческого существования. В этом смысле показательны рассуждения мадам Янь о «порядочных людях»: ««На самом деле жизнь человека как раз больше всего проявляется в его одежде, в одежде состоит весь интерес, вся суть человеческого существования, она — важнее всего!». Саша спросил: “А как же тогда еда?” Мадам Янь покачала головой и ответила: “Еда в жизни — это то же самое, что подкладка для костюма, она тоже важна, но не так, как лицевая сторона. Лицевая сторона — вот она определяет все, она — твой манифест, который заставляет окружающих ценить тебя и верить тебе. Конечно, и у подкладки тоже есть своя практическая функция, эта сторона жизни существует для тебя самого, но если жить, совсем не думая о том, что увидят другие, в чем прелесть такой жизни?”» [5, с. 281].

Костюм в прозе Ван несёт и социальную функцию. К примеру, в романе «Анекдоты времен “культурной революции”» главный герой, ранее не вхожий в шанхайский свет, в семье своей невесты подробно узнаёт как детали туалета свидетельствуют о достатке или, наоборот, о финансовых трудностях посетителей дома. А в эссе «Зимняя встреча» подробно описывается одежда рикш, которых героиня видит на улице: у кого одежда целая, у кого заштопанная, и насколько тщательно заштопана — все это является отражением незримой иерархии, существующей у городских рикш. В романе «Эпоха Просвещения» костюм тоже является социальным маркером, но здесь на первый план уже выходит не финансовое положение, а классовое. Стоит юным героям романа облачиться в старую военную форму своих отцов, как они тут же обозначают всему миру, что присоединились к революции. На контрасте с костюмами мальчиков-революционеров, наряды молодежи в гостиной Маленького Старичка столь изысканны и элегантны, что выглядят смешно.

Стоит отметить, что персонажей Ван Аньи всегда отличает амбивалентность изображения. Подавляющее большинство героев Ван обладают не одномерными, а двойственными или даже многополярными характеристиками. Ван Сяомин считает подобную амбивалентность принципиальной чертой художественного изображения Ван, которая проявляется не только на уровне персонажей: «она всегда по-доброму, положительно описывает персонажа, но при этом то тут то там подмечает его небольшие недостатки. Даже когда она эмоционально восхищается прохладой и тишиной в глубине *лунтана*, она обязательно добавит черточку и напишет, что окно, выходящее на задний двор, заляпано жиром, а в канаве гниют овощные очистки. В ее романах... всегда есть эта двойственность изображения: одновременно любование и критическая оценка» [180].

Несмотря на то, что в прозе Ван Аньи явно преобладают индивидуализированные персонажи-характеры, среди ее героев прослеживается определенная типизация, но она основана не на обобщении тех или иных социальных явлений, а на выделении типических черт личности, находящейся в определенных отношениях со временем. Именно отношения героев со временем становятся в прозе Ван важнейшей характеристикой героя. Причем герой взаимодействует не столько с конкретно-историческим временем, сколько со временем как универсальной, экзистенциальной сущностью, определяющей человеческое бытие.

В большей части произведений писательницы изображенное время соотносится с историческим временем середины и конца XX века. Во всех произведениях сохраняется дистанция от временной точки, на которой находится сам автор, то есть действие не современно автору, а расположено в обозримом прошлом. Временной диапазон этого прошлого довольно широк: от 30-х годов XX века («Печальный Тихий океан») до начала XXI века («Храбрецы

повсюду)). Исключением на данный момент является только одно относительно новое произведение Ван Аньи, роман 2011 года «Небесный аромат», действие которого происходит в конце династии Мин.

Наиболее подробно в прозе Ван представлен период «культурной революции». Во многих произведениях писательницы нашли отражение различные явления времен культрева: кампании по выявлению «правых элементов», шельмования и массовые обыски, страшная волна самоубийств в Шанхае, голод, прокатившийся по стране в 1959—1961 годах и многое другое. Особенно часто изображается лично пережитая Ван Аньи кампания «вверх в горы, вниз в села». «Культурная революция» является историческим фоном таких произведений как «Быстротечность», «Школьники 1969 года выпуска», «Анекдоты времен “культурной революции”», «История Дядюшки», «Эпоха Просвещения» и других. Также в произведениях Ван часто изображаются первые десятилетия после культрева, время возвращения «грамотной молодежи» в города, когда молодые интеллигенты, вернувшись домой, оказались в своего рода идеологическом вакууме и были вынуждены приспособливаться к изменившемуся миру. В этот период происходит действие таких произведений, как «Конечная станция», «Дождь шумит» и ряда других. Таким образом, историческое время, которое получает изображение в прозе Ван Аньи, имеет для автора, в первую очередь, биографическую значимость, т.е. она старается писать о той эпохе, в которой жила сама.

Данный исторический контекст рождает в прозе Ван два основных типа персонажей: герои предшествующего поколения, так называемые «*лао саньцзе*», и герои-современники писательницы. «*Лао саньцзе*» — поколение учащихся, окончивших начальную ступень средней школы в 1966, 1967 и 1968 годах, которые не смогли продолжить учебу в связи с развернувшейся «культурной революцией». Ван Аньи видит этих персонажей как трагическое «потерянное поколение», поэтому судьба «*лао саньцзе*» в ее прозе — история о разрушении идеалов. Образование, полученное ими до «культурной революции» сформировало определенный тип мыслящих, «грамотных» молодых людей, преисполненных возвышенных стремлений и утопических идей, которые не выдержали и не могли выдержать испытание деревенским «переобучением». Крушение собственных идеалов и надежд было воспринято «*лао саньцзе*» как трагедия, чувство горечи и безысходности стало доминантой их мироощущения. Именно в связи с судьбой этих людей Ван Аньи поднимает тему противоестественного хода жизни, тему идеологического надлома, возникает образ «перевернутой эпохи». В беседе с профессором Чэнь Сыхэ писательница говорит об этих героях так: «Признание своего поражения стало для них катастрофой, которую они приняли с трагической стойкостью. В конце концов, они так по-настоящему и не осознали собственного мужества» [105, с. 3]. К подобным персонажам

относится Лао Кан, из «Возвращения Лао Кана», некогда восторженный молодой человек, который, вернувшись домой, отказывается говорить, и лишь чертит на листочке слово «рис». К ним относится и герой повести «Заключительные аккорды» — молодой дирижер Сяо Тан, который восклицал: «Не люблю обрабатывать землю, не люблю, и все! Мечтаю заняться музыкой, разве это запрещено? Почему? Потому только, что я выпускник шестьдесят восьмого года и обречен быть крестьянином?» [3, с. 136]. Несколько таких персонажей можно найти в романе «Эпоха Просвещения»: Зайчонок, Июльский, Чэнь Чжожань — шанхайские мальчишки, чья юность пришлась на самое начало «культурной революции». В романе изображен год их жизни после закрытия школ — когда каждый начинает самостоятельно искать «просвещения». В этом произведении «*лао саньцзе*» изображены еще до «отправления на переобучение», как поколение неожиданно облеченное властью: «эта компания ребят... была живым примером воодушевления, юности, открытости, в них воплотились все черты эпохи, а потому они излучали ауру власти» [150, с. 8]. Однако несмотря на то, что теперь эти ребята — «генералы революции», их представление о мире почерпнуто лишь из книг, «их коммунальная семейная жизнь не дала им даже самых элементарных знаний о мире и человеческих отношениях, поэтому в их сознании царил абсолютный догматизм» [150, с. 13].

При этом, как это ни парадоксально, именно «*лао саньцзе*» в прозе Ван зачастую близки типу героя-мессии. Это проповедники, провозглашающие свои идеалы и образ жизни как образцовый, у Ван Аньи они стремятся стать своего рода «духовными наставниками» поколения и окружены героями-учениками. Ярким примером подобного персонажа можно считать главного героя романа «История Дядюшки», а точнее одну из его ипостасей, «версий» — ту, в которой он предстает успешным писателем. Цель жизни Дядюшки-писателя — прославиться и стать образцом для молодого поколения, а после того, как выдуманный им образ «трагического героя революции» признается окружающими как реальный, Дядюшка становится своего рода звездой, идеологом круга «писательских собраний» и мнит себя поистине мессианской фигурой: «Дядюшка смотрел на действительность, как Бог смотрит сверху на простых смертных» [157, с. 52]. Герой постоянно окружен почитателями и поклонниками, в числе которых и нарратор романа. При этом еще до начала своей писательской карьеры герой уже был помещен в позицию наставника — когда его отправили в деревню на переобучение, он стал учителем в сельской школе и обучал детей со всех окрестных деревень. Мессианские мотивы в описании героя неоднократно возникают и на уровне образов: например, в сцены «шельмования» Дядюшки есть целый ряд параллелей с библейским сюжетом — пока Дядюшка предается возвышенным размышлениям в саду около школы, его постепенно окружают враги. За этим эпизодом следует сцена, в которой героя бьют камнями, а он с видом мученика смиренно принимает страдания.

Подобный тип персонажа мы можем встретить и в рассказе «Пьяница», главный герой которой — «звезда» дружеских пирушек. В рассказе он предстает своего рода камертоном, с которым «сверяются» все участники попойки. Ее течение и завершение полностью зависит от героя, а рассуждения об алкоголе (которые складываются в целую жизненную философию) почтительно выслушивают его собутыльники. У Пьяницы в рассказе даже есть «ученик» — молодой студент, который вначале стремится оспорить его статус «наставника», однако в конце принимает его и начинает перенимать как навыки героя, так и его взгляды на жизнь.

Среди героев-современников писательницы также встречаются персонажи-типы, чье внутренне содержание определено исключительно принадлежностью к своему поколению. Таковы Чэнь Синь из «Конечной станции», Вэнь Гуан из «Быстротечности», Сяо Тан из «Заключительных аккордов», Цянь Тао из «Набора рабочей силы», Малыш из «Пьяницы» и другие. Эти герои тоже по-своему трагические. Как пишет о поколении Ван ее современник, профессор Чэнь Сыхэ: «Они были гораздо несчастнее предыдущего поколения: когда они больше всего нуждались в вере, когда они формировали свои убеждения, царивший вокруг ажиотаж, и их собственная наивность и слепота неумолимо привели их на путь злодеяния, и первым шагом на этом пути было движение хунвэйбинов ... [262, с. 88]. Сама же писательница устами нарратора «Истории Дядюшки» говорит о нем еще резче: «мы — ничтожное, хунородное поколение» [157, с. 277]. Опыт «переобучения» становится для подобных персонажей негативным. Это ярко показано, например, в повести «Набор рабочей силы», главные герои которой — как раз представители «грамотной молодежи», находящиеся в деревне на переобучении. «Их жизнь в производственной бригаде была горька и одинока. Вид у них тоже был очень убогий — грязная и рваная одежда, волосы давно не стрижены, скорбно-безразличное выражение лиц. К людям и к миру они относились беспардонно и пренебрежительно. У них не было чувства ответственности, не было ограничений. Когда говорили, то болтали что ни попадя, выпивали тоже без всякой меры. Поглядев на них, можно было увидеть людей без крова и пристанища» [151, с. 109]. Деревня, которая должна была дать им стимул для «духовного возрождения», на самом деле лишает их всяких возвышенных порывов. А после возвращения эти герои осознают собственную духовную пустоту, и их дальнейшая жизнь представляет собой попытку найти новые ценности и ориентиры в мире. Этот процесс наглядно изображен в повести «Братцы», главные героини которой — три девушки из «грамотной молодежи», которые пытаются найти свое место в жизни. Как говорит о них нарратор: «Они заплатили огромную цену, они практически исчерпали запасы своих чувств и мыслей, но в итоге все меньше и меньше понимали каковы же они на самом деле» [132, с. 15]. Обычно лейтмотивом изображения подобных героев является их отчужденность и одиночество. Так, в той же повести нарратор оценивает своих героев так: «Сколько возможностей понять

самого себя оказываются утеряны из-за того, что человек одинок и некому протянуть руку помощи» [132, с. 14].

Однако несмотря на явную соотнесенность большинства произведений Ван с конкретным историческим периодом, обращает на себя внимание специфика изображения конкретного времени в творчестве писательницы. Отсылка к историческому времени осуществляется посредством отдельных датировок момента действия, причем чаще относительных (когда указывается на одновременность событий или их временное отношение), чем абсолютных (когда указывается конкретный хронологический момент происходящего), а также посредством указания на временные промежутки, занимаемые событиями. Но количество этих датировок крайне скудно: зачастую историческое время обозначается в тексте только косвенно, а чтобы определить хотя бы годы, в которых происходят события, от читателя требуется произвести определенную калькуляцию. К примеру, в романе «Быстротечность», изображающему жизнь шанхайской семьи в период культарева, об изменении политической обстановки мы узнаем лишь по отрывочным указаниям. Так, в шестой главе, когда героиня старается оформить возвращение в Шанхай, мы узнаем, что на дворе 1973 год. В следующей седьмой главе — что «прошло три года», восьмая глава вообще не имеет временных указателей, а в девятой сообщается, что «уже два года как разгромлена “банда четырех”». Таким образом, читатель может сопоставить действие романа и современные ему исторические события, но лишь в общих чертах, не очень точно и не подробно. Редкие временные ориентиры, и возникающие в связи с этим временные «провалы» очень характерны и для романа «История Дядюшки»: например, мы знаем, что главный герой живет в селе, женат и трудится учителем в поселковой школе. Сразу за этим начинается эпизод «шельмования» героя в «культурную революцию», где походя упоминается, что с последней встречи героя с женой прошло полгода [157, с. 40]. Часто в качестве косвенных указателей времени в повествовании выступает бытовая деталь: так, в том же романе «Быстротечность» мы узнаем, что детей главной героини больше не пускают в школу без читатника, что указывает на ужесточение идеологической пропаганды, или что очереди у мясного прилавка стали длиннее, что косвенно указывает на голод. Аллюзии на исторические события посредством художественной детали часто встречаются в «Эпохе Просвещения»: так, из плакатов, посвященных уезжающей молодежи, читатель узнает о начале кампании «вверх в горы, вниз в села», по темному пятну крови на платье Чжучжу — о том, что произошло публичное самоубийство. А когда мы читаем о жизни Маленького Старичка в Гуйлине, то описание разрушенных городских стен напоминают нам о блокаде Гуйлиня и обороне города «Восьмой армией». Иногда косвенным указанием на время становится указание на изменение внешности или возраста героя, например, в повести «Братцы» единственным указанием на ход

исторического времени в романе является эпизод, где героиня смотрит в зеркало и видит морщины на своем лице, и там же упоминание, что дети в семье выросли. Характерный пример косвенного обозначения исторических событий мы можем найти в повести «Деревня Сяобаочжуан». Так, в главе 28 мы узнаем, что герои «внезапно, во время обеда, услышали грохочущие звуки к западу от горы Баошань, похожие и одновременно непохожие на гром: гром звучит отдельными раскатами, а этот звук был непрерывным» [135, с. 226]. Далее повествование переключается на историю спасения жителей деревни от потопа, однако одного метафорического указания достаточно, чтобы стало ясно — совсем недалеко война, идут бои. При этом других описаний военных действий в повести нет.

Помимо разрозненности и ограниченности указаний на время, для прозы Ван Аньи характерно нарочитое смещение фокуса внимания с драматичных исторических событий на повседневные явления. Этот момент отмечают многие исследователи творчества Ван. В частности, Вон Хи делает следующие наблюдения о времени в романе «Песнь о бесконечной тоске»: «1946, 1949, 1966, 1976 годы были значимыми для китайской истории, потому что в них произошли события, повлиявшие на судьбу китайского народа. Однако Ван Аньи вовсе не создает у читателя впечатления какой-либо исторической важности, она всегда говорит о субъективном времени человека. Какие бы политические пертурбации не происходили во внешнем мире, однако на Ван Цяю, которая довольствуется своим скромным местом в жизни, они не оказывают никакого влияния [182, с. 92]. И действительно, хотя в романе описан значительный по размеру период с 40-х вплоть до 80-х годов, период крайне насыщенный историческими событиями и богатый на различные потрясения, в ткани романа они освещены подчеркнуто скудно. К примеру, в романе описывается 1948 год, когда в стране разгар гражданской войны, идут чжунхайские бои, золото взлетает в цене, происходит обвал биржи, а также трагедия в масштабах всей страны — взрыв поезда Шанхай—Нинбо. Однако все эти события упоминаются в тексте буквально парой фраз, и тут же замечается, что «Город ... еще ни о чем не подозревал, в нем по-прежнему кипела радостная и разгульная жизнь: в кинотеатрах показывали новые голливудские фильмы, в дансинг-холлах звучали новые мелодии, а танцовщицы, только недавно дебютировавшие на сцене, становились настоящими звездами» [5, с. 192]. Когда позже, в 1960 году, главная героиня Ван Цяю встречается с господином Чэном, то это происходит в очереди за продуктами, и между прочим упоминается, что ситуация с продовольствием ухудшилась, все думают только о еде. Однако главными художественными событиями романа в этой части становятся вовсе не голодные годы и тяжелая обстановка в стране, а беременность героини и новый виток отношений между ней и господином Чэном. О сознательном смещении акцента с исторического времени у Ван Аньи говорит и профессор Ло

Ган на примере романа «Эпоха Просвещения». Хотя этот роман изображает жизнь молодых хунвэйбинов в год закрытия школ, год, когда новые реформы и политические курсы принципиально изменили жизнь страны, исследователь отмечает, что группы цзаофаней, рабочие генштабы, Шанхайская коммуна — все это в романе отодвигается на второй план, «этот прием как бы обобщает, делает более абстрактной взаимосвязь между главным героем и революцией» [200]. Гу Яньцай, говоря об этом же романе, отмечает, что его исторические события можно рассматривать «только как явления идеологии, определенные концепты» [184]. Пример «размывания» исторического времени можно найти и в повестях и рассказах Ван. К примеру, в повести «Тетушка Хао и товарищ Ли» действие происходит после «освобождения», то есть опять же в эпоху, богатую на исторические и социальные потрясения, но объектом изображения в повести становится исключительно частная жизнь героини, на которую исторические события словно не оказывают никакого влияния, ее повседневная жизнь неизменна и совершенно обыденна.

Даже при наличии прямых указаний на время, внимание читателя не заостряется на исторических реалиях. К примеру, в отдельных главах романа «Быстротечность» упоминается множество кампаний «культурной революции» и перечисляются ее основные события. Но при этом справедливым представляется замечание Чжань Лин и Ван Мэй о том, что «для временного фона “Быстротечности” автор выбрала самую популярную в то время эпоху «культурной революции», но взяла «культурную революцию» всего лишь в качестве источника перемен в жизни семьи. В сущности, если бы не было культрева, эти перемены вполне могли бы произойти из-за других причин» [243]. Объектом изображения в романе становятся вовсе не конкретные события и их последствия, а в целом конфликт старого и нового, то, как эпоха перемен трансформирует характер главной героини и ее окружения. Таким образом, исторические события хоть и оказывают свое влияние, но не являются главной движущей силой развития событий произведения, и это верно не только для данного романа, но и творчества Ван в целом.

Это вызывает к жизни вопрос об «историчности» времени у Ван Аньи. Согласно концепции Д.С. Лихачева, время в произведении может быть либо «открытым», когда оно не имеет четкой границы с «внешней действительностью» и «предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения и его сюжета», или же «закрытым», «замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим» [60, с. 180]. С этой точки зрения, художественное время Ван Аньи обладает несколько парадоксальным свойством: несмотря на то, что многие ее произведения, особенно романы, отличаются довольно большим охватом исторического времени, их время при этом тяготеет к закрытости — исторические



события упоминаются только если имеют непосредственное отношение к сюжетному действию, а время ограничено тем субъективным сознанием, в рамках которого оно изображено. Лай Чипин называет эту особенность времени Ван Аньи его «автономностью»: «Особенностью стиля Ван Аньи является строгая замкнутость сюжета, попытка отделиться от исторической обстановки и создать автономный “мир духа”» [188, с. 26–27].

Эта особенность проистекает вовсе не из отсутствия интереса Ван Аньи к изображению истории или из сознательного преуменьшения ее границ и масштабов, она является проявлением своеобразной авторской интерпретации истории. В понимании Ван Аньи история — субъективна и представлена в частной, повседневной жизни. В качестве программного высказывания здесь можно привести фразу из рассказа «Кухня»: «На каждой улице, внутри каждой жизни, даже в каждом доме существует своя целостная история, каждая из этих историй воплощается по-разному, у каждой свой живой характер» [153, с. 216]. Ван Аньи понимает изображение «частной истории» как одну из ключевых творческих задач. Об этом она подробно говорит в одном из интервью: «Изображение масштабной исторической панорамы не совсем моя тема. Меня в моем творчестве прежде всего интересует субъект. У меня никогда не было амбиций описать какой-то исторический период, какие-то перемены в жизни общества. Кто-то считает, что “Песнь” описывает историю Шанхая, а я считаю, что она описывает людей» [215]<sup>33</sup>.

Таким образом, изображение истории не исчезает из произведений Ван, а сознательно редуцируется до масштаба бытописания, даже до уровня отдельной бытовой детали. Такая точка зрения подтверждается, опять же, высказываниями самого автора: «Некоторые отмечают, что я в своих романах якобы “избегаю описывать” крупные исторические события в реальной жизни общества. Но я думаю, что не избегаю. Просто мне кажется, что исторический облик не определяется совокупностью значимых исторических событий, история происходит каждый день. Это перемены, которые копятя по капле, постепенно... Вот например, раньше на улицах дамы носили ципао, а потом все вдруг стали носить “ленинки” — вот история, на которую я обращаю внимание. Ведь я все-таки писатель, а не историк или социолог, поэтому не хочу в своих произведениях описывать крупные исторические события» [111].

То, что «внешние» исторические события не являются объектом художественного интереса Ван, наглядно иллюстрирует тот факт, что в ее заметках, посвященных истории создания своих произведений, видны аналитические рассуждения, в какую эпоху лучше поместить тот или иной сюжет. Например, она рассуждает об исторической эпохе романа

---

<sup>33</sup> Именно в этом контексте ряд исследователей говорят о романах Ван Аньи как о «новых исторических романах», повествующих о частной истории, см. к примеру статью Ян Ян [273].

«Небесный аромат»: «Итак, нельзя ли было поместить мою историю во времена династии Тан или Мин? Я провела небольшую проверку, поработала с фактами и обнаружила, что мою историю можно поместить только в эпоху Поздняя Мин. Дело в том что на Позднюю Мин приходится расцвет ремесленного производства... Это и вынудило меня обратиться к изображению общества того времени» [215]. А в рассказе «Кухня» нарратор говорит об одной из героинь так: «В какую эпоху мне ее поместить? Древность, Новое время, или в эпоху таких, как я, кто еще не успел создать свою историю? Казалось, все не подходит ей, все неверно, она находилась вне истории. Возможно, она просто не относилась к той истории, которую я знаю, может быть, она пришла из какого-то другого исторического времени» [153, с. 216]. Из подобных рассуждений становится очевидно, что историческая эпоха является для автора фактором, подчиненным другим в художественном замысле.

Можно заключить, что для прозы Ван Аньи характерна определенная «внеисторичность» в том смысле, что история в форме конкретных исторических событий не является в творчестве писательницы предметом изображения, а является одним из аспектов, которые она сознательно «размывает», т.е. смещает с них акцент и изображает отрывочно, либо «редуцирует» их до уровня повседневного времени и бытовых изменений человеческого существования. Это не означает, что ее художественная действительность изображена как исторически изолированная. Историческое время и события, безусловно, оказывают влияние на отдельные аспекты этой действительности, но принципиально важно, что они никогда не помещаются в акцентную позицию.

В связи с этим ведущей характеристикой героев Ван является не их отношение к определенной эпохе, а их отношения со временем в целом, временем человеческой жизни, как в ее повседневном аспекте, так и шире — с тем фатумом, который обрекает каждое живое существо на конечность.

Именно поэтому основным типом героя Ван Аньи становится «маленький человек», который понимается не как персонаж, занимающий низкое положение в социальной стратификации, не как угнетаемый, подавляемый, лишенный чего-то — а как герой, обреченный всегда находиться на периферии жизни, вне своей эпохи, бессильный перед неумолимым течением времени. Сама Ван Аньи называет таких героев «периферийными персонажами»: «Мне не очень нравятся персонажи из “мэйнстрима”. Меня всегда привлекали периферийные или потерпевшие поражение, незадачливые герои. Успешные персонажи не отвечают моей эстетике» [269]. Подобное изображение героя отвечает концепции о «маленьком человеке» в мировой литературе, согласно которой «стандартизация уклада жизни многих миллионов людей делает невозможным... проявление подлинной природы человека в ее многообразии, превращает

отдельного человека в существо, чье поведение может быть изучено, по сути дела, лишь статистическим, вероятностным путем. Своей содержательной, значительной судьбы, определяемой собственным выбором, у современного человека нет» [9, с. 101]. Эта характеристика применима к очень многим героям произведений Ван. Зачастую это существа, чья индивидуальность является лишь частным случаем некоей общей массы «обычных людей», а ход их жизни целиком подчинен некоему довлеющему «фатуму». Их отнесенность к «маленьким людям» проистекает не столько из некой «мелочности» их характера, из отсутствия высоких принципов и идеалов, сколько из полного бессилия перед окружающим их историческим временем, откуда проистекает их погруженность в субъективное время повседневной жизни. Чжан Цзюнь очень удачно характеризует подобных персонажей Ван: «ничтожный, маленький человек, которого огромным волнам истории трудно смыть» [239].

Целую галерею подобных портретов мы видим в эссе «В поисках Шанхая», персонажи эссе, которых автор называет «настоящими хозяевами города» — простые обыватели: хозяйка мелочной лавочки, старик, продающий кипяток, лоточник, торгующий детскими книгами, парень, работающий на коммутаторе и другие обитатели шанхайских переулков. Характерно то, что автор множество раз подчеркивает в тексте, что каждый персонаж (при этом лишенный имени) не является отдельным субъектом, а является «типом лиц», за которым стоит множество подобных людей [134]. К подобным персонажам относятся и обительницы «женских покоев» в шанхайских переулках («Я люблю Билла», «Мини», «История любви в салоне причесок», «Война воробьев и горлинок», «Песнь о бесконечной тоске»), пожилой человек, который зарабатывает на жизнь починкой печек («Чердак»), молодые парни-таксисты («Удалцы повсюду»), обычные деревенские девушки («Сестрички»), актеры небольшой театральной труппы, которая еле сводит концы с концами («Заключительные аккорды») и другие. В изображении этих героев часто появляются характерные сравнения с муравьями, с лилипутами, с бумажными человечками, которые подчеркивают идею ничтожности и незащитности человеческого существа. К примеру, в романе «Песнь о бесконечной тоске» Шанхай предстает так: «Бетонный город с переплетением *лунтанов* раскинулся под куполом неба огромной бездной, в которой копошатся и борются за жизнь крошечные, словно муравьи, существа» [5, с. 44]. А танцоры в дансинге «под высоким куполом потолка... казались такими крошечными, игрушечными, словно ты очутился в стране лилипутов» [5, с. 438]. В рассказе «Кухня» (кстати говоря, совсем иной тематики) можно увидеть похожий образ «крошечных» людей и их столь же ничтожных, маленьких чувств: «их тела — малы, радости и печали — ничтожны, крошечны, да и весят почти ничего, но они могут проникнуть всюду, они пропитывают все, они — словно капли медленных водяных часов времени» [153, с. 211].

Трагическое несовпадение с собственным временем рождает в героях Ван Аньи неприятие окружающей их действительности и обращение либо к миру мечты, либо к миру воспоминаний. В связи с этим основной формой взаимоотношений героев и времени в прозе Ван становится ретроспекция, которая принимает различные формы. Многие персонажи писательницы постоянно погружены в воспоминания. К примеру, таковы героини романа «Анекдоты времен “культурной революции”»: «Они и носу не высывали из дома, целыми днями сидели в мезонине, который одновременно выступал в роли кухни и гостиной, и перешивали старую одежду, либо распарывали ее, чтобы сшить что-то новое... Занимаясь рукоделием, они щебетали о всяких пустяках. У их болтовни было имя — “ностальгия”. Понизив голос, они углублялись в детальные воспоминания о тогдашней повседневной жизни: событиях, приемах и банкетах, а еще о портновском мастерстве женщин дома. Прошлое буквально вставало у них перед глазами, и на лице каждой появлялось выражение потерянности» [112, с. 428]. В этом отрывке процесс воспоминания изображается и прямо, и метафорически — как процесс «перешивания» старого. В другом произведении, повести «Утопическая поэма», большую часть занимают воспоминания главной героини-нарратора: «Когда ты вспоминаешь кого-то, кто находится от тебя очень далеко, это само по себе должно быть печально, ведь эти воспоминания ничего не принесут, им не найти отклика. Однако для меня воспоминания об этом человеке превратились в некое утешение, в мечту. Ничего, что я в его воспоминаниях так далеко, ничего, что так долго нет никакого отклика. Воспоминания об этом человеке — как кусочек “чистой земли”<sup>34</sup> в моем сердце, в нем я храню все то чистое, доброе и прекрасное, что у меня осталось» [140, с. 267]. Главная героиня рассказа «Война воробьев и горлинок» постоянно обращается мыслями к прекрасному дореволюционному прошлому. Даже когда встает вопрос о поиске нового жилья, ее первой идеей становится поселиться в комнатке прислуги у своих старых хозяев. Герой «Песни о бесконечной тоске» Лао Колор (чье имя «старый colour» само по себе является иронической кличкой человека, чрезмерно увлеченного прошлым), запершись у себя в мансарде, слушает старые джазовые пластинки, пытаясь вернуться в мир «старого Шанхая», а героини «Братцев» большую часть повести вспоминают прекрасное время, когда они были студентками, «когда им казалось, что это прекрасное время никогда не кончится» [132, с. 30] — несмотря на то, что повествование об этом счастливом времени занимает всего лишь одну четвертую произведения.

Ретроспекция в прозе Ван, становясь одним из лейтмотивов, буквально «обретает плоть». С одной стороны, овеществляется сам процесс воспоминания. К примеру, в «Песне о

---

<sup>34</sup> «Чистая земля» («цзин ту») — в философии буддизма так принято называть своего рода рай — чудесный край, где проповедовали будды и бодхисатвы, не запятанный мирской скверной.

бесконечной тоске» почти целая глава посвящена тому, как Ван Цяю разбирает сундук со старой одеждой и выкладывает ее для просушки, вспоминая периоды своей жизни, связанные с каждой вещью. Герой «Анекдотов времен “культурной революции”» Чжао Чжиго бродит по дому своей жены, своего рода «буржуазному семейному гнездышку», предаваясь воспоминаниям: «Чжао Чжиго иногда бродил по этому дому, он был наполнен различными артефактами, это были руины эпохи прошлой роскоши. Узорчатые изразцы каминной полки в европейском вкусе, причудливой формы кран с горячей водой в ванной, грязные от времени трубы, пустое гнездо в стене, куда когда-то был подключен телефон... Все эти следы прошлого источали аромат изысканности, этот аромат и тревожил, и успокаивал Чжао Чжиго. В этих вещах, казалось, застыла былая эпоха расцвета аристократического семейства, ныне пришедшего в упадок, и это вызывало в душе Чжао Чжиго одновременно радость и печаль» [112, с. 437]. В этом отрывке наглядно представлено, как в процессе воспоминания герой взаимодействует с овеществленным временем, с ушедшей эпохой, буквально «превратившейся» в предметы интерьера. Одновременно с этим во многих произведениях Ван «воспоминание», «память» становятся практически автономной сущностью, обладающей собственным бытием. Наглядной иллюстрацией может служить характеристика воспоминаний о возлюбленном, которую дает нарратор в «Утопической поэме»: «В процессе воспоминания о нем я не использую такие органы чувств, как зрение и слух, я даже не использую возможности думать или тосковать о нем, ведь это воспоминание не бестелесно, кажется, что оно наделено своим собственным, автономным существованием, оно становится самостоятельным объектом, чем-то соотносимым. Иногда оно может вступать со мной в диалог [140, с. 28]. При этом герой чаще находится в положительных отношениях с «памятью», память становится способом сохранения того, что для автора обладает не сиюминутной, а вневременной ценностью (любовь, человечность, счастливые ощущения детства и т.д.). Подобная коннотация ясно прослеживается, к примеру, в рассуждениях главного героя рассказа «Брак с небожительницей»: «В тот момент ему, однако же, подумалось, что идеализм все-таки лучше, идеализм дает человеку утешение — до чего бы тот ни дошел, в сердце всегда будет память» [139, с. 47]. Однако в отдельных произведениях концепт памяти может приобретать отрицательное значение. К примеру, герой рассказа «Возвращение Лао Кана» почти физически не может вспоминать о страшных годах голода, проведенных в Цинхае, поэтому по возвращении отказывается говорить. Чем-то похож главный герой рассказа «Пьяница», который проводит жизнь в застольях и пирушках, всячески стремясь заглушить воспоминания о трагическом событии своего прошлого. Таков и главный герой романа «История Дядюшки», который страшится воспоминаний, потому что в них содержится правда о том, кто он есть.

Ретроспектива характерна и для композиционной структуры произведений Ван. Так, в романе «Эпоха Просвещения» изображение охватывает всего год реального времени, но в романе постоянно присутствуют отсылки не только к событиям, которые находятся в «прошлом» по отношению к героям, но и к предыдущим эпизодам самого романа. Так, в шестой главе Наньчан и Чэнь Чжожань вспоминают свою дружбу времен третьей главы, и, хотя в историческом времени это было всего несколько месяцев назад, в романе создается впечатление, что это — события давно минувших дней. Чэнь Чжожань уже почти в конце романа, в 23 главе, вспоминает свой разговор с Наньчаном о своей тетке (произошедший в третьей главе) и цитирует его. Подобные приемы часто встречаются и в малой форме. К примеру, в рассказе «Сестрички» главная героиня во второй половине повествования ведет своего рода «расследование» того трагического события, которое произошло в первой части, а потому постоянно вспоминает отдельные эпизоды, уже знакомые читателю, и дает им новую интерпретацию.

Вообще говоря, ретроспективность становится одной из конститутивных черт творчества Ван Аньи. Для писательницы сам процесс создания произведения представляется актом «воспоминания». Так, в одном интервью она говорит: «Я сейчас выскажу, может быть, очень субъективную мысль: любое произведение — это всегда воспоминание, оно всегда о прошлом» [235]. Ван Аньи неоднократно подчеркивает, что для нее сам процесс творчества больше связан с процессом воспоминаний, а не фантазий, для нее воспоминание — способ изобразить предельно субъективное пространство, которое в наименьшей степени зависит от внешнего мира и всецело подчинено специфике индивидуального восприятия: «историю пишут победители, то же и с воспоминаниями. Кому принадлежит воспоминание — тот и имеет право голоса» [153, с. 215]. Реконструкция собственной памяти становится для Ван Аньи с одной стороны, способом поиска своей собственной идентичности, а с другой — творческой попыткой преодоления времени. Очень характерно в этом плане высказывание из полуавтобиографического рассказа «Кухня», посвященного воспоминаниям о детстве писательницы: «Когда я оглядываюсь назад, то почти не могу увидеть своего облика. Вот она, поверхностность людей без истории, когда ты еще не отошел от субъективности, и твое существование не стало объективным» [153, с. 213]. Тем самым воспоминание для Ван Аньи — возможность взглянуть со стороны на опыт своей жизни и переоценить его. Отсюда именно воспоминание становится ведущим творческим импульсом многих ее произведений: «Печальный Тихий океан» — попытка собрать воедино воспоминания и информацию о деде, отце и брате; «Достоверность и вымысел» — воспоминания о матери и ее родственниках; рассказ «Черный лунтан» — воспоминание о детском мироощущении. Даже не автобиографический по тематике роман «История Дядюшки» построен

как попытка нарратора-писателя художественно упорядочить свои «воспоминания» о главном герое.

В прозе Ван погруженность в воспоминания характеризует большую часть героев, но отдельных персонажей можно даже выделить в специфический тип «ностальгического» героя, буквально одержимого прошлым. Яркий пример такого персонажа — Лао Колор из «Песни о бесконечной тоске». Этот молодой человек — «одна из разновидностей городских повес. Особенно часто подобные юноши встречались в Шанхае пятидесятых-шестидесятых. В обществе, принявшем новый облик и новый стиль, эти молодые люди выступали за то, чтобы ни в чем не отходить от прежних устоев... В то время как другие спешат обзавестись музыкальным центром, этот юноша будет слушать старые грампластинки; в то время как у других в ходу фотоаппараты с автоматической фокусировкой фирм “Никон” и “Минолта”, он будет пользоваться винтажным “Ролейфлексом” 120. На руке у него наверняка механические наручные часы, он пьет кофе, сваренный в маленьком чайничке на плите, бреется по старинке с кремом для бритья, смотрит диафильмы на старом проекторе и носит ботинки с острыми, как нос корабля, носами» [5, с. 474–475]. Таков и другой персонаж романа, Кан Минсюнь, который «хотя ... движется куда-то, повинувшись течению времени, но душа его осталась там, в прежней эпохе, а сам он стал пустым человеком, без души и сердца» [5, с. 291]. Парадокс существования подобных персонажей в том, что прошлое, о котором они ностальгируют, даже не принадлежит им, они не были ему свидетелями и буквально сочиняют его заново, посвящая этому занятию все свое время — и при этом полностью игнорируя красоту реальной жизни.

Тех героев Ван, которые вместо ностальгии предаются мечтам о лучшем будущем, Ли Цзин удачно называет «стремящимися» («追求者»). Подобный персонаж тоже не принимает свое собственное время и место и стремится занять какое-либо другое, которое ему не принадлежит и не должно принадлежать. Ли справедливо замечает, что этот тип почти всегда объект сатирического осмеяния писательницы [195]. К такого рода персонажам можно отнести и главную героиню рассказа «Холодная земля» («冷土»), и «Мяомяо» («妙妙»), все мысли которой направлены на то, чтобы стать модной шанхайской барышней, и героиню рассказа «Известная певица из Японии», которая мечтает прославиться, хотя и не обладает достаточным талантом для этого, и многих других. Одним их наиболее ярких воплощений этого типа является героиня рассказа «Человек из Сингапура» («新加坡人») барышня Чжоу, которая в своем отчаянном стремлении стать похожей на настоящую шанхайскую барышню к концу рассказа выглядит уже абсолютно комично [131].

Таким образом, отношения со временем становятся одной из ведущих характеристик персонажей Ван Аньи, а время, в свою очередь, приобретает субъективные черты,

овеществляется и олицетворяется. Субъективное время, то есть время, представленное с позиции индивидуального сознания, когда «ощущение» времени становится непосредственным объектом изображения [60, с. 177–178], крайне характерно для прозы Ван. Этот вопрос рассматривается во многих работах. Так, Вон Хи в своей диссертации отмечает, что «Ван Аньи значительно больше обращается к частной, субъективной памяти, поэтому в ее произведениях субъективное время играет более значимую роль, чем масштабное историческое время» [182, с. 43]. Подобная трактовка представляется верной с одной оговоркой: память и ощущение времени в произведениях писательницы чаще всего принадлежат не различным сознаниям отдельных изображенных субъектов, а одному сознанию (нарратора или центрального героя), т.е. такое изображение времени у Ван Аньи не ставит своей целью изобразить полифонию мироощущений и точек зрения, а стремится максимально глубоко изобразить психологические и когнитивные процессы человека, особенность и уникальность субъективного восприятия мира в противовес всеохватному, якобы «объективному» изображению.

Характерное для Ван Аньи противопоставление субъективного и «внешнего», объективного времени можно проиллюстрировать на примере рассказа «Брак с небожительницей». Конфликт строится вокруг образа трагически погибшей революционерки, которая провела свои последние дни и была похоронена в одной небольшой деревне Сяцзяю. Хотя это событие произошло в 1947 году, а действие повести происходит уже после окончания «культурной революции», на протяжении всего повествования революционерка описывается как юная прекрасная девушка. Так происходит оттого, что именно такой она существует в субъективном времени главного героя — старосты деревни — ведь он никогда ее не видел, только слышал в детстве местные легенды и байки. Для него она — мифический персонаж. Однако в финале повести, когда останки девушки забирают из деревни, восприятие героя внезапно меняется, и в субъективном времени происходит огромный скачок на несколько десятилетий вперед: «В это мгновение староста почувствовал, что молодая девушка-солдат внезапно постарела, стала того же возраста, что и старик Фань, ее волосы стали белоснежными, и под глазами появились мешки. Несколько десятков лет пролетели в одно мгновение, буквально в один миг, — и исчезли» [139, с. 63].

Субъективное восприятие времени может воссоздаваться в ткани произведения в рамках различных «временных концепций». Ведущая форма изображения времени в произведениях Ван Аньи — хроникально-бытовое время. Это связано с интерпретацией времени как явления, в первую очередь связанного с повседневным аспектом человеческого существования. В ее произведениях время чаще всего движется посредством изображения отдельных мельчайших событий повседневной жизни героя. Как замечает сама писательница в предисловии к



«Школьникам 1969 года выпуска»: «хотя история длительна и протяженна, она складывается из каждого отдельного мгновения. Каждое значимо, ведь оно служит связующим звеном» [100, с. 1]. Это проявляется не только в подробном изображении обыденных аспектов человеческого существования: работы по дому, приготовления пищи, бытовых разговоров, игр в мацзян и карты, шитья и походов за покупками и т.д., но и в том, что время жизни многих персонажей изображается строго подчиненный распорядку дня. К примеру, в романе «Фупин», когда героиня попадает в дом дяди, целая глава посвящена изображению ее распорядка дня в новом доме — от момента подъема и приготовления пищи, покупки продуктов, общения с соседями до момента отхода ко сну, причем описываются два дня подряд, практически не отличающиеся от других. Когда героиня романа «Песнь о бесконечной тоске» Ван Цяю переезжает в район Пинъаньли и начинает работать медсестрой, читатель узнает ее распорядок дня вплоть до описания порядка приема пациентов и того, когда и как она стерилизует иглы. Главная героиня романа «Быстротечность» Оуян Дуаньли — молодая хозяйка большого дома, поэтому и описание времени в романе подчинено распорядку ее домашних дел: подробно расписано, сколько времени она провела в очереди на рынке, сколько успокаивала ребенка, чтобы он уснул и т.д. Такого рода изображение можно встретить и в рассказах Ван. К примеру, в рассказе «Мать» изображается целый день жизни молодой семьи, начиная с того, как они проснулись, как именно почистили зубы, как именно умылись, чем позавтракали и тому подобное. В повести «Любовь в маленьком городке» изображение времени часто подчинено тренировкам главных героев — юных танцоров театральной труппы. Читателю сообщают, когда они приходят на тренировку, из каких этапов тренировка состоит, даже кто из них первый моется в общем душе. В связи в этом в произведениях часто маркируется момент подъема и отхода ко сну — тем самым изображенный день получает свою завершенность. При этом цикличность времени и повторяющиеся события в произведении не имеют коннотаций статичного бытия, отсутствия развития. Напротив, в произведениях Ван «с точки зрения движения времени, повседневная жизнь вовсе не застоявшаяся, конформистская, неизменная — наоборот, она исполнена ощущения времени» [182, с. 102].

В прозе Ван Аньи хроникально-бытовое время, вкуче с бессобытийным, явно доминирует над событийно-сюжетным (что не очень типично для малой формы и совсем нетипично для крупной). В связи с этим большая часть произведений Ван характеризуется отсутствием «заполненности». «Заполненность» времени, пользуясь термином Е. Фарино — это «насыщенность событиями, дифференцированными состояниями мира» [84, с. 365]. Есин называет это же свойство времени «интенсивностью»: «Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями» [45, с. 73]. Так как время в произведениях

Ван в большой своей доле изображено изнутри субъективного сознания человека, то объектом изображения становятся не столько внешние события, сколько явления и свойства человеческого сознания и мироощущения. Так, некоторые произведения Ван, описывающие исключительно явления в сознании героя, практически бессобытийны (например, «Утопическая поэма» или «Печальный Тихий океан»). В других произведениях внешние события изображаются довольно разрозненно, перемежаясь большим количеством различных описаний и отступлений. Одной из возможных формулировок, достаточно точно характеризующих художественное время Ван Аньи, является движение «хронических состояний». По И.Б. Роднянской это «время хронических состояний, движимое к финалу композиционным ритмом мизансцен и реплик в большей мере, чем вехами событий» [73, стлб. 775]. Подобная характеристика (которую Роднянская приводит в анализе времени Чехова) применима и ко времени произведений Ван Аньи: изображенное с позиции субъекта, оно определяется именно чередой «хронических состояний» этого субъекта, только оно движется за счет других факторов, в первую очередь, за счет диалектического движения в системе антитез.

Субъективное время в прозе Ван подчинено закону психологической относительности и может растягиваться и сокращаться в зависимости от его восприятия в рамках изображенного сознания нарратора или центрального героя. Так, в романе «Песнь о бесконечной тоске» период жизни героини с 18 до 20 лет, который изображается как «поворотный», крайне значимый для нее (и воспринимается ею так же), занимает четыре полноценных главы, но последующие десять лет ее жизни, не обладающие подобной значимостью (с субъективной позиции героини), занимают лишь половину небольшой главы. В довольно объемном романе «Эпоха Просвещения» (217 000 иероглифов) время изображения составляет всего один год из жизни главного героя, однако для него — молодого хунвэйбина Наньчана — это целая эпоха взросления, в связи с чем время, изображенное в рамках сознания этого героя, предстает очень длительным. Относительность времени может проявляться и на уровне отдельного эпизода повествования: так, в том же романе Наньчану кажется вечностью ожидание у калитки перед встречей с Чжучжу, объектом его симпатий — и поэтому само описание этого ожидания занимает несколько абзацев. А когда доктор просит Наньчана и Цзябао считать до ста во время процедуры аборта, этот счет кажется и читателю, и героям невыносимо долгим: «Почему-то доктор Гао считала очень медленно, после слова «один» другое — «два» — прозвучало через целую вечность, затем опять долгая, невыносимо долгая пауза, только затем «три...» [150, с. 190].

В произведениях Ван часто присутствует овеществление или олицетворение времени. Так, в некоторых произведениях Ван время целиком олицетворяется до конкретного образа, который

получает «имя». К примеру, в романе «Эпоха Просвещения» время превращается в некое антропоморфное существо под названием «Революция». В тексте это существо практически очеловечивается. Например, мы узнаем, что «революция облачилась в одежды взрослого человека, но не потому что повзрослела, это была лишь ее новая роль» [150, с. 48]. Или же «революция смыла пудру с его лица, и он [Шанхай] стал как будто проще и чище» [150, с. 1], «революция переименовала магазины в “Антиревизионизм”, “Красное солнце”, “Борьба” — несколько прямолинейно, но зато с чувством» [150, с. 2]. Олицетворенным становится время и в романе «Песнь о бесконечной тоске». Например, пока Ван Цяо и Чэнь Сыхэ проводят время в фотостудии, «за толстыми портьерами время утекало безвозвратно» [5, с. 135], а в главе «Ночные беседы у камелька» время превращается в «старый год», а герои ночи напролет играют в игры и загадывают друг другу загадки, желая, чтобы время остановилось: «Прощаясь и говоря друг другу «Увидимся завтра!», каждый про себя желал, чтобы сегодняшняя ночь никогда не заканчивалась. Завтрашний день, какое счастье бы он не сулил, все-таки был чем-то неизвестным. Зато эта ночь была у них прямо перед глазами, ее можно было ухватить рукой. Мы ведь постоянно упускаем время – это святая правда – оно незаметно утекает сквозь наши пальцы, мгновение – и что-то уже ушло безвозвратно» [5, с. 283].

Схожие функции несет прием овеществления времени. Как отмечает Вон Хи, «Ван Аньи передает время через мельчайшие детали, и время становится реальным, буквально видимым и осязаемым» [182, с. 105]. Наглядную иллюстрацию этого приема можно найти в романе «Быстротечность»: «Волосы Дуаньли стали влажными, пала роса. Ночь стала глубокой. Аромат сирени стал более насыщенным, большие часы в гостиной начали бить “бом-бом-бом”. Время уходило, тихонько меняя вчера на завтра, оно оставляло людям росу, туман, распутившиеся бутоны, или же поникшие цветочные головки. В конце концов, должно же оно оставить людям хоть что-то, оно же не может просто исчезнуть бесследно» [124, с. 166]. В этом отрывке время воплощается одновременно в различных художественных деталях: в звуках, тактильных ощущениях, в запахе, в явлениях природы и т.д. Также часто встречается изображение времени как чего-то физически осязаемого. Например, в «Любви в маленьком городе» после тренировки героиня «тихонечко лежала на полу, а время текло мимо нее, оседая на ее теле» [136]. В прозе Ван время может ожить буквально в любой детали. Например, в «Песне...» мы встречаем: «Даже в колыпании занавески, в которой вы бы увидели только порыв ветра, Ван Цяо видела время. Даже в источенной древесине пола и ступенек лестницы вы видите работу термитов, а Ван Цяо вновь видела время» [5, с. 465].

Одна из наиболее распространенных форм овеществления времени в произведениях Ван Аньи — костюм, а точнее характерное изображение движения времени как изменения моды. К

примеру, в «Песне о бесконечной тоске» подробные рассказы о вычурных и продуманных туалетах 40-х годов сменяются описанием военной формы Цзян Лили 50-х, строгой и нарочито простой. Рассказ о 70-х годах начинается с детального описания основ искусства наряжаться, которым в совершенстве владеют барышни с улицы Хуайхай-лу, в числе которых и дочь Ван Цяо Вэйвэй, а суть 80-х в «упорно совершенствующейся» моде, но все еще грубой и недолговечной. В повести «Любовь в Пустынных горах» смена эпох также изображается как смена костюма: «Сейчас наблюдается такая тенденция, что рабочая одежда вытесняет желтую военную форму, это, должно быть, знак того, что эпоха хунвэйбинов мало-помалу уступает место эпохе безграничного владычества рабочего класса, ведь нет более удачного поворота судьбы, чем распределение на завод в качестве рабочего. К тому же, рабочая одежда — это в том числе короткая куртка нового фасона. Если бы не было рабочей формы — довелось ли тебе когда-нибудь надеть такое?» [146]. А в «Эпохе Просвещения» превращение вчерашних школьников в хунвэйбинов маркируется тем, что «в один прекрасный день они как по команде облачились в военную форму, судя по всему, в старую отцовскую: у воротника виднелись следы от нашивок, ткань была застирана до белизны, у брюк и талия и штанины были слишком широки, поэтому их перетянули потертым кожаным поясом. На рукавах у них красовались красные нашивки с тремя большими иероглифами, гласившими «хунвэйбин» [150, с. 3].

Можно сказать, что время в прозе Ван Аньи становится автономной сущностью, вступающей в диалог с героем, а точнее в конфликт с ним. Сама писательница в заметках к роману «Школьники 1969 года выпуска» говорит о своих героях так: «они вечно конфликтуют с окружающим миром, обречены на бесконечную и изнурительную борьбу с ним, никогда не попадают в ритм — если не опаздывают, то слишком торопятся, а потому никак не могут достигнуть чаемых целей...» [114, с. 225]. Она подчеркивает, что конфликт ее героев с окружающим миром происходит прежде всего из-за несовпадения героев с их собственным временем. Этот ведущий модус отношения героев и времени обозначают и исследователи творчества Ван. В частности, Хун Шихуэй в своей работе дает такую характеристику главной героини «Песни о бесконечной тоске»: «жизнь Ван Цяо — это противостояние со временем, и одновременно процесс подчинения его влиянию, она бессильна удержать любовь своей юности, и та жизнь, за которую она так крепко держится, в конце концов, подчинившись ходу времени, приходит к концу» [226, с. 91]. Такого рода характеристика справедлива не только по отношению к Ван Цяо — практически каждый герой Ван пытается что-то удержать во времени, но чаще всего терпит поражение. Так, главная героиня «Исчезновения», светская дама эпохи расцвета «старого Шанхая», на протяжении всего романа пытается как-то выжить в новом революционном времени и найти в нем черты привычного ей прошлого. Герои «Анекдотов времен “культурной

революции” пытаются сохранить былое семейное благополучие, спрятавшись от новых исторических реалий за стенами дома. Юная героиня повести «Любовь в маленьком городке» чувствует неотвратимое движение времени как взросление своего тела, которое рождает влечение к герою — но безуспешно пытается сохранить чистоту своих отношений с ним, а отец Наньчана из «Эпохи Просвещения» пытается сохранить подобие семьи с помощью совместных походов в зоопарки и душевных разговоров, несмотря на разделившую семью «культурную революцию», во время которой его жена покончила жизнь самоубийством, а дети отреклись от отца и отправились в разные уголки Китая на воспитание.

Отсюда во многих произведениях Ван возникает лейтмотив несовпадения во времени, парадоксального развития событий. Так, в романе «Песнь о бесконечной тоске» в тот самый момент, когда счастье Ван Цияо становится возможным, и ее возлюбленный, председатель Ли, решает вернуться к ней, его самолет неожиданно разбивается. В «Эпохе Просвещения» в канун Нового Года, когда вся семья лепит за столом пельмени и празднует, отца арестовывают, а когда мальчики собираются отправиться в Пекин — вагон случайно прицепляют к другому составу, который отходил в то же время, и герои внезапно оказываются в Чанша.

При этом отдельные герои могут устанавливать со временем положительные отношения, но здесь дело не в отсутствии конфликта со временем (он все так же присутствует) — чаще всего герою по душе какой-то отрезок или форма времени. Например, Лао Колору из «Песни о бесконечной тоске» «больше всего ... нравились шанхайские закаты, потому что на закате здешние улицы превращались выцветшее полотно, писанное масляными красками, прямо в духе Города» [5, с. 481], а главному герою рассказа «Пьяница» по душе ночь, потому что все линии становятся размытыми и приятными, а воздух начинает лучше пахнуть [160, с. 104–105]. Некоторые герои, наоборот, воспринимают свои отношения со временем как резко отрицательные и даже жалуются на него: например, Лао Колор из «Песни» спрашивает себя «как время может быть таким бессердечным» [5, с. 496], а героиня «Братцев», которая смотрит в зеркало и видит морщинки на своем лице, обвиняет время в «несправедливости» [132, с. 35].

Несмотря на то, что отношения отдельных персонажей со временем обладают собственной спецификой и оттенками, основной модус восприятия времени в творчестве Ван — трагический. Он рождается из идеи времени как чего-то быстротечного, исчезающего, неподвластного героям. Как замечает Вон Хи, «в произведениях Ван появляется движущееся время, которое постоянно находится в состоянии быстротечного исчезновения» [182, с. 72]. Такого рода восприятие времени характерно, прежде всего, для самого автора, о чем свидетельствует ряд ее автобиографических эссе. Так, в эссе «Разговор с самой собой» (独语), она говорит о времени так: «Время — это то, что часто делает людей пессимистами, его поток

быстротечен и его не повернешь вспять. Все, что оно нам дает, мы обречены потерять, и именно время повинно в том, что жизнь ничего нам не приносит» [118, с. 277]. Такое же ощущение времени преследует всех героев Ван. Оно хорошо описано в эпизоде «Песни...», где речь идет о жизни обитателей шанхайских переулков: «Пусть это счастье будет пустым, пусть оно исчезнет в мгновение ока, что теперь? Вся жизнь человеческая — это попытка удержать в руке текучую воду, она всегда так быстротечна, в ней нет того, что называют “на веки вечные”» [5, с. 301]. Стремительным, исчезающим трагически быстро предстает время и в повести «Конечная станция»: «Он чувствовал себя в полной растерянности. Те горькие, и вместе с тем сладкие воспоминания, которые на протяжении десяти лет по капле пропитывали его душу, они исчезли. То чувство, которое делало эти десять лет наполненными, исчезло вслед за ними» [102, с. 96].

Печальный модус отношений субъекта и времени в прозе Ван отмечен в работах многих исследователей. Так, Ли Оуфань пишет о «шанхайских» произведениях Ван: «Она [Ван Аньи] создает такой мир, в котором мы можем ощутить трагичность времени... Она одну за другой пишет подобные книги, надеясь воссоздать “старый Шанхай”, живущий в ее сердце, а цель его воссоздания — вызвать ощущение конца века, конца эпохи» [191, с. 98–99]. Хотя с утверждением, что в своем творчестве Ван пытается воссоздать «старый Шанхай», трудно согласиться, но своеобразное ощущение «конца времени» или «конца эпохи», действительно характерно для многих работ Ван. Можно сказать, что подобная модальность является одним из важнейших лейтмотивов трилогии «Три любви», романов «Песнь о бесконечной тоске», «Печальный Тихий океан», «Мини» и «История Дядюшки», а также находит воплощение и в других произведениях автора. Очень точно описывает это характерное для произведений Ван ощущение времени Вон Хи: «В понимании Ван Аньи время — это Небо, это вечность, люди живут в потоке времени, и при этом ограничены временем, против времени люди абсолютно бессильны, абсолютно беспомощны. Когда время движется вперед, оно стирает следы жизни, поэтому Ван Аньи сопротивляется временной быстротечности, особенно если речь идет о времени взросления» [182, с. 44].

Этот специфический модус рождает в прозе Ван узнаваемую меланхолическую тональность. Ван Дэвэй в своем исследовании творчества писательницы говорит об «эстетике боли» или «эстетике печали» (忧伤的美学) в ее прозе. У Лян в исследовании, посвященном роману «Достоверность и вымысел» замечает, что «Боль у Ван Аньи уже вышла за рамки бытовых страданий и переживаний и стала экзистенциальной силой, поглощающей все» [168, с. 326]. Ли Сюпин подчеркивает, что эта печаль в художественном мире Ван связана в первую очередь с ностальгией по прошлому: «В произведениях Ван Аньи присутствует печальное настроение, чаще всего это печаль тоски по прошлому. Это своего рода печаль о том, что время

ушло безвозвратно, и прекрасные былые времена не вернуться» [193, с. 179]. В общем, в творчестве Ван в полной мере проявляется то настроение «изящной тоски», которое очень характерно для китайской литературы вообще, та элегичность, которую академик Алексеев называл «меланхолическими перепевами» [10, с. 12].

Для ностальгии и меланхолии, наполняющей произведения Ван, не нужно никаких конкретных временных рамок или объектов. К примеру, роман «История Дядюшки» происходит в отвлеченном времени и пространстве, однако рассказчица, говоря о первой встрече с Дядюшкой, заявляет: «Мною тогда владела печаль, и эта печаль была возвышенна и прекрасна» [157]. Такое же явление можно увидеть в «Любви в маленьком городке», где действие происходит в абстрактном времени, и тем не менее героям «казалось, что весь мир — это страдание, необходимость мучиться и терпеть» [136]. Нет у меланхолии и возрастных рамок, она нередко завладевает душами совсем юных героев. От непонятной тоски страдает подросток Наньчан, герой «Эпохи Просвещения», художница А Сань из «Я люблю Билла», еще совсем юная девушка, студентка, пишет «меланхоличные пейзажи», а героиня «Персика» — даже не девушка, а девочка 10 лет — характеризуется в романе так: «она всегда была печальна». Чаще всего у тоски нет даже никакой видимой причины — она просто становится частью экзистенции героя, пропитывает его повседневную жизнь. Например, так описано существование главной героини рассказа «Война воробьев и горлинок» тетушки Сяомэй: «Она с усилием поднималась с кровати, с ощущениями затекшей спины и плеч, с опухшими глазами, беспрерывно зевая, уныние вчерашнего дня еще не рассеялось, а к нему уже прибавлялась тоска сегодняшнего, и так она копилась день за днем, и тетушка Сяомэй, казалось, вот-вот захнет» [149, с. 5].

Подобная «меланхолическая» тональность присутствует практически во всех произведениях Ван, как ранних, так и поздних. Даже в названиях нередко присутствует образ «боли» или «тоски»: «Печальный Тихий океан», «Песнь о бесконечной тоске», «Годы печали» и т.д. Показательно, что подобная эмоциональная тональность присутствует и в бессюжетной прозе Ван, где невозможно пытаться интерпретировать эту эмоцию как частное явление индивидуального сознания изображенного героя. К примеру, в эссе «История путешествия по Германии» Ван Аньи описывает свои впечатления от дома-музея Бетховена так: «Тут все было переполнено отчаянием. Это было абсолютно безнадежное, всепроникающее отчаяние... Вот как оно выглядит, отчаяние, если у него, конечно, есть облик. Это отчаяние сродни абсолютной покорности судьбе» [123].

В произведениях Ван «меланхолия» не только не привязывается к конкретному сознанию — она олицетворяется и становится своеобразным «персонажем» произведения, который заполняет все его пространство. Это может быть пространство улицы, как в эссе «В поисках

Шанхая»: «Когда видишь это зрелище, на душе становится немного печально, да, впрочем, от всей этой улицы как будто веет печалью» [1, с. 204]. Это может быть пространство города, как в «Песне», а может быть пространство всего мира, как в романе «Печальный Тихий океан»: «Передо мной появился загорелый дочерна подросток в коротких штанишках. С его появлением в моей душе внезапно возникло отчетливое чувство печали. Такая же печаль из вод безбрежного океана заполнила все и пронзила меня насквозь. Даже солнце вызывало жгучую боль» [163]. Более того, меланхолия не привязана и к конкретному месту: большинство произведений Ван Аньи посвящены Шанхаю (и отсюда можно ошибочно интерпретировать эту меланхолию как личную эмоцию автора по отношению к городу), однако, например, в эссе, посвященном совсем другому месту, Шаосину, модальность абсолютно такая же: автор воспринимает Шаосин как место, наполненное печалью и трагедиями (Великий Юй, умерший и погребенный не на родной земле, по мнению автора испытывал к концу жизни тоску и печаль, так созвучные тоске, которую испытывали ее предки), и в конце заключает: «Шаосин — это родина множества печальных и трагических историй» [147].

Таким образом, в художественном мире писательницы «тоска» становится самостоятельным и значимым концептом. Чжан Сюдун предлагает своеобразную «социологическую» трактовку его значения в творчестве Ван, рассматривая подобную тональность как отражение общественных тенденций: «они [тоска и скука] проистекают из неполноты современного существования социализма, из его чрезмерной новизны, чрезмерной концептуальности, чрезмерного волюнтаризма, из отсутствия сформировавшихся традиций, обрядов и образования, из отсутствия материальных и духовных богатств городской культуры и жизненной сферы капиталистических и буржуазных классов. Это очень характерно именно для “осовремененного” социализма» [238]. Однако выше уже говорилось о том, насколько незначительное место в творчестве Ван занимает отображение конкретных социальных явлений. Напротив, «тоска» у Ван Аньи неконкретна, в этом она сродни той «меланхолии», о которой говорил З. Фрейд в работе «Граур и меланхолия»: «Скрытый источник меланхолии — это не только какая-то конкретная потеря, это чувство утраты, которое сложно выразить словами, и вот это чувство утраты, чего-то недостающего, пустоты и становится начальной и конечной точкой человеческого самобичевания и одновременно жалости к самому себе» [277].

Именно меланхолия воспринимается Ван Аньи как основной импульс собственного художественного творчества. Так, она связывает с «тоской» свое обращение к писательству в юности. В интервью Хэ Юйсинь она говорит: «Во времена моей юности я постоянно была в замешательстве. Что бы ты ни делал — ты никогда не знал, чего ожидать в результате. Учебные заведения прекратили работу, и получить образование фактически не было возможности. То



время и вправду прошло очень празднично, а после отправления в деревню — еще и очень тоскливо. Но сейчас, когда я вспоминаю этот период, то понимаю, что именно это потерянное состояние, когда ты абсолютно не представляешь свои цели в жизни, стало своего рода внутренней подпиткой для моего дальнейшего развития как писателя [230]. Интересно, что одним из источников этой «меланхолии» Ван называет русскую литературу. «Из русской литературы мы почерпнули своеобразное ”настроение печали”, оно стало для нас большим утешением. Вокруг нас повсюду звучали песни, призывающие воспрянуть духом, которые говорили нам, как же нам повезло оказаться в этой великой эпохе, однако душа отзывалась на них равнодушием и грустью» [121]. Во многом в связи с этим одной из важнейших художественных задач писательницы становится передача в произведении этого специфического «настроения печали». К примеру, в интервью о романе «Песнь» Ван Аньи говорит: «Повествование в “Песне”, в том числе язык, — плотное и непроницаемое, к тому же очень трудно в большом романе сохранить одно настроение, провести его через все повествование, мне нужно было сохранить силы до самого конца, не выдохнуться [111]»<sup>35</sup>.

Помимо отношений со временем, большую роль в характеристике героев Ван Аньи играет принадлежность к определенному пространству, пользуясь формулировкой Ю.М. Лотмана, «возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [62, с. 256].

География произведений Ван достаточно обширна (хотя, по большей части, ограничена реалиями Китая). Многие топосы<sup>36</sup> ее произведений носят автобиографический характер: так, очень большое количество ее произведений посвящено Шанхаю, городу, в котором она выросла и живет, также в некоторых ее произведениях («Деревня Далюйчжуан», «Бэнбу», «Набор рабочей силы») действие происходит в тех деревнях и городках, где она была во время «переобучения».

---

<sup>35</sup> К такому выводу приходит, в частности, и Тан Сяобин, говоря, что «произведения Ван концентрируются на передаче и ”калибровке” определенного настроения, навязчивого чувства или эмоционального состояния, которое, благодаря своей принципиально амбивалентной природе становится все более интенсивным по мере развития повествования, а отнюдь не ослабевает [284, с. 321].

<sup>36</sup> По В.С. Баевскому, топосы — это «самые крупные области художественного пространства, границы между которыми трудно проницаемы для персонажей» [11, с. 98], а локусы — более мелкие единицы, которые «определяют функции топосов и определяются ими. В отношениях к различным локусам проявляются характеры и даже идеология персонажей» [11, с. 99]. Похожую интерпретацию топосов и локусов находим у М.Л. Горячевой [42, с. 8], а Д.А. Щукина в своей работе дополнительно акцентирует свойство «замкнутости» локуса, которой в ее понимании «приобретает дополнительное значение закрытости, осознается как фрагмент пространства или подпространство» [96, с. 47].

Лишь относительно небольшое количество ее произведений описывают менее знакомые Ван топосы, к примеру, действие повести «Братцы» в основном происходит в Нанкине, повести «Брак с небожительницей» — в деревне Сяцзяо, «Деревня Сяобаочжуан» — в деревне Сяобаочжуан, а «Водяные каштаны и лотосы» — в деревне Хуашэ. Помимо этого, есть произведения, действие в которых происходит в пространстве, географически подчеркнуто неопределенном, для них характерно явление, которое Р.А. Ткачева называет «редукцией пространства», когда подчеркивается его «ненаправленность» и «несформированность» [76, с. 70]. Пространство такого типа придает изображенному в нем действию характер «вневременности» — таково пространство произведений «Любовь в маленьком городке», «Пьяница», «История Дядюшки».

Однако несмотря на внешнее разнообразие географических локаций, в которых происходит действие прозы Ван, на самом деле в ее художественном мире существует лишь два разработанных топоса — топос «Шанхай» и топос «деревня», пространство остальных более относительно, чем достоверно, и несет скорее символическое значение.

Безусловно, самым значимым и самым разработанным топосом в прозе Ван является топос «Шанхай». Он занимает позицию, которую Е.А. Сайко называет «биографическим городом», представляя собой «особую категорию образов, формирующуюся в процессе метафоризации реального пространства и времени, связанного с местом рождения и местом развития личности» [74, с. 392]. Несмотря на то, что формально Шанхай — не родной город писательницы, и она не раз подчеркивает свой статус «приезжей», в ее художественной реальности именно Шанхай становится местом детских воспоминаний, взросления, личностного становления. В одном из интервью Ван Аньи говорит об этом так: «Я часто говорю, что у меня с Шанхаем довольно «напряженные» отношения. Я не люблю это место, но живу здесь, и поэтому не могу писать о каком-то другом месте, это мой единственный возможный выбор. Но когда я уезжаю отсюда, то мне сразу становится непривычно жить... Весь мой жизненный опыт связан с этим городом, поэтому сложно описывать наши отношения в терминах «любви» или «нелюбви». Мы захвачены изменениями Шанхая, он движет нас вперед, и, наверное, сложно его оценить объективно. Так или иначе твоя оценка исполнена субъективности» [215]. Такое отношение к Шанхаю делает его не только одним из главных объектов изображения, а значит, основным топосом для произведений Ван, помимо этого он получает эстетический и символический статус в картине мира автора. Как отмечает Сайко, «влияние [топоса биографического города] как формирующей среды оказывается достаточно мощным — не случайно Художник... на протяжении всего творческого пути создает своего рода портрет города, который нередко является метафорическим "автопортретом", а шире — мифом Художника о городе» [74, с. 393].

Такого рода «символическая» интерпретация пространства, вообще говоря, является характерной чертой литературы двадцатого столетия. Как отмечает А.Б. Есин, «В XX в. ясно обозначилась еще одна тенденция: своеобразное сочетание в пределах художественного произведения конкретного и абстрактного пространства, их взаимное ”перетекание” и взаимодействие. При этом конкретному месту действия придается символический смысл и высокая степень обобщения. Конкретное пространство становится универсальной моделью бытия» [45, с. 72]. А Шутая подчеркивает субъективный характер трансформации пространства в современной литературе: «Современная модель пространства характеризуется такими особенностями, как относительность, зависимость его свойств от наблюдателя-субъекта» [97, с.13].

Это явление имеет особую актуальность для новейшей китайской литературы, о чем свидетельствует появление на литературной арене 80-х годов «новой литературы столиц» (新都市小说) — волны произведений, посвященных изображению крупных городов. В подобных произведениях мегаполис рассматривается как наглядное отражение новых явлений в современной жизни, импульс появления новой модели существования современного человека. Именно на этот аспект как на наиболее значимый для направления указывает, в частности, исследователь новой урбанистической литературы в Китае Чжан Инцзинь: «Современный город сделал возможными колоссальное количество новых форм, которые не могли зародиться в Китае традиционном» [291, с. 16]. Похожую интерпретацию предлагает и Тан Чжэшэн, отмечая, что «современные города могут предоставить своим обитателям жизненную свободу и выбор в ситуации плюрализма ценностей» [217, с. 39]. В художественном дискурсе подобной литературы «столица» в некотором смысле является типичным отражением культурного развития всей страны. «На примере “столицы” легче увидеть тенденции развития нации и существующие проблемы» [172, с. 342]. Подобный ракурс изображения, безусловно, присутствует в прозе Ван Аньи (хотя этим семантика Шанхая в ее творчестве не исчерпывается). Не случайно ряд исследователей творчества писательницы рассматривают ее произведения именно в рамках «новой литературы столиц» или шире — в рамках «урбанистической литературы» [183], [173].

Шанхай в произведениях Ван Аньи из города воспоминаний или конкретной «столицы» становится своего рода «универсальной моделью бытия», сложно организованным символом, который помимо воплощения в тексте определенных пространственных реалий приобретает иносказательные значения, которые в различных произведениях разворачиваются в целый пучок концептов, идей и антитез. В этом смысле показательно замечание самой Ван Аньи в предисловии к роману «Достоверность и вымысел»: «Я изначально хотела назвать этот роман “Шанхайская история”, и мне хотелось, чтобы в названии было это слово, “Шанхай”, потому что

это реальный город, и я выбрала его в качестве фона для своей истории, но на самом деле я писала о Шанхае в его широком, абстрактном смысле» [158, с. 3]. Подобное изображение Шанхая «в абстрактном смысле» характерно не только для этого романа, но и в целом макротекста произведений писательницы.

Если обратиться к конкретным пространственным реалиям топоса «Шанхай» — его отличает значительная дифференцированность. Внутри этого топоса существует множество различных локусов, изображенных очень подробно и обладающих своими характерными чертами. При этом «детализированность» Шанхая, большое количество «мелких» образов предстает в творчестве Ван как эстетический признак города. Так, в эссе «Сравнивая Пекин и Шанхай» (比较北京和上海) Ван Аньи выделяет именно этот признак как отличительный: «Пекин дает ощущение величины, простора, Шанхай же обращает внимание на мелкое и тонкое» [101]. Одной из основных разновидностей локусов внутри топоса «Шанхай» становится «лунтан» — особый тип шанхайского переулка. *Лунтан* в произведениях Ван Аньи изображается как пространство, альтернативное «официальному лицу» Шанхая, как нечто замкнутое, камерное, интимное: «Тут все грязно, неаккуратно, самое интимное и личное обнажено и выставлено напоказ, в общем говоря, не слишком здесь заботятся о правилах приличия» [5, с. 25].

Подробное описание различных *лунтанов* можно найти во многих произведениях Ван. Одна из наиболее детализированных «классификаций» *лунтанов* присутствует в романе «Песнь о бесконечной тоске». Так, в нем подробно изображаются «шикумэни»<sup>37</sup>, эти «наследники богатых особняков и по сей день похожи на официальную резиденцию какого-нибудь сановника». Новые *лунтаны* на востоке, которые «держатся без таких фанаберий: воротами здесь служит низенькая узорчатая железная калитка, на втором этаже тоже есть окно, в которое можно выглянуть, но его, кажется, недостаточно, и пристраивается небольшой балкончик, чтобы было удобно стоять и наблюдать за происходящим на улице». Типовые *лунтаны* на западе города, где «жители одного дома могут за всю жизнь даже не увидеть своих соседей» [5, с. 23–24]. трущобы, «элитный» *лунтан* «Элис» и многие другие. Для произведений Ван характерно подробное изображение разнообразных отличительных черт отдельных *лунтанов*: их калиток и домов, звуков, запахов, света, разновидностей цветов на подоконниках, черепицы на крышах, обитающих в переулках животных и т.д. Не случайно определенные *лунтаны* становятся даже названиями произведений Ван, как в рассказах «Лунтан номер 1001» и «Черный лунтан».

---

<sup>37</sup> Шанхайские шикумэни (石库门) — наследие французского колониализма в Шанхае. Двери домов в таких лунтанах представляют собой массивную и вычурную камерную арку, что и дало этим улицам название.

Помимо *лунтанов* различными локусами внутри «Шанхая» становятся отдельные улицы и районы города. Очень подробно в произведениях Ван изображаются районы улицы Хуайхай-лу и центральные кварталы города, район Хункоу, район храма Цзинаньсы, улица Маомин-лу и ряд других. Персонажи чаще всего «закреплены» за определенным локусом Шанхая, и могут предпочитать определенные локусы другим (к примеру, в романе «Песнь о бесконечной тоске» любимое место Вэйвэй — Хуайхай-лу, Лао Колор предпочитает запад города из-за его колониального духа, а Длинноногий, напротив, — восток, из-за его «новизны»). Тесная взаимосвязь между обитателями города и районами и переулками, где они живут, неоднократно подчеркивается в произведениях Ван. К примеру, в «Эпохе Просвещения» Шанхай характеризуется так: «этот город был воистину многолик, дойдешь до другой улицы — а там у прохожих совершенно иная внешность и выражение лиц» [150, с. 91]. А в эссе «В поисках Шанхая» можно увидеть «галерею портретов», где каждый встречается только в определенном *лунтане* [134]. Связь между различными локусами Шанхая и их персонажами может быть настолько тесной, что разрушение локуса влечет за собой гибель персонажа: к примеру, в «Песне о бесконечной тоске» когда в квартире господина Чэна совершается обыск и пространство буквально разрушено, герой в той же главе оканчивает жизнь самоубийством.

Помимо пространственного значения топоним «Шанхай» обладает в творчестве писательницы сложным символическим значением. В произведениях, различных по тематике и времени написания, образ Шанхая приобретает различные коннотации (этот образ можно справедливо назвать одним из самых сложных и многогранных в прозе Ван Аньи). Однако можно выделить несколько основных ракурсов концептуального переосмысления пространства Шанхая в произведениях автора. Один из таких ракурсов — изображение Шанхая как явления, чья ценность и значимость относятся к сфере прошлого города. В рамках подобного изображения образ Шанхая становится воплощением литературных размышлений писательницы об изменениях, произошедших в Шанхае за последние десятилетия. Спустя годы колониальной роскоши и процветания «старого Шанхая», после «освобождения» город стал объектом критики и «перевоспитания» как рассадник иностранной буржуазной культуры. Многие явления, которые раньше составляли самую суть жизни «Восточного Парижа», теперь подлежали исчезновению. Как отмечает Ли Оуфань в своей книге, посвященной истории Шанхая: «Под строжайшим контролем авторитарного правительства город утерял все свое былое своеобразие, неважно, заключалось ли оно в живом и развивающемся или наоборот в упадочном» [192, с. 300]. При этом в связи с повсеместным восстановлением народного хозяйства и экономики, уровень жизни в Шанхае на первых порах стал расти [246, с. 315], однако в последующую «культурную

революцию» и в экономическом, и в культурном развитии города произошел колоссальный откат назад.

После окончания культрева Шанхай буквально «обретает новую жизнь», город начинает развиваться стремительными темпами, что приносит перемены в жизни его обитателей. Ван Сяомин характеризует этот период жизни города так: «С конца 70-х годов в китайском обществе начались реформы, проводившиеся под лозунгом "идеологической эмансипации", и на протяжении двадцати лет на этом куске земли повсюду произошли, можно сказать, кардинальные перемены» [180]. В новой политической и социальной действительности Шанхаю отводится совсем другая роль: «Шанхай неожиданно вынесло на гребень волны. Опираясь на "три кита": историческую ситуацию, географическое положение и правительственные инвестиции, Шанхай быстро стал демонстрировать миру новую мощь» [180]. Превращение города в особую экономическую зону, развитие городского строительства, появление особого района Пудун приводит к тому, что город начинает крайне быстро менять облик. Среди шанхайцев это вызывает, с одной стороны, ностальгию по колониальному городу прошлого, а с другой — многочисленные дискуссии о том, что представляет собой Шанхай вообще и каковы его настоящее и будущее. Дискуссии разворачиваются в том числе в сфере культуры и искусства. Тон художественному поиску задает цикл работ художника Чэнь Ифэя, который в 1984 году рисует цикл картин «шанхайские красавицы», на которых Шанхай предстает мистическим, загадочным и полным очарования городом, удивительным образом сочетающим древнее и современное. Работы Чэнь Ифэя были восторженно приняты в Китае и за рубежом, во многом сформировав образ прелестной шанхайки, ставший визитной карточкой нового мегаполиса. За живописью следует и кинематограф: один за другим появляются фильмы, посвященные загадочному старому Шанхаю, такие как фильм Чэнь Ифэя «Свидание в сумерках», Чжана Имоу «Шанхайская триада», Чэнь Кайгэ «Луна-соблазнительница» и другие. Однако эти фильмы во многом ориентируются на западного зрителя и формируют уже несколько иной образ города: из таинственно-безыскусного, полного очарования и изящества города Шанхай превращается в богатый, элегантный и развращенный город роскоши.

Помимо различных образов Шанхая, которые рождает живопись и кинематограф, в последние десятилетия XX века в массах возникает новый интерес к Шанхаю «прошлого», который можно обозначить как «мода на ностальгию». Ван Сяомин пишет об этом так: «Одновременно с ведением работ по строительству нового района Пудун, в старых районах города стали ощущаться ностальгические веяния. Сначала с осторожностью — всего лишь переиздали романы и эссе Чжан Айлин, получившие хождения в кампусах университетов и среди студентов. Но затем все ограничения были отброшены, появилось огромное количество

ресторанов, баров и ателье, привлекающих клиентов атмосферой Шанхая 30-х годов, как будто повернувших время вспять. Бесчисленное множество ретро-столов и стульев, пожелтевших открыток, черно-белых фотографий буквально наводнило рестораны и места общественного увеселения. Даже целые здания и помещения внутри были переделаны заново в стиле колониальных времен» [180]. Хотя эти «ностальгические веяния» больше проявились в массовой культуре, они оказали значительное влияние и на литературные круги. Многие писатели создают произведения, местом действия которых становится «старый Шанхай», и наполняют их исторически достоверными деталями быта и нравов горожан того времени (таковы, например, произведения писательницы Чэнь Найшань, которые были чрезвычайно популярны в тот период). И хотя на самом деле в современном Шанхае сохранилось не так уж много следов прошлого, по словам Ван Сяомина, Шанхай «оставил лишь созданный им образ жизни и стиль повседневного существования и искреннюю очарованность горожан всем этим» [179, с. 114], однако специфика китайского культурного кода такова, что в нем любая «историчность» обладает ценностью, и миф о «старом Шанхае» — далеко не первый случай, когда историчность сама по себе довольно условная получает в пространстве китайской культуры свою реконструкцию и становится модой.

Творчество Ван Аньи, большинство произведений которой изображает как раз «старый Шанхай», не могло избежать рассмотрения в этом ракурсе. Многие исследователи видят в прозе Ван любовное, бережное изображение Шанхая прошлого и сожаление об утраченной красоте и своеобразии города. Так, У Юньси интерпретирует тему Шанхая в произведениях Ван следующим образом: «Она оттого снова и снова пишет о Шанхае, что испытывает тревогу за скорое исчезновение "старого Шанхая"». [221]. Хуан Шуци характеризует творчество Ван Аньи как изображение «крошечных, скрытых "культурных следов" Шанхая, почти исчезнувших в современном городе» [225, с. 9]. Вон Хи видит художественный замысел многих произведений Ван в изображении «стиля жизни» Шанхая прошлого [182, с. 54], а Ван Цзин отмечает критическое отношение писательницы к современным изменениям города [285, с. 2]. Даже коллеги-писатели зачастую характеризуют произведения Ван как «ностальгические». К примеру, Цань Сюэ в интервью, посвященном литературным современникам, говорит о Ван Аньи и ее романе «Песнь о бесконечной тоске» так: «Она недавно написала "ностальгический" роман, который оставляет ощущение ложности, того, что прежние литературы называли "романтизмом", когда все новое автору не по душе» [232].

Нельзя отрицать, тема любования прошлым и печали из-за его исчезновения присутствует во многих произведениях Ван Аньи, посвященных Шанхаю. Например, очень явно это ощущение передано в романе «Школьники 1969 года выпуска» в эпизоде, когда главная героиня наконец возвращается в Шанхай после лет, проведенных в деревне на «переобучении»: «Автобус

подъехал к остановке, и даже издалека можно было услышать, как кондуктор произносит в микрофон названия остановок. Хотя голос его был невнятный и неразборчивый, он почему-то разносился на всю улицу — вот она новейшая, модернизированная инфраструктура, появившаяся за последние два года! У Вэньвэнь появилось какое-то странное ощущение. Она вернулась в Шанхай, но Шанхай, кажется, стал совсем другим Шанхаем» [100, с. 279]. Подобные чувства характерны и для вернувшегося в Шанхай героя повести «Конечная станция»: «Он почувствовал, что в его душе что-то вновь оживило... Это “что-то” было его детством, юностью, теми драгоценными воспоминаниями, которые он увез в своем сердце, покинув Шанхай. Десять лет он ошибочно считал, что эти воспоминания — о Шанхае, и поэтому отчаянно стремился вернуться. И вот, вернуться-то он вернулся, но то, что потерял, так и осталось потерянными» [102, с. 20]. В обоих этих отрывках выражена антитеза воспоминаний героя о прошлом Шанхая, к которому они стремятся, и разочаровавшей их новой реальности города.

Однако подобный ракурс изображения Шанхая не является единственным в прозе Ван, и более того, не является ведущим. Выше уже отмечалось, что для произведений Ван Аньи характерна эстетизация времени, изображение его как «уходящего» или «ушедшего», а также целый спектр эмоций, которые можно условно назвать меланхолическими, которые вызваны ощущением «быстротечности» жизни. В связи с этим «ностальгию по старому Шанхаю», которую можно увидеть в произведениях Ван Аньи, более оправданно рассматривать в рамках этого явления, а вовсе не как изображение сожаления о конкретном прошлом конкретного города — его писательница как раз не испытывает. Ван Аньи неоднократно разъясняла этот вопрос, к примеру, в интервью Сун Цзянь она говорит: «Литература непременно повествует об уже произошедшем. С этой точки зрения каждый из нас пишет об ушедшем времени. Но я абсолютно не предаюсь ностальгии. Сюжет моих романов всегда лежит в настоящем... Мне кажется, то, что на мое творчество клеят ярлык “ностальгии”, всего лишь отвечает нынешним модным веяниям в обществе. Я и раньше постоянно писала о Шанхае, но это не привлекало особенного внимания. Только в 90-е, когда я написала “Песнь”, Шанхай постепенно стал восприниматься как символ поэтический и романтический, символ золотой эпохи времен Республики. Затем некоторым показалось, что в “Песне” есть отголоски этого образа, вот они и приписали мое произведение к “ностальгическим” [215].

В пользу того, что «ностальгия по “старому Шанхаю”» в прозе Ван это лишь частное проявление общего свойства художественного времени, а не попытка эстетически выразить тоску писательницы по конкретному историческому явлению «старого Шанхая», свидетельствует также другой факт: отношение Ван Аньи к воспоминаниям конкретно о «старом Шанхае», вообще говоря, никак нельзя назвать любованием, наоборот, оно в достаточной мере



критическое. Центральный ракурс изображения Города в ее прозе точнее будет обозначить как анитетический, в рамках которого один полюс антитезы представляет собой изображение мишурной красоты и прелести мифа о «старом Шанхае», а другой — изображение его «реальности» — далекой от романтики «Восточного Парижа» колониальных времен, но прекрасной в своем безыскусном повседневном обличье. Контраст между привлекательной внешней оболочкой и более чем обыденной повседневностью характерен, в общем говоря, для любого города, вокруг которого сложился свой «миф», но в случае в Шанхае драматические перемены, произошедшие в жизни города за столь короткий срок, сделали этот контраст особенно ярким. Таким он предстает, например, в книге Ли Оуфаня «Шанхайская современность»: «Шанхай — очень своеобразное место. Внешняя пышность и роскошь скрывает прогнившее, коррумпированное нутро; общество капиталистического типа, в котором крайняя расточительность соседствует с крайней нищетой» [192, с. 307]. Подобную оценку сущности Шанхая, хотя и в несколько более мягкой форме, нередко высказывает и Ван Аньи. В частности, в одном из своих интервью она говорит о городе так: «Шанхай — странный город. Он безусловно роскошен и прекрасен, но настоящие хозяева этого города, его самая сердцевина вовсе не обязательно имеют отношение к этой роскоши... Все блестящее и привлекающее взгляд в Шанхае — всего лишь пена на поверхности воды, и именно из-за того, что под ней скрывается плотная, сложенная из мельчайших тривиальных деталей повседневная жизнь, только поэтому на поверхности могут появляться такие удивительные картины» [250]. Такое отношение писательницы рождает в ее прозе специфический ракурс изображения Шанхая, направленный на живописание «скрытой», повседневной жизни города без попыток ее приукрасить. Как пишет об этом сама Ван: «Мое понимание Шанхая довольно повседневное, не как у других, для которых Шанхай предстает таким роскошным, многокрасочным, полным различных удовольствий» [105, с. 207].

Антитеза роскошного мифа и реальной повседневности очень ярко представлена почти во всех произведениях Ван, посвященных Шанхаю (кроме, разве что, самых ранних, где прошлое Шанхая связывается не столько с его колониальной историей, сколько с частными детскими воспоминаниями героев — «чжицинов»). Наиболее яркое воплощение она находит в романе «Песнь о бесконечной тоске». С одной стороны, в нем подробно и в мельчайших деталях живописуется роскошная, прелестная сторона образа Шанхая: подробные описания утонченных салонов и изысканных вечеринок, воспоминания о шанхайском кинематографе и костюмах знаменитых актрис, беседы о живописи, о европейском и китайском искусстве, рассуждения о нарядах, прическах, тканях и изысканных манерах и т.д. Эта ипостась города наполнена звуками джаза, яркими вывесками дорогих магазинов, описаниями старых фотографий и картин и

рассуждениями об удивительной красоте, практически чувственной осязаемости и привлекательности Города. Яркой характеристикой этого аспекта Шанхая, является, к примеру, такая: «Неоновые огни и дансинг-холлы — плоть этого вечно бодрствующего Города, а его душа — вечеринки... Самый воздух Шанхая, кажется, поверяет тебе свои сокровенные думы, и размышления эти... посвящены романтике и красоте. Ветер в Шанхае дразнит и манит, а вода похожа на бесцветные румяна красавицы» [5, с. 85–86]. Однако параллельно с этим существует и другой план изображения Шанхая, города прекрасного в своей повседневности: «Это чувство, которое рождают в тебе шанхайские лунтаны — возникает из самых что ни на есть повседневных картин. Оно не бушует в тебе, словно бурлящие волны и бегущие облака, совсем нет — это чувство медленно копится по капле, от него пахнет дымом, копотью и людьми» [5, с. 26].

Подобную антитезу можно найти и в других произведениях автора. К примеру, в романе «Я люблю Билла» кардинально различается изображение элегантных вечеринок с иностранцами, на которые с удовольствием ходит главная героиня — художница А Сань, и изображение жизни маленького переулка, где расположена ее студия. Эта антитеза явственна и в романе «Фупин», где героиня, девушка из провинции, приезжает в Шанхай, очарованная роскошной «шанхайской мечтой» о красивой жизни, и вначале живет на центральной улице Хуайхайлу, по которой фланируют люди, кажущиеся ей ожившим воплощением представлений об элегантном Шанхае. Однако «эти модные мужчины и женщины в глазах Фупин хотя и были красивыми, действительно, но какими-то не очень настоящими, будто бы персонажи фильма или пьесы» [142, с. 153]. Зато более чем настоящими оказываются обитатели трущобного района Мэйцзяцяо, в котором героиня оказывается в конце романа, и именно там она, несмотря на крайнюю неприглядность и самого места, и жизни в нем, наконец чувствует себя по-настоящему счастливой. О скрытой за роскошным фасадом Шанхая простоте Ван Аньи говорит многократно как прямо, так и иносказательно. Например, в эссе «Шанхайки» она говорит о городе так: «Только не думайте, что... сам город Шанхай окутан флером романтики. Вовсе нет, все здесь построено на жесткости и твердости» [7, с. 453]. А в рассказе «История любви в салоне причесок», главная героиня которого — модная дама, хозяйка парикмахерской с Хуайхайлу, неожиданно встречается такая фраза: «Прожив достаточно долго в центре шумного города, обнаруживаешь в нем некоторое сходство с деревней. С течением времени все наносное улетучивается, а существенное оседает, все оказывается намного проще» [4, с. 306].

Благодаря такому ракурсу изображения города, во многих произведениях Ван Аньи топоним «Шанхай» приобретает символическое значение «пространства мечты» — воплощения красивой жизни, счастья и светлого будущего, к которому стремятся герои произведений. Так, герои «Конечной станции» и «Школьников 1969 года выпуска» стремятся в Шанхай, потому что с ним

связаны счастливые воспоминания детства. Героини «шанхайских романов» стремятся попасть туда, чтобы прикоснуться к роскошной жизни и «шанхайской мечте». Герой рассказа «Заключительные аккорды» — дирижер Сяо Тан вспоминает Шанхай как место, где находится самая прекрасная в мире консерватория. Завязка повести «Скорбная земля» в том, что несколько героев решают из деревни отправиться в Шанхай, потому что им кажется, что только там можно выбиться в люди, а рассказ «Сестрички» заканчивается на том, что похищенные «в жены» героини, спасшись из плена, в котором их держали в глухой деревне, покупают билет на поезд до Шанхая, который, как им кажется, сулит лучшее будущее.

Специфика изображения топоса «Шанхай» в прозе Ван — частое использование приема олицетворения. Как и в случае со временем, пространство вступает во взаимодействие, в «диалог» с героем, и в рамках этого взаимодействия изображается как «живое». Олицетворение Шанхая — один из центральных приемов его изображения в романе «Эпоха Просвещения». В этом романе город иногда «говорит», «молчит», что-то «понимает», во что-то «верит», над чем-то «смеется». Шанхай «Эпохи» может испытывать различные эмоции, к примеру: «Эти оповещения как будто остались незамеченными городом, и уж точно не пробудили в нем веры в справедливость, скорее напротив — он понял, что все мирские дела переменчивы и непредсказуемы, для них не существует никакой нормы» [150, с. 2]. Его эмоции и внешний облик могут быть противопоставлены: «казалось, что город уже потерял всякий цвет, как будто он смиренно облачился в траурные одежды, но в душе его кипело недовольство» [150, с. 99] и т.д. Подобное олицетворение Шанхая встречается и в романе «Песнь о бесконечной тоске». В этом произведении город буквально приобретает антропоморфные черты, при этом женские: «Утром, когда она садилась напротив зеркала причесываться, то из зеркала на нее смотрел Шанхай — только теперь он выглядел каким-то изможденным, в уголках глаз появились морщинки» [5, с. 223]. Сравнение Шанхая с женщиной встречается на протяжении всего романа, его красота описывается как женская грация, от него исходит аромат духов, он пользуется румянами и т.д. Город в романе обладает собственным характером и ритмом жизни, который может совпадать или не совпадать с ритмом жизни героев. Например, когда Ван Цяо и У Пэйчжэнь едут на киностудию на пробы и полны воодушевления и надежд, мы узнаем, что было три часа дня, и город устало забылся в послеполуденном сне. В рассказе «Война воробьев и горлинок» героиня размышляет о Шанхае и своей судьбе в этом городе, а затем нарратор замечает: «Все же, это было всего лишь ее отношение к Шанхаю. Отношение Шанхая к ней вовсе не было таким определенным и отчетливым» [149, с. 4]. Прием олицетворения часто используется Ван и в бессюжетной прозе. Так, в эссе «Сравнивая Пекин и Шанхай» писательница говорит о последнем, прибегая к олицетворению, например, «он относится к людям одинаково справедливо, не

планируя подчинять себе никого. Шанхай и люди — это одно целое» [101]. А в эссе «В поисках Шанхая» писательница отмечает, что какое-то время между ней и Шанхаем не было взаимопонимания: «Город и мои чувства к нему разделила огромная гора ветхой бумаги, и мы стали совсем чужими» [1, с. 201].

Главной антитезой топосу «Шанхай» в творчестве Ван становится топос «деревня». При этом интерпретация данной антитезы в разные периоды ее творческого пути различна. Для самого раннего творчества писательницы характерна идеализация деревни, и в антиномии город—деревня последняя является положительным полюсом. Характерный пример можно найти в романе «Тридцать глав в быстром течении». Так, главная героиня романа, Чжан Далин, попав в деревню в рамках кампании по «переобучению», заново обретает, пробуждает свою «жизненную силу»: «труд наполнил ее безудержной радостью», дал ей ощутить «счастье, которого она никогда не испытывала раньше» [122, с. 122]. Однако в более позднем творчестве Ван Аньи деревня начинает приобретать значение, которое Р.А. Ткачева обозначает как «деформирующий локус». Подобная смена интерпретации явилась, в первую очередь, следствием развития взглядов самой писательницы и формирования у нее критического отношения и к своему опыту «переобучения», и к деревне в целом. В этом плане очень иллюстративно ее развернутое рассуждение о деревне в беседе с Чэнь Сыхэ: «Множество людей... отправили в пограничные районы. Возможно, местное население, с которым им пришлось столкнуться, еще сохранило исконный уклад жизни, и впечатление было несколько лучше. Однако у меня все было совсем не так... меня прикрепили к бригаде, работавшей в бассейне рек Янцзы и Хуайхэ, и крестьяне тех мест уже в некоторой степени испытали пагубное влияние новых торговых и экономических отношений, а потому на протяжении двух лет, которые я там прожила, было очень немного крестьян, действительно хорошо ко мне относившихся. Некоторые демонстрировали хорошее отношение, но тоже ради личной выгоды. Нельзя сказать, что они были плохими, но никакого бескорыстия, никакой широты души в них не было, они были слишком бедны. Нищета, на самом деле, большое зло. Редкие люди, будучи бедными, могут позволить себе величие души. В большинстве случаев за бедностью материальной следует бедность духовная» [105, с.6]. Таким образом, автор понимает деревню как место, которое подавляет жизненное начало в человеке, заглушает его надежды и стремления, лишает его существование красок. Подобное значение деревня приобретает, например, в романе «История Дядюшки». Жизнь деревни оказывает на Дядюшку, тогда еще преисполненного идеалов «молодого правого», пагубное влияние: пытаясь следовать «традиционной морали», принятой в селе, он окончательно оставляет творчество. Деревня в романе изображается как общество, вступившее на путь материальной и моральной деградации, живущее в крайней

бедности и сталкивающееся с постоянными бедствиями в лице новых реформ и кампаний культрева. При этом консерватизм сельского общества выражается в том, что при столкновении с опасностью жители села предстают как сплоченная толпа, интуитивно обращающаяся против всего чуждого и нового, в том числе и против главного героя. В ответ на неподтвержденные слухи об интрижке Дядюшки с одной из его старших учениц в поселковой школе жители села разворачивают настоящую травлю героя, кульминацией которой становится ночь «ареста» Дядюшки.

Подробное раскрытие «деформирующей» роли деревенского общества характерно и для повести «Деревня Сяобаочжуан». В ней Сяобаочжуан предстает как собирательный образ «мифической» деревни, оторванной от мира: в ней еще живы сказания о потопе, чтут старые нравы, обычаи и ритуалы, один знает другого и помогает в беде. У деревни своя мифология: в повести звучат истории о предках обитателей деревни, различные сказки и легенды. Отношения между людьми регулируются конфуцианскими максимами как в серьезных вопросах (герой повести Бао Яньшань из чувства долга избивает вдову своего брата за то, что она не чтит память умершего супруга), так и в незначительных вещах. К примеру, старик У наставляет детей, которые не могут решить, кто же победил в игре: «Ты должен ему уступить, ведь если рассудить, он приходится тебе дядюшкой» [135, с. 200]. Казалось бы, никакие внешние изменения деревню не затрагивают: например, когда в дом Бао Биндэ приезжает чиновник и объявляет, что согласно новой политике рождаемости жене Бао Биндэ нужно сделать аборт и пройти стерилизацию — тот на словах соглашается, но тут же отсылает жену в дом матери, нисколько не собираясь отказываться от привычных представлений, что наследников должно быть много. Однако деревенское общество и здесь изображено в состоянии «деформации». Только в данном случае объект ее — не конкретный герой, а комплекс той самой традиционной морали, о которой так много говорят и которой, казалось бы, придерживаются жители деревни Сяобаочжуан. Так, в повести неоднократно повторяются очень похожие фразы: «Сяобаочжуан — это деревня, где чтут гуманность и долг. Так повелось от предков, из поколения в поколение: не стремиться к богатству, не страшиться силы, покоряться только гуманности и долгу» [135, с. 231–232]. Однако в рамках сюжета эти представления окончательно деградируют и разрушаются. Сюжет повести строится вокруг гибели Лаочжа — маленького сына Бао Яншаня, «благородного отрока», доброго, милого и отзывчивого мальчика. Когда у одного из жителей деревни — старика У — умирает единственный сын, маленький Лаочжа по собственному желанию начинает заботиться о нем. Когда встает выбор отправить ли в школу Лаочжа, или его брата, тот сам уступает брату. При этом он добр и внимателен ко всем окружающим, так что другие дети постоянно хотят находиться рядом с ним. В общем говоря, Лаочжа изображен как «идеальный отрок» в

конфуцианском духе, исполненный сыновней почтительности, и погибает он соответствующе — во время потопа ныряет в воду, чтобы спасти старика У. Ему удается помочь старику взобраться на дерево, но сам Лаочжа умирает.

Но самое любопытное происходит после смерти мальчика: кадровые работники из города проявляют интерес к героической истории, а один из деревенских жителей, мечтающий выбиться в писатели, видит в этом сюжете свой шанс прославиться на литературном поприще. Поэтому то, что вначале было всего лишь деревенской легендой о добром «благородном юноше» становится не только опубликованной в городской газете повестью, но и источником благосостояния для всей деревни. Родители мальчика получают средства на ремонт давно прохудившейся крыши и теперь могут отправить другого сына учиться, а скромный могильный холмик Лаочжа превращается в бетонный обелиск в центре деревни. Сама же деревня становится популярным местом для визитов различных писательских делегаций, которые в своем «поиске корней» стремятся приобщиться к жизни народа. Очень наглядно изображена «эволюция» поведения деревенских в свете этой истории: если в первый приезд родители мальчика ведут себя неловко и ничего толком не могут рассказать, интерес городских к событию вызывает в них недоумение, то во второй приезд «кадровых работников» они уже понимают, чего от них ждут, и подробно рассказывают о прекрасных душевных качествах и героической гибели их сына, не забывая заплакать в конце и попросить различных благ. А в финале, когда в деревне строят памятный обелиск, они уже жалеют, что по традиционному обычаю сожгли все вещи покойного после захоронения и для музея ничего не осталось, поэтому местом, где в итоге устанавливают памятную табличку, оказывается место, где Лаочжа однажды вместе с приятелем помочился на стену. Так образ Лаочжа из символа духовных традиций и ценностей деревни становится символом их деградации. Поэтому трудно согласиться с выводом, сформулированным Д.В. Львовым в его диссертационной работе в рамках анализа повести, согласно которому «находясь в тяжелом положении, все они [обитатели деревни] стремятся к чему-то новому и верят, что скоро их жизнь станет лучше. Деревня Сяобаочжуан — одна из многих деревень Китая, в которых живы традиции, сохранились вечные человеческие ценности» [64, с. 134]. Ракурс изображения деревни в повести представляется прямо противоположным, о чем, кстати, недвусмысленно заявляет сама писательница в одном из интервью: «Сяобаочжуан описывает полное разрушение человеколюбия и справедливости» [105, с. 32].

Критическое изображение деревни можно найти и в других произведениях Ван Аньи. К примеру, в рассказе «Набор рабочей силы» действие происходит в деревне, где «на переобучении» находятся несколько молодых людей из города. Когда объявляют о возможности перевестись в город в рамках «набора рабочей силы» и о том, что квота набора ограничена, среди

«грамотной молодежи» разворачивается настоящая борьба за эту возможность, а «власть имущие» всячески используют ситуацию, чтобы получить выгоду. При этом одним из главных «бюрократов» неожиданно оказывается исконно деревенский житель — секретарь бригады, который перешел в кадры «конечно, благодаря своим способностям и привычке к труду, ну и тому, что был из известного семейства» [151, с. 112]. Он принимает решение увеличить квоту на одного человека, чтобы главный герой смог сбежать от жены и новорожденного ребенка. При этом он вовсе не задумывается о моральной стороне вопроса, руководствуясь практическими соображениями и желанием проявить себя перед начальством: «если уедет на одного представителя “образованной молодежи” больше, то останется на одного человека больше продовольствия, сушняка для растопки, места для проживания и участка для сельхозработ... к тому же если рекомендовать еще одного, это все будет служить доказательством, что бригада хорошо выполнила работу по перевоспитанию» [151, с. 113]. А в повести «Сестрички» деревня приобретает негативное значение опять же как воплощение традиционной морали. Главная героиня повести Фэн Тянь после похищения подвергается настоящему остракизму: ее жених разрывает помолвку а мать предлагает ей куда-нибудь уехать. Поэтому в финале повести героини, сбежавшие вместе из плена, принимают решение больше не возвращаться домой, а уехать в Шанхай.

Одновременно с критическим изображением, топос деревни в прозе Ван Аньи зачастую получает еще одно значение — «мифопоэтического пространства». Для него характерна «архаическая концепция пространства», в рамках которой оно осознается как «территория существования, обитания, отграниченная от внешнего пространства, от остального мира», присутствует явственная оппозиция свой—чужой, в которой мифопоэтическое пространство занимает позицию «своего» [96, с. 19]. В рамках подобного пространства возникают «космогонические и эсхатологические мотивы, идеи цикличности жизни—смерти—возрождения» [52, с. 6]. Подобный аспект изображения топоса деревни встречается, в частности, в рассказе «Брак с небожительницей». Место действия рассказа — деревня Сяцзяо — изображено как некий собирательный, мифологический образ деревни, оторванной от внешнего мира и находящейся с ним в конфликте. «Вечный» характер существования деревни обозначен уже в самом начале рассказа: «Сяцзяо, подобно яйцу, которое залетевшая слишком высоко ворона снесла в расщелину скалы. Оно попало между камнями и исчезло, но Сяцзяо из века в век продолжала существовать» [139, с. 41]. В описании деревни преобладает повествование, стилизованное под легендарное. Так, в начале читатель узнает о происхождении деревни, о золотом веке ее существования, когда «горы были покрыты зеленью густых лесов, между деревьями бежали ручьи, на каждом склоне, в каждой впадине были печи, в которых жгли дерево

на уголь» [139, с. 41]. Затем идет повествование о предках, основавших деревню, об истории конфликта двух родов и т.д. Еще одной чертой мифопоэтического пространства является то, что в сознании его жителей преобладает мифологическая картина мира, на этом строится в том числе завязка повести. Одна из любимых легенд в деревне — легенда о юной революционерке, которая, будучи ранена в сражении, добралась до деревни и здесь умерла, несмотря на попытки жителей ее спасти. И вот, спустя почти 50 лет с момента этого события, один юноша из деревни по имени Сунь Сиси отправляется на работу вместо отца и трагически погибает при рытье нового колодца. Главному герою, старосте деревни, удается удержать безутешных родителей от самоубийства, только предложив прибегнуть к старому обычаю «брака с небожительницей», когда двух умерших молодых людей соединяют узами брака уже после смерти. Юношу хоронят рядом с революционеркой и проводят соответствующий обряд. Вся деревня успокаивается, по крайней мере до появления городских жителей. Помимо этого рассказа, черты мифопоэтического пространства, безусловно, присутствуют и в повести «Деревня Сяобаочжуан», которая была рассмотрена выше. Что характерно, в этой повести тоже используется стилизация под легендарное повествование: так, повесть начинается с двух зачинов, «сюй» (序), в которых рассказывается легенда о потопе и история деревни.

Такую интерпретацию пространства деревни можно рассматривать как пример «идиллического хронотопа», который отличает «органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому» [17, с. 374]. Наиболее ярким примером такого абстрактного идиллического мира является деревня Уцяо в романе «Песнь о бесконечной тоске». Уцяо — это географически реальная деревня между Шанхаем и Сучжоу, теперь она — один из пригородов Шанхая. В романе дается подробнейшее описание пейзажей, повседневной жизни Уцяо, вплоть до мельчайших деталей, цвета лодок и запахов кушаний. Однако в сборнике Ван Аньи «Заметки о чтении книг» можно найти заметку «Поход в библиотеку», где писательница описывает встречу с иностранцем в библиотеке и его рассказ о маленькой деревне, которую он недавно посещал и фотографировал — Уцяо. Рассказ настолько впечатляет писательницу, что она выбирает именно Уцяо как одно из мест действия романа. Как указывает Ван в этой заметке: «Когда я писала роман “Песнь о бесконечной тоске”, мне нужно было место, в котором Ван Цяю будет залечивать раны, и я нашла его — Уцяо. Я до сих пор еще не была там, но оно оставило о себе загадочное впечатление» [117, с. 4]. Таким образом, становится очевидным, что у этого локуса преобладает не реальное пространственное значение (ведь все якобы подробные и достоверные реалии — исключительно плод воображения писательницы), а символическое. В романе Уцяо предстает в качестве метафоры буддийской «чистой земли»: «Уцяо — это своего



рода философский трактат, в котором нет ни единого иероглифа... кусочек “чистой земли”, который существует прямо посреди нашего суетного мира» [5, с. 198, 200]. Уцяо изображается как идеальная деревня, оторванная от времени и пространства, жители которой ведут буколическое существование, работая в поле, занимаясь ремеслом или торгуя снедью на каналах. В романе подчеркивается естественность жизни Уцяо: «Чтобы объяснить, что такое Уцяо, достаточно двух слов: “Быть живым”» [5, с. 201].

В некоторых поздних произведениях Ван Аньи можно найти еще один ракурс изображения топоса деревни, в рамках которого он предстает как положительное явление, как символ естественной, правильной жизни, исполненной истинного смысла. В определенной степени появление этих произведений связано с поездками Ван Аньи по деревням, в частности, с ее поездкой в деревню Хуашэ в 2002 году. О своих впечатлениях об этой деревне Ван вспоминает так: «в ней я обнаружила жизнь, абсолютно отличную от жизни горожан в Шанхае, можно сказать, жизнь трезвую и ясную. Из-за ее близости к природе, через нее можно понять изначальный облик человеческого существования» [105, с. 242]. Такое переосмысление отношения к деревне нашло свое отражение в романе «Водяные каштаны и лотосы», местом действия которого как раз стала деревня Хуашэ. В этом романе жизнь деревни дается глазами главной героини — маленькой девочки, отчего она изображается практически вне критического аспекта, напротив, с акцентом на естественность, разумность, близость к природным жизненным закономерностям. В этом ракурсе деревня предстает символом «изначального состояния» жизни, экзистенции вообще. Ван Аньи так рассказывает о написании этого романа: «В то время я постоянно размышляла над вопросом: “Как же нужно жить человеку?”, и она [деревня] попыталась дать мне ответ» [105, с. 242]. Некоторые аспекты подобного изображения деревни можно найти и в одном из последних романов писательницы — «Небесный аромат», правда топос деревни в нем не является центральным, поэтому он не очень разработан. О том, что в отношении писательницы к деревне и ее изображению происходят изменения, свидетельствует и эссе последних лет. Так, в эссе «Эпоха отшельничества» она пишет: «Когда несчастливая судьба, осенившая мою юность, осталась позади, и я смогла отбросить личные удачи и неудачи и с холодной головой оценить время, проведенное в бригаде, то я обнаружила что в самой природе деревенских была заложена художественность» [121]. Тем не менее трудно согласиться с оценкой деревенской прозы Ван в исследовании Хуан Шуци, где автор заключает, что «модель деревенской жизни стала в произведениях Ван “духовной родиной”» [225, с. 24] — все же такое значение топоса деревни, на данный момент, видится нам наименее представленным, если учитывать весь корпус произведений Ван Аньи.

Как уже упоминалось выше, топос «деревни» в произведениях Ван выступает в качестве антитезы топосу «Шанхай». Эта антитеза может быть выявлена, если аналитически сопоставить значения двух топосов, но нередко она получает и динамическое воплощение в тексте произведений Ван, т.е. ложится в основу конфликта или напрямую проявляется в некоторых моментах сюжета. Такое встречается, в частности, в романе «Фупин». Главная героиня, жительница деревни, по приезде в Шанхай оказывается в конфликте с ним. Помимо самой Фупин, целый ряд героев-приезжих, несмотря на их желание стать настоящими горожанами, обнаруживают себя на задворках жизни мегаполиса: кто-то работает на лодках и перевозит мусор, кто-то вынужден проворачивать темные делишки, чтобы как-то прокормиться, кому-то приходится наняться в прислугу. Так или иначе, все это бесконечно далеко от манящей картины роскоши и благополучия, которая побудила этих героев приехать в город вначале. Подобное изображение характерно и для повести «Скорбная земля», герои которой, отправившись из деревни в Шанхай в поисках лучшей доли, оказываются вовлечены в водоворот различных мошенничеств. А герой романа «Удальцы повсюду» — деревенский юноша Хань Янь, который, подобно Сяньцзы из романа Лао Шэ «Рикша» приезжает в Шанхай в надежде выбиться в люди честным трудом, в самом начале романа оказывается похищен тремя «удальцами»-преступниками и вынужден стать их сообщником. В повести «Брак с небожительницей», завязка которой была рассмотрена выше, конфликт между городом и деревней становится одной из главных движущих сил сюжета. После проведения ритуала «загробного брака» деревенский староста узнает, что трагически погибшая девушка теперь получила статус героя Революции, и ее останки необходимо перевезти в город, а факт «загробного брака» становится просто оскорбительным для приехавших высокопоставленных кадров, в числе которых — бывший жених погибшей. Взаимное непонимание жителей города и деревни также наглядно изображается в повести «Деревня Сяобаочжуан»: так, при первом приезде «кадровых работников» в дом семьи Лаочжа, одному из жителей деревни, начинающему писателю Бао Жэньвэню, приходится буквально переводить участникам диалога реплики друг друга.

Таким образом, принадлежность героя к «Шанхаю» или к миру деревни во многом определяет его характеристику: отношения с внешним миром, специфику внутренней жизни, проблематику его существования. В связи с этим, в прозе Ван особое положение занимают «пришлые» герои — те, которые не принадлежат тому миру, в котором они очутились. Для Ван изображение подобного персонажа носит автобиографический характер: переехав в Шанхай в детстве, писательница долгое время ощущала себя чужачкой в Шанхае, и статус «пришельца» имел для нее отрицательное значение. Например, в автобиографическом рассказе «Кухня» она довольно откровенно рассказывает об этом, отмечая, что, когда семья только приехала в Шанхай,

даже ее речь воспринималась окружающими как чужая: «Смешанная речь стала знаком моего позорного статуса “нового переселенца”» [153, с. 213]. Помимо автобиографических персонажей — молодых девушек, приехавших в Шанхай в поисках счастья, которых очень много в произведениях Ван, к таким персонажам относится Чжан Чжиго из «Анекдотов о “культурной революции”», который чувствует себя чужим в семье жены — шанхайском «дворянском гнезде», Саша из «Песни о бесконечной тоске», который постоянно чувствует пренебрежительное отношение окружающих, несмотря на то, что всю жизнь прожил в Китае, герои повести «Тетушка Хао и товарищ Ли» и многие другие. Нередко этот тип воплощается в образе «баому», «нянюшки» — женщины средних лет, которая приехала в Шанхай работать прислугой. Таких героинь мы встречаем в рассказах «Война воробьев и горлинок», «Кухня», в романе «Фупин» и т.д. Для них характерна еще не изжитая провинциальность, но при этом их отличает стремление стать частью Шанхая и попытка позиционировать себя в качестве столичных обитателей. К примеру, главная героиня рассказа «Война воробьев и горлинок» хотя и приехала в Шанхай из провинции, чувствует себя коренной жительницей города и частенько рассуждает о том, что такое быть настоящей столичной штучкой. А когда они с подругой едут в район Чжабэй (в котором в основном селились приезжие) смотреть квартиру, она глядит на здешних обитателей свысока, сетуя на несоответствие «шанхайскому духу» [149, с. 30–31].

Типу «пришлого» близок еще один типичный для прозы Ван персонаж — «скиталец». Лейтмотив изображения подобных героев — постоянное перемещение, невозможность обрести собственное время и место. Такова одна из героинь повести «Братцы» — Старина Ван. На протяжении всего повествования она ищет себе пристанище в мире, но никак не может его найти, и даже в последних строках повести автор дает героине следующую характеристику: «Все эти годы она постоянно меняла работу, то здесь поработает, то туда переведется, нигде ей не было по сердцу, в конце концов она уже и сама не знала, что ей все-таки нужно» [132, с. 58]. К подобным же героям можно отнести нарратора в романе «Печальный Тихий океан», Хань Яня из романа «Удальцы повсюду», А Мина из «Эпохи Просвещения» и ряд других персонажей.

Особый статус в прозе Ван и у героев-наблюдателей. Эти персонажи, кажется, существуют вне времени, и лишь бесстрастно наблюдают за жизнью, которая разворачивается перед ними. Яркий пример подобного персонажа — Маленький Старичок из романа «Эпоха Просвещения». Он тяжело болел в детстве, и теперь его физическое развитие отстает от сверстников, в то время как умственное — значительно опережает их. В романе мы встречаем Маленького Старичка только в одном месте — в его квартире, и почти всегда — у окна, откуда он наблюдает за жизнью Шанхая далеко внизу. В то время как главного героя, Наньчана, занимают вполне конкретные и приземленные вопросы — как поступить в той или иной

ситуации с девушкой, что делать, когда обучение в школах прекратилось и тому подобное, Маленький Старичок, беседуя с ним, рассуждает об общих жизненных закономерностях, скорее даже биологических.

В связи с образами этих героев в прозе Ван даже появляется отдельная пространственно-временная реалья, авторский «психологический»<sup>38</sup> хронотоп «взгляда с высоты». Во многих произведениях Ван мы обнаруживаем, что перенос ракурса обзора мира на позицию «сверху» помещает нас в особое пространство, застывшее во времени, в котором суть мира видна с удивительной ясностью. Например, «взгляд с высоты» неоднократно возникает в романе «Песнь о бесконечной тоске». Так, Ван Цяю и господин Чэнь смотрят на Шанхай с высоты фотостудии на последнем этаже, и в этом эпизоде Ван Цяю начинает, наконец, видеть красоту Шанхая, воплощенную отнюдь не в ярких витринах или киноафишах, которые привлекали ее прежде. К тому же, мир в романе часто изображен «с высоты птичьего полета» — глазами голубей. В этом произведении голуби — «единственные живые существа, которые обозревают Город с высоты. Кто видит его так же отчетливо, без прикрас, как они? Они могли бы... пролить свет на великое множество до сих пор не разгаданных происшествий» [5, с. 41]. Не случайно первая глава романа начинается именно с обзора города с высоты: «Если смотреть на Шанхай с высоты, то шанхайские лунтаны, то есть переулки и узкие улочки, являют собой величественный пейзаж. Они — словно фон этого города» [5, с. 21]. Семантику этого хронотопа в романе Чэнь Сыхэ определяет как «серьезную и тщательную эстетическую оценку действительности» и подчеркивает, что реальность, видимая в рамках этого хронотопа, принципиально отличается от зачастую ложной реальности, которую видят герои [260, с. 384]. Подобное значение «взгляда с высоты» мы встречаем и в романе «Эпоха Просвещения», где подчеркивается, что салон Маленького Старичка расположен над городом, а потому, в отличие от других героев, Маленький Старичок видит истинную суть Шанхая. Как отмечает Ло Ган в беседе о романе, «в отличие от образа голубей в “Песне бесконечной тоске”, с их гипотетическим всеохватывающим взглядом “с высоты птичьего полета”, Маленький Старичок занимает господствующую высоту по отношению ко времени, и со своей террасы обозревает целую эпоху» [200]. Специфическое значение этого хронотопа проявляется и в эссеистике Ван. Так, в эссе «Новая природа, новые сцены» есть такой отрывок: «Иногда я забираюсь куда-нибудь высоко и смотрю вниз на улицу: на переплетающиеся переулки и улочки, на чешуйчатые волны черепичных крыш, на машины, проезжающие перекрестки, на дома, освещенные огнями, и невольно у меня перед глазами все сливается. Я вижу, что это своего рода природа, новая природа, более слитная и

---

<sup>38</sup> Подробнее о «топографическом» и «психологическом» хронотопе см. Тороп [79].

сконцентрированная, и оттого более сложная среда, которую абсолютно невозможно описать одной чертой или в двух словах» [114, с. 229].

Отдельно стоит рассмотреть особый вид системы персонажей, который появился в «экспериментальных» произведениях Ван Аньи — «История Дядюшки», «Печальный Тихий океан», «Достоверность и вымысел», «Песнь о бесконечной тоске», «Эпоха Просвещения» и повесть «Утопическая поэма», отчасти более ранний роман «Тридцать глав в непрерывном течении» — и стал своего рода визитной карточкой писательницы. В этих произведениях в первую очередь обращает на себя внимание специфический главный герой. Это не персонаж-тип и не персонаж-характер — у него нет набора типических черт или какой-то определенной психологической характеристики, часто нет даже имени. Таков Дядюшка — одновременно собирательный образ правого элемента и писателя нового образца, таковы главные герои романов «Достоверность и вымысел» и «Печальный Тихий океан», которые на протяжении всего романа остаются безымянными, такова героиня «Утопической поэмы», у которой тоже нет имени, а есть лишь обрывки воспоминаний и впечатлений. Иногда подобные персонажи существуют во множественном числе, как героиня романа «Песнь о бесконечной тоске» Ван Цяю: «вот две барышни направляются в фотоателье делать фотокарточки — это опять же две Ван Цяю, закадычные подружки. Почти в каждом флигеле и в каждой камерке у лестницы наверняка можно увидеть Ван Цяю...» [5, с. 47]. Портретная характеристика «иллюзорных» героев крайне скудна, разрозненна, чаще всего читатель не может составить себе почти никакого представления о внешности героя. Например, о внешности Дядюшки, главном герое романа «История Дядюшки», мы узнаем лишь из отрывочных характеристик, разбросанных по всему роману: где-то в середине, в описании вечера «самокритики», мы узнаем, что у него был землистый цвет лица и «красное и распухшее тело» [157, с. 272]. Позже, в описании писательских собраний, — что у него был низкий голос, крупное сложение — этим портретная характеристика центрального персонажа романа исчерпывается. Часто подобные персонажи даются в одном ряду с различными предметными, или даже абстрактными сущностями. Например, в «Песне о бесконечной тоске» в начале романа переулки-лунтаны, слухи, голуби и Ван Цяю предстают как явления одного порядка.

Важно, что подобные персонажи обязательно статичны, их образы не развиваются (причем нередко это главные герои произведений крупной формы, что довольно необычно). Если в тех романах Ван, где главные герои являются персонажами-«характерами» («Школьники 1969 года выпуска», «Исчезновение», «Мини», «Мэйтоу» и др.) образы главных героинь претерпевают явную эволюцию, то Ван Цяю, Дядюшка, нарраторы в «Достоверности и вымысле» и «Печальном Тихом океане» на протяжении всего произведения сохраняют одни и те же

характеристики. Также они существуют «вне времени», кажется, время на них просто не влияет. Так, про Ван Цяю читатель узнает, что «все уже забыли ее возраст... Вот кого можно было назвать вечнозеленым деревом, которое из года в год радуется зеленым убранством, как будто вовсе лишенное возраста. Порой даже сама Ван Цяю начинала сомневаться, не остановило ли время свой бег — все вокруг настолько было похоже на ту жизнь сорок лет назад» [5, с. 518].

Несмотря на то, что подавляющее большинство произведений с подобной организацией относятся к крупной форме, изредка она встречается и в рассказах писательницы, к примеру, в рассказе «Кухня». У главного персонажа этого рассказа — нарратора — нет имени, возраста, психологических характеристик, а сам рассказ представляет собой попытку восстановить разрозненные воспоминания его детства. В процессе воспоминания в сознании нарратора по очереди всплывают различные персонажи, которые также лишены имен и каких-либо портретных характеристик. Они появляются из ниоткуда, участвуют в каком-то эпизоде, а затем исчезают. Дальнейшая их судьба остается неизвестной читателю. Сам нарратор характеризует одного из главных персонажей, с которым встречается в рассказе, — кормилицу — так: «Я никогда не знала, и теперь не узнаю, откуда была эта кормилица, из какого рода, как ее звали...» [153, с. 202].

В описании этих персонажей всегда возникает лейтмотив «пустоты», «иллюзорности», «ирреальности». Если вновь обратиться к Ван Цяю, то на страницах романа мы многократно встречаем указания, что она не «из плоти и крови»<sup>39</sup>. Это понимает не только читатель, но и другие персонажи романа, например, ее возлюбленный Кан Минсюнь: «Кан Минсюнь знал, как бы прекрасна ни была бы Ван Цяю, сколько бы она ни пробуждала в нем чудесных воспоминаний о прошлом... — на самом деле она была всего лишь иллюзией, пустой химерой» [5, с. 294]. В характеристике подобных персонажей имеет место явление, которое Ф.В. Кувшинов очень точно называет «стиранием личности», когда личность персонажа «испытывая активное вмешательство мира... изгоняется из системы уникальных единиц, превращаясь в единицу унифицированную» [57, с. 109]. Эти персонажи становятся своего рода абстрактными сущностями, героями-символами. Так, Чэнь Сыхэ называет Ван Цяю «воплощением множества разрозненных исторических воспоминаний городской народной среды» [260, с. 396] или же «скрытым воплощением Города» [260, с. 389]. Да и сама Ван Аньи открыто называет подобных

---

<sup>39</sup> В этом контексте вызывает сомнения жанровое определение «Песни» в диссертации Д.В. Львова, которое звучит как «жизнеописание с оттенками мелодрамы». [64, с. 87]. Неправомерность такого определения заключается даже не в метафорическом употреблении здесь слова «мелодрама», а в том, что главной героиней романа является «иллюзорный» персонаж, который никак не может быть объектом жизнеописания.

персонажей своих романов иллюзорными. Например, в эссе «Размышляя о “Тридцати главах в непрерывном течении”», она характеризует главную героиню романа так: «...у других персонажей [романа] есть плоть, и только Чжан Далин это бестелесный дух... В образе Чжан Далин стало появляться иллюзорное, ведь это не ее тело действует, а ее душа и сознание» [114, с. 238].

Некоторые исследователи творчества Ван отмечают «абстрактность» героев в отрицательном ключе. Например, литературный критик Ли Цзин в статье «Тупик в творчестве Ван Аньи» в качестве «недостатка» некоторых персонажей отмечает их «анонимность», а также то, что это зачастую «люди, не имеющие индивидуальности», это люди, которых определяет «повседневная жизнь», «не имеющие внутреннего мира» [195]. Однако в данном случае речь идет скорее не о «недостатке», а о принципиальной особенности подобных персонажей — их внутренняя «пустота» получает наполнение посредством других персонажей. Такого рода тип взаимодействия центрального персонажа с периферийными отличает все произведения с «иллюзорным» героем. Так, Чэнь Сыхэ отмечает, что раскрытие главного персонажа романа «Эпоха Просвещения» — Наньчана, происходит исключительно посредством других персонажей, и даже отмечает пять этапов этого раскрытия, пять групп героев, которые связаны с главным героем и друг с другом системой антитез [259, с. 27]. Этот же вопрос на том же материале получает рассмотрение в статье другого известного китайского литературоведа — Чжан Сюйдуня, одного из ведущих современных исследователей творчества Ван Аньи<sup>40</sup>. Чжан замечает, что в романе «Эпоха Просвещения» и некоторых других духовная сущность центрального персонажа «несколько пуста, бесформенна, запутана... ее можно полностью увидеть лишь посредством других персонажей» [238]. В этом контексте исследователь вводит интересный термин — «диалогические» персонажи, имея в виду тех второстепенных персонажей, которые появляются в канве сюжета лишь за тем, чтобы вступить в некий «диалог» с главным героем и раскрыть его с определенной стороны. В отличие от приема группировки образов, когда «сопоставление внутри группы дает возможность лучше представить сложность каждого характера» [51, с. 21], подобное сопоставление направлено на раскрытие исключительно центрального героя, такие персонажи не являются персонажами-характерами и не несут непосредственно сюжетной функции. Чжан отмечает, что «все “диалогичные” персонажи имеют более четко изображенный внутренний мир и идеологию... они находятся в антитезе, в добродушном диалоге с персонажами новой жизни, они все фактически не по своей воле

---

<sup>40</sup> Ван Аньи и Чжан Сюйдун даже совместно написали «Пояснения для читателя “Эпохи Просвещения”» [170].

вовлечены в этот диалог (антитезу), они находятся на заднем плане повествования, они не так полны жизни. Это люди-невидимки — появляются и исчезают» [238]. Однако при этом трудно согласиться с тем, что исследователь характеризует этих персонажей Ван как героев, «наделенных личной предысторией, привносящих в роман свою личную проблематику» [238], — скорее это некая галерея «портретов эпохи», в каждом из которых в несколько утрированном виде предстает определенная черта или свойство главного героя романа.

Таким образом, термин «диалог» здесь применим с определенной оговоркой. В случае с прозой Ван, речь не идет о той «диалогичности» произведения, когда в диалоге участвуют самостоятельные и равноценные голоса, когда «мысль развивается диалогически... путем сопоставления цельных глубоко индивидуализированных голосов» [15, с. 67]. У Ван Аньи второстепенные персонажи, посредством которых раскрывается центральный, не являются персонажами-характерами, они лишь воплощают некие типические черты, и, как справедливо заметил Чжан Сюйдун, являются скорее «людьми-невидимками», в значительной степени лишенными индивидуальности [238]. Таковы А Мин и Зайчонок в «Эпохе Просвещения». Зайчонок — образ типичного сынка «кадрового работника», в антитезе с которым раскрывается отношение Наньчана к его семье и ее партийному статусу, а А Мин — талантливый художник, появляется в романе лишь для того, чтобы показать, насколько главный герой лишен творческого начала. Таковы и У Пэйчжэнь и мадам Янь в романе «Песнь о бесконечной тоске». У Пэйчжэнь — школьная подруга Ван Цяо, менее привлекательная, но при этом удачно вышедшая замуж. Она подчеркивает иллюзорность мечтаний о «земном» счастье главной героини — красавицы Ван Цяо, выбравшей путь содержанки известного человека. Мадам Янь, которая появляется в середине романа в роли наперсницы Ван Цяо, проявляет в главной героине карикатурную сторону — на фоне смешного стремления к внешнему «блеску» подруги становится очевидным, насколько низменно это стремление и у главной героини. Показательно, что подобные персонажи почти всегда появляются в произведениях Ван Аньи строго на протяжении какого-то одного эпизода, а выполнив свою функцию, исчезают, уступая место другим. Таким образом, они не формируют конфликт и не участвуют в его разрешении.

Подобные отношения между героями точнее будет назвать не диалогом, а «отражением». В отечественном литературоведении такой тип изображения персонажей принято называть «контрастно-сходным», в рамках которого «все герои воплощают в себе определенные черты и убеждения времени... но каждый из них прежде всего есть одностороннее и часто доведенное до экстремального состояния отображение идей и стремлений главного героя. В результате подобной “экстремальности” и примешивания других черт возникают контрастные фигуры, антиподы главного героя, сохраняющие, однако, определенное сходство. Именно внутреннее



отношение между главным героем и остальными действующими лицами, обуславливающее их “контрастность” или “зеркальность”, определяет главную функцию этих персонажей в романе. Таким образом, главный герой является центром, стягивающим параллельно развиваемые линии, связанные с тем или иным персонажем, в ту или иную точку» [75, с. 63]. И действительно, в произведениях Ван, где мы видим подобное построение системы персонажей, все второстепенные герои являются своего рода искаженным «отражением» главного героя. В этом контексте вовсе не случайным представляется тот факт, что один из лейтмотивных образов «экспериментальной» прозы Ван — образ зеркала. Часто «отражение» главного героя в других персонажах происходит через «призму» времени. Так, герой «Эпохи Просвещения», Наньчан, путешествуя по Шанхаю и встречаясь с различными его обитателями, одновременно попадает и в различные эпохи — эпоху колониального Шанхая (встреча с Цзябао), эпоху расцвета предпринимательства (дед Цзябао), эпоху элегантных салонов 40-х (встреча с Маленьким Старичком) и т.д. А в «Песне о бесконечной тоске» главная героиня Ван Цяо, встречаясь в 80-е годы с Лао Колором становится карикатурным образом себя в 40-х. А появление и затем исчезновение ее дочери Вэйвэй в третьей части дает еще одно отражение личности Ван Цяо — только в будущем.

Как видно из вышесказанного, далеко не все персонажи прозы Ван Аньи обладают развитым психологизмом (а некоторые принципиально не могут им обладать). Однако помимо изображения героев как действующих лиц, определенных «кругозоров» произведения, во всех произведениях Ван присутствует непосредственное изображение воспринимающего сознания, принадлежащего либо центральному герою, либо нарратору. В связи с этим в прозе Ван часто используется *ischerzählung*, придающий изображенному действию характер «достоверности» [37, с. 296]. Эта форма повествования особенно характерна для произведений автобиографического характера («Кухня», «Черный лунтан», «Эпоха отшельничества» и др.), и нередко используется Ван Аньи в рамках приема «потока сознания» в повестях и романах «экспериментального периода» («Достоверность и вымысел», «Печальный Тихий океан», «Утопическая поэма»). А в случае использования *er-erzählung*, для всех произведений Ван характерна позиция «всеведущего автора» — при повествовании от третьего лица *er-erzählung* изображение субъективного сознания и восприятия может осуществляться только в рамках подобной авторской позиции<sup>41</sup> — с комбинацией субъективного и надличностного [82, с. 81] изображения, которое Ван Аньи называет «субъективным» и «объективным» [105, с. 29].

---

<sup>41</sup> О том, что для подавляющего большинства произведений Ван характерна позиция «всеведущего автора» говорят и некоторые китайские исследователи, к примеру, см. Ли Цзин [195].

Обращает на себя внимание, что при комбинации повествования от первого и третьего лица, переходы между ними у Ван Аньи не маркированы и нарочито размыты. Это можно проиллюстрировать на одном из фрагментов рассказа «Пьяница»:

{Рисовое вино по природе клейкое, все вот говорят, что вино — это жидкость, а рисовое вино больше похоже на бульон, оно очень мягко действует на желудок.} (1) {И вновь он мысленно вернулся в прошлое.}(2) { Тогда он был еще молод и нетерпелив, не было такой выдержки, как сейчас.} (3) { Он начал спешить, пить жадно, большими глотками. Еда была съедена подчистую, оставалось только пить, не закусывая.} (4) {Вино постепенно становилось для него уже не вином, а просто «желтым супом».} (5) {Тут он употребил это разговорное словечко.}(6) {Да, именно «желтым супом».} (7) {Сколько он ни пил, эффекта все не было,}(8) {и он подумал, что же я не допьюсь до смерти?} (9) [160, с. 109–110].

В данном отрывке можно наблюдать, как в едином по смыслу речевом фрагменте сочетается внутренний монолог героя, его прямая речь — изображение от первого лица — и изображение от третьего лица, причем граница между повествовательными формами не только не маркирована, но и трудно ощутима. Так, в фрагменте (1) только оборот «все вот говорят» показывает читателю, что это прямая речь героя, следующий фрагмент (2) — резкий переход к изображению от третьего лица, с позиции нарратора, так как субъект речи фрагмента (1) назван местоимением третьего лица «он», это же местоимение в фрагменте (3) заставляет по аналогии воспринимать фрагмент как «речь нарратора», в то время как по содержанию фрагмента мы понимаем, что вполне вероятно на самом деле так оформлен внутренний монолог героя; фрагменты (4) и (5) изображенными целиком от третьего лица и относящимися к речи нарратора, однако фрагмент (6) внезапно заставляет читателя понять, что «желтым супом» из фрагмента (5), оказывается, относилось к прямой речи героя. Далее идущие подряд фрагменты (7), (8), (9) представляют собой прямую речь героя, «речь нарратора» от третьего лица и внутренний монолог героя соответственно.

Подобная организация повествования создает эффект «мгновенного погружения» в различные явления сознания героя и тем самым более субъективный ракурс изображения, а также заставляет читателя проявлять большую «активность» в восприятии текста. Как отмечает В.В. Виноградов, «писатель может заставить читателя как бы перебегать из одной ситуации и сферы речи в другую и стремительно влечь за новыми восприятиями и всю словесную ткань произведения. Создается иллюзия, что речь как бы перескакивает из одного плана в другой, скользя между ними обоими до тех пор, пока каким-нибудь указанием она не прикрепляется окончательно к одному определенному» [27, с. 121]. При этом позиция «всеведения» автора сохраняется на протяжении всего повествования. Даже в тех случаях, когда повествование

описывает только внешние события и реакции героев, автору известны причины этих событий и мотивировка реакций.

Это вызывает к жизни интересный вопрос о «полифонии» в прозе Ван Аньи. Ряд исследователей говорят о некоторых произведениях Ван как о полифонических, в частности, Д.В. Львов в своей диссертации рассматривает повесть «Деревня Сяобаочжуан» в качестве примера «полифонического» повествования. Однако данная точка зрения представляется спорной. По определению М.М. Бахтина, «полифоническое» устройство произведения предполагает изображение наряду с авторским «полнокровного и полнозначного чужого сознания», которое «не вставляется в оправу авторского сознания, оно раскрывается изнутри как вне и рядом стоящее» [19, с. 308–309]. Однако у Ван Аньи изображение действительности хотя и ведется через призму субъективного мировосприятия, но при этом всегда находится, по выражению Бахтина, «в оправе» авторского сознания. Сознание героя доступно автору более, чем самому герою, потому что автору доступны как внешние проявления и поступки и внутренние чувства и эмоции, так и мотивирующие их причины, и все это изображается с идеологической точки зрения автора, что проявляется, в том числе, и на уровне лексики (так, в произведениях Ван редко встречается стилистическое «разноречие», его языковая стилистика довольно монолитна)<sup>42</sup>. В этом плане очень показательны, в частности, характеристики персонажей. К примеру, в рассказе «Набор рабочей силы» мы встречаем такую характеристику главного героя: «Его вид напоминал типичного крестьянина, а не студента из города. Так казалось потому, что у него было это выражение лица, настороженное и опасливое, выражение, которое появляется при слишком зажатом и подавленном психологическом состоянии» [151, с. 102]. А в рассказе «Братцы» героини характеризуются автором так: «Все это множество людей существует не автономно, а формирует связи друг с другом. Старина Ван видела в этих связях ответственность, а Старина Ли — любовь» [132, с. 37]. В этих характеристиках очевидно отсутствие всякой ссылки на сознание героев, формулировки и мотивировка здесь исключительно авторские.

В тех произведениях Ван, где появляется отдельная фигура нарратора («Утопическая поэма», «Время печали», «История Дядюшки», «Достоверность и вымысел» и др.) этот нарратор, во-первых, всегда автобиографичен, а во-вторых между его точкой зрения и точкой зрения автора нет принципиальных расхождений, а значит, он не представляет собой «носителя особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций, — особых как в отношении к автору, его действительному прямому слову, так и в отношении к “нормальному” литературному повествованию и языку» [14, с. 126].

---

<sup>42</sup> Подобнее об единообразии языкового стиля Ван Аньи см. главу 3.2 настоящей работы

Даже в тех редких случаях, когда между «автором» и «нарратором» происходит некий диалог, как в «Истории Дядюшки», это всего лишь дань форме «романа в романе». Так, в начале нарратор говорит, что недостаточно знает об истории, которую собирается рассказать, у нее «мало материала» [157, с. 1], однако в процессе «рассказывания» нарратор дает практически исчерпывающую мотивировку событий и поступков персонажа. Например, она знает причины развода героя, хотя нарратору как персонажу, ограниченному в романе определенными временными рамками, это не может быть известно, а известно только герою, или же она постоянно указывает на то, что какой-то момент является для Дядюшки «судьбоносным», а подобная оценка подразумевает, что она обладает полным представлением об истории и ее развязке. Поэтому «диалог», и присутствие, в частности, авторской иронии в «речи нарратора» становится лишь формой выражения самооценки и самоиронии автора, в то время как идеологическая позиция автора и нарратора в повести совпадают.

В отдельных произведениях Ван доля изображения с позиции «героя» увеличивается, и его самостоятельность в тексте усиливается. Например, это характерно для повести «Деревня Сяобаочжуан», о чем справедливо говорит исследователь из Гонконга Хэ Сычжэнь. «Ван Аньи от начала до конца стремится поместить себя на позицию третьего лица/позицию наблюдателя, устранить эмоциональную вовлеченность автора в тексте, нивелировать роль нарратора, с тем, чтобы... персонажи и их индивидуальные обстоятельства проявились максимально объективно» [228, с. 21]. Однако несмотря на то, что «Деревню Сяобаочжуан» отличает большая степень индивидуализации персонажей, подробное изображение и сопоставление их точек зрения — их сознание все равно не «раскрывается изнутри, как рядом стоящее», потому что сознание каждого персонажа изображено через призму авторской оценки, автору полностью доступны как эмоции героев, так и их психологические причины.

С подобным «объективным» изображением близко соприкасается прием «двойной экспозиции», когда «описание одного и того же эпизода может вестись одновременно с нескольких позиций — представляя собой в этом случае результат не соположения, а синтеза разных точек зрения, слияния их воедино» [82, с. 92], который хоть и не часто, но все же встречается в произведениях Ван. К примеру, в романе «Эпоха Просвещения» разговор со старшей сестрой Наньчана изображен с позиции самого Наньчана, у которого этот разговор вызывает недоумение, с позиции Чэня, которого этот разговор увлекает, и с позиции средней сестры Наньчана, которую этот разговор просто злит, так как она ревнует Чэня [150, с. 51–52]. А в романе «История Дядюшки» некоторые эпизоды, например, переобучение героя, описывается сначала с позиции Дядюшки в героическом ключе, а затем с позиции нарратора в ироническом [157, с. 5]. Однако во всех этих случаях «результатирующей» точкой зрения будет точка зрения

автора, которая может как вбирать в себя точки зрения отдельных персонажей, так и быть принципиально другой. Таким образом, мы можем заключить, что в произведениях Ван нет «полифонического» повествования: хотя точка зрения персонажа, безусловно, является объектом изображения и иногда его ракурсом, она не обладает самостоятельностью и не позиционируется как независимая от точки зрения автора.

Подобная «слитность» изображенного сознания героя и сознания автора создает специфическую структуру художественного конфликта, которую можно выявить во всех произведениях Ван крупной формы и в подавляющем большинстве повестей и рассказов. Центральный конфликт — противостояние героя и фатума времени изображается как внутренний конфликт персонажа, а сюжетно реализуется в рамках «диалога» другими персонажами. Пользуясь терминологией, предложенной А.Б. Есиным [45, с. 105], в прозе Ван сложный конфликт изображен как внутренний, а сюжетно реализуется как простой.

Герой в произведениях Ван находится в противостоянии с окружающим его миром: его законами, идеалами или реальностью, однако в произведениях мы крайне редко видим прямое влияние мира и обстоятельств на героя. Большую долю художественного изображения Ван занимает воссоздание субъективной психологии и восприятия мира. При этом герой зачастую не обладает индивидуальностью и характером, а является своеобразным отражением различных судеб, позиций и точек зрения. В его внутреннем мире разворачиваются конфликты сложного типа: элементы его психологии, мотивированные его телесностью, его желаниями, его восприятием реальности, его взаимоотношениями с обществом и т.д. вступают в противоречие внутри него самого, т.е. оба полюса антитезы, формирующей конфликт, представлены во внутреннем мире персонажа. Сюжетно же внутренний конфликт получает раскрытие не только в рамках непосредственного изображения внутреннего мира (например, во внутренних монологах, в описаниях явлений психики и т.д.), но и (чаще всего даже в первую очередь) через противопоставление героя другим персонажам, через его «диалог» с ними. «Диалог» мы берем здесь в кавычки, потому что чаще всего персонажи, которым противопоставлен герой, не представляют собой другой самостоятельной позиции, отличной от позиции героя, а являются олицетворением одной из позиций, одного из вариантов истины, существующего внутри самого центрального героя. Таким образом, герой в произведениях Ван организует художественный конфликт. Конфликт не развивается фабулярно и не находит разрешения в сюжете произведения — он обозначается и приходит к кульминации в рамках сознания персонажа, и в нем же диалектически разрешается.

### Глава 3. Образно-символическое содержание и стилистика прозы Ван Аньи

#### 3.1. Образы, символы, лейтмотивы

Художественные образы — важнейшая область, посредством которой непосредственно «складывается картина изображенного мира» [45, с. 54]. Как отмечает Г.О. Винокур, «в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [30, с. 29]<sup>43</sup>. Помимо изобразительной функции, образная единица является своего рода «действующим лицом» произведения, «выступает как актер, в котором видят не его самого, а перевоплощение в другого человека» [37, с. 23]. При исследовании корпуса произведений автора как единого макротекста, важнейшей задачей становится выявление образов, обладающих в данном макротексте лейтмотивным значением, являющимся в нем «знаком ценности» [49, с. 282], а также формулировка основных принципов отбора явлений, получающих в произведении художественную функцию, что позволяет в значительной степени реконструировать точку зрения автора по отношению к изображаемому им литературному миру [81, с. 18]. Помимо этого, подобным образом можно воссоздать концептуальную картину художественного мира писательницы, то есть того «глобального образа мира», который фиксируется отдельными словами и формируется сознании читателя на лингвистической основе [23].

Для произведений Ван Аньи характерна высокая степень художественной детализации, иной раз нарочито высокая. Профессор Ван Дэвэй иронически называет это свойство прозы Ван «всеядностью»: «Тенденция к “материальности” Ван Аньи проявляется не только в безграничном творческом любопытстве — все-то она хочет увидеть, всего коснуться — но и в том, с какой жадностью она копит исторический материал, который становится материалом для ее писательского воображения» [173]. Да и сама писательница неоднократно признается в том, что ей в работе необходимо обилие и даже избытие деталей: «Я не могу абсолютно ничего отбросить, ведь все, на самом деле, может мне пригодиться» [173, с. 25].

Подобное свойство прозы Ван Аньи наиболее ярко проявляется в бытописании. В произведениях Ван можно найти подробнейшие описания практически всех аспектов обыденной жизни человека: распорядок дня, бытовые привычки, еда, костюм, интерьер — все это реконструируется в мельчайших подробностях. В прозе Ван Аньи быт одухотворен, самоценен

---

<sup>43</sup> В данной работе термином «поэтический язык» исследователь обозначает язык любого художественного произведения, в том числе прозаического.

и обладает собственной эстетикой. Даже в самых тривиальных деталях есть своя поэзия. К примеру, в рассказе «Кухня» мы находим такое описание обстановки дома: «здесь все предметы имеют имена. Вот, например, эту скамейку зовут А Цяо, что значит “угловая”, потому что у нее всего три ножки... А вот людям, напротив, вовсе не обязательно иметь имена. Детей обычно зовут “А Старший”, “А Второй”, “А Третий”... Это в определенной степени отражает “естественный” взгляд на жизнь, царящий в кухне, согласно которому все сущее имеет жизнь, и жизнь каждого равноценна» [153, с. 208]. Как справедливо отмечает Лай Чипин, этим «художественный быт» Ван Аньи принципиально отличается от бытовизма неореалистов. «В отличие от хаотического и беспорядочного, неприглядного и шумного предметного мира повседневности, который мы встречаем в произведениях Чи Ли и Фан Фан, и от мягкого и безмолвного, погруженного в тишину мира повседневности Фань Сяоцин, предметный мир повседневности в произведениях Ван — это поэтизированный мир, любовно изображенный и осмысленный во всех своих элементах, наполненный колоритом повседневности» [188, с. 47]. Сама Ван Аньи неоднократно признавалась, что бытовые подробности кажутся ей куда выразительнее возвышенных образов. Характерный пример можно найти в ее заметках к сценарию «Манящая луна», где она рассуждает о музыке так: «Чем отличаются эти звуки, это пение духовых от плача младенца, от капанья воды, от скребущего звука, когда по земле волокут что-то тяжелое? Можно сказать, музыка менее выразительна, ведь эти звуки повседневной жизни вызывают в душе образы или воспоминания о конкретных ситуациях, а что вызывает музыка? Ничего» [143].

Наглядный пример подобной бытовой детали представляют описания интерьера в прозе Ван, которые почти всегда подчеркнута подробны. Так, в рассказе «Война воробьев и горлинок» описание квартиры одного из героев выглядит так: «Это была обычная квартира на первом этаже, площадью шестнадцать-семнадцать квадратных метров. Пол, выложенный кирпичом, между кирпичами — мелкий мусор, который никто никогда не выметал. Беленые бетонные стены, закопченные дочерна, на которых в несколько слоев висели плакаты. Они, очевидно, должны были выступать в роли обоев, поэтому их клеили как получится, и они беспорядочно перекрывали друг друга: на голове Чжу Интай оказались ножки пухленького младенца, а рабочий-нефтяник соседствовал с Пастухом и Ткачихой. Кровать без матраса, была накрыта тонким покрывалом, над ней висела пожелтевшая москитная сетка, рядом стояли белый деревянный сервант, квадратный стол, несколько квадратных табуреток, и плетеный стул» [149, с. 21–22]. Особенно характерен для бытописания Ван Аньи прием олицетворения, когда отдельные вещественные детали наделяются своими чувствами, эмоциями и мыслями. К примеру, в романе «Песнь» мебель и детали обстановки в квартире Ван Цяо погружены в

печальные воспоминания. «Комната выглядела изящно и прелестно, но чувствовалось, что за этим скрывается какая-то боль. Цветы и орнамент из листьев лотоса, украшавшие старенькое покрывало на кровати, словно еще хранили тень сна, а яркие краски на занавесках тоже, казалось, были тенью чьей-то грезы. Комод из массива грецкого ореха, на самом деле, стоял тут в память о чем-то, но только ему одному было известно, о чем. Старые валики дивана выглядели трогательно и жалобно, воплощая печаль о безвозвратно ушедшем, о том, что нельзя удержать, как нельзя удержать в руке струю воды» [5, с. 259–260].

Еще одним примером разнообразия бытовых деталей в прозе Ван может служить описание приготовления и употребления еды и алкоголя. Так, роман «Песнь» — это своеобразная энциклопедия шанхайских блюд, в которой подробно описана повседневная еда шанхайцев, а также перечисляется меню каждой встречи и приема гостей, дается оценка выбору блюд, их вкусу и аромату. К примеру, когда Ван Цяо приглашает мадам Янь и Дядюшку Маомао к себе в гости, большую часть главы занимает описание меню и процесс готовки в мельчайших деталях. «Ван Цяо еще заранее купила курицу, а сейчас, отделив от нее грудку и нарезав для жарки, она поставила тушиться оставшуюся часть тушки, а остальное выкинула. Затем она отварила креветки в соленой воде, почистила парочку консервированных в извести яиц, обжарила “као фу” в соевом соусе, и в итоге у нее получилось четыре холодные закуски. На горячее она приготовила курицу ломтиками, карася, жареного с зеленым луком, сушеный доуфу с сельдереем и моллюсков с яйцом. Эти блюда были хоть и скромные, но вполне приличные, и к тому же вкусные и небанальные. Так что, хоть она и не старалась затмить роскошный стол Янов, но не проявила ни малейшего пренебрежения к гостям» [5, с. 256]. Так же детально в романе описано, насколько грамотно Ван Цяо заказывает блюда в ресторане на встрече с режиссером, умудрившись не потратить много и не поставить хозяина в неловкое положение; какие кушанья она советует выбирать дочери во французском кафе; как правильно готовить «утку восьми драгоценностей» и составлять меню для новогоднего застолья и многое другое. Подробно изображено приготовление и потребление даже самых повседневных закусок: как герои вместе собираются жарить сладкий батат и семечки гингко, готовят новогодние сладости, покупают в кулинарии баоцзы со шпинатом и другие закуски и так далее.

Употребление еды и вина становятся в прозе Ван метафорой любви к жизни. Так, в «Песне» в эпизоде страшного голода в Шанхае Ван Цяо вновь сходится со своим бывшим возлюбленным, господином Чэном, — и поводом становится как раз еда. Так как они все недоедают, то возможность совместно покупать продукты и делить расходы становится для них способом выжить и поводом вновь сблизиться. Но здесь все не ограничивается чисто практической выгодой: в это страшное время еда становится единственным, что занимает мысли



героев, причем не в форме пагубной одержимости — именно еда придает им силы жить и проявляет их интерес к жизни. К примеру, это хорошо иллюстрирует эпизод «составления меню» на следующий день. «Вечером Ван Цяю рано легла в кровать, а господин Чэн сел за стол, подсчитывал дневные расходы, и они обсуждали, что будут готовить завтра. Хотя оба только что поужинали, но в мыслях они уже предвкушали завтрак следующего дня, и поговорить о нем было невероятно интересно — они обсуждали меню снова и снова, в мельчайших подробностях» [5, с. 336]. В этом смысле отношение к еде в художественном мире Ван Аньи становится настоящей философией. Эту философию хорошо иллюстрирует момент, когда герой «Песни» Саша помогает героиням готовить новогодний стол. «Саша по-настоящему получал удовольствие от этой тонкой и кропотливой работы. Вот что называют жить, как улитка, спрятавшаяся в своей раковине, или жить как лягушка на дне колодца. Это когда не загадывают на далекое будущее, а живут сегодняшним днем, разламывая и измельчая время до крошева, отчего краткий миг жизни растягивается и становится длиннее. Саша был под таким впечатлением от происходящего, что даже ненадолго стал серьезным, и со всей учтивостью расспрашивал дам, почему непременно нужно добавлять воду, когда мелешь рисовую муку, и как делать начинку из черной кунжутной пасты» [5, с. 280].

Подобное отношение, но уже к алкоголю, иллюстрирует рассказ «Пьяница», главный герой которого — признанный мастер «винных сражений». Вся жизнь героя проходит в попойках, никто за столом не может его перепить, но когда появляется молодой соперник — студент из Пекина, и бесцеремонно одерживает верх в алкогольном сражении, это сразу лишает нашего героя воли к жизни. Казалось бы, вся жизнь героя подчинена чему-то совершенно банальному и бессмысленному, однако его реакция на поражение заставляет задуматься, что процесс выпивки он понимает глубже, чем кажется в начале. И уже в финале, когда студент спустя время приходит с повинной к Пьянице, становится очевидным, что искусство пить было для героя тем же самым, что и искусство жить: умение наслаждаться каждым моментом, находить золотую середину, знать меру — потому грубая попытка студента все это принизить и обесценить заставляет героя отказаться от застолий. Здесь винопитие становится метафорой реального проживания жизни, не абстрактного и не пустого. «Само это слово — «жизнь» — это слишком абстрактный образ, незаметно может произойти подмена понятий», — рассуждает герой [160, с. 106]. С другой стороны, в жизни без алкоголя герою трудно найти смысл и краски, ведь алкоголь оказывал чудесное воздействие не только на окружающее, но и на него самого. «Алкоголь преображал его. В обычной жизни он почему-то выглядел серо и неприметно. Дело было даже не в плохом настроении, скорее не хватало какой-то яркости, блеска... Однако та живость, которую рождала в нем выпивка, была выразительнее слов и заражала всех вокруг» [160, с. 91].

Так как в прозе Ван Аньи обыденное существование становится своего рода «истиной» жизни, противопоставленной абстрактности идеологии и пустоте иллюзии, в произведениях Ван всегда подчеркивается тесная связь повседневной жизни человека и природных явлений. В связи с этим в произведениях появляется множество образов, связанных с различными явлениями природы. Так, жизнь героев Ван подчинена смене сезонов и времен года, циклу дня и ночи, изменениям погоды, причем это верно как для городской, так и для деревенской прозы. Это воплощается в тексте посредством называния определенных явлений природы, описания чувственных и видимых примет времен года, изображения движения солнца, звезд и так далее. Например, в романе «Эпоха Просвещения» описания сезонов и их типические образы и признаки присутствуют в романе на протяжении всего повествования (например, чуть ли не в каждой главе описываются французские платаны Шанхая, и по их внешнему виду читатель понимает, какой сезон наступил), и несут как организующую, так и символическую функции. В жизни города и его обитателей вслед за сменой сезонов тоже наступают периоды умирания и обновления: зимой у Наньчана умирает мать и арестовывают отца, зато весной он знакомится с барышнями и влюбляется, осенью же происходит инцидент с беременностью Цзябао и к зиме Наньчан вновь погружен в печальные размышления. В «Песне о бесконечной тоске» судьба героини тоже развивается в соответствии с сезонами: весной происходят почти все перемены в жизни Ван Цяо (переезд в Элис, переезд в Уцяо, переезд в Пиньаньли), летом происходит что-то чистое и счастливое в ее жизни (например, отношения с господином Чэном), а на осень приходятся все ее расставания (ссора с Лили, смерть председателя Ли и т.д.). Часто в описании какого-то сезона подчеркивается его «природная» сущность. Так, в рассказе «Черный лунтан», когда приходит зима, в жизни детей переулка наступает затишье. «Это время — когда все вызревает, оно подобно зимней спячке, когда личинка за зиму трансформируется, молодые ростки набираются питательных веществ, а каждый человек дремлет в своем гнездышке» [145, с. 237]. И напротив, с приходом весны наступает «время возрождения жизни в лунтане... все растет и цветет» [145, с. 241].

В произведениях, где действие происходит в деревне, время часто изображается в соответствии с циклом сельскохозяйственных работ. Так, например, в повести «Сестрички» читатель узнает, что «прошло некоторое время, и когда наступило время сбора гаоляна, Сяо Люй вернулась» [120, с. 118]. В повести «Деревня Сяобаочжуан» можно встретить такие указания на время: «прошло два месяца, собрали урожай пшеницы, и в деревню Сяобаочжуан снова приехал джип, из которого на этот раз вышло три человека» [135, с. 256]. Также события изображаются в соответствии со временем суток, причем за каждым временем закреплены определенные коннотации. Например, трагические события в жизни персонажа чаще всего происходят ночью:

самоубийство матери и «шельмование» отца Наньчана из «Эпохи Просвещения», роковая встреча с женой, арест главного героя и кульминационный момент — попытка отцеубийства в «Истории Дядюшки», убийство главной героини в «Песне о бесконечной тоске» и т.д.

Тесная связь времени Ван Аньи с сезонами, временем суток и даже отдельными погодными явлениями очень ярко проявлена в эссе «В поисках Шанхая». В нем подробно изображено, как аномальная жара, периоды «сливовых дождей», летние грозы, послеполуденный зной влияют на воздух, запахи и настроение города, а также на жизнь и самочувствие его обитателей. К примеру, несколько дней аномальной жары весной становятся источником «меланхолической болезни» горожан. «Вид этой счастливой молодой поросли, радующейся солнцу... только усиливает уныние в сердцах горожан» [1, с. 209], а в период «футянь» все вокруг, в том числе и настроение шанхайцев, проясняется, а предметы и явления обретают четкие контуры, «даже выговор людей — и тот как будто становится чище» [1, с. 211].

Произведения Ван отличает богатейшая флора и фауна. В ее прозе всегда присутствуют растительные образы. Часть подобных деталей носят описательный характер: французские платаны в Шанхае, лук и толстянки на окнах в переулках, цветущие гардении и олеандры в квартирах горожан и т.д. Однако несколько растений приобретают в произведениях Ван символическое значение, причем единое в различных произведениях. К примеру, дикий виноград становится в прозе Ван символом времени: «дикий виноград... что-то скрывает и прячет, подобно пологу времени» [5, с. 27]. «Иной раз в лунтане увидишь стену, целиком оплетенную диким виноградом, от этих плетей веет ощущением неотвратно надвигающейся старости, и это ощущение переживет все остальные» [5, с. 52]. Мох становится символом сочувствия и утешения, он часто сравнивается с коркой, которая затягивает раны: «тенистые уголки зарастают мхом, словно корочкой, которая затягивает рану, чтобы боль утихла со временем» [5, с. 27]. Символическое значение имеют и абстрактные «цветы», если они появляются, к примеру, в интерьере. Если в начале романа «Песнь» занавески в цветочек — атрибут девичьих покоев и девичьих надежд, то когда Ван Цзяо переезжает соержанкой в дом председателя Ли, вся ее квартира оказывается изукрашена цветами. «Это — настоящее царство цветов: они украшают абажур лампы, проглядывают в резьбе на платяном шкафу, выложены на витражных стеклах французских окон, составляют узор на обоях... повсюду в вазах расставлены живые цветы, стопки носовых платков переложены засушенными лепестками белой орхидеи, в чайной чашке плавают бутоны жасмина, духи источают аромат фиалок, оттенок румян подобен лепесткам розы, лак для ногтей красный, словно цветы бальзамина, а от одежды исходит свежий и чуть горьковатый запах ромашки» [5, с. 159]. Здесь цветы становятся метафорой надежд на счастье. Не случайно когда Цзян Лили приходит в гости к подруге, которая уже «в другом статусе» и

живет с богатым мужчиной, она отмечает: «[Ван Цяю] пополнела и цвет ее лица посвежел, ночная рубашка на ней была розового цвета, с вышитыми по подолу крупными цветами, похожие цветы украшали скатерть и абажуры ламп. Цзян Лили вспомнились мелкие цветочки на прежних ципао Ван Цяю, и ей подумалось, что теперь эти цветы стали такими же пышными и великолепными, как и та, кого они украшали» [5, с. 173].

Еще разнообразнее фауна произведений Ван. В них упоминаются почти все животные — обитатели города, от кошек и воробьев до голубей и водяных крыс, не остаются без внимания даже насекомые: различные жучки, муравьи и тараканы; встречаются и деревенские животные и птицы: свиньи, куры, гуси и т.д. Большинство подобных образов не несет никакой дополнительной семантики, являясь своего рода элементом пейзажа, но отдельные животные приобретают в прозе Ван статус символа. Самым известным среди подобных символов (благодаря успеху романа «Песнь») стали голуби — метафора человечности, сочувствия и добродетели. Помимо того, что им посвящена отдельная глава в романе, именно глазами голубей читатель видит все события, в нем происходящие. «Голуби — душа Города. Каждое утро тысячи голубей взмывают над волнами крыш прямо в небо!... На самом деле, истинную сущность этого Города понимают и чувствуют лишь голуби» [5, с. 41]. В этом значении голуби противопоставлены воробьям — они «мещане-обыватели», «мелочные и трусливые существа» [5, с. 42], которые в той же повседневности, которую видят голуби, видят не возвышенное, а низменное, а все оттого, что им не под силу взлететь высоко. Подобная семантика воробьев и голубей встречается и в других произведениях Ван и может считаться для ее прозы сквозной. Еще одно животное, наделенное символическим значением — кошки. Это значение скорее негативное, указывающее на тайны и опасности. Кошки появляются на улицах города ночью и становятся свидетелями всяких темных делишек. Во многих произведениях Ван сравнение внешне безобидного героя с кошкой намекает на его коварство и хитрость. Так, про героя повести «Любовь в Пустынных горах», внешне мягкого и безвольного мужчину, который не в силах сопротивляться страсти, которую в нем пробуждает героиня, говорится: «его глаза светились в темноте словно кошачьи», это одно из указаний, что за внешней пассивностью героя скрывается расчет, что он прекрасно осознает аморальность происходящего и поступает вполне осознанно. Похожая характеристика дается героине романа «Я люблю Билла» — художнице А Сань, у которой «кошачьи глаза», она тоже указывает на «двойное дно» героини. Студентка-художница, которая, казалось бы, искренне влюбилась в молодого американца, на поверку готова идти даже на проституцию, лишь бы уехать из страны, и в итоге попадает в колонию. Однако в отдельных произведениях писательницы «кошачья» символика приобретает иную коннотацию. К примеру, в повести «Любовь в маленьком городке», кошка становится частью антитезы кошки—собаки

(хотя, собаки довольно редко появляются на страницах прозы Ван), причем кошки — это еще и кличка местных рыбаков, живущих на воде, то есть на первый план выходит семантика «бродяжничества», а не «коварства»: «в городке рыбаков, живущих на воде, прозвали “кошками”», в глубине души сочувствуя им: негде приклонить голову, постоянно отданы воле волн, как будто нету у них корней» [136]. А собаки — это жители деревни, символ оседлости и преданности. Не случайно как только героиня попадает в город, она отмечает, что «в городе уже не слышно лая собак, зато полным-полно кошек» [136].

Другая важная особенность образного наполнения прозы Ван — акцентирование деталей, связанных с чувственным восприятием мира: зрением, слухом, обонянием и осязанием. Подобные детали появляются в рамках характерного для писательницы изображения сознания человека и процесса восприятия им окружающей действительности и создают эффект максимально непосредственного переживания читателем изображенного в тексте.

Так, произведения Ван Аньи отличает развитая цветовая деталь. Сама она неоднократно отмечает, что цветовые детали — одни из самых выразительных в арсенале писателя. У нее даже есть отдельное эссе, посвященное цвету, — «Путь, проделанный цветом» (颜色的里程), в котором Ван говорит о важности цветописы в своем творчестве и заключает: «искусство — зачастую это всего лишь проблема цвета» [114, с. 104]. Вообще говоря, увлечение «цветом» — одна из характерных черт «литературы нового периода». Как замечает Цао Вэньсюань, «поэты и прозаики 80-х продемонстрировали невиданный ранее интерес к изображению цвета и светотени. Концепты цвета заняли в их художественном мышлении гораздо более отчетливое место, чем раньше». При этом исследователь связывает это именно с ориентацией на чувственное изображение действительности, изображения «переживания жизни» [231, с. 64].

Семантика цвета в прозе Ван Аньи очень разнообразна. Писательница использует как традиционные для китайской культуры значения определенных цветов, так и придает цвету новые, авторские коннотации. Говоря о традиционной семантике, в произведениях Ван часто присутствует красный цвет в его традиционных для носителей китайской культуры значениях «счастье» и «супружество». К примеру, в романе «Песнь о бесконечной тоске» в сцене кинопроб, где Ван Цяо изображает невесту (в то время как вся ее жизнь действительно сосредоточена лишь на том, как выйти замуж), героиня словно очутилась «в безбрежном море красного цвета» [1, с. 64]. Это мгновение, когда она ждет решения режиссера, становится символом определенного душевного состояния девушки-невесты: надежды на лучшее, которая потом станет лейтмотивом всего романа. Это же значение несет красный цвет в Уцяо. Свадебная лодка с плачущей невестой, которую героиня видит по дороге, вся убрана красным: красные благопожелательные иероглифы, красный наряд. Невеста заливается слезами, не желая покидать родных и страшась будущего, и

вновь это состояние души близко главной героине. Также в прозе Ван часто встречается традиционная для Китая семантика белого как символа траура. К примеру, в той же «Песне» Ван Цяо, вернувшись в Шанхай, потеряв председателя Ли и похоронив свои мечты о славе, становится медсестрой и постоянно появляется в белом халате, а вне работы носит белое шелковое ципао (в то время как цвета нарядов ее беззаботной юности — розовый и голубой — остаются в прошлом). Будучи всего лишь содержанкой, Ван Цяо не может носить официальный траур по своему погибшему «мужу», однако все же находит способ этот траур соблюсти.

Во многих произведениях Ван присутствует и авторская семантика цвета, часто это контрастная пара цветов, символические значения которых противоположны. К примеру, в романе «История Дядюшки» это пара красный—серый. Красный — символ всего живого и героического в Дядюшке, а серый, пыльный становится лейтмотивным цветом в описании его «обычной» жизни, которую он так презирает. Противопоставление этих цветов ярко проявляется в эпизоде «шельмования» Дядюшки. В начале, когда герой предстает невинно осужденным, своеобразным мессией, вышедшим на суд толпы, кто-то кидает камень, и его лицо обгагрывается кровью. Но стоит появиться жене Дядюшки, которая начинает браниться на обидчиков мужа, и противостояние героя толпе оказывается обычной деревенской склокой. Читатель узнает, что лицо Дядюшки «враз посерело, как будто его присыпали пылью». В «Песне» подобную цветовую пару составляют красный и зеленый. Здесь красный символизирует страсть, любовь и смерть, в то время как зеленый становится символическим обозначением гармонии и умиротворения. Поэтому во многих сценах красным краскам наряда или макияжа героини противопоставляются нежно-зеленые тона в интерьере и зелень в горшках на окнах. А Уцяо, эта пасторальная «идеальная деревня», наполнена деталями зеленого цвета, вплоть до зеленых водорослей, которыми порос причал, и зеленых пампушек на Праздник Цинмин.

К образам зрительного восприятия относятся и образы, связанные с восприятием света. Как отмечает Фарино, «в литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете», отсюда «понятна неслучайность любых упоминаний о наличии или отсутствии света, а тем более — упоминаний источников света, характера этого света, его яркости или тусклости и т.д.» [84, с. 427]. Для многих произведений Ван Аньи характерно противопоставление групп образов «света» и «тьмы», причем с различной семантикой. К примеру, в романе «Эпоха Просвещения», «свет» и «тьма» противопоставлены друг другу как «веселье» и «меланхолия». Так, квартира Наньчана, вся семья которого заражена «меланхолической болезнью», постоянно изображается в сумраке, а герой приходит домой либо вечером, либо ночью. В то же время его «поиски правды» с товарищами-революционерами, напротив, происходят в ярком солнечном свете. Иногда

противопоставление осуществляется в рамках одного эпизода. К примеру, после дней тоскливого «затворничества» дома, где герой постоянно находится в полумраке, за Наньчаном заходит его товарищ Чэнь Чжожань, чтобы как-то развеять апатию друга, и сразу за этим следует сцена, как мальчишки несутся на велосипедах навстречу приключениям по яркой солнечной улице. Часто в романе изменение света мотивировано исключительно психологически. К примеру, когда между Наньчаном и отцом произошла размолвка за ужином, и отец ушел к себе, «в комнате вдруг стало сумрачней». В романе «Песнь о бесконечной тоске» у антиномии «свет—тьма» другое значение. Если свет ассоциируется с открытой и «реальной» жизнью города, то «тьма» — с тайной и непристойной. Неслучайно все преступные и трагические события в романе совершаются в темноте — совращение Ван Цяо молодого любовника, попытка Длинногого подобрать ключ к двери квартиры Ван Цяо и, собственно, убийство героини.

Помимо этого, в романе есть противопоставление естественного и искусственного света. Искусственный свет, или свет от печки (тоже созданный руками человека) ассоциируется с теплом, уютom и приятной иллюзией, в которой живут герои романа, а все сцены, происходящие в искусственном свете, демонстрируют гармоничные взаимоотношения людей. Так, отношения между Ван Цяо, мадам Янь, Дядюшкой Маомао и Сашей, которые на самом деле конфликтны, в главе «Ночные беседы у камелька», где все герои беседуют вокруг печки, кажутся удивительно гармоничными. «Как ласковы, как предупредительны они были друг с другом в этот вечер, как прекрасно они понимали друг друга, это был момент полного взаимопонимания и примирения, да и могло ли в такой обстановке быть как-то иначе? От темноты и холода, царивших снаружи, комната делалась еще более светлой и теплой...» [5, с. 282]. Даже такой слабый источник искусственного света, как спиртовка, на которой Ван Цяо дезинфицирует иглы, становится символом тепла и взаимопонимания между мадам Янь и Ван Цяо. Да и сама Ван Цяо находит в этом огоньке утешение — когда она вглядывается в него ей открываются прекрасные картины, в которых «все счастливы и все танцуют». Отдельную функцию в романе несет свет софитов, мигom преображающий любую картину, делающий ее идеальной. Совсем другая семантика у естественного света — в нем проявляется все истинное и реальное, далеко не всегда столь приятное. Так, почти все конфликты между героями происходят в ярком, естественном свете. Например, когда Дядюшка Маомао и Ван Цяо идут в парк обсуждать беременность героини и аборт, дело происходит зимой и все вокруг залито «беспощадным» белым светом.

Противопоставление естественного и искусственного света можно обнаружить и в других произведениях автора. Например, в рассказе «Кухня» свет на кухне описывается так: «Эта электрическая лампочка, покрытая слоем пыли и кухонного жира и копоти, излучает свет, который согревает сердца. Хоть он и собрал на себя всю грязь, зато он действительно настоящий

[153, с. 210]. Таким образом, искусственный, домашний свет становится в прозе Ван метафорой частного, а значит настоящего, живого жизненного пространства.

Прозу Ван Аньи отличает большое разнообразие звуковых образов. Воспроизведение «звучания» окружающего мира становится одним из способов достижения эффекта непосредственного восприятия читателем происходящего в тексте. Изображение шума города, звуков, которые издают его обитатели, шороха травы и деревьев — все это создает эффект «присутствия в моменте». Неслучайно в произведениях Ван так много звукоподражаний. К примеру, в романе «Быстротечность», где воссоздается картина шанхайской жизни, их огромное количество: звук ножа мясника, звон будильника, звяканье велосипедного звонка, звук ключей в замке, звук заводящегося двигателя полицейской машины, топот ножек детей, сбегających вниз по лестнице и т.д. В рассказе «Война воробьев и горлинок», опять же посвященном городской жизни, тоже множество звукоподражаний, вплоть до таких тривиальных, как шорох метлы дворника и шуршание волос, которые ерошит один из героев. Некоторые сцены в рассказе вообще описываются почти исключительно с помощью аудиальных образов, к примеру, сцена игры в мацзян, когда читатель узнает о том, как идет игра, исключительно по звуку, который издают игральные кости.

Отдельные звуки в произведениях писательницы приобретают символическое значение. К примеру, в повести «Любовь в маленьком городке» о семье главной героини практически ничего не известно, однако каждый раз, слыша звук швейной машинки, героиня вспоминает о доме. Этот звук становится символом ее воспоминаний семье, причем единственным в повести. В романе «Песнь о бесконечной тоске» символом становится выкрик ночного сторожа «Осторожней с огнем!» С одной стороны, это деталь шанхайского быта, знакомая каждому жителю города, но те моменты, в которые она появляется в романе, проявляют ее символическую коннотацию — предупреждение, что героине грозит опасность, что ей не стоит слишком надеяться на счастье. В повести «Любовь в Пустынных горах» лейтмотивным звуком становится гудок парохода, который каждый раз предвещает главному герою перемены в жизни. Иногда особой семантикой наделяется отсутствие звука. К примеру, в романе «Эпоха Просвещения» моменты, в которые главный герой фиксирует «тишину», почти всегда сопутствуют трагическим событиям и вызывают у него чувство тревоги. Наньчан замечает, что ночь и улица неестественно тихи в ночь, когда его мать совершает самоубийство, борьба родственников у «зала души» уснувшей тоже происходит в полной тишине, тишина опустевшего школьного двора с началом революции подсказывает Наньчану, что перемены произошли на самом деле нерадостные.

Еще одна группа образов чувственного восприятия — запахи. В произведениях Ван Аньи изображаются самые различные ароматы — от изысканных до повседневных и даже



отталкивающих. При этом для них характерна большая интенсивность. Как отмечает Фарино, «в литературных произведениях запахи осмысляются двояко: как носители тех же смыслов, что и их источники, и как выразители интенсивности бытия» [84, с. 336]. Эта семантика «интенсивности бытия» явно прослеживается в ольфакторном мире произведений Ван. Иногда он буквально «переполнен» запахами, которые, к тому же, почти всегда очень насыщены. Большая часть этих запахов напрямую связана с жизнедеятельностью человека, их можно называть «бытовыми». Их общее свойство емко сформулировано в эссе «В поисках Шанхая». «Если разобраться, то сейчас любой запах — это запах человеческий, иногда его можно перебить, а иногда он чувствуется в воздухе» [1, с. 211]. Еще одна особенность запахов в прозе Ван — их закрепленность за определенным элементом пространства. В произведениях писательницы у каждого топоса есть свой «ольфакторный портрет» (вообще говоря, в прозе Ван описание какого-либо места очень часто начинается с описания его запахов). Так, в мире «Песни о бесконечной тоске» шанхайские переулки пахнут помоями и копотью, но еще и кашей из цветов коричневого дерева, которую продают уличные торговцы; женские покои пахнут камфарой, маслом и потом; изысканные кафе — свежесваренным кофе, а вот далекая деревня Уцяо, оплот естественной жизни, пахнет пищей, рисовым вином и сушеными овощами. В «Эпохе Просвещения» дом Зайчонка пахнет мылом, дом Наньчана — пылью, дом Маленького Старичка — лекарствами, а школьная столовая — горелым и жирным. То, что запах — это своего рода «визитная карточка» места хорошо видно в эпизоде рассказа «Кухня», где нарратор, встретив героиню, говорит: «Я потому и подумала, что она из другого лунтана, что ее запах был не такой, как у обитателей нашего» [153, с. 208].

Иногда ольфакторная деталь в прозе Ван становится имплицитной. К примеру, в романе «Эпоха Просвещения» такой деталью становится «запах крови», который приносит в город революция. И хотя при героях кровь не проливается, во время политических кампаний они постоянно ощущают этот запах в воздухе — запах насилия, агрессии и смерти. Часто в прозе Ван казалось бы абстрактное явление наделяется своим запахом, благодаря чему оно становится более «вещественным», осязаемым, или же олицетворяется и становится своеобразным «персонажем» произведения. Яркий пример подобного — слухи в романе «Песнь о бесконечной тоске». «От слухов всегда исходит тяжеловатый душок. Иногда это запах лаванды, которой перекладывают одежду от моли, доносящийся из флигеля, иногда — шариков нафталина, а порой — того, чем пахнет разделочная доска на кухне. Это не запах сигарет, сигар или каких-то химикалий, дихлофоса к примеру» [5, с. 27].

Порой в прозе Ван Аньи ольфакторные детали непосредственно сближаются с деталями осязания. К примеру, в рассказе «Кухня» встречается такое описание: «Не стоит недооценивать

запахи, запахи меняют сущность этой кухни, это больше не осязаемая, мягкая сущность, а холодная и твердая» [153, с. 219]. Здесь описание запаха и ощущения сопрягаются. Вообще говоря, в прозе Ван граница между деталями обоняния и осязания очень размыта, хотя обоняние задействовано больше. Если говорить о специфике чисто осязательных образов, то большинство из них либо связано с телесными образами, либо с олицетворением пространства, либо функционирует как часть антитетичной пары. Часто осязательные образы относятся к телесным — это ощущения от тактильного восприятия кожи, волос, тепла тела другого человека. Подобные детали являются изобразительными и становятся частью передачи телесного взаимодействия между героями, не обретая собственной специфической семантики. Иначе обстоит дело с антитетичными парами. Здесь за каждым тактильным образом закрепляется переносное значение. Если взять роман «Эпоха Просвещения», то в нем такой антитезой будет «сухость—влажность». По мнению отца героя, именно влажный, тропический климат является источником меланхолии, поэтому в романе ощущение влажности всегда сопутствует ощущению тоски и потерянности (например, в эпизоде «заключения» А Мина), и напротив, ощущение сухости символизирует ясность и здоровую жизнь (к примеру, игры ребят на залитом солнцем, жарком школьном дворе). В романе «Песнь о бесконечной тоске» присутствует другая антитеза: холода и тепла. У этих ощущений вполне традиционные коннотации: холод связан со страхом и предчувствием смерти, а тепло — с жизнью и счастьем. К примеру, в эпизоде, когда Ван Цяю плывет вместе с бабушкой в Уцяо, счастливую обитель, которая должна помочь ей забыть все печали и начать жить заново, многократно повторяется образ холода: холодно самой Ван Цяю, хотя она и кутается в шаль, солнце светит холодным светом и даже песня, которую поет лодочник, описывается как «холодные звуки». Единственный источник тепла в этой сцене — ручная жаровня рядом с бабушкой. Здесь противопоставление тепла и холода раскрывает нам внутреннее состояние героини — она внутренне словно оледенела от боли, ничто ее не радует, и она ничего хорошего не ждет от нового места. Только присутствие единственного родного человека, бабушки, дает героине хоть какое-то утешение.

Помимо разнообразия деталей чувственного восприятия мира, для прозы Ван Аньи очень характерны размытые границы между семантическими группами, то есть образ одной семантической группы приобретает черты образа другой.

Иногда звуковые образы становятся видимыми.

«Туман рассеялся, и те выкрики внезапно проступили отчетливо, зазвучали торжественно, но невыразимо отрешенно, постепенно они поднимались с поверхности воды все выше, и выше, и выше... Рыбаки по-прежнему пели, и протяжные рулады колыхались между иссиня черными водой и небом, разносясь далеко» [136].

«Звуки музыки как огромная туча, заполнили все небо над головами двадцати тысяч людей» [123].

«Мутный желтый свет фонарей, словно сгусток густого и грязного тумана, окутывал беспорядочно снующих туда-сюда людей» [124].

Запахи становятся осязаемыми:

«Это был даже не аромат цветов, а аромат самой ночи, тот, что с рассветом заглушается теплом тел и звуками людских голосов, аромат самой жизни. Он повсюду — оседает на черепице и кирпичах, пропитывает землю у ограды в углу сада, проникает в деревца, растущие из земли. Его всасывают внутрь их корней, ветвей, листьев и даже коры. Он течет в стеблях, бутонах и лепестках цветов, оседает на острых листьях и венчиках травы. Растворяется в воде бака, расплзается по мху на его стенках, питает обитающих в нем микробов. [160, с. 107].

Свет и темнота обретают объем:

«Эта темнота объемна, а свет, качающийся на ее поверхности, только для того и существует, чтобы обозначать границы этого объема, подобно знакам препинания, которые в тексте обозначают границы фраз и предложений» [5, с. 21].

Цвет экстраполирует свое значение и становится психологической характеристикой:

«Его левый глаз был серым, цвет лица — серым, и душа тоже — серой» [121].

Звук превращается в плотную субстанцию и из-за этого меняется:

«Пропитавшийся ночной росой звук, обычно резавший слух, вдруг прозвучал приятно» [160, с. 105].

Подобное нарочитое нарушение типичной лексической и синтаксической сочетаемости слова, с одной стороны, придает образу метафорическое значение, превращает данное сочетание слов в троп, тем самым образ получает новую эстетическую функцию. С другой стороны, подобный прием дает эффект «выдвижения» (foregrounding), то есть образ актуализируется благодаря использованию языковых средств, которые привлекают внимание сами по себе и воспринимаются как необычные, то, что Кухаренко называет «неавтоматизированные» [58, с. 12]. Таким образом, вполне стандартное явление чувственного восприятия — цвет, звук, запах — в прозе Ван наделяются особой экспрессией, на них дополнительно акцентируется читательское внимание.

Еще одна принципиальная особенность образной структуры макротекста Ван Аньи — организация образов в антитетичные пары, подчиненные центральной антитезе «реальное—иллюзорное». Эта антитеза и ее варианты (истина—ложь, реальная действительность—художественный вымысел, мечта—реальность, сон—явь и т.д.) присутствует во всех произведениях Ван Аньи как самых ранних, так и самых поздних, и несет в художественном мире

писательницы конструктивное значение. Несмотря на то, что произведения Ван Аньи изображают реальную жизнь в подчеркнуто обыденном аспекте, в ее прозе наряду с миром, обозначенным как «реальный» всегда существует мир иллюзии. Подобное явление неоднократно получало рассмотрение в отечественном литературоведении, и чаще всего обозначается как «двоемирие». К примеру, Е. Фарино отмечает, что «в произведении искусства, несмотря на его собственную фиктивность или условность, возможны своя сфера реальности и своя сфера фикации. В случае пространства такими внереальными, т.е. находящимися вне реальности данного произведения, пространственными сферами могут быть: онейрические пространства, получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя — утомленностью, дремотностью, расстройством; пространства-отражения, которые вводятся при помощи зеркал или иных отражающих поверхностей; пространства-изображения, которые являют собой пространства вводимых в текст иных произведений — картин, фильмов, театральных постановок» [84, с. 376].

Зачатки подобного двоемирия можно обнаружить уже в наиболее раннем произведении Ван Аньи — в рассказе «Дождь шумит», который стал практически творческим дебютом писательницы. Сюжет этого короткого рассказа довольно прост: героиня возвращается ночью домой пешком под дождем, пропустив автобус, и пока она идет, она вспоминает встречу со своим возлюбленным, которая произошла давно, но при похожих обстоятельствах. Поэтому во время пути изображение периодически находится в сфере «реальности»: дождливая улица, автобусная остановка, редкие прохожие, но периодически вне специальной маркировки в тексте оно перемещается в ирреальное пространство, одновременно являющееся пространством «воспоминания» и «мечты», с которым связан, например, образ «сияющего мира», залитого огнями (противопоставленный темному миру «реальной» дождливой ночи). «Дождь шел не переставая, тихонько шелестя, как будто шепотом говорил о чем-то. Дождь омыл дорогу, так что она стала чистой и блестящей, сделав этот лазурный мир звуков дождя ярким и сияющим» [164]. Это пространство предстает как целостное и автономное, эстетически прекрасное, в котором мечты героини воплощаются, в отличие от реальности. Граница между двумя мирами в тексте совсем тонкая, они могут пересекаться даже в рамках одной фразы. «Плывет в небе облачко, подплывает к тебе корабль под алыми парусами... корабль заходит в гавань, в Усункоу, там застава, корабль из неизвестных краев, и его не пускают в шанхайский порт. Да и у принца нет прописки и нет карточек на зерно, ткань или основные продукты» [164]. В последующих произведениях Ван Аньи подобная структура получит дальнейшее развитие.

В прозе Ван переход из мира «реального» в мир «иллюзии» происходит через ввод специфического образа, чаще всего это образ сна. Мотив сна можно назвать одним из знаковых

для культуры и литературы XX века. «В культуре XX века сон становится одним из ведущих образов интеллектуальных игр наряду с лабиринтом, маской, зеркалом, садом, библиотекой, книгой» [26, с. 182]. При этом мотив сна — один из традиционных мотивов классической китайской литературы. Метафора сна является мировоззренческим принципом в даосской и буддийской философиях, который, переходя в сферу литературы, порождает в тексте своеобразное двоемирие, где плану реальной жизни противопоставлялся мистический план жизни-сна, жизни-грёзы, волшебной мечты, преломляющей земную действительность и обладающей способностью влиять на реальную жизнь человека. Так, известный исследователь китайской литературы и культуры Д.Н. Воскресенский отмечает, что «в [китайской] литературе сон стал важной темой и вошел во многие сюжеты произведений разных жанровых форм» [31, с. 194]. Различные художественные воплощения этой темы можно проследить в произведениях различных эпох: в трактате Чжуан-цзы, в танской поэзии и новеллах «чуаньци», в новеллах сунского времени, в сборниках Фэн Мэнлуна и Лин Мэнчу, в произведениях Пу Сунлина, и, конечно, в китайском классическом романе. Особенно ярко эта тема присутствует в «Сне в Красном тереме». В этих произведениях тема сна, хотя и выполняет различные художественные функции, но так или иначе воспринимается не только как психическое состояние человека, но и «как особая сфера жизни... инобытие... своеобразный антимир» [31, с. 194].

Интерпретация мотива сна в художественном мире Ван Аньи обнаруживает явное сходство с китайскими представлениями, но также можно провести любопытные параллели с некоторыми формами мотива сна в европейской литературе, в частности, романтической. В произведениях Ван сон — это не своеобразная отсылка к архетипам культуры (что характерно для постмодернизма) и не метафора самой жизни (как, к примеру, в поэзии барокко, для которой, согласно известной метафоре Кальдерона, «жизнь есть сон»), а метафорическое изображение мира души, мира надежд и стремлений человека. Подобная трактовка сна характерна для европейского романтизма, где «сон с его символическим контекстом, мистикой и ирреальностью содержания позволяет романтикам отождествить воображаемый и провиденциальный космос с таинственным миром души» [26, с. 182]. В пользу этой трактовки свидетельствует тот факт, что в прозе Ван мотив сна редко маркируется в тексте. Сон и реальность в прозе Ван Аньи подчинены единой логике, отчего читателю, а порой и герою, трудно провести грань между сном и явью.

К примеру, главная героиня рассказа «Тетушка Хао и товарищ Ли» часто погружена в полудрему, в которой Шанхай ее мечты, Шанхай прошлого, оживает. «Тетушке Хао частенько казалось, что город, в котором она живет, больше не называется “Шанхай”. Куда же делся прежний “Шанхай”? Когда наступило время послеобеденного сна, она лежала в полудреме и постоянно думала об этом» [144, с. 224]. Подобные сны о прошлом видит и герой романа

«Фупин». «Жена рассказывала ему, что произошло за день, но до него ее слова доносились будто сквозь сон... он наобум согласился, затем наконец опустил голову на подушку и уснул. На этот раз ему привиделась родина — вот плещется вода, вот нарядные домики из красного кирпича... как же давно он там не был!» [142, с. 159]. Утопическая картина идеальной жизни в повести «Утопическая поэма» также вводится через мотив сна. «Когда этот человек был маленьким и жил в деревне на острове с влажным климатом, затерянном посреди Тихого океана, ему непременно должно было сниться множество снов, в которых было огромное количество людей, и все они были вместе. Они заботились друг о друге и помогали друг другу, вместе они строили город. Люди были как одна семья — вместе жили и вместе трудились» [140, с. 267]. Мир мечты, в котором история любви двух героев повести «Любовь в маленьком городке» становится счастливой, также связан с мотивом сна. «Когда они вспоминали об этом [о своих отношениях], то каждый раз, когда они были вместе, каждая деталь была такой отчетливой, буквально зримо вставала перед глазами, и при этом все было как будто во сне» [136]. Идеальный мир, в котором хочет существовать главный герой повести «Любовь в Пустынных горах», также изображен как сон. «В конце концов, все уже произошло, а то, что не произошло — это и был сон. Этому сну можно было беспечно предаваться только во внутренних покоях дома, спрятавшись в тени айлантовых деревьев. Как только выйдешь на улицу... сон развеется. Поэтому ему еще больше, чем раньше, нужна была эта тень и темнота, он искал у нее защиты» [146]. В романе «Мини» мы встречаем пример, наглядно иллюстрирующий размытость границы между сном и реальностью, в том числе для самого героя. Идя на встречу с возлюбленным, героиня неожиданно оказывается во сне: «Она отворила заднюю калитку и вошла, поднялась по черным от копоти, узким ступенькам и вдруг оказалась как будто во сне. Она подумала: “Где же это я?”» [125, с. 28].

Мотив сна широко представлен и в эссеистике Ван, причем в похожем метафорическом значении. Так, в эссе «Сравнивая Пекин и Шанхай» писательница изображает «двоемирие», в котором существуют шанхайцы, именно через мотив сна. «В сердцах [шанхайцев] не найти никакого прошлого, в них — всего лишь старый сон о двадцати годах роскоши, и даже этот сон досмотрен не до конца, они до сих пор пьяны им. Они не очень привыкли к такому виду мыслительной деятельности, как воспоминания, но зато они умеют мечтать, их мечты безграничны и беспредельны, они словно дети радуются собственным фантазиям... такова их жизнь: наполовину настоящая, а наполовину — вымышленная» [101].

Образу сна близок по семантике образ миража, иллюзии, видения, который также является одним из лейтмотивных в прозе Ван. Если обратиться к главной героине романа «Песнь...», то мотив зыбкости, иллюзии-сна — один из ведущих в ее изображении. Как отмечает Чэнь Сыхэ, «ощущение миражности, иллюзорности с наступлением поколения Вэйвэй начинает сгущаться

вокруг Ван Цияо» [260, с. 396]. Героине периодически являются странные «видения», похожие на сон наяву, зыбкие картины какой-то несуществующей жизни. Яркий пример — видение Ван Цияо из второй части романа. «Служанка провела ее в спальню — там на кровати лежала молодая девушка, укрытая зеленым шелковым одеялом. Вдруг Ван Цияо показалось, что эта девушка — это она сама, Ван Цияо, только в другом теле. Поставив иголки, собрав вещи и выйдя из квартиры, она мыслями все еще оставалась там» [5, с. 231]. Иногда переход в мир «сна» совершается благодаря какой-то простейшей бытовой детали. «Иногда, глядя на спиртовку, она видела в танцующих язычках синего пламени какие-то прелестные фигурки, как будто там была маленькая вселенная вечного веселья, где постоянно звучит музыка и все танцуют» [5, с. 231]. Причем в романе сон-мираж существует не только явлением в рамках сознания какого-то героя, но и практически материален. К примеру, в этом фрагменте он изображается как зыбкое облако: «В это трудно поверить, но в каком-то из этих черных и закопченных окон, выходящих на задворки лунтана, непременно прячутся самые чистые и непорочные сны, похожие на легкое облачко, витающее над земной суетой, зыбкое и недолговечное. Это облачко, не подозревая о том, как мало ему уготовано, все равно прилетает сюда каждую ночь» [5, с. 36]. Мотив миража встречается и в других произведениях Ван. Например, в рассказе «Кухня» мы находим такую характеристику героини: «Ее образ в моих воспоминаниях самый тонкий и хрупкий, не такой как тот яркий образ другой служанки. Его округлые очертания легко сливаются с окружающей средой, в нем есть что-то движущееся и неопределенное, но при всем этом он не исчезает из моей памяти» [153, с. 206].

Еще одним образом, связанным с «нереальным» пространством, является образ зеркала. К примеру, в романе «Песнь о бесконечной тоске» главная героиня постоянно окружена зеркалами и глядится в них, а в повести «Любовь в маленьком городке» герои во время репетиции смотрятся в зеркало в классе и видят в нем другую реальность, в которой они наконец-то выступают на сцене. Значение этого мотива хорошо видно в описании лунтана Элис в «Песне». «У Элис есть еще одна особенность — здесь огромное количество зеркал. Одно висит над кроватью, другое — на кухне, еще одно — в ванной, чтобы удобно было делать прическу, на туалетном столике лежит пудреница — и в ней тоже есть зеркало, чтобы поправлять макияж, а еще одно лежит у изголовья кровати, им можно пускать на стены солнечные зайчики. Так что у всех обитателей Элис есть свой двойник, каждая тень отбрасывает собственную тень, поэтому радости и счастья здесь тоже в два раза больше, чем во внешнем мире, и в два раза больше одиночества. Здесь у всего есть пара: одно — истинное, другое — ложное; одно — настоящее, а другое — фальшивое» [5, с. 159–160].

Своего рода «зеркалом», «альтернативным пространством» произведения может также стать ссылка на внешний текст. К примеру, большую смысловую нагрузку несет интертекст в повести «Деревня Сяобаочжуан», представленный песенками одного из персонажей (иногда им посвящаются даже отдельные главки повести), которые иносказательно комментируют повествование и указывают на его альтернативные смыслы. Также для многих произведений Ван характерны ссылки на различные прецедентные тексты. Например, в «Истории Дядюшки» таким текстом становятся басни Эзопа, а в «Эпохе Просвещения» — «18 брюмера Луи Бонапарта» Карла Маркса и «Овод» Э.Л. Войнич.

Часто ссылка на прецедентный текст представляет собой ссылку на традиционный мотив. Вань Янь, говоря о произведениях Ван Аньи, упоминает, что для многих ее произведений характерны скрытые или прямые отсылки к «классическим историям» (典故), подробно иллюстрируя это на материале романа «Песнь о бесконечной тоске» [181]. Действительно, этот роман являет собой яркий пример того, как внешний текст (к которому отсылает заглавие романа, совпадающее с названием поэмы Бо Цзюйи) становится одной из значимых сторон ключевой антитезы романа. Помимо того, что он неоднократно прямо или косвенно цитируется в произведении, например, последняя глава романа называется «В высях небес и глубинах земли», что является прямой цитатой из поэмы, а о тоске, живущей в шанхайских лунтанах мы узнаем, что «эта тоска не сродни тоске Танского Минхуана по Ян Гуйфэй... она вовсе не так величественна, и о ней не сложат песен или причитаний как о боли, сотрясшей небо и всколыхнувшей землю» [161, с. 10], само помещение названия знаменитой поэмы Бо Цзюйи в заголовок романа дает ссылку на иную художественную реальность, альтернативную данной. Взаимоотношения двух миров организовано так, что они, словно «зеркала» друг друга, одновременно схожи и принципиально противоположны. Слово «хэнь» (恨), которое может означать печаль, тоску, досаду и даже ненависть, наполняет оба произведения, но хоть причины этой тоски кроются в самой жизни, звучание ее в романе и поэме кардинально различается. Ян Гуйфэй гибнет, не переставая любить императора, но ей дано превратиться в небожительницу, и даже сохранить нить, которая связывает ее с оставшимся на земле Сюань-цзуном, тоскующим по ней. Ван Цяо же подобна отражению Ян Гуйфэй в кривом зеркале — хоть она и красавица, но вовсе не лучшая среди многих, каждая ее любовь покидает ее и никак не походит на вечную, и даже главное чувство ее жизни — любовь к Шанхаю — оборачивается миражом, за которым — лишь грязные декорации съемочной площадки. Ей тем более не дано стать небожительницей, и город после ее смерти ничуть не сожалеет о ней, ведь Ян Гуйфэй — единственная из тысяч, «покоряющая царства», а таких, как Ван Цяо — тысячи. Таким образом, в романе присутствуют не только сюжетные, но и образные и смысловые параллели, которые представляют текст Ван



Аньи своеобразной интерпретацией, художественной реакцией на текст Бо Цзюйи, а не просто ссылкой на его отдельные реалии. Поэтому вполне справедливым кажется мнение Ван Дэвэя, который пишет, что «Ван Аньи безусловно... изящно пародирует поэму Бо Цзюйи» [173, с. 31]. Нельзя не упомянуть и интересные структурные параллели между романом Ван и танской поэмой, на которые в своей работе указывает Чжоу Тянь. Исследователь считает, что «амбивалентное», «двунаправленное» повествование характерно как и для романа, так и для поэмы, и на основании этой параллели выделяет критический аспект романа Ван Аньи как ведущий, по аналогии с основным смыслом поэмы Бо Цзюйи [244, с. 105]. Эта позиция имеет право на существование, а обозначенные в работе структурные параллели между двумя текстами действительно прослеживаются. Однако то, что исследователь называет «амбивалентным» повествованием, а точнее было бы назвать «двуплановым» повествованием (так как оно направлено не противоположно, а объединено общей художественной задачей: изобразить жизнь в ее диалектической полноте), характерно вовсе не только для «Песни», но и для других произведений Ван, в которых уже трудно усмотреть отсылку к структуре танской поэмы.

Подобные ссылки на традиционный мотив, хоть и менее разработанные, встречаются и в других произведениях Ван Аньи. Например, в романе «Персик прекрасен и нежен в цвету» не только название является цитатой из «Шицзина» и отсылает нас к классическому образу юной красавицы, но и каждая глава романа предваряется эпиграфом из различных классических стихотворений таких поэтов, как Ду Фу, Лу Ю, Бо Цзюйи, Цзы Е и других. А в романе «Водяные каштаны и лотосы» название является искаженной цитатой из стихотворения поэта эпохи Цин Жуань Юаня, смысловые параллели с которым прослеживаются и в содержании романа. Иногда в произведениях Ван прецедентным текстом оказывается другое произведение самой писательницы. Например, в повести «Любовь в маленьком городке» есть косвенная отсылка к одному из эпизодов повести «Деревня Сяобаочжуан». Так, до героев доходят слухи, что в деревне неподалеку наводнением смыло ребенка, собиравшего траву для свиней. В этом же ключе можно рассматривать и «серию Вэньвэнь» — несколько ранних произведений Ван, объединенных сквозным персонажем.

Особой формой «иллюзорного» мира в прозе Ван становится изображение в произведении мира искусства. Чаще всего это мир литературного творчества, в связи с чем в ряде произведений Ван Аньи появляется так называемая «осознанная литературность», когда изображаемая история предстает подчеркнуто «рассказанной». Автор обнажает приемы, которые используются при ее построении, — обозначает сюжетные ходы, принципы характеристики героев, заранее сообщает развязку, чтобы «заставить воспринять образ как процесс и извлечь из этого дополнительное содержание» [37, с. 79]. В китайском литературоведении подобное явление принято обозначать

термином «*хоушэ сяошо*» (后设小说), который можно условно перевести как «роман в романе» (или шире, «произведение в произведении»). Важную роль приема «*хоушэ*» в художественном мире Ван отмечает целый ряд китайских и зарубежных исследователей творчества писательницы. В частности, Тан Сяобин отмечает, что «в повествовании [Ван Аньи] формируется практически стандартная металитературная структура, в которой разворачивается потенциально бесконечная игра зеркал: история о написании истории» [284, с. 319]. Ван Дэвэй выделяет в произведениях Ван ряд приемов, которые относит к «*хоушэ*», в том числе довольно специфические: «деконструкция самого себя» (自我拆解), «оспаривание заранее определенных постулатов» (质疑种种预设立场) [173, с. 18]. А Хуан Шуци в своем исследовании творчества Ван Аньи рассматривает романы «Достоверность и вымысел» и «История Дядюшки» как пример романов, построенных на приеме «*хоушэ*» [225].

Наглядным примером использования приема «осознанной литературности» у Ван Аньи является роман «История Дядюшки». В этом романе, как уже отмечалось выше, присутствует разработанный образ нарратора — молодой писательницы, чей возраст приблизительно совпадает с возрастом Ван Аньи. Первая фраза романа, которую читатель слышит «из уст» нарратора, звучит так: «Наконец-то я решила рассказать историю об одном человеке — о Дядюшке» [157, с. 1]. Таким образом, история с самого начала предстает как «подчеркнуто рассказанная», к тому же как история одного человека — не общества, не поколения, а именно конкретной личности. Изображение истории как уже существующей характерно проявляется в том, что рассказчица «долго выбирала из множества историй, и история Дядюшки победила» [157, с. 34]. В начале романа нарратор подробно описывает, что именно побудило ее рассказать историю и в чем заключается ее замысел, а точнее замыслы — так как их озвучено несколько. Сначала рассказчица сообщает, что стремится создать историю «идеального правого», и, согласно имеющемуся у нее «рецепту» подобной истории, наполняет этот образ содержанием с помощью четырех пересказов Дядюшкой собственной университетской статейки, которые она якобы когда-то слышала. Сам процесс создания образа героя расписан очень подробно: «Возьму образ искреннего и простодушного юноши из его первого рассказа, и он станет у меня прообразом Дядюшки. Затем я возьму из второго рассказа силу и широту видения мира, преломленную через призму коллективной жизни, и она составит внутренний мир Дядюшки. А из третьего рассказа я возьму эту крайне талантливую статью, и она станет импульсом развития сюжета, и это станет краеугольным камнем, лежащим в основе литературного таланта и судьбы Дядюшки» [157, с. 4]. Следующий заявленный замысел нарратора — рассказать «историю о том, что Дядюшка, пережив эти потрясения, почувствовал, что этот брак и любовь стали для него невыносимыми» [157, с. 25], то есть историю разрушения любви и семьи, не выдержавших

испытания исторической реальностью. Импульс развития этой второй истории она видит в ярлыке «правого». И последней формулируется третья версия замысла: «Я хотела бы рассказать историю о печали и радости Дядюшки» [157, с. 24]. Так в истории одновременно обнаруживаются три различных замысла, ступенчато раскрывающих разные уровни образа: первый — идеальный, второй — исторически детерминированный и реалистический, третий — уровень внутренней жизни и идеологии.

Переходя от замысла истории к способу его воплощения в жизнь, рассказчица становится еще более многословной. Подчеркивая, что Дядюшка — это типический персонаж, рассказчица перечисляет разнородный материал, который она использовала в его создании: Дядюшкины собственные рассказы, сплетни, факты, которым она сама была свидетельницей, и собственное воображение. Вымысел для рассказчицы, по ее словам, является способом связать логически разрозненные эпизоды. Она вырабатывает целый алгоритм или «рецепт» домысливания отсутствующих частей повествования. «Между двумя уже известными, базовыми реальными факторами нужно спроецировать наиболее логический, а значит, наиболее категорический переход, по аналогии с тем, что самым кратким расстоянием между двумя точками является прямая» [157, с. 16]. Что интересно, тем же самым методом «домысливания» историй пользуется не только рассказчица, но и другие персонажи, например, те, кто фабриковали дело против Дядюшки в «культурную революцию». Также с самого начала нарратор обозначает сюжетную схему повествования. Помимо этого, все «узловые» моменты сюжета обозначаются автором задолго до их собственно появления в тексте: самый яркий пример такого рода — это заявление о роковой роли Дабао в истории своего отца, которое делается в самом начале, во время рассказа про его рождение. Помимо этого, все эпизоды, являющиеся для истории «судьбоносными» рассказчица именно так и называет, тем самым подчеркивая свое единство с фатумом, с роком, преследующим Дядюшку (ведь Дядюшка стремится скрыть правду о своем прошлом, а рассказчица, наоборот, стремится ее восстановить). Воплотив в себе фатум Дядюшки, рассказчица тем самым связывает с повестью и свою судьбу — взявшись за историю она не может остановиться: «Я уже завершила изложение всей завязки истории, и сейчас нет пути назад» [157, с. 16].

В ряде произведений Ван Аньи литературное творчество становится метафорой мира мечты и иллюзии, куда герои «убегают» от действительности, пытаясь создать альтернативный сюжет собственной жизни. К примеру, один из героев повести «Деревня Сяобаочжуан» — малообразованный деревенский житель Бао Жэньвэнь — мечтает стать писателем. Он планирует написать героическую эпопею «Жизнеописание отважных сынов и дочерей с горы Баошань», идеалом для подражания считает Горького, а литературный труд воспринимает как по-настоящему

героическим занятием. Так, в своих размышлениях о литературном поприще он рассуждает: «иногда орел летает ниже, чем курица, но курица никогда не взлетит так высоко, как орел» [135, с. 176], сравнивая себя, естественно, с орлом. Единственное, что он не может уяснить, это «как же человек, который занимается таким священным делом, может иметь так много совершенно обыденных проблем» [135, с. 254]. Одной из таких «проблем» является полное непонимание и насмешки со стороны односельчан. Даже его собственный дед, участвовавший в революции (на материале рассказов которого наш герой и планирует написать свою эпопею) не может взять в толк, о чем внук его просит. Когда Бао Жэньвэнь пытается уговорить его рассказать о своем героическом прошлом, между ними происходит следующий диалог: «Роман?» — «Это когда книги пишут». — «Это тебе в бюро сказали написать?» — «Нет!» — «В коммуне велели?» — «Нет!» — «Ну и кому, зачем ты пишешь?» [135, с. 174–175]. Брат героя высказывается о его занятии предельно прямолинейно: «тратишь время, прикладываешь усилия, а в итоге у тебя, чтобы набить брюхо, есть только писульки, которыми не наешься: и читать не будут — и пользы нет, да ты помешался на этой своей литературе!» [135, с. 217]. Однако для Бао Жэньвэня литература — это не просто творчество, это способ изменить окружающую его действительность, которая кажется ему враждебной и неприемлемой. Он пишет для того, чтобы его жизнь и судьба изменились. Мечта героя стать писателем сбывается парадоксальным образом: в деревне происходит скандал, вдова его брата заводит интрижку с коробейником Шилаем, за что ее и любовника избивает брат покойного мужа. Эта история вызывает в областном журнале гораздо больший интерес, чем героические эпопеи, и рассказ новоявленного писателя на этот скандальный сюжет публикуют, даже посвящают ему передачу на радио под названием «Возвышенная любовь». Дело в том, что в пересказе Жэньвэня эта история, конечно, приобрела несколько другой облик. «Их союз образовался благодаря их возвышенной любви. Днем они усердно трудятся в поле, а по вечерам планируют свое благополучное будущее» [135, с. 234]. Так что литературное творчество и истина в повести изображаются как вещи принципиально несходные. В пространстве повести литература становится способом изменения как собственной жизни писателя, так и окружающей действительности. Особенно ярко это проявляется в финале повести, когда история о гибели сельского мальчика Лаочжа, художественно переработанная Жэньвэнем в ключе трагической гибели конфуцианского «идеального отрока», становится настоящим источником благосостояния не только для него, но и для всей деревни, в корне меняя условия существования всех героев «к лучшему».

То, что «литературное творчество» обладает в художественном мире Ван функцией «изменения действительности» можно увидеть и на примере романа «История Дядюшки». Для персонажей романа литературное творчество становится исходной точкой формирования некоей

социальной общности, микросоциума, который создается героями в попытке убежать от мира реального. Формой существования этого социума становятся писательские «собрания», которые играют роль перехода в новую реальность, из мира обычного — в мир литературный. «Писательское собрание было редким моментом жизни, когда мы забывали обо всех делах, отказывались от всех социальных связей, обременявших нас, и создавали новое маленькое общество» [157, 44]. Собрания в романе — это возможность общения писателей и читателей, источник слухов, сплетен, амурных приключений и, главное, возможность снискать славу. А слава является главным объектом мечтаний этого поколения писателей. Так, для главного героя поход на собрание становится «новым открытием в науке снискания славы» [157, с. 32]. В подобном изображении литературного творчества явственно прослеживается иронический план: герои-писатели изображены как персонажи, существующие или желающие существовать в своей автономной реальности, не имеющей общего с окружающей их действительностью, и контраст между этими двумя мирами создает комический эффект. В подобном изображении есть элемент самоиронии, ведь изображая Бао Жэньвэня или нарратора «Истории Дядюшки» Ван Аньи изображает и свое собственное поколение писателей, которое ищет в художественной реальности убежища от жизненных невзгод. Это ясно просматривается в воспоминаниях писательницы о литературном опыте ее поколения. «Мы успешно баловались словами и нам казалось, что теперь нас во всем ждет успех. Свобода в рамках литературного произведения экстраполировалась нами на жизнь в целом» [157, с. 55].

Однако неверно сводить ракурс изображения литературного творчества в прозе Ван исключительно к ироническому, потому что антитеза «вымышленного» мира, который творят герои-писатели и окружающего «настоящего» может приобретать как комический, так и трагический характер. Создание новой «литературной» реальности» изображено в произведениях Ван как попытка создать более совершенный мир, наполненный смыслом и жизненными ценностями, которые «потерянное поколение» в реальном мире утратило. Таким образом, литературное творчество у Ван Аньи становится еще и метафорой свободы человеческого духа и его стремления к счастью, своеобразной метареальностью, живущей по своим законам. Зачастую только в ней герои, чувствующие себя «потерянными» в реальном мире, могут обрести смысл жизни и признание окружающих. В связи с этим в художественном мире Ван литературное творчество обретает самостоятельную эстетическую ценность, становится выражением чего-то универсально прекрасного. Так, в романе «Мэйтоу» еще один герой-писатель Сяо Бай пишет не ради того, чтобы снискать славу и не ради выражения определенных идей. Он сам признается, что его слова «отошли от идеи, от смысла» [128, с. 103], но продолжает писать исключительно потому, что «был буквально одержим словами... под его пером слова

обретали автономное существование, которое могло быть сколь угодно далеким от их содержания, они начинали сами размножаться естественным путем. Опыренный словами, он плыл, поток мыслей увлекал его все дальше и дальше. Одно слово рождало десять, десять рождали сотни, и вот уже бесчисленные множества слов сливались в бурлящий поток. Волны бьются одна о другую и вскипают пеной, но в конце концов все потоки сливаются в море» [128, с. 103–104].

В прозе Ван с образом «литературного творчества» во многом сближается образ «слухов». Почти все произведения писательницы наполнены различными слухами и сплетнями, которые чаще всего олицетворяются. Например, в рассказе «Кухня» мы узнаем, что «слухи в шанхайских лунтанах живут по-настоящему: сначала они нежные, потом зрелые, затем они увядают и старые побеги оставляют в земле семена нового урожая» [153, с. 210]. А в романе «Песнь о бесконечной тоске» им посвящена целая глава, как одним из главных обитателей города. «Они пытаются заново переписать историю, причем начинают, казалось бы, с незначительных мелочей. Но, начав с мелочей, они буквально вгрызаются в этот пласт истории, и постепенно пожирают все записи о произошедших событиях, подобно термитам, которым вполне под силу уничтожить огромное здание». [5, с. 30–31]. В произведениях Ван Аньи слухи становятся еще одной формой перехода из «истинного» в «ложное», динамической реализацией этой ключевой антитезы. «Слухи... могут любую подлинную историю превратить в сомнительную байку, да так ловко, что уже не отличишь, где реальность, а где вымысел» [5, с. 27].

Также образу «слухов» близок образ «легенд» и «мифов» как городских, так и деревенских, которые тоже становятся объектом изображения в прозе Ван Аньи. К примеру, мир детства, изображенный в рассказе «Черный лунтан», балансирует на грани «реального» и «волшебного», причем переход между двумя мирами совершается посредством «городского мифа» — в рассказе это «миф о Черном лунтане», который пересказывают друг другу дети. Черный лунтан — заброшенный переулочек в одном из районов города, про который ходят различные таинственные истории. «Говорили, что здесь когда-то было кладбище, на месте которого потом построили дома, залили бетоном, но иногда здесь появляются потусторонние огоньки. Еще была легенда, что это было место казни, что тут японцы казнили китайских патриотов. Если обращаться уже к современной истории, то говорили, что одному ребенку тут “подрезали пороссячи копытца”, то есть раздели догола и заперли в мусорном баке, и что тут повесили девушку за то что она украла продовольственные карточки и талоны на ткань у всей семьи» [145, с. 224]. Поэтому дети одновременно боятся этого места и стремятся попасть туда. Когда герои оказываются в этом переулочке, описание их повседневной реальности — игрушек, школьных занятий, дворовых забав — уступает место рассказу о путешествии по какому-то

волшебному миру. В рассказе «Кухня» антитезой «реальности» становится легенда о старушке, которая якобы слышит по ночам крики чертей. В рассказе подробно и с большим количеством бытовых деталей изображается жизнь общей кухни в одном из домов переулка: описываются ее утварь, что там готовят, ее обитатели, даже насекомые, ползающие по полу. Однако, как только в рассказе появляется старушка, мы понимаем, что обитатели этого мира (причем не только дети, но и взрослые) живут одновременно в «иллюзорном» мире сказки. «Когда мы [дети] потребовали от старших правды, как именно кричат черти, то все без исключения, и люди религиозные, и атеисты, менялись в лице и переспрашивали: “А кто слышал крики чертей?” Ведь тот, кто услышит крик черта, скоро умрет!» [153, с. 209].

Помимо литературного творчества и смежных по значению образов слухов и легенд, в произведениях Ван часто изображаются и другие виды искусства: живопись, сценическое искусство, кинематограф, музыка, даже садово-парковое искусство<sup>44</sup>. К примеру, в романе «Я люблю Билла» главная героиня — художница А Сань — воплощает идеальный мир своих мечтаний в собственных картинах, буквально «перерисовывает» старый мир. «Она перебирала свои старые рисунки, на которых были изображены человечки на перекрестке с универмагами, и решила прямо поверх изобразить свой новый замысел. Она выбрала новые цвета, такие яркие и живые... и эти человечки стали уже не простыми смертными. Те, что были на переднем плане, получили важные роли, они превратились в политических деятелей, кинозвезд, значимых персон, религиозных лидеров прошлого и настоящего, в известных китайцев и иностранцев, они стали персонажами, знакомыми каждому, теми, что часто появляется в медиа, кто символизирует исторические и общественные тенденции» [106, с. 59]. В повести «Любовь в маленьком городке» подобной «метареальностью» становится сценическое искусство: неловкие и непривлекательные подростки, очутившись на сцене, превращаются в тех легких и воздушных танцоров, которыми сами себе кажутся. Именно в пространстве сцены и кулис происходят все ключевые события повести — первое признание в симпатии, первая близость и т.д. — потому что пространство сцены становится той иной реальностью, в которой конфликт героев с их телом и с их желаниями магическим образом перестает существовать. В романе «Песнь» метафорой иллюзорного мира становится искусство кинематографа. С одной стороны, кинематограф в полной мере воплощает собой «шанхайскую мечту»: изящные актрисы, которым подражает каждая шанхайская барышня, романтика Голливуда и драматические сюжеты со счастливым концом. С другой стороны, кинематограф — это квинтэссенция слухов, ведь по большому счету, это огромная иллюзия,

---

<sup>44</sup> Подробнее о семантике изображения искусства в современной прозе, так называемой «интермедиальности» см. Антонова [11].

мираж. Вначале кинематограф кажется читателю идеальной явью прекрасного сна женских покоев, воплощением красоты и изысканности жизни, стремления к счастью, ведь, кажется, именно это начало вносят в художественный мир романа многочисленные образы актрис и мелодии из кинофильмов, звучащие в романе в самые его романтически-возвышенные моменты. Однако, когда Ван Цяо, стремясь прикоснуться к прекрасному и волшебному, отправляется на съемочную площадку, то видит самых обычных людей, груды декораций, напоминающую свалку, грязный платок, брошенный нарядной актрисой, и в эпицентре всего — вместо романтически-возвышенной сцены — растрепанную мертвую женщину на смятых простынях. Именно об этом говорит режиссер, пытаясь убедить Ван Цяо не участвовать в конкурсе. «За все эти годы, которые я работаю на киностудии, я повидал немало великолепных зрелищ. Там если облака — то непременно проливается могучий ливень, если ветер — то обязательно на все двенадцать баллов, а в конце концов все это оказывается всего лишь полупрозрачной лентой киноплёнки с перевернутым вверх ногами черно-белым изображением, пойми, это — ничто, все это великолепие — дутое!» [5, с. 103]. В романе «Небесный Аромат» традиционное для Китая искусство создания сада становится метафорой создания «идеальной жизни» обитателей старой усадьбы. Во всех подробностях изображен процесс планировки сада, ее основные принципы, расположение объектов, характер необходимых плотницких работ и т.д. Сад становится символом благополучия семьи героев. «Наступило процветание. Эти сады и садики как раз служили тому подтверждением. Как только весной становилось тепло, то тут вырастет густая трава, то там завьется кустарник, повсюду яркие бутоны, все в цвету» [138, с. 1]. Но по мере того, как семья приходит в упадок, некогда знаменитый сад постепенно приходит в запустение, несмотря на то, что каждый обитатель усадьбы готов тратить массу сил и средств на то, чтобы поддерживать иллюзию великолепия.

Помимо ключевой антитезы «реальность—иллюзия», которой подчинена вся образная структура произведений Ван, организация образов внутри семантических групп тоже происходит по принципу антитезы. К примеру, в рассказе «Брак с небожительницей» «естественные» звуки противопоставлены «искусственным». В условной «идиллической» деревне бесцеремонно вторгается время, и механический звук буровой машины (которая работает день и ночь, нарушая естественный распорядок жизни в деревне, и в итоге становится причиной смерти героя) становится символом этого нового, бездушного и механистического общества, в то время как все звуки естественного происхождения: звуки домашней живности, плеск воды, названный «небесной музыкой» (天乐) являются символом естественного и правильного существования. А в романе «Песнь» даже у описания мостовой лунтана есть своя антитеза: «Дно лунтана, глубокого, словно овраг, иногда заливается асфальтом, а иногда мостится плиткой. От асфальта



вее чем-то до дрожи чуждым, а плитка, наоборот, осязаема, будто живое тело. Даже звук шагов будет различаться: по асфальту каждый шаг звеняще серебрист, настолько он звучный и ясный, плитка же скрадывает шаги, словно впитывая их в себя». [5, с. 24].

Подобная организация системы образов, с одной стороны, проясняет значения образа за счет ограничения его относительно другого значения, создания некой «системы отношений», в которой этот образ будет функционировать, так как «любое содержание, чтобы осуществиться, требует оформления и закрепления в определенной системе отношений» [37, с. 117]. С другой стороны, в ней появляется полисемия образа, когда в различных антитезах проявляются различные смыслы одного и того же образа. Такое литературное явление Ю.М. Лотман называет «игровым эффектом». «Разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а “мерцают”. Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих» [63, с.89]<sup>45</sup>. Это еще один способ побудить читателя к «активному» прочтению текста, которое так важно для Ван Аньи — образ переходит в символ, и его коннотацию можно восстановить лишь аналитически [8, с. 158].

Помимо этого, организация образов в единую систему антитез формирует особый тип художественного конфликта, который характерен для подавляющего большинства произведений Ван Аньи. Такой конфликт будет строиться не на коллизиях между персонажами, не на противостоянии героя со средой — а рождаться из противоречия и вместе с тем диалектического единства «реальности» и того, что герои лишь мнят реальным. По Ван Аньи, отношения между полюсами антитезы «реальность—иллюзия» чаще всего носят трагический характер. К примеру, если взять цикл «шанхайских» романов, то характерная для него антитеза мишурной роскоши и «реального» облика Шанхая почти всегда разрешается трагически. Мечты А Сань из романа «Я люблю Билла» выйти замуж за иностранца, продолжать заниматься живописью и успешно продавать картины за границей трагически далеки от финала, к которому она приходит в романе — жизни в тюремной колонии. Еще меньше соответствует мечтам об изысканном доме, полном гостей, воровской притон — последнее пристанище героини романа «Мини». «Они жили в частной гостинице, ели лапшу быстрого приготовления и сосиски, с утра до вечера Мини сидела на кровати, укрывшись грязным одеялом» [125, с. 173]. А история о романтических перипетиях жизни «шанхайской красотки» Ван Цяо из «Песни...» завершается уродливой картиной ее насильственной смерти: один из знакомых ее молодого любовника под покровом ночи проникает

---

<sup>45</sup> Р. Барт обозначает его как «множественность смыслов» [13, с. 47], а Б.М. Гаспаров называет «индукцией смыслов» [33, с. 290]

в дом, чтобы украсть золото, которое она хранила на протяжении всей жизни, и убивает его владелицу. Чэнь Сыхэ в «Пятнадцати лекциях...» удачно обобщил семантику подобной антитезы в прозе Ван: «На фоне шумных и оживленных улиц Шанхая еще сильнее проявляется одиночество и ничтожность ее героинь. Только в поддельном блеске и беспорядочном движении шанхайской жизни в полной мере можно увидеть, насколько сложно бороться и сопротивляться реальности» [263, с. 20].

В «деревенских» произведениях Ван антитеза «реального» и «иллюзорного» обычно приобретает значение «традиционного» и «нового», и тоже разрешается трагически. К примеру, в рассказе «Брак с небожительницей» столкновение деревенского обычая проводить свадебный обряд после смерти и революционного «позитивизма», в рамках которого этот обычай оскорбителен, приводит тому, что расторгается брак юной погибшей революционерки, ставшей не только любимым легендарным персонажем, но и буквально жительницей деревни, невесткой в одной из семей, и ее прах забирают в город для революционного мемориала. Подобная концовка показывает, что легендарное прошлое, которое мнилось реальным жителям деревни, на самом деле иллюзорно, и не может противостоять настоящей «реальности» современной жизни.

Несоответствие между иллюзией и реальностью приводит к трагической развязке и в произведениях другой тематики. Так, в романе «История Дядюшки» главный герой на протяжении всего повествования пытается убежать от своего реального прошлого и вообразить себе другое, в котором он сначала героический «молодой правый», а впоследствии — известный талантливый писатель. Однако в конце романа прошлое в прямом смысле «настигает» его в лице его сына Дабао (о котором он пытался забыть как о живом свидетеле той позорной части жизни, которая должна была исчезнуть) — в финале романа юноша приезжает к отцу и покушается на его убийство. А в повести «Братцы», где для главных героинь ценностью является их вымышленный мир «феминистической» дружбы, тот мир, в котором у них нет мужей, семей и обязательств, в котором они три «братца» — разрушается от столкновения с реальностью семейной жизни. Расставшись после университета, каждая так или иначе подчиняется «реальности», а их возвышенные мечты о том, как «они с подругами будут свободны и предоставлены сами себе, будут заниматься тем, к чему лежит душа, например, откроют передвижной вернисаж», «можем по дороге рисовать с натуры и фотографировать крестьян за плату, поедem в Гуанси, в Сычуань, в Юньнань, а может и на запад: в Шэньси, Цинхай, Тибет! [132, с. 51] так и не воплощаются в жизнь.

Одновременно с этим сферы «реальности» и «иллюзии» в прозе Ван Аньи не существуют автономно. Они предстают неразрывно связанными, полюса антитезы являются двумя сторонами одних и тех же явлений изображенного мира. В связи с этим действительность Ван Аньи всегда

амбивалентна, она «зависит не от вмешательства неких сил, а... от внутренних... закономерностей, способности... одновременно проявлять свойства обоих пространств» [76, с. 20], поэтому разрешение конфликта происходит не столько во внешнем мире, сколько в рамках сознания героя.

Своеобразное «двоемирие» образной системы прозы Ван дает возможность одновременно нескольких альтернативных прочтений в рамках одного произведения. Такое происходит, когда параллельно сюжетной линии, происходящей в «реальном» мире, возникает «иллюзорный» план, при учете которого коннотация мира «реального» принципиально меняется, создавая альтернативный вариант интерпретации событий. Ярким примером подобного построения является роман «Песнь о бесконечной тоске»: его развитая «внешняя» сюжетная линия, посвященная трагической судьбе юной «Мисс Шанхай» в огромном мегаполисе, вполне может получить прочтение как роман о трагической судьбе одинокой женщины в прелестном антураже «старого Шанхая». Однако такая трактовка может существовать лишь без учета плана «иллюзии», который раскрывает критическое отношение автора к изображаемому «старому Шанхаю» и «ложность» образа главной героини. Не случайно многие критики рассматривают роман в рамках первого прочтения, в то время как Ван Аньи не раз указывала в своих выступлениях, что истинный смысл романа остался непонятым, что его интерпретация как «ностальгического» и «любовного» является принципиально ложной. К примеру, в одном интервью она иронически отзывается о популярности «Песни» как романа о «старом Шанхае»: «Разве вы не хотели почитать историю? Я как раз написала красивую историю, чтобы вы ее прочитали» [263, с. 378]. А в другом, озаглавленном «"Песнь о бесконечной тоске" — не о ностальгии» прямо заявляет, что «Песнь» лишь совпала с модой на ностальгию и стала для этой моды материалом» [167]. Этот факт отмечает и ряд исследователей романа, к примеру, Чэнь Сыхэ: «сложность создаваемого образа и возможность различных прочтений в значительной степени замаскировала первоначальный замысел автора. В связи с этим Ван Аньи написала такие произведения, как "Фупин", планируя откорректировать ложное понимание, которое сложилось вокруг "Песни", но это, кажется, не принесло особенных результатов» [259, с. 25]. Подобная ситуация сложилась и вокруг повести Ван Аньи «Деревня Сяобаочжуан», в которой основной сюжет — героическая история гибели идеального «конфуцианского отрока» Лаочжа — относится к сфере иллюзии и «литературного вымысла», но без учета двоемирия произведений Ван повесть была воспринята многими как панегирик традиционной морали и нравственности. К примеру, в одном из интервью, посвященных выходу повести, писательнице как раз задают вопрос о якобы изображенном в ней возрождении конфуцианского морального идеала, на что она отвечает, что многие, судя по всему, прочли повесть невнимательно, и ей от этого неловко: «в "Сяобаочжуан"

я как раз пишу о гибели последнего “благородного отрока”, моя основная идея — это сатира» [105, с. 31].

### 3.2. Стилистика и речь

Отдельного рассмотрения заслуживает художественная речь произведений Ван Аньи, композиционные приемы, ее организующие, и специфика языковых форм, благодаря которым художественный мир писательницы реализует себя в конкретных текстах, иначе говоря, «авторская позиция [писателя] в мире, данная в единстве средств... выражения» [297, с. 20].

Прежде всего необходимо охарактеризовать языковой состав художественной речи Ван Аньи. Для литературы Нового времени и современности характерно расширение состава используемых языковых средств, в первую очередь за счет диалектной речи, варваризмов и просторечий. В этом смысле языковой стиль Ван Аньи не стал исключением: несмотря на то, что один из четырех принципов писательницы — «отказ от специфичности языка» [114, с. 3], достаточно большую долю языковых средств занимает диалектная речь. Чаще всего это лексика шанхайского диалекта. Можно было бы предположить, что «шанхайская речь» не воспринимается писательницей, выросшей в Шанхае, как «специфичная» (что теоретически маловероятно, потому что в реальной языковой ситуации преподавание в школе во времена ее детства велось на нормативном языке; таков же был язык литературы, на котором выросла писательница). Однако сама Ван Аньи неоднократно признается, что при всей ее любви к Шанхаю, шанхайский диалект долгое время оставался для нее чуждым. К примеру, в автобиографическом рассказе «Кухня» писательница признается: «Я с детства говорила на путунхуа, который изначально был основан на северной языковой системе, а затем, попав в водоворот политической жизни, претерпел упрощение звучания из пропагандистских соображений. Для того чтобы выучить шанхайский диалект, моя речь лишилась стандарта путунхуа» [153, с. 213]. Тем более специфика современной китайской литературы такова, что присутствие диалектной речи непременно фиксируется китайским читателем, воспринимается им как «специфическая речь», а также требует определенных усилий со стороны автора, о чем сама Ван Аньи говорит в книге «Истории и как их рассказывать». «Так как китайский литературный язык основан на северных наречиях, то северные поговорки, можно довольно удобно напрямую встроить в литературную речь, не создавая никаких препятствий для прочтения. А вот включение южной разговорной речи и словечек в литературный язык крайне сложно [114, с. 107].

В связи с этим можно заключить, что в прозу Ван «шанхайская речь» всегда включается осознанно и является не инструментом изображения, а объектом изображения. Не случайно в произведениях Ван, причем именно в сюжетной прозе, можно встретить очень подробные, практически лингвистические описания произносительной нормы шанхайского диалекта. К

примеру, в романе «Мэйтоу» можно встретить такое описание: «В шанхайском диалекте финаль в “мэй” произносится на манер “хуай”, “лай”, в системе тринадцати финалей это шестая, причем произносится первым тоном, поэтому получается немного похоже на бляение козла «мееее». В “тоу” же согласный звук произносится звонко, а сам слог — кратко, так же, как в шанхайхуа произносится “доу”, ”бобы”» [128, с. 5].

Как объект изображения, «шанхайский диалект» в художественном мире Ван Аньи получает свое специфическое содержание и свою эстетику. Писательница очень подробно говорит о том, каково ее эстетическое восприятие шанхайского диалекта. К примеру, она неоднократно отмечает «грубость» этого наречия.

«Шанхайская речь на самом деле груба и вульгарна, это нечистый язык, у которого никогда не было ни высокого стиля, ни словарного запаса» [114, с. 133—134].

«Этот говор очень содержателен, но вот недостает ему красоты, использовать его неудобно, а отбросить жалко, в этом огромная сложность» [114, с. 134].

«Например, на шанхайском диалекте почти никогда не говорят о любви. Однако на шанхайском наречии можно прекрасно беседовать о чем-нибудь воинственном, рыцарском, и тут каждый его звук напоминает стук молота, кующего сталь» [6, с. 453].

Как видно из примеров выше, Ван Аньи часто оценивает эстетику «шанхайского диалекта» как специфическую, а порой и как негативную, при этом отмечая неудобство его использования, вплоть до того, что в своем эссе-сравнении пекинского и шанхайского стиля она жалуется, что шанхайские писатели [по сравнению с пекинцами, обладающими богатой языковой культурой] — нищие [114, с. 133]. Но при этом писательница настаивает, что в ее творчестве шанхайский диалект просто необходим. К примеру, в одном эссе «Шанхай — это комедийная пьеса» (上海是一部喜剧) она говорит о том, каким был бы Шанхай, если бы ей поручили «поставить» его на театральных подмостках. Она отмечает, что «язык должен быть основан на шанхайском диалекте. В нем будут превалировать сучжоуский и нинбосский говоры. Эти два говора подобны инь и ян, один из них женственный, а другой — мужественный» [154].

Примеры слов и выражений из шанхайского диалекта можно найти во всех произведениях Ван, посвященных этому городу, от самых ранних до самых поздних.

К примеру, в повести «Конечная станция» герой обращается к героине «наньнань» (囡囡) — диал. «крошка», «малышка». В романе «Быстротечность» герои используют диалектное «сюэчжэ» (学着) в значении «говорить», в «Наборе рабочей силы» время называется «данкоу» (当口), в рассказе «Мать» вместо нормативного слова «болтать» (к примеру, «ляотянь» 聊天) используется диалектный аналог «лагуа» (拉呱). Сюда же будут относиться иностранные слова,

заимствование которых крайне характерно для шанхайского диалекта. К примеру, одного из героев «Песни» зовут Лао Колор — так в Шанхае называли модных юношей, одержимых «старым Шанхаем». Здесь «колор» является калькой английского слова colour, «цвет». В другом произведении, рассказе «Черный лунтан» деталь детских брючек названа «кэфу» (克服), что является калькой с английского «cover», «покрывать».

С этим явлением тесно соприкасается использование городских просторечий и жаргонизмов, характерных именно для Шанхая. С лингвистической точки зрения, они не являются частью диалекта, но являются частью говора, характерного только для определенной местности.

К примеру, в «Песне» к такой лексике относится «дяньдэнпао», «электрическая лампочка» (电灯泡) — «третье лицо на романтическом свидании», или «чаохуэй» (炒汇) — «валютный спекулянт», «бесань» (瘪三) — «шпана» и т.д. В «Конечной станции» это «сысечжи» (死蟹一只), «мертвый краб» — «старая дева», «сяоцаобао», «мешочек из травы» (小草包) — «трусика». В «Пьянице» велосипед героя называют «лао танькэ» (老坦克), что тоже характерно для шанхайхуа. В повести «Любовь в Пустынных горах» связи называются на жаргоне «мэньлу» (门路), а в эссе «В поисках Шанхая» полицейская машина называется тоже жаргонно «цяндяочэ», «машина, которая ловит разбойников» (强盗车). Очень часто это элементы обценной лексики: к примеру, «сянпянянь», «резинное лицо» (橡皮脸) — «бесстыжая рожа», «шуайхо», «бросовый товар» (甩货) — «недоумок».

Реже влияние шанхайской городской речи проявляется не в отдельных словах и выражениях, а в синтаксическом построении фразы, не соответствующем нормативному. К примеру, в эссе «В поисках Шанхая» есть такая фраза, которая имитирует речь торговца книгами: «А если ты решил тут задарма почитать — вот этого не выйдет!», которая по-китайски выглядит так: 要想在挑拣时偷偷看完一本, 没门, 没门, «не выйдет», явно относится к разговорной речи [1, с. 205]. Там же далее фраза продавщицы в канцелярском магазине: «Вот скажи, неужели это я отказалась продать тебе, или все-таки ты сам не стал покупать?» выглядит в оригинале так: 是我不给你, 和了是你自己不拿?, то есть союз «или» нормативного языка (还是, 或者) заменен на жаргонный 和了 [1, с. 206].

Важным источником языковых средств для Ван Аньи является сельский говор, с которым она столкнулась в годы «переобучения», и который активно использует в своих произведениях о деревне. Что интересно, Ван Аньи тоже нередко говорит о трудности использования сельской речи в прозе. К примеру, в книге «Истории и как их рассказывать» она сетует, что писателям с

юга, таким, как она сама, сложно передавать местную культуру и колорит в языке, так как читателям с севера это будет непонятно, южанам тоже, и вообще говоря, разговорные элементы нередко на письме теряют смысл. В итоге она заключает, что «для нас, писателей с юга... в использовании насыщенного местным колоритом языка есть колоссальные препятствия» [114, с. 123]. Однако вместе с тем она подчеркивает богатство сельской речи. К примеру, в эссе «Что я читаю» (我读我看), она рассуждает, что «история крестьянского общества в Китае самая длительная в мире... а потому в речи крестьян отражен наиболее богатый и обширный исторический материал. Книжный язык по сравнению с сельским неизбежно выглядит бледным, невыразительным и плоским» [109, с. 10].

Ван Аньи также говорит о том, что в использовании деревенского языка необходимо избегать чрезмерной стилизации. Так, в одном из своих эссе она сравнивает описание деревни в собственных произведениях, в прозе Сунь Цзэляя и Ли Жуй, и отмечает искусственность языка последних, и удачность использования просторечий и традиционных тропов в своих произведениях, в частности, в «Сяобаочжуан» [114, с. 106, с. 109–110]

Переходя к конкретным примерам, много «деревенской лексики» можно найти в повестях «Деревня Сяобаочжуан» и «Деревня Далюйчжуан». К примеру, в «Сяобаочжуан»: «чоучоу» (瞅瞅) — «взглянуть», «цза» (咋) — «что?», «как?», «зачем?», «бэн» (甭) — «ничего», «незачем», «нао» (孬) — «плохо». В деревенской речи тоже много вульгарной и обценной лексики: «лаши» (拉屎) — «гадить» [139], «унэн» (无能) — «бестолочь», «вонан» (窝囊) — «сопляк», «фаньтун» (饭桶) — «дармоед», «гоусюн» (狗熊) — «трус» [135] и т.д.

Особенностью деревенской лексики также является активное использование идиом или «чэньюев». К примеру, очень много чэньюев в речи героев «Деревни Сяобаочжуан». «Однажды вступив в брак, заботясь о супруге всю жизнь» (一日夫妻百日恩), «Орел иногда может летать пониже курицы, только вот курице никогда не взлететь выше орла» (鹰有时飞得比鸡低, 而鸡永远也飞不到鹰那么高), «Все имеет свое начало» («事都有一个头») и т.д.

Часто Ван Аньи использует в «деревенской» речи идиомы, не характерные для нормативного языка или не распространенные в нем. К примеру, в рассказе «Набор рабочей силы» дочь старосты говорит почти исключительно чэньюями, причем довольно необычными. Например, она сообщает: «Если уж баба всю жизнь у печки, неужто надеется после смерти стать небожительницей?» (一辈子锅台下转她的死怎么能重如泰山).

Важно отметить, что активное использование Ван Аньи элементов «шанхайского диалекта», городского жаргона и сельского говора отнюдь не означает, что язык ее произведений «разговорный» или тем более «фольклорный». Как отмечает Каган, произведение можно отнести



к стилизованно «фольклорному» только в случае, если оно ориентировано на устное исполнение [49, с. 339]. Однако произведения Ван однозначно ориентированы на чтение письменного текста и не предполагают устное исполнение, несмотря на то что Ван Аньи иногда заявляет о своей близости к литературному «фольклору». Лишь в отдельных ее произведениях заметна имитация фольклорной или даже «сказовой» манеры изложения (начало «Деревни Сяобаочжуан», начало рассказа «Брак с небожительницей»), но она встречается редко и никогда не распространяется на все произведение.

Как видно из примеров выше, языковой стиль Ван Аньи отличается определенной диалектной специфика. В нем часто воспроизводятся местные наречия, говоры и жаргоны, что придает стилю сложный, синтетический характер. При этом несколько парадоксальным представляется тот факт, что целый ряд китайских исследователей характеризует язык ее произведений как «нарочито простой» и «разговорный».

К примеру, Сюй Дэмин считает, что язык прозы Ван Аньи «близок массовой повседневной речи» (众生话语) [214], не уточняя, что имеется в виду повседневная речь строго определенных групп людей. Ван Гуандун полагает, что «реалистический язык» Ван Аньи «подчеркивает свою «современность» и «общедоступность» [172, с. 309], притом, что шанхайский диалект вряд ли можно назвать «общедоступным». Подобные формулировки представляются далекими от истины и в свете рассуждений самой Ван Аньи о том, что, с ее точки зрения, писатель в принципе не может использовать живую повседневную речь в произведениях, к примеру, городской тематики, в первую очередь по причине ее недостаточной выразительности. Так, в «Историях» она пишет, что городская речь характеризуется «практичностью и лапидарностью, разговорный язык утратил прекрасное, глубокое культурное наполнение... Мы, писатели, привыкшие к использованию конкретно бытующих языковых приемов, сталкиваясь с городскими сюжетами оказываемся в безвыходной ситуации» [114, с. 124]. Она приходит к выводу, что писателю так или иначе необходимо вырабатывать некий «абстрактный языковой аппарат, который будет его выразительным инструментом». [114, с. 124].

Вообще говоря, у Ван Аньи есть целая теория, каким должен быть «абстрактный повседневный язык» художественного произведения. К примеру, она достаточно ясно формулирует ее в своих лекциях в Фуданьском университете, краткое содержание которых изложено в сборнике эссе «Мир души». Там она отмечает необходимость поиска «повседневного языка», при этом не используя термин «массовый язык», который использует Сюй Дэмин, а использует термин 日常性的语言, то есть «язык, имеющий повседневный характер». После она говорит о том, что многие писатели под «повседневным языком» имеют в виду «конкретизированный язык» (具体化语言), который она подразделяет на «локализованный», то

есть язык с ярко выраженной местной спецификой (风土化语言), и на «нарочито современный язык» (非常的时代化的语言). Однако далее писательница заявляет, что считает пусть «конкретизированного языка» непродуктивным для писателя. Она заявляет, что в своих произведениях стремится создать «абстрагированный» язык, (抽象化的语言), то есть язык, абстрагированный от конкретных реалий [130].

Эти рассуждения Ван Аньи в значительной степени проясняют вопрос, почему писательница называет язык с элементами диалектной, сельской и разговорной речи «неспецифичным». Она принципиально стремится ограничить употребление этих своеобразных лексических пластов уровнем отдельных лексических единиц, которые несут изобразительное значение, то есть позволяют ей более достоверно изобразить жизнь людей определенной местности или определенной социальной группы. В этом смысле язык писательницы стремится не к специфичности, а к реалистичности, к «использованию социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, культурой и историей» [28, с. 475–476]. Но она не ставит перед собой задачу полностью имитировать шанхайскую городскую речь или деревенский говор, ограничиваясь лишь использованием отдельных, и желательно, узнаваемых элементов, в то время как большая часть ее художественной речи использует нейтральную лексику современного китайского литературного языка.

С одной стороны, такое отношение к языку выделяет Ван Аньи из круга ее современников, авторов «литературы нового периода». Ведь, как отмечает Цао Вэньсюань, «художественный язык литературы 80-х мучительно старается продемонстрировать индивидуальность...имеется в виду, что язык, к которому писатель прибегает для повествования и описания, обладает очевидными специфическими свойствами» [231, с. 52].

С другой стороны, как говорит тот же исследователь, подобный языковой стиль подчеркивает заведомо нейтральную позицию автора, характерную, в частности, для китайского неореализма 80-х. «Нынешняя ситуация такова: писатели больше не хотят, как раньше, открыто демонстрировать свое одобрение или порицание, оценку персонажей или событий, они как будто стремятся сохранять “нейтралитет”, чтобы придать изображаемой ими жизни большей объективности и предоставить зрителю поле для размышлений, свободное от высказанной оценки. Это выражается в отборе слов, чаще используются нейтрально окрашенные слова» [231, с. 65].

Однако в литературном стиле сохранение «языкового нейтралитета» представляется столь же невозможным, как и непосредственное воспроизведение живой, разговорной речи. Художественный замысел, присутствующий в произведении, неизменно диктует отбор языковых

средств, который по умолчанию не может быть «свободен от оценки», так как этот отбор и есть оценка. В этом смысле справедливым представляется замечание Бахтина о том, что «преодоление языка как преодоление физического материала носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении» [19, с. 167]. Именно поэтому только в небольших по объему произведениях бессюжетной прозы, заметках или дневниковых записях (где разговор о художественном замысле не представляется актуальным), можно сказать, что Ван Аньи прибегает непосредственно к разговорной речи.

Во всех же остальных случаях необходимо признать, что художественная речь в прозе Ван является неким «абстрактным языком», созданным автором. Таким образом, персонажи произведений писательницы, будь то горожане или крестьяне, по большей части говорят «нейтральной речью», «голосом автора». В этом тоже заключается специфика языкового стиля Ван — ее герои редко обладают индивидуальной речевой характеристикой. При том что их манера речи, говор, акцент часто изображаются как специфичные, их прямая или несобственно-прямая речь, или, используя термин Бахтина, «изображенное слово» [15, с. 84–85] чаще всего стилистически нейтральна, кроме отдельных слов или словосочетаний, которые выступают в роли характерологической детали. К примеру, Дядюшка из «Истории Дядюшки» иногда использует книжную лексику вместо нормативной. К примеру, слово «собираться» он говорит как «цзюйшоу» (聚首) вместо более нормативного «цзюйхуэй» (聚会) [157, с. 274], что подчеркивает его «начитанность», однако в процентном соотношении такие слова будут составлять менее 5% его речи. Аналогично Лао Колор из «Песни» любит периодически употреблять иностранные слова, что характеризует его как «модного юношу», но для его речи в целом это не характерно. В художественном мире Ван даже если специфическая лексика — часть речи персонажей, она не становится ее атрибутом или маркером. Художественная речь Ван Аньи, несмотря на включение разнородных элементов, в целом остается единообразной и монологичной, что может служить еще одной иллюстрацией монологичности художественного мира Ван в целом.

Однако подобная «монофония» художественной речи не отменяет возможности использования трагических речевых приемов. К примеру, для прозы Ван очень характерно сочетание «высокой» и «низкой» лексики в одном речевом сегменте, изложение «возвышенного» содержания «низкой» лексикой, и наоборот. К примеру, в романе «Эпоха Просвещения» в эпизоде, где юная балерина показывает в салоне Маленького Старичка свое искусство, ее танец описывается так: «когда она приземлилась, половица громко закрипела, так возвышенное искусство явило миру свою материальную природу» [150, с. 81]. В другом произведении, романе

«История Дядюшки», в сцене шельмования, когда жена заступает за главного героя, говорится, что ее ругань «поколебала небо и потрясла землю» [157, с. 262] и тут же приводятся самые скабрзные ее ругательства, а велеречивое рассуждение о духовной деградации жены героя завершается неожиданно: «все ее самоуважение... вконец отупело» [157, с.275]. Подобное противопоставление «низкой» и «высокой» лексики в одном контексте или использование «высокой» или «низкой» лексики в очевидно неподходящем речевом контексте является одним из важных способов выражения авторской иронии в художественном мире Ван.

Иногда подобное «смешение стилей» несет в тексте несколько иную функцию. В некоторых произведениях нарочито противопоставленная друг друга манера изложения в различных фрагментах связана с проблематикой произведения. Так, рассказ «Брак с небожительницей» начинается со стилизации под сказ, в котором повествуется о полупоэтичном месте, деревне, затерянной где-то в горах. Однако буквально в следующем абзаце оно резко сменяется канцелярским стилем: «Вопрос о рытье колодца был поставлен на обсуждение старостой, сельский комитет его обсудил и одобрил, все собрали деньги, в уездном агропункте запросили техника, закупили оборудование, каждому двору назначили часы общественной работы в соответствии с площадью обрабатываемой земли и количеством человек в семье» [139, с. 42].

Особенно интересно, что использование контрастных манер изложения и смешение «книжной» и «разговорной» лексики очень характерно для бессюжетной прозы Ван. В этом случае уже нельзя говорить о связи с проблематикой текста, и при этом речь не идет об авторской иронии. В таком случае функция подобного смешения — сделать какую-то мысль, выраженную книжным языком, более доступной, создать эффект естественности изложения (справедливости ради нужно отметить, что во многих эссе изложение все равно не выглядит разговорным) либо наоборот, придать возвышенности и поэтичности какой-нибудь бытовой картине.

Так, в эссе «Записки о путешествии на юг» манера повествования меняется несколько раз, причем всегда внезапно. Эссе начинается с изложения легенды о Великом Юе, которое ведется в «сказовой» манере, затем внезапно проявляются рассуждения в научном стиле в духе «множество исторических источников свидетельствуют, что в той местности были дикие волки», а затем тут же вновь начинается текст, наполненный тропами: «вой волков, созвучный вою ветра, вселял в душу Великого Юя тоску и холод» [147].

Часто в эссе в одном абзаце или даже фразе используется как «книжная», так и «разговорная» лексика. К примеру, в эссе «В поисках Шанхая» такие «книжные» слова как «цзинми» (静谧) — «тихий», «спокойный» соседствуют с разговорными словечками типа «дурноватый» или «тудяга», а в эссе «Зимняя встреча» в манеру изложения, очень близкую к

разговорной: «верно», «а кстати», «и причем» вклиниваются «книжные» слова «ляоцяо» (料峭) — «прохладный», «цзинми» — «тихий» и т.д.

Еще одна особенность художественной речи Ван, которая иллюстрирует ее подход к языку как к объекту изображения — это акцент на звучании отдельных речевых элементов. Для произведений Ван очень характерны отступления, которые описывают звучание различных говоров, особенность произношения отдельных слов и т.д., причем часто с употреблением чисто лингвистических терминов из сферы фонетики.

К примеру, в рассказе «Набор рабочей силы» речь одного из персонажей описывается так: «В таком говоре звук “ай” произносится как нечто среднее между “ай” и “а”, рот раскрывается широко, основание языка поднимается вверх, вот и получается так. Люди называют такой говор “паршивый говор”, или могут сказать “говорит как деревенщина”, в общем, в деревне относились к такому с предубеждением [151, с. 103].

В эссе «В поисках Шанхая», говоря о новом периоде в жизни города, писательница обращает внимание на изменение фонетического строя речи горожан. «Даже звучание речи и то переменялось, мельчайшие особенности говора исчезли, шанхайская речь стала ближе к пекинской настолько, что ей можно уже дать нормативную транскрипцию. После того как все эти заднеязычные, губно-зубные звуки ушли, речь стала более жесткой и резкой, к тому же труднопроизносимой» [1, с. 213].

В романе «Эпоха Просвещения» именно говор становится одной из ключевых характеристик персонажей: по выговору можно понять, откуда родом семья каждого героя (так Наньчан по выговору понимает, откуда родом его отец, хотя тот не сообщает ему об этом), по «легкому и звонкому путунхуа» можно распознать «деток кадровых работников», у дворовых друзей Наньчана — нанкинский выговор «с редукцией четвертого тона» и т.д. Целый ряд отступлений в романе посвящен описанию звучания различных диалектов: сообщается, что янчжоуский выговор — мягкий, чжэцзянский — тверже и проще, в юго-западном больше губных и переднеязычных, чунцинский — тверже и звонче и т.д. [150]

В прозе Ван фонетический аспект языка получает большее отображение по сравнению с другими. В то время как почти в каждом произведении можно найти фонетические характеристики речи персонажей, отступления, посвященные другим лингвистическим аспектам речи, встречаются реже. Однако иногда можно встретить отступления, посвященные семантике лексической единицы. К примеру, в «Эпохе Просвещения» Маленький Старичок в разговоре с Наньчаном сравнивает пары иероглифов с близким значением — «тянь» (甜) и «гань» (甘), означающие «сладкий», слова «тэнтун» (疼痛) и «тунку» (痛苦), означающие «боль», и разъясняет различия между ними. А в эссе «В поисках Шанхая» есть такие рассуждения о

семантике слов: «стропила и углы размягчаются и сползают вниз, их очертания становятся грязно-размытыми. Они становятся не столько “отсыревшими”, сколько “размокшими”, ведь слово “отсыревшие” передает еще ощущение холода, которого в это время нет» [1, с. 210].

Еще одна специфическая черта языкового стиля Ван — элемент авторского словотворчества. Иногда он проявляется в употреблении отдельных авторских неологизмов. Например, «*чжиминду*» (知名度) — «степень осведомленности о том, как прославиться» [157, с. 257], «*цзау*» (杂芜) — «путаный» [134] и т.д. Иногда словотворчество проявляется в создании авторского варианта какой-либо идиомы. К примеру, в романе «Песня» присутствует идиома «Провел в горной пещере один день, а в мире минула тысяча лет» в виде 洞中一日, 世上千年, в то время как ее словарный вариант: 洞中才数月, 世上已千年. Или же «Великий человек не обращает внимания на недостатки низких людей» в виде 大人不把小人怪的, в то время как словарный вариант опять отличается: 大人不见小人怪的.

Специфика художественной речи Ван Аньи проявляется также в разнообразии композиционных и синтаксических приемов, к которым прибегает писательница. Все они относятся к тому, что китайская литературная стилистика называет «активной стилистикой». Хотя подобная терминология не встречается в отечественных работах по стилистике, в китайских работах использование «активной стилистики» часто рассматривается как отличительная черта «литературы нового периода». Основоположник подобной терминологии, лингвист Чэнь Вандао, в своей книге «Введение в стилистику» пишет, что литературная стилистика делится на «пассивную» (消极修辞), «которая стремится к ясности для понимания, точности и адекватности языковых средств» [257, с. 53], и «активную» (积极修辞), которая «в первую очередь заботится о соответствии теме и настроению» [257, с. 11]. В своем исследовании «литературы нового периода» Цао Вэньсюань тоже прибегает к этим терминам. По мнению исследователя, «внимание писателей 80-х годов к активной стилистике прослеживается совершенно ясно», так как «они больше не ограничиваются уровнем пассивной стилистики. Достигнув относительной ясности и естественности изложения, они обращаются к крайне активным стилистическим средствам — индивидуальность языка в любом случае опирается на активную стилистику» [231, с. 58–59]. Таким образом, исследователь справедливо указывает на тенденцию к индивидуализации языка, для которой «ясность» изложения более не является ценностью, а на первый план выходит эстетический эффект, который дает тот или иной языковой прием.

Художественная речь Ван Аньи является наглядной иллюстрацией подобного явления. Если в сфере отбора языкового материала писательница настаивает на «нейтральности» и отсутствии специфичности, то индивидуальность ее стиля в большей степени проявляется в

сфере языковых приемов. Именно за счет них язык Ван Аньи становится таким своеобразным и узнаваемым<sup>46</sup>.

В первую очередь стоит отметить, что для речи Ван Аньи очень характерна описательность. Если рассмотреть соотношение различных эпизодов в ее произведениях, можно заметить, что описательные эпизоды (представляющие собой описания различного характера: времени, места действия, пейзажа, интерьера, тех или иных обстоятельств и ситуаций) и во многом близкие к ним по структуре психологические эпизоды (изображающие внутренние процессы, переживания, психологические состояния персонажей) чаще всего доминируют над повествовательными эпизодами. Здесь можно привести множество примеров. Один из самых ярких — это первые пять глав романа «Песнь о бесконечной тоске» («Лунтаны», «Слухи», «Женские покои», «Голуби» и «Ван Цяю»), которые целиком состоят из описательных эпизодов, без единого фабульного элемента. Если взять, к примеру, роман «Печальный Тихий океан», то большая часть повествования в романе происходит в форме внутреннего монолога нарратора, а потому почти все эпизоды в нем — психологические. У Ван Аньи даже в жанре рассказа или повести, которые по определению требуют более выраженного фабульного начала, повествовательные эпизоды играют далеко не ведущую роль. Например, рассказ «Мать» начинается с фразы: «Мать приехала. Привезла лепешки, сушеных креветок, медуз, крабов и огурцы в сое» [127, с. 1], т.е. уже первый эпизод, который должен играть роль завязки, является описательным. А рассказ «Пьяница» почти целиком состоит из описательных и психологических эпизодов, описывающих различные вкусовые ощущения, застольные кушанья и напитки, а также различные стратегии «застольных сражений», которые существуют лишь в сознании главного героя.

Подобная описательность создает эффект нарочито «медленного» текста. Как отмечает Д.С. Лихачев, «функцию времени имеют все детали повествования... Останавливают время описания... поэтому у писателя, стремившегося замедлять изображаемое время... эта его черта органически связана со склонностью к описаниям» [60, с. 183]. Развернутые описательные фрагменты, в которых художественное время течет подчеркнуто неспешно, можно встретить буквально в каждом произведении Ван. Это может быть подробное описание мытья головы в парикмахерской («История любви в салоне причесок»), описание стратегии застольных игр («Пьяница»), разъяснение техники и процесса китайской живописи («Я люблю Билла»), подробное изображение игры в мацзян, приготовления еды и т.д. К примеру, в рассказе

---

<sup>46</sup> Вопрос о «неспецифичности» и при этом индивидуальности языка Ван Аньи подробно рассматривается, в частности, у Ли Лупин [190].

«Пьяница» в описании ощущений героя (которые занимают большую часть рассказа) время повествования максимально приближено к изображенному времени: «К этому моменту все за столом уже идет плавно и непринужденно, в ритме анданте. Всем весело и радостно, настороженность отступает, собутыльники исполнены сердечности. Вино тоже становится как будто гладким на вкус. Его первоначальная горечь заглушается сладким послевкусием. Сначала острым обжигает середину языка, а потом вдруг весь рот обволакивает приятное тепло. Тело, а вслед за ним и мысли наполняются легкостью, прекрасные идеи посещают одна за другой» [160, с. 86–87]. Подобная манера изображения характерна и для рассказа «История любви в салоне причесок», где дается подробное описание мытья головы в парикмахерской, изображается буквально каждый этап: «Одной рукой они, словно замешивая тесто, взбивали стойкую пену, после чего обеими руками начинали мять, пропускать сквозь пальцы и вытягивать волосы по всей длине» [4, с. 306]. Эффект «замедления» времени дает и детализированное описание повседневного существования. Так, в «Эпохе Просвещения» мы узнаем все улицы, по которым Наньчан проезжает по дороге в школу, на какие этажи он поднимается и спускается, сколько именно ждет лифта в путешествии по больнице. В романе «Фупин» подробно и с большим количеством повторов перечисляются домашние дела героини, а в рассказе «Черный лунтан» мы узнаем обо всех правилах и этапах игры в «казаки-разбойники», в которой принимает участие герой. Схожую особенность имеет время диалогов в произведениях Ван — чаще всего они даются целиком, иногда даже немного затягиваются. Так, почти полностью воспроизводятся «словесные игры» главного героя и его «похитителей» в романе «Удальцы повсюду», подробно цитируются многочисленные «философские беседы» героев в романе «Эпоха Просвещения», даже бытовые разговоры о погоде и урожае в повести «Деревня Сяобаочжуан» приводятся досконально и занимают подчас целые главы повести.

Об «описательности» прозы Ван говорят многие исследователи творчества писательницы. К примеру, Ван Сяомин, анализируя роман «Водяные каштаны и лотосы», отмечает, что в романе большую долю изображения занимает описание самых тривиальных вещей: дома учителя героини, его квартиранта, того, как героиня сходила к другу в гости, описание лавочки напротив, как она зашла в дом за лавочкой и т.д., и заключает, что «у романа, кажется, вовсе нет фабулы, тебя только водят по деревне, туда-сюда, иногда вроде бы выходишь за ворота, а нет — уже повернул назад, и если читатель тороплив, то его терпения однозначно не хватит» [180]. Чэн Дэпэй в статье, посвященной нескольким последним произведениям Ван, формулирует эту особенность так: «Начиная с 90-х годов в произведениях Ван Аньи вольно или невольно проявилась следующая тенденция — ей вот-вот хочется перейти к повествованию о внутренней жизни, и повествование все дальше от дидактики, жизненный опыт распадается на атомы...



повествование стремится охватить все более широкое пространство. В эпоху, когда другие увлеченно соревнуются в сюжетах с самой жизнью, Ван Аньи стремится понять, как же познать эту самую жизнь, так часто играющую с нами в прятки, понять ее прошлое и настоящее» [255]. Чэнь Сыхэ связывает эту особенность с насыщенностью произведений Ван художественной деталью. В статье «Читая “Эпоху Просвещения”» он пишет: «В своей творческой практике она [Ван Аньи] постепенно сформировала свою специфическую повествовательную модель, в которой отправной точкой является художественная деталь, использование большого количества бытовых деталей, которые приходят на место сюжетных звеньев или целостной фабулы. Детали не динамичны, они разбросаны, отрывочны, самостоятельны, обладают изначально присущей новизной и живостью. Нивелируя сюжет и выводя на передний план детали, писательница подчеркивает консолидирующую силу повествования» [259, с. 25].

Сама Ван Аньи связывает описательность своих произведений с попыткой нивелировать «драматизм» их содержания. Так, в одном интервью она сказала: «В моих романах никогда не было слишком много драматичных сюжетных ходов... Мне кажется, определенный род красоты существует лишь в мельчайших деталях, а драматические события слишком “внешние” и слишком поверхностные» [252]. В этом смысле именно описания тривиальных аспектов жизни становится в прозе Ван выразителем как возвышенных, так и трагических смыслов. К примеру, в эссе-воспоминании о своем друге, поэте-авангардисте Гу Чэне, Ван Аньи пишет не о каких-то ярких и необычных моментах, которые они вместе пережили, не о каких-то предметах, которые напоминают ей об умершем друге, а о каких-то, казалось бы, самых повседневных вещах, связанных с ним. Это эссе представляет собой цепочку бытовых зарисовок: Ван вспоминает, как они с Гу Чэном должны были встретиться в Германии, но разминулись, подробно описывает, как поэт обживал свой клочок земли на острове, как он одевался, его бытовые привычки, как изучал свойства грибов муэр... [104]. Эссе написано сразу после трагической смерти поэта, покончившего жизнь самоубийством — тем удивительнее кажется, что в тексте нет никакого упоминания ни о самой трагедии, ни о предшествовавших ей событиях — только повседневные зарисовки, но как раз их подробность, внимание рассказчицы к деталям и передают ее скорбь о безвременно ушедшем друге.

Особенно ярко это свойство прозы Ван проявляется в экспозициях ее произведений. Так, Чэн Дэпэй в своем исследовании романа «Чарующий лунный свет» обращает внимание на большую долю описательности в его экспозиции. «Когда в начале романа все герои появляются, то мы почти не видим диалогов между персонажами, их поступков и взаимодействия, все начинается с наблюдения за их лицами, анализа их выражений и чувств» [255]. О своей тенденции создавать развернутые экспозиции говорит и сама Ван Аньи. Так, в одном интервью

она разъясняет этот момент и связывает его с желанием создать прочную «основу» для произведения. «Когда пишу, я очень люблю начинать издалека. Поэтому многие мои читатели чувствуют, что начало моих романов слишком медленное, слишком затянутое, уже прочел сорок или даже пятьдесят тысяч слов, но так и не понял, о чем я собралась писать. Но мне кажется, что если в начале не прописать тщательно основу сюжета, то все последующее будет зыбким и надуманным» [215]. Помимо детального «прописывания» внутреннего пространства произведения<sup>47</sup>, прямые экспозиции у Ван часто выполняют отдельные, специфические художественные задачи. Так, характерная экспозиция романа «Песнь о бесконечной тоске», которая занимает пять глав, искусственно замедляет внимание читателя, а по мнению Чэнь Сыхэ, еще и метафорически изображает стремление к мечте: из тесного сумрака лунтанов первой главы, мы поднимаемся все выше и в конце концов видим мир в его истинном обличье, с высоты, глазами голубей в четвертой главе. Так экспозиция «задает направление художественной рамке всего романа» [260, с. 384]. Подробная экспозиция в «Истории Дядюшки» вводит читателя в структуру «романа в романе», описывая процесс создания истории о герое, а большая экспозиция повести «Деревня Сяобаочжуан», которая состоит из целых двух «зачинов», создает в повести эффект «легендарного» повествования».

Еще одна особенность стилистики Ван Аньи, направленная на повышение «активности» читателя — это прием «забегания вперед», «Nachgeschichte», который Б.В. Томашевский определяет как «повествование о том, что будет, поставленное в связный рассказ раньше наступления событий, подготовляющих это будущее» [77, с. 124].

К примеру, это явление очень широко представлено в романе «История Дядюшки», где все элементы фабулы даются в подчеркнуто разрозненном порядке. Изображение следствия часто предшествует изображению его причины (например, так строится повествование о сыне Дядюшки — Дабао). Однако подобный прием встречается и в произведениях, где фабульная последовательность эпизодов сохранена. К примеру, в рассказе «Сестрички» он проявляется уже в первом абзаце в форме своеобразных авторских «предсказаний» исхода событий. «Когда Фэн Тянь и Шуй собрались в поездку, односельчане уже смотрели на это с неодобрением, думали, что мол эти сестрички слишком уж бесшабашные, смелость есть, а разума маловато, не дай бог похитят их чужие люди. Кто бы мог подумать, что тут-то люди говорили в точку» [120, с. 125]. В дальнейшем в рассказе присутствует много подобных ремарок, а иногда даже целые рассуждения. «Среди этих изменений в конце концов произошло такое, которое и привело к дальнейшим неприятным последствиям. Так что, если сказать, что дальнейший инцидент был

---

<sup>47</sup> Подробнее об особой роли экспозиций в передаче проблематики см. Добин [44].

спровоцирован ими самими, это будет недалеко от истины» [120, с. 126]. Подобное явление мы встречаем и в рассказе «Набор рабочей силы». Когда в повествовании впервые появляются главные герои и рассказывается об их семейном благополучии, этот рассказ завершается ремаркой, указывающей на дальнейшее трагическое развитие событий. «В те мучительные дни, которые наступили потом, и мать и сын сильно пострадали из-за этого» [151, с. 104]. А когда сообщается о том, что герою загадочным образом удалось перевестись в город, нарратор замечает, что «только спустя долгое время людям пришло в голову, что между ним и кадрами производственной бригады было достигнуто молчаливое соглашение» [151, с. 106].

Широкое использование подобного приема, подобно приему «осознанной литературности», подчеркивает исключительно художественную природу текста. Одновременно с этим *Nachgeschichte* обозначает одну из важных тем художественного мира Ван — тему предопределенности, фатума, рокового развития событий. Помимо этого, в ряде произведений, где данный прием представлен наиболее часто, повествование приобретает форму своеобразного детективного расследования, где читателю отводится активная роль — его задачей становится восстановить правильный ход событий. Самым ярким примером такого «расследования» является роман «История Дядюшки», где читателю предстоит самостоятельно восстановить не только хронологический порядок событий в жизни главного героя — Дядюшки, но и выбрать из нескольких версий этих событий «истинную». К такой же форме относятся и упомянутые выше рассказы — «Сестрички» и «Набор рабочей силы». В первой половине рассказа «Сестрички» главную героиню и ее подругу похищают и насильно держат в деревне, а во второй половине героиня вместе с читателем пытается восстановить ход событий первой части, выяснить, кто же именно и как совершил похищение. В рассказе «Набор рабочей силы» интрига заключается в том, что главному герою, который переехал вместе с молодой семьей в деревню во время кампании «вверх в горы, вниз в села», каким-то образом удается перевестись обратно в город сверх квоты, оставив жену и новорожденного сына в деревне одних. В рассказе нарратор как будто пытается восстановить ход событий и способ, как герою это удалось, и подобные рассуждения представлены в рассказе очень подробно. Например, так он рассуждает о том, была ли жена сообщницей героя: «На самом деле, очень возможно, что этот план был вначале одобрен Сяо Люй, только потом она не выдержала трудностей, а потому свалила все целиком на Лю Хайминя» [151, с. 106]. «Детективный» характер повествования подчеркивается в том числе специфической лексикой. Например, так выглядит одно из рассуждений нарратора о возможном варианте развития событий: «Если обдумать это более тщательно, то уже тогда были улики. Вот например, эта история про то как Сяо Люй с маленьким ребенком вернулась в город жить к свекрови. Тут все не так просто, на самом деле тогда уже эти двое подготовили пути к отступлению, чтобы

вернуться в бригаду и осесть там, материально все обеспечили. Одновременно с этим, когда позже Сяо Люй нужно было объяснять, что она ничего не знала об этом плане, у нее было алиби» [151, с. 112]. Здесь слова «улики» и «алиби» однозначно отсылают нас к дискурсу «детектива».

Еще один излюбленный прием Ван Аньи — прием повтора, который встречается как на уровне композиции элементов произведения, так и на уровне фразовой стилистики. Например, у писательницы нередко встречаются повторы на уровне глав или частей произведения. Характерным примером может служить композиция романа «Песнь о бесконечной тоске». Роман состоит из 3 основных частей (部), каждая из которых композиционно предстает как «искаженная» копия предыдущей. При этом каждая часть состоит из похожего количества глав (15 в первой, 15 во второй и 12 в третьей), и каждая часть, в свою очередь, с точки зрения смысла делится автором на четыре раздела (章). В первом разделе находятся экспозиционные главы, для которых характерна подчеркнутая описательность и в которой вводятся герои, действующие в рамках этой части (1 часть: Лунтаны, Слухи, Женские покои, Голуби, Ван Цяю; 2 часть: Уцяо, Бабушка, А-Эр, что было у А-Эра на душе, Шанхай; 3 часть: Вэйвэй, Поколение Вэйвэй, Подруга Вэйвэй, Ухажер Вэйвэй). Второй раздел посвящен развитию действия, а в третьем разделе главы неизменно названы по имени мужчин, которые играют ключевую роль в этом этапе судьбы главной героини (1 часть: главы «Господин Чэн» и «Председатель Ли»; 2 часть: главы «Кан Минсюнь», «Саша», «И еще раз господин Чэн»; 3 часть: главы «Лао Колор» и «Длинноногий»). В последнем разделе происходит развязка действия в рамках этой части, причем названия глав, в отличие от остальных, развернутые и иносказательные. Так, две последние главы второго раздела называются «Давно тот старец улетел на желтом журавле» и «Осталась в память прежних дел лишь башня Хуанхэ». Эта цитата из стихотворения Цуй Хао является аллюзией на смерть двух героев — Цзян Лили и господина Чэна, которые происходят в рамках этой части. А в третьем разделе две последние главы названы «Опасность в стенах собственного дворца» и «Из Лазурной дали к Желтым ключам». Первое название указывает на будущую трагическую развязку романа, а второе — прямая цитата из поэмы Бо Цзюйи «Песнь о бесконечной тоске». Тем самым проводится параллель между насильственной смертью главной героини поэмы и романа. Таким образом, для композиции романа характерен ярко выраженный параллелизм и определенная, почти «музыкальная» форма, своеобразная ритмичность. Большое количество повторов на уровне глав присутствует и в романе «Эпоха Просвещения». Так, две последние главы первой части романа названы «В Шанхае» и «Из Шанхая», а две последние во второй — «И снова в Шанхае» и «И снова из Шанхая», демонстрируя прямую параллель частей. Ярко представлен прием композиционного повтора и в повести «деревня Сяобаочжуан», в которой некоторые главы или части звучат буквально музыкальным рефреном. Так, главы 13 и 16

занимают всего 2 строки и почти точно повторяют друг друга: глава 13 состоит из фразы «В ушах Старшей Сестрицы постоянно звучал колокольчик коробейника: дин-дон, дин-дон, дин-дон, дин-дон» [135, с. 195], а глава 16 — из фразы «До Старшей сестрицы постоянно доносился звук колокольчика коробейника: дин-дон, дин-дон, дин-дон, дин-дон» [135, с. 200]. Прием композиционного повтора в произведениях Ван используется для выделения лейтмотивных образов и смыслов (например, именно благодаря повтору глав в «Деревне Сяобаочжуан» звук колокольчика становится лейтмотивным образом повести), а также формирует смысловые параллели или антитезы между различными частями произведения. Так, в повести «Сестрички» почти полностью повторяется эпизод поездки героини на поезде в Сюйчжоуси, и именно это точное повторение образов и реалий, связанных с обоими путешествиями, подчеркивает принципиально разное эмоциональное состояние героини во время этих двух поездок. Говоря о некоей «музыкальности», которая рождается в произведениях Ван благодаря приему повтора, хочется отметить, что подобная формулировка отражает вполне осознанный подход самой писательницы к компоновке произведения. Во многих своих эссе и заметках, посвященных вопросу формы и композиции собственной прозы, Ван Аньи проводит прямые параллели между музыкальным и литературным творчеством, а говоря о композиционных приемах в своих произведениях, часто пользуется терминами музыкального словаря. К примеру, в интервью Ван Сянли, посвященном романной форме, она говорит о своем романе «Живущие вдоль старого русла реки Хуанхэ» как о романе «двухчастной формы», прибегая к музыкальному термину (二段式) [114, с. 243].

Повторы играют важную роль и в контексте фразовой стилистики Ван Аньи, проявляясь на самых различных уровнях.

На уровне отдельного слова:

«Сама она была маленькая, и гроб был маленький, и могилка была маленькая, маленький холмик...» [139, с. 46].

«В семейных организациях все — единое целое. Вечно работаем, вечно заканчиваем работать, вечно трудимся и вечно отдыхаем» [127, с. 1].

Или даже определенной формы слова: так, здесь повторяются сказуемые, оформленные суффиксом «了».

«Они чувствовали, что в их телах что-то проснулось, ожило, зашевелилось. Верно, что-то проснулось, ожило, зашевелилось» (他们觉着身体里面, 有什么东西醒了, 活了, 动了。是的, 什么东西醒了, 活了, 动) [136].

Иногда это повтор художественного приема в одной и той же форме, часто сравнения.

«Насекомое медленно ползло по руке и плечу крепко спящего ребенка, как будто молоко матери по капле сочится в нежное горлышко младенца, как будто весенний дождь беззвучно впитывается в сухую землю, как будто душной и жаркой ночью стекший с листьев прохладный ветерок овеивает мокрое от пота тело» [136].

Иногда это повтор синтаксической структуры: в этом примере однородные определения имеют одинаковую идиоматическую структуру.

«Было ли такое укрытие, где они могли бы своевольно, безнаказанно вести себя разнузданно?» (可以肆无忌惮无所不为极尽下流的一方藏身之处) [136].

А здесь повторяются одинаковые субъектно-предикатные конструкции, когда подлежащее – глагол + атрибутивная частица 的, а именное сказуемое присоединяется на 是.

«В городе была театральная труппа, исполняли они южные пьесы, кушали они на что сами могли заработать, жили в маленьком общем дворике».

(城里有个剧团, 唱的是南梆子, 吃的是自负盈亏, 住的是一个小杂院, 吹拉弹唱, 吃喝拉撒, 全在里面了) [136].

Иногда повторяется целая фраза или небольшой сегмент текста. Например, точно повторяется разговор мужа и жены в рассказе «Чердак», причем в двух абзацах, идущих подряд.

«Я пойду к той тетушке посмотрю, в чем там дело с печкой, если кто-то придет, ты прибеги кликни меня». — «Иди уже», — ответила женщина...»

«Он сделал круг, снова вернулся и сказал: “Я пойду к дядюшке Чжану посмотрю на печку, если кто-то придет, ты прибеги окликни меня”. — “Иди уже”, — ответила женщина [115, с. 63].

Надо отметить, что такого рода повторы у Ван Аньи не несут функции акцентирования, выделения какого-либо образа или мотива (так как они встречаются в текстах автора очень часто, почти повсеместно), и не выполняют функцию усиления признака или же создания образа «механической» повторяемости жизни. Подобные повторы создают определенную ритмику текста, «замедляют» его темп и как следствие — «замедляют» читательское восприятие.

Помимо этого, в редких случаях повтор является признаком стилизации под «сказовое повествование», к примеру, в повести «Деревня Сяобаочжуан». В ней некоторые повторы создают эффект фольклорной стилизации и связаны с числовой символикой. Многие события повести повторяются три раза: три раза в деревню приезжает делегация писателей, причем с каждым разом все более и более известных, во время потопа погибают три жителя деревни — сумасшедшая, старик и ребенок и т.д. Еще один пример подобного числового повтора можно увидеть в этом отрывке.

«За 999 дней, 999 рабочих построили плотину, которой огородили 999 му хорошей земли, и на какое-то время воцарилось спокойствие» [135, с. 167–168].

Также для стиля Ван Аньи очень характерны длинные предложения, которые часто воспринимаются как «тяжелые», «медленные». Это связано с тем, что в них чаще всего большое количество грамматических основ, и они распространены. Как отмечает Кухаренко, «впечатление легкой или тяжелой прозы создает не длина предложения, а именно его структура... чем менее распространены второстепенными членами элементарные предложения, входящие в состав сложного, чем меньше в нем усложняющих абсолютных и причастных конструкций, тем легче, прозрачнее проза [58, с. 60].

Писательница сама неоднократно заявляет, что ее язык тяготеет к длинным предложениям, и что это стало особенно характерно для ее более зрелого творчества. К примеру, в одном интервью она говорит: «Язык моих произведений очень изменчив, и это видно не только в крупной форме. Раньше я много использовала короткие предложения... [в последующих произведениях] в языке произошли значительные изменения, предложения стали очень длинными [114, с. 244].

К примеру, вот самое начало романа «История Дядюшки»:

«В какой-то момент среди нас, привыкших коротать дни за сочинением своих историй, стали распространяться его недавние слова — своего рода афоризмы, надо сказать, что в нашей жизни “трудящихся языка” значение подобных словес было огромно, такие слова были все равно что капитал, который в производстве порождает прибавочную стоимость, снабжая рынок и расширяя дальнейшее производство» [157, с. 1].

Синтаксическая сложность отрывка в переводе эквивалентна оригиналу, так как по-китайски он представляет из себя одно предложение с двумя распространенными грамматическими основами, осложненные двумя оборотами — в то время как это предложение легко можно было разбить на два без потери смысла.

Такой же эффект «тяжелого», «медленного» языка создают цепочки однородных членов.

Внутри крошечная темнота и валяется целая куча предметов, застрявшая между половицами: палочки для еды, ложки, заколки, наперстки, обмылки, капустные кочерыжки, мясные косточки, это и есть “культурный слой” кухни» [153, с. 219].

Подобные стилистические приемы создают определенный эстетический эффект. Используя формулировку Н.К. Гея «передают “рисунок” переживания, характер движения души, и тем самым обнажают жизненную ситуацию, которая стоит за переживанием [37, с. 142]. В первую очередь, этот эффект направлен на искусственное замедление читательского восприятия, иногда даже на «затруднение» прочтения, что заставляет проявлять большую активность в интерпретации текста и создает эффект «непосредственного переживания» написанного. Этот эффект очень удачно формулирует Чжан Сюйдун, говоря об «Эпохе». «Этот роман Ван Аньи

совсем не “красивый”, кажется, что текст постоянно спотыкается и ковыляет, а иногда он просто слишком медленный, в общем, тут нет того, что обычно называют “легко читается”, необходим какой-то дополнительный мотив, любопытство, чтобы продолжать читать» [238]. Похожую мысль высказывает и Ван Дэвэй: «Ее стиль доброжелатели считают детализированным, реалистичным и живым, а критики — путаным и несвязным, на самом деле это две стороны одной медали [175, с. 44].



### Заключение

В ходе исследования и анализа творчества китайской писательницы Ван Аньи с позиции художественного мира ее произведений была выявлена его основная специфика и художественные доминанты, которые обеспечивают его смысловую и стилистическую целостность, формируют идиостиль автора.

1. Творчество Ван Аньи отличается большое тематическое разнообразие. В ее произведениях нашла отражение актуальная тематика литературы после «культурной революции», так называемых «литературы шрамов», «поисков корней», прозы «грамотной молодежи», «феминистской прозы», прозы «шанхайского стиля». Однако в зрелом творчестве Ван Аньи очевиден переход от тематики, связанной с актуальными явлениями китайской действительности, к более философским темам «глубинного слоя». Ведущими темами произведений Ван становится экзистенция человека, от повседневной до биологической, одиночество человека в мире, любовь, семья, взросление, болезнь, фатум и смерть. Сквозные темы творчества Ван — это обыденное существование и судьба женщины. Но если в раннем творчестве они носят автобиографический характер и опираются на непосредственный жизненный опыт автора, в дальнейшем они концептуализируются, наделяются специфической эстетикой. Повседневность становится в художественном мире Ван «истиной» жизни, противопоставленной как «ложному» бытию идеологизированного соцреалистического дискурса, так и «ложному» миру человеческих мечтаний и иллюзий.

2. В художественном мире Ван Аньи отчетливо преобладает реалистическая проблематика романического типа: центральное место в прозе писательницы занимают аспекты человеческого бытия в мире, аксиологические вопросы, изображение процесса нравственного и идейного самоопределения личности. В связи с этим жанр романа становится доминантой творчества писательницы. Ван Аньи считает этот жанр «высшим этапом» эволюции писателя.

3. Художественный мир Ван Аньи антропоцентричен — его ценностным центром является человек. Помимо сферы тематики и проблематики это проявляется в том, что для всех произведений автора характерен нарочито субъективный ракурс повествования, непосредственное изображение процесса восприятия мира отдельным индивидом, его чувств и эмоций, субъективного отношения ко времени и пространству. Абстрактному «обществу», «народу» маоистского дискурса Ван Аньи противопоставляет «реальность» конкретного человека, субъекта своего собственного мирка. Отсюда появляется и психологизм, но при этом повествование ведется не полифонически, а с позиции «всеведущего автора», наглядно демонстрируя читателю каждую мысль и эмоцию персонажа. Конфликт произведений также

развивается внутри сознания героя, а не за счет внешних перипетий. Таким образом, сложный конфликт изображается как внутренний, а сюжетно реализуется как простой. Не получая однозначного разрешения в сюжете произведения, конфликт приходит к кульминации в рамках сознания персонажа, в котором диалектически разрешается.

4. Герои Ван Аньи — чаще всего индивидуальности, обладающие как конкретной внешней характеристикой, так и уникальным психологическим миром. Большая часть их — женщины, чей образ значительно отличается от традиционного изображения китайской женщины. Это сильные, самостоятельные персонажи, активные и достаточно своенравные. В женских персонажах явно подчеркнута чувственность и телесное начало, откровенно изображены их отношения с мужчинами. Исключением является особый «иллюзорный герой», характерный для «экспериментальной» прозы Ван Аньи. Этот персонаж, всегда выступающий как центральный герой, не имеет собственной индивидуальности и представляет собой статичный образ, существующий вне времени. Его внутреннее содержание является собирательным «отражением» других героев.

5. Большую часть героев художественного мира Ван Аньи можно отнести к типу «маленького человека», который понимается не как человек, подавляемый обществом и занимающий низкое положение в социальной стратификации, а как герой, обреченный находиться на периферии жизни, бессильный перед неумолимым течением времени. Он является «маленьким» человеком не из-за отсутствия высоких принципов и идеалов, а из-за полного бессилия перед фатумом, положения «вне» течения эпохи, абсолютной погруженности в субъективное время обыденного существования.

6. В художественном мире Ван Аньи герой всегда находится в «диалоге», а чаще конфликте со временем, который разрешается трагически. Время в прозе Ван исторически размыто и предстает как некая экзистенция бытия, «быстротечная», «утекающая сквозь пальцы». Трагическое несовпадение с собственным временем рождает в героях Ван Аньи неприятие окружающей их действительности и обращение либо к миру мечты, либо к миру воспоминаний. В связи с этим появляется целый ряд специфических «типов» персонажей: «ностальгический», «стремящийся», «наблюдатель», а ретроспекция становится одной из доминант творчества Ван Аньи.

7. Неразрешимый конфликт человека с фатумом времени рождает в прозе Ван Аньи узнаваемую «меланхолическую» тональность, а ее лейтмотивами становятся печаль, тоска, «меланхолическая болезнь» эпохи. Эта тоска напрямую не связана с фактами конкретного художественного текста и не является элементом сознания персонажа — она изображается как

органическое свойство бытия человека в мире. При этом меланхолия понимается Ван Аньи как один из основных импульсов ее собственного творчества.

8. Основными топосами художественного мира Ван Аньи являются топос «Шанхай» и топос «деревня», противопоставленные друг другу. Шанхай в прозе Ван занимает позицию «биографического города» писательницы и является сложно организованным символом, в котором миф о роскошном «старом Шанхае» противопоставлен эстетике повседневной жизни обитателей города. Деревня в творчестве Ван часто выступает в функции «деформирующего локуса», однако в более поздних произведениях автора приобретает черты «мифопоэтического пространства» и даже идиллического хронотопа.

9. Художественный мир Ван Аньи отличается высокой степенью художественной детализации. Особенно разнообразны бытовые детали и детали природного мира, а также все, что связано с чувственным восприятием: цветовые, световые, звуковые, осязательные и обонятельные ассоциации. Образы и концепты художественного мира Ван организованы попарно по принципу антитезы, из которых доминирующей является антитеза «реальность— иллюзия» и ее варианты. В связи с этим возникает специфическое «двоемирие» и двухплановое повествование с возможностью альтернативных прочтений одного и того же сюжета. Переход между планами осуществляется посредством ввода специфических мотивов «сна», «миража» или «зеркала», или посредством ссылок на прецедентный текст. Также большую роль играют элементы «осознанной литературности» и отсылки к сферам различных искусств (живописи, кинематографа, фотографии), подчеркивающие «ирреальность», «художественность» изображаемого.

10. Для языкового стиля писательницы характерен отказ от опоры на специфический языковой материал, но включение элементов диалектной речи, а также городского и деревенского разговорного языка. Прозу Ван Аньи отличает активное использование художественных приемов, «замедляющих» читательское восприятие — усложненный синтаксис, описательность, множество повторов и однородных рядов. Ван рассматривает язык как «изображаемое», обладающее собственной эстетикой, отсюда особый интерес автора к словообразованию и звучанию речи, что является источником разнообразных языковых приемов, в том числе травестийных.

Анализ содержательных и формальных аспектов творчества Ван Аньи позволяет отнести его к реалистическому художественному направлению в широком понимании этого термина<sup>48</sup>. Ван Аньи противопоставляет свое творчество идеологизированному дискурсу соцреализма, отказываясь от изображения драматических исторических событий и социальных явлений и обращаясь к обыденной жизни и ее эстетике, жизни тривиальной в своей повседневности, где единственным критерием истины становится подлинность непосредственного восприятия мира человеком. При этом реальность Ван Аньи, в отличие от китайского реализма начала XX века,<sup>49</sup> не стремится к достоверности. В ее прозе чувства человека, его мечты, сны, фантазии и химеры не менее реальны, чем события внешнего мира. В этом смысле творчество писательницы является ярким примером «литературы нового периода» с ее стремлением расширить понимание «реалистического», освободиться от жестких рамок типического изображения и обратиться к художественному осмыслению внутреннего мира человека.

Несмотря на ярко выраженное единство корпуса произведений Ван Аньи, одной из важнейших творческих установок писательницы остается постоянный художественный поиск, содержательные и стилевые эксперименты, попытки расширить спектр изображаемых героев, явлений и даже жанров. Не случайно практически все исследователи отмечают постоянную эволюцию творческой манеры Ван, а она сама говорит об этом так: «Я считаю себя писателем, который держится в стороне от всяческих течений, а на самом деле я взяла от каждого течения его сильные стороны. Каждый жизненно важный или нелепый прорыв какой-то “запретной зоны” открывал для меня новые творческие возможности, и я могла без бремени, без ограничений, оставив позади сражения прошлого свободно и легко существовать... литературное творчество — это диалог с самим собой» [114 с. 175, 202]. Таким образом, художественный мир Ван Аньи хоть и является единым с эстетической точки зрения, но в нем отчетливо прослеживается экспериментальный, трансформационный подход писательницы к собственному творчеству.

---

<sup>48</sup> И.С. Брагинский справедливо указывает, что для стран Востока характерна достаточно широкая трактовка термина «реализм», когда «важнейшим признаком его является правдивое изображение действительности, общественной жизни и ее закономерностей и типических характеров в их саморазвитии» [21, с.39].

<sup>49</sup> Подробнее о специфике китайского реализма см. Брагинский [21], Конрад [53], а также подробное исследование истории вопроса у Марстона Андерсона [275] и Эдварда Ганна [277].

## Библиография

### Источники на русском языке:

1. Ван Аньи. В поисках Шанхая / Ван Аньи // Восток—Запад: историко-литературный альманах. — М.: Наука — Вост. лит., 2014. — 238 с.
2. Ван Аньи. Возвращение Лао Кана / Ван Аньи // Наш современник. Журнал писателей России. Специальный выпуск, посвященный 50—летию КНР. — М.: 1999.
3. Ван Аньи. Заключительные аккорды / Ван Аньи // Царь—дерево: Современ, кит. повести. — М.: Радуга, 1989. — 543 с.
4. Ван Аньи. История любви в салоне причесок // Месяц туманов: антология современной китайской прозы. — СПб.: Издательство “ТРИАДА”, 2007. — 416 с.
5. Ван Аньи. Песнь о бесконечной тоске / Ван Аньи. — М.: ИВЛ, 2015. — 557 с.
6. Ван Аньи. Такая обычная и земная Чжан Айлин / Ван Аньи // Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика. — М.: Вост. лит., 2007. — 525 с.
7. Ван Аньи. Шанхайки / Ван Аньи // Китайские метаморфозы: современная китайская художественная проза и эссеистика. — М.: Вост. лит., 2007. — 525 с.

### Научная литература на русском языке:

8. Аверинцев, С.С. София-Логос: словарь. 2—е, испр. изд. / С.С. Аверинцев. — К.: Дух і Літера, 2001. — 460 с.
9. Адмони, В.Г. Поэтика и действительность / В.Г. Адмони. — Л.: Сов. писатель, 1975. — 310 с.
10. Алексеев, В.М. Труды по китайской литературе / В.М. Алексеев. — М.: Вост.лит., 2002. — 574 с.
11. Антонова, Ксения Николаевна. Художественный мир прозы Д.Г. Лоренса 1910—х годов: интермедиаальный аспект : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Антонова Ксения Николаевна. — Санкт-Петербург, 2011. — 172 с.
12. Баевский, В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина / В.С. Баевский. — М.: Прометей, 1990. — 158 с.
13. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Перевод с фр. / Барт Р. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
14. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
15. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского 5—е изд., доп. / М.М. Бахтин. — Киев: Next, 1994. — 508 с.
16. Бахтин, М.М. Сборник трудов. Составление, текстологическая подготовка И.В. Пешкова. Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. / М.М. Бахтин. — М.: Лабиринт, 2000. — 640 с.
17. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
18. Бахтин, М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. — 1970. — №1.
19. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
20. Белинский, В.Г. Статьи о народной поэзии. Статья II // Полное собрание сочинений в 13—ти томах / В.Г. Белинский. — М.: АН СССР, 1954. — Т. 5. — С. 310—328.

21. Брагинский, И.С. К итогам дискуссии о становлении реализма в литературах Востока / И.С. Брагинский // Проблемы становления реализма в литературах Востока [Текст] : Материалы дискуссии / Акад. наук СССР. Ин—т народов Азии. — М.: Наука, 1964. — 357 с.
22. Брагинский, И.С. Из истории таджикской народной поэзии. Элементы народного поэтического творчества в памятниках древней и средневековой письменности / И.С. Брагинский. — М., Изд-во АН СССР, 1956. — 496 с.
23. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста / Н.С. Болотнова. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 522 с.
24. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. — М.: Высш. шк., 2002. — 511 с.
25. Боровская, Н.Е. По страницам литературно—художественных изданий для детей. Обзор / Н.Е. Боровская // Современная художественная литература за рубежом. — 1984. — №3. — с. 67—71.
26. Введение в литературоведение: Учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. — М.: Издательство Оникс, 2005. — 416 с.
27. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. — М.: Высшая школа, 1971. — 239 с.
28. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. — М.: Гослитиздат, 1959. — 656 с.
29. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. — М.: ГИХЛ, 1961. — 611 с.
30. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов / Сост. Т.Г. Винокур; Предисл. В.П. Григорьева. — М.: Высш. шк., 1991. — 448 с.
31. Воскресенский, Д.Н. Литературный мир средневекового Китая : китайская классическая проза на байхуа: собрание трудов / Д.Н. Воскресенский. — М.: Вост. лит., 2006. — 622 с.
32. Гадамер, Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер — М.: Искусство, 1991. — 368 с.
33. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М.Гаспаров. — М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. — 304 с.
34. Гаспаров, Б.М. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики / Б.М.Гаспаров. — СПб.: Азбука, 2001. — 480 с.
35. Гачев, Г.Д. Содержательность литературных форм / Г.Д. Гачев, В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. — 484 с.
36. Гегель, Г.В.Ф. Поэтическое и прозаическое произведения искусства / Г.В.Ф. Гегель // Г.В.Ф. Гегель Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — С. 362-376.
37. Гей, Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К. Гей. — М.: Наука, 1975. — 472 стр.
38. Гете, В. Статьи и мысли об искусстве: Сборник статей под редакцией А.С.Гущина. / В.Гете. — М.—Л.: Искусство (М.—Л.), 1936. — 412 с.
39. Гиршман, М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности: 2—е изд., доп. / М.М. Гиршман. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 560 с.
40. Гиршман, М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа: Учеб.пособие / М.М.Гиршман. — М.: Высш. шк., 1991. — 160 с.
41. Горбов, Д. Поиски Галатеи: Статьи о литературе / Д. Горбов. — М.: Федерация, 1929. — с. 9-31.
42. Горячева, М.О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Горячева Маргарита Октобровна. — Москва, 1992. — 16 с.
43. Гумбольдт, В. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гете // В. Гумбольдт. Язык и философия культуры. — М.: Прогресс, 1985. — С. 160-279.
44. Добин, Е.С. Жизненный материал и художественный сюжет / Е.С.Добин. — М.: Советский писатель, 1958. — 331 с.

45. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. — 3-е изд. / А.Б. Есин. — М.: Флинта, Наука, 2000. — 248 с.
46. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М.Жирмунский. — Л.: Издательство «Наука», Л.ское отделение, 1977. — 404 с.
47. Захарова, Н.В. Рождение «нового литературного стиля» в Китае на рубеже XIX—XX веков / Н.В.Захарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — №3. — с. 20-22.
48. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М.: Издательство Иностранной литературы, 1962. — 570 с.
49. Каган, М.С. Морфология искусства / М.С.Каган. — М.: Искусство, Л.ское отделение, 1972. — 440 с.
50. Казарин, Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов / Ю.В.Казарин. — М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. — 432 с.
51. Калачева, С.В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения / С.В. Калачева. — М.: издательство МГУ, 1973. — 95 с.
52. Кондратьева, В.В. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х — 1900-х гг.: мифопоэтические модели / В.В. Кондратьева, М.Ч. Ларионова. — Ростов н/д, Изд-во «Foundation», 2012 — 208 с.
53. Конрад, Н.И. Проблема реализма и литературы Востока / Н.И. Конрад // Проблемы становления реализма в литературах Востока [Текст] : Материалы дискуссии / Акад. наук СССР. Ин—т народов Азии. — М.: Наука, 1964. — 357 с.
54. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. — М.: Просвещение, 1972. — 110 с.
55. Кравченко, Я.П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе [Электронный ресурс] / Я.П. Кравченко. — Режим доступа: [http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil\\_2008\\_1\\_2/2008—26—06/017.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008—26—06/017.pdf)
56. Кривцун, О.А. Художественная аура как немифологическое пространство искусства / О.А.Кривцун // Миф и художественное сознание XX века. — М.: 2011. — 686 с.
57. Кувшинов, Ф. В. Художественный мир Д. И. Хармса: структурообразующие элементы логики и основные мотивы : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кувшинов Феликс Владимирович. — Липецк, 2004. — 167 с.
58. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. — М.: Просвещение, 1988. — 192 с.
59. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74-87.
60. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. / Д.С. Лихачев. — М.: Наука, 1979. — 360 с.
61. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. — К.: "Collegium", 1994. — 288 с.
62. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя / Ю.М. Лотман. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
63. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман. — Таллин: Александра, 1992. — 478 с.
64. Львов, Д.В. Жизнь и творчество современной китайской писательницы Ван Аньи : диссертация... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Львов Дмитрий Владиславович. — Санкт-Петербург, 2007. — 287 с.
65. Манн, Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Собрание сочинений в 10 тт. Т. 10. — М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961. — 696 с.
66. Манн, Ю.В. Диалектика художественного образа / Ю.В. Манн. — М.: Советский писатель, 1987. — 320 с.

67. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / В.В. Набоков; пер. с англ. под редакцией В. А. Харитонова; предисловие к русскому изданию А. Г. Битова. — М.: Издательство Независимая Газета, 1998. — 512 с.
68. Никитина, И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.04. / Никитина Ирина Петровна. — Москва, 2003. — 286 с.
69. Плясенко, Н.А. Влияние западной литературы на современную китайскую эссеистику / Н.А. Плясенко // Вестник Московского государственного лингвистического университета, Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — №3. — с. 173-182.
70. Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. — М.: Просвещение, 1972. — 272 с.
71. Поспелов, Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. — М.: МГУ, 1983. — с. 138-172.
72. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. — М.: Искусство, 1976. — 614 с.
73. Роднянская, И. Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти тт. — Т.9. — М.: Советская Энциклопедия, 1978. — Стлб. 772-780.
74. Сайко, Е.А. Миф как прецедентный феномен в культуре Серебряного века / Е.А. Сайко // Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред. Н.А. Хренов] Гос. Ин-т искусствозн. — М.: 2011. — 686 с.
75. Солодилова, И.А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. Учебное пособие для студентов III курса / И.А. Солодилова. — Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. — 133 с.
76. Ткачева, Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. / Ткачева Раиса Андреевна — Тверь, 2002. — 211 с.
77. Томашевский, Б.В. Теория литературы. поэтика: Учеб.пособие / Б.В. Томашевский; вст. статья Н.Д. Тамарченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. — М.: Аспект-Пресс, 1996. — 334 с.
78. Топоров, В.Н. Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс, 1995. — с. 7-111.
79. Тороп, П.Х. Хронотоп [Электронный ресурс] / П.Х. Тороп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / сост. Я. Левченко; под рук. И. А.Чернова. — Режим доступа: <http://diction.chat.ru/xronotop.html>
80. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 572 с.
81. Тюпа, В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с.
82. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
83. Уоррен, О. Теория литературы / О.Уоррен, Р.Уэллек. — М.: Прогресс, 1978. — 326 с.
84. Фарино, Е. Введение в литературоведение / Е.Фарино. — СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. — 639 с.
85. Федоров, В.В. О природе поэтической реальности / В.В. Федоров. — М.: Советский писатель, 1984. — 184 с.
86. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский, П.А. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. — 447 с.
87. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М.Хайдеггер; пер. с нем. Михайлова А.В. — М.: Академический Проект, 2008. — 528 с.



88. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 1999. — 400 с.
89. Хованская З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения / З.И. Хованская — Саратов: Изд—во Саратов. ун-та, 1975. — 429 с.
90. Хузиятова, Н.К. Надежда Константиновна. Модернистские тенденции в творчестве китайских писателей 1980-х годов как поиск идентичности в контексте глобализации : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Хузиятова Надежда Константиновна — Санкт-Петербург, 2008. — 226 с.
91. Чернец, Л.В. Мир произведения / Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Под ред. Л.В. Чернец. — М.: Высшая школа, Академия, 1997. — 337 с.
92. Чудаков, А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. — М.: Советский писатель, 1986. — 379 с.
93. Шаталов, С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева / С.Е. Шаталов. — М.: Наука, 1979. — 312 с.
94. Шкловский, В.Б. Искусство как прием. // В.Б Шкловский. Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.
95. Шлейермахер Ф.Д. Лекции по эстетике / Ф.Д. Шлейермахер // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 3. — М.: Искусство, 1967. — 1006 с.
96. Щукина, Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д.А. Щукина. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. — 218 с.
97. Шутая, Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII - XIX вв. : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08 / Шутая Наталья Константиновна. — Москва, 2007. — 35 с.
98. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX — XX веков / М.Н. Эпштейн. — М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.
99. Яценко И. И. Художественный текст: от проблемности текста к его проблемному анализу / И.И. Яценко // Язык, сознание, коммуникация: сб. научных статей, посвященный памяти Галины Ивановны Рожковой / Ред. Л.П. Клобукова, В.В. Красных, А.И. Изотов. — М.: Диалог—МГУ, 1998. — Вып. 6. — 116 с.

#### Источники на китайском языке

100. Ван Аньи. 69 цзе чучжуншэн (Школьники 1969 года выпуска). — Тайюань: Бэйюэ вэньи чубаньшэ, 2000. — 306 с.
101. Ван Аньи. Бицзяо Бэйцзин хэ Шанхай (Сравнивая Пекин и Шанхай). — по <http://www.cmzhengda.com/Article/Print.asp?ArticleID=2582>; 1.12.2013.
102. Ван Аньи. Бэнцы лечэ чжундяньчжань (Конечная станция) // Цзюту (Пьяница). — Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 2003 — 390 с.
103. Ван Аньи. Бяньди сяосюн (Удалыцы повсюду). — Шанхай: Вэнхуэй чубаньшэ, 2005. — 246 с.
104. Ван Аньи. Ван Аньи дэ хуэйи — даошан дэ Гу Чэн (Воспоминания Ван Аньи — Гу Чэн на острове). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136761.html>; 5.05.2014.
105. Ван Аньи. Ван Аньи шо (Ван Аньи рассказывает). — Чанша: Хунань вэньи чубаньшэ, 2003. — 377 с.
106. Ван Аньи. Во ай Биэр (Я люблю Билла). — Хайкоу: Наньхай чубань гунсы, 2007. — 206 с.
107. Ван Аньи. Во ба се сицзюй данцзо гункэ (Для меня писать пьесы — это учеба). — по <http://book.people.com.cn/GB/69362/7548875.html>; 1.04.2014.

108. Ван Аньи. Во бусян Чжан Айлин (Я непохожа на Чжан Айлин). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136760.html>; 2.03.2014.
109. Ван Аньи. Во ду во кань (Что я читаю). — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2001. — 220 с.
110. Ван Аньи. Во хэнсян чэнвэй имин юсю бяньцзюй (Я очень хотела бы стать выдающимся сценаристом). — по <http://women.sohu.com/20080819/n258978200.shtml>; 1.05.2014.
111. Ван Аньи. Во яньчжун дэ лиши ши жичандэ (Я вижу историю в повседневности) // Вэньи бао. — 2000. — №11.
112. Ван Аньи. Вэньгэ иши (Анекдоты времен «культурной революции») // Ван Аньи цзысюаньцзи чжи сань: Сянган дэ цин хэ ай (Авторская антология Ван Аньи — выпуск 3: Любовь и чувства в Гонконге). — Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 1996. — 577 с.
113. Ван Аньи. Ганшан дэ шицзи (Век в деревне на холме). — по <http://www.kanunu8.com/book3/6953/index.html>; 15.01.2015.
114. Ван Аньи. Гуши хэ цзян гуши (Истории и как их рассказывать). — Ханчжоу: Чжэцзян вэньи чубаньшэ, 1991. — 260 с.
115. Ван Аньи. Гэлоу (Чердак) // Фалан цинхуа (История любви в салоне причесок). — Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 2001. — 277 с.
116. Ван Аньи. Дунтянь дэ цзюйхуэй (Зимняя встреча). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136736.html>; 1.05.2014.
117. Ван Аньи. Душу бицзи (Заметки о чтении книг). — Пекин: Синьсин чубаньшэ, 2007. — 287 с.
118. Ван Аньи. Ду юй (Разговор с самой собой). — Чанша: Хунань вэньи чубаньшэ, 1998. — 338 с.
119. Ван Аньи. Жуцзинь вэньсюэ пипин ши во кунцзюй (Литературная критика до сих пор меня пугает). — по [http://news.xinhuanet.com/book/2013—06/20/c\\_124882708.htm](http://news.xinhuanet.com/book/2013—06/20/c_124882708.htm); 5.05.2014.
120. Ван Аньи. Имэйхан (Сестрички) // Имэйхан (Сестрички) (сбор. расс.). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
121. Ван Аньи. Иньцзюй дэ шидай (Эпоха отшельничества). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136729.html>; 1.05.2014.
122. Ван Аньи. Люшуй саньши чжан (Тридцать глав в непрерывном течении) // Сяошоцзе. — 1988. — №2.
123. Ван Аньи. Люй Дэ дэ гуши (История путешествия по Германии). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136753.html>; 1.05.2014.
124. Ван Аньи. Люйши (Быстротечность) // Луди дэ пяолюйпин (Письмо в бутылке, выброшенное на берег). — Пекин: Чжунго манвэнь чубаньшэ, 2007. — 316 с.
125. Ван Аньи. Мини (Мини). — Хайкоу: Наньхай чубань гунсы, 2000. — 189 с.
126. Ван Аньи. Му нюй тунъю Мэйлицзянь (Совместное путешествие матери и дочери в Америку). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 1986. — 406 с.
127. Ван Аньи. Муцин (Мать) // Фалан цинхуа (История любви в салоне причесок). — Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 2001. — 277 с.
128. Ван Аньи. Мэйтоу (Мэйтоу). — Хайкоу: Наньхай чубаньшэ, 2007. — 189 с.
129. Ван Аньи. Си янь (Свадебный банкет). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136737.html>; 1.05.2014.
130. Ван Аньи. Синьлин шицзе (Мир души). — Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2007. — 244 с.
131. Ван Аньи. Синьцзяпо жэнь (Человек из Сингапура) // Фалан цинхуа (История любви в салоне причесок). — Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 2001. — 277 с.
132. Ван Аньи. Сюдимэн (Братцы) // Фалан цинхуа (История любви в салоне причесок). — Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 2001. — 277 с.
133. Ван Аньи. Сюньчао Су Цин (В поисках Су Цин). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136742.html>; 1.06.2014.

134. Ван Аньи. Сюньчжао Шанхай. (В поисках Шанхая) // Мэйтоу (Мэйтоу). — Хайкоу: Наньхай чубаньшэ, 2007. — 189 с.
135. Ван Аньи. Сяобаочжуан (Деревня Сяобаочжуан) // Луди дэ пяолюйпин (Письмо в бутылке, выброшенное на берег). — Пекин: Чжунго манвэнь чубаньшэ, 2007. — 316 с.
136. Ван Аньи Сяо чэн чжи лян (Любовь в маленьком городке). — по <http://www.millionbook.com/xd/w/wanganyi/002/001.htm>; 5.05.2014.
137. Ван Аньи. Сяошоцзя дэ шисань тан кэ (Тринадцать уроков романиста). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2005. — 338 с.
138. Ван Аньи. Тянь сян (Небесный аромат). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2011. — 407 с.
139. Ван Аньи. Тяньсянь пэй (Брак с небожительницей) // Имэйхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
140. Ван Аньи. Утобан шипянь (Утопическая поэма) // Луди дэ пяолюйпин (Письмо в бутылке, выброшенное на берег). — Пекин: Чжунго манвэнь чубаньшэ, 2007. — 316 с.
141. Ван Аньи. Утобан шипянь. (Утопическая поэма). — Пекин: Хуаи чубаньшэ, 1993. — 291 с.
142. Ван Аньи. Фупин (Фупин). — Шоухо. — 2000. — №4.
143. Ван Аньи. Фэн юэ сань пян (Три заметки о «Манящей луне»). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136756.html>; 1.05.2014.
144. Ван Аньи. Хао по юй Ли тунчжи (Тетушка Хао и товарищ Ли) // Вэньгунтуань (Культурно-производственная бригада). — Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2001. — 350 с.
145. Ван Аньи. Хэй лунтан (Черный лунтан) // Имэйхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
146. Ван Аньи. Хуаншань чжи лян (Любовь в Пустынных Горах). — по <http://book.kanunu.org/book3/6947/index.html>; 1.05.2014.
147. Ван Аньи. Цзинь Цзяннань цзи (Записки о путешествии на юг). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136734.html>; 1.04.2014.
148. Ван Аньи. Цзыжань цзуй мэй (Естественное прекрасней всего). — по <http://book.kanunu.org/book3/6956/136741.html>; 1.05.2014.
149. Ван Аньи Цю цюэ и чжань (Война воробьев и горлинок) // Имэйхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
150. Ван Аньи. Цимэн шидай (Эпоха Просвещения). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2007. — 312 с.
151. Ван Аньи. Чжао гун (Набор рабочей силы) // Имэйхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
152. Ван Аньи. Чжуншэн сюаньхуа (Всеобщая перебранка). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2013. — 194 с.
153. Ван Аньи. Чуфан (Кухня) // Имэйхан (Сестрички). — Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2012. — 248 с.
154. Ван Аньи. Шанхай ши ибу сицзюй (Шанхай — это комедийная пьеса). — по <http://www.kanunu8.com/book3/6956/136751.html>; 1.02.2014.
155. Ван Аньи. Шан чжун хунлин ся чжун оу (Водяные каштаны и лотосы). — Хайкоу: наньхай чубань гунсы, 2002. — 282 с.
156. Ван Аньи. Шэй ши вэйлайдэ чжундуйчжан (Кто станет командиром пионерского отряда). — по <http://www.readers365.com/118/071.htm>; от 1.02.2017.
157. Ван Аньи. Шушу дэ гуши (История Дядюшки) // Шушу дэ гуши. Цзюту (История Дядюшки. Пьяница). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2006. — 111 с.
158. Ван Аньи. Цзиши хэ сюйгоу (Достоверность и вымысел). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1993. — 462 с.
159. Ван Аньи. Цзепзинь шицзи чу (На пороге нового века). — Чжэцзян: Чжэцзян вэньи чубаньшэ, 1998 — 122 с.

160. Ван Аньи Цзюту (Пьяница) // Шушу дэ гуши. Цзюту (История Дядюшки. Пьяница). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2006. — 111 с.
161. Ван Аньи. Чанхэнгэ (Песня о бесконечной тоске). — Хайкоу: Наньхай чубань гунсы, 2003. — 339 с.
162. Ван Аньи. Чэн гунгунцичэ луйсин (Путешествие на автобусе). — Шанхай, Чжунго фулихуэй чубаньшэ, 2005. — 127 с.
163. Ван Аньи. Шансинь Тайпинъян (Печальный Тихий океан) // Ван Аньи цзысюаньци чжи сань: Сянган дэ цин хэ ай (Авторская антология Ван Аньи — выпуск 3: Любовные чувства в Гонконге). — Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 1996. — 577 с.
164. Ван Аньи. Юй, шашаша (Дождь шумит). — по <http://www.docin.com/p—707045457.html>; 15.06.2015.
165. Ван Аньи. Юшан дэ няндай (Годы печали). — Пекин, Синь шицзе чубаньшэ, 2002. — 420 с.

#### Научная литература на китайском языке

166. Бо Чанвэй. «Цимэн шидай» бэй пин чэньмэнь — Ван Аньи бу юань инхэ дучжэ («Эпоха Просвещения» получилась очень мрачной — Ван Аньи не стремится угождать читателям). — по <http://book.sina.com.cn/news/c/2007—06—25/1049216551.shtml>; 5.05.2014.
167. Ван Аньи, Ван Сюэин. Чанхэнгэ буши хуайцзю («Песнь о бесокнечной тоске» — не о ностальгии) // Синьминь ваньбао. — 2000. — № 8.10.
168. Ван Аньи, У Лян. Гуаньюй «Цзиши юй сюйгоу» дэ дуйхуа (Диалог о «Достоверности и вымысле») // Цзиши юй сюйгоу (Достоверность и вымысел). — Тайбэй: Майтянь чубаньшэ, 1996 — 330 с.
169. Ван Аньи, Чжан Синьин. Водэ вэньсюэ тундайжэнь (Мои литературные современники) — Синвэнь убао. — 2005. — №7.
170. Ван Аньи, Чжан Сюйдун. Дуйхуа цимэн шидай (Диалоги об «Эпохе Просвещения»). — Пекин: Шэнхуо-душун-синчжи саньянь шудянь, 2008. — 213 с.
171. Ван Бинбин. Хоусюньгэнь шидай минши дэ хо — Ван Аньи «Нимин» цзи цита (Пост-«сюньгэнь»: Беспокойство об именах и смыслах — о романе Ван Аньи «Без имени» и других произведениях) // Вэньсюэ пинлунь. — 2016. — № 2. — с. 212-220
172. Ван Гуандун. Сяндай, ланмань, минцзянь (Современность, романтизм, народность). — Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2001. — 450 с.
173. Ван Дэвэй. Хайпай вэньсюэ юцзянь чуаньжэнь (У традиций литературы «хайпай» появился продолжатель) // Дандай сяшо эршицзя (20 писателей новейшей литературы). — Пекин: Шэнхуо-душун-синчжи саньянь шудянь, 2006. — 424 с.
174. Ван Дэвэй. Цянь цинчунь дэ вэньмин сяоши (Краткая хроника ранней юности) // Душу. — 2002. — №6.
175. Ван Дэвэй. Шанхай чуцзучэ цянэнь — ду «Бяньди инсюн» цзянь лунь Ван Аньи дэ сяшо мэисюэ (Дело о похищении шанхайского такси — о романе «Удалыцы повсюду» и о литературной эстетике Ван Аньи) // Дандай сяшо эршицзя (20 писателей новейшей литературы). — Пекин: Шэнхуо-душун-синчжи саньянь шудянь, 2006. — 424 с.
176. Ван Лимэй. Хайшан фаньхуа мэн — Ван Аньи сяшо чжун нюйсин дэ сяндайхуа сяван (Чудесный сон на море — модернистские тенденции в женских образах прозы Ван Аньи): диссертация магистра. — Тайбэй, Тамканский университет, 2005.
177. Ван Пин, Ли Юнхуа. Ван Аньи нюйсин иши дэ чжанъян юй нюйсинчжуи пипин (Открытое изображение женского сознания и феминистская критика у Ван Аньи) // Сюйчжоу цзяоюй сюэюань сюэбао. — 2002. — №4.

178. Ван Пэйшэн. Цзятин юй шэхуй дэ чуаншан — Ван Аньи сяшо дэ вэньгэ чжути. (Семейные и социальные травмы — тема «культурной революции» в прозе Ван Аньи) — по <http://chinese.nchu.edu.tw/app/news.php?Sn=299>; 1.05.2014.
179. Ван Сяомин. Баньчжанлянь дэ шэньхуа (Легенда о половине лица). — Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2003. — 319 с.
180. Ван Сяомин. Цун Хуайхайлу дао Мэйцзяцяо — цун Ван Аньи сяшо дэ чжуаньбянь таньци (От Хуайхайлу до Мэйцзяцяо — начнем разговор с трансформаций в прозе Ван Аньи). — по <http://www.wendangwu.com/doc/content/201205/03/613638316880.html>; 1.05.2014.
181. Вань Янь. Цзегоу дэ дяньгу (Исторические сюжеты и мотивы в художественной структуре) // Шэньчжэнь дасюэ сюэбао. — 1998. — №3.
182. Вон Хи. Urban Narrative in the Works of Wang Anyi (Урбанистический нарратив в произведениях Ван Аньи): диссертация кандидата наук. — Сингапур, 2007. — 310 с.
183. Вэй Айлин. Цяньцзыбайтай дэ лижэнь цюньсян — цяньтань Ван Аньи бися дэ чэнши нюйсин (Пестрая галерея красавиц — краткий обзор горожанок в произведениях Ван Аньи) // Муданьцзян цяюй сюэюань сюэбао. — 2011. — №5.
184. Гу Яньцай. Утобан иши синтай ся дэ «чэнчжан» чжэньсян — югуань Ван Аньи «Цимэн шидай» (Истинный облик «взросления» в рамках утопического сознания — о романе Ван Аньи «Эпоха Просвещения» // Цзилинь гунчэн шифань сюэюань сюэбао. — 2008. — №24/8 — с.36-37
185. Дай На. Лунь Ван Аньи сяшо дэ чэнчжан шусе юй шэнмин дэ гуаньхуай (Об изображении процесса взросления и любви к жизни в прозе Ван Аньи) // Вэньсюэ пинлунь. — 2010. — №5.
186. Дай Цзиньхуа. Шэду чжи чуань (Лодка у переправы). — Сиань: Цзянси жэньминь цяюй чубаньшэ, 2002. — 538 с.
187. Доу Фанся. Чжуцзедэ буцзечжиюань — Ван Аньи юй чжичинвэньсюэ (Обречена на неразрывную связь — о Ван Аньи и «литературе грамотной молодежи») // Тайшань дасюэ сюэбао. — 2004. — №26 (2). — с. 22-26
188. Лай Чипин. Шиминь жичан шэнхо ши дэ шэньмэй фасянь — Ван Аньи лунь. (Эстетические открытия в поэзии повседневной жизни горожан — о произведениях Ван Аньи) // Сяшо пинлунь. — 2006. — №6.
189. Ли Ли. Лунь Ван Аньи сяшо дэ суйшу фанши. (О форме повествования в прозе Ван Аньи) // Танду сюэкань. — 1999. — №4.
190. Ли Лупин. Гоучжу дэ юйянь шицзе — пин Ван Аньи сяшо юйянь дэ чжуаньбянь. (Конструирование языковой среды — о трансформации художественного языка в прозе Ван Аньи) // Нинбо дасюэ сюэбао жэньвэнь кэсюэ бань. — 2000. — №12. — с.15-18
191. Ли Оуфань. Чжунго дандай вэньсюэ юй сяндайсин ши цзян. (Десять лекций о китайской новейшей литературе и современности) — Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2002. — 255 с.
192. Ли Оуфань. Шанхай модэн — ичжун синь души вэньхуа цзай Чжунго 1930—1945 (Шанхайская современность — новая культура столиц в Китае 1930—1945 годов). — Гонконг: Ньюцзинь дасюэ чубаньшэ, 2000. — 368 с.
193. Ли Сюпин. Лунь Ван Аньи сошо дуй жичан шэнхо дэ ши гуаньчжу (О художественном внимании к повседневной жизни в прозе Ван Аньи) // Сюэши цзялю. — 2005. — №2. — с.177-181
194. Ли Фэн. Ван Аньи дэ цзыво ваньцзю (Ван Аньи: спасение самой себя) // Цзянсу шэхуй кэсюэ. — 2001. — №3.
195. Ли Цзин. Бу мяосянь дэ люйчэн — лунь Ван Аньи дэ сецзо куннань. (Путешествие без рисков — тупик в творчестве Ван Аньи) // Дандай цзоцзя пинлунь. — 2003. — №1.
196. Ли Цзыюнь. Нюй цзоцзя цзай даннянь вэньсюэши социдэ сяньфэн цзоюн. (Передовая роль женщин—писательниц в истории новейшей литературы) // Дандай цзоцзя пинлунь. — 1987. — №6.
197. Ли Цинси. Сюньгэнь вэньсюэ цзай сыкао. (Очередные размышления о «поиске корней») // Шанхай вэньхуа. — 2009. — № 5.

198. Ли Юлян. Гэй наньжэнь минмин — эрши шицзи нюйсин вэньсюэчжун наньцюань пипин иши дэ любянь (Дать мужчинам имя — постепенные изменения в критическом изображении мужского шовинизма в женской литературе XX века). — Пекин: Шэхуй вэньсюэ вэньсянь чубаньшэ, 2005. — 336 с.
199. Линь Цзяфэнь. Ван Аньи «Чанхэнгэ» яньцзю (Исследование романа Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске»): диссертация магистра — Тайбэй: Дуньбу дасюэ, 2004.
200. Ло Ган, Ни Вэньцзянь, Чжан Сюйдун и др. «Шэй» ци «шэй» дэ мэн? Гуаньюй Ван Аньи «Цимэн шидай» дэ таолунь («Кто» и «кого» просвещает? Дискуссия о романе Ван Аньи «Эпоха Просвещения»). — по <http://www.doc88.com/p—9972986812738.html>; от 5.05.2014.
201. Лу Синь. «Цзинпай» хэ «хайпай» («Пекинский стиль» и «шанхайский стиль»). — по [http://www.ziyexing.com/luxun/qiejieting2/luxun\\_zw\\_qjtz2\\_17.htm](http://www.ziyexing.com/luxun/qiejieting2/luxun_zw_qjtz2_17.htm); от 6.05.2015.
202. Лу Синь. «Цзинпай» юй «хайпай» («Пекинский стиль» и «шанхайский стиль»). — по [http://www.ziyexing.com/luxun/luxun\\_zw\\_hbwx/luxun\\_zw\\_hbwx\\_05.htm](http://www.ziyexing.com/luxun/luxun_zw_hbwx/luxun_zw_hbwx_05.htm); от 6.05.2015.
203. Лю Айхуа. Нюйсин цзиншэнь дэ чунцзянь юй шису шэнхо дэ шэньмэй — лунь Ван Аньи синь шицзи ши нянь дэ сяшо чуанцзо (Реконструкция духовной сущности женщины и эстетика обыденной жизни — о прозе Ван Аньи первого десятилетия XXI века): диссертация магистра. — Хэфэй, Аньхуэйский университет, 2011.
204. Люй Чжэнхуэй. «Миюань» дэ лянсин гуаньси юй Тайвань циечжу дэ чжэньмао. (Взаимоотношения полов и истинный облик тайваньских предпринимателей в романе «Лабиринт») // Ляньхэ вэньсюэ. — 1991. — с. 83
205. Лян Цзюньмэй. Цун дуюйши сецзо дао учжихуа сецзо — Ван Аньи сяшо чуанцзо лиши тоуши. (От монологического повествования к материалистическому повествованию — обзор творческой истории Ван Аньи) // Шаньдун кэци дасюэ сюэбао. — 2000. — №3.
206. Мао Дунь. Тань цзуй цзиньдэ дуаньпянь сяшо (О новых рассказах) // Жэньминь вэньсюэ. — 1958. — № 6.
207. Пай Яньянь. Ван Аньи сяшо чжугути яньцзю (Тематика прозы Ван Аньи): диссертация кандидата наук. — Кайфэн, Хэнаньский университет, 2007.
208. Пань Ялин. Ван Аньи сяшо чжун дэ жэньу синсян (Образы персонажей прозы Ван Аньи): диссертация магистра. — Чжанхуа, Педагогический университет, 2005.
209. Пи Цзинь. Ван Аньи сяшо чуанцзо юй вайго вэньсюэ (Творчество Ван Аньи и зарубежная литература): диссертация кандидата наук. — Чанша, Хунаньский педагогический университет, 2015.
210. Пэн Чао. Нюйсин сюньчжао цзыво дэ миман — цзеду Ван Аньи сяшо дэ нюйсин иши (Женская потерянности и поиск собственной идентичности — о женском сознании в прозе Ван Аньи): диссертация магистра. — Чэнду, Сычуаньский педагогический университет, 2004.
211. Се Цин. Жичан шэнхо иши дэ тусянь — Ван Аньи Шанхай тичай сяшо чуанцзо цзяньлунь (Акцент на сознание повседневной жизни — о прозе Ван Аньи о Шанхае): диссертация магистра. — Сиань, Шэньсийский педагогический университет, 2005.
212. Сунь Гохуа. Вэньгэ хоу далу вэньсюэ дэ синь чжугути — и Мо Янь, Ли Жуй, Ван Аньи дэ цзопинь вэй ли. (Новые темы литературы континентального Китая после культрева на примере творчества Мо Яня, Ли Жуй и Ван Аньи): диссертация магистра. — Тайбэй, Чжэнчжи дасюэ, 2007.
213. Сунь Хуэй. Лунь Ван Аньи хэ Ли Ан синьбай сяшо чжун дэ нюйсин иши. (Об изображении женского сознания в прозе Ван Аньи и Ли Ан о любви и сексе). // Шифань чжуаньэ кэсюэ сюэсяо сюэбао. — 2008. — № 1/24.
214. Сюй Дэмин. Ван Аньи: лиши хэ гэжеэнь чжицзянь дэ «чжуншэн хуаюй» («Повседневный язык общения» между историей и личностью у Ван Аньи) // Вэньсюэ пинлунь. — 2001. — №1.
215. Сюй Цзянь. Во ши игэ бицзяо яньгэ дэ сяньшичжуичжэ. (Я довольно строго придерживаюсь реализма) / интервью с Ван Аньи — по [http://www.cssn.cn/zf/zf\\_zh/201310/t20131031\\_816410.shtml](http://www.cssn.cn/zf/zf_zh/201310/t20131031_816410.shtml); 1.04.2014.

216. Ся Цзюньин. Шиминь шэхуэй шису жэньшэн дэ нюйсин яньшо (Женская проза о повседневной жизни горожан): диссертация магистра. — Гуанчжоу, Южнокитайский педагогический университет, 2004.
217. Тан Чжэшэн. Чжунго дандай тунсу сяошо шилунь (Историческое исследование новейшей популярной литературы Китая). — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007. — 413 с.
218. Тань Гуйлинь. Син вэньсюэ дэ туйбяньчжун ицы синьдэ цаодун — пин Ван Аньи «Ганшан дэ шицзи» (Новые подвижки в трансформации культуры секса — о повести Ван Аньи «Век в деревне на холме»). — Цзинань: Шаньдун вэньи чубаньшэ, 2006. — 483 с.
219. Тань Цзевэнь. Ши цзыво чаоюэ хайши цзыво миши: Ван Аньи чуанцзо личэн тоуши (Превзойти себя или потерять себя: обзор творческого пути Ван Аньи) // Цюсо. — 1991. — № 6. — с. 201-206
220. У Ицинь. Ван Ань дэ «чжуансин» (Крутой поворот» в творчестве Ван Аньи) // Вэньсюэ цзыю тань. — 1992. — №1.
221. У Юньси. Юй шицзянь дуйчжи — лунь Ван Аньи дэ сяошо чжэсюэ (Противостояние со временем — о художественной философии Ван Аньи) // Вэньи лилунь яньцзю. — 2003. — №4.
222. Фан Фан. Пинмин шицзе дэ жэньсин шусе — лунь Ван Аньи дэ сяошо чуанцзо (Повествование о человечности в мире простых обывателей — о творчестве Ван Аньи): диссертация кандидата наук. — Цзинань, Шаньдунский университет, 2011.
223. Хань Шаогун. Вэньсюэ дэ гэнь (О корнях литературы) // Цзоцзя — 1985. — №4.
224. Ху Яньянь. Мяосе дэ цзиньшэнь — ду Ван Аньи «Цзинь е сингуан цанлань» (Дух изобразительности — читая Ван Аньи «Сегодняшней ночью сияют звезды» // «Жэньминьжибао» — 25.03.2014. — по [http://www.cssn.cn/wx/wx\\_whsd/201403/t20140325\\_1041295.shtml](http://www.cssn.cn/wx/wx_whsd/201403/t20140325_1041295.shtml); 01.06.2014
225. Хуан Шуци. Ван Аньи дэ сяошо цзи ци шуши мэйсюэ (Проза Ван Аньи и эстетика ее повествования): диссертация кандидата наук. — Тайбэй: Голи чжэнчжи дасюэ чжунвэньсо, 2004. — 392 с.
226. Хун Шихуэй. Шанхай люлян юй юшан шусе — Ван Аньи сяошо яньцзю (Повествование о тоске и печали по Шанхаю — исследование романов Ван Аньи): диссертация кандидата наук. — Тайбэй: Тамканский университет, 2001.
227. Хун Цзычэн. Чжунго дандай вэньсюэ ши. (История новейшей китайской литературы). — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2010. — 506 с.
228. Хэ Сычжэнь. The “Chinese experience” in Wang Anyi’s Works: диссертация магистра искусств. — Сингапур: 2006. — 106 с.
229. Хэ Цзянь. Жичан шэнхо дэ шэньмэйхуа — лунь Ван Аньи «Чанхэнгэ» дэ мэйсюэ тэчжэн (Эстетизация повседневности — об эстетической специфике романа Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске») // Юйянь вэньсюэ яньцзю. — 2010. — №3.
230. Хэ Юйсинь. Вэньсюэ нэн ши жэньшэн бяньдэ юцюй (Литература может превратить жизнь в нечто занимательное). — по [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_b5079385010188e6.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_b5079385010188e6.html); 1.03.2014.
231. Цао Вэньсюань. Чжунго баши няндай вэньсюэ сяньсян яньцзю (Исследование художественных явлений в китайской литературе 80-ых годов). — Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2009. — 396 с.
232. Цань сюэ пи вэньтань давань туйхуа: Ван Мэн, Ван Аньи, Юй Хуа, Гэ Фэй, А Чэн баншан юмин (Цань Сюэ констатирует регресс в среде писателей, «добившихся успеха»: о Ван Мэне, Ван Аньи, Юй Хуа, Гэ Фее, А Чэне). — по <http://xwcb.eastday.com/c/20070516/u1a298167.html>; 1.05.2014.
233. Цзин Сюмин. Шилунь хайпай сяошо сяопинь дэ дочжун вэньхуа иши. (Мультикультурное сознание в зарисовках в «шанхайском стиле») // Чжунго сяндай вэньсюэ цункань. — 1996. — №3. — с. 245-256
234. Цзян Цзинфэнь. Ван Аньи сяошо чжи нюйсин циньи яньцзю (Женская дружба в прозе Ван Аньи): диссертация магистра — Чжанхуа, Педагогический университет, 2004.

235. Ци Пэн. Чжуаньфан Ван Аньи: таньлунь сысян, ши юянь суйшу ишу дэ чжуаньли. (Эксклюзивное интервью с Ван Аньи: обсуждать идеи — это прерогатива повествовательного искусства). — по <http://book.sina.com.cn/news/c/2008—04—18/1201233577.shtml>; 20.07.2014.
236. Чжан Лисинь. Ван Аньи юй сюньгэнь вэньсюэ (Ван Аньи и литература «поисков корней»). — по <http://www.ixueshu.com/document/8ad797bb9b784e4f318947a18e7f9386.html>; от 7.01.2017.
237. Чжан Сунсянь. Нюйсин циньи — лунь Линь Бай, Те Нин хэ Ван Аньи дэ сяшо (Изображение женской дружбы в произведениях Линь Бай, Те Нин и Ван Аньи) — по [http://commons.ln.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=chi\\_etd](http://commons.ln.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=chi_etd); 1.05.2014.
238. Чжан Сюйдун. Цимэн дэ цзиншэнь сянянсюэ — таньтань Ван Аньи «Цимэн шидай» ли дэ сюйу юй шицзай (Исследование «просвещения» как психического феномена — о ложном и реальном в романе Ван Аньи «Эпоха Просвещения»). — по <http://www.docin.com/p—487676777.html>; 5.05.2014.
239. Чжан Цзюнь. Или шаньянь дэ цзяньфэн — диухоу Мао Дунь вэньсюэцзян пинсюань иньсян (Острый пик в извилистой горной гряде — впечатления после выбора лауреатов 5-ой премии Мао Дуня) // Вэньсюэ бао. — 2000. — №11.
240. Чжан Юймэн. Игэ жэнь дэ чэнши миши — «Чанхэнгэ», «Гуду» дуйду чжацзи (Тайная история города глазами одного человека) — записки о чтении и сравнении «Песни о бесконечной тоске» и «Древней столицы») // Шицзе хуавэнь вэньсюэ луньтань. — 2008. — №1.
241. Чжан Юнчунь. Вэй шэньмэй эр гуаньчжу нюйсин — лунь Ван Аньи дэ нюйсин шусе (Ради эстетического обратить внимание на женщину — об изображении женщин в прозе Ван Аньи) // Journal of Xian University of Arts and Sciences (Social sciences Edition). — 2010. — №13/5.
242. Чжан Яцю. Души шидай дэ сянцунь цзии — цун Ван Аньи цзиньцзо цзайкань чжицин вэньсюэ (Деревенские воспоминания в эпоху мегаполисов: на примере новых произведений Ван Аньи увидим «литературу грамотной молодежи» по-новому) // Сяшо пинлунь. — 1999. — №6. — с. 41-44
243. Чжань Лин, Ван Мэй. Лаодунчжэ дэ жичан шэнхо мэйсюэ — Ван Аньи сяшо дэ шиминь цзиншэнь (Повседневная жизнь трудящихся — городской дух в прозе Ван Аньи) // Эршии шицзи. — 2012. — №4.
244. Чжоу Тянь. «Чанхэнгэ» цзяньшо гао (Работы о «Песне о бесконечной тоске») — Сиань: Шэньси жэньминь чубаньшэ, 1983 — 206 с.
245. Чжоу Цзожэнь. Шанхай ци. (Дух Шанхая) — по <http://www.1duan.com/item/863>; 6.05.2015.
246. Чжу Хуа. Шанхай ибай нянь (Сто лет Шанхая). — Шанхай: Жэньминь чубаньшэ, 1999. — 498 с.
247. Чжу Чжай. Чжунго дандай вэньсюэ сычаоши (История литературных течений новейшей литературы Китая). — Пекин, Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1987. — 578 с.
248. Чжуан Ивэнь. Чжан Айлин дэ вэньсюэ тоун — Тай, Ган, Ху саньди чжанпай сяшо яньцзю. (Творчество Чжан Айлин и его проекции — продолжение традиций Чжан на Тайване, в Шанхае и Гонконге): диссертация кандидата наук — Тайбэй, Дуньу дасюэ, 2001.
249. Чжун Бэнкан. Ван Аньи дэ сяшо иши — пин «Фуси хэ муси дэ шэньхуа» (Художественное сознание Ван Аньи — о сборнике «Семейные легенды по отцовской и материнской линии») // Дандай цзоцзя пинлунь. — 1995. — №3.
250. Чжун Хунмин. Ван Аньи цзай шо Шанхай хэ шанхайжэнь (Ван Аньи снова говорит о Шанхае и шанхайцах) / интервью с Ван Аньи, 01.08.2001. — по <http://www.chinanews.com/zhonghuawenzhai/2001—08—01/txt3/25.htm>; 1.03.2014.
251. Чжунго сяньдай вэньсюэши: 1917— 1997 (История современной китайской литературы: 1917 — 1997 гг.) / Сост. Чжу Дунлинь и др. — Пекин: Гаодэн цзяоюй, 1999. — 262 с.



252. Чжэн Юань. Ван Аньи цзе «Цимэн шидай» юаньли Чжан Айлин (Ван Аньи с помощью «Эпохи Просвещения» отошла от Чжан Айлин) // Бэйцзин циннянь бао. — 2007. — №5.
253. Чэн Гуанхуэй. Ван Аньи юй вэньсюэ ши (Ван Аньи и история литературы) // 2007 Хайся лянань хуавэнь вэньсюэ сюэшу яньтаохуэй луньвэнь сюаньци (Антология материалов конференции 2007 года о синетической литературе по обе стороны пролива). — Тайбэй: Сювэй цышу чубань гунсы, 2007. — 820 с.
254. Чэн Дэпэй. Мяньюй цыцзи дэ цзюэчжу — пин Ван Вань дэ «Сань лян» (Борьба за то, чтобы встретиться с собой лицом к лицу — о трилогии Ван Аньи «Три любви») // Дандай цзоцзя пинлунь. — 1987. — №2.
255. Чэн Дэпэй. Сяофэйчжуи дэ люфан чжи ди — пин Ван Аньи синьцзо «Юэсэ ляожэнь» цзи цита. (Место ссылки потребительства — О новой работе Ван Аньи «Чарующий лунный свет» и другие произведения) // Шанхай вэньхуа. — 2009. — № 1.
256. Чэнь Биюэ. Далу дандай нюйсин сяшо яньцзю (Исследование новейшей женской прозы континентального Китая). — Тайбэй: Сювэй чубань, 2011. — 312 с.
257. Чэнь Вандао. Сюцысюэ фафань (Введение в стилистику). — Шанхай: Шанхай цзяоюй чубаньшэ, 1979. — 283 с.
258. Чэнь Инчжэнь. Сянци Ван Аньи (Воспоминания о Ван Аньи) // Душу. — 1985. — № 4. — с.103-105
259. Чэнь Сыхэ. Ду «Цимэн шидай» (Читая «Эпоху Просвещения») // Дандай цзоцзя пинлунь. — 2007. — №3.
260. Чэнь Сыхэ. Хуайцзю чуаньци юй цзои шуши (Ностальгическая легенда и нарратив в стиле «левого крыла») // Чжунго сяньдандай вэньсюэ минпянь шиуцзян (Пятнадцать лекций об известных произведениях новой и новейшей литературы Китая). — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2003. — 439 с.
261. Чэнь Сыхэ. Цзыжаньчжуи юй шэнцунь иши. Шилунь синсеши сяшо дэ чуанцзо тэдянь (Натурализм и осознание экзистенции. Попытка анализа художественных особенностей «неореалистических» произведений) // Чжунго вэньсюэчжун дэ шицзисин инсу (Глобальные факторы в литературе Китая). — Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2011. — 319 с.
262. Чэнь Сыхэ. Чжунго вэньсюэчжун дэ шицзесин иньсу (Глобальные факторы в литературе Китая). — Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2011. — 321 с.
263. Чэнь Сыхэ. Чжунго сяньдандай вэньсюэ минпянь шиуцзян (Пятнадцать лекций об известных произведениях новой и новейшей литературы Китая). — Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2003. — 439 с.
264. Чэнь Сяомин. Чэнь Сяомин шэньюй дэ сянян: цзюши няндай дэ вэньсюэ шуши юй вэньсюэ вэйци (Чрезмерное воображение Чэнь Сяомин: литературный нарратив и литературный кризис 90—ых годов). — Пекин: Хуаи чубаньшэ, 1997. — 30 с.
265. Чэнь Цюэцян. Башинянь далу вэньсюэ чжутисин дэ цзяньгоу юй сюньгэнь иши дэ фачжань чжи яньцзю (Литература континентального Китая 80—ых годов: субъективность и сознание «сюньгэнь»): диссертация кандидата наук. — Тайбэй: Тамканский университет, 2006.
266. Чэнь Яя. Чэн жу жуньи цюэ цзяньсинь (Легкость и трудность — о творчестве Ван Аньи): диссертация кандидата наук. — Шанхай, Фуданьский университет, 2003. — 274 с.
267. Шэнь Цунвэнь. Гуаньюй «хайпай» (О литературе «шанхайского стиля»). — по <http://www.ccview.net/htm/xiandai/wen/shencongwen072.htm>; 10.05.2015.
268. Шэнь Цунвэнь. Лунь «хайпай» (Рассуждая о литературе «шанхайского стиля»). — по <http://www.ccview.net/htm/xiandai/wen/shencongwen071.htm>; 10.05.2015.
269. Шу Цзиньюй. Ван Аньи тань Ван Аньи (Ван Аньи говорит о самой себе) // Чжунхуа душу бао. — по [http://www.360doc.com/content/13/0629/10/10694173\\_296302721.shtml](http://www.360doc.com/content/13/0629/10/10694173_296302721.shtml); 5.05.2014.
270. Эршисо гаодэн юаньсяо — Чжунго дандай вэньсюэ сюаньпин (Двадцать высших учебных заведений — Антология произведений новейшей литературы Китая). — Хэбэй: Хэбэй жэньминь чубаньшэ, 1985. — 720 с.

271. Ян И. Лунь хайпай сяошо. (О литературе «шанхайского стиля») // Чжунго сяньдай вэньсюэ цункан. — 1991. — №2. — с. 167-181
272. Ян Цзин. Ван Аньи синьцзо «Нимин»: ибэнь наньдудэ сяошо (Новое произведение Ван Аньи «Безымянный» — роман, трудный для прочтения). — по [http://ah.ifeng.com/human/detail\\_2016\\_01/15/4743763\\_0.shtml](http://ah.ifeng.com/human/detail_2016_01/15/4743763_0.shtml); 7.02.2017.
273. Ян Ян. Чанпянь сяошо цзоуши жухэ? — Шанхай буфэн пинлуныца лянсьи бэнхоу Мао Дунь вэньсюэцзян хуоцзян цзопинь цзунтань (Каковы тенденции развития романной прозы? — Беседа группы шанхайских литературных критиков о произведениях—лауреатах 5-ой премии Мао Дуня) // Вэньсюэ бао. — 2000. — №2.12.
274. Янь Вэйин. Ван Аньи «Чанхэнгэ» сяошо яньцзю (Исследование романа Ван Аньи «Песнь о бесконечной тоске»): диссертация магистра. — Тайбэй: Китайский университет культуры, 2004. — 89 с.

#### Научная литература на английском языке

275. Anderson, M. The Limits of Realism – Chinese Fiction in the Revolutionary Period / M. Anderson. — Los Angeles: University of California Press, 1990. — 232 p.
276. Freud, S. Mourning and Melancholia / S.Freud // The Freud Reader. — N.Y.: Norton, 1989. — 587 p.
277. Gunn, E. The Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Beijing, 1937—1945 / E. Gunn. — New York: Columbia University Press, 1980 — 330 p.
278. Mostow, J. S. The Columbia Companion to Modern East Asian Literature / J. S. Mostow, K. A. Denton, eds. — New York: Columbia University Press, 2003. — 700 p.
279. Liu, L. H. Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature / L.H. Liu // Chinese Femininities/Chinese Masculinities: A Reader, eds. Susan Brownell and Jeffrey Wasserstrom — Berkeley: University of California Press, 2002. — 452 p.
280. Shneider, N. The Song of Everlasting Sorrow: Wang Anyi's tale of Shanghai: MoA thesis / N. Shneider — University of Kansas, 2011. — 75 p.
281. Shanghainese writer Wang Anyi [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://english.cri.cn/1857/2005—1—15/14@189187.htm>
282. Shi, Shumei. The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937. / Shi Shumei — University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 2001. — 462 p.
283. Shi, Shuangjie. The second sex: Interview with A.S. Byatt and Wang Anyi [Электронный ресурс] / Shi Shuangjie — Режим доступа: <http://www.globaltimes.cn/content/731983.shtml>, 1.05.2014
284. Tang, Xiaobing. Chinese Modern. The Heroic and the Quotidia / Tang Xiaobing — Durham: Duke University Press, 2000. — 380 p.
285. Wang, Jing. China's Avant-Garde Fiction /Wang Jing ed. — Durham: Duke University Press, 1998. — 283 p.
286. Wang, Lingzhen. Modern and contemporary Chinese women's autobiographical writing: PhD diss. / Wang Lingzhen — Cornell university, 1998.
287. Xiao, Jiwei. Can She Say No to Zhang Ailing? Detail, Idealism and Woman in Wang Anyi's Fiction / Xiao Jiwei // Journal of Contemporary China 17 —2008 — no. 56. — p. 522—527
288. Ying, Bian. The Time Is Not Yet Ripe: Contemporary China's Best Writers and Their Stories / Ying Bian. — Beijing: Foreign Language Press, 1991 — 218 p.
289. Ying, Li. The city in Wang Anyi's novels. A comparative perspective; PhD diss. / Ying Li — University of California, 2009. — 400 p.

290. Zhang, Jingyuan. *Breaking Open: Chinese Women's Writing in the Late 1980s and 1990s* / Zhang Jingyuan // *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: a Critical Survey*, eds. Panyuan Chi and David Der-wei Wang — Bloomington: Indiana University Press, 2000. — 332 p.
291. Zhang, Yingjin. *The City in Modern Chinese literature and film: Configurations of space, Time & Gender* / Zhang Yingjin. — Stanford University Press, 1996. — 399 p.
292. Zhong, Xueping. *Sisterhood: Representation of Women Relationships in Two Contemporary Chinese Texts* / Zhong Xueping // *Gender and Sexuality in Twentieth Century Chinese Literature and Society* – Albany: State University of New York Press, 1993. — p.157-173

Научная литература на немецком языке

293. Häse, B. *Einzug in die Ambivalenz: Erzählungen chinesischer Schriftstellerinnen in der Zeitschrift Shouhuo zwischen 1979 und 1989* / B. Häse. — Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2001. — 330 s.
294. Kritik zu Wang Anyi's "Zwischen Ufern" — по: <http://www.dragonviews.de/china/buecher/zwischen-ufern>; 3.05.2017
295. Solmecke, U. *Zwischen äusserer und innerer Welt. Erzählprosa der chinesischen Autorin Wang Anyi von 1980-1990* / U.Solmecke. — Dortmund: projekt verlag, 1995. — 203 s.
296. Staiger, E. *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Vierte, unveränderte Aufl. / E. Staiger. — Zürich: Atlantis, 1963. — 274 s.
297. Wittek, K. *Wang Anyi zwischen Fiktion und Autobiographie. Anmerkungen zu Veränderungen in Texten der VR-Autorin aus der ersten Hälfte der 90er Jahre* / K.Wittek // *Cathay Skripten* — 1999. —11.

## Приложение 1. Переводы произведений Ван Аньи

### 1а. Ван Аньи. Пьяница

Каждый раз, когда компания собиралась за столом — наш герой перепивал всех. Появившись, он ничем не привлекал внимания, сидел тихонечко. Только если кто-то угощал его, он из вежливости выпивал немного, зато закусывал достаточно, так что и этим не походил на человека, привычного к выпивке. Потому-то никто сразу и не обращал на него внимания. Однако же если понаблюдать за ним попристальней или вспомнить события былых пирушек, можно было заметить, что наш герой все это время пьет не переставая. Он пил неторопливо, размеренно закусывал, как будто и не на пирушке, а в одиночку наслаждается вином и трапезой у себя дома. С точки зрения стратегии питейного сражения то, как он пил вначале, было своего рода подготовкой перед решающей битвой. Когда же он напивался и наедался до... как бы описать это? Пожалуй, внешне это выглядело так: лицо начинало лосниться, в глазах появлялся блеск, в общем, он излучал абсолютное довольство, не от еды или вина, а оттого, что все идет именно так, как нужно. Он даже как будто становился более упитанным и округлым и начинал держаться прямее. К этому моменту веселье за столом было уже в самом разгаре. Все произносили тосты друг за друга, рюмки звонко тренькали, один круг следовал за другим. Не то что вначале, когда все держались начеку и крайне осторожно позволяли уговорить себя выпить, а также тщательно обдумывали свой тост перед тем, как пойти угостить соседа. Теперь горячая жидкость постепенно наполняла шлюзы, под ее давлением ворота начинали поддаваться, вот вода поднимается все выше, вот уже в два раза выше, затем на две трети высоты... и тут ворота распахиваются, и поток, наконец, разливается широко и привольно. Именно на это похоже то счастливое чувство, которое охватывает всех, когда пирушка достигает своего апогея.

К этому моменту все за столом уже идет плавно и непринужденно, в ритме анданте. Всем весело и радостно, настороженность отступает, собутыльники исполнены сердечности. Вино тоже становится как будто гладким на вкус. Его первоначальная горечь заглушается сладким послевкусием. Сначала острым обжигает середину языка, а потом вдруг весь рот обволакивает приятное тепло. Тело, а вслед за ним и мысли наполняются легкостью, прекрасные идеи посещают одна за другой. Речи становятся особенно остроумными, то и дело звучат настоящие перлы.

Вот именно в этот момент наш герой и появлялся на сцене. Он начинал угощать окружающих. Он угощал деликатно, ненавязчиво, даже как бы стесняясь. Таким образом он усыплял бдительность соперников. Он даже не вставал со своего места, наливал собутыльникам, продолжая сидеть. Казалось, это делалось исключительно из вежливости, словно выполняя

какой-то ритуал. Только когда он запрокидывал голову, отправляя в рот очередную рюмку, в этом движении сквозила какая-то резкость. Голова быстро и ловко запрокидывается — и рюмка уже пуста. При этом не проливалось ни капли. Действительно, когда он пил, то никогда не проливал ничего, не то что другие, те, у кого вино течет по лицу, капает на стол, а иногда даже попадает в блюдо с закуской. Наливал вино он тоже очень ловко — сначала тонкой струей омывал края рюмки, затем заполнял ее ровно до краев. И ел так же: на столе перед ним никогда не было пятен соуса или лужиц супа, кости от мяса и рыбы сложены на краю тарелки, все чисто и аккуратно. Руки его выглядели довольно худыми и сухими, кости выступали, но на самом деле они были мягкими и теплыми. Его довольно длинные и тонкие кисти совсем не были кистями художника — на ладонях лежал отпечаток тяжелого труда, а пальцы напоминали коконы шелкопряда. Тем не менее, руки были мягкими. За таким сухим, грубоватым обликом скрывалась чувствительная натура, наделенная опять же не чувствительностью художника, а чуткостью, которую рождает привычка к физической работе. Так, его руки могли предельно четко контролировать каждое движение, придавая ему правильность, уверенность, спокойствие и четкость.

Вот прошел уже целый круг, а никто еще не обратил на него внимания. На самом деле в таком сумбуре, который царил к этому моменту за столом, уже никто ни на кого не обращал внимания, но даже среди этого хаоса он один оставался невозмутимым. Только его глаза оживали, на лице появлялась легкая улыбка, казалось, что он уже немного захмелел. Он снова угощал собравшихся, начиная новый круг. Вытягивал шею, откидывал голову и опрокидывал рюмку целиком, чуть выставляя вперед ее доньшко, чтобы всем было видно, что в ней не осталось ни капли. В этом жесте уже сквозил некий вызов, явно рассчитан на соперников. Казалось, наш герой делает все это нарочно, и улыбка, все более явственно проступавшая на его лице, как будто подтверждала, что он чего-то добивался.

Его лицо краснело, но не в цвет свиной печени, когда голова и лицо багровеют — нет, цвет был неоднородный, естественный, как у человека в отличном расположении духа. Его руки тоже наливались кровью, отчего казались более полными. Он по-прежнему был немногословен, только подливал в рюмки собутыльникам, практически заставляя их пить. Хотя к этому моменту одна лишняя рюмка уже ничего не меняла, им не нальешь — нальют тебе сами. Окружающее веселье заразительно — ты пьешь уже по инерции, как будто едешь на машине и не можешь нажать на тормоза. Однако в конце концов, до собутыльников доходило, что они уже не принадлежат себе, а этот человек, хоть и появился позже всех, но неожиданно завладел инициативой. И такое положение вещей мало кому нравилось.

На пирушке всегда так. Дело не в том, кто пьет, а кто нет, а в том, кто кого подначивает. Ведь зачем сюда идут? Чтобы хорошенько напиться, так в никто не хочет ударить в грязь лицом перед другими. Хотя к концу вечера уже все выглядит так, будто никто больше не хочет пить. Таким образом собутыльники меряются силой воли, это в некотором смысле борьба стратегий. Однако и воля, и расчет все же играют лишь второстепенную роль, реальная же сила соперника заключается в том, как много он может выпить. В конечном счете, это всегда поединок, чья голова крепче, кто способен выпить больше остальных. Конечно, выдержка и расчет тоже помогают, ведь умение рассчитать свои силы, почувствовать благоприятный момент для атаки, перейти от защиты к нападению, занять выгодную позицию — все это, так или иначе, определяет исход битвы.

Итак, собутыльники шли в контратаку. Определив, откуда исходит опасность, они объединялись против нее и начинали атаковать сообща. На первый взгляд это может показаться немного подлым, но застольное сражение близится к развязке, и тут уже любые методы хороши, чтобы вывести противника из борьбы. Все объединялись и открывали огонь по нашему герою. Ситуация накалялась, но его это, казалось, только раззадоривало – глаза загорались, прямо-таки сияя, все лицо расцветало в улыбке, намокшая от пота челка прилипла к макушке, обнажая правильный лоб. Его надбровные дуги были довольно высоки, а потому глаза казались глубоко посаженными. На большом расстоянии от длинного и тонкого носа располагалась узкая полоска рта. Впалые щеки, но развитые челюстные мышцы придавали лицу рельеф. Четко очерченный подбородок, острый и волевой. Вообще говоря, в его лице было что-то латиноамериканское, нет, скорее что-то чжэцзянское, это было по-деревенски оригинальное лицо. В молодости, должно быть, он был недурен собой, но сейчас уже годы взяли свое. А может как раз наоборот: в молодости, оттого что был круглее и здоровее, походил на туповатую деревенщину, а теперь, с возрастом, когда видны кости и сочленения, проступила форма.

Его переполняло воодушевление, да такое, что даже брови начинали подергиваться. Очевидно, он долго ждал этого момента. От попытки сдержать улыбку его губы чуть кривились, а может, его улыбка такой и была: левый уголок приподнимался, а правый — опускался, казалось, он вот-вот рассмеется. Он отвечал на угощение противников лишь движением брови. Запрокинув голову и залпом осушив рюмку, он подвигал ее к следующему собутыльнику. Однако у того уже дрожали руки, и налить ровно не выходило. Наш герой чуть хмурил брови, что, впрочем, не сгоняло улыбку с его лица, брал бутылку и сам наливал себе. Он был прямо-таки маниакально чистоплотен, не выносил малейшей неряшливости.

С этого момента, даже если его угощали, бутылка по-прежнему оставалась в его руках. При этом он вовсе не злоупотреблял таким преимуществом: не наливал другим больше, чем себе,

и тем более не наливал кому-то водки, а себе кипятку. Даже в такой пустяшной игре он никогда не мухлевал. Если же противник играл нечестно, то наш герой лишь посмеивался, знакомым движением запрокидывал голову, осушал залпом рюмку, затем аккуратно ставил ее на стол и легонько, движением одной руки о другую, оправлял рукава, как будто расправляя завернувшиеся края. Это был знак всем, что пора расходиться. Тут уже его влияние и сила проявлялись в полной мере. Этот момент, когда он аккуратно ставил чашку на стол, а затем снова брал ее в руки, еще всплывет позднее, в нем-то как раз вся суть.

Итак, наш герой завладевал бутылкой, однако не проявлял пристрастности, всем наливал одинаково: сначала тонкой струей омывал края рюмки, затем аккуратно доливал доверху. Ритм постепенно ускорялся, движения становились более резкими и грациозными, казалось, его руки исполняют какой-то танец. При этом на точность это никак не влияло, он по-прежнему не проливал ни капли. Тут он уже вставал за столом в полный рост, обнаруживая типично чжэцзянское телосложение: невысокий рост, худое, но жилистое и сильное тело. Налив другому, он, вместо того чтобы поставить бутылку, поднимал ее, словно призывая к продолжению, с таким видом, что противостоять ему было никак нельзя. Собутыльникам оставалось лишь послушно пить, попутно разливая вино по столу, силы их уже на исходе, а дело идет к полному разгрому.

Вино уже словно вода, не ощущается никакого вкуса, однако наш герой по-прежнему пил с наслаждением. После каждого глотка на его лице появлялось удовлетворенное выражение. Губы немного кривились, казалось бы, от горечи, но на самом деле так выражалось удовольствие. Ему действительно было очень хорошо, все его тело расслаблялось, уходила зажатость, суставы, казалось, смазали маслом, настолько гибко они двигались. Вообще говоря, алкоголь оказывал на него потрясающее воздействие, он воодушевлял и буквально дарил сияние. Казалось, что его улыбки, его света так много, что вот-вот перельется через край. На его лице, таком худом и чопорном, появлялись ямочки. Даже волосы становились как будто темнее и гуще, у них появлялся блеск. Наш герой молодец на глазах. Собутыльники атаковали его одновременно, но он, словно мастер боевых искусств на сцене Пекинской оперы, в одиночку расправлялся с десятерыми. Теперь он даже посмеивался, хоть и не громко, но радостно и начинал немного хулиганить – делал вид, что не может больше пить, что сейчас вот-вот сбежит, но как только противник, увидев это, оживлялся, он тут же вновь вступал в бой, и алкогольное сражение продолжалось. Иной раз наш герой притворялся, что вот-вот упадет в обморок или уснет, однако глядишь — и снова стоит прямо, сна ни в одном глазу. Этим он доводил противников до белого каления. В общем, этот оживленный человек был совсем не тем, кого мы видели в начале. На самом деле все окружающие тоже были совсем не такие, как вначале, они становились гораздо более отвратительными: шаткая походка, гримасы на лицах, заплетающийся язык, да еще и

фальшиво горланят песни. А с ним все было ровно наоборот – у него появлялся некий шарм. Алкоголь — странная штука, он лишает человека нормального состояния, превращая его в существо грубое и низменное, лишь к нашему герою алкоголь был странно благосклонен, поднимая его над обыденностью и расцветивая его облик удивительными красками.

Вино лилось рекой. Хоть никто уже не ощущал вкуса, остановиться было невозможно. Это как в азартной игре — чем больше ставишь, тем сложнее выйти из игры, чем дольше играешь — тем сложнее заставить себя прекратить. Выиграл — нельзя бросить, проиграл — тем более нельзя, в итоге выигрыш и проигрыш уже теряют всякую значимость. Игра становится зависимостью. Пришедший сюда больше не хозяин самому себе. Все вокруг словно растворяется в море грязной жижи; уже полностью осоловев, они все еще продолжают пить, бездумно стремясь опьянеть, когда уж тут наслаждаться какими-то вкусами?! Сами понимают, что пора прекращать, но не в силах остановиться. Тут уже никто не мог состязаться с нашим героем, собутельники просто распивали оставшееся между собой, беспорядочно стуча рюмками. Он тоже оставлял остальных в покое, хотя и по-прежнему стоял на том же месте, крепко сжимая в руке бутылку. Он сам себе наливал, сначала осушал одну, вторую, а затем и третью. За третьей следовал смешок, потом он тихонько опускал пустую рюмку на стол, одергивал рукава и выходил из-за стола. Даже в совершенном бедламе пирушки в этот момент наступала тишина. Затем кто-то издавал странный звук, как будто прочищая горло. Звук означал: задержать его, не дать ему уйти! Но уже все вокруг понимали, что любые усилия напрасны, решение непоколебимо, не переубедить. Через некоторое время все расходились.

Если вспоминать прошедшие сражения, то он, само собой, выпивал в итоге больше всех, при этом пил с удивительной легкостью. Но настоящим залогом его победы и окончательного разгрома противников был тот самый жест – когда все уже стремится к завершению и тут он аккуратно ставит свою рюмку на стол. В момент, когда сложнее всего поставить точку — он ее ставил. Это и приносило ему окончательную победу. Посреди пирушки, в атмосфере легкости и беспечности, он не терял контроль над собой. Это вызывало восхищение, но и немного пугало, казалось, в нем было что-то, какой-то секрет. В чем же он заключался?

Надо сказать, у него была самая настоящая зависимость от алкоголя, каждый раз за едой ему непременно надо было выпить пару рюмок. Если где-то выпивали, он всегда с радостью присоединялся, причем по собственной воле. Алкоголь преображал его. В обычной жизни он почему-то выглядел серо и неприметно. Дело было даже не в плохом настроении, скорее не хватало какой-то яркости, блеска. Он был немногословен, да и когда выпивал особо много не разговаривал, все эти задушевные застольные беседы как будто не касались его. Однако та



живость, которую рождала в нем выпивка, была выразительнее слов и заражала всех вокруг. Внешности он был довольно невзрачной, все выдавало возраст, и выглядел он старше своих лет. Однако алкоголь как будто возвращал ему молодость, наполнял его жизненной силой. Все это так или иначе намекало на алкогольную зависимость, пусть даже и легкую. Хотя он мог обходиться без выпивки. Однажды в соседней провинции нашли поддельный алкоголь, но пока шли проверки, подделки уже распространились по округе. Все это время он не брал в рот ни капли. Даже когда попадал на пирушку и смотрел, как другие пьянствовали, это не могло его поколебать, заставить нарушить свой собственный запрет. При этом хоть ему и не хватало того алкогольного воодушевления, он не впадал ни в печаль, ни в меланхолию. Он жил себе по-прежнему, каждый день на работу и с работы ездил стареньком велосипеде, такие еще называют «старый танк». Чтобы хоть немного заниматься физкультурой, он взял в привычку ездить на работу на велосипеде, и не изменял ей даже когда, после выхода на пенсию, снова вернулся на прежнюю работу. Тогда ему было уже шестьдесят, а работал он в архиве муниципального комитета по культуре. Хотя улочки города были очень узкие и извилистые, он никогда не падал с велосипеда, ни спьяну, ни на трезвую голову.

Еще был случай. Однажды по работе он оказался в каком-то городе на севере, вот там люди пили беспробудно, должно быть, из-за холодного климата. Что уж говорить о нем, ведь как уже было сказано, у него было пристрастие к алкоголю. Однако в той местности из-за грубости местных обычаев возлияния выродились в пагубную традицию алкогольных сражений. Пирушки стали не просто веселыми попойками, а настоящими битвами за правоту. Фраза, которую произносили угощая, мол, если не выпьешь, то меня не уважаешь, не давала человеку пути к отступлению. К тому же, то ли дело в плохом качестве алкоголя, то ли просто в особенностях организма местных, но хоть они и любили выпить, но не умели, чуть пригубил и уже пьян вдрызг. Кто-то расходился от алкоголя, кто-то просто делал вид, что захмелел, но все старые обиды тут же выплывали наружу. И неважно, подходящая ли обстановка, горячится ли кто по поводу, но постоянно вспыхивали перебранки. К концу все уже заводились настолько, что прямо в драку лезли. Наш же герой, приехавший издалека, в командировку и ненароком попавший во всю эту заварушку, чувствовал себя крайне неловко. И хотя после пирушки все участники делали вид, что ничего не произошло, как вспомнишь тех притворщиков, противно становится! Вот уж хитрецы! А ведь кто-то надрался так, что это происходящее напоминало какую-то плохонькую комедию. В общем, как говорят чжэцзянцы, страх и ужас. Так что наш герой, однажды пригубив с ними рюмочку, наотрез отказался еще пить, как его ни подначивали, мол, не уважаешь. Другой придумал бы предлог, чтобы не настаивали – легко пьянею, нельзя алкоголь, потому что принимаю лекарства, что-то в таком духе. А он не называл никаких причин,

просто наотрез отказывался, нив какую. В беседе с глазу на глаз с коллегой, который приехал с ним вместе, он объяснил: так не пьют! Имелось в виду, что так употреблять алкоголь — неправильно. При этом, изредка ужиная вместе с сослуживцами, когда те заказывали выпивку, он тоже отказывался пить, говоря, что, мол, во рту не чисто, оттого пить нельзя. Да, в том городе что алкоголь, что кулинарное искусство, что застольные манеры — все было одинаково отвратительным. Горячие и холодные блюда, жаркое и супы — все было приготовлено не так, как нужно, к тому же подавалось одновременно, без всякого порядка. Вкуса ингредиентов не чувствовалось, соус дела не исправлял. Блюда получались совсем невыразительные. Только два продукта ощущались очень отчетливо, оттого что их добавляли щедро во все кушанья: вэйцзин<sup>50</sup> и крахмал. Ко всему прочему, в разных закусочных и ресторанах кухня была совершенно одинаковой. Поэтому, когда наш герой говорил про дурной вкус во рту, он имел в виду не то, что принято называть в китайской медицине «нечистым налетом на языке», он имел в виду, что после такой еды не мог воспринимать вкус выпивки. Казалось, эта бурда притупляла и искажала его вкусовые ощущения.

И так на протяжении всей поездки, не считая того, что произошло с ним по незнанию в первый же день, больше он не пил ни капли. Только потом, когда они наконец уехали из этого города, и к вечеру автобус подъехал к заправке, уже на повороте его глаза, разглядывавшие округу через стекло, загорелись. Стоило автобусу остановиться, он тут же выскочил и пошел в сторону от заправки. Там, на повороте дороги, была небольшая закусочная под натянутым тентом, где подавали кашу. Он уселся на табурет прямо посреди пыльной северной магистрали. Там он без всяких закусок огромными ложками уплет две тарелки рисовой каши, и когда вернулся в автобус и сел на свое место, его лицо стало вновь добрым, как будто он очистился от грязи, окружавшей его много дней. По возвращении домой наш герой снова принялся выпивать.

Так же не по душе ему были застольные игры.

Сейчас и в застольных играх, и в самом застолье нет ничего изящного, все по-простому и грубо. Бывает, угадывают пальцы<sup>51</sup> или играют в «тигра, палку и петуха»<sup>52</sup>, а это такие игры, когда стоит галдеж, все горячатся. Наш герой считал, что так пить — неправильно и недостойно. Для него выпить означало просто выпить, это было и целью, и содержанием застолья, а добавлять что-то означало отклоняться от главного. Всяческие застольные игры лишь отвлекают. Именно

---

<sup>50</sup> *Вэйцзин* (адзиномото, глютамат натрия) — одна из самых распространенных приправ в китайской кухне, используется как усилитель вкуса.

<sup>51</sup> «Угадывать пальцы» — традиционная застольная игра в Китае. Ее правила просты и обычно сводятся к тому, что собутыльники одновременно показывают произвольное число пальцев и выкрикивают число. Если сказанное число не совпадает с числом пальцев соперника, проигравший пьет штрафную рюмку.

<sup>52</sup> Правила этой игры напоминают «камень, ножницы, бумага», только персонажи иные: насекомое, палка, тигр и петух.

потому он никогда не принимал в них участия. Если другие начинали играть, он не возражал, просто держался в стороне. А дождавшись пока другим забава прискучит, — такие игры все-таки довольно однообразные: сыграл пару конов, и интерес пропал — тут-то он и выходил на арену снова. Иногда все были полны решимости довести игру до конца, тут он не вмешивался и не портил никому веселья, просто тихонечко пил в сторонке. Так что хотя он и не жаловал застольные игры, но все же не считал их чем-то совсем уж неподобающим, скорее глупой детской забавой. Он придерживался определенных принципов, но его нельзя было обвинить в педантизме и заносчивости, даже наоборот – он отлично мог приспособиться к любой ситуации. Пьющий пьющему рознь, и нашего героя можно было отнести к компанейскому типу. Он предпочитал выпивать вместе с другими, и если предлагались какие-то новые застольные развлечения, то был готов принять участие. К примеру, ставшая в одночасье популярной игра «подводная лодка», когда рюмки с водкой наполнялись и ставились одна на другую в пивную кружку, и надо было выпить залпом. Человек пьянел почти сразу, поэтому в застольном сражении это было кульминацией, подобной главному штурму крепости. Вообще говоря, цель любой застольной игры — воодушевить ее участников. Когда человек воодушевлен, то алкоголь в его теле начинает циркулировать быстрее, сильно расширяет каждый кровеносный сосуд: кровь все радостнее бежит по телу, и человек буквально воспаряет к высотам. Только алкоголь может так глубоко проникнуть в наши органы чувств, а через них — в духовную сферу человеческого существа. Вот оно — истинное слияние души и тела!

В выборе спиртного он был человек широких взглядов, мог выпить все, что угодно и в любом напитке распробовать его преимущества. Он зря не придирался, но и не восхищался слепо, всегда подходил к напитку рационально. Даже самое дешевое эрготоу<sup>53</sup> он пил в охотку, говоря, что как раз у эрготоу самый правильный вкус. Что касается таких дорогих водок как маотай или улянъе, они тоже были ему по душе, хотя он говорил, что и те не лишены недостатков, мол, чересчур свежи. Какую-такую свежесть он имел в виду? Может быть, чистоту из пословицы «в слишком чистой воде не водится рыбы», хотя кто знает. Что касается иностранных напитков, таких как виски или бренди, то их он тоже пил, но сетовал, что те плохо сочетаются с едой, так что пил в чистом виде, не закусывая, как десерт. Пиво? Пиво для него было то же самое, что застольные игры — несколько отвлекает от главной цели застолья, но за компанию можно и выпить. Его познания в выпивке были не слишком обширны, ему доводилось пить только самые простые, популярные напитки. Но и этого было достаточно, ему как раз было по душе простое. Он часто приводил такое сравнение: пусть редкие деликатесы и драгоценны, зато повседневная

---

<sup>53</sup> *Эрготоу* (二锅头) — недорогой сорт водки, чаще пшеничной или гаоляновой, иногда из сорго и кукурузы, крепость доходит до 65 градусов.

пища не приедается. Вот самый обычный самогон, такой как шуангоу и янхэ<sup>54</sup>, — как раз и есть то повседневное, что не может надоесть. Или цзяньнаньчунь<sup>55</sup> — это же вообще подобно идеальному блюду домашней кухни — хуншаожоу<sup>56</sup> — и сытно и вкусно! А ланцзю<sup>57</sup> из Сычуани? Без него вообще никуда! Рассуждая так, он то и дело посмеивался. Когда речь заходила о выпивке, он становился несколько более многословным, и собеседники, пользуясь случаем, спрашивали: «Ну а рисовое вино, оно как?» — «Для приготовления блюд сгодится», — отвечал он со смешком, затем поднимался и уходил, на чем беседа и завершалась.

Обычно его разговоры о выпивке заканчивались именно так. И не упомнишь, сколько уже раз он объяснял одно и то же, однако же людям, на удивление, все не надоедало. Его взгляды на выпивку не были особенно точными, но замечания всегда забавляли, чувствовалось, что его точка зрения — мнение простого обывателя. Однако к рисовому вину он имел отношение пристрастное и, пожалуй, не совсем справедливое. Казалось, у него к этому напитку действительно было какое-то предубеждение. К примеру, будучи человеком широких взглядов и разнообразных алкогольных пристрастий, к рисовому вину он вообще не притрагивался. Поэтому, когда его спрашивали, всегда нарочно спрашивали об этом. Ведь здесь, в южном городке, без рисового вина никуда. Алкоголь тесно связан с местностью, он может гармонировать с ней, а может и нет. Принадлежность к определенной местности у рисового вина гораздо явственней и ощутимей чем, скажем, у водки. При этом оно не такое расхожее, как уже упомянутое сычуаньское вино ланцзю, и дело тут не во вкусе или аромате, а в том, что это специфический сорт, часть определенной системы. Оно тесно связано и с географией, и с историей, с обычаями и традициями местности, даже с ее религиозными обрядами. Северяне от рисового вина пьянеют быстро и удовольствия от выпивки не получают. На юге же его пьют все, от мала до велика, для них оно питательно и полезно. Когда женщины рожают, стариков беспокоит сырость, а дети простужаются — все пьют рисовое вино. От него и пьянеешь иначе: будто по языку растекается тепло, а не как от чего-то другого, когда чувствуешь, будто алкоголь резко пронизывает все твое тело. По классификации нашего героя рисовое вино тоже следовало бы отнести к повседневным напиткам, оно было подобно вареному рису, без которого не обойтись в любой трапезе. Но он никогда не пил рисового вина, из-за чего некоторым казалось, что это человек со странными причудами, держится наособицу. Однако общего впечатления это

<sup>54</sup> Шуангоу (双沟), Янхэ (洋河) — сорта китайской водки, который производится в провинции Цзянсу.

<sup>55</sup> Цзяньнаньчунь (剑南春) — сычуаньский сорт водки, который производится из пяти злаков

<sup>56</sup> Хуншаожоу (红烧肉) — жирная свинина, тушенная в соевом соусе, одно из самых популярных блюд китайской домашней кухни.

<sup>57</sup> Ланцзю (郎酒) — один из старейших сортов пшеничной водки, производимый в Сычуани

не портило, он все же оставался самым выдающимся персонажем в своем кругу. Пока однажды не произошел один случай, когда рисовое вино его и сгубило.

У такого выделяющегося из толпы человека, как наш герой, непременно найдутся завистники и недоброжелатели. Хорошо, что умение пить всегда было при нем, и его нельзя было застать врасплох, что вызывало у большинства уважение и симпатию. Однако вокруг люди разные, всегда найдутся те, кому важно все делать поперек, они-то и выжидали удобного случая, чтобы навредить нашему герою. Вообще говоря, когда людьми овладевает чувство протеста, противоречия, то чем лучше у тебя все получается — тем больше они хотят, чтобы тебе ничего не удалось. Итак, в тот день руководство решило устроить угощение для всех сотрудников, по случаю того, что приближался конец года, а в коллективной кассе учреждения осталось еще немного денег. Их нужно было потратить на всех, а выдавать каждому на руки не годится, потому после работы все отправились в недавно открывшийся ресторан. Вход его был празднично украшен, по обеим сторонам от дверей висели большие красные фонари и заливали красным светом крыльцо. Как раз пошел небольшой снежок, мягкий и сухой, и земля словно укрылась тонким белым покрывалом. На юге такое бывает редко – окружающий пейзаж стал напоминать традиционную новогоднюю картинку «няньхуа»<sup>58</sup>, все усмотрели в этом благое знамение, что на смену старому и отжившему приходит новое счастье. Вся компания, идеальным числом для большого застолья, со смехом и шутками потопталась на красном коврике перед входом, прошла в ресторан и отправилась сразу на второй этаж, в отдельные кабинеты. Там все было новехонькое: стенные панели, пол и дверной проем блестели от лака, они еще не успели закоптиться. Скатерть тоже была новая. В центре круглого стола стоял огромный котел, подогреваемый углями. На потолке бесшумно вращались два вентилятора и разгоняли дым. Все наперебой стали говорить, мол, отличное место, и хвалить того, кто выбрал, надо бы выпить за него. Тот скромно отвечал, что лучше сперва выпить за всех присутствующих. В такой доброжелательной обстановке и началось застолье.

Начальник был очень радушен, велел всем заказывать лучшее, чего стесняться! Все и начали предлагать кто маотай, кто улянъе, кто коньяк ХО, кто Наполеон и все в этом духе. Среди такого балагана наш герой вдруг предложил: «Давайте все-таки закажем цзяньнаньчунь, нам же нужно пить долго, без спешки». Заразившись атмосферой веселья, он сделался чуть более разговорчив, чем обычно. Как только он озвучил свое предложение, его сразу же поддержали. Этот незначительный эпизод предопределил дальнейшее. Вроде бы все решено, как вдруг кто-то

---

<sup>58</sup> *Няньхуа* (年画) — новогодние лубочные картинки, чаще всего с различными благопожелательными сюжетами.

предложил заказать еще бутылочку гуюэлуншань<sup>59</sup>. Ну и что такого, начальник же только что говорил, если у кого-то есть свои предпочтения, пусть заказывает что ему нравится. Никто и не обратил на это внимания, никто даже не вспомнил, что наш герой не пьет рисовое вино. Через некоторое время подали выпивку. Среди бутылок цзяньнаньчунь бросалась в глаза одинокая бутылка гуюэлуншань, и тут заказавший громко попросил официантку принести пакетик слив хуамэй<sup>60</sup>. Когда та принесла сливы, он велел принести еще и тростникового сахара. Такой тайваньский способ пить рисовое вино был здесь модным. Заказавший был недавно приехавший студент, из местных, он проучился пару лет в Пекине, а затем по распределению попал обратно на родину, было ему двадцать два или двадцать три года, и он еще не был женат. Такого рода юнцы обычно легкомысленные сумасброды, все им нипочем. Они никогда не берут в расчет других, зато свое собственное удовольствие ставят превыше всего. Да, они несправедливы к окружающим. Пока сам не наломаешь дров, не узнаешь жизненных взлетов и падений, так и не начнешь отличать главное от второстепенного. Когда этот студент при старших коллегах стал бесцеремонно заказывать то одно, то другое — это уже было не совсем прилично. Казалось, юнец нарочно вел себя вызывающе, чтобы все обратили внимание на эту бутылку желтого вина.

Итак, на столе появилась эта одинокая бутылка и, в конце концов, на нее обратили внимание. Кто-то произнес: у нас же есть те, кто не пьет рисовое вино. Студент ничего не ответил, а может быть, просто не расслышал. Другие тоже ничего не сказали, и вопрос сошел на нет. Сотрапезники начали угощать друг друга, над столом поплыл аромат цзяньнаньчунь, одновременно острый и полный. Этот аромат не был что называется, текучим, а пронизывал все вокруг, как будто не видя преград, но при этом и не был чересчур навязчивым. Из-за горячего котла и дыхания людей воздух постепенно стал влажным, и стекла окон запотели. Тогда и аромат вина стал более мягким и как будто залоснился, заблестел. А гуюэлуншань оказалась в рюмке студента, вместе со сливами и сахаром. У всех было отличное настроение, и наш герой шуточно сказал студенту, что он, мол, намешал себе коктейль в китайском стиле. Эта довольно безобидная шутка предопределила дальнейшие события. Студент услышал в шутке одному ему ведомый оскорбительный смысл, решил, что над ним насмеются, и его гордость уязвлена. Такие самовлюбленные люди обычно не видят дальше своего носа, к тому же напрочь лишены чувства юмора. Однако все, казалось, прошло незамеченным. Так как это застолье все-таки устроил начальник, не обошлось без обязательной программы. Сначала он сказал речь, в которой обобщил все достижения и трудности прошедшего года, выразил надежду на благоприятные

---

<sup>59</sup> Гуюэлуншань (古越龙山) — сорт желтого рисового вина из Шаосина.

<sup>60</sup> Хуамэй (话梅) — сушеные маринованные сливы, часто соленого или пряного вкуса, популярная закуска к рисовому вину.

перспективы в будущем году и озвучил поздравления и пожелания в адрес собравшихся, в заключение все выпили. Затем слово взял заместитель начальника, он говорил в более шуточной манере, острел, затем все снова выпили. Третьим слово взял один коллега, который любил поговорить, говорил как всегда долго и занудно, так что в конце все прервали его речь третьим тостом. Ну а оратор, изрядно утомив собравшихся своим красноречием и утомившись сам, осушил целых две рюмки. Атмосфера за столом постепенно становилась все более оживленной, самые активные уже начали застольные игры.

Все-таки цзяньнаньчунь — отличная вещь, у нее есть характер, но она не ударяет в голову, пьется мягко и приятно. Пьешь, и пульс постепенно учащается, ритм ускоряется. Но за счет того, что вино легкое, никакой лишней нагрузки на сердце оно не дает, сердце бьется ровно: «тук-тук-тук». За столом, казалось бы, царил некая сумятица, но на самом деле все следовало определенным правилам и шло своим чередом, ничто не нарушало благостную атмосферу. Собравшиеся не торопясь осушали рюмку за рюмкой. Насыщенный аромат вина соответствовал густому аромату кушаний: один реял высоко над головами, а другой держался внизу. Официантка принесла еще блюда и доложила, что снаружи снег усилился, и все вокруг уже белым-бело. После этих слов тление углей под общим котлом показалось еще более радостным. Наш герой пил понемногу, без спешки, и беседовал с несколькими старыми сослуживцами о делах давно минувших дней. Иногда он выуживал из котла рыбные шарики или пекинскую капусту и закусывал. Его лицо залоснилось и умиротворенно растеклось. По обыкновению в это время окружающие еще не обращали на него внимания. Даже не то, что не обращали, просто всем было очевидно, что его время еще не пришло. Это как заключительный акт пекинской оперы, он все-таки должен быть в конце. Только этот новенький, студент, постоянно провоцировал нашего героя. Он то и дело норовил чокнуться с ним своей рюмкой с гуюэлуншань и сливами. Однако наш герой не раздражался, напротив, каждый раз поднимал свою рюмку в ответ и добродушно говорил, мол пейте себе рисовое, а я лучше водочки. Так он символически выражал, что принял выбор собеседника, и хоть и не чокался с ним, но отпивал маленький глоток, если хотелось, не торопясь. Его невозмутимость то ли побуждала студента вести себя еще развязнее, то ли раздражала, но он все настойчивее стал предлагать нашему герою выпить, как будто специально донимал его. Тому же ничего не оставалось, кроме как принимать тосты. На его лице не отражалось никаких особенных эмоций, но кто-то из собутыльников, стремясь избежать скандала, отобрал у студента его рюмку с желтым, и со словами, что хотят пропустить с ним парочку, вручил ему рюмку с водкой, чтобы парень прекратил беспокоить старшего коллегу, пусть тот выпивает себе спокойно. Поведение студента нарушало не только спокойствие одного человека, но и порядок всего банкета. Тут все начали действовать сообща, окружили студента и

пошли в атаку, желая проучить его. Студент такого поворота событий не ожидал, но это его еще больше раззадорило. Он увидел, что его диспозиция явно хуже.

Нужно сказать, что этот юнец не был слабаком – молодой и полный сил, он не страшился гибели и жаждал вступить в схватку. Сменив свое вино на водку, он стал пить одну за другой, принимая вызов. Кто-то из старших коллег великодушно предостерег его, мол ты осторожнее смешивай. Все знают, что мешать рисовое вино с водкой действительно рискованно. Природа этих двух напитков слишком различна, они легко вступают в конфликт друг с другом. Но такое предостережение лишь еще больше раззадоривало юнца, он вовсе не собирался отступить, в тот момент он был готов в одиночку выйти против десятерых. В этот миг он даже забыл о произошедшем ранее, воодушевился и рвался бросить вызов всем вокруг. Окружающие тоже уже позабыли, из-за чего сцепились с ним, его удаль и умение пить произвели на них впечатление. В этот миг студент превратился, или, правильнее сказать, вернулся к своей изначальной сущности — казалось, что он плоть от плоти здешней земли, эдакий деревенский удалец, дикий, необузданный, кличет врага на битву. Событьишкам он уже практически понравился, и они приняли его в свой застольный круг. Сложен он был как типичный местный — невысокий, но жилистый, все тело словно сжатая пружина, которая того и гляди распрямится. На лбу и на макушке, круглой, как корзина для приготовления паровых лепешек, выступили капельки пота, от тепла комнаты и жара котла очки, спасавшие его от близорукости, запотели, и он их снял — жест получился довольно эффектным, словно это был знак, что он готов бороться, не щадя себя. Затем он снял свитер и остался в одной фуфайке. Фуфайка была явно надета наизнанку — у ворота виднелся ярлычок. Так он еще больше стал похож на ребенка, на бродящего по улицам маленького мальчика, который не хочет идти домой.

В этот момент наш герой поднялся с места. Возможно, его спровоцировало поведение юнца, но он раньше, чем обычно закончил пить в одиночестве и раньше обыкновенного присоединился к другим. К тому же за общим столом он сразу встал во весь рост, что тоже было необычно. Обыкновенно он начинал пить сидя, и только к концу не мог уже удержаться и вставал. Таким образом, с самого начала все пошло непривычно, какие-то новые обстоятельства явно оказывали свое влияние. Когда он встал, на его лице опять же слишком рано появилось воодушевление, а в манерах чувствовалось нетерпение.

Порядок банкета несколько нарушился, всех будто бы застали врасплох, и началась суета. Было ощущение, как будто еще не все подготовлено — а уже пора начинать. Окружающие тут же переключили внимание на нашего героя, оставив мальчишку, — начался следующий раунд. Настроение за столом резко изменилось. Все, еще не успев опомниться, уже спешили выпить с нашим героем. Хорошо, что тот был не в первый раз на арене и сразу взял ситуацию под контроль.



Чуть растерявшись в начале, он тут же снова твердо встал на ноги. Ощущение преждевременности постепенно ушло, и хорошее настроение возвращалось к сотрапезникам. Гармония постепенно возвращалась. Тревога и спешка предыдущих мгновений, казалось, исчезли без следа. В этом отчасти была заслуга цзяньнаньчунь: подобно характеру нашего героя, ее сила проявлялась исподволь, и она могла своей устойчивостью противостоять любым резким переменам.

Сейчас наш герой был центром внимания, о юнце и думать забыли. Студент, хотя с него уже почти не лился пот, по-прежнему стоял в одной фуфайке наизнанку, держа в руке в рюмку с вином, которую не успел допить. Он даже не понял, как так вышло, что он вдруг оказался не у дел. Только когда остальные уже выпили круг, и очередь дошла до студента, он словно очнулся и увидел, кто занял его место. Это произошло так внезапно, да и он все же был еще совсем мальчишка, опыта алкогольных сражений мало, так что, не зная, как лучше поступить, он по инерции принял тост и послушно выпил свою рюмку. В ответ наш герой снисходительно улыбнулся, и вот эта улыбка вновь задела гордость юнца, однако на этот раз он не вспылал, а наоборот успокоился. Он поставил рюмку на стол, снова натянул свитер, затем, не торопясь, протер запотевшие стекла очков и надел их. Мальчишка снова стал студентом, приехавшим домой после четырех лет учебы в Пекине. Он взял рюмку из-под желтого вина и вытряхнул оставшиеся сливы и винный осадок на блюдце, положил новые сливы, налил снова подогретую официанткой гуюэлуншань и начал медленно смаковать напиток. В этот момент как раз наступил тот этап пирушки, когда все скопом начинали нападать на нашего героя. Тут можно было заметить одну деталь, что и этот этап начался преждевременно. Все это напоминало выступление какого-то диковинного оркестра, который уже в начале пьесы вдруг начал ускоряться, и теперь играет все быстрее, не в силах вернуться к нужному темпу.

Собутыльники сомкнули фронт и пошли в атаку, наш герой с легкостью оборонялся, он буквально сиял от радости, что немного не было на него похоже. Его волосы намokли от пота и прилипли к черепу, на лице появился румянец, отчего оно стало выглядеть более широким и плоским, каким-то обыкновенным. А еще его улыбка казалась немного вымученной. Только движения рук были те же, что и прежде — он твердо держал бутылку, наливал тонкой непрерывной струей, а в конце аккуратно поднимал горлышко, не пролив ни капли. Но в этой отточенности и изяществе движений сегодня чувствовалось, что он рисуется, все стало походить на позерство. В общем говоря, в тот день ему, как и всей пирушке, не хватало сдержанности и достоинства, оттого планка немного снизилась.

Как уже говорилось, юнец некоторое время пил молча. К нему вернулись все четыре года образования, полученного в Пекине, а потому он стал хладнокровным и спокойным, лелея в душе

коварный план. Немного выждав, он поднял свою рюмку и присоединился к атакующим. Увидев его рюмку с желтым вином, наш герой снова снисходительно произнес прежнюю фразу: «Ну ты пей рисовое, а я буду пить водку». В ответ мальчишка вдруг рассмеялся, поставил на стол рюмку с рисовым, взял свою пустую рюмку из-под водки и со словами «Я тоже выпью водки!» подставил рюмку нашему герою. Однако он выхватил рюмку слишком быстро, не дождавшись, пока тот аккуратно закончит наливать, наш герой не успел вовремя поднять бутылку, и несколько капель водки упали мимо рюмки. Хотя это не было катастрофой, с нашим героем такого раньше не случилось. Его улыбка стала немного неестественной. Мальчишка же ничего не заметил, помолодецки залпом осушив рюмку, он демонстративно показал ее дно противнику. Тот тоже выпил свою, на этом эпизод и завершился.

После этого наш герой несколько погрузился в себя. Не то, что он стал неразговорчив — он вообще всегда говорил немного — изменилось его настроение. Его воодушевление немного утихло, хотя не настолько, чтобы это стало заметно. Ритм пирушки тоже начал понемногу меняться, атака ослабла. Такие мелочи никто бы и не заметил, но от взгляда нашего героя это не могло ускользнуть. Он отставил рюмку, чтобы несколько замедлить развитие сражения и переключить внимание собравшихся на соленую рыбу, нарезанную тонкими ломтиками и только что поданную на листьях салата. Объявили временное перемирие, чтобы уделить должное внимание рыбе. Этот перерыв пришелся очень кстати — острые углы смягчились, темп пирушки замедлился и напряжение спало. Теперь ситуация могла вернуться в нормальное русло. Если бы ситуация возникла случайно, сама по себе — это бы точно сработало. Если что-то происходит без умысла, все можно урегулировать, ведь все сами собой стремятся к равновесию. Но опасно, если ситуация — результат чьего-то умысла, тогда она может вылиться во что-то неожиданное.

Рыбу аккуратно подцепили палочками и быстро кинули в бульон, уж очень она была нежная. От супа, как будто по волшебству, сразу пошел аппетитный аромат. Все набросились на кушанье, да с таким рвением, что официантка побежала за дополнительным кипятком, а то все съели бы подчистую. Сотрапезники вновь оживились, казалось, прошедшее было забыто, и можно начать все с чистого листа. В конце концов, мудрость приходит с опытом, как и знание, как обратить невыгодное положение в преимущество. Сейчас наш герой тоже воспрял духом, оживился, и ему захотелось снова броситься в гущу сражения. Что до остальных, то после трапезы и такого супа их рты вновь обрели чувствительность, и вкус цзяньнаньчунь снова манил их, как когда-то в самом начале пирушки. Всех опять захлестнуло воодушевление. Кто-то из гостей встал, чтобы выпить с нашим героем, но его вдруг опередил тот студент. «Давайте-ка со мной сразу по три!» — потянулся он к бутылке. Поколебавшись мгновение, наш герой позволил себе налить. Юнец-то оказался не промах, уже наострил, набил руку, и теперь тоже наливал

ровной струйкой и аккуратно поднимал бутылку, не проливая ни капли. Видя это, окружающие одобрительно заулюлюкали, глядите-ка, мастер нашел себе достойного ученика. Наш герой стал отнекиваться, как положено, но почему-то в его словах послышались нотки ревности. Произошедшее между ними ранее вновь напомнило о себе. Мальчишка в полном молчании одним движением налил три рюмки себе и ему, затем одну за другой осушил свои. Только наш герой поставил было рюмку на стол, как мальчишка опять предложил выпить по три. Это было уже неприятно, но, поколебавшись, он все же подставил рюмку. Все происходящее напоминало пословицу: «встретил сюцай вояку»<sup>61</sup>, очевидно было, что мальчишка был плохо воспитан. Но наш герой был патриархом пирушек и следовал изречению «благородный человек стремится не замечать проступков низких людей», а потому все же принял угощение. Он подставил рюмку, но мальчишка внезапно налил в нее рисового со словами: «Я с тобой пил водку, вот и ты со мной выпей рисового!» От неожиданности наш герой резко отдернул руку, и вино немного пролилось. Переменившись в лице, он выпустил рюмку из рук, и она опрокинулась. «Ты в своем уме? Руки мне испачкал» - наш герой раздраженно отряхнул руку от капель, вытер салфеткой и сел на место.

На этом пирушка закончилась. Всем уже хотелось домой, и начальник попросил у официантки счет. Хотя наш герой потерпел поражение в одной схватке, он по-прежнему контролировал ход всей битвы, это было заметно по тому как все вслед за ним, не сговариваясь, расхотели пить. Когда компания вышла из ресторана, улицы и дома уже укутало белоснежное одеяло, фонари на входе тоже припорошило снегом, их свет стал мягким и ласковым. Но ничто уже не занимало собравшихся, они молча брели по снегу, каждый к себе домой.

Ну что ж, на пирушках такое случается, иной раз чье-то достоинство страдает. После этого случая никто больше не обсуждал с ним алкогольные напитки. Все поняли, что к теме рисового вина он относится чересчур серьезно, и поднимать эту тему стало неинтересно. Похоже, тут дело было даже не в пристрастиях, а в... как бы это сказать?... словно табу, и все. Надо отметить, что наш герой пил только в культурных компаниях, где был свой этикет - собутыльники уважали друг друга, позволяли каждому следовать своим пристрастиям и избегать того, что не по душе, никто не перегибал палку. Юнец на этой пирушке оказался бандитом с большой дороги, пролетарием, ну и вел себя беспардонно, пролетарию нечего терять кроме своих цепей. Такому как он светило либо равнодушие окружающих, либо изгнание, или он мог отправиться на какую-нибудь второсортную попойку, где и предавался бы своим безобразиям.

С того случая выпивая с нашим героем все вели себя с осторожностью, будто пытались чего-то избежать, не столкнуться с препятствием, а найти обходной путь. Застолья утратили

---

<sup>61</sup> Сюцай (秀才) — младшая ученая степень в традиционном Китае, которая давалась за успешную сдачу уездных экзаменов.

непринужденность. У нашего героя было достаточно опыта и природной чуткости, чтобы ощутить напряжение, которое он стал вызывать в других, и повышенную заботу о себе. Он в свою очередь тоже стал вести себя не так естественно, как прежде. Вроде бы ничего неприятного не произошло, но ощущались скованность и неловкость, обе стороны чувствовали давление. В итоге он благоразумно вышел из этого круга. Поначалу товарищи каждый раз принимались уговаривать его присоединиться, но он каждый раз отказывался. Через некоторое время его перестали принуждать. В итоге, он окончательно перестал принимать участие в пирушках, и за столом не стало отличного игрока, который умел держаться естественно, но при этом полностью владел собой. Без того, как он ставил рюмку на стол, решительно завершая банкет, попойки стали затянутыми и скучными, во всем чувствовалось перебор и несовершенство. Дисциплина тоже разболталась. Затем за столом незаметно произошла смена поколений, более молодые пьяницы вышли на арену, вот они-то были подобны тому мальчишке. Они держались свободно и непосредственно, не ограничивая себя никакими правилами. К тому же в моду вошел европейский алкоголь, который выделяет отдельного субъекта, но не может объединить людей. Утратив форму, круг собутыльников распался, и оживленные, горячие алкогольные баталии канули в небытие.

Наш герой постарел, окончательно вышел на пенсию и перестал ходить на работу. За каждой трапезой он по-прежнему выпивал пару лянов вина. Если заглядывали гости, то и их уговаривал распить с ним винца, но это было так, между прочим, дух масштабных застольных сражений исчез без следа. Что касается общих застолий, здесь он держался в стороне, можно сказать, превратился в отшельника, иначе говоря, отошел от дел. Однако его ловкая манера наливать непрерывной струей и аккуратно поднимать бутылку разошлась по разным пирушкам благодаря тому самому мальчишке. Способ наливать, не проливая ни капли, стал своего рода лакмусовой бумажкой, мерил мастерства пьющего. Однако тем изящным завершающим жестом, которым он ставил чашку, никто так и не смог овладеть, и дело тут было не в ловкости рук, а в способностях. Ведь когда захмелел, уже не можешь остановиться, а если еще и привычен к выпивке, то телом уже не владеешь. Ведь что такое выпивка? Выпивка — то, что заставляет снять тяжелые доспехи и налегке выйти на арену. Исчезают все ограничения, остаешься только ты сам, и исход сражения зависит исключительно от тебя. Можно сказать, что начать легко, а вот завершить — трудно. Чтобы ввязаться в сражение, достаточно лишь желаний, а вот чтобы прекратить его — надо уметь противостоять, плыть против течения. Нельзя недооценивать умение выходить из игры, истинное умение пить состоит как раз в этом, ведь именно здесь кульминация сражения. После нашего героя так и не появилось никого, кто мог так же легко ставить рюмку на стол и тем заканчивать банкет. Однако его постепенно забыли, потому что, во-

первых, он сам устранился, а во-вторых, характер застолий изменился, и теперь они больше разъединяли людей, чем объединяли.

Прошло еще два года и ему исполнилось семьдесят, если считать по-старому. В день рождения дома устроили небольшое празднество и пригласили несколько старых товарищей по пирушкам. Приготовления были скромные: всего пара бутылок водки маотай. Сейчас он стал частенько пить эту водку. Для такого кристально чистого напитка, как маотай, нужна долгая дистилляция и выдержка, только тогда вкус станет утонченным. Иначе только зря переводишь ценный продукт. Наш герой чувствовал, что наступило его время пить маотай. Поэтому и на сегодня он приготовил ее же, немного, всего две бутылки, больше — опять же ненужное расточительство. В закуски тоже он выбрал сплошь деликатесы, в общем, получилось не просто угощение, а настоящая дегустация. Как и сама водка, закуски, по его оценке, должны были быть легкими и чистыми. В конце концов, возраст уже почтенный, как раз и следует кушать легкое. Даже пусть остается небольшое чувство голода, нагуляешь аппетит к следующей трапезе. В общем говоря, все было продумано до мелочей. В полдесятого гости уже разошлись, и это тоже соответствовало задумке хозяина. Когда гости поднялись, он хоть на словах и уговаривал остаться подольше, но тоже поднялся и проводил их до калитки.

Он жил в маленьком переулке, в малюсеньком кирпичном домике с черепичной крышей, в котором были всего две комнаты и дворик, кухня находилась в отдельной крытой пристройке, а во дворе росли какие-то самые обычные цветы. Таких старых домов и переулков в городе уже оставалось мало, в немногих еще сохранившихся царили разруха и запустение, все, очевидно, дождалось сноса. Однако в этот теплый весенний вечер и они похорошели. Трещины в стене, битые кирпичи и черепица в свете луны стали казаться рисунком черной тушью на бумаге. Неровности кирпичной мостовой в этот час сложились в орнамент, подобный морозным узорам. На оградах некоторых домов плющ раскрыл свои бутоны, и они виднелись то тут, то там, такие нежные, мягкие... Воздух был теплым и свежим, наш герой вдохнул его и ему вдруг почудился чарующий аромат вина. Он заложил руки за спину и неспешно направился назад, в дом, от выпитого на душе было легко и спокойно, он даже ощущал некоторое воодушевление. Наш герой подошел к своему дворику, который на самом деле был просто отгороженным углом соседнего двора, поэтому его калитка стояла немного боком, да и сам дворик был довольно странной формы. Но ничего страшного, здесь, в южных городах представления о форме и направлении довольно расплывчатые, они лишены геометрической четкости. Все вокруг выглядит несколько произвольно, как бог на душу положит. Дойдя до калитки, он остановился и постоял немного, прислушиваясь к звукам, доносившимся из-за стены. На лице его появилась улыбка, ему думалось: «Вот это и есть жизнь!»

Затем он толкнул калитку, старые петли заскрипели. Пропитавшийся ночной росой звук, обычно резавший слух, вдруг прозвучал приятно. Этот вечер был так сладок и прекрасен, что пробуждал желание жить. Войдя во дворик, он оглядел свои столь знакомые растения. Седи них было деревце белого жасмина, на его тонких веточках уже завязались маленькие бутончики, ногой он пододвинул несколько комьев земли к стволу. Затем он взглянул на бак с водой, где жили две рыбки: они то неподвижно замирали, то вдруг всплеск — и уходили на дно. Наш герой наблюдал за рыбами, как вдруг кто-то два раза постучал в калитку. Подумав, что послышалось, что это из-за стены у соседей, он не двинулся с места. Но два удара повторились. «Кто бы это мог быть в такое время?» - подумал он, идя открывать. За ней спиной к лунному свету стоял человек, так что лица было не разглядеть, только силуэт, и было видно, что он небольшого роста, а в руках что-то держит. Пока наш герой пытался угадать, кто же это, человек повернулся, лунный свет скользнул по его лицу, и что-то сверкнуло — очки. Тут он узнал того мальчишку. Оба на мгновение застыли, потом заговорили одновременно. Они бурно приветствовали друг друга, речь была нарочито громкой и торопливой, чересчур радушной, оба сделались необычно многословными, пытаясь избежать неловкости. Только наш герой собрался пойти обратно в дом, не приглашая с собой гостя, как, вдруг заметил – у мальчишки в руках были четыре бутылки цзяньнаньчунь.

На некоторое время он потерял дар речи, в носу защипало, перед глазами встали эпизоды из прошлого, на душе стало то ли радостно, то ли грустно. Мальчишка тоже замолк. Оба успокоились, как будто камень с души упал. Все-таки этот неловкий инцидент разрешился, и надо оставить его позади, больше незачем скрывать что-либо. Он спросил: «Ты уже ужинал?» «Ужинал» — «А выпивал?» — «Нет» — честно ответил юнец. Без дальнейших разговоров наш герой обернулся и крикнул: «Жена, подавай на стол!»

Так они вдвоем уселись за стол напротив друг друга, старик и юноша. Принесли что осталось от угощений – холодные закуски разложили на тарелки, а горячие снова отправились в котелок. Однако выпивка была другой — на столе стояла уже упомянутая цзяньнаньчунь. Мальчишка повзрослел, женился и стал отцом. Тело стало полнее, на лицо лег отпечаток тяжелого труда. Они пили в тишине, без всяких тостов и игр, только немного приподнимали рюмку в знак уважения к другому — и осушали до дна. Обязанность наливать вино полностью перешла к мальчишке, он уже обладал недюжинной сноровкой. А вот у нашего героя напротив, руки немного дрожали. Он подцепил палочками кусок, но на полпути задержал руку и со словами: «Это все от выпивки», — показал мальчишке, как она дрожит. Это была первая фраза, прервавшая долгое молчание. Затем они продолжили пить в тишине. Когда пьют вдвоем, нет той оживленной сумятицы, но удовольствие постепенно, по чуть-чуть усиливается. Оба уже немного

захмелели, у юнца тем более голова была не такая крепкая, вот язык и развязался, и он пустился в рассуждения о питейном искусстве. Он рассуждал немного в духе «движения четвертого мая»<sup>62</sup>, соотнося алкоголь и человеческую жизнь. Он несколько загибал, не без этого, но уже сдерживал себя, все-таки жизнь научила тому, что книжные постулаты могут быть как истинными, так и ложными. Наш герой лишь молча улыбался, в преувеличениях и горячности он видел дух молодости, слушать было приятно. В его возрасте человек уже получил все, что мог получить, и оставил все, что мог оставить. Надо признать, что он все же был немного удивлен. Его поразило, что нынешние мальчишки в таком еще нежном возрасте уже знают столько видов алкоголя. Если выстроить знакомые ему напитки в ряд, то получится больше бутылок, чем мальчишке исполнилось лет. Они же прожили совсем мало! Безусловно, просто знать недостаточно, такое обилие знаний скорее создаст в голове путаницу и сумбур, сплошные противоречия без определенной позиции. Да и само это слово — «жизнь» — это слишком абстрактный образ, незаметно может произойти подмена понятий. Однако ему пришлось по душе, что хотя рассуждения мальчишки об алкоголе были незрелыми, он старался не упускать из виду главного и не упрощать. То есть, говоря о выпивке, он в первую очередь говорил именно об алкоголе. Ему снова пришел на память тот вечер много лет назад, когда юнец оскорбил его, это ведь тоже было честное сражение напитка против напитка, никто не искал ложного предлога. Вот когда он еще ранее ездил в тот северный городок, там выпивка и вправду была отвлекающим маневром, как говорится, «захмелевший старик только притворяется пьяным», у всего был скрытый мотив. Поэтому мальчишка-то все же на верном пути, заключил он с одобрением.

Когда жена собрала со стола остатки кушаний и заново сложила их в котелок подогреть, ему снова вспомнился тот вечер. Вот пар от котелка оседает на лицах сотрапезников, все как будто отделены друг от друга мутной завесой, все вокруг как в тумане... Ему вдруг захотелось излить душу. Он сказал:

— Малыш... как тебя там,— он никогда не знал ни имени, ни фамилии юнца, да и после того вечера тем более не желал знать, поэтому только и оставалось обращаться Малыш Такой-то. — Малыш, хочешь знать, почему я не пью рисовое вино?

Хоть все уже были изрядно навеселе, этот вопрос заставил малыша немного протрезветь. Он не ожидал, что собеседник так легко затронет болезненный эпизод.

— Потому что его используют для готовки? — вежливо предположил Малыш Такой-то.

---

<sup>62</sup> «Движение четвертого мая» — волна демонстраций, начало которым положила студенческая демонстрация в Пекине 4 мая 1919 года, переродившаяся в массовое антиимпериалистическое движение. Его сторонники выступали за модернизацию и вестернизацию страны, просвещение народа, «новую культуру» и «новую литературу».

Наш герой отрицательно качнул палочками:

— Нет, это я так, ради шутки говорил.

— Тогда не знаю, — честно ответил Малыш

Собеседник в ответ лишь рассмеялся. Малыш был человек внимательный и понял, что собеседнику хочется выговориться, да и раз эта тема поднялась, просто так замять ее уже не выйдет, а потому он набрался смелости и спросил: «И почему же?» Тот продолжал улыбаться, ничего не отвечая, будто специально хотел сохранить интригу. Однако Малыш уже не мог остановиться, и как бы в шутку выхватил у собеседника рюмку – мол, не выпьете, пока не скажете. Тот с легкостью перестал бы пить, но разве можно было так это оставить? Нужно было отвоевать рюмку обратно. Старик и юнец оба вцепились в рюмку, один тянет к себе, другой не отпускает, при этом ни тот, ни другой не проливали ни капли. Они как будто забыли о возрасте и наслаждались процессом, лица их расплылись в улыбке. В конце концов, нашему герою пришлось уступить. «Ну хорошо, хорошо, я скажу». Малыш тут же выпустил рюмку из рук. Наш герой поставил ее обратно рядом с собой, но пить не стал, вместо этого заявил: «А вот нет, теперь не скажу!», поддразнивая сотрапезника. Вот уж правду говорят, старики — что дети малые, после определенного возраста ведут себя как маленькие ребятишки. Малыш Такому-то это, естественно, не понравилось, и он стал громко выражать свое недовольство. «Ладно, ладно» — поспешно произнес наш герой, — «скажу, конечно». «Так почему же?» — настойчиво переспросил Малыш. «А вот потому, что это кулинарное вино» — выкрутился он. Словесная игра продолжилась, и они шутливо препирались по меньшей мере час. Вопрос при этом оставался без ответа, сказка про белого бычка. Жена нашего героя уже легла спать, и у всех соседей погасили свет. Все вокруг погрузилось в тишину, и только аромат цветов наполнял комнату. Это даже был не аромат, а так, дуновение, чистое, свежее, немного влажное и немного землистое. Это был даже не аромат цветов, а аромат самой ночи, тот, что с рассветом заглушается теплом тел и звуками людских голосов, аромат самой жизни. Он повсюду — оседает на черепице и кирпичах, пропитывает землю у ограды в углу сада, проникает в деревца, растущие из земли. Его всасывают внутрь их корней, ветвей, листьев и даже коры. Он течет в стеблях, бутонах и лепестках цветов, оседает на острых листьях и венчиках травы. Растворяется в воде бака, расползается по мху на его стенках, питает обитающих в нем микробов. Днем все вокруг иссушено, но сейчас, когда все промокло от росы, воздух словно распахнулся.

Оба немного помолчали. Было слышно, как алкоголь циркулирует в их телах. «На самом деле у рисового вина вкус слишком грубый, землистый его невозможно выдержать, так что пьют его только от бедности», — добавил он. Малыш Такой-то согласился с этими аргументами и добавил, что и цвет у рисового вина какой-то мутный. Наш герой поправил его, что мол цвет не



мутный, а густой, и в этом он подобен земле. Он продолжил: «Земля на юге и севере разная – на севере она наполовину состоит из песка, а на юге земля однородная, промытая водой до абсолютной чистоты. Земля — основа всех вещей. Поэтому не думай, что вкус рисового вина оригинальный, наоборот, это источник всех вкусов, а вот водка — вкус уже рафинированный и улучшенный, это квинтэссенция вкуса». Так он заключил свои рассуждения. В эту глубокую и тихую ночь алкоголь помогал мыслить. Малыш Такой-то почувствовал, что приблизился к чему-то важному и серьезному, и затаил дыхание, ожидая продолжения. Однако собеседник вдруг приумолк. Его лицо стало серьезно, и, что странно, как будто печальным. Малыш побоялся его беспокоить. В этот момент молчания и тишины между ними, наконец, родилось чувство взаимопонимания. Что они узнали друг о друге? Что поняли? Хотя это было неясно, но чувство захватило обоих

Наконец наш герой снова заговорил. В этот раз он начал рассказывать про своего товарища, с которым они вместе выпивали, и тот в итоге допил до смерти. Малыш Такой-то в ответ тихонько вздохнул. «Ну, допиться до смерти не худший исход, в конце концов, двум смертям не бывать, а одной не миновать» — заключил рассказчик. «Тоже верно» — согласился Малыш. «Да и жизнь его была хуже смерти» — добавил наш герой. Хотя это и было сказано коротко, но чувствовалось, что за ней последует продолжение, у этой истории явно была своя логика. Малыш не смел его прерывать, а потому терпеливо ждал. «Знаешь, под конец он пил даже кулинарное вино» — сказал наконец наш герой. Он сказал это с улыбкой, но глаза блеснули: может быть от слез, а может быть, просто он был уже пьяненький. «Весь алкоголь в доме жена попрятала, потому что зависимость была у человека, вот уж действительно жизнь хуже смерти. Так что ты, Малыш Такой-то, запомни, допиться до смерти можно, но алкоголиком становиться никак нельзя». Малыш кивнул, опять же в ожидании продолжения. «Когда мы с ним вместе ходили к кому-нибудь в гости, то он прям с порога влетал в дом, подбегал к котлу на очаге и выпивал все вино прям оттуда, не мог удержаться. Стыдно было смотреть» Наш герой уже по-настоящему плакал. Судя по всему, эта история с вином для готовки действительно задевала его за самое больное. «Ты не представляешь, если он начинал пить, то бывало дочь подходила и давала ему пощечину — он все равно не мог остановиться. Малыш почувствовал резкую боль и не мог понять, откуда она исходит, как будто из самого сердца. «А потом мой друг умер» — подытожил наш герой.

Малыш открыл еще бутылку цзяньнаньчунь. Он явно уже захмелел порядком, раз ему казалось, что он видит аромат, как он выплывает из горлышка, стучается и заполняет всю комнату. Старые дома хоть и обшарпанные, но очень хорошо удерживают запахи. Деревянные стены и земляные полы хорошо сочетаются с алкогольными парами. Наш герой снова улыбнулся

Малышу и неловко проговорил: признался: «Я тоже пил когда-то кулинарное вино, но хоть не чужое, а свое, то, что жена использовала...» Он покачал головой: «Допьешься до такого — дальше только вниз по наклонной. Так что я решил завязать». «С выпивкой?» — неуверенно переспросил Малыш. «С алкоголизмом». «И как можно завязать?» «Как? Пить, пить без перерыва, без просыпу, допить до смерти, а не помрешь — значит не судьба». Он начал рассказывать, что когда решил допить до смерти, выбрал рисовое вино. Почему? Резон простой: кулинарное вино — упрощенная версия рисового, раз уж начал с этого, то надо придерживаться выбранного пути. В тот день он втайне от жены и детей приготовил немного закуски, заперся в комнате и начал пить. Когда он рассказывал, перед ним будто воочию предстала эта картина, и лицо скривилось от тоски.

«Сказать по правде, рисовое вино — хорошая штука, нежная». Он употребил это новомодное слово, «нежная». «Оно слой за слоем, мягко, тончайшими оттенками разворачивается перед тобой, пока не дойдешь до главного вкуса, и сам этот вкус тонкий и элегантный». Словарный запас его описаний был столь богат, что Малышу всю жизнь такому учиться. «К тому же, оно отлично сочетается с различными блюдами», — продолжал наш герой, — «а традиции приготовления кулинарного вина из отходов производства рисового насчитывают не одно тысячелетие». Он вдруг начал говорить велеречиво, что было на него не похоже, это означало, что он говорит немного в шутку. Казалось, он вдруг забыл, что хотел сказать. Лицо расплылось в улыбке, совсем детской. Выпив еще немного, наш герой вспомнил: «Вот, все дело в том, что оно не пьянит, сколько ни пей — не пьянит. Я уже говорил тебе, людям на юге рисовое вино привычно, оно подобно окружающей их природе, созвучно им, а потому они действительно с него не пьянеют. Эффект от рисового вина проявляется не сразу, так и южане не действуют поспешно, долго запрягают. Что называется «встретились два богатыря», алкоголь и человеческий характер здесь похожи». Тут наш герой будто бы вмиг протрезвел, при этом ощущая все большую легкость и свободу.

«Рисовое вино по природе клейкое, все вот говорят, что вино — это жидкость, а рисовое вино больше похоже на бульон, оно очень мягко действует на желудок». И вновь он мысленно вернулся в прошлое. Тогда он был еще молод и нетерпелив, не было такой выдержки, как сейчас. Он начал спешить, пить жадно, большими глотками. Еда была съедена подчистую, оставалось только пить, не закусывая. Вино постепенно становилось для него уже не вином, а просто «желтым супом». Тут он употребил это разговорное словечко. Да, именно желтым супом. Сколько не пил, эффекта все не было, и он подумал, что же я не допьюсь до смерти? Даже умереть наполовину было бы достаточно, как те пьянчуги, которых часто видишь у порога винной лавки, от которых несет вонючей алкогольной отрыжкой. Так странно, такой приятный запах у вина, но

когда оно достигает желудка, переваривается и снова поднимается наверх, аромат его становится просто отвратителен. Или если тебя стошнит спьяну — тоже вонь невообразимая. Он решил, что надо допить хотя бы до такого состояния, пока он не станет сам себе отвратителен, и тогда получится завязать. Наш герой хоть и пьяница, но был помешан на чистоте, а потому не выдержал бы такой отвратительной грязи.

Однако он пил, пил и ничего не ощущал. Ему почудился проблеск надежды, ведь ничего не чувствовать лучше, чем чувствовать, по крайней мере это показывает, что он допился до какого-то степени, раз он больше ничего не ощущает. Однако он не опустил руки, скорее наоборот: чтобы что-то вновь почувствовать он стал пить еще больше. Ему требовалось в разы больше, чем вначале, чтобы хоть немного повело. Приходилось пить больше и больше, однако пьянел он все меньше и меньше, пока, в конце концов, вино не перестало совсем оказывать эффект. Он весь отдался мучительному поиску алкогольного забытья. Поиск становился все более отчаянным, он словно брел на ощупь и все глубже погружался в его пучину. Тут уже и речи не шло об удовольствии, он продолжать пить просто по инерции. Удивительно, что у него хватило ясности ума чтобы осознать это: я продолжаю лишь по инерции. И тут уже ничего нельзя сделать, он хорошо знал эту силу. Разве пьяницы не бросают пить из-за того, что им жалко удовольствия? Все они пьют по инерции, хотели бы остановиться — да уже не могут. Наконец, тело перестало ему повиноваться. Наконец-то, он допился и до этой стадии. Вино как будто гнало его вперед. Он поспешно открывал очередную бутылку, наливал в рюмку и опрокидывал ее содержимое в рот. «Сказать по правде, я некоторой степени уже в некоторой степени уже алкоголик, вот смотри», — он снова вытянул руку, чтобы Малыш посмотрел, как она дрожит. «Я уже не хозяин себе». Было неясно, имеет ли он в виду дрожащие руки, или выпивку. Тогда он был молод, крепок, выпивке трудно было свалить его под стол. Пьянеть-то он пьянел, но под стол не падал. Он сохранял выдержку, наливая вино, всегда мог налить аккуратно, тоненькой струйкой. И так, он все пил и пил, как вдруг вернулось ощущение вкуса, однако этот вкус был вкусом кулинарного вина. Вино было все то же, но на вкус оно стало просто обычным вином для готовки. По наивности он даже проверил этикетки — все бутылки одной марки, да и куплены в одной лавке. Он без удовольствия продолжал пить, с раздражением отмечая, что на вкус — точь в точь кулинарное вино. Он из принципа продолжал, пока не осознал, что этот странный вкус исходит не от вина, а из его рта. Алкоголь, пройдя через желудок, издавал отвратительный аромат какой-то бурды. Его это разозлило, но что он мог поделать? Запах становился все отчетливее, пока его не начало тошнить. Это был предел человеческой мерзости.

С этими словами он взял из рук Малыша бутылку, налил себе рюмку и осушил ее. Затем налил еще одну, выпил. Затем налил третью, выпил и ее. Затем аккуратно поставил рюмку на стол, одернул оба рукава, и на этом все закончилось.

## 16. Ван Аньи. Почему я пишу

Почему я пишу? Иногда я спрашиваю себя об этом, но оказывается, что просто ответить недостаточно.

Кажется, это стремление проявилось поздно, и вначале было совсем слабым. С детства я вовсе не хотела быть писателем и писать книги. Родители всегда наставляли меня, что нужно хорошо учиться, поступить в среднюю и старшую школы, а потом стать врачом или научным работником. Эти мечты родились из их собственного опыта, где на их долю выпали, кажется, все возможные испытания в жизни. Оба моих родителя занимались литературой и на этом пути столкнулись со множеством трудностей. Но все это я поняла уже потом, а тогда даже ни о чем не подозревала, мне просто казалось, что заниматься наукой — это чрезвычайно благородно, и сейчас мне уже тридцать, а эта идея до сих пор со мной. Поэтому я всецело отдавалась учебе, ко всем наукам испытывала большой интерес, и мои оценки были хорошими казалось, поступить дальше в среднюю и старшую школу будет несложно. Когда в школе началось движение «за образование в соответствии с коммунистическими идеалами», меня попросили рассказать о своих мечтах и идеалах. Тогда я без малейшего колебания заявила: «Я мечтаю стать крестьянкой». В то время, когда все «учились у Син Яньцзы»<sup>63</sup>, деревня казалось символом одновременно трудностей и надежд, ее окружал загадочный ореол, чем и были вызваны мои скромные романтические устремления.

Кто бы мог подумать, что когда так много мечтаний разбилось в прах, именно эта пустая, ложная мечта «стать крестьянкой» вдруг осуществится. Началась «культурная революция», еще ничего не понимая я закончила младшую школу, затем среднюю, и вместе с производственной бригадой отправилась «в отдаленные районы», так я и стала крестьянкой в деревне Чжуньбэй провинции Аньхой.

Мои математические познания ограничивались четырьмя простейшими арифметическими действиями. Физику, химию, иностранные языки, биологию я не знала совсем. И моя цель работать в науке стала безнадежно далека, и к тому же абсолютно недостижима. Единственной сферой, в которой мои знания выходили за рамки пяти классов школы была литература. Тут сказались хорошая домашняя библиотека и привычка к чтению. Дома было множество книг, и все домашние постоянно читали. Еще будучи совсем маленькой, я уже привыкла читать на ночь. Книги были мне странно близки, и понимать их мне было легко с

---

<sup>63</sup> В 1958 году Син Яньцзы, родившаяся в городе Тяньцзинь, распрощавшись с комфортной городской жизнью, отправилась в деревню поднимать сельское хозяйство. Достижения передового отряда тружениц под руководством Син Яньцзы были известны всей стране, и молодежь призывали «учиться у Син Яньцзы».

самого начала. Много прочитав, я иногда пыталась писать, и так начала вести дневники. Дневники сопутствовали чтению, и вести их тоже вошло в привычку.

В те трудные и одинокие годы в деревне книги и дневники стали мне еще более близки, стали частью моей жизни. Когда деревня от тебя далеко-далеко, она предстает удивительно загадочной. Но когда я оказалась там, то сразу поняла, что не могу всей душой посвятить себя крестьянской жизни, в первую очередь потому, что просто не смогу прокормить себя. Мне захотелось найти какой-то выход из положения. Единственным способом, доступным мне тогда, были те незрелые еще попытки чтения и написания чего-то. Так я написала несколько повестей, прекрасно понимая, что их некуда послать, но все равно написала. Я помню, один рассказ был о представителе «грамотной молодежи» и его духовном росте в деревне. В рассказе я превозносила деревню, что совершенно не отвечало моим настоящим чувствам, тогда мне казалось, что литературное творчество похоже на выполнение скучной повинности. Это и был момент, когда я впервые стала помышлять о том, чтобы стать писателем. Но этот порыв очень скоро прошел. Дело в том, что университеты снова начали работу, и туда можно стало попасть, только нужна была рекомендация первичной организации. Я все ждала, что меня порекомендуют, но этого так и не произошло. В тот долгий год ожидания я начала самостоятельно изучать математику. Когда я дошла до уравнений высших степеней, все-таки стало ясно, что мое желание поступить в университет не осуществится. Пришлось снова искать другой выход.

Через некоторое время от скуки я начала немного учиться играть на фисгармонии и прошла отбор в культурно-производственный отряд Суючжоуского округа. Первые два-три года жизнь моя была очень спокойна, мне казалось, что я нашла себе пристанище и могу отдохнуть.

Жизнь в культурно-производственном отряде проходила в крайней праздности, отчего в моей душе было много пустоты, и я не знала, чем ее заполнить. Постепенно грусть и тоска вновь завладевали мною. В эти пустые дни безделья чтение и дневники снова стали неотъемлемой частью моей жизни. Но книги становилось все труднее доставать, и случалось все меньше того, о чем можно было написать в дневник. Тогда я еще не знала, что буквально все вокруг заслуживает того, чтобы написать об этом в дневник, меня интересовала только моя собственной жизни, причем видела я ее очень ограниченно. Так день шел за днем, месяц за месяцем, жизнь становилась все более скучной, на душе скребли кошки, и тогда я стала все отчетливее ощущать, что мне необходимо читать и писать дневники. В этом бесконечном круговороте однообразных и тоскливых дней я чувствовала острую необходимость найти выход, вырваться.

Хоть и прошло много лет, но мое мастерство не выросло и не появилось новых приемов, кроме все тех же попыток писать, уже немного более зрелых, и мне снова захотелось писать. Я сочинила небольшое эссе о деревенском «образованном юноше» который отказался от жизни в

небольшой коммуны ради жизни в большом колхозе. К моему удивлению, как только я его написала, эссе тут же приняли в издательстве «Шанхай вэньи» и включили в сборник эссе «грамотной молодежи». Этот сборник долго печатался, дело тянулось с 1975 аж до 1977 года, только тогда он наконец вышел. За эти два года произошли значительные изменения, многие мысли из тех эссе уже не соответствовали времени, а потому сборник пошел на макулатуру, только каждому автору выслали по экземпляру на память. Но, как бы там ни было, я посчитала, что у меня есть талант к литературе, и поспешно стала писать дальше. Хотя у меня еще толком ничего не получилось, но моя жизнь стала гораздо более содержательной, лишние силы и эмоции нашли приложение.

Вся эта история к тому, что первоначально я начала писать только для того, чтобы найти какой-то выход, будь то выход из сытости и уюта моей жизни, или избавление от чувств и эмоций, так или иначе выход был нужен. И тут мне показалось, что я его нашла, а потому стала писать буквально без остановки. На самом деле я даже перестала вести дневники, зато писала свои произведения, как будто это дневник, изливая в них переполнявшие меня чувства. Только тогда я ощутила радость от творчества, писать больше не было для меня скучным заданием, и я по-настоящему влюбилась в литературное творчество. Я писала о своих реальных переживаниях от всей души, и писать стало для меня привычкой, частью моей жизни. Мне наконец-то удалось вырваться из этих долгих лет блужданий без всякой цели.

Когда я стала писать о своих чувствах, то начали откликаться люди, говорить, что мне удалось передать и их собственные переживания. Я почувствовала, что души людей могут общаться, и ощутила даже некоторую ответственность перед другими. Тогда я задумалась, как мне сделать свои произведения лучше, сделать содержание более обширным, охватить жизнь более полно. В то время я впервые обратилась к самоанализу. Я почувствовала, как мала и ограничена на самом деле моя личность, и попыталась отринуть сковывавшие меня путы самости. Я стремилась пусть и через свои небольшие переживания и жизненные перипетии взаимодействовать с огромным миром вокруг, становиться его частью, чтобы через меня могли воплотиться и отразиться история, общество, множество других жизней. Когда я стала прикладывать к этому усилия, на душе у меня вдруг стало радостно, ушло множество обид и тревог, как будто внутри меня стало чище и прозрачней, и я ощутила безграничную радость жизни. Если бы меня кто-нибудь тогда спросил, зачем я пишу, я бы ответила: «Чтобы жить лучше». Я была похожа на щенка, радостно гонящегося по кругу за собственным хвостом. Но ведь и история продолжается за счет бесчисленных поворотов земного шара, так и смысл жизни человека может существовать в бесконечном кружении.

Я стремлюсь изображать жизнь широко, а потому сталкиваюсь со множеством радостей и печалей, и перед их лицом я сознаю ничтожность того, что довелось испытать мне самой, даже сознаю ничтожность самой себя. Я снова обращаюсь к самоанализу, осознаю свою ответственность за различные перипетии моей жизни и распространяю ее, она становится ответственностью за всякое событие жизни, и радостное, и печальное. Когда я пишу о горестях и радостях этого мира, то в моих произведениях человек сам за них в ответе. Каждый раз, когда я недовольна тем, что пишу, чувствую, что могла написать лучше, я сразу же обязательно возвращаюсь к самой себе и начинаю исследовать, проверять, расширять поднимать на другой уровень свое личное, затем снова самозабвенно погружаюсь в творчество, начиная все сначала. Чем более известной я становлюсь, чем больше людей начинает узнавать меня, хвалить или же критиковать, я все глубже и непреложнее осознаю, что мне следует нести ответственность за еще большее количество жизней. Я подумала, что моя жизнь, мое существование, моя работа, мои горести и радости, я сама, все это непременно должно стать шире, шире, как можно шире!

Тогда во мне поселилось странное чувство, как будто мои произведения буквально соприкасаются с моей жизнью, принимают в ней участие. Моя жизнь принимает участие в моих произведениях, а мои произведения участвуют в моей жизни. И с тех пор я больше не могу ответить, почему же я пишу.



### **1в. Ван Аньи. Четыре принципа литератора (из книги «Истории и как их рассказывать»)**

Не нужно особенных обстоятельств и персонажей. Когда персонаж помещается в особенную среду, в ограниченный круг обстоятельств, то это делается для того, чтобы подчеркнуть отличное от других, своеобразное поведение, через малое показать целое. В основе этого логического процесса лежит гипотетическое предположение, оно позволяет избежать прямого изображения, это попытка пройти по удобной обходной тропинке, а не по большой дороге. Опыт и в своей части, и как целое обладает своей определенной формой, каждый элемент этой формы несет свою смысловую нагрузку. Я сомневаюсь, что в нем может быть утрировано или преувеличено случайное, но нивелировано необходимое. Также легко увлечь читателя незначительными мелочами и деталями, изяществом и красотой изложения, и он не обратит внимания даже на великие трагедии или значимые счастливые события в сюжете, упоенный занимательным, а вот как раз занимательности-то мне и не нужно.

Не нужно избытка материала. Внутри материала, полученного из жизненного опыта, вовсе не обязательно существуют логические связи. Хотя иногда, на поверхности, он выглядит тесно связанным между собой, но по сути в нем имеются несоответствия. Очень часто за одним опытом стоит один мотив, а за другим — другой. Оказавшись вместе, они не только не станут расширить и углублять содержание друг друга, напротив, они могут исказить или даже нейтрализоваться друг друга, и все становится туманным, бесформенным, совершенно не прогрессивным, а иногда и регрессивным. Поэтому любая сила должна иметь простую форму. Избыток материала может привести к тому что многообразная и запутанная внешняя оболочка, за которой стоит простая фабула просто погребет читателя под собой, и он упустит наиболее значимые моменты повествования. Первая часть пятой симфонии Бетховена «Судьба» использует в своей основе простой материал, но развивает его до настолько мощного и впечатляющего произведения. В первую очередь, этот материал сам по себе обладал импульсом к развитию, и лишь во вторую очередь используется такое оружие как тональность, композиция, гармония и оркестровка. Каковы же в литературе показатели того, что материал обладает динамикой, какое логическое оружие у нас есть, чтобы стимулировать его развитие, именно в этом и кроется наша главная трудность.

Не нужно языковой стилизации. Стилизованный язык — это маркированный язык, маркированный в том смысле, что он представляет или указывает на некие жизненные обстоятельства. Как только он удаляется из читательской сферы понимания и распознавания, он уже не может осуществлять свои функции. Таким образом, стилизованный язык это язык ограниченный, ему недостает конструктивных возможностей, он может выполнять свои задачи

лишь опираясь на читательское воображение, он не может выступать в роли смыслодержательного повествовательного языка в повествовательном искусстве. Он все-таки состоит из субъективных знаков, отсылает нас к конкретной личности, чрезмерно подчеркивает местное и частное, будучи вещью специфической он несет на себе отпечаток индивидуального вкуса.

Не нужно специфичности. Путь специфичности — самая доступная возможность для писателей 20 века, и самая неудачная. «XX век — это век энергетического кризиса, поколения писателей использовали идейную и материальную часть литературы практически до конца, сейчас осталось мало возможностей. В XX веке писатель уже становится распространенной профессией, не так уж и отличаясь от окружающих отсюда и потребность в резкости и актуальности. Писатели ломают голову над тем как бы по-своему и оригинально подать материал, как будто стремятся отметить границы своей территории. Однако они не в силах предотвратить вторжение. А все потому, что специфичность легче всего скопировать, ей легче всего подражать, а потому ее легче всего нейтрализовать. Конечно, за ней кроется и опасность очаровать читателя, подчеркнуть, развить и преувеличить частное, она нивелирует целостный результат, создает на нем свою надстройку. Специфичное легко берет единичное, частное и безо всяких оснований его преувеличивает, не зная меры, не обращая внимания на реалии опыта и на строгие законы логики. Творчество любого писателя, которое исключает подражание, не характеризуется специфичностью, эти писатели уже далеко от земли и никто не может вторгнуться в их художественное пространство. Эти четыре пункта на самом деле взаимосвязаны... эти принципы — то чего я стараюсь достичь, к чему стремлюсь сейчас, и буду стремиться в будущем.

## Приложение 2. Список основных произведений Ван Аньи

1. 《我的脸火辣辣的》（报告文学），《儿童时代》1978年第7期
2. 《平原上》（短篇小说），《河北文艺》1978年第10期
3. 《一个少女的烦恼》（短篇小说），《青年一代》1979年第2期
4. 《一支舰队的故事》（报告文学），《儿童时代》1979年第3期
5. 《谁是未来的中队长》（短篇小说），《少年文艺》1979年第4期
6. 《“司令”退职记》（报告文学），《少年文艺》1980年第2期
7. 《广阔天地的一角》（短篇小说），《收获》1980年第4期
8. 《雨，沙沙沙》（短篇小说），《北京文艺》1980年第6期
9. 《苦果》（短篇小说），《十月》1980年第6期
10. 《新来的教练》（短篇小说），《收获》1980年第6期
11. 《黑黑白白》（短篇小说），《儿童文学》1980年第6期
12. 《当长笛 solo 的时候》（短篇小说），《青春》1980年第12期
13. 《幻影》（短篇小说），《上海文学》1981年第1期
14. 《晚上》（短篇小说），《江城》1981年第2期
15. 《尾声》（短篇小说），《收获》1981年第2期
16. 《留级生》（短篇小说），《巨人》1981年第2期
17. 《运河边上》（短篇小说），《小说界》1981年第3期
18. 《墙基》（短篇小说），《钟山》1981年第4期
19. 《野菊花，野菊花》（短篇小说），《上海文学》1981年第5期
20. 《婚姻》（短篇小说），《南苑》1981年第5期
21. 《路上人匆匆——把笔触伸向人的心灵》（创作谈），《中国青年》1981年第11、1期
22. 《金灿灿的落叶》（短篇小说），《青春》1981年第12期
23. 《庸常之辈》（短篇小说），《中国青年》1981年第17、18期
24. 《小家伙》（短篇小说），《西湖》1982年第1期
25. 《命运交响曲》（中篇小说），《当代》1982年第2期
26. 《绕公社一周》（短篇小说），《收获》1982年第3期
27. 《归去来兮》（中篇小说），《北疆》1982年第3期
28. 《分母》（短篇小说），《上海文学》1982年第4期
29. 《理想啊，理想——中队长的日记》（短篇小说），《小溪流》1982年第4期
30. 《挖掘生活的诗意》（创作谈），《文汇报》1982年4月22日
31. 《冷土》（小说），《收获》1982年第5期
32. 《流逝》（中篇小说），《钟山》1982年第6期
33. 《感受·理解·表达》（创作谈），《上海文学》1982年第8期
34. 《B角》（短篇小说），《上海文学》1982年第9期
35. 《车往黄藏峪》（散文），《希望》1982年第11期
36. 《舞台小世界》（短篇小说），《文汇报》1982年第11期
37. 《窗前搭起脚手架》（短篇小说），《人民文学》1983年第1期
38. 《大哉赵子谦》（短篇小说），《北京文学》1983年第2期
39. 《我爱生活》（创作谈），《人民文学》1983年第6期
40. 《放松与力度》（创作谈），《作家》1983年第7期
41. 《“难”的境界——复周介人同志的信》（书信），《星火》1983年第9期

42. 《第一次……》（散文），《海燕》1983年第12期
43. 《麻刀厂春秋》（短篇小说），《人民文学》1984年第8期
44. 《人人之间》（短篇小说），《雨花》1984年第9期
45. 《一千零一弄》（短篇小说），《上海文学》1984年第12期
46. 《话说老秉》（短篇小说），《文汇月刊》1984年12期
47. 《大刘庄》（中篇小说），《小说界》1985年第1期
48. 《我为什么写作》（创作谈），《女作家》1985年第2期
49. 《小鲍庄》（中篇小说），《中国作家》1985年第2期
50. 《历险黄龙洞》（中篇小说），《十月》1985年第3期
51. 《我做作家，是要获得虚构的权力》（文学评论），《上海文坛》1985年第3期
52. 《“少年作家”》（短篇小说），《清明》1985年第5期
53. 《阿跷传略》（短篇小说），《文汇月刊》1985年第6期
54. 《我的来历》（短篇小说），《上海文学》1985年第8期
55. 《生活与小说》（文学评论），《西湖》1985年第9期
56. 《关于〈小鲍庄〉的对话》（文学评论），《上海文学》1985年第9期
57. 《老康回来》（短篇小说），《丑小鸭》1985年第10期
58. 《街》（短篇小说），《作家》1985年第11期
59. 《前面有事故》（短篇小说），《钟山》1986年第1期
60. 《海上繁华梦》（短篇小说），《上海文学》1986年第1期
61. 《大地苍茫》（短篇小说），《女作家》1986年第1期
62. 《阁楼》（短篇小说），《人民文学》1986年第4期
63. 《荒山之恋》（中篇小说），《十月》1986年第4期
64. 《男人和女人 女人和城市》（散文），《当代作家评论》1986年第5期
65. 《鸠雀一战》（短篇小说），《上海文学》1986年第5期
66. 《牌戏》（含《吹牛》《抽乌龟》《接龙》）（短篇小说），《北京文学》1986年第期
67. 《作家的故事》（短篇小说），《雨花》1986年第6期
68. 《小城之恋》（中篇小说），《上海文学》1986年第8期
69. 《爱情的故事》（短篇小说），《天津文学》1986年第9期
70. 《阿芳的灯》（短篇小说），《人民日报（海外版）》1986年11月11日
71. 《六九届毕业生》（长篇小说），中国青年出版社1986年
72. 《她的第一》（短篇小说），《解放军文艺》1987年第1期
73. 《锦绣谷之恋》（中篇小说），《钟山》1987年第1期
74. 《爱情的故事》（三题）（短篇小说），《女作家》1987年第1期
75. 《面对自己》（随笔），《文学报》1987年1月1日
76. 《渴望交谈》（随笔），《文艺报》1987年8月15日
77. 《逐鹿中街》（短篇小说），《收获》1988年第3期
78. 《两个六九届初中生的即兴谈话》（文学评论），王安忆陈思和《上海文学》1988年第3期
79. 《我看长篇小说》（文学评论），《文艺报》1988年5月25日
80. 《“上海味”和“北京味”》（随笔），《北京文学》1988年第6期
81. 《悲恸之地》（短篇小说），《上海文学》1988年第11期
82. 《岗上的世纪》（中篇小说），《钟山》1989年第1期
83. 《神圣祭坛》（短篇小说），《北京文学》1989年第3期
84. 《弟兄们》（短篇小说），《收获》1989年第3期
85. 《好婆和李同志》（短篇小说），《文化月刊》1989年第12期

86. 《叔叔的故事》（中篇小说），《收获》1990年第5期
87. 《流水三十章》（长篇小说），上海文艺出版社1990年
88. 《妙妙》（短篇小说），《上海文学》1991年第2期
89. 《歌星日本来》（中篇小说），《小说家》1991年第2期
90. 《写作小说的理想》（文学评论），《读书》1991年第3期
91. 《乌托邦诗篇》（中篇小说），《钟山》1991年第5期
92. 《看电影也是读书》（随笔），《文学自由谈》1991年第12期
93. 《米尼》（长篇小说），江苏文艺出版社1992年
94. 《纪实与虚构》（长篇小说），《收获》1993年第2期
95. 《伤心太平洋》（中篇小说），《收获》1993年第3期
96. 《我们在做什么——中国作家评论》（文学评论），《文学自由谈》1993年第3、4期
97. 《可惜不是弄潮人》（随笔），《当代作家评论》1993年第5期
98. 《“文革”轶事》（小说），《小说界》1993年第5期
99. 《进江南记》（短篇小说），《作家》1993年第7期
100. 《香港的情与爱》（中篇小说），《上海文学》1993年第8期
101. 《“香港”是一个象征》（散文），《科技文萃》1994年第5期
102. 《长恨歌》（长篇小说），《钟山》第2、3、4期
103. 《我们以谁的名义？》（文学评论），《文学自由谈》1995年第3期
104. 《感情和技术》（文学评论），《今日先锋》1995年第3期
105. 《情感的生命——我看散文》（文学评论），《小说界》1995年第4期
106. 《无韵的韵事——关于爱情的小说文本》（文学评论），《上海文学》1995年第  
期
107. 《墨尔本行散记》（散文），《小说界》1995年第6期
108. 《形象与思想——关于近期长篇小说的对话》（文学评论），  
《文汇报》1995年7月2日
109. 《王安忆谈先锋作家》（文学评论），《当代作家评论》1996年第1期
110. 《我爱比尔》（中篇小说），《收获》1996年第1期
111. 《姊妹们》（短篇小说），《上海文学》1996年第4期
112. 《小说的世界》（文学评论），《小说界》1997年第1期
113. 《最远和最近》（随笔），《文学自由谈》1997年第3期
114. 《〈心灵史〉的世界》（文学评论），《小说界》1997年第3期
115. 《〈呼啸山庄〉的世界》（文学评论），《小说家》1997年第3期
116. 《〈红楼梦〉的世界》（文学评论），《芙蓉》1997年第3期
117. 《雅致的结构》（文学评论），《外国文学评论》1997年第3期
118. 《小说的思想》（文学评论），《上海文学》1997年第4期
119. 《小说的技术》（文学评论），《花城》1997年第4期
120. 《〈巴黎圣母院〉的世界》（文学评论），《小说界》1997年第5期
121. 《夜走同安》（散文），《寻根》1997年第5期
122. 《文工团》（短篇小说），《收获》1997年第6期
123. 《从黑夜出发》（《屋顶上的童话》之二）（短篇小说），《北京文学》1997年第  
期
124. 《蚌埠》（短篇小说），《上海文学》1997年第10期
125. 《天仙配》（短篇小说），《十月》1998年第1期
126. 《欢喜渡》（短篇小说），《美文》1998年第1期
127. 《没写完的故事》（创作谈），《延河》1998年第2期
128. 《流星划过天际》（《屋顶上的童话》之三）（短篇小说），《延河》1998年第2期

129. 《小东西》（短篇小说），《天涯》1998年第3期
130. 《〈千人一面〉检讨》（创作谈），《钟山》1998年第3期
131. 《忧伤的年代》（小说），《花城》1998年第3期
132. 《上海和小说》（随笔），《上海小说》1998年第4期
133. 《一个故事的第四种讲法》（文学评论），《文学自由谈》1998年第5期
134. 《隐居的时代》（短篇小说），《收获》1998年第5期
135. 《大学生》（短篇小说），《江南》1998年第6期
136. 《聚沙成塔》（短篇小说），《珠海》1998年第6期
137. 《轮渡上》（短篇小说），《上海文学》1998年第10期
138. 《遗民》（短篇小说），《作家》1998年第10期
139. 《接近世纪初——世纪末的艺术》（散文），《台港文学选刊》1999年第5期
140. 《生死契阔，与子相悦》（散文），《收获》1999年第1期
141. 《酒徒》（短篇小说），《钟山》1999年第2期
142. 《上海影像》（散文），《艺术世界》1999年第3期
143. 《王安忆评〈许三观卖血记〉》（文学评论），《当代作家评论》1999年第3期
144. 《从何而来，向何而去：〈他从那条路上走来〉》（序言），《收获》1999年第4期
145. 《喜宴》（短篇小说），《上海文学》1999年第5期
146. 《开会》（短篇小说），《上海文学》1999年第5期
147. 《生活的形式》（文学评论），《上海文学》1999年第5期
148. 《翻身的日子——关于〈马鞍山日记〉》（散文），《阳光》1999年第6期
149. 《青年突击队》（短篇小说），《北京文学》1999年第6期
150. 《谷雨前后，点瓜种豆：〈下乡日记〉》（散文），《上海文学》1999年第10期
151. 《冬天的聚会》（短篇小说），《人民文学》1999年第10期
152. 《招工》（短篇小说），《北京文学》1999年第10期
153. 《花园的小红》（短篇小说），《上海文学》1999年第11期
154. 《王汉芳》（短篇小说），《北京文学》2000年第1期
155. 《陆地上的漂流瓶》（短篇小说），《北京文学》2000年第1期
156. 《日常生活的常识》（随笔），《电视·电影·文学》2000年第1期
157. 《我是一个匠人》（随笔），《时代文学》2000年第1期
158. 《编故事》（随笔），《电视·电影·文学》2000年第3期
159. 《人物的型》（随笔），《电视·电影·文学》2000年第4期
160. 《富萍》（长篇小说），《收获》2000年第4期
161. 《成长》（散文），《十月》2000年第4期
162. 《伴你而行》（短篇小说），《当代》2000年第5期
163. 《用你的矛刺你的盾》（随笔），《电视·电影·文学》2000年第5期
164. 《知识的批评》（随笔），《上海文学》2000年第7期
165. 《妹头》（中篇小说），南海出版公司2000年
166. 《探视城市变动的潜流——王安忆谈长篇新作〈富萍〉及其他》（创作谈），《新晚报》2000年8月6日
167. 《山花烂漫——评于田儿〈石屋〉》（文学评论），《上海文学》2000年第10期
168. 《当苏青遇到张爱玲》（随笔），《中国图书商报》2001年11月8日
169. 《上种红菱下种藕》（长篇小说），《上海文学》2002年第3期
170. 《保姆们》（短篇小说），《上海文学》2002年第3期
171. 《民工刘建华》（短篇小说），《上海文学》2002年第3期
172. 《丧家犬》（短篇小说），《上海文学》2002年第3期

173. 《陆家宅的大头》（短篇小说），《上海文学》2002年第3期
174. 《舞伴》（短篇小说），《收获》2002年第3期
175. 《小新娘》（短篇小说），《收获》2002年第3期
176. 《闺中》（短篇小说），《收获》2002年第3期
177. 《校际明星》（微型小说），《小说界》2002年第4期
178. 《刻纸英雄》（微型小说），《小说界》2002年第4期
179. 《猪》（微型小说），《小说界》2002年第4期
180. 《阿尔及利亚少女》（微型小说），《小说界》2002年第4期
181. 《新加坡人》（中篇小说），《收获》2002年第4期
182. 《边地的忠诚——读小说〈寻枪〉》（文学评论），《文汇报》2002年5月17日
183. 《作家的压力与创作冲动》（创作谈），《文汇报》2002年7月20日
184. 《云地处》（短篇小说），《人民文学》2002年第8期
185. 《王安忆：为审美而关注女性》（随笔），《中国妇女报》2002年12月11日
186. 《爱向虚空茫然处》（中篇小说），《当代》2003年第1期
187. 《自述》（创作谈），《小说评论》2003年第3期
188. 《桃之夭夭》（长篇小说），《收获》2003年第5期
189. 《发廊情话》（短篇小说），《上海文学》2003年第7期
190. 《姊妹行》（短篇小说），《上海文学》2003年第7期
191. 《自觉与不自觉间——评陆星儿〈痛〉》（文学评论），《文汇报》2003年7月28日
192. 《假作真时真亦假》（创作谈），《北京文学》2004年第7期
193. 《五一/五二次列车》（短篇小说），《北京文学》2004年第7期
194. 《生活的形式》（文学评论），《当代作家评论》2005年第1期
195. 《遍地枭雄》（长篇小说），上海文汇出版社、上海文艺出版社2005年5月
196. 《华丽家族——阿加莎·克里斯蒂的世界》（文学评论），《当代作家评论》2005年第5期
197. 《〈遍地枭雄〉后记》（论文下载）（创作谈），《当代作家评论》2005年第5期
198. 《华丽家族——阿加莎·克里斯蒂的世界》（续）（文学评论），《当代作家评论》2005年第6期
199. 《后窗》（短篇小说），《上海文学》2005年第10期
200. 《谁夺走了我们的性格？》（随笔），《美文》（上半月）2005年第10期
201. 《导修报告》（小说），《小说界》2006年第5期
202. 《城市与小说》（文学评论），《文学评论》2006年第5期
203. 《汪老讲故事》（随笔），《扬州文学》2006年第5期
204. 《老城厢的出发》（随笔），《读书》2006年第6期
205. 《小说与当代生活——上海大学文学周圆桌会议纪要》（文学评论），《当代作家评论》2006年第6期
206. 《“寻根”二十年忆》（随笔），《上海文学》2006年第8期
207. 《艺术是一股神秘的力量》（随笔），《小作家选刊》2006年第12期
208. 《启蒙时代》（长篇小说），《收获》2007年第2期
209. 《复兴时代的爱情》（随笔），《书城》2007年第4期
210. 《改编〈金锁记〉》（剧本），《西部华语文学》2007年第8期
211. 《公共浴室》（小说），《上海文学》2007年第8期
212. 《厨房》（小说），《上海文学》2007年第8期
213. 《市井社会时间的性质与精神状态》（文学评论），《当代作家评论》2008年第1期
214. 《骄傲的皮匠》（短篇小说），《收获》2008年第1期

215. 《菜根谭》（短篇小说），《西部华语文学》2008年第1期
216. 《古城的餐桌》（短篇小说），《西部华语文学》2008年第1期
217. 《浮雕》（短篇小说），《花城》2008年第1期
218. 《积木》（短篇小说），《花城》2008年第1期
219. 《黑弄堂》（短篇小说），《人民文学》2008年第4期
220. 《寿岳家》（随笔），《书城》2008年第5期
221. 《谈话录》（与张新颖合著）（文学评论），广西师范大学出版社2008年6月
222. 《月色撩人》（中篇小说），《收获》2008年第5期
223. 《论长道短》（随笔），《书城》2008年第1期
224. 《骄傲的皮匠》（中篇小说），海豚出版社2010年8月
225. 《雅致的结构》（散文），上海书店出版社2011年1月
226. 《天香》（长篇小说），人民文学出版社2011年5月
227. 《空间在时间里流淌》（散文），新星出版社2012年4月
228. 《波特哈根海岸》（散文），新星出版社2013年5月
229. 《今夜星光灿烂》（散文），新星出版社2013年5月
230. 《众声喧哗》（中篇小说），上海文艺出版社2013年1月
231. 《匿名》（长篇小说），人民文学出版社2016年1月
232. 《给孩子们的故事》（短篇小说），中信出版社·活字文化2017年5月
233. 《红豆生南国》（中篇小说），人民文学出版社2017年7月
234. 《小说与我》（随笔），广西师范大学出版社2017年9月