

К.А. Балюта, Ю.Г. Киселева

НИУ Высшая школа экономики

«Я — протухший апельсин и скисший суп»: проблема насилия в творчестве тайваньской писательницы Линь И-хань



Линь И-хань 林奕含 (16 марта 1991 — 27 апреля 2017) — современная тайваньская писательница, автор знаменитого романа «Райский сад первой любви» (*Фан Сы-ци дэ чулян лэюань* 房思琪的初戀樂園, 2017), изданного в России в 2021 году.

Писательница родилась в городе Тайнань, в семье врача-дерматолога. С детства она мечтала поступить в медицинский университет, чтобы пойти по стопам своего отца. Однако в возрасте семнадцати лет у Линь И-хань была диагностирована острая депрессия, вследствие чего она была вынуждена каждую неделю посещать психиатра в Тайбэе. Из-за частых диссоциативных эпизодов писательница так и не смогла закончить ни медицинский, ни, впоследствии, филологический университет. В 2009 году состояние ее психики резко ухудшилось, что зачастую связывают с травмирующими отношениями со школьным учителем Чэнь Го-сином [1]. Расследование данного инцидента до сих пор не дает ясных ответов касательно их связи, однако мотив насилия и отношений «учитель-ученица» красной нитью проходит через все тексты Линь И-хань. В 2017 году писательница покончила жизнь самоубийством в возрасте 26 лет, предположительно, будучи не в силах оправиться от пережитой травмы и выдержать давление со стороны общественности и родных.

Творчество Линь И-хань до настоящего времени не являлось самостоятельным объектом исследования в востоковедном дискурсе. Тем не менее, тема сексуализированного насилия и переживания опыта травмы на материале романа «Райский сад первой любви» исследуется в ряде зарубежных работ, где акцент в большей степени делается на социально-культурных факторах. Насилие в них понимается как конструирование маскулинности и попытка удержания власти в патриархальном обществе [2].



Линь И-хань¹

На русском языке теоретические наработки по анализу проблемы насилия в художественной литературе в основном представлены на базе романа В.В. Набокова «Лолита». В качестве яркой особенности этого текста выделяется так называемый нетрадиционный нарратив (т. н. «исповедь с оглядкой» [3, с. 30]), который заключается в «усложнении, акцентировании авторского присутствия за счёт разного рода экспериментирования» (на уровне организации повествования — введении ненадежного рассказчика в лице Гумберта) [4, с 10].

Тексты малой прозы Линь И-хань, не переведенные на иностранные языки, до сих пор не являлись предметом литературоведческого анализа. Их жанровая принадлежность с трудом поддается определению из-за связи с интернет-литературой, неопределённости степени автобиографичности, которая ставит вопрос о принадлежности к дневниковому жанру, а также не до конца определённой степени самостоятельности в силу огромного сходства с единственным крупным романом Линь И-хань «Райский сад первой любви». Кроме того, они обладают неоднозначным статусом — лишь некоторые произведения малой прозы были опубликованы в журналах — «Любовь камня» (*Шитоу дэ ай 石頭的愛*, 2017) и «Давным-давно» (*Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь 在好久好久以前*, 2017), остальные же были восстановлены по сохраненным копиям страниц из Интернет-блога Линь И-хань и опубликованы в социальной сети Facebook её близкими по материалам личной переписки. Тем не менее, авторам статьи представляется, что данные тексты обладают литературно-художественной ценностью, а их литературоведческий анализ может внести вклад в исследования проблемы насилия в современной китаеязычной литературе.

¹ Источник: <https://news.tvbs.com.tw/local/910410>

Целью настоящей статьи является анализ проблемы насилия в романе «Райский сад первой любви» и в произведениях малой прозы Линь И-хань, а именно «История маленькой Сэнь» (*Сяо сэнь дэ гуши 小森的故事*, 2017), «Давным-давно» (*Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь 在好久好久以前*, 2017), «История чистой любви в маленькой квартирке» (*Сяо гунъюй чуньай гуши 小公寓純愛故事*, 2015).

Проблема насилия в романе «Райский сад первой любви»

Роман «Райский сад первой любви», изданный в 2017 году, по праву считается главным текстом Линь И-хань. Произведение повествует о судьбе двенадцатилетней девочки Фан Сы-ци, которая против собственной воли оказывается вовлечена в любовные отношения с Ли Го-хуа — учителем китайского языка и литературы, поселившимся по соседству. В течение нескольких лет она подвергается насилию, встречаясь с преподавателем у него дома и в гостиницах. Сы-ци вынуждена скрывать эту связь, а в попытках вынести тяжесть и вину записывает в дневнике свои мысли и чувства, которые позднее, после того как девушка попадает в психиатрическую больницу, открываются двум ее близким подругам — Лю И-тин и Цянь И-вэнь. Из записок, в чем-то сбивчивых, но невероятно пронзительных, мир узнает обо всех страданиях, что были скрыты под личиной любви.

Если говорить о жанровой принадлежности романа, то благодаря значительной автобиографической составляющей, подвергшейся художественной обработке, он обладает чертами, характерными для *автофикшна* (*autofiction*) — сравнительно молодого жанра, который зародился в конце XX в. на Западе. Термин впервые был употреблен писателем Сержем Дубровски (роман «Сын», 1977) [5, с. 25]. Принято считать, что жанр автофикшн находится на стыке художественной и нехудожественной, мемуарной литературы. Писатели и, в особенности, писательницы-женщины, прибегают к данному жанру зачастую для проживания травмирующих ситуаций [6, с. 74]. Примерами женского *автофикшна* в России являются романы Оксаны Васякиной, Аллы Горбуновой, на Западе — Анни Эрно.

Форма дневника в романе «Райский сад первой любви» задает стилистическое оформление произведения — роман оказывается многоголосым, ни один из диалогов не оформлен привычным образом, что создает впечатление потока сознания в духе модернистских текстов. Существует общая фабула, которая рассматривается под разными углами; даже названия частей романа («Рай», «Потерянный рай», «Возвращенный рай») являются намеком на тот субъективный взгляд, что будет в них представлен. Таким образом, внутрен-

ний мир произведения оказывается крайне неоднозначным и свободным к интерпретациям.

Само название текста является своего рода игрой слов. Заголовок «Фан Сы-ци дэ чулян лэюань» (букв. «Райский сад первой любви Фан Сы-ци») передает двойственный смысл существительного *лэюань* 樂園, которое обозначает одновременно и «рай, Эдем», и «парк развлечений». Действительно, совсем юная героиня, подвергаясь сексуализированному насилию, домогательствам, едва ли оказывается в райском саду — она скорее на бешеной скорости несется на американских горках (этот образ уже стал устоявшейся метафорой для нестабильного положения вещей). Это подтверждается мыслями самой Сы-ци: «Я — “райский сад”, как тайваньцы называют парк аттракционов, и здесь можно прокатиться на американских горках. Посетители ликуют, но сам вагончик не понимает, что хорошего в этом взлете, и уж тем более не понимает всеобщего ликования» [7, с. 172]. Героиня сравнивает саму себя с вагонеткой, которая бессмысленно и бездумно движется по путям: так и сама она по инерции следует за учителем, ощущая в душе взлеты и падения, сродни американским горкам.

Здесь можно вновь обратиться к названиям частей. «Рай» написан от лица Лю И-тин, близкой подруги Фан Сы-ци, и фабула (по сути шесть лет жизни и взросления девочек) в нем обрисована в двадцати страницах. В то же время «Потерянный рай» описывает тот же самый временной промежуток уже в объеме ста пятидесяти страниц — это на композиционном уровне раскрывает сравнение обычной жизни, лишённой страданий, которую проживает Лю И-тин, и жизни, которая по сути прекратилась, застыла и текла бесконечно долго, жизни Фан Сы-ци. В этом случае рассмотрение образов девочек как «духовных близнецов» (что неоднократно упоминается в тексте), становится основой для восприятия опыта травмы в этом произведении.

Последствия нанесенной травмы раскрываются через поток сознания Фан Сы-ци — она испытывает бесконечное чувство вины перед всем миром за свою «распущенность», тонет в нем. Девушка буквально чувствует, что умерла, перестала расти, застряв в одном конкретном моменте: «Она иногда подозревала, что в позапрошлом году на День учителя уже умерла» [Там же, с. 64], «С того памятного Дня учителя в седьмом классе она так и не повзрослела» [Там же, с. 67], «Фан Сы-ци, которая перестала расти» [Там же, с. 69]. Отсюда же бесконечные кошмары, которые не позволяют ей заснуть: каждый раз ее преследует один и тот же сон, где учитель вновь насилует ее: «С тринадцати до восемнадцати, пять лет, две тысячи ночей, ее преследовал один и тот же сон» [Там же, с. 77].

Фан Сы-ци словно теряет собственную субъектность: «Это тоска по мне самой!» [Там же, с. 78], «Она уже целиком потухла» [Там же, с. 55]. Героиня прекрасно понимает, что лишена полноценной жизни, но это лишение кроется не в материальной составляющей, ведь Ли Го-хуа готов тратить на свою любовницу огромные деньги, а в моральной: она никогда не испытает романтику наивных школьных отношений, признаний и первого поцелуя, не полюбит по-настоящему и не создаст семью. Даже за невозможность ответить парням взаимностью Сы-ци испытывает стыд и ненависть к себе, которые выражаются с помощью отталкивающих, отвратительных образов: «Она не могла сказать им: на самом деле я просто не подхожу вам. Я — протухший апельсин и скисший суп. Я — роза и лилия, засиженные мухами...» [Там же, с. 79].

Порой она довольно фанатично пытается убедить себя, что еще имеет власть над собственной жизнью и личностью: «...не только он проткнул насквозь мое детство, но и я сама могу это сделать. Не только он хочет, но и я могу хотеть. Если я первая откажусь от себя, то он не сможет уже сделать этого еще раз» [Там же, с. 59]. Единственное, что позволяет ей сохранять свое «я» (в романе это представлено буквально, ведь героиня периодически переживает эпизоды диссоциации и потери памяти) — убежденность в собственной любви к учителю. Однако эта любовь в ее голове оказывается настолько искажена, что едва ли становится похожа на теплое чувство: «В буддийском учении говорится о высшем бестелесном небе, а она жила в высшем безлюбовном мире <...> Это не было нелюбовью. И не было, разумеется, ненавистью, и уж точно не было равнодушием. Ей просто это все в высшей степени претило» [Там же, с. 65]. Девочка, которая была вынуждена рано повзрослеть, лишённая собственного опыта, пытается собрать понятие любви из всех тех книг, что она прочла, и не может точно идентифицировать то, что ощущает. В ее восприятии та «любовь», что дает ей Ли Го-хуа, лишена присущего этому чувству наполнения: «...это не любовь, но другой любви она не знала. <...> знала лишь, что любовь — это когда он после всего помогает ей оттереть кровь» [Там же, с. 85].

Похожий прием в описании любви наблюдается и во взгляде другой героини — Цянь И-вэнь, которая является еще одним двойником Фан Сы-ци (акцентируется внимание даже на их внешнем сходстве). Обе героини сталкиваются с насилием, а потому лучше всех понимают друг друга, а порой являются авторскими резонерами: «Просить прощения должны не мы с тобой» [Там же, с. 68]. Отношения И-вэнь и ее будущего мужа И-вэя развиваются очень стремительно, словно тот пытается как можно скорее привязать ее к себе. Это давление передается в сценах, которые описывают на первый взгляд безобидные сцены ухаживания:

«А в тот раз, когда он ждал ее после занятий во время тайфуна, сердцебиение И-вэнь напугало ее саму. Она вышла из ворот кампуса и увидела долговязую фигуру в свете фар черной машины, большой зонт на ветру бился в эпилептическом припадке, а фары сквозь пелену дождя протягивали свои щупальца, и внутри этих щупалец под дождем ликовала мошкара. Руки света ощупывали ее и видели насквозь. <...> Она тут же сказала себе, что «сердцебиение» — ключевое слово. Вскоре они назначили день свадьбы» [Там же, с. 17].

Эта сцена полна тревожных метафор, однако героиня сосредоточена лишь на сердцебиении, которое стереотипно считается признаком влюбленности. Тем не менее, ощущение сопряженности чувства любви и тревожности станет для романа практически постоянным. Ни разу романтическое чувство не описывается в положительном ключе со стороны женских персонажей, что говорит о травматичности любви как таковой в пространстве этого текста.

Отношения скорее понимаются как плен: обе девушки оказываются заперты (Сы-ци не может рассказать миру о порочной связи с учителем, а И-вэнь — о том, что регулярно подвергается побоям). Отсюда же символизм подвески, которую И-вэнь покупает девочкам — птичка в золотой клетке, которая также является устоявшейся метафорой, связанной с богатой, но не свободной жизнью. Оказавшись в состоятельной семье И-вэя, героиня не находит ни в ком поддержки и сочувствия; так же и Фан Сы-ци — сначала она оказывается связана чувством собственного достоинства, потом ремнями безопасности в машине («Ремни безопасности спортсмена надежно удерживали их на месте, так безопасно, прямо-таки до отчаяния» [Там же, с. 68]); в конце концов она оказывается буквально связана веревкой в квартире Ли Го-хуа. Мотив несвободы сопряжен еще и с практически постоянным нахождением героев в помещении и ярким контрастом, например, поездки Сы-ци и И-вэнь на спортсмена, и тесной квартирке Ли Го-хуа. Спертое, душное пространство помещений, как тюрьма, зачастую оказывает давящий эффект:

«В комнате сгущалась тьма, и свет экрана падал на лицо, выделяя надбровные дуги, крылья носа и ямочки на щеках. <...> Голова все глубже тонула в подушке. <...> Она желала спокойной ночи, но сама боялась спать, боялась своих снов» [Там же, с. 120].

В данном отрывке особенно пронзительно раскрывается безысходность героини на грани с паникой, которая выражается в основном через глаголы. Повтор, в свою очередь, усиливает ощущение нагнетающего страха.

Мотив несвободы женских персонажей гармонично переплетается с мотивом обладания, когда речь идет о мужских образах. Цянь И-вэй обла-

дает по-животному: как хищник, охраняет «свою вотчину» [Там же, с. 124], рычит, пытается продемонстрировать, «что он выше физически и во всех остальных отношениях» [Там же, с. 127]. Потому он прибегает именно к грубому физическому насилию: избивает И-вэнь, возвращаясь домой пьяный до беспамятства. В случае И-вэя насилие носит стихийный характер, словно не подчиняется разуму, охватывая лишь сферу телесного.

В случае Ли Го-хуа все развивается совершенно иначе: ему очень важно завладеть женщиной еще и ментально, «пустить корни» [Там же, с. 134]. Он превращает насилие в кинофильм или годами отработанный сценарий спектакля: повторяет те же действия с разными девушками (возит их в Луншань, предлагает одну и ту же сумму в сто тысяч юаней и др.), упиваясь своей властью. Параллель можно отыскать и в увлечении Ли Го-хуа коллекционированием: помимо поиска редких произведений искусства тот сосредоточен на молодых девушках: «...такая красивая девочка виснет у него на шее, это еще круче, чем когда у тебя на шее бриллианты» [Там же, с. 76], «...красота не принадлежит себе» [Там же, с. 56]. Своих любовниц он называет вещами, которые можно взять и пополнить коллекцию. Учитель Ли Го-хуа не испытывает истинных чувств, лишь самоутверждается за счет бесконечных романов. Художественный мир произведения же представляет собой патриархальное общество, сконцентрированное на обладании.

Патриархальное восприятие раскрывается во многом с помощью фигуры ненадежного нарратора в лице Ли Го-хуа. В данном случае рассказчик не пытается спрятаться или оправдать себя: он четко понимает, что насилует девочку. Однако на психологическом уровне раскрывается его нездоровый разум: подобно Гумберту в набоковской «Лолите» он видит намеки и распущенность там, где ее нет: «Белые носки на ее белых ногах смотрелись вульгарно» [Там же, с. 42]. Текст романа за счет своего многоголосия позволяет сравнить восприятие одних и тех же событий глазами Ли Го-хуа и Фан Сы-ци: «Сы-ци одними губами шептала: “Нет, нет, нет, нет” <...> Но учитель-то читал по губам “Минет, минет, минет”» [Там же, с. 54]. Если в «Лолите» насилие было скрыто под маской идеализированной самим рассказчиком любви, то в этом романе очевидна лишь попытка жертвы воссоздать в своем сознании подобие чувства, в то время как учитель лишь пользуется ею: ищет слабые места, манипулирует и верит в свою безнаказанность. Надежда на счастливый финал отсутствует — концовка является открытой, а героиня Фан Сы-ци по-своему типичной: Ли Го-хуа соблазняет девушек до встречи с ней, продолжает делать это и после, пользуясь все теми же приемами и фразами.

Типична и фигура учителя, а потому Линь И-хань вводит в ткань повествования целую компанию таких же, как он — преподавателей, буквально

паразитирующих на системе. Они представляют лишь одну школу, которых тысячи на Тайване, а потому описанный в романе сюжет можно назвать проблемой целой страны и ее общества. За это общество они и поднимают бокалы во время очередной встречи: «За лирическую традицию по обе стороны Тайваньского пролива, традицию, которая витиевато описывает любовные отношения между учителем и ученицей» [Там же, с. 45]. Линь И-хань описывает общество, которое пронизано молчаливым насилием — люди питают друг к другу тотальное безразличие. Это равнодушие порой оказывается более жестоким, нежели настоящее насилие. Весь дом оказывается в курсе, что Цянь И-вэй избивает свою жену, но это становится лишь поводом для пересудов. Мать Фан Сы-ци игнорирует намеки дочери, которая пытается попросить о помощи, называя девочку, у которой роман с учителем, испорченной. Таким образом, родители и самые близкие люди, подруга Лю И-тин в том числе, оказываются глухи к личной трагедии Фан Сы-ци, как оказываются безразличны и люди в интернете, читающие признание Го Сяо-ци. Раскрывая частные и невероятно камерные истории из жизни нескольких женщин, Линь И-хань обращается к социальной повестке целого государства, рассуждая о том, каково приходится жертве насилия, которая оказывается стигматизирована собственным окружением.

Текст «Райский сад первой любви» открывает перед читателем возможность услышать голос жертвы насилия, которой впервые удастся перекричать голос ненадежного нарратора, и окунуться в ее мир — темный, прямолинейный, душный. Особенно пронзительно Линь И-хань удается описать опыт пережитой травмы и попытки самовнушения главной героини. Делается это за счет контраста: наряду с яркими образами автор вводит в ткань повествования отталкивающие сравнения и метафоры, в которых воплощается искаженная любовь, ничего общего не имеющая с раем — таким образом, даже название романа можно расценивать как своего рода оксюморон. Ли И-хань рассуждает о том, насколько тяжело бывает жертве заявить о собственной травме обществу, окружающим, но труднее всего — себе самой. Художественный мир здесь преисполнен насилия, которое носит практически всепоглощающий характер.

Проблема насилия в малой прозе Линь И-хань

В своих блогах (например, под ником «yihang28tw») Линь И-хань выложила более десяти текстов разной жанровой принадлежности, которые могут претендовать на статус интернет-литературы [8]. В своих работах она зачастую интерпретирует мотивы и сюжеты литературной классики, кото-

рые переносятся в современные условия, как бы актуализируя «доцифровую литературу» [9, с. 29] и внедряя в нее современные социальные проблемы. Писательница добивается этого с помощью разнообразных стилистических и композиционных решений, в том числе активно работает с заглавиями, которые в значительной степени влияют на восприятие текста в целом. Это видно на примере произведений малой формы, которые мы выбрали в качестве материала для исследования: «Сяо сэнь дэ гуши», «Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь», «Сяо гунъюй чуньай гуши».

Произведение «Сяо сэнь дэ гуши», повествующее о девочке, пережившей насилие со стороны собственного учителя, является по-своему уникальным для Линь И-хань с точки зрения стилистики. Заглавие этого текста включает обозначение жанра — *гуши* 故事. Это слово уже открывает возможности для интерпретации, так как *гуши* может переводиться и как «сказка», и как более нейтральное «история». Вариант перевода названия «Давным-давно» оправдывает себя, ведь в этом тексте действительно используется элемент сказочного стиля: «Давным-давно жила-была девочка, пусть её зовут маленькая Сэнь!»² (很久以前，有個小女孩就叫她小森吧！) [10].

Тем не менее, сюжетная составляющая произведения является полной противоположностью его языкового наполнения — Линь И-хань представляет читателю сочетание легкого, по-своему детского стиля и совершенно грязного, тяжелого содержания, которое часто проступает, например, через реплики персонажей: «Ты трахалась со взрослым мужчиной!» (妳跟一個禡男人上床！) [Там же] — эту фразу говорят девочке родители. Благодаря этому сочетанию очень ярко проступает антитеза, которая пронесится через весь текст: маленькая Сэнь не вырастет внутри, она застряла в том возрасте, в котором пережила травму, однако окружающие видят в ней взрослого человека. Героиня существует в мире, описанном простым языком, но в него просачиваются ужасы действительности — грязные, пошлые и страшные: «Маленькая Сэнь часто ощущала, что ее тело **грязное**, даже ее сердце **грязное**» (小森常常覺得自己身體髒掉了，連心也髒了。) [Там же].

В этом произведении вновь выразительно представлена жизнь (или скорее существование) после перенесенной травмы насилия. Маленькая Сэнь испытывает невыносимое чувство вины, внушенное ей окружающими: «Маленькая Сэнь перепробовала почти все способы саморазрушения, потому что не существовало способа избавиться от ее горя. Она чувствовала себя его [учителя] сообщницей» (小森試遍幾乎所有自我毀傷的方式，因為沒有辦法從編制的悲裡脫身。她覺得自己是共犯...) [10]. Хотя героиня ясно понимает, что не совершила ничего плохого: «Маленькая Сэнь чув-

² Перевод цитат здесь и далее наш.

ствовала себя очень странно, потому что это не она совершила эти ошибки, но вечно получала упреки» (小森覺得很奇怪，因為犯錯不是她，可是她老被責難。) [Там же], однако воздействие общества, родителей, подруг, заставляет ее уйти в себя. Она, как Фан Сы-ци из «Райского сада первой любви», начинает убеждать себя: «она должна полюбить этого учителя, полюбить по-настоящему, иначе было слишком больно» (她要愛上這個老師，實實在在的愛，不然太痛苦了。) [Там же].

В произведении поднимается тема губительной стигматизации, которая загоняет жертву в угол, лишает ее заветного понимания со стороны окружающих и обрекает на одиночество. Этот аспект раскрывается и через композиционное решение: текст называется «История маленькой Сэнь», но в нем же несколько раз упоминается, что «ни один человек не дослушал ее историю до конца» (沒有人聽她說全部的故事。) [Там же]. Таким образом, именно читатель оказывается тем человеком, который слушает и слышит эту историю — создается образ «рассказа в рассказе», некоторого многослойного повествования.

Примечательно, что для обращения к читателю, а точнее, к читательнице используется местоимение 2 л., ж. р. *ни* 妳: «Расскажу тебе историю... (跟妳講一個故事) [Там же], что показывает, что маленькая Сэнь, или автор в её лице, ждет понимания именно со стороны слушательницы-женщины, а также в своих текстах пытается предостеречь других девушек, надеется, что её опыт с ними не повторится. Такое же обращение, но во мн. ч., мы увидим и в другом тексте писательницы — «Сяо гунъюй чуньай гуши»: «А что насчет вас? <...> Стали бы вы говорить о прощении, если бы знали, сколько еще маленьких девочек опорочены — в прошлом, будущем или сейчас, пока вы читаете эти строки?» (而妳們呢? <...> 如果妳知道還有好多小女孩被污染，過去，未來，或是妳讀到這一行的此刻，妳還會談原諒嗎?) [12].

В тексте «Сяо сэнь дэ гуши» также невероятно силен мотив цикличности, который раскрывается не только через тягучее и длинное существование маленькой Сэнь, которой день за днем снится пережитое насилие, но и через саму фигуру учителя, а точнее его жертв. В этой маленькой «сказке» представлено целых три поколения травмированных девочек: маленькая Сэнь, сестренка S и девочка, чью фотографию учитель присылает в качестве угрозы. Таким образом, в произведении представлена сменяемость, которая едва ли закончится, потому что попытка сестренки S проявить субъектность жестоким образом пресекается.

Кроме того, описанный сюжет во многих деталях совпадает с романом «Райский сад первой любви»: ситуация, в которой оказывается сестренка S, практически полностью совпадает с опытом Го Сяо-ци, которая после

обличительной публикации в Интернете получает большое количество угроз и порицания: «Однажды, собравшись духом, она рассказала об учителе в интернете, но была освистана, а стены ее дома облили краской» (有一次S鼓起勇氣在網路上講了老師的事被噓爆，而且S妹妹的老家被噴漆) [10]. Фотография связанной девочки, которая потом оказалась в сумасшедшем доме — параллель с фото Фан Сы-ци, которое учитель делает в конце романа. Лишь главная героиня, маленькая Сэнь, в романе не фигурирует, однако ее образ является действительно типическим — с устойчивыми чертами характера, которые свойственны большинству жертв насилия, а потому в нём также прослеживается параллель с образом Фан Сы-ци. Сложно определить, действительно ли Линь И-хань рассматривала данный рассказ в качестве приквела или некоторого дополнения к собственному роману, однако тема насилия по-прежнему является здесь ключевой.

Таким образом, текст «Сяо сэнь дэ гуши» можно назвать своеобразным стилистическим экспериментом Линь И-хань, где остались сохранены основные содержательные и даже сюжетные черты. Кроме того, писательница оставляет в названии и намек на автобиографичность, ведь иероглиф сэнь 森 является модификацией ее собственной фамилии линь 林 с добавлением еще одного ключа «дерево» — му 木.

Другое произведение, «Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь», выделяется композиционным решением, а также системой персонажей, однако тематически остается в одном поле с «Райским садом первой любви» и «Сяо сэнь дэ гуши». Этот рассказ представляет собой историю о попытках построить счастье после пережитой травмы, о невозможности преодолеть опыт прошлого, который преследует в настоящем и лишает будущего.

В этом тексте фигурируют три главных героя, которые обозначены лишь местоимениями — Она, Он и Ты. Тем не менее, каждый из них обладает довольно подробно прописанным характером, в котором угадываются типические черты. Очень интересен с этой точки зрения «Ты», в образе которого наблюдаются особенности, присущие фигуре учителя в прозе Линь И-хань. «Ты» щеголяет цитатами из области литературы: «[Ты] объяснял, что с красивой и талантливой девушкой “всё, что может случиться, должно случиться”. Она, конечно же, знала, что это были слова Ху Лань-чэна»³ (對她說與一個美且才的女生「能發生的關係都要發生」。她當然知道那是胡蘭成的句子。)[11].

Именно с персонажем «Ты» связано разрушение жизни героини, пережитый ею опыт насилия: «Её жизнь была похищена, сломана, в мгновение ока

³ Ху Лань-чэн 胡蘭成 (1906–1981) — китайский писатель и политик, муж писательницы Чжан Ай-лин 張愛玲 (1920–1995).

извращена и перекошена» (她的人生被搶走了，被弄壞了，在某一刻就扭曲，歪斜了。) [Там же]. Вместе с тем, в тексте нет прямого указания на род занятий этого мужчины, он в некоторой степени бесплотен и появляется в тексте лишь эпизодами, вспышками, как воспоминание о травмирующем опыте, неожиданно возникающее в голове: «В тот день она приехала навестить тебя <...> Год назад? Или два? Уже не помнила» (那天她 <...> 去找你。隔著一年？或是兩年？忘記了。) [Там же].

Фигура «Он», напротив, является искренне любящим и сознательным персонажем. Сцены, связанные с жизнью в Америке наполнены нежностью, несвойственной для описания романтических отношений у Линь И-хань: «Его губы были розово-красными, а окончания фраз напоминали улыбку. Она бесконечно любовалась, желая утонуть в нем» (他的嘴唇粉紅紅，尾音像一個微笑，她無限地望進去，想要溺死在裡面。) [Там же]. Тем не менее, в этих же трепетных сценах проступают последствия травмы, которые не дают героям построить нормальные отношения — каждый раз в моменты счастья героиню настигают тревожные образы: «Он непринужденно поцеловал ее под баньяновым деревом. День был холодный, и вдруг раздался надрывный крик птицы, ее было не разглядеть в листве, как будто это заливалось само дерево» (榕樹下他很自然吻了她。大冷天的，竟然還有鳥在啼，巢巢的葉子中找不到那鳥，仿佛是樹木本身在啼叫。) [Там же]. В этом отрывке Линь И-хань вновь прибегает к использованию мрачных эпитетов и сравнений в сцене, совершенно для них не подходящей, что способствует напряжению с самого начала текста, когда проблема еще даже не обозначена. Таким образом, воспоминания о травме бесконечно преследуют героиню, лишают возможности достижения счастья, что проявляется на уровне языковых средств.

С точки зрения композиции интересным образом представлен разум больного человека: время нелинейно и очень условно (то оно тянется бесконечно долго, то неожиданно проходит сразу несколько лет), события расположены не в хронологической последовательности. Сама ткань повествования напоминает поток сознания. Периодически в текст просачиваются фразы от первого лица, например, пронзительные слова героини: «Как бы это объяснить: да, ты целовал меня, но я вовсе не целовала тебя. Да, ты спал со мной, но я не спала с тобой. Тогда мы были вместе, но меня там не было. Как бы всё это объяснить, да и зачем объяснять?» (要如何解釋：是的，你吻了我，但我並未吻你。是的，你做了我，但我沒有做。是的，那時，我與你在一起，但我並不在那裡。這一切，要如何解釋，又為什麼要解釋?) [Там же]. Этот абзац не оформлен в кавычки, и потому очень напоминает стилистические решения из романа «Райский сад первой любви»,

где слова и мысли Фан Сы-ци вплетены в основную ткань повествования, создавая впечатление чтения дневника. Здесь же этот прием помогает реализовать образ хаотичных мыслей и воспоминаний, которые смешиваются в голове героини.

Кроме того, ощущение цикличности и сбивчивости проявляется на уровне синтаксиса, присутствует повтор риторического вопроса: «В тот день она сказала ему, что ездила к тебе, когда готовилась к экзамену SAT в Тайбэе. Почему? В его голосе она услышала гвозди, плесень на стене и целый заброшенный дом с привидениями. Почему?» (那天她跟他說她上台北補習SAT的時候去找了你。為什麼？她聽見他的聲音里有釘子，壁櫥，和一整棟廢棄的鬼屋。她說因為他根本比不上你。為什麼？) [11]. Лексический повтор присутствует и в следующем абзаце, где первое предложение в значительной мере повторяет начало предыдущего абзаца: «В тот день она приехала навестить тебя, когда готовилась к экзаменам SAT в Тайбэе» (那天她上台北補習SAT的時候去找你。) [Там же].

Вместе с тем, в произведении дается неявный намек, что история, произошедшая с «Ты», относится к прошлому: «...Толстой писал, как во время войны 1812 года русская армия сожгла Москву дотла, прежде чем отступить. Ей давно следовало понять: как и эти солдаты, ты, уходя, сжег всё, что не смог забрать» (...托爾斯泰描寫當年的俄法戰爭，軍隊棄守莫斯科，撤退時把整個莫斯科城都焚毀了 — 你也像個兵，在離開她的時候，把不能帶走的東西，全部焚毀了。) [Там же]. Последняя фраза будто сравнивает отношения с «Ты» с некоторой точкой невозврата — вновь пережитое насилие тормозит героиню, не позволяет ей двигаться дальше. Она словно оказывается заперта в конкретном моменте жизни, не имея возможности преодолеть горечь произошедшего, как и маленькая Сэнь, которая не вырастет и навсегда остается в мире детских сказок.

Таким образом, рассказ «Цзай хаоцзю хаоцзю ицян» представляет ключевую для текстов Линь И-хань проблематику насилия под необычным углом, раскрывая новые грани отношений и близости между героями. Любовный треугольник, где «Он» и «Ты» являются своеобразными противоположностями, помогает особенно ярко раскрыть драматизм истории. Героиня, не способная пережить травмирующие воспоминания прошлого, оказывается безоружна перед настоящим — не может быть рядом даже с нежным и чутким возлюбленным. Линь И-хань в этом тексте создает еще один образ жертвы, обреченной бесконечно прокручивать в голове тревожные воспоминания, потому что её будущее было «сожжено».

Последнее произведение малой прозы Линь И-хань, выбранное нами для анализа, называется «Сяо гунъюй чуньай гуши». Текст повествует об отно-

шениях учителя и ученицы, описывает их жизнь в одной квартире, что оказывается любопытно с точки зрения восприятия пространства. Линь И-хань вновь обращается к проблеме насилия, с тонким психологизмом изображая разрушенную судьбу молодой девушки.

Заглавие этого произведения вновь, будучи своеобразным оксюморонном, призвано обмануть ожидания читателя, потому что история не имеет ничего общего с чистой, искренней любовью (*чунь ай* 純愛), но наполнено тревожными сценами. Героиня теряет себя, запертая в квартире учителя наедине с собой и нарастающим безумием: «...она часто видит себя в черно-белой форме, протягивающей вперед палец. Кончики пальцев по обе стороны соединяются в поцелуе, и вмиг зеркало расходитя трещинами, словно лед. Мурашки карабкаются по ее предплечью, а затем вместе с зеркалом разбиваются об пол. На полу отражаются тысячи “Я”, но ни одно из них ей не знакомо» (自言自語，跟鏡子說話，常看見鏡子裡的自己穿著白衣黑裙制服，伸出指頭，這裡的指尖跟那裡的指尖相吻，一瞬間，鏡子裂出輻射狀的冰紋，雞皮疙瘩爬上她的手臂，然後，鏡子跟疙瘩同時碎在地上。地上影映百千個自己，可是沒有一個她認識。) [12]. В этом эпизоде героиня наиболее ярко ощущает потерю собственной личности, субъектности, а переживаемый ею опыт напоминает диссоциацию — состояние, при котором человек находится не «в» опыте, но наблюдает или слышит его снаружи как зритель [13].

Практически в абсолют возводится ощущение клаустрофобии и давящего пространства. Героиня взаимодействует не столько с насильником, сколько со спертым, пугающим помещением, напоминающим тюрьму. Этот эффект значительно усиливается за счет выбора специфической лексики, имеющей оттенки неволи, заключения. Например, в предложении «Когда она сидела с ним взаперти, не было возможности писать сочинения» (關在他那裡的時候沒辦法寫文章) [12] используется глагол *гуань* 關, имеющий значения «закрывать, затворять», а также «запирать, заточать в тюрьму». Использование слова с подобной семантикой свидетельствует о несвободе героини, как внешней, так и внутренней. Другие примеры включают в себя глаголы, которые сложно перевести на русский язык с сохранением игры слов:

1) 他願意放風之後，她最喜歡的還是去咖啡廳，想到句子就寫... «Когда он соглашался отпустить ее погулять, больше всего ей нравилось приходиться в кофейню, записывать первое предложение, пришедшее в голову...» [Там же].

2) 每天蹲咖啡廳，寫作文給他 - 幸是在紙上. «Каждый день, сидя в кофейне, она писала ему сочинения» [Там же].

Глагол *фанфэн* 放風 имеет несколько значений, которые включают как более нейтральные «проветриваться, прогуляться», так и стилистически

окрашенное «выпускать заключенного на прогулку». Во втором случае глагол *дунь 蹲* переводится «сидеть без дела» и одновременно с этим «сидеть в тюрьме». В обоих примерах выбор специфической, неоднозначной лексики способствует созданию тревожной атмосферы, образа неких оков, которые сдерживают героиню в ее невозможности вырваться из сложившейся ситуации, двигаться дальше.

Ощущение тотального одиночества усиливается и за счет применения классического приема — «диалога глухих», где реплики персонажей фактически не связаны между собой [14, с. 93]. Каждое взаимодействие героини с учителем сопряжено с пустыми разговорами, в которых сквозит полное равнодушие: «Когда дверь открылась, она покатила, как раскрасневшийся мандарин, угодив прямо в него. Он спросил, что она делает, обыденным тоном, словно в этой комнате не может произойти ничего более нормального» (開了門，她像一隻滿面通紅的橘子，落下來，打中他。他問她做了什麼，麵線白米的口氣，好像這屋子裡的事情再正常不過。) [12], «Она смеется про себя: “Уж лучше сделай зарубку на борту лодки”. Он говорит, что у нее пьяный бред» (她心裡笑：你不如刻個刻度，刻舟求劍吧。他說她發酒瘋。) [Там же]. Герои не соотносятся в своем настроении, учитель зачастую отмахивается от девушки, обесценивая ее как личность — фактически проявляя психологическое насилие.

В частности, учитель совершенно безразличен к чувствам девушки и воспринимает ее наравне с предметами быта: играет «на ее теле, как на струнном инструменте» (他彈奏她的身體) [Там же] — лишает субъектности. Услышав звук разбивающегося зеркала, он «возвращается лишь для того, чтобы проверить винные бутылки в холодильнике» (他一回來，只檢查冰箱的酒瓶) [Там же], не проявляя интереса к здоровью героини, которая могла пораниться. Фигура учителя в этом тексте очень близка образу Ли Го-хуа из «Райского сада первой любви» в своем вещизме. Но если Ли Го-хуа коллекционировал школьниц, как редкие вещицы, трофеи, то учитель в этой истории считает, что ценность и бутылки вина выше, чем у девушки.

Тем не менее, героиня, регулярно подвергаясь физическому и эмоциональному насилию, не начинает ненавидеть своего насильника, но становится по-настоящему одержимой учителем. После расставания она живет лишь воспоминаниями о нем.

«Она по памяти записывала его слова: “Это белое, бьющееся волнами платье может скрывать тайны. Я знаю, что ты надела его для меня”. Он говорил: “В Тайбэе слишком много высоток, а нам всего лишь нужна комната и окно, что не пропустит дождь”. Он говорил: “Ты похожа на грезу, на лунный свет, скользящий по кончику ножа”. Он говорил: “Я для тебя как поиск

туалета в универмаге — повсюду указатели, показывающие направления к уборной, но ни одного, что помог бы вернуться обратно»»

(默寫他說過的：「那件白洋裝，澎澎的，可以藏秘密。我知道妳穿衣服是為了我。」他說：「台北高樓大廈太多了。我們只需要一個房間，一扇食雨的窗。」他說：「妳好像一個我的夢境，從刀子般的月亮那裡掉下來的。」他說：「我之於妳，好像在百貨公司找廁所。處處有指標帶妳走向廁所，但沒有指標帶妳回去原來的地方。」) [12]

Анафора, единоначатие каждого предложения нагнетает ощущение одержимости, ведь героиня спустя много лет после расставания продолжает бродить по городу, а вокруг нее вьются слова учителя, не оставляя ее ни на миг. Вместе с тем, подобный результат является целью учителя, и он заявляет об этом без зазрений совести: В «Заметках о множестве вещей» сказано, что так я могу навечно поселиться в твоей душе, как червяк» (《博物誌》說，這樣就能蟲一樣永遠鑽進妳心裡。) [Там же]. Линь И-хань вновь создает историю девочки, которая не смогла отойти от пережитой травмы, но, в отличие от текста «Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь», она находится в полном одиночестве, наедине с «червяком», поселившимся в ее душе. Даже в системе персонажей фигурирует лишь она, учитель и Пэй-пэй, которая оказывается ее двойником.

Столкновение с Пэй-пэй, к тому же, под новым углом раскрывает нездоровое отношение девушки к ее роману. Мысли о том, что ей придется разделить с кем-то любовь учителя, оставляет героиню в состоянии безнадежности и паники: «У нее на языке крутилось множество вопросов, но в то же время она не знала, в чем проблема, будто у нее в горле золотая рыбка безостановочно выпускала пузыри. Фланелевый диван напоминал зыбучие пески, и она постепенно тонула в нем» (她嘴裡有許多問題，但是她也不知道問題是什麼，像喉嚨有隻金魚不停地吐氣泡。絨布沙發如流沙，她吃吃陷進去。) [Там же]. У нее на глазах мир разрушался, его пожирала «колония прозрачных термитов» (身骨透明的白蟻) [Там же], в критической ситуации образы обрели животные черты, сблизилась со стихией. По этой причине обыкновенная встреча в отеле действительно напоминает катастрофу в глазах героини.

В этом же тексте Линь И-хань прибегает к интересному композиционному решению — неожиданно переходит к повествованию от первого лица, что делает данное произведение «рассказом в рассказе». Тут же она пишет: «Самое болезненное, что именно тогда моя жизнь была перекошена и полностью сломана. У меня отняли жизнь. Не уговаривайте меня быть счастливой, достаточно того, что я не страдаю так сильно, что хочу умереть» (最痛苦的是我的人生就在那裡歪斜、徹底被折斷了。我的人生被搶走了。別勸我快

樂，我只要不會痛苦到想死就夠了。) [Там же]. Трудно определить, является ли это монологом той же героини, история которой была представлена в тексте, или в ткани повествования прорезается голос самой Линь И-хань, которая намекает на автобиографичность истории. Рассказчица, уже взрослая, прямым текстом вводит в произведение социальную повестку, рассуждая о судьбе девочек, столкнувшихся и продолжающих сталкиваться с насилием каждый день. Вместе с тем, и ее существование проникнуто страхом:

«Ночная тьма отпечатала черты лица на стекле, придавая им беззащитное выражение. Самое тягостное ночное воспоминание — быть пойманной вульгарным поэтом. Я могу представить, что когда я допишу этот текст и выключу свет в гостиной, ночная тьма, как рыба, резвящаяся в воде, самозабвенно заполнит все пространство, докуда только сможет дотянуться» (黑夜把五官壓在窗上，壓出一副失怙的表情，黑夜的傷心事就是被俗濫的比興套住。我可以想像，當我寫完這篇文章，關掉客廳的大燈，黑夜會魚得水般游進來，伸手到每一個它可以觸及的地方。) [12].

Нарратор испытывает искренний и благоговейный ужас перед ночью, как перед силой, несущей с собой тяжелые воспоминания, мысли о травме (отсюда здесь и фраза о «вульгарном поэте» (俗濫的比兴) [Там же] — учителе). Этот эпизод предстает очередным подтверждением беззащитности жертвы насилия, которая едва ли окажется в силах преодолеть подобный опыт.

Таким образом, произведение «Сяо гунъюй чуньай гуши» по-прежнему описывает проблему насилия, однако обращается к принципиально новым вопросам, например, затрагивает одержимость (т.н. стокгольмский синдром), с которой сталкивается жертва в своем одиночестве, а также использует языковые решения (на уровне лексики), работающие на создание гнетущей атмосферы.



Линь И-хань⁴

Подводя итоги, мы можем заключить, что в произведениях малой прозы Линь И-хань, как и в её романе «Райский сад первой любви», проблема насилия всегда рассматривается как ключевая. Основные художественные приемы, с помощью которых писательница раскрывает проблему насилия в романе, включают в себя: фигуру ненадежного нарратора (в лице учителя Ли Го-хуа), двойственные лексические смыслы (в частности, в заголовке), тревожные метафоры, которые сопровождают внешне счастливые события, мотив несвободы женских

⁴ Источник: <https://news.tvbs.com.tw/local/910410>

персонажей — потеря ими субъектности. С пронзительной откровенностью Линь И-хань описывает опыт пережитой травмы и концепцию искаженной любви, не оставляя места для оправдания насилия.

В произведениях малой прозы нами также были выделены типичные для творчества писательницы черты репрезентации насилия. Женские персонажи вновь оказываются в безнадежном положении, загнанные в угол из-за стигматизации общества (например, маленькая Сэнь получает осуждение со стороны собственных родителей). В текстах малой прозы Линь И-хань прибегает к стилистическим решениям, напоминающим поток сознания, к «многоголосому нарративу», экспериментам с языковым наполнением текста (так, неоднозначная лексика создает тревожную атмосферу в рассказе «Сяо гунъюй чуньай гуши»).

Вместе с тем, набор стилистических (сказочное повествование в тексте «Сяо сэнь дэ гуши»), композиционных («Сяо гунъюй чуньай гуши» представляет собой рассказ в рассказе) и языковых средств разнится от текста к тексту, что предоставляет Линь И-хань поле для литературных экспериментов. По-своему новым приемом является и выстраивание необычной системы персонажей для введения антитезы (в тексте «Цзай хаоцзю хаоцзю ицян»). Тексты малой формы позволяют по-новому раскрыть безнадежность, страх и цикличность жизни ее героинь. Тем не менее, несмотря на стилистические эксперименты, насилие в творчестве Линь И-хань неизменно проступает на всех уровнях текста, становясь по-настоящему вездесущим и всепоглощающим. Данная проблематика выходит на первый план в каждом тексте писательницы, наполняя художественный мир тяжелой, гнетущей атмосферой пережитой травмы.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Цзяньфан яньпань. Линь И-хань цэн се «Чулянь» тецзинь юй Чэнь Син лянцзин (Судебное рассмотрение дела. Линь И-хань написала «Первую любовь», будучи в отношениях с Чэнь Сином) // Цзюю дяньцзы бао, 2000. URL: <https://news.ltn.com.tw/news/society/paper/1129169> 檢方研判／林奕含曾寫《初戀》貼近與陳星戀情 // 自由電子。2000。
2. Lisa Chu Shen. From Lolita to Fang Siqu: Sabotaging the Narrative of Rape across Cultures // Critique: Studies in Contemporary Fiction, 2021. №. 3. P. 285–302.
3. Джумайло О.А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)»: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Ростов-на-Дону, 2014. 395 с.

4. *Жданова А.В.* Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»): специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара: Самарский государственный университет, 2007. 224 с.

5. *Белогорцев А.Д.* Автофикшн, или псевдоавтобиография: особенности жанра в современной русской литературе // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. №3. С. 23–33.

6. *Левенталь В.А., Рогова К.А., Степанов А.Д.* Современная русская литература: направления, тенденции, язык // МИРС. 2022. №3. С. 72–79.

7. *Линь И-хань.* Райский сад первой любви / Линь И-хань ; пер. с китайск. Н. Власовой. М.: Есть смысл, 2021. 208 с.

8. Линь И-хань — булогэ вэньчжан (Линь И-хань — записи в блоге) // Чжиху. 26.01.2011. URL: https://www.zhihu.com/column/c_1468210574802329600 林奕含 — 部落格文章。知乎。26.01.2011.

9. *Солдаткина Я.В.* Литература в сети Интернет и основные направления развития медиакультуры: доцифровой текст и его сетевые трансформации // Наука и школа, 2021. №1. С. 29–38.

10. *Линь И-хань.* Сяо Сэнь дэ гуши (История маленькой Сэнь) // Чжиху. 2022-02-04. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/463982743> 林奕含。小森的故事。知乎。2022/02/04.

11. *Линь И-хань.* Цзай хаоцзю хаоцзю ицянь (Давным-давно). Тайвань: Инькэ вэньсюэ шэнхо чжи, 2017. 林奕含。在好久好久以前。中国台湾: 印刻文学生活志。2017年6月。

12. *Линь И-хань.* Сяо гунъюй чуньай гуши (История чистой любви в маленькой квартирке) // Чжиху. 2022-01-23 URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/460885415> 林奕含。小公寓纯爱故事。知乎。2022/01/23。

13. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь / ред. К. Игишева. 2008. URL: <https://psychology.academic.ru/595/>.

14. *Мельник И.В.* Традиции А.П. Чехова в русской и зарубежной драматургии XX в. // Пятигорский государственный университет. С. 92–94.