Ю.А. Кузнецова
ИСАА МГУ

Переосмысление традиционных женских образов в китайской драме XX века: Пань Цзиньлянь в драмах Оуян Юйцяня и Вэй Минлуня

Обращение к женским персонажам средневековой китайской литературы с намерением кардинально пересмотреть их смысловую наполненность, заново проанализировать мотивировки их поступков и тем самым дать им новую жизнь – явление, прежде всего, тесно связанное с процессом серьёзных изменений в самом обществе, когда преодоление традиции ведёт за собой трансформацию основных парадигм социального поведения, что прямым образом влияет на литературу, где в это время происходит рождение нового типа героя, в нашем случае – нового типа героини. В этой связи необходимо выделить два этапа в современной истории Китая, которые представляют для нас непосредственный интерес: Движение 4-го мая 1919 г., когда прогрессивные круги всеми силами стремились вестернизировать Китай, уделяя при этом немало внимания женскому вопросу, и волна «либерализации» в начале 80-х гг. XX в. Введение нового закона о браке в 1980 г., разрешавшего одному из супругов подать на развод, если он мотивировал его отсутствием чувств к противоположной стороне, а также политика ограничения рождаемости во многом облегчили и раскрепостили жизнь молодого поколения. Таким образом, женщина в Китае уже с 20-х гг. прошлого века начала осознавать себя всё менее и менее зависимой от мужчины, её стремление к самостоятельности и свободе нашло отражение в целом ряде литературных произведений [5, с. 8–9], причём на первом этапе мы никак не можем игнорировать влияние Запада и западной литературы.

В начале XX в. образованная молодёжь отказывалась принимать нормы поведения, определяющиеся конфуцианской этикой. Жёсткий принцип *саньцун сыдэ* 三从四德 («слушаться троих [отца, мужа, сына]; сочетать четыре добродетели [хранить свою честь, соблюдать нормы приличия, следить за своими речами и вести семейное хозяйство]»), казалось, медленно себя изживал. Это положение можно ярко проиллюстрировать реакцией, вызванной к жизни пьесой «Кукольный дом» (перевод появляется в Китае в 1918 г.

© Кузнецова Ю.А., 2012

в журнале «Новая молодёжь»), одного из самых культовых писателей того времени Генрика Ибсена, когда женское движение в Китае стало называться «нораизм» по имени главной героини Норы [6, с. 27–39]. Ху Ши, вдохновлённый «Кукольным домом», в 1919 г. пишет одноактную пьесу-подражание «Большое событие», где затрагивает вопрос свободы выбора женщины в сердечных делах. Главная героиня, Тянь Ямэй, желает выйти замуж по собственному желанию, что само по себе является недозволенным проявлением воли. Родители против этого брака по причине несовпадения гороскопов молодых влюблённых[1]. Противостояние со стороны семьи девушке не кажется препятствием. Заметим, что героиня не кончает жизнь самоубийством (средневековая литература изобилует сценами самоубийства, выражающими протест влюблённых против воли родителей), а уходит из дома, что может в полной мере рассматриваться как беспрецедентная модель поведения в свете традиции[2].

Новый тип героини характеризуется не столько смелостью и решительностью, сколько ясным ощущением своей индивидуальности. Теперь, опираясь на своё самосознание, она находит в себе силы противостоять семье, обществу и конфуцианской традиции.

Известный драматург, актёр и режиссёр-постановщик Оуян Юйцянь (1889–1962) – один из основателей современного театра «хуацзюй» в Китае – создал свой яркий женский образ нового типа. Он решил переработать в драматическую форму один из сюжетов[3] в романе «Речные заводи» Ши Найаня (XIV в.), а именно «пятиугольник» Пань Цзиньлянь[4] – Чжан Даху – У Далан – У Сун[5] – Си Мэньцин (пьеса «Пань Цзиньлянь» опубликована в 1928 г. в ежемесячном журнале «Синьюэ»).

Оуян Юйцянь превращает Пань Цзиньлянь из очаровательной, но опасной и коварной преступницы, пренебрегающей всеми нормами морали, в отчаявшуюся, глубоко несчастную, но не потерявшую способность по-настоящему любить женщину. Причём такое преображение героини не прихоть или фантазия драматурга, а результат, к которому привела его художественная интуиция. Оуян Юйцянь не соглашается с автором «Речных заводей» касательно проблемы восприятия женской красоты. Ши Найань, по всей видимости, отталкивается от понимания женской красоты как от смертельной болезни, вроде чумы или проказы, причём сюда примешивается и известная доля порочности, чувственной распущенности. Его логика такова: «Всегда было так… все, кого небо одарило особой красотой, приносили беду – не себе, так уж обязательно другим»[6]. Но если мы обратимся к тексту романа, к истории Пань Цзиньлянь, нам несложно будет увидеть некоторое противоречие, которое для Ши Найаня было необходимым сюжетным ходом, а для Оуян Юйцяня, весьма вероятно, послужило отправной точкой для переосмысления образа героини: «В этом городе в одной богатой семье жила служанка по имени Пань Цзиньлянь. Девушке было немногим более двадцати лет, и она была очень недурна собой. Хозяин стал приставать к служанке, но она не принимала его ухаживаний и даже пригрозила сказать об этом госпоже. Тогда хозяин обозлился и решил выдать её замуж за старшего У, причём не только ничего с жениха не взял, но ещё и сам дал приданое» [12].

Несоответствие лежит в области морально-этического облика героини: она отказывается стать наложницей богатого Чжан Даху ценою загубленной жизни.

Ши Найаню нужно это событие для развития дальнейшего действия, затем, чтобы Пань Цзиньлянь оказалась женой страшного карлика У Далана, брата У Суна («У Далан же не достигал и пяти *чи*, лицо его было безобразно, а голова своей странной формой вызывала смех» [12]). Углубление в психологические нюансы не касалось авторов средневековых романов. Оуян Юйцянь со своей стороны переосмысляет текст и раскрывает психологию образа героини. Он видит в её красоте не порок, а трагедию и чувствует её обречённость.

Оуян строит пьесу на фоне событий, известных всем по роману, поэтому он сразу выходит на финальные аккорды, где начинает работать механизм эскалации драматического напряжения: 1-й акт – У Далан мертв, слухи о том, что его убила собственная жена у всех на устах, сластолюбец Чжан Даху пытается выяснить, каким образом Пань удалось это сделать, чтобы потом можно было ей угрожать и сделать своей наложницей; 2-й акт – Пань Цзиньлянь предчувствуя опасность, исходящую от Чжан Даху, хочет прогнать Си Мэньцина и тем самым защитить его от надвигающейся беды; 3-й акт – приезд У Суна; 4-й – У Сун выясняет, при каких обстоятельствах был убит его старший брат, 5-й – Суд У Суна над Пань Цзиньлянь, убийство Си Мэньцина и Пань Цзиньлянь.

Интересно рассмотреть второй акт, где характер героини проясняется через ряд ключевых монологов и сцен. Наряду с пятым актом, в котором на импровизированном суде, устроенном У Суном, Пань искренне рассказывает о своей боли и любви к нему, второй акт может считаться центральным в плане раскрытия жизненной позиции героини. Её диалог с тетушкой Ван – это отражение двух совершенно противоположных взглядов на путь женщины. В одном случае – послушание и смирение[7], в другом – гордость и протест против аксиомы «мужчинам – уважение, женщинам – презрение».

Однако пафос протеста звучит приглушённо в атмосфере предсмертной тоски, которая сначала реализуется на уровне визуальных образов – декораций («Дверь, ведущая в покои тетушки Ван, рядом с дверью засохшее дерево, под окном сломанная ступа для очистки риса, по центру старый колодезный сруб... жизнь здесь будто умерла» [11]), а затем – в репликах Пань Цзиньлянь о желании умереть: «Умереть молодой – единственный выход для женщины, ведь в молодости она ещё чего-то стоит, в то время как в старости уже никому не будет нужна» [11].

Героиня не ищет утешения в объятьях Симэнь Цина – ещё одно серьёзное изменение, которое нужно было Оуян Юйцяню, чтобы полностью поменять вектор поведения своей героини. Их любовная линия в драме резко отличается от той, что мы находим в «Речных заводях», где подробно описывается, как Пань с готовностью впадает в грех прелюбодеяния и ради любовных утех готова пойти на преступление. Здесь история отношений между героями, во-первых, специально выведена драматургом за пределы действия, а во-вторых, лишена порыва животной страсти со стороны Пань Цзиньлянь. Она, будучи любовницей Симэнь Цина, не поддаётся его обманчивому очарованию, ясно понимая, что этот «богатый повеса приехал «покупать улыбки и искать развлечений» [11] и не может испытывать к ней настоящих чувств. Сердце героини принадлежит смелому войну У Суну – младшему брату мужа, с которым она никогда не сможет быть вместе.

Рассмотрим другую сцену второго акта – встречу с нищенкой, которой Цзиньлянь не хочет давать денег, потому что та слепа и хрома, скитается повсюду, терпит лишения и милостыней пытается продлить дни своих мучений. Когда же видит, что та притворяется, то награждает её за притворство (*подтекст* – скрытая ирония над собой: недавно сравнивая себя с калекой, страдания которой следует окончить, Пань Цзиньлянь не может не поразиться хитрому обману, который позволяет жить нищенке и на который сама не способна).

Каждый поступок и слово Пань Цзиньлянь противоречат заданному образцу поведения женщины в конфуцианской традиции. Нарушение «стандарта мышления», т.е. инакомыслие героини воспринимается как необходимый протест, а не как отклонение в сторону порока. Таким образом Оуян Юйцянь выводит свою героиню из плоскости чёрное–белое и снимает оппозицию нравственная женщина – распутница (节妇 *цзефу* – 淫妇 *иньфу*). Драматург постепенно создаёт многомерный персонаж со своей сложной психологией, чтобы к концу пятого акта оформить противостояние двух полюсов пьесы Пань Цзиньлянь – У Сун.

У Сун – канонический пример благочестивого мужа, воплощения конфуцианской морали и этики, как в романе, так и в пьесе. Он проходит через любовное искушение и восстанавливает честь своего рода, убивая порочную невестку, отравившую его старшего брата. Несложно увидеть, что смертью Пань в «Речных заводях» Ши Найань достигал двух целей: первая – наказать грех прелюбодеяния, вторая – воспеть славные дела У Суна. Оуян Юйцянь в художественном мире своей драмы смещает акценты: У Сун, полностью сохраняя свой положительный образ, выглядит на фоне любящей его Пань Цзиньлянь как палач и безжалостный каратель, а не как справедливый судья, – тем самым драматург выдвигает на первый план факт постоянного насилия мужского начала над женским:

Пань Цзиньлянь: «Так было всегда – если мужчина хочет замучить женщину, к нему на помощь приходят другие мужчины. Женщин, которые послушно дают мужчинам себя замучить до смерти, называют нравственными. Тех, кто не умирают от мучений, считают порочными. А тех, кто не желают терпеть пытку, исходящую от мужчин, – преступницами» (3-й акт) [11].

Гегель, говоря о трагической вине героя, определяет её сущность в том, что герой действует сообразно с необходимостью осуществить себя, невзирая ни на какие обстоятельства. «Он действует свободно, сам выбирая направления и цели действий. В его активности, в его характере заключена причина его гибели. Трагическая развязка заложена в самой личности» [1, с. 72].

Пань Цзиньлянь совершенно органично вписывается в эту концепцию. «Со всей искренностью, – заключает Оуян Юйцянь, – мы должны сочувствовать Пань Цзиньлянь, совершившей преступление» [7, с. 154]. Пятый акт – прилюдная исповедь героини на суде У Суна, её боль и любовь к нему в центре внимания, один её монолог занимает всё пространство действия и превращает его в ретроспективную картину событий изломанной жизни героини. Смерть Пань Цзиньлянь от руки любимого ей до конца мужчины, безусловно, воспринимается как трагический конец.

Драма Оуян Юйцяня была встречена неоднозначно. Достаточно сказать, что в нескольких изданиях «Истории современной литературы Китая» пьесу резко критиковали из-за необоснованного приукрашивания одного из самых порочных женских образов. Сам Оуянь Юйцянь в поздние годы своей жизни, которые пришлись на эпоху Культурной революции, глубоко раскаивался в написании пьесы [13].

Спустя шестьдесят лет в 1986 г. известный драматург Вэй Минлунь, которого прозвали гением сычуаньской оперы (巴蜀鬼才 *башу гуйцай*), поставил пьесу «Пань Цзиньлянь», удивившую своей яркой экспериментальной направленностью театральные круги Китая. Вэй Минлунь определил её как «абсурдистскую пьесу в стиле сычуаньской оперы» (荒诞川剧 *хуандань чуаньцзюй*). Однако в произведении никаким образом не затрагивается абсурдность человеческого существования и мы не наблюдаем героев «без метафизических корней в поисках забытого центра, точки опоры, лежащей вне их» [3, с. 192], а конфликт реализуется в стремление показать несправедливость существования двойных стандартов по отношению к слабому полу в плане этики и морали. Вэй Минлунь, осознавая данный факт, утверждает, что западные писатели не имели никакого эксклюзивного права на изобретение понятия «абсурдизм» [9, с. 205] тем самым демонстрируя своё понимание абсурда – которое, видимо, для него лежит в области модернистского сюжета пьесы с нарушением хронологии событий, прозрачными временными и пространственными границами, персонажами, взятыми из различных эпох и стран. В замечаниях к устроению декораций пьесы написано: «По бокам сцены установлены двухуровневые платформы, слева от зрителей нарисован иероглиф 荒 *хуан*, справа – 誕 *дань*» (составляя, т.о., слово «абсурд») [9, с. 124]

История Пань Цзиньлянь переосмысливается драматургом в ключе противостояния несчастной красавицы пяти мужчинам. Драма делится на четыре части, в каждой из которых поочерёдно повествуется о взаимоотношениях героини с Чжан Даху, У Даланом, У Суном и Си Мэньцином. В прологе, как и в эпилоге драматург выводит на сцену фигуру Ши Найаня. Автор «Речных заводей» появляется, чтобы выступить в качестве главного обвинителя, его конфуцианские взгляды на брак и женщину возводят Пань Цзиньлянь в ранг опасных преступниц, за ним первое и последнее слово, обрекающее несчастную на смерть. Пьеса походит на открытый судебный процесс, начало которому даёт героиня из современного романа Лю Шаша[8]. Её привлекает история Пань Цзиньлянь, и в компании Ши Найаня она становится очевидцем трагических событий жизни героини.

Состав преступления сводится к тому, что Пань Цзиньлянь посмела признаться в любви брату своего мужа, а затем подстрекаемая Си Мэньцином, с которым у неё завязался роман, отравить У Далана. Её адвокат – Танская императрица У Цзэтянь, пришедшая с чиновниками, которые тщетно перелистывают судебные кодексы в поисках хоть одной строки, оправдывающей Пань. И даже присутствие судьи женщины из КНР лишь формальность, она не может изменить вердикт, вынесенный столетия назад в эпоху безусловного авторитета мужской власти.

Целый ряд сочувствующих персонажей появляются в пьесе, среди них Анна Каренина из «Войны и мира» и Цзя Баоюй, главный герой из классического романа «Сон в красном тереме» – что вызывает у зрителя/читателя цепочку ассоциаций, связанную с печальными историями любовных отношений в этих произведениях.

Вэй Минлунь так выстраивает ход событий в своей пьесе, что главная героиня превращается в подсудимую, нуждающуюся в защите. Её образ вызывающей жалость жертвы[9] далёк от гордого протеста трагичной и одинокой фигуры Пань Цзиньлянь в драме Оуян Юйцяня.

Самый пронзительный момент у Вэй Минлуня во 2-м акте, когда У Далан приносит Пань Цзиньлянь деревянную куклу, которая предназначена заменить им ребенка. Страх, что у неё не будет детей, невозможность мириться с трусливой и жалкой натурой У Далана толкает её в объятья Си Мэньцина. Преступление, задуманное своим любовником, она совершает, словно в бреду:

«У Далан (поёт)

Если ты вышла замуж за петуха, следуй за петухом.
Если вышла замуж за собаку, следуй за собакой.
Даже петух и собака проводят свою жизнь вместе.
Я не разведусь с тобой даже в старости!
Я не разведусь с тобой, даже когда умру!

Пань Цзиньлянь. (В отчаянии) Не разведётся со мной! (Она совершенно не в себе, смеётся сначала горько, потом саркастично). Ха-ха (смеётся идиотским смехом).

Си Мэньцин (появляется как привидение). Я больше не могу ждать, ты всё ещё думаешь об этом? Делай! Делай это быстро!

Выражение лица Си Мэньцина меняется – на его лбу проступает чёрная отметина. Его фигура множится у Пань Цзиньлянь в глазах. Целая группа из Си Мэньцинов (кричат в унисон):

Сделай это быстро!» [8, с. 44].

С начала и до конца мы наблюдаем неотвратимый ход событий, в котором Ши Найань, словно кукловод, ведёт свою марионетку к неминуемой гибели.

Вэй Минлунь так же, как и Оуян Юйцянь, не меняет в своей драме событий, построенных на сюжетной линии «Речных заводей», но его полемика с автором романа относительно Пань Цзиньлянь велась не только в рамках самой драмы на уровне трансформации смыслового контекста всех поступков героини, но и за её пределами. «Абсурдный сон о Пань Цзиньлянь» – своеобразное продолжение дискуссии на тему «кто виноват и почему». Воображаемый диалог Вэй Минлуня с Ши Найанем и другими известными писателями – в их числе и Оуян Юйцянь – имел своей целью ещё раз показать всю неоднозначность подходов к интерпретации образа Пань Цзиньлянь [13].

Пьеса вызвала немало критики, многие серьёзно говорили о её запрете, будучи обеспокоены нездоровым ажиотажем вокруг женского вопроса. Один из недоброжелателей написал, что «Пань Цзиньлянь» подстёгивает к разводу глупых, поверхностных горожанок, желающих быть независимыми и иметь любовные связи на стороне [9, с. 207]. Однако пьеса с успехом шла по всей стране, в одно время она входила в репертуар пятидесяти театров в двадцати

городах КНР. Бесчисленные статьи о ней появились более чем в ста газетах и журналах, десять из которых посвятили обсуждению «Пань Цзиньлянь» специальные колонки в своих номерах [9, с. 207].

Резюмируя, отметим, что ни Оуюянь Юйцянь, ни Вэй Минлунь не решились написать для главной героини новую судьбу. Какими бы провокационными ни считались их пьесы, они всё-таки не выходят за рамки традиционной сюжетной схемы, созданной Ши Найанем. Оба драматурга предпочли сосредоточиться на разработке психологии образа Пань Цзиньлянь, оставив обстоятельства её жизни без изменений. Безусловно, что таким образом они смогли сделать финал драмы открытым и, несмотря на казалось бы правомерный акт мести У Суна, вызвали у зрителей/читателей серьёзные сомнения относительно смерти Пань Цзиньлянь.

Примечания

[1] Сверка гороскопов один из традиционных способов узнать, подходят ли друг другу будущие супруги. См., например, сборник рассказов Ли Юя «Двенадцать башен», где часто встречаются эпизоды сватовства и объясняются причины выбора родителями той или иной кандидатуры жениха/невесты.

[2] В рамках конфуцианской назидательной литературы этот акт непослушания – тяжкий грех. См. Антологию «Двадцать четыре истории о сыновней почтительности», составленную Го Цзюйцзином во время правления династии Юань (1206–1368). Она содержит 24 истории о почитании родителей, начиная с древности и заканчивая династией Юань.

[3] Молодая красавица Пань Цзиньлянь отдана служанкой в дом богатого Чжан Даху, который желает сделать её своей наложницей, но девушка отвергает старого сластолюбца. Чжан Даху, мстя красавице, выдаёт её замуж за страшного карлика У Далана. Пань Цзиньлянь влюбляется в красивого и смелого У Суна, младшего брата своего мужа. Не в силах скрыть своего чувства, она признаётся ему в любви, но У Сун приходит в бешенство и покидает дом брата. Однажды Пань Цзиньлянь встречает обольстительного и богатого Си Мэньцина, который с помощью своей знакомой старухи Ван знакомится с девушкой и становится её любовником. У Далан узнает, что его жена изменяет ему, он застаёт любовников врасплох, но Си Мэньцин наносит ему удар в грудь, что обрекает карлика на медленную смерть. Пань Цзиньлянь по уговорам Си Мэньцина и старухи Ван отравляет своего мужа. У Сун возвращается из военного похода домой и узнаёт, при каких обстоятельствах умер его брат. Он убивает Си Мэньцина, старуху Ван и Пань Цзиньлянь. См подробно главы романа 23–26.

[4] Пань Цзиньлянь встречается читателю впервые в романе «Речные заводи», затем в романе Ланьлинского насмешника «Цветы сливы в золотой вазе» (XVII в.), где за ней окончательно закрепляется дурная слава жестокой и коварной развратницы.

[5] Существовал целый цикл пьес *куньцюй* «Записи об отважном воине» некоего Мин Шэньцзина (1533–1610), в которых рассказывалось о подвигах У Суна, туда же входили пьесы «Прощание братьев», «Отравление», «Поимка обманщицы», «У Сун убивает невестку» и др. [10, с. 667–669].

[6] Продолжение рассуждений студента Чжана, который подавляет в себе чувство к Ин-Ин, аргументируя свой поступок так: «Если Ин-ин встретится с каким-нибудь богачом и он полюбит её за красоту, то она окажется или очаровательной любовницей, или страшным чудовищем; я даже не могу себе представить, во что она превратится». См. [4, с. 392].

[7] Бань Чжао (I–II вв. н.э.) в своём поучении объявляет главным назначением женщины служение мужу, продление рода, усердие в труде. Для жены «муж – это Небо». Брак для женщины заключается на всю жизнь, ибо даже после смерти мужа или жениха она не имеет право служить второму...». Главная добродетель женщины – «унижение и смирение». Так было положено начало религиозно-аскетическому идеалу смиренной и униженной жены, снохи, невестки, который в дальнейшем развивался в прославлении «праведниц», «мучениц», кончавших с собой после смерти мужа или жениха, чтобы лечь с ним в одну могилу. «Заповеди» Бань Чжао, как и подражания им, поддержали создатели неоконфуцианства в XI–XIII вв. В конце XVI в. вышло «высочайше утверждённое» издание «Четверокнижия для женщин», объявленное заповедью «на десять тысяч поколений» [2, с. 64–65].

[8] Вэй Минлуню в пьесе нужны и персонажи из современной литературы для того, чтобы играть на контрастном отношении к женщине в прошлом и настоящем, в первом случае это подавление, во втором – признание её независимой индивидуальности. Роман Лю Говэня «Дом 5 по улице Цветочный сад» опубликован в 1984 г. в 4-ом номере пекинского журнала «Октябрь». По сюжету, героиня романа Лю Шаша успешно разводится с мужем, чтобы найти новую любовь.

[9] Похожий образ жертвы, а не преступницы создал в 1953 г. драматург Ван Ида, в его пекинской опере «Смерть У Далана» резко изменён внутренний механизм поступков Пань Цзиньлянь: а) в пьесе нет упоминания о её чувствах к У Суну; б) У Далана за деньги отравляет старуха Ван, потому что Пань не согласна совершить убийство; в) осознавая то страшное преступление, невольной соучастницей которого стала, Пань Цзиньлянь убивает себя, не дожидаясь расправы от меча У Суна [10, с. 669].

Литература

1. *Борев Ю.Б.* Эстетика. М., 1988.
2. Литература Востока в Средние века. М., 1970.
3. Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. СПб., 2005.
4. Хрестоматия по литературе Китая. Сост. *Кравцова М.Е.* Спб., 2004.
5. *Dooling A.D.* Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China. N.Y., 2005.
6. *He Chengzhou*. Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama. Oslo., 2004.
7. *Hung Chang-Tai*. Female symbols of resistance in Chinese Wartime spoken Drama // Modern China, Vol. 15, No. 2. (Apr.), 1989, pp. 149–177.
8. *Wei Minglun, Yu Shiao-ling*. Pan Jinlian: The Story of One Woman and Four Men – A New Sichuan Opera //Asian Theatre Journal, Vol. 10, No. 1 (Spring), 1993, pp. 1–48.
9. *Xiao Meichen*. A stage in search of a Tradition: the Dynamics of Form and Content in Post-Maoist theatre // Asian Theatre Journal, Vol. 18, no 2 (Fall). University of Hawai'i Press, 2001. Pp. 200–221.
10. Цзинцзюй цзюйму цыдянь (Словарь названий пекинских опер). Пекин, 1989.

Интернет-ресурсы

11. Все цитаты по тексту пьесы «Пань Цзиньлянь» Оуян Юйцяня взяты из http://www.china001.com/show_hdr.php?xname=PPDDMV0&dname=58RO741&xpos=4
12. Все цитаты по тексту романа «Речные заводи» (перевод Рогачёва А.П.) взяты из: http://www.epochtimes.ru/content/view/21634/45/
13. http://zhuyinlibrary.com/category/chinese-prose/type_jianti/pageNum_0/topic_1343/post_50022.htm