

*А.А. Дмитриева*

ИСАА при МГУ

### **Традиции и новаторство в творчестве Чжан Цзе**

Чжан Цзе (род. 1937) – современная китайская писательница, чей внутренний мир являет собой сплав традиционной восточной и современной западной культур. Родившись, получив образование и проживая в столице Китая, она на протяжении многих лет часто бывает и живет в странах Европы и США. Начало знакомства Чжан Цзе с Западом было положено в 1982 г., когда она в составе делегации отправилась в США для участия в первой китайско-американской литературной конференции, впечатления о чем тут же отразились в виде опубликованного в 1983 г. в Китае сборника путевых заметок «На той покрытой зеленой травой земле» («Zai na liucao dishang»). Всему дальнейшему творчеству Чжан Цзе так или иначе свойственно западное влияние, официально положенное этой со временем крепнущей связью. В 1989 г. Чжан Цзе приобрела мировую известность, будучи удостоенной Международной литературной премией MALAPARTE в Италии, на которую в последней тройке писателей также претендовали Фридрих Дюрренматт (Швеция) и Пауэрс (США). В том же году в Китае были изданы ее сборник эссе «Китаянка в Европе» («Игэ чжунго ньюйжэнь цзай Оучжоу») и сатирический роман «Только солнце» («Чжи ю игэ тайян»), описывающий пребывание в Европе одной китайской делегации.

Особую роль в привязанности Чжан Цзе к западной культуре сыграл переезд ее единственной дочери Тан Ди в США и выход замуж за американца, чему Чжан Цзе посвятила очерк, озаглавленный на английском языке «GIVE AWAY» («Отдаю замуж»), автобиографически и очень трогательно описывающий тот торжественный день. Поскольку у Тан Ди не было отца, мать сама ведет ее к алтарю. Но героиня перенимает эту западную традицию, соединяя ее с китайскими религиозными представлениями, как истинная китаянка и любящая дочь, она берет с собой в церковь коробочку с прахом матери, чтобы та на Небесах радовалась за воспитанную ею внучку.

Впечатления от Нью-Йорка, произведенные очередной поездкой туда к дочери в 1993 г., послужили материалом для эссе «Невидимый Нью-Йорк» («Ньююз усин»). Образ города описан абсолютно темным, безразличным и

© Дмитриева А.А., 2008

опасным для жителей, а американцы предстают и вовсе «порочащей саму себя нацией». Первое восприятие Нью-Йорка 10 лет назад вспоминается автором как неприязнь к нему. Но она испытывает восторг от короткой и насыщенной истории города: за 200 лет Нью-Йорк из ничего превратился в мировой центр и столицу современной жизни.

В 1992 г. Чжан Цзе стала почетным академиком Института литературы и искусства США, где читает лекции. Общение с известными американскими деятелями литературы и искусства оказалось плодотворным в плане творчества. В 1996 г. вышли в свет «Заметки о путешествии за рубеж» («Юйвай юцзи»).

Со второй половины 80-х годов из-под пера писательницы стали появляться произведения абсолютно непохожие по стилю на ее предшествующее творчество. Новаторство теперь выражалось не столько в содержании, сколько в используемом автором художественном методе. Изменение в используемом Чжан Цзе в тот период методе вызвано переходом писательницы от критического реализма к некоему сплаву модернизма и постмодернизма. Как известно, последние два течения появились в XX веке в Европе, и представления о них до сих пор продолжают уточняться. Существование данных об этих двух направлениях в китайской литературе – вопрос спорный и неоднозначный. Что же касается творчества Чжан Цзе, то будучи писательницей ортодоксальной и связанной корнями с китайской культурной традицией, она настойчиво ищет пути ее обогащения и новаторства, экспериментируя с новыми западными тенденциями в литературе.

В этом плане наиболее интересна повесть «Прелесть сна превращается в ничто» («Мэндан хаочу чэн ую»), вышедшая в свет в 1997 г. Ее специфика заключается в сложности как содержания, так и формы. Приоритет формальных элементов очевиден, они видны невооруженным глазом и служат основным ключом к пониманию скрывающегося за ними содержания, выступающей стилиевой доминантой при анализе смысла произведения. К тому же они часто имеют современный прозападный характер и позволяют для полноты интерпретации закономерно прибегнуть к использованию сложившихся на Западе теории и терминов модернизма и постмодернизма.

Главная героиня повести, как мы догадываемся, китайка, она странствует по Европе. Мы знакомимся с ней во Франции, видим ее, как и автор, «изнутри», не имея понятия о внешности. Она осмысливает свое восприятие страны, смотря за окном и «наблюдая удивительное в обыденном». Повествование погружается в разного рода подробности, не представляющие важности и не соотносящиеся с сюжетом, который в первой части повести, представленной описанием, и вовсе отсутствует. В дальнейшем текстовая ткань испещрена беспорядочными перечислениями действий во времени, соединяемых с помощью бесчисленных «затем» (然后), «с ... до этого момента» (从 ...到现在), «вскоре» (很快), «снова» (又), «потом» (后来), «когда» (当 ...的时候), «в те дни, когда...» (在 ...日子), «каждый день» (每日), «каждый раз» (每当), «в тот день» (那一天), «как раз в это время» (正当), «иногда» (有时), «сейчас» (如今), что приводит к выводу об отсутствии причинно-следственных связей в речевом строе, в то время как и связь по хронологии здесь относительна из-за хаотичности действий в постоянно меняющемся хронотопе. Такая

композиция не позволяет воспроизвести сюжетную линию, затрудняя восприятие читателя, и считается излюбленным методом конструкции произведения у модернистов.

Повествование в повести ведется от третьего лица, безымянного персонажа, везде обозначаемого автором как «она». Поток мыслей героини и художественный мир, представленный только через призму ее восприятия, воплощают все содержание повести. Образ автора слит с героиней в единое целое, что больше напоминает повествование от первого лица, но где вместо «я», «она» служит намеком на несуществующую объективность. Такую особую повествовательную форму, нередко используемую писателями-психологами XIX–XX вв., известный литературовед А.Б. Есин называет несобственно-прямой внутренней речью, «принадлежащей автору, но несущей на себе отпечаток стилистических и психологических особенностей речи героя» [2, с. 72]. Психологизм – главная особенность произведения, значение которого во многом прояснил А.Б. Есин в многочисленных научных статьях и кандидатской диссертации «Художественный психологизм как свойство литературного стиля». В данном случае Чжан Цзе создает первую форму психологизма, теоретически выведенную еще Страховым, как прямой психологизм «изнутри» [12, с. 4], то есть путем художественного познания внутреннего мира действующего лица, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения. Автор непосредственно фиксирует и воспроизводит мысли героини, имитируя реальные психологические закономерности внутренней речи, отражает подчинение интуиции, иррациональные ассоциации, немотивированное сближение представлений, что у Есина называется внутренним монологом и служит средством литературного психологизма, известным как «поток сознания» [1, с. 131]. «Поток сознания» признан главной формой психологического изображения в модернизме.

Психологизм повести удвоен автором редким и знаковым соединением еще двух приемов: сна и видений и создания персонажей-двойников. Во сне героиня попадает в гробницу времен династии Хань, где видит картину с изображением всадницы и неожиданно появляющегося всадника с лицом, наполовину закрытым повязкой, со знакомым ей шрамом над бровями. Поймав за удила черную лошадь всадницы, он уезжает. Всадницей оказывается она сама. Оглянувшись, она видит за собой римское здание, не имеющее никакого отношения к династии Хань. Ее за руку хватает женщина, говоря, что героиня опоздала, но «она», предвидев это, передала ей браслет с головой дракона, оставив себе его часть с хвостом. Непосредственная встреча героини с двойником происходит в саду, у двери, откуда выходит женщина с красивыми чертами лица, стройной фигурой и длинными волосами, похожая на нее саму. Женщина утверждает, что героиня все время чего-то ищет, путешествуя по миру, но героиня не согласна. Женщина снимает браслет и кладет его на стол, однако героиня не может сделать то же, уже сознавая, сколько жизней и веков прошло в поисках этого браслета, и не решается разбить тайну нескольких поколений. Она думает о том, что при одном ее неверном действии вновь закрутится колесо множества нескончаемых жизней. Героиня разворачивается и уходит, но женщина неотступно следует за ней.

Образ двойника тесно связан с фактором бессознательного, разработанного Карлом Густавом Юнгом, чья теория вошла в основу творчества постмодернистов. Она дает ключ к разгадке многих моментов произведения и позволяет интерпретировать образ «второго я». Сознание – лишь одно из необходимых условий бытия, констатирует Юнг, второе необходимое его условие – бессознательное, коренящееся в инстинктах, которое он и называет «двойником человека». Инстинкты составляют необходимый фундамент души и крайне консервативны. Это – «первоначально человеческое» [24, с. 42–43]. Изменение в условиях жизни и необходимость заново приспосабливаться к ней, проистекающая из процесса цивилизации, становится источником многочисленных душевных трудностей и травм, которые несет с собой прогрессирующее удаление человека от фундамента его инстинктов. Он отождествляет себя с сознанием как таковым, и не желает знать о бессознательном. То есть цивилизованный человек теряет из виду свою первоначальную инстинктивную природу, ставит свое мнение о себе на место своего подлинного существа. Исходя из теории Юнга, можно прийти к выводу о том, что один из ответов на самый загадочный вопрос, чего же ищет героиня во всех своих длительных поисках по странам и временам, а находит в далеком прошлом, является собой внутреннее познание самой себя.

Сновидческие микросюжеты также позволяют читателю проникнуть в глубинные пласты подсознания героини. В ходе рецепции текста можно почувствовать, как «сфера бессознательного в психологии персонажа сознательно, под контролем творящего разума воссоздается писателем» [11, с. 21]. Органично сочетая реальное и виртуально-гротескное в единой фабуле, Чжан Цзе изображает изначально заданную конфликтность внутреннего мира человека, а образная структура произведения получает философско-медитативный подтекст.

Яркой особенностью авторского употребления приема сновидений становится размытость границ между сном и явью. Одно переходит в другое, множество иллюзорных событий происходят наяву, и все перемешано так, что за редким исключением нельзя определить точно, где сон и фантазии, а где действительность. Нужно отметить, что эта особенность с древних времен была свойственна китайской традиции. В китайской литературе метафора сна является мировоззренческим принципом даосской и буддийской философий. Если в христианстве сон – метафора смерти («уснуть навеки», «спи спокойно»), то для восточных учений сон прежде всего является метафорой жизни, ее пустоты и иллюзорности. Даосы испытывали особый интерес ко сну, придавали большое значение способности управлять сновидениями. В эпоху Мин один из китайских мудрецов предложил создать общество любителей снов [9]. Иллюзорность, ничтожность жизни, последовательный отказ от нее – одно из важнейших положений классического буддизма. Метафора сна – распространенный художественный прием в китайской литературе, что в значительной степени связано с притчей Чжуанцзы о превращении во сне. Во «Сне бабочки» говорится, что однажды Чжуанцзы видел сон, будто он превратился в бабочку, а когда проснулся, то не мог сразу понять, то ли он человек, которому снится, что он – бабочка, то ли бабочка, которой снится, что она –

человек. Литераторы Китая неоднократно использовали метафору сна в своих сюжетах. Филолог XIX века Ван Силян выделял разные виды литературных снов: «тревожный сон» (в драме «Западный флигель»), «злые сны» (в романе «Речные заводы») и пр.

В то же время наряду с китайской традиционностью сон у автора тесно связан с его западным пониманием как метафоры смерти. Смертей в повести так много, что сон и смерть кажутся основным ее составляющим. На глазах у героини расстреливают взявшегося ниоткуда мужчину из времен Второй мировой войны, чей труп находят в реке на утро; она оказывается непонятным образом причастной к смерти Цезаря из-за доставшегося ей от матери браслета-ключа к воротам, открыв которые, по словам сенатора, Цезаря можно было спасти, чего она не сделала; ей является покойница мать, умершая при родах, которая жила в беспокойных поисках чего-то, что так и не смогла найти; она направляется в музей Помпеи смотреть на останки мертвых, погибших 2000 лет назад, среди которых голова всадника, являвшегося ей во сне. Как смерть в романе не является концом жизни, а лишь переходом ее в иное состояние, так и сон есть временный переход в другое состояние, в «параллельную жизнь». О.М. Фрейдберг в работе «Миф и литература древности» приводит мысль о том, что именно в мифологическом мышлении смерти как чего-то конечного, завершенного, не существует, а есть исчезновение, одновременное появлению. Тема смерти вносит трагический оттенок в жизнь еще живой героини, она звучит как «музыка за кадром» в описании ее переживания уже случившегося несчастья, превращая произведение в повесть о предопределении и трагедии жизни.

Смещение сна и реальности в едином художественном целом осуществляется использованием автором ассоциативного типа связей в речевом строе произведения, на всем протяжении которого повторяются «как», «словно», «похоже на». Почти каждое явление действительности уподобляется героиней чему-то странному и неожиданному, что говорит о ее способности видеть в обычном необычное. Проведение сходства и уподобления между тем, что не одно и то же, но производит одинаковое впечатление, а также факт того, что кажущееся необычным становится реальным во снах героини, подтверждают относительность всех явлений жизни. Этот авторский троп отражает в структуре образа способность персонажа мыслить по аналогии и воплощать сближение разных вещей, подчеркивая единство и целостность мира. Героиня органично соединяет в себе два полюса, Восток и Запад. Как известно, художественный эффект тропа тем сильнее, чем дальше отстоят друг от друга сближаемые явления.

Еще одним средством усиления психологизма выступают детали, любую из них нельзя воспринимать ни как главную, ни как второстепенную, а лишь как пояснение, символ. Ведущая деталь, нефритовый браслет с изображением дракона, образуя главный символ, играет в повести самостоятельную сюжетную роль и выступает мотивировкой действий. Браслет известен как традиционный элемент древней культуры Китая и не только. Он поддается тройной смысловой трактовке нефрита, браслета и дракона. Нефрит по праву считается национальным камнем Китая, который использовался со II тысячелетия до нашей эры. Китайцы обожествляли его, называли его «вечным», «священным», «императорским», «камнем вечной любви», «камнем

спокойствия» и пр. О свойствах нефрита был написан знаменитый трактат «Ку-ю-ту-пу», состоящий из ста томов (XII век). В нем, в частности отмечено, что белый нефрит – это нектар, которым подпитываются боги, получая бессмертие. Из нефрита изготавливались знаки власти императора. Так же эмблемой императорской власти считается дракон. Он символ сверхъестественных сил, не ограниченных моральными принципами. В Китае изображение дракона использовали довольно часто. Дракон на орнаментах и украшениях императора имел пять когтей, придворные пользовались изображениями драконов, на лапах которых было всего по четыре когтя. В метафизическом смысле кольцо в Китае является символом бесконечного круговорота, соответствуя огню, солнцу и триграмме Ли. В античной культуре кольцо, браслет, перстень или ожерелье играли роль стабилизаторов, скрепляющих связь между душой и телом. Их носили, чтобы удерживать душу в телесной оболочке, и снимали в момент наступления смерти или совершения мистического обряда. Таким образом, доставшийся от матери браслет героини символизирует преемственность поколений, бессмертие, круговорот жизни, повторяемость событий и близость к императору (не случайно она имеет отношение к судьбе самого Цезаря). К тому же, одновременно выступая ключом в виде кольца к воротам времен, браслет указывает на цикличность истории и ее развитие по спирали.

Восприятие истории Чжан Цзе близко постмодернистскому, не как линейного процесса, поддающегося какому-то разумному истолкованию, а потока субъективных ассоциаций. Жизнь для героини куда более богата ассоциациями, чем значениями конкретных событий, для нее мир лишен цельности и логики, все в нем фрагментарно и относительно. Поэтому и жизнь – это не объективная реальность, а лишь фантазии о жизни, произвольные, заведомо недостоверные, сопротивляющиеся любым усилиям отыскать в калейдоскопе явлений какую-то объединяющую идею, стержень, центр. Рассыпанные фантазии героине милее действительности, ровно также, как и в финальной фразе повести «Расколовшаяся яшма лучше целой черепицы».

Обращение писательницы к событиям прошлого с точки зрения настоящего, свойственное писателям-модернистам, можно обосновать двумя целями. С одной стороны – это вызов, брошенный любой достоверности, с другой – философски обусловленный подход. «Все это вполне недвусмысленно указывает на стремление авторов сцепить прошедшие эпохи с веком двадцатым, утвердить их бесспорную близость, и в конечном итоге убедить, что история то и дело возвращается на круги своя» [4, с. 59]. Взгляд в прошлое, а не в будущее, характерный для постмодернистского мироощущения, проистекает из понимания, что постижение истинного смысла истории невозможно.

Подлинная история непознаваема, сама реальность относительна, и автор широко прибегает к мифу и мистике. Человеку не все подвластно, даже героическим людям прошлого, как показывает повесть, пришел самый неожиданный конец. Главная героиня не властна сама над собой. Она не принимает никаких решений осознанно, а лишь интуитивно. Поток ее мыслей движется методом рассуждений от противного, то есть доподлинно ей ничего не известно. Практически все, происходящее с героиней, случается не

в соответствии, а даже вопреки ее желаниям. Ею правит рок, мистика. Чжан Цзе формирует мысль произведения о том, что, как в жизни отдельного человека, так и в масштабах истории существует некая подсознательная, потусторонняя сила, над которой никто и нигде не властен. Существует несколько миров, измерений, космосов. Рядом с известностью живет неизвестность, рядом с действительностью нереальное. Происходит некая игра судьбы, образованная макрокосмосом, включающим в себя, по китайской философии, все сущее, в котором даже самое незначительное может играть важную роль. В работе П. Успенского «В поисках чудесного» дана определенная трактовка мистического. Проявление законов одного космоса в другом и составляет чудо или мистику. Другого рода чудес не бывает. Чудо это не нарушение законов и не явление, стоящее по ту сторону законов. Это явление, которое происходит в соответствии с законами другого космоса. Для нас эти законы непостижимы и неизвестны, поэтому они и воспринимаются как чудесные. Складывается впечатление, что для Чжан Цзе неоспоримая действительность – это мистика. Рациональное объяснение вещей не дает ей полную картину мира. Эстетическое и духовное, как то полотно картины или нефритовый браслет, переходит в метафизическое.

Почти неотличимой от мифа выступает архаическая фабула произведения. Ее четыре фазы характерны для протосюжетной схемы мифов, приведенной в классической работе Ю.М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении»: фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) – героиня когда-то покинула Китай и уезжает из привычной Франции в Италию; фаза символической смерти – приезд в Италию в предчувствии его решающего и жизненно важного значения; фаза символического пребывания в стране мертвых (приобретение знаков и навыков, накопленных предками) – путешествие во сне героини в прошлое; фаза возвращения.

Ввиду сложности композиции сюжет повести в целом раздроблен, размыт, и воспринимающая сторона восстанавливает его самостоятельно, несмотря на то, что по форме весь текст – это сплошное единое без деления на главы и части. Время то и дело переносит читателя из современности в прошлое и наоборот. На страницах мелькает множество знаменитостей из давней истории, никак не связанных между собой. Образующийся эффект игры обязан модели, известной в постмодернизме, как ризомы (ризома – особая грибница, являющаяся корнем самой себя) [6, с. 204]. Ризоматическая культура воплощает нелинейный тип связей. «Если мир – хаос, то книга станет не космосом, но хаосом, не деревом, но корневищем... Все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно обрываются. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр» [10, с. 68]. Данным высказыванием Маньковской вполне можно охарактеризовать «Прелесть сна превращается в ничто».

Стилистическое мастерство Чжан Цзе, в силу множества исторических и литературных напоминаний, не лишено интертекстуальности (наличие цитат, намеков, отсылающих ко многим культурным истокам), ведущей категории постмодернизма, корни концепции которой можно найти в работах М.М. Бахтина, отмечавшего, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной литературой,

с которой находится в постоянном «диалоге» [5]. Интертекстуальность понимается и как диалог между текстами разных культур. По мнению ряда исследователей, она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX в. – тягу к духовной интеграции.

Реальность романа неестественна, как и его героиня, основная форма существования которой – это влезание в старые рамки, создание новой реальности из обломков старой. Она попадает в самые грандиозные события прошлого: Вторая мировая война, смерть Юлия Цезаря в Древнем Риме, последние дни Помпеи, захоронение династии Хань и один момент воспоминаний из жизни времен династии Мин. Они образуют основной авторский художественный прием аллюзии, намека на реальное историческое, политическое явление. Настолько же масштабен прием реминисценции, напоминания о других литературных произведениях через использование характерных для них образов, мотивов, и речевых оборотов. Например, название теплохода «У-у», являющееся также кличкой собаки и предположительно именем самой героини (она слышит, как кто-то окликает ее по имени, когда оказывается, что это мужчина зовет по кличке собаку), ассоциируется у героини с одноименной песней царства Цинь (221–206 гг. до н.э.), приведенной в «Исторических записках» Сыма Цяня, что относит нас сразу к двум текстам песни и «Исторических записок». Задаваемый героине вопрос нациста в кафе: «Кто написал это произведение?» напоминает ей сцену из «Джейн Эйр», когда Rochester спрашивает Джейн Эйр, умеет ли та играть на фортепьяно. Сравнивая Францию и Италию, героиня вспоминает фразу из «Сна в красном тереме» Цао Сюэциня: «Интеллигентный человек сам по себе романтичен».

Но помимо прямого апеллирования к литературным памятникам автор также использует скрытое. Структура всего произведения построена не по принципу хронологической или причинно-следственной связи событий, а основана на цепочке перемещений персонажа, происходящих не только в горизонтальной (географической) плоскости из Франции в Италию, но и в вертикальной (временной) из настоящего времени во времена династий Хань, Мин и Римской империи. Чжан Цзе в русле модернизма одновременно строит сюжет в жанре романа-путешествия, ярко представленного в Китае романом У Чэньэня «Путешествие на Запад» (1570 г.). В двух произведениях, одно из которых традиционно китайское, можно выделить общие параллели, например поиски китайским героем духовной истины на Западе (буддийские сутры или что-то, еще не оформленное в сознании героини). Авторы берут за основу исторические факты (поход монаха Сюань Цзана за книгами и убийство Цезаря), но дают им вымышленное и нарочито неправдоподобное развитие (так, на римской площади 15 марта 44 г. до н.э. сенатор Кассий пытается спасти Цезаря, прося помощи у героини, а не убить его, как известно из истории), стоит упомянуть, что китайской литературной традиции вообще свойственно выдавать описываемые чудесные события за реальные с помощью приемов точной датировки, названий местности, имен и т.д. Кроме вышеупомянутых измерений пространства и времени, герои двух произведений одновременно путешествуют по потустороннему третьему миру фантазии и сна. Также знаменателен эпизод романа XVI в. о том, как императору явился во сне дракон и просил защиты: на следующий день его должен был убить первый министр. Выполняя свое обещание, император



целый день сидел с министром за шахматами. К вечеру последний утомился и на секунду задремал. В тот же момент с неба упала голова убитого им дракона. Понятие предопределения, смешение сна с реальностью и образ небесного дракона напрямую соотносят «Прелесть сна превращается в ничто» с данным романом. Общей представляется и мысль этих произведений о том, что человек не принадлежит только этому миру.

Образы камня, превращающегося ночью в мужчину и зовущего к себе героиню, и нефрита в виде браслета героини, надев который занемогла и умерла ее мать, кажутся привнесенными автором из средневекового романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня, экспозиция которого представлена в форме мифического сказания, где судьба также диктует героям свои законы. Главный герой Бао Юй переродился из камня в человека с нефритом во рту, а однажды, потеряв его, тяжело заболел.

Гробница династии Хань, где бродит героиня в своих снах, и два гроба, между которыми она видит картину, заставляют вспомнить о ханьском принце Лю Шэне и его жене, похороненных в 113 г. до н.э. в вырубленной в скале гробнице, которую потом замуровали каменными глыбами и залили расплавленным железом. Тела супругов были облачены в нефритовые погребальные костюмы. Нефритовые «костюмы» Лю Шэна и его супруги были первыми из найденных. Костюмы эти сделали из нефрита потому, что, по верованиям древних китайцев, они обладали магической силой, способной предохранять тела покойных от разложения.

Подводя некий итог, хочется указать на следующее. Повесть уникальна тем, что, принадлежа китайской литературе с ее традиционностью, в ней есть все, что положено западному постмодернистскому произведению. Прежде всего, это первоначальный, все определяющий хаос, «мир без опоры». Поэтому в повести так с трудом уловима реальность, а фабула сводится к смешению сна и действительности, отделить друг от друга которые невозможно. Обнажена условность текста, заданная самим названием произведения, главную часть которого занимают сновидения. Повесть интертекстуальна, в ней присутствуют аллюзии, реминисценции, цитаты. Героиня не живет «своей жизнью», повинуюсь логике своего характера, а движима хаосом. Примечательно и отсутствие финала.

В структуре повести можно отыскать подобие постмодернистских ризом. Место и время действия то и дело раздваиваются, а сам образ героини воссоздается путем раздвоения личности, прояснения пустот, противоречий, мифов, оставаясь при этом безымянным.

Очевидно то, что Чжан Цзе движется от традиции к постмодернизму и глобализации. Благодаря многим постмодернистским идеям ей удастся обогатить китайскую литературную традицию и расширить ее границы. Интересно мнение китайского критика Ли Синьмэй в статье «Русский и китайский литературный постмодернизм. Сопоставительный анализ» о том, что в китайском постмодернистском творчестве больше реальной жизни, а меньше метафизического мышления и фантастических сюжетов. Тогда данную повесть с содержанием, балансирующим на грани сна и реальной действительности, можно обозначить как западное «фэнтези». В таком художественном контексте творчество Чжан Цзе последних десяти лет уникально и тяготеет к западной модели мышления, привносимой ею в китайскую литературу.

## Литература

1. *Джемс У.* Психология. СПб., 1911.
2. *Есин А.Б.* Литературоведение. Культурология. М., 2002.
3. *Есин А.Б.* Художественный психологизм как свойство литературного стиля: Автореф. дисс. канд. фил. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. М., 1980.
4. *Киреева Н.В.* Постмодернизм в зарубежной литературе. М., 2004.
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 1995, № 1.
6. *Курицын В.* К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. М., 1995, № 11.
7. *Ли Синьмэй.* Русский и китайский литературный постмодернизм. Сопоставительный анализ // Русский язык за рубежом. М., 2006, № 4.
8. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992.
9. *Малявин В.В.* Китай XVI–XVII вв. М., 1995.
10. *Маньковская Н.Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.
11. *Нечаенко Д.А.* Сон, заветных исполненный знаков: таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991.
12. *Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве. Часть 1. Саратов, 1973.
13. *Успенский П.* В поисках чудесного. М., 2000.
14. *У Чэньэнь.* Путешествие на запад. М., 1958.
15. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998.
16. *Цао Сюэцин.* Сон в красном тереме. М., 1995.
17. *Чжан Цзе.* Юйвай юцзи (Заметки о путешествии за рубеж). Чэнду, 1996.
18. *Чжан Цзе.* Игэ чжунго нюйжэнь цзай Оучжоу (Китайка в Европе). Пекин, 1989.
19. *Чжан Цзе.* Цзай на люйцао дишан (На той покрытой зеленой травой земле). Пекин, 1983.
20. *Чжан Цзе.* Ньюэ усин (Невидимый Нью-Йорк) // Чжунго говай хоцзян цзоцзя цзопиньцзи (Собрание сочинений китайских писателей, награжденных зарубежными премиями). Куньмин, 2001.
21. *Чжан Цзе.* Мэндан хаочу чэн ую (Прелесть сна превращается в ничто) // Чжунго говай хоцзян цзоцзя цзопиньцзи (Собрание сочинений китайских писателей, награжденных зарубежными премиями). Куньмин, 2001.
22. *Чжан Цзе.* Чжи ю игэ тайян (Только солнце). Пекин, 1989.
23. *Чжан Цзе.* GIVE AWAY // Чжунго говай хоцзян цзоцзя цзопиньцзи (Собрание сочинений китайских писателей, награжденных зарубежными премиями). Куньмин, 2001.
24. *Юнг К.Г.* Современность и будущее. М., 1992.