

журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Январь — Февраль 2013

В НОМЕРЕ:

Повествовательные стратегии
современной прозы

История русской литературы:
А.П. Чехов

«С точки зрения времени...»:
беседа с В. Маканиным

Неопубликованное эссе Генри Миллера

МОСКВА



журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Январь — Февраль 2013

Главный редактор
И. О. ШАЙТАНОВ

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ:

К. М. Азадовский, А. Д. Алехин, Н. А. Анастасьев,
С. Г. Бочаров, Г. Г. Красухин,
Ю. В. Манн, В. Л. Махлин, Б. М. Сарнов,
Е. Ю. Сидоров, А. М. Турков, К. Эмерсон

РЕДАКЦИЯ:

Н. Н. Юргенева (отдел русской классической литературы),
Т. В. Еремеева (редактор),
Е. М. Луценко (отдел библиографии),
Е. А. Погорелая (ответственный секретарь),
С. А. Чердниченко (заведующий редакцией),

И. Ю. Ковалева (директор)

Учредители: РОФ «Литературная критика»,
редакция журнала критики и литературоведения
«Вопросы литературы»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации-
ПИ № ФС77-47288 от 17 ноября 2011 г.

Выражаем благодарность за финансовую поддержку,
которую оказывают журналу Министерство культуры РФ и
Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям.

СОДЕРЖАНИЕ

Век минувший

Портретная галерея

Юрий Трифонов

9 И. РЕЙФ. Писатель на все времена

Синтез искусств

30 Д. БОСНАК. Картина И. Крамского «Неутешное горе» в художественной системе поэмы «Москва — Петушки»

Литературное сегодня

62 М. АМУСИН. В Петербурге мы... сойдемся снова?

94 С. ДИВАКОВ. Познавший природу тетивы. О раннем творчестве Саши Соколова

Новейшая антология

117 Т. ПРОХОРОВА. Роман Юрия Буйды «Синяя кровь»: жизнь как театр или театр жизни?

В творческой мастерской

136 В. МАКАНИН. С точки зрения времени... *Беседу вели М. Переяслова, Е. Погорелая*

История русской литературы

151 А. ВАСЬКИН. Похождения русского Мюнхгаузена. *Перечитывая графа Ростопчина*

А. П. Чехов

193 В. ЗУБАРЕВА. Настоящее и будущее Егорушки. «Стель» в свете позиционного стиля

- 227 **В. БЕСПРОЗВАННЫЙ.** К интерпретации рассказа А. П. Чехова «Дочь Альбиона»
- 241 **А. ЕРМАЧКОВА.** «Противно, а придется написать». *Н. Некрасов в творчестве А. Чехова*
- 252 **В. ТЮПА.** Чеховская энциклопедия

Зарубежная литература

- 263 **Г. МИЛЛЕР.** Размышления о письме. *Перевод с английского О. Коваленко*
- 274 **Ю. ДРЕЙЗИС.** Разработка культурной парадигмы постмодерна в произведениях китайских авангардистов

Современные имена

- 300 **А. ТАТАРИНОВ.** О «гонкуровском» Уэльбеке и «букеровском» Барнсе

Теория: проблемы и размышления

Повествовательные стратегии современной прозы

- 313 **В. ПЕТРОВ.** L'Art prosaïc. Тенденции художественной эволюции: роман современный и будущий
- 337 **И. САВКИНА.** Записки как «деперсонализированный дневник»: документально-художественный потенциал жанра
- 355 **Ю. ЩЕРБИНИНА.** Бес писательства. *Об эволюции графомании*

Слово авторам ЖЗЛ

- 376 **В. НОВИКОВ.** Без оглядки на Полину Виардо

Сравнительная поэтика

- 388 **С. КЛИМОВА.** Байрон, Пушкин и русские Дон Жуаны. *Жанровая судьба вечного образа*

Заметки. Реплики. Отклики

- 419 **Г. СТЕПАНОВА.** В параллельных мирах. *Интертекст русской классики в пьесе М. Горького «На дне»*

- 425 **С. ГОРБУШИН, Е. ОБУХОВ.** О композиции «Случаев» Даниила Хармса

Обзоры и рецензии

- 435 **Ж. ГОЛЕНКО.** Каждый текст — автобиография. Вопрос лишь: *какая?*
- 454 **К. БАРШТ.** Немецкий взгляд на Платонова и платоноведение

Книжный разворот

- 472 Сильвия Зассе. Яд в ухо; исповедь и признание в русской литературе (О. ДЖУМАЙЛО); И. В. Кондаков. Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме (Е. АБДУЛЛАЕВ); Владимир Радзишевский. Между жизнью и смертью. Хроника последних дней Владимира Маяковского (Г. АРОСЕВ); Т. Ратькина. Никому не задолжав... Литературная критика и эссеистика А. Д. Синаевского (К. РАПП); А. И. Батюто. Дневник (1936—1952 годы). Стихи (И. БИТЮГОВА); И. М. Левидова. Калиф из Багдада. О Генри и его новелла (Л. ЕГОРОВА); M. Saunders. Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature (Ж. ГОЛЕНКО)

В шутку и всерьез

- 496 **Эдуард ШУЛЬМАН.** И это все в меня запало... *Коротышки и нотабеночки*
- 501 **ЯМБО [А. Аверченко].** Российский Ренессанс. *Публикация Рафаэля Соколовского*

Юлия ДРЕЙЗИС

РАЗРАБОТКА КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ ПОСТМОДЕРНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ АВАНГАРДИСТОВ

Конец 1980-х годов ознаменовался появлением в китайской литературе целой когорты молодых авторов, что привело к радикальным трансформациям литературного ландшафта. Хотя писатели «новой волны» не создали своего литературного манифеста, начиная с 1987 года они активно взаимодействовали под эгидой журнала «Урожай» (Шоухо / Shouhuo), где в течение этого года были опубликованы первые рассказы Ма Юаня (Ma Yuan), Юй Хуа (Yu Hua), Су Туна (Su Tong), Гэ Фэя (Ge Fei) и Сунь Ганьлу (Sun Ganlu). С легкой руки пекинских критиков Чэнь Сяомина (Chen Xiaoming) и Чжан Иу (Zhang Yiwu) произведения этих авторов стали известны как «авангардная проза» (сянфэн сяошо / xianfeng xiaoshuo)¹.

Мы будем пользоваться термином «китайский авангард», но постараемся раскрыть сложность направления, отдельные приемы которого могут быть охарактеризованы как постмодернистские. Представителей китайского авангарда объединяло многое, в том числе очевидно экспериментальный характер их творчества в области стиля и сло-

¹ Термин «авангардная проза» использовался наравне с такими наименованиями, как «экспериментальная проза», «мета-проза» и «проза новой волны».

варя и намеренно резкий разрыв с предшествовавшей традицией (речь идет как о «революционном романтизме» времен культурной революции, так и о сменивших его направлениях, включая «литературу шрамов» — шанхэнь вэньсюэ / shanghen wenxue). После тяньаньмэньских событий 1989 года очевидным стал и тот факт, что авангардисты, в отличие от покинувших страну интеллектуалов времен так называемого «культурного бума» (вэньхуа жэ / wenhua ge), не стремились влиться в доминировавший всю вторую половину 1980-х годов политизированный дискурс китайской культуры. Они сознательно игнорировали политически острые темы — такие как преследования интеллектуалов — и отмежевались от идей «нового просвещения», которые единодушно культивировались в общественной мысли этого периода.

С открытием Китая внешнему миру в середине 1980-х маоистская утопия отступила на задний план, освободив место иной утопии, основанной на благоговении перед иностранными идеями и технологиями. Среди бесчисленных теорий, с которыми «широкий китайский читатель» познакомился в течение «культурного бума» 1980-х годов, наиболее влиятельными были философия Ницше, теория психоанализа Фрейда и экзистенциализм Сартра (в это время их активно переводили на китайский). Если эти теоретические построения воздействовали на образ мыслей и мировосприятие китайских писателей, то произведения западного модернизма и постмодернизма: «В поисках утраченного времени» Пруста, абсурдистские фантазии Кафки, «Улисс» Джойса и латиноамериканский «магический реализм» (Борхес, Гарсиа Маркес, Касарес и др.), — обогатили их новыми концептуальными, техническими и стилистическими открытиями. Творчество Т. С. Элиота, В. Вулф, Н. Мейлера, Д. Бартельма также внесло свою лепту в развитие китайского авангарда. Разъятие времени и пространства, размывание границы между реальностью и воображаемым миром, «поток сознания», разорванный нарратив, инкорпорация в текст фольклорных элементов, увлечение сверхъестественным — все это было усвоено китайскими авторами в качестве мощных инструментов для отображения переосмысленной реальности.

С самого начала своего существования авангардное направление в Китае было *самосознующим*: и авторы, и критики направления писали с четким осознанием международных трендов. Юй Хуа в свое время составил сборник «Теплое путешествие — десять рассказов, оказавших на меня наибольшее влияние», в котором единственным произведением китайской литературы оказался рассказ Лу Синя «Кун Ицзи» («Kong Yiji», 1919). На семинаре «Постмодернизм и современная китайская литература», проведенном в июле 1990 года при поддержке Института сравнительного литературоведения Пекинского университета, двое представителей авангарда, Юй Хуа и Гэ Фэй, открыто исповедали почитание Барта, Борхеса и Гарсиа Маркеса (для КНР 1990 годов это еще было довольно смело). Юй Хуа также неоднократно признавался в увлечении Кафкой в своих эссе.

После лекций американского теоретика марксизма и литературного критика Фредрика Джеймсона, прочитанных в Пекинском университете в 1987-м, взгляды интеллектуалов-авангардистов, слишком молодых, чтобы испытать на себе последствия маоистского террора или принимать участие в культурной революции в качестве *хунвэйбинов*, обратились к постмодернизму. Гегелианско-марксистская версия Джеймсона превратилась в мощное подспорье для их теоретических построений как часть общего тренда по переоценке путей модернизации и проблемы современности. Подобное переосмысление коснулось и идей движения четвертого мая², обретших вторую

² Движение четвертого мая — массовое антиимпериалистическое (преимущественно антияпонское) движение в Китае в мае — июне 1919 года. В широком смысле движение обозначило массовую переориентацию китайской интеллигенции с традиционной культуры на вестернизацию. Оно затронуло все стороны интеллектуальной жизни Китая и ознаменовалось распространением разговорного языка *байхуа*, пересмотром конфуцианских этических норм, критикой традиционной историографии, новыми требованиями к образованию, осмыслением республиканской формы правления вместе с распространением новых политических теорий: национализма, социал-дарвинизма и социализма.

жизнь в дискуссиях 1980-х годов. Авангардистам был чужд его гуманистический запал, питавший поколения китайских литераторов в их желании примерить на себя роль миссионера, наставника и пророка. Для них писательство обрело интерес само по себе, освободилось не только от рационализаторских установок, но и от эстетизации культурной самобытности, воскрешенной Ван Цзэнци (Wang Zengqi) и переданной им отчасти представителям «литературы поиска корней» (сюньгэнь вэньсюэ / *xungen wenxue*).

В соответствии с критериями, разработанными на базе европейского опыта авангардного искусства, китайский «авангард», по сути, может быть отнесен к этой категории лишь с натяжкой. В теории Петера Бюргера, автора фундаментального труда о «классическом» авангарде³, авангард представляется трендом, исторически и логически следующим за модернизмом, в то время как в Китае он лишен основных черт, резко противопоставляющих его модернизму. Безусловно, приемы и мировоззрение модернизма, воспринятые из иностранного, заимствованного опыта, видоизменяются под влиянием специфики китайских условий и, «будучи освоены позднее породившего их периода, “постмодернизируются” в результате осознания модерном своей незавершенности и внутренней противоречивости»⁴. Именно поэтому американский исследователь Тан Сяобин вместо термина «постмодернизм» предлагает использовать в китайском контексте термин «остаточный модернизм» (*residual modernism*) — «рефлектирующий модернизм, отражающий сознание невозможности ни отрицать, ни полностью принять модерн, сознание им своей незавершенности и внутренней противоречивости»⁵. Наконец, не стоит забывать о том, что, со-

³ Bürger P. Theorie der Avant-Garde. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.

⁴ Завидовская Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая. Дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук. М., 2005. С. 14.

⁵ Xiaobing Tang. Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian. Durham, L.: Duke U. P., 2000. P. 211.

гласно Лиотару и другим теоретикам постмодернизма, его философия была порождена существованием соответствующих условий — постиндустриальной экономики, культуры постмодерна и т. п.⁶, говорить о вызревании которых в Китае до сих пор довольно проблематично.

Представителей китайского авангарда начали именовать «постмодернистами» те же критики (в массе своей ровесники, друзья и знакомые самих авторов), которые подарили им и право называться «авангардистами». По их мнению, китайский авангард был «интегральной частью международных авангардных движений, на которые оказали влияние евро-американские и латиноамериканские тренды»⁷. Вместе с тем эти «литературные идеологи» признавали, что цели ниспровержения и деконструкции в Китае отличались от аналогичных целей у предшественников — место буржуазных ценностей заняли революционный дискурс и идеология, доминировавшие в общественной жизни при Мао Цзэдуне. Если, например, идеологической основой французского неоавангарда, концентрировавшегося вокруг Филиппа Соллерса и журнала «Тель кель», являлись радикальные революционные традиции, в том числе маоизм, то китайский авангард выступает прежде всего как протест против маоистского видения альтернативной современности через культурную революцию. Это позволило американской исследовательнице Ван Цзин писать о «деполитизации» китайского авангарда⁸, о своего рода контрреволюционном запале, ярко контрастирующем с традицией радикализма, питавшей авангард на Западе.

Вопрос о причислении авангардистов к модернистам или постмодернистам актуален по сей день. Критик Ян

⁶ Lyotard J.-F. *Toward the Postmodern*. New Jersey: Humanities Press International, 1993.

⁷ Kang Liu. *The Short-Lived Avant-Garde: The Transformation of Yu Hua* // *Modern Language Quarterly*. 2002. № 63(2). P. 108.

⁸ Jing Wang. *High culture fever: politics, aesthetics and ideology in Deng's China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 11.

Сяобинь, например, предпринимает попытку доказательства, что модернизм достиг апогея в тоталитарном контексте культурной революции⁹. Литературоведы Чэнь Сыхэ, У Сюмин, Тан Сяобин подчеркивают, что в китайской литературе четкую грань между модернизмом, авангардом и постмодерном провести затруднительно. Датская же исследовательница Анна Веделл-Веделлсборг, суммируя ситуацию в литературоведении Китая конца 1980 годов, пишет, что начиная с середины 1980-х, последовав за общим интересом к модернизму и теориям структурализма, ознакомление очень быстро потеряло хронологическую закономерность и получило бессистемный характер — ранние и более поздние теории были представлены буквально на страницах одного выпуска журнала¹⁰.

Именно в силу этих причин представляется разумным рассматривать феномен китайского авангарда как сложный комплекс литературных явлений, ищущих альтернативу официальному дискурсу, детерминизму (в том числе историческому детерминизму), рационализму и другим положениям китайского «нового Просвещения». Сопоставляя его с западным постмодернизмом, можно выделить ряд существенных соответствий, прежде всего — тенденцию к деконструкции: в форме ниспровержения канона, классической поэтики и — с другой стороны — в виде деконструкции классической этики, увлечения изображением насилия...

Характерная для постмодерна установка на децентрализацию дискурса подразумевает произвольную интерполяцию элементов традиционной культуры, которые функционируют как деконтекстуализированный и де-

⁹ Сяобинь Ян. Отвечая на вопрос: что есть китайский постмодернизм, 1995 (*Xiaobin Yang*. *Dawen: Shenme shi Zhongguo de houxiandai zhuyi*, 1995 // <http://blog.boxun.com/sixiang/ yangxiaobin/01.html>).

¹⁰ Wedell-Wedellsborg A. *The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s* // *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*. Aarhus: Aarhus U. P., 1993. P. 137.

вальвированный фрагмент, сведенный к минимуму смысла и формы. Традиционные формы искусства при этом включаются в систему постмодерна в качестве произвольных инкорпораций и воспринимаются как вспомогательный материал в деле строительства нового культурного текста: порой в форме цитации, иногда — парафразы, иногда — актуализации архаики, но всякий раз в форме гиперболы, гротескового сдвига.

В рамках китайского авангарда гротеское переименование традиционных литературных форм играет заметную роль. Оно встречается, например, у Юй Хуа в рассказах «Кровавые цветы сливы» («Xianxue meihua», 1989), «Классическая любовь» («Gudian aiqing», 1988), «Ошибка у реки» («Hebian de suowu», 1987).

«Кровавые цветы» обыгрывают традиции прозы в жанре *уся* (*wuxia*), которая описывает похождения мастеров боевых искусств в условном мире «зеленых лесов», где правит кодекс абсолютной чести и милосердия. Этот неписанный свод правил велит главному герою отомстить за отца, погибшего от рук неизвестного убийцы. Вооружившись фамильным мечом, он отправляется на поиски двух легендарных мастеров: Голубого Облака и Белого Дождя, которым, возможно, известно имя злодея. На первый взгляд в рассказе соблюдены все условности жанра: акцентируются только образы мастеров меча, а все остальные сливаются в пестрый фон повествования, центральный персонаж занят поисками того, кто поможет совершиться благородной мести, основная сюжетная линия теоретически может бесконечно наращаться за счет описания все новых и новых походов и т. п. Вместе с тем скитания главного героя лишены какой бы то ни было пространственно-временной перспективы — и, что еще более значимо, в финале повествования не увенчиваются ожидаемой победой.

В результате бесплодных странствий он встречает совершенно других людей — Госпожу Румян, которая просит разузнать у Голубого Облака о некоем Лю Тяне, и Рыцаря Черной Иглы, которого интересует судьба неизвестного Ли Дуна. Получив у Голубого Облака необходимую случайным знакомым информацию, герой оказывается ли-

шенным возможности узнать то, что нужно ему самому. После новых бессмысленных перемещений следует сцена, во время которой Белый Дождь рассказывает юноше, что убийцами его отца были те самые Лю Тянь и Ли Дун, погибшие от рук мстителей — Рыцаря Черной Иглы и Госпожи Румян. Так безрезультатно замыкается круг тщетных поисков, и сама идея благородной мести оказывается выхолощенной, лишенной содержания. Главный герой совершенно не испытывает ненависти к своим кровникам и в конце высказывает сожаление о том, что «столь прекрасное, совершенно лишнее цели странствие вот-вот закончится». Мсть, осуществляемая безо всякой мотивации, превращает историю незадачливого героя в десемантизированную конструкцию: сам он так и не получает возможности отомстить, и даже помощь истинным мстителям выглядит неосознанной и произвольной.

В «Классической любви» травестируются нормы так называемой прозы о «талантах и красавицах» (*цайцзы цяжэнь / caizi jiaren*), то есть любовных новелл, описывающих взаимоотношения одаренного студента и неизменно поддерживающей его спутницы жизни (модель, заданная еще в классической новелле Юань Чжэня «Повесть об Ингьин»). Здесь, как и в «Кровавых цветах», представлены все необходимые элементы традиционной формы: подающий надежды молодой человек на пути к успешной карьере, прекрасная девушка, влюбляющаяся в него с первого взгляда, ее верная наперсница, цветущий сад и т. д. Все эти фрагменты картины лишены своего первоначального значения. Молодому человеку неведом конфликт между любовным чувством и сыновью долгом или же карьерными амбициями. Девушка не томится по возлюбленному, а гибнет в голодный год под ножом мясника. Счастливый финал, предполагающий соединение пары, подменяется развязкой истории о сверхъестественном (*чжигуай сяошо / zhiguai xiaoshuo*): героя посещает призрак девушки, но когда он в надежде раскапывает ее могилу, то тем самым нарушает процесс восстановления тела и вынужден проститься со своей любовью навсегда.

Центральное место в ниспровержении канона отводится, однако, откровенному и хладнокровному описанию

каннибализма, которое не чуждо китайской литературной традиции (и, заметим, реальности времен культурной революции) как таковой¹¹, но вводится в совершенно чуждый контекст прозы о «талантах и красавицах». В послесловии к сборнику переводов Юй Хуа «Прошлое и наказания» («The Past and the Punishments») исследователь Эндрю Джонс отмечает, что «жуткие сцены каннибализма переработаны из литературного анекдота танского времени (который впоследствии превратился в известную минскую новеллу «Женщина, исполненная почтения к родителям, продает себя мяснику на янчжоуском рынке»)»¹². Джонс отмечает, что Юй Хуа представляет свою историю лишенной морального императива, который запускать в действие «механику» оригинальной новеллы.

Оба рассказа полностью отвечают формальным требованиям жанра, однако выключены из системы метаязыка, необходимого кода, который обычно доносит моральный посыл излагаемой истории. Такое пастиширование характерно не только для творчества Юй Хуа, но встречается и у других авторов китайского авангарда, например у нобелевского лауреата Мо Яня («Страна вина», 1992; «Изнуренный самсарой», 2006).

Декларативно отвергающий традицию авангард на самом деле оказывается насквозь цитатным и построенным на обращении к культурной памяти. За счет этого возникает шокирующий эффект узнавания-неприятия, столь раздражающий наблюдателя. Он распространяется не только на формальную, но и на содержательную сторону.

Традиционная этика подвергается бесконечному высмеиванию и травестированию. В рассказе Юй Хуа «Полдень под завывание северо-западного ветра» («Xibeifeng huxiao de zhongwu», 1987) травестируется концепция *suo*

¹¹ Достаточно вспомнить классический роман «Речные заводи» («Shuihu zhuan»), где имеется ряд значительных эпизодов каннибализма.

¹² Jones A. F. Translator's Postscript // The Past and The Punishments: Eight Stories (Fiction from Modern China). Honolulu University of Hawaii Press, 1996. P. 265.

(*xiao*) — сыновьей почитательности: герой, разбуженный неизвестным грубияном, вынужден отправиться с ним на похороны, где его заставляют играть роль скорбящего сына и исполнять сыновний долг по отношению к неизвестной старухе.

Повесть «Мирские дела словно дым» («Shi shi ru yan», 1988) особенно богата на подобное «выворачивание наизнанку»: девяностолетний старик-гадатель продлевает свою жизнь за счет жизней пятерых сыновей и насилует малолетних девочек, чтобы получить от них жизненную силу; другой герой продает шестерых дочерей, а когда последняя совершает самоубийство, торгуется за ее душу; старуха-плакальщица беременеет, проведя ночь с внуком. Это мир, в котором молодость и физически, и морально подчинена старости и смерти.

Разъятию в мире китайского авангарда подлежат не только жанровые схемы, язык и образная система предшествующей литературной традиции, но и физические тела героев (более подробно мы обратимся к этому при анализе изображения жестокости). Как отмечают китайские критики¹³, устройство мира насилия Юй Хуа в первую очередь реализуется за счет скрупулезного изображения процесса расчленения тела. В повести «В своем роде реальность» («Xianshi yi zhong», 1987) герой завершает свой жизненный путь на анатомическом столе под хладнокровными скальпелями врачей. Образ анатомического стола имплицитно подразумевает деятельность, направленной на разъятие целостности предметного мира¹⁴. Иссечение новых смыслов в мире авангарда происходит за счет рассечения прежней смысловой целостности.

В творчестве китайских авангардистов герои поглощены земными страстями, захвачены сексуальным желанием и патологическими аффектами и живут в плену соб-

¹³ Цзяньчан Син, Вэньчжун Лу. Юй Хуа на волне авангарда. Бэйцзин: Хуася чубаньшэ, 2000. С. 49.

¹⁴ Гурин Ю. Н. Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 93.

ственной телесности. В этом мире насилие и катастрофа обретают особую значимость, поскольку они раскрывают хаотическую реальность, подавленную каждодневным упорядоченным существованием.

Жертвой необузданных первобытных желаний в мире китайского авангарда почти всегда становится женщина. Она умирает насильственной смертью, будучи поглощенной мужским желанием. Особенно очевидно это у Гэ Фэя, в произведениях которого она или подвергается насилию, как в рассказе «Орган» («Fengqin», 1989), или лишается внутренних органов за измену, как в «Заблудившейся лодке» («Mi zhou», 1987), или гибнет от удушения и затем оказывается разъятой на части, как в произведении «Вспоминная господина Ую» («Zhuiyi Wuyou xiansheng», 1986)...

У Юй Хуа же читатель постоянно наталкивается на обезображенные, искалеченные тела мужчин. В одной из самых шокирующих его повестей «В своем роде реальность» повествование выстраивается с поразительным хладнокровием и безучастностью. Как отмечает китайский критик Чэнь Сыхэ, «именно холодность, а не эмоции рассказчика и производят на читателя глубочайшее впечатление <...> Эта повесть — сложное соединение порыва к концептуальному пониманию мира и реализации идеала искусства по созданию единичной изобразительной картины мира»¹⁵.

Сюжет повести прост и напоминает движение и логику средневековой трагедии мести: сын Шаньгана мальчик Пипи убивает маленького сына своего родного дяди Шаньфэна, затем Шаньфэн убивает Пипи, Шаньган убивает брата Шаньфэна, после чего жена Шаньфэна, прибегнув к помощи органов правопорядка, добивается смертной казни Шаньгана и, назвавшись его женой, дает согласие на расчленение тела на органы. Тем временем умирает и старая мать обоих братьев, однако ее смерть остается незамеченной героями, которые захвачены мрач-

¹⁵ Сыхэ Чэнь. Учебный курс по истории современной китайской литературы. Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999. С. 301.

ной логикой мести. Нарастающее, как снежный ком, насилие совершается, казалось бы, без всякой причины, вследствие слепого порыва. Писатель передает инстинктивность и механистичность насилия, которое творят и дети, и взрослые.

Примечательно, что повествование не содержит описания психологии и эмоций героев, а лишь констатацию их действий, отчего они становятся похожими на автоматы. А. Веделл-Веделлсборг в подробном анализе повести Юй Хуа указывает:

Как бы страшна ни была ситуация, ни один герой не реагирует на нее привычным образом и не выказывает тех чувств, которые были бы логичны в подобных условиях. Напротив, эмоции — смех, слезы, улыбки — на протяжении всей истории явно расходятся с теми реакциями, которых ожидаем мы¹⁶.

Эта эмоциональная пустота героев компенсируется их повышенным вниманием к незначительным деталям — будь то лист, качающийся на ветру, или муравьи, ползающие в луже крови, однако эти впечатления, которые безучастно фиксирует глаз, никак не затрагивают их чувства.

Недаром критик Генри Чжао называет повесть «сатирой на китайский семейный миф»¹⁷. Несколько поколений одной семьи, живущие под одной крышей, связаны в повести только совместными трапезами. Взаимное равнодушие, которым проникнута повседневная жизнь героев, без контроля со стороны подавляющего авторитета легко превращается в прямую бесконтрольную агрессию — дикарская жестокость выходит на поверхность.

А. Веделл-Веделлсборг выдвигает версию, что заключительная сцена повести, где тело Шаньгана подвергается

¹⁶ Wedell-Wedellsborg A. Self-Identity and Allegory in the Fiction of Yu Hua // Identity in Asian literature. Copenhagen: Nordic Institute of Asian Studies, 1996. P. 80.

¹⁷ Zhao H. Y. Yu Hua: Fiction as Subversion // World Literature Today. 1991. № 65(3). P. 418.

полному расчленению и превращается анатомами в *ничто*, наделена особым смыслом. Во всех тошнотворных деталях автор повествует о том, как кожа, внутренности, легкие, кости и сердце Шаньгана последовательно отделяются от трупа и переходят в распоряжение равнодушных анатомов, подготавливающих их для пересадки. Последними удаляются тестикулы, дабы быть пересаженными пациенту, которому вскоре после успешной операции удастся зачать сына. Так смерть обнуляется, превращается в дурную шутку, и весь процесс препарирования Шаньгана оборачивается бессмысленным, ибо мертвый вновь возвращается к жизни через свою кровь. Читатель понимает, что все осознанное им в этой повести подвергается полной деконструкции. «Мы можем трактовать эту сцену не просто как метафору самого текста; нет, это очевидная усмешка в адрес читателя»¹⁸, типично авангардное разъятие, направленное на то, чтоб обеспечить эффект узнавания-неприятия.

Открытое изображение сексуального желания, насилия и жестокости — бунт против эстетических принципов реализма и модернизма. Рассмотрим в качестве примера рассказ «Выходя на дорогу в восемнадцать» («Shiba sui chu men yuan xing», 1986), принесший Юй Хуа первую славу.

Это история юноши, впервые покинувшего родной дом и мечтающего познать окружающий мир. На всем протяжении повествования читателя не покидает состояние подавленности из-за царящего в воздухе ужаса и предчувствия скорой беды. Юноша действительно сталкивается с враждебной, по-кафкиански абсурдной реальностью и предательством человека, которому доверился. Водитель грузовика, полного яблок, сперва согласившийся подбросить героя «по трассе», затем безучастно наблюдает за разграблением машины толпой крестьян и избиением своего нового знакомого. Сцена разграбления выглядит как торжество насилия и абсурда.

¹⁸ Wedell-Wedellsborg A. Self-Identity and Allegory in the Fiction of Yu Hua. P. 105.

Исследователь Тан Сяобин указывает на сходство рассказа Юй Хуа с «романом воспитания» (Bildungsroman). По его мнению, на Западе этот жанр служил символической фигурой литературы Нового времени, в нем нашло отражение одно из противоречий западной культуры между индивидуальной автономностью и социальной интеграцией.

В рассказе Юй Хуа, напротив, в метафорической форме выражается «бесчеловечность и безразличие модернистского мира»¹⁹. Символом этого становится красный рюкзак, который дает с собой герою в дорогу его отец: рюкзак легко отнимает загадочный водитель, и идеализм героя (равно как и подразумеваемый революционный идеализм отца) терпит крах после непосредственного столкновения с предательством и насилием. Этот опыт прерывает логику разворачивания классического «романа воспитания», которая предполагает успешную социализацию индивида путем формирования зрелой личности. Однако насилие навязывает герою иное сознание себя — представление о том, что в отношениях между ним и миром царит удручающий разлад. Герой вынужден противостоять мощи грубой силы, утверждая свою субъективность вопреки опредмечивающей власти насилия.

«Катастрофа», свидетелем которой становится юноша, предстает не просто как грубое нарушение социальных норм, но как акт абсолютного насилия, лишенный сколько-нибудь сознательной артикуляции. Ни один из участников разграбления не произносит ни слова, кроме тщетно протестующего героя. Даже испытываемая им физическая боль происходит от ударов «бесчисленных кулаков и ног», которые принадлежат словно бы всем сразу и никому в отдельности. Безликая толпа лишает не только водителя его собственности, но и происходящее — смысла.

В рассказе «Повествование о смерти» («Siwang xushu», 1989) Юй Хуа продолжает свое исследование

¹⁹ Xiaobing Tang. Chinese Modern. P. 204–205.

природы насилия, отделяющего индивидуальный опыт от действий многоликого (а потому *безликого*) коллектива. Водитель грузовика, от лица которого ведется повествование, рассказывает о том, как его убивает при помощи различных сельхозинструментов семья крестьян, лишившихся любимой дочери по вине водителя, сбившего ее на дороге. В самом конце рассказа, когда его тело было разъято и испещрено ранениями, «кровь потекла во все стороны. Моя кровь была, как корни столетнего дерева, выпростанные на поверхность. А потом я умер».

Одно из наиболее насыщенных насилем произведений Юй Хуа — повесть «1986 год» («1986 nián»), написанная через десять лет после завершения культурной революции. В повести покой маленького провинциального городка внезапно нарушается появлением на его улицах сумасшедшего, которому доставляет изощренное удовольствие истязать себя самым жестоким образом на глазах у горожан. Описание города от лица сумасшедшего, увлеченно осваивающего все новые и новые виды «казней», перемежаются рассказом о семье женщины, чей муж, школьный учитель, увлекавшийся изучением традиционных пыток и наказаний, пропал без вести в культурную революцию после того как однажды вечером его увели с собой хунвэйбины. Героиня попыталась забыть о случившемся, повторно вышла замуж и воспитывает взрослеющую дочь учителя, которая не помнит своего родного отца и даже изменила прежнее имя. Их мирная семейная жизнь поколеблена пришествием сумасшедшего, чей образ начинает преследовать несчастную женщину, которая живет в постоянном страхе, терроризируя дочь.

В глазах сумасшедшего весь мир захвачен насилем: город превращается в могилу, дорога — в кость, фонари — в человеческие головы, здания — в бойни, лодки — в плывущие трупы. Сначала жертвами его нападений становятся случайные прохожие, а затем сумасшедший переключается на самого себя, приводя в исполнение наказания как некий мрачный ритуал, пока не доводит себя до смерти.

Повествование чередует галлюцинацию (восприятие умышленного) и реальность, оно структурировано вокруг серии наказаний, представляющих собой травми-

ческое воспоминание героя о культурной революции. Несмотря на посыл повести, изображающей связь между человеческой жестокостью и цивилизацией как данность, повествование о *возвращении потаенного* обнажает иной источник насилия — репрессивную власть упорядоченной повседневности. Общество, перенесшее катастрофу, пытается изжить свои воспоминания и революционную страсть, обретая удовлетворение в потребительстве и масскульте (представленных в виде сигарет «Мальборо», кофе «Нестле» и мелодрам тайваньской писательницы Цюн Яо).

Деконструкция классической традиции и этики, на почве которых возрос кошмар коллективного прошлого Китая 1960—1970-х годов, выливается в одержимость разоблачить ложь истории, в глубокое разочарование в идеях поступательного движения времени, прогресса и просвещения. Для китайских авторов в основе неприятия историзма лежит протест против единого субъекта, над созданием которого трудились поколения предшественников. В авангарде субъект превращается в искусственный языковой конструкт, история же воспринимается не как бытие или небытие, но как «не более чем переписывание реальности»²⁰. Подобное сплавление реальности, вымысла и истории характерно для всех произведений китайского авангарда. Формальные эксперименты первых лет существования направления превращали «историю» в пустой звук, в своем увлечении парадоксами повествования как такового лишая ее нарративного содержания.

В рассказе Юй Хуа «Прошлое и наказание» («Wangshi yu xiangfa», 1989) и повести «Посвящая девушке Ян Лю» («Ci wen xian gei shaonü Yang Liu», 1989) история предстает как сплавление вымысла и формального эксперимента. Автор строит запутанный лабиринт отношений героев, разорванный временной последовательностью,

²⁰ Сюэмин Чэнь. Притча о конце истории — тенденция к постисторизму в авангардной прозе // Чжуншань. 1991. № 3. С. 148.

сворачивающейся и разворачивающейся до бесконечности. В «Прошлом и наказании» он утомляет читателя частыми повторениями нескольких дат, которые обладают особым смыслом для некоего Незнакомца, ожидающего вновь пережить связанные с ними события. Странная связь роднит Незнакомца и Специалиста по казням, его своеобразного двойника. Они кажутся связанными, как хищник и добыча, как палач и жертва. В конце рассказа Специалист по казням применяет к себе «самую красивую казнь» и умирает, а Незнакомец навсегда теряет возможность пережить вновь былые события. Круг истории оказывается разорванным.

Ранняя повесть Гэ Фэя «Заблудившаяся лодка» дает еще один пример уничтожения законченности и последовательности истории. Ее действие происходит в 1928 году во время войны с северными милитаристами. Командир бригады Сяо получает известие о смерти отца и возвращается в родную деревню вместе со своим охранником. Похороны отца, пребывание в родном доме окунают героя в поток воспоминаний о детстве, о воинственном отце и старшем брате, который после военной академии оказался с ним по разные стороны баррикад. Самые светлые воспоминания связаны с дочерью дяди — кузиной по имени Син (Абрикос), навсегда поселившейся в его сердце. Сяо преследует чувство, что его возлюбленная Син где-то в толпе на похоронах, он узнает, что недавно она вышла замуж за рыбака. Любовь захватывает обоих, они соединяются, пока муж Син в отъезде, затем он обнаруживает ее измену, зверски избивает жену, стерилизует, отправляет в Юйгуань и клянется убить Сяо. Найденное письмо отца, где тот пишет о скором поражении армии Сяо, распаляет в герое боевой дух и желание вернуться в полк. Вечером он решает отправиться в Юйгуань, оккупированный вражескими частями под предводительством брата. У реки Сяо подстерегает муж Син, но не убивает его; а по возвращении на утро охранник вдруг направляет на Сяо ружье и расстреливает за выдачу разведанных врагу в Юйгуане. Смерть бригадира Сяо так и оставляет вопрос о целях его поездки в Юйгуань неразре-

шенным. Пробел в повествовании становится метафорой пустоты, отсутствия в онтологическом смысле.

Одержимость китайских писателей историей и тесная связь между литературой и историографией в Китае в настоящее время признаны как безусловная данность исследователями китайской литературы²¹. Центральное место истории в культуре и скромный статус художественной литературы в китайской интеллектуальной и литературной иерархии были подвергнуты решительному пересмотру только в ходе движения «четвертого мая» под влиянием «дидактического импульса — исполнить свой общественный долг посредством литературы»²². Позднейшая маоистская политизация литературы также совершалась во имя «истории»: партия, вооруженная идеологией, представлявшей, по ее заверениям, направление исторического развития, уравнивала подчинение собственной политике с высокой миссией откликнуться на «зов истории».

Запущенная вскоре после смерти Мао Цзэдуна, программа по «освобождению мысли» была в своем роде попыткой переписать и реинтерпретировать маоистскую историю. 1980-е с их кризисом гуманистических установок, упадком идеализма, утратой уверенности в ясности «исторического курса» и исторической телеологии и радостным приятием консьюмеризма обратили внимание многих интеллектуалов в сторону понимания истории в духе Жака Деррида (мир как текст; история как писание, а не представление). Демонстрация зависимости истории от формы историографического нарратива совместно с представлением о том, что нарратив — это «деятельность,

²¹ См., например: Owen S. Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature. Cambridge: Harvard U.P., 1986; Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays. Princeton: Princeton U.P., 1977; The Columbia history of Chinese literature. N. Y.: Columbia U.P., 2001.

²² Ng J. The Experience of Modernity. Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. P. 10.

в которой соединяются политика, традиция, история и интерпретация»²³, стали подспорьем для отказа от исторической прозы, какой она виделась авторам предыдущих поколений.

Отсюда создание *новой исторической прозы* в форме «альтернативной истории» и историографического метанарратива. Например, в «альтернативных историях» Гэ Фэя, Мо Яня, Лю Хэна (Liu Heng) рассказ о революционных героях и их подвигах превращается в развенчание революционного мифа. Герои часто выглядят эгоистичными, мстительными людьми с безупречной моралью, которые борются за личные интересы и обладание властью. Так осуществляется деконструкция ключевых концептов революционной истории (в ее варианте, порожденном маоистской идеологией): классовой борьбы, «типических характеров в типических обстоятельствах» и линейного прогресса истории, ведущего от победы к победе. В рассказе Юй Хуа «Смерть помещика» («Yi ge dizhu de si», 1992) героем антияпонской борьбы оказывается беспутный помещичий сын — воплощение качеств, весьма проблематично соотносимых с представлением об образе идеального «красного героя».

Основной задачей становится использование техник, позволяющих нивелировать эффект правдивости традиционного повествования в духе реализма. Авангардная проза подвергает сомнению не только уникальную способность историографии восстанавливать историческую правду, но и ее статус дисциплины, занятой беспристрастной фиксацией исторической «истины». В повести Гэ Фэя «Новый год» («Danian», 1988) изображается колоссальный разрыв между тем, что происходит в действительности, и тем, что фиксирует история (рассказ об инциденте с Новой 4-й армией). В китайском авангарде происходит сдвиг в сторону повествования, подчеркивающего различия, идиосинкразические моменты в конструировании относительного пространства.

Разрушая единство и целостность последовательности событий, организованных вокруг непрерывной цепочки причинности, авангардная проза подчеркивает уникальность, несхожесть и многообразие вещей. Отказ от универсальных пространства и времени вкупе с отставанием плюрализма придает дополнительный смысл принципу фрагментарности повествования и отражает отрицание авторами эволюции, непрерывности бытия и органического развития, которые ассоциируются обычно с проектом современности. Отсюда и увлечение декадансными образами болезни, смерти и разрушения. Дегенерация и регресс — вот сущность многих историй прошлого, описывающих падение старых патриархальных семейств, как во «Врагах» Гэ Фэя или «Бегстве в 1934 году» (1987) и «Опийной семье» (1988) Су Туна. История является в произведениях китайского авангарда в форме разложения и угасания.

«Ужас истории» (сказавшийся в XX веке как числом жертв, так и «массовостью» злодейств) заставлял западного человека особо оценить примитивное сознание с его атемпоральностью и архетипичностью, с его завидной стабильностью, противостоящей зыбкому, хрупкому современному миру. В Китае, пережившем тяжелые годы войны, голода и социальных беспорядков, обращение к примитиву выглядит столь же оправданным, однако эта тенденция становится недвусмысленно обозначенной только с конца 1980-х, в творчестве китайских авангардистов.

Ностальгия по примитивному проявляется в представлении истории как серии бесконечно повторяющихся циклов. Наиболее очевидна она у Мо Яня, например в романе «Клан красного гаоляна» («Hong gaoliang jiazhu», 1987). Роман представляет собой попытку воссоздать примитивный дух дионисийства, а скорее — «привить» его традиционной китайской культуре. Повествование движется по двум линиям: легендарной любви деда и бабки рассказчика и основного противостояния народного ополчения японским захватчикам в годы Второй мировой войны.

Дабы еще более усилить эффект примитивизма, герои называются не по именам, а «мой дед», «моя бабушка», «мой

²³ Said E. A. Orientalism. N. Y.: Vintage books, 1979. P. 221.

отец» и т. п.; они своего рода архетипы, воплощение заложенных в природе человека инстинктов. Красный цвет, цвет гаоляна, приобретает в романе множество символических смыслов. Он обозначает и родовой дух земли, и кровь, пролитую в битве, и первобытную жизненную силу, которой исполнены герои, охваченные ненавистью и любовью. Ряд запоминающихся сцен, таких как обращение к божеству вина, варварская игра на барабанах, дикие любовные похождения на гаоляновом поле и рождение лучшего за всю историю рода вина после того, как дед рассказчика мочится в бродильные чаны, призваны утвердить вакхическое начало оргиастически-иррационального. Раблезианский по духу мир Мо Яня наполнен образами телесного обилия (название одного из романов писателя — «Большая грудь, широкий зад» («Feng ru fei tun», 1996): эротикой, скатологией и другими откровенными демонстрациями *материального бытия*.

Своеобразной параллелью примитива в китайской авангардной литературе служит его подача в кино режиссеров пятого поколения. В экранизации «Клана красного гаоляна» Мо Яня («Красный гаолян», 1987) режиссер Чжан Имоу использует насыщенные, интенсивные цвета, чтобы подчеркнуть, высветить первобытную жизненную силу героев. Обращение к корням национальной культуры, игра с образами-архетипами, увлечение экзотикой составляет интегральный элемент таких фильмов, как «Желтая земля» («Huang tudi», 1984), «Царь детей» («Haizi wang», 1987), «Иди и пой» («Bian zou bian chang», 1991), «Соблазнительница-луна» («Feng yue», 1996) Чэнь Кайгэ, «Цзюйдоу» («Judou», 1990) Чжан Имоу, «Контрабанд» («Daomazei», 1985) Тянь Чжуанчжуана, «Старый колодец» («Lao jing», 1986) У Тяньмина.

Интерес к архаике, к дорационалистическому сознанию влечет к движению вглубь времен, к первоистокам национальной культуры и утверждает мотивы эстетического снижения, ярмарочные, балаганные интонации и площадное слово.

Это особенно заметно в поздних романах Юй Хуа «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» («Xu Sanguan mai xue ji», 1995) и «Братья» («Xiongdi», 2006), изобилующих

грубыми и жестокими шутками, непристойностями. Откровенный площадной смех с его экспромтами, имитирующими импровизацию комиков на балаганной сцене, особенно ярко заявлен в «Братьях». Здесь хватает и тумачков (например, сцены избиения главного героя, растратившего деньги кредиторов-лавочников), и обмана («торговля» описанием увиденного в женском туалете), и жестокостей, подаваемых в нарочито комическом ключе (сцены избиения взрослыми школьниками малолетних братьев)...

Контуры примитивизма выявляются из особого отношения художника к произведениям «низового» искусства, воспринимаемым как объекты высочайшей эстетической ценности и предмет для подражания. С примитивной составляющей напрямую связано и утверждение фигуры «дикаря», амбивалентной по своей сути.

«Дикость» суть нечто неизбывное в сознании человека, вечно актуальное и угрожающее. Одновременно в противовес «испорченному» цивилизацией современнику формируется своеобразная модель примитивистского положительного героя, в качестве которого часто выступает ребенок, причастный, в силу своей неискренности, к естественной добродетели и мудрости незнания. Такого персонажа встречает читатель в рассказе Юй Хуа «Предок» («Zuxian», 1992), где глазами рассказчика-младенца показан еще один дикарь — «лесной человек», которого безжалостно убивают жители деревни. В рассказе же «У меня нет своего имени» («Wo mei you ziji de mingzi», 1993) образ «добраго дикаря» трансформируется в фигуру «городского дурачка», подвергающегося беспощадному унижению из-за своей непосредственности.

Стоит отметить, что здесь китайский авангард смыкается с так называемым направлением «поиска корней». «Поиск корней» находит выражение в воссоздании региональной или этнической культуры, как, например, в серии произведений Цзя Пинва (Jia Pingwa) о Шанчжоу или в описании Урелту (Wurertu) — культуры эвенков. В романе Хань Шаогуна «Папапа» («Bababa», 1985) единственным свидетелем упадка в плену у насилия и суеверий становится дурачок Бинцзай, способный произнести

только два слова («папа» и «твою мать»). Он как бы воплощает коллективное бессознательное китайцев: тупой, уродливый — и в то же время обладающий некой мистической силой и мощным инстинктом выживания...

Иррационализирующая тенденция постмодерна проявляется в стремлении избавиться от оков рациональности на пути к созданию новой, внегуманистической модели. Отрицание повседневного опыта и обычной жизни — один из краеугольных камней в творческих установках китайского авангарда — приводит к формированию воображаемой, но более «истинной» реальности, где царят совершенно другие законы. Объектом внимания избирается ирреальное: помутнение рассудка, сны, иллюзии, галлюцинации, те сферы, что не подвластны повседневной логике.

В кошмарном мире писательницы Цань Сюэ (Сан Хуэ): «Домик на взгорье» («Shan shang de xiaowu», 1985), «Старое плывущее облако» («Canglao de fu yun», 1991), «Улица Желтой Глины» («Huang ni jie», 1987) — повествование движется по порочному кругу, где правит бал дикая образность шизофрении и каннибализма. Мертвые, часто расчлененные, тела людей и животных обильно рассеяны по пространству ее рассказов. Параноидальным героям постоянно что-то чудится, мерещится, им слышатся неясные звуки, порождающие чувство безотчетного страха. Насилие отделено от истории и превращено в чисто ментальный образ, часть галлюцинации, замещающей реальность — так оно обретает автономное существование безо всяких причин, умножает до бесконечности свои манифестации, бесконечно дублирует себя в новом времени.

Таким образом, попытка конструирования нового субъекта, освобожденного низвержением канона и традиционной этики от социополитической, исторической и порой персональной идентичности, принимает различные формы: построение химерического художественного пространства, неотличимого от сна или обманчивого видения (Сунь Ганьлу и Гэ Фэй); создание параноидального мира болезненной галлюцинации (Цань Сюэ); побег в область фантастического и удивительного (Ма Юань);

поиски «отдушины» индивидуальной истории (Су Тун); и, наконец, погружение в бездну насилия (Юй Хуа).

Безусловно, термин «авангард» приобретает в Китае свою специфику. «Классический» авангард «тяготеет подчас и к отрицательным формам выражения: косноязычию, зауми, а в пределе — и вовсе к молчанию, к освобождению от знаковости <...> это отказ от художественного жизнеподобия, от следования формам самой действительности»²⁴. Он занят деконструкцией рациональной эпистемологии, на которой основано и реалистическое «декодирование» и модернистское «рекодирование»²⁵, что достигается путем создания бесконечного количества интерпретаций, напоминающих читателю об ограниченности знания, опыта и более широких социальных дискурсов, при помощи которых упорядочивается и отображается реальность.

Нельзя отрицать того факта, что китайские авангардисты также были скептически настроены по отношению к господствующему нарративу. Они стремились максимизировать возможности различных перспектив нарратива в попытке обнаружить противоестественность «объективного» повествования. Писатели экспериментировали с языком, а травестирирование революционного дискурса смешивалось с нарочито туманной метафорикой и аллюзиями из классической китайской литературы.

Согласно анализу китайско-американского исследователя Чжан Сюйдуна, авангардная проза (или, в его терминах, метапроза — metafiction) стала «социо-символическим убежищем»²⁶ писателя, пребывающего в поисках «независимого дискурса», или же «непрерывным конструированием китайского модернизма»²⁷. Это убежище

²⁴ Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. 1989. № 12. С. 224.

²⁵ Murphy R. Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. Cambridge: Cambridge U.P., 1998. P. 98.

²⁶ Xudong Zhang. Chinese modernism in the era of reforms. Durham & London: Duke U.P., 1997. P. 156.

²⁷ Ibidem. P. 153.

«оказывается реконструкцией смутного, фрагментарного пространства индивидуальной памяти или жизненного опыта»²⁸, полного «тревоги и беспокойства». Многие китайские критики с удовольствием обозначили это направление как постмодернистское: так, исследователь Син Цзяньчан отмечает, что деконструкция в Китае направлена против политизированной культуры, а также духа «нового Просвещения»²⁹.

На наш взгляд, появление на литературной сцене китайского авангарда оказалось частью общего движения по переосмыслению языка, доставшегося в наследство от культурной революции и исканий 1980 годов, в том числе в области поэтического языка — отсюда термин «смутная поэзия» (мэнлун ши / menglong shi). Отдельные текстуральные приемы авангарда: разрушение традиционных жанров, языковое излишество, акцент на фрагментарности действительности — на самом деле могут быть охарактеризованы как постмодернистские.

Литературный и интеллектуальный ажиотаж 1980-х во временном отношении ограниченный, с одной стороны, тотальным контролем со стороны государства, а с другой — вливанием в общемировую коммерциализацию, создал необходимые условия для появления новой культурной продукции, отражающей своей неоднозначностью переходный характер этапа. Период активного развития рыночной экономики изменил структуру повседневной жизни Китая, что потребовало конструирования новых воображаемых отношений между людьми и их миром. Параллельно шел процесс разрушения авторитарного дискурса государства, который утрачивал способность связывать воедино фрагментированное культурное сообщество.

В этом контексте авангардный эксперимент представлял собой разработку стратегии представления новых социокультурных отношений, попытку предоставить право

голоса их новому субъекту. Как указывает в своем исследовании Чжан Сюйдун, на протяжении всего периода, последовавшего за культурной революцией, «аутентичность» китайского модернизма оставалась большим вопросом для китайской критики, которая тщилась определить, были ли авторы, подобные Сюй Сину (Xu Xing) или Лю Сола (Liu Suola), всего лишь «псевдомодернистами» (вэй сяньдай пай / wei xiandai pai)³⁰. Ярлык «постмодернизма», навешенный на авангардную прозу, оказался весьма удобен для подтверждения положения китайских «модернистов».

Хотя авангард вполне освоился с постмодернистской терминологией, именно его непростые отношения с идеологией раннего модернизма (метафизическая картинка социального, культурного и эстетического единства, которая наделяет смыслом поиски центра, происхождения и существования; конструирование субъекта; представление об истории как о едином пространстве и о нарративе как о формальной силе) позволили ему занять место между высоким модернизмом, постмодернизмом и «классическим» авангардом западной теории.

²⁸ Xudong Zhang. Op. cit. P. 156.

²⁹ Цзяньчан Син, *Вэйчжун Лу*. Указ. соч. С. 15.

³⁰ Xudong Zhang. Op. cit. P. 152.