

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.581

**Художественные особенности китайской сетературы
на примере веб-романа Мосян Тунсю
«Магистр дьявольского культа» (2016)***А. В. Игнатенко*

Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы,
Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

Для цитирования: *Игнатенко А. В.* Художественные особенности китайской сетературы на примере веб-романа Мосян Тунсю «Магистр дьявольского культа» (2016) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2024. Т. 16. Вып. 1. С. 24–38. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2024.102>

В настоящей работе рассматривается художественное своеобразие китайской сетевой литературы и ее языковые особенности на примере новеллизированного цикла современной онлайн-романистики Мосян Тунсю «Магистр дьявольского культа» (墨香铜臭, 魔道祖师, *Модао цзуши*, 2016). Исследование носит междисциплинарный характер, фокус внимания обращен в первую очередь на структурные особенности поэтики, принципы художественного миромоделирования и взаимодействующие элементы различных уровней (жанровые, стилистические, идейные, тематические, образные, композиционные и т. д.), а также на некоторые языковые особенности, связанные с идиостилем писательницы. Текст произведения анализируется не только в его внешнем, формальном, но и во внутреннем, содержательном аспектах, приводится системное описание разноструктурных элементов. Отдельно рассматриваются жанровая принадлежность и жанровые разновидности произведения, ставится вопрос о его полижанровой специфике и одновременном включении различных жанровых признаков таких форм, как роман, веб-новелла, фантастическое повествование, сказка, *сянься* и т. д. Утверждается и выдвигается гипотеза, что эти признаки и их элементы скорее выступают не жанром, а локальным текстуальным эффектом, который может носить точечно-эпизодический характер и/или становиться доминантным признаком веб-произведения. Приводится анализ интермедиальных и интертекстуальных средств и особенностей. Доказывается постоянное обращение автора к экфрастическому приему в писательской практике при синтетической передаче музыкальной образности, а также к интеграции ресурсов и материалов классической китайской литературы в качестве интертекстуального средства выразительности художественной словесности.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2024

Ключевые слова: Мосян Тунсю, сетература, китайская литература, веб-роман, веб-новелла, уся, сянся, *Магистр дьявольского культа*.

Введение

Данная статья посвящена исследованию художественных особенностей китайской сетевой литературы на примере новеллизированного цикла современной интернет-романистики Мосян Тунсю (墨香铜臭, р.1994) «Магистр дьявольского культа» (魔道祖师, *Модао цзуши*, 2016). Исследования проблем выявления художественной специфики новейшей китайской литературы первой четверти XXI столетия являются актуальным направлением современной мысли в различных областях науки, в том числе в филологии. Особо перспективными представляются изыскания в кругу проблем, релевантных исследованиям сетевой литературы, или сетературы (网络文学, *ванло вэньсюэ*).

Работа носит междисциплинарный характер, фокус исследовательского внимания обращен на структурные особенности поэтики, принципы миромоделирования и взаимодействующие элементы различных уровней (жанровые, стилистические, идейные, тематические, образные, композиционные и т. д.), а также на некоторые языковые особенности, связанные с идиостилем писательницы и использованием художественно-выразительных средств, в частности таких практик, как интертекстуализация и интермедиализация текста. Предметом исследовательского интереса послужили смысловой состав и структурно-поэтические свойства веб-романа молодой дебютантки, которая практически сразу после его выхода получила признание критиков и читательской аудитории. На русский язык произведение переведено М. Кулишовой и вышло в издательстве «Истари комикс» (Москва) в 2020 г., выдержав за последние два года уже пять переизданий.

Особенности становления китайской сетературы и ее перспективы: постановка проблемы

На рубеже XX и XXI вв. тенденции развития форм китайской и европейской литературы практически синхронизировались и нивелировались: китайская литература вошла в период постмодерна в культуре и стала осваивать идеи постструктурализма в гуманитарном знании, сохраняя при этом этнонациональную специфику и активно разрабатывая практику неореализма как литературного направления. В нашей стране одним из первых теоретиков неореализма, который ввел это понятие в научный оборот и обосновал в первой трети XX в., выступил Е. И. Замятин. Он выделил ряд особенностей, свойственных данному направлению, таких, например, как неправдоподобность действующих лиц и событий, передача образов и настроений через впечатление (импрессионистический прием), преувеличенная яркость красок, описание быта деревни путем изображения деталей, языковая лаконичность, динамизм сюжета, использование сказа, музыки слова и пр. [1, с. 36–94].

Осуществляемое сближение с европейской культурой и вестернизация китайского общества в различных областях жизнедеятельности в русле глобализации последних нескольких десятилетий нашли отражение в литературе. Одновременно с этим ряд стран сегодня запускают процессы деглобализации в отдельных сфе-

рах, что также будет иметь отражение в национальных литературах в ближайшее время. Эти тенденции развития и особенности литературного процесса в Китае в последние годы отмечены формированием и установлением нового явления — так называемой сетературы. Отправной точкой и началом этого явления можно считать первый китайский интернет-роман «Парящий танец» (第一次的亲密接触, *Ди и цы дэ циньми цзечу*, 1998), который за два с небольшим месяца был написан тайваньским писателем Роуди Цай (痞子蔡, *Пицзы Цай*, р. 1969) онлайн. С этого момента китайская сетература становится одной из самых востребованных и массово воздействующих на читателя форм повествования в Китае [2].

В опубликованном 51-м «Статистическом отчете о состоянии развития китайской интернет-сети» (第51次《中国互联网络发展状况统计报告》) Информационного центра китайского интернета (CNNIC) говорится, что количество интернет-пользователей достигло 1,067 млрд человек в 2022 г., что на 35,5 млн больше по сравнению с 2021 г. [3]. Около 75 % пользователей китайского интернета так или иначе обращаются к сетературе, что свидетельствует о том, что она, являясь важным элементом современной культуры, оказывает огромное влияние на современное китайское общество. Кроме того, с ростом числа переводов ее на другие языки, сегодня уже можно говорить о влиянии китайской сетературы на мировую культуру в целом.

За прошедшие двадцать пять лет в развитии и становлении сетевой литературы можно выделить три этапа: 1) ранний этап свободного развития, который основывался на пути продолжения традиционной «бумажной» литературы и канонов, связанных с ней; 2) дальнейший этап коммерциализации, при котором задавалась модель развития жанрового популярного романа; 3) этап популяризации мобильного чтения, ставший оплотом бурного развития так называемой жанровой литературы [4, с. 172]. Говоря об общих особенностях, характеризующих китайскую сетевую литературу, можно среди прочего выделить такие, как свобода творчества в создаваемом произведении, реализация игрового нарратива, явное тяготение к постмодерну и использованию элементов традиционной культуры.

Писателей китайской сетературы принципиально можно классифицировать по двум типам: активные участники (блогеры) и культурно образованные участники. К первому типу, как правило, относятся писатели сравнительно молодые, не имеющие профессионально-литературного образования, которые выступают своего рода любителями. Они пишут много, но по содержанию их литературные произведения довольно однообразны. К ним можно отнести писателей первой волны: Роуди Цай (痞子蔡), Ли Сюньхуаня (李寻欢), Ли Шаоцзюня (李少君), Чжан Вэя (张维) и многих других. Это основные «игроки» сетевой литературы первого десятилетия XXI в. Ко второму типу относятся писатели уже зрелого возраста, которые обычно имеют литературные навыки и профессиональную литературную подготовку. Так, например, некоторые части романа «Город в маске» Нин Кэня (宁肯, *蒙面之城, Мэнмянь чжи кэн*, 2001) перед появлением в открытом сетевом доступе были опубликованы в традиционных изданиях журнальной прессы.

Ко второму десятилетию XXI в. сетература прочно вошла в литературную жизнь, заняла место в ряду привычных традиционных литератур и полюбилась многим читателям, вовлекая в этот процесс молодых писателей с филологическим образованием. Мосян Тунсю дебютировала в двадцать лет выложенной в 2014 г.

онлайн-новеллой «Система “Спаси-Себя-Сам” для Главного Злодея» (人渣反派自救系统, *Жэньчжа фаньпай цзыцзю ситун*) и сразу обратила на себя внимание читателей и критиков. Популярность автора была вызвана особенным «легким» слогом и лаконичным стилем, повествовательным динамизмом и тонким юмором. Ее следующая веб-новелла «Магистр дьявольского культа», опубликованная на онлайн-платформе «Литературный город Цзиньцзян» (晋江文学城, *Циньцзян вэньсюэ чэн*), с которой автор заключила контракт, стала «лидером среди онлайн-нарративов» [5, с. 188] и уже спустя пару лет была экранизирована Чжэнь Вэйвэнем (郑伟文) совместно с Чэнь Цзялинем (陈家霖) в пятидесятисерийной дораме под названием «Неукротимый: Повелитель Чэньцин» (陈情令, *Чэньцин лин*, 2019). Одновременно вышли *маньхуа*, мультипликационный аниме-сериал (*дунхуа*), готовится к выходу компьютерная игра и пр.

Без внимания не остался и следующий цикл Мосян Тунсю «Благословление небожителей» (天宫赐福, *Тяньгун цыфу*, 2017), который также получил моментальное признание читательской аудитории. Таким образом, почти за десятилетие созданные писательницей художественные миры завоевали сердца десятков миллионов поклонников по всему миру и встали по популярности в один ряд со значительными явлениями в сказочной фантастической литературе XX–XXI вв. — трилогией Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» (1954–1955), семитомным фэнтези Дж. Роулинг о Гарри Поттере (1997–2007), состоящим из четырех тысяч страниц, и уже опубликованными пятью книгами из планируемых семи Дж. Р. Р. Мартина «Песнь льда и огня» (1996–).

Одной из ключевых особенностей произведений Мосян Тунсю как примеров сетевой литературы стало то, что в течение нескольких лет работы у автора была постоянная возможность онлайн-общения с читателями и редактирования текста в сети в соответствии с критическими замечаниями и пожеланиями поклонников. Так, можно констатировать, что фанаты выступили идейными соавторами повествования.

К вопросу о жанре и жанровой разновидности: роман уся, сянься, даньмэй, рыцарский роман, фантастика, фэнтези или сказка

Проблема классификации неизбежно встает перед жанрологией, имеющей дело с разнообразием форм. В XX в. в России проблему жанров разрабатывали представители «формальной школы» (Б. Томашевский, В. Шкловский, Ю. Тынянов и др.) и их основной оппонент М. Бахтин, на Западе — Ц. Тодоров и Ю. Кристева. Жанр — понятие традиционное, существующее со времен Платона и Аристотеля, а в Новое время, по мнению французского философа Ж.-М. Шеффера, терминологически неустойчивое [6, с. 8–11]. В начале XXI в. в литературоведении была принята гипотеза «о цикличности в развитии теории жанра — от признания его центральной художественной категории до полного отрицания» [7, с. 10].

Основные проблемы фантастической литературы в русле теории жанров сформулировал Ц. Тодоров в книге «Введение в фантастическую литературу» (1999), где он постулирует «существование, с одной стороны, исторических жанров, с другой — теоретических жанров. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции» [8, с. 16]. В то же время

в понимании фантастической литературы он отходит от бинарной семантической концепции «правда — ложь» (реальность как антоним фантастики) и начинает трактовать фантастическую форму в семиотических категориях двойственного кодирования текста с колебаниями между различными системами правдоподобия («естественное — сверхъестественное», «реальность — иллюзия» и т. д.), которые создают мультимодальную картину художественного универсума. Данную особенность Ц. Тодоров выделил как основной признак фантастической литературы, фантастического жанра и нарратива [8, с. 36].

Огромное значение в жанровых вопросах имеют также культурные и этнонациональные особенности. Своеобразие мышления и национальный образ мира в китайской культуре создали особые литературные формы — *уся* (武侠), *сянься* (仙侠), *даньмэй* (耽美) и другие разновидности, которые можно отнести к драматическим (по действию) или эпическим (по объему) жанрам. В то же время им свойственна романная форма в классическом понимании, поэтому видовым жанром можно маркировать, например, роман-*уся*, новеллу-*сянься* и т. д. Одним из первых произведений, написанных в (под)жанре *уся*, принято считать танскую новеллу Пэй Синя «Куньлуньский раб» (裴铏, 昆仑奴, *Куньлунь ну*, IX в.). Примерно в это время возникает термин для обозначения приключенческого жанра китайского фэнтези, насыщенного фантастическими элементами и восточными единоборствами, *уся* — от слов *ушу* (武术, букв. «боевое искусство») и *сякэ* (侠客, букв. «странствующий благородный рыцарь/человек»).

Однако само явление рыцарства-ся зародилось задолго до этого в глубокой древности. Упоминания о рыцарях-ся встречаются уже во II в. до н.э. у летописца-историографа Сыма Цяня в «Исторических записках» (司马迁, 史记, *Шицзи*). В дальнейшем основные элементы жанра *уся* были закреплены в классических романах «Речные заводи» (水浒传, *Шуйху чжуань*, XIV в.), «Путешествие на Запад» (西游记, *Сю цзи*, XVI в.) и многих других произведениях. В XX в. жанр приобрел проработанные структурные характеристики в произведениях Гу Луна (古龙) и Цзинь Юна (金庸). Из основных элементов этого жанра можно выделить: 1) временную историчность в хронотопе; 2) место действия, как правило, Древний Китай; 3) незаурядного героя или группу героев, практикующих путь самосовершенствования; 4) фантастический эффект в нарративе на уровне эпизодов или всего текста; 5) применение и развитие духовных практик, энергий, божественной энергии и пр.; 6) приключенческую, детективную и любовную линии в сюжетостроении и т. д.

О становлении китайского детектива и формировании детективного жанра в Китае в XX столетии интересные наблюдения делает Е. И. Митькина, отмечая огромную роль журнала «Мир детектива» (侦探世界, *Чжэньтань шицзе*) в литературном процессе. Исследовательница вслед за Д. Н. Воскресенским утверждает, что вместе с европейским влиянием китайский детектив вышел из китайских судебных повестей в жанре *гунъань* (公案) [9, с. 743].

Отметим, что, на наш взгляд, форма рассматриваемого произведения «Магистр дьявольского культа» с классической точки зрения теории жанров имеет полижанровый характер: оно синтетически наделено одновременно признаками романа, который сегодня исчисляется десятками разновидностей и продолжает порождать новые, а также новеллы, или веб-новеллы (именно как сериального цикла, т. е. произведения большой формы, сопоставимого с романом). Событийное время в нем

интенсивно, динамично и локально, как в малых жанрах, а повествовательное время стремится к романной широте, многочисленным флуктуирующим подробностям, предметной и психологической обстоятельности. Произведение обладает всеми романскими признаками: большим объемом, типичной фабулой и хронотопом детективно-приключенческого романа, многообразием типов и романским многоязычием. В то же время произведение в рамках художественных интенций и романной формы можно отнести к жанровым разновидностям *уся/сянься* или фэнтези (как разновидности фантастики) с элементами сказки. Некоторые критики также относят его к разновидности *даньмэй* (耽美, букв. «увлечение красотой») о мужской дружбе. По структурной организации процессов художественного миромоделирования рассматриваемый роман Мосян Тунсю в нарративе имеет авантурные, приключенческие, социально-психологические, философские, а также детективные признаки и элементы. По эмотивности, или признаку эмоциональной доминанты, роман можно определить как героико-романтический с юмористическими элементами. Таким образом, нам представляется, главным в произведении является не ориентир на строгую жанровую систему и видовую классификацию, а меняющиеся стилевые принципы изображения художественного мира.

Художественный универсум веб-романа: особенности образов и хронотопа

Литературная коммуникация в романе «Магистр дьявольского культа», как и в любом тексте, осуществляется по модели «автор (писатель) — текст (произведение) — реципиент (читатель)». При этом логика развертывания миромоделирования художественного универсума произведения порождается через действие, событие, странствование и приключения, углубляется в героев, их испытания, самосовершенствование и эволюцию, создает решения многочисленных логических загадок и тайн, комическую путаницу (например, прием *квинпрокво*, когда одного персонажа принимают за другого: Вэй Усяня за Мо Сюаньюя, Сюэ Яна за Сяо Синчэня и т. д.), неожиданные концовки, транспонирование через героя идеи, продуцирование и синтез художественных интенций и т. д.

Экспозиция романа практически сразу без подготовки перетекает в сюжетную завязку, непосредственное начало действия и получает динамическое развитие рядом разнообразных конфликтных узлов, перипетий и коллизий (исполнение желания заклинателя, призвавшего душу старейшины Илина, и истребление клана Мо; загадка расчлененной темной руки; схватка с пожирающей души танцующей богиней; вставки-воспоминания, в том числе о борьбе с Бездонным омутом; продолжение поисков расчлененной души в Крепости-людоеде; события в городе И, оказавшиеся ловушкой, и т. д.). Одна из главных интриг — правда о смерти главного героя Вэй Усяня до возвращения в тело Мо Сюаньюя — раскрывается на протяжении всего романа.

Интрига, связанная со смертью и расчленением Чифэн-цзуня Не Минцзюэ и Тигриной печатью, закручивается и развивается по принципу композиционной фигуры «за богомолем, поймавшим цикаду, наблюдает чиж» (螳螂捕蝉，黄雀在后, *танлан бу чань, хуанцюэ цзай хоу*). Такого рода композиция ведет к тому, что практически до последних страниц читательское ожидание обманывается релевантно-

иллюзорными предположениями и предчувствиями. Этот прием и выражение восходят к «Саду историй» (说苑, *Шюань*, I в. до н. э.), сборнику исторических рассказов, составленных Лю Сяном (刘向). В кульминации романа героиня Вэй Усянь, уже догадавшись о главном манипуляторе всех событий, буквально отсылает к этой идиоме, интертекстуально вплетая ее в рассуждения:

“金宗主，你有没有想过，今晚你是螳螂，但是还有一只黄雀。那个一直盯着你的送信人，此时此刻，说不定就在暗处窥看着你的一举一动。<...>”¹

— Глава ордена Цзинь, вы никогда не думали, что, пускай *сегодня вы* — *богомол*, *позади вас все-таки притаился чиж?*² (4:107)

В системе образов художественного универсума Мосян Тунсю включены и активно функционируют такие актанты и действующие лица, как боги и небожители: пожирающая души богиня (食魂天女, *шихунь тяньню*), бессмертные (仙君, *сяньцзюнь*); мифические существа: Черепаха-губительница Сюанью (玄武, *Сюанью*); просвещенные: заклинатели (修士, *сюши*, 道人, *даожэнь*), бродячие заклинатели *саньжэнь* (散人, *саньжэнь*), монахи (高僧, *гаосэн*); монстры и демоны: демоны (厉鬼, *лигуй*, 邪煞, *сеша*), монстры, пожирающие души (食魂兽, *шихуньшоу*), нечисть (妖兽, *яошоу*), нечистая сила (妖魔鬼怪, *яомо гуйгуай*); дүхи: Дама Распускающихся Бутонов (蒹花女, *шихуаню*); души и призраки: злобные призраки (邪祟, *сесуй*), гули (除水祟, *чусуйсуй*), души умерших (阴灵, *иньлин*), духи невинно погибших (冤魂, *юаньхунь*), бездонный омут (水行渊, *шуйсинюань*); различные твари и создания: лютые мертвецы (凶尸, *сюнши*), преобразенные трупы (尸变者, *шибяньчжэ*), твари (邪物, *сеу*, 东西, *дунси*) и другие мифические и фантастические существа.

Хронотоп локализуется в землях, напоминающих Древний Китай. Художественное время воспринимается «быстрым» и линейным за счет интенсивной сюжетной линии и динамики лаконичных диалогов, но описываемые события ретроспективно отсылают к прошлому, относящемуся к тринадцатилетней давности, интегрируясь в повествовательный план. Доминантных хронотопов насчитывается четыре: 1) город (большой, провинциальный); 2) небольшое поселение (деревня, усадьба, поместье); 3) резиденции орденов/кланов (Гусу Лань, Ланьлин Цзинь, Юньмэн Цзян, Цинхэ Не, Цишань Вэнь и др.); и связывающая эти образы-пространства 4) большая дорога.

Эти хронотопы дифференцируются различной фрагментацией: большой город, например, выделяется храмами, постоянными дворами, кабаками и пр.; резиденции орденов — садами, беседками, водоемами, парками, библиотеками и пр.; большая дорога — пейзажами, лесами, горами, озерами, реками и пр. На страницах встречаются такие топонимы, как поселок Ступни Будды (佛脚镇, *Фошань чжэнь*), город Гусу (姑苏城, *Гусу чэн*), Хребет-людоед (吃人岭, *Чижэнь лин*), Облачные глубины (云深不知处, *Юньшэнь бучжичу*), Пристань Лотоса (莲花坞, *Ляньхуа у*), гора Муси (暮溪山, *Муси шань*, букв. «сумеречный ручей»), гора мертвецов Луаньцзан (乱葬岗, *Луаньцзан ган*, букв. «зброшенное кладбище»), гора Байфэн (百凤山, *Байфэн шань*, букв. «сотня фениксов»), тропа Цюнци (穷奇道, *Цюнци дао*, букв. «мифическое существо, представляющее тигра с крыльями и колючками ежа, размером

¹ Текст на оригинальном языке цит. по: [10].

² Перевод на русский язык приведен по: [11].

с быка, и олицетворяющее ложь и клевету») и т. д. При этом собирательно все земли напрямую называются Поднебесной. Кроме того, в художественном мире романа функционируют многочисленные магические артефакты и волшебные вещи: амулеты и талисманы (符咒, *фучжоу*, 符篆, *фучжуань*), духовное оружие (法宝, *фабао*), компас зла (风邪盘, *фэнсе пань*), метелка из конского волоса (拂尘, *фучэнь*), Тигриная печать преисподней (阴虎符, *Иньху фу*), талисман перемещения (传送符, *чуаньсун фу*), мифические мешочки *цянькунь* (乾坤袋, *цянькунь дай*), золотое ядро (金丹, *цзиньдань*), флейта Чэньцин (陈情, *Чэньцин*, букв. «изливать чувства»), меч Бичэнь (避尘, *Бичэнь*) и т. д.

Онлайн-романистка помимо всего прочего использует также традиционный для китайской литературной поэтики прием «говорящих имен», который активно функционирует в современной китайской литературе, придавая ей некоторый различительный и перцептивный индекс. Это связано, во-первых, с тем, что список китайских имен открытый, а во-вторых, с тем, что имена могут содержать главный характеристический принцип персонажа [12, с. 120]. Конфигурация строения системы образов разворачивается вокруг двух основных персонажей — Вэй Усяня (魏无羨) и Лань Ванцзи (蓝忘机) — и является, по сути, не моноцентрической, а дуоцентрической системой построения системы образов, несмотря на то что в названии романа вынесена отсылка к одному из героев, основателю темного пути — Вэй Усяню.

В основе формулы художественного мира и взаимодействия главных героев лежат антиномические связи, выстроенные по даосскому принципу противоположностей, которые уравнивают и гармонизируют их характеры («спокойствие, безмолвие — шум, неугомонность»), внешность («светлый, белый — темный, черный»), поведение («соблюдение правил — нарушение правил», «порядок — хаос») и другие контрасты. Главные герои связывают других персонажей и организуют фабулу романа, при этом повествовательный контрапункт может превращаться в многоголосие. Такая же образная дихотомия проявляется и продуктивно функционирует в персонажах уже упомянутого другого романа «Благословение небожителей», где главные герои — Се Лянь (谢怜) и Хуа Чэн (花城) — являются небожителем и демоном.

Фамилия Лань в имени Лань Ванцзи связана с символикой клана Гусу Лань (姑苏蓝氏, *Гусу Ланьши*), из которого он происходит. Основатель клана Лань Ань (蓝安) после совершеннолетия взял фамилию Лань — слог из *целань* (伽蓝, букв. «буддийский монастырь», или 僧伽蓝摩, *сэнцзяланьмо*, что восходит к санскриту — *самгхарам* [saṃgharāma] — «место отдыха монахов»). А имя Ванцзи дословно переводится как «безразличие», что сюжетно соответствует его внешним проявлениям и поведению. Это имя коррелирует с выражением 鸥鹭忘机 (*оу лу ван цзи*, «дружба отшельника с природой», букв. «чайки и цапли подлетают к тому, кто не имеет на них видов»), где под «忘机» подразумевается «忘机心» «забыть злонамеренность», т. е. отрешиться от мирской суеты и жить в гармонии с миром.

Это выражение — «дружба отшельника с природой» — восходит к трактату даосской натурфилософии «Лецзы» (列子, *Лецзы*, V–IV вв. до н. э.), в котором рассказана история о мальчике, каждый день проводившем время с прибрежными чайками. Они не боялись его и легко шли на контакт. Но однажды отец попросил его поймать птиц. Мальчик пришел на берег и обнаружил, что ни одна птица не

садится на берег [13, с. 78–79]. Отсюда мораль, что человек должен отринуть дурные намерения, суетные заботы и жить в мире с природой и окружающим миром. Первое имя Лань Ванцзи — Лань Чжань (蓝湛) — также работает на образ героя, подчеркивая его чистоту и светлость (湛, букв. «чистый»). Лань Ванцзи имеет титул Ханьгуан-цзюнь (含光君, *Ханьгуан цзюнь*), который означает «блистающий добродетелью благородный господин».

Вэй Усянь также имеет несколько имен. Его детское имя — Вэй Ин (魏婴), в народе его называют Старейшиной Илин (夷陵老祖, *Илин лаоцзу*). Имя Усянь буквально переводится как «не сожалеющий». На страницах романа его имя омонимически обыгрывается с выражением «безденежный» (无钱, *у цян*), создавая комический эффект. В рабочих заметках Мосян Тунсю называла его Вайфай, так как имя 无羨, *У Сянь*, является омофоном 无线 (*У Сянь*, «вайфай»).

Мелодию, которая приобрела символическое значение в судьбе героев, в конце романа назвали по первым двум иероглифам их имен: «Забуть о сожалении» (忘羨, *Ван сянь*). Эта мелодия и музыка вообще в романе выполняют одну из ключевых сюжетобразующих и композиционных функций.

Синестетические особенности интермедиальной поэтики

Основное внимание, как уже было сказано, в романе уделяется приключенческой и любовной линиям с активным включением детективных элементов. В то же время своеобразие художественного повествования «Магистра дьявольского культа» в писательской практике Мосян Тунсю заключается в постоянном присутствии средств и приемов синтеза искусств, или интермедиальной поэтики [14]. Это связано с тем, что духовное оружие центральных героев — Вэй Усяня и Лань Ванцзи — музыкальные инструменты: флейта, или дудочка (笛, *ди*), и *гуцин* (古琴), китайский семиструнный щипковый музыкальный инструмент, разновидность цитры. Кроме того, орден Гусу Лань, к которому принадлежит Лань Ванцзи, обладает множеством уникальных и самобытных мелодий («Песнь истребления», «Распрос», «Песнь очищения сердца», «Омовение» и т. д.). Вербализация музыки передается очень точно, подробность и полнота описываемых звуков оказывают определенное эстетическое воздействие на читателя, интенсивно погружая его в художественный мир романа. Приведем несколько ярких примеров.

尖锐的笛音如同一道响箭，划破夜空，直冲云霄。

Резкая трель, словно поющая стрела, пронзила ночное небо и унеслась к облакам [11, т. 1, с. 100].

魏无羨“噗”的吹破了一个音，<...> 蓝忘机指下音律陡转，一拨而下，七根琴弦齐齐震动，发出山崩一般的怒鸣。

Одна из нот сорвалась на оглушительную свистящую трель. <...> Тон мелодии Лань Ванцзи тут же изменился, неуловимым движением руки он заставил все семь струн одновременно затрепетать и издать яростный звук, сравнимый с внезапным горным обвалом [11, т. 1, с. 278].

魏无羨拔出竹笛，尖锐凄厉的调子撕破降临的夜幕，<...>。

Вэй Усянь, увидев это, вытащил из-за пояса бамбуковую флейту, и пронзительный резкий звук располорил завесу сумерек [11, т. 1, с. 316].

Заложенный в романе такого рода синестетический потенциал демонстрирует превосходную адаптацию произведения к аниме, манга, дорамам, играм и прочим ориентированным на аудиовизуальный и креолизованный контент формам, по сути, выходя на «трансмедийный» (Г. Дженкинс [15]) повествовательный уровень. Прием, на котором основываются такого рода семиотические переходы из одного вида искусства в другой, называется экфрасисом. В тексте он может выступать в качестве приема, жанра или дискурса, при этом его функцией будет создание альтернативной реальности и дескрипции иллюзии действительности или ее образности [16, с. 162]. Из приведенных примеров видно, что для Мосян Тунсю характерно обостренное эстетическое чувство, которое выражается в постоянном обращении к переводу музыки в словесное искусство.

Интертекстуальные и стилистические особенности языковой игры

Кроме активного вовлечения в художественный мир музыкальных атрибутов и образов, дискурсивно-синтаксическое своеобразие романа Мосян Тунсю составляет интертекстуальность. Автор обращается, как правило, к классической китайской литературе и каноническим текстам. Приведем некоторые примеры.

这两声似是由人信手弹拨，甚是空灵澄澈，带着一股冷冷的松风寒意。 звучание его было чистым и воздушным. Будто кто-то, подавшись порыву вдохновения, решил исполнить мелодию, подобную *прохладному дуновению ветра в соснах*. [11, т. 1, с. 52].

Здесь отсылка к танскому стихотворению Лю Чанцина «Слушаю игру на цине» (刘长卿, 听弹琴, *Тин таньцинь*), в котором есть строка: ‘冷冷七弦上，静听松风寒’ («Семь шелковых струн чистой прохладой журчат. Дуновение ветра в соснах слушаю в тишине», пер. М. Кулишовой). В данном фрагменте в лучших китайских традициях происходит сплав интермедийного описания мелодии с его интертекстуальной корреляцией с классической литературой.

Такого рода приемом в романе обыгрываются и некоторые названия. Так, все названия кланов имеют интертекстуальное происхождение и восходят к эпохе Тан (618–907). «Облачные Глубины» (云深不知处, *Юньшэнь бучжичу*), например, отсылают к Цзя Дао и его стихотворению «Ищу отшельника, но его не застать» (贾岛, 寻隐者不遇, *Сюнь иньчжэ буюй*, IX в.). Название возникло из последней строчки ‘云深不知处’ (букв. «место в глубине туманных облаков, которого не найти»). «Пристань Лотоса» связана со стихотворением Ван Вэя «Пристань лотоса» из цикла «Дом Хуанфу Юэ в Долине облаков» (王维, 皇甫岳云溪杂题五首·莲花坞, *Хуанфу Юэ юньси цзати ушоу — Ляньхуа ту*).

Интертекстуальность проявляется и на заклинательном уровне художественного мира, где все тексты заклинаний взяты из известных произведений:

随即，退后一步，微微一笑，道：“媚眼含羞合，丹唇逐笑开。不问善与恶，点睛召将来。”

После Вэй Усянь сделал шаг назад и, едва заметно улыбаясь, прочел заклинание: — В смущении ресницы опускает, губы алые в улыбке приоткрыв. Не расспросив, добра ты или зла, глаза рисую, чтоб призвать тебя [11, т. 1, с. 398].

В данном заклинании автор обыгрывает и инкорпорирует фразу из стихотворения «Встретил красавицу в Наньюань» Хэ Сычэна (何思澄, 南苑逢美人, *Наньюаньфэн мэижэнь*), написанного во времена династии Лян, в эпоху Южных династий (南朝梁, *Наньчао Лян*, 502–557 гг.), заменив ‘笑分’ на ‘笑开’. В названии этого заклинания — «Призыв нарисованных глаз» (点睛召将术, *Дяньцзин чжаоцзян шу*) — прослеживается языковая игра (свойственная новейшей китайской литературе [17]), основанная на принципе контаминации. Выражение отсылает к идиоме «нарисовать зрачки дракону» (画龙点睛, *хуа лун дянь цзин*), что в современном китайском языке употребляется в переносном значении «придать полную законченность делу». Фразеологизм восходит к легенде об одном художнике, который так виртуозно нарисовал дракона, что тот улетел, когда в его глазах были поставлены точки-зрачки. Вэй Усянь рисует своей кровью на бумажных манекенах девушек глаза, читает заклинание и отдает ожившим куклам распоряжение.

Другим примером интертекстуального заклинания может быть «Призыв Си-лача Преисподней», который коррелирует со строкой из стихотворения «Написал при расставании о траве на древней равнине» Бо Цзюйи (白居易, 赋得古原草送别, *Фудэ гу цаоюань сунбе*, IX в.), где строчка воспроизводится без искажения оригинала:

“野火烧不尽，春风吹又生。”

— Неиспелима пожаром степным, от дуновения ветра весной возродится [11, т. 1, с. 405].

В повествовательном нарративе также обыгрывается более раннее анонимное стихотворение «Пою коня у ручья в пробоине Великой стены» (*饮马长城窟行, Иньма Чанчэн ку син*) из сборника народных песен «Музыкальная палата» (乐府, *Юэфу*), относящееся к периоду династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.). В одном из эпизодов Вэй Усянь обращается к девушке по имени Мяньюань (绵绵, букв. «бескрайний»), которое услышал от ее подруг. Когда девушка спрашивает, как зовут молодого заклинателя, он представляется именем Юаньдао (远道, букв. «далекий путь»). Эта игра слов отсылает к первой строке стихотворения 《青青河畔草, 绵绵思远道》 («Зелена-зелена покрывает трава / Берега бесконечной реки. / Тяжелотяжело без конца вспоминать / О далеких-далеких краях», пер. Б. Б. Вахтина). Если во второй части фразы рассматривать 绵绵 *мяньюань* и 远道 *юаньдао* как номинативы, т. е. имена собственные, то выйдет, что «Мяньюань скучает по Юаньдао». Поэтому случайно услышавший это Лань Ванци комментирует это как «игру слов»:

忽然，一旁传来蓝忘机冷冷的低语：“玩弄字眼。”

Вдруг позади них послышался недовольный бубнеж Лань Ванци:

— Глупая игра слов [11, т. 1, с. 292].

Таким образом, автор активно использует и привлекает интертекстуальные средства, которые выступают своего рода метаязыком и, деконтекстуализируя оригинал, привносят новые смыслы. Такого рода фигуры и смысловые сдвиги становятся в некотором смысле приемом осмоса, т. е. взаимопроникновением двух или нескольких фонов и контекстов — излагаемого оригинала и излагающего этот оригинал автора и интерпретатора. В то же время эти приемы, на наш взгляд, слу-

жат вспомогательным структурным средством метафорологии, так как метафора, выходя за пределы привычных семантических свойств, способна обыгрывать привычные значения и продуцировать новые образы (о скрытом воздействии метафоры см. [18]).

Заключение

Итак, появление сетевой литературы привнесло формально-жанровые и тематически-идейные изменения в новейшую китайскую литературу. Она уверенно демонстрирует устойчивое развитие и жизнеспособность в общем литературном процессе. Анализ и экстраполяция прозаического языка Мосян Тунсю, ее идиостилия на примере романа «Магистр дьявольского культа» выявили, что жанровая принадлежность произведения требует определенных оговорок. Оно имеет полижанровый характер в сравнении с традиционными литературными жанрами и синтетически абсорбирует различные стилевые текстовые сегменты и формы на уровне отдельных эпизодов или вставных рассказов. Иначе говоря, если исходить из того, что в целом произведение относится к жанру романа или веб-новеллы, то элементы фантастики, сказки, *сянься* и пр. скорее выступают не жанром, а эффектом текста, который может носить точечно-эпизодический характер и/или становится доминантным признаком.

Кроме того, роману свойственно постоянное вовлечение музыкальной образности, а также синтез различных видов искусств в словесной форме. В этом активно участвует и помогает экфрасис как прием интермедальной поэтики и метод интермедального анализа художественного произведения. Феномен интермедальности образуется на стыке взаимосвязей различных видов искусства, т. е. различных семиотических систем, что позволяет тексту, который обладает гибкой структурой, в рамках такой тесной коммуникации с музыкой вбирать в себя присущие ей характерные знаки. В ходе исследования удалось также выявить тесную интертекстуальную связь прозы Мосян Тунсю с классическими текстами, которые она активно привлекает и помещает, как правило, в комически-иронический или метафорический контекст. Древняя словесность, в свою очередь, создает необходимую атмосферу и колорит, присущий Древнему Китаю.

Литература

1. *Замятин Е. И.* Мы: текст и материалы к творческой истории романа. СПб.: Миръ, 2011. 608 с.
2. 周志雄. 网络文学的兴起——中国网络文学发展文献史料辑. 北京: 人民出版社, 2014. 327页. [Чжоу Чжисюн. Расцвет онлайн-литературы. Сборник исторических материалов о развитии китайской онлайн-литературы Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 2014. 327 с.] (На кит. яз.)
3. 第51次《中国互联网络发展状况统计报告》. [51-й статистический отчет о состоянии развития китайской интернет-сети.] URL: <https://cit.buct.edu.cn/2023/0306/c7775a176286/page.htm> (дата обращения: 22.07.2023). (На кит. яз.)
4. *Игнатенко А. В.* Особенности становления и перспективы развития сетевой литературы в Китае // Сборник статей I международной научно-практической конференции: Китайский язык: Актуальные вопросы языкознания, переводоведения и лингводидактики. М.: МГИМО, 2019. С. 172–174.

5. Ван Чжэ, Дай Сяофэн. Трансмедийное повествование в китайском литературном сетевом дискурсе (онлайн-роман «Основатель пути дьявола») // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 2. С. 182–197. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-2-182-197>
6. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
7. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2010. 904 с.
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
9. Митькина Е. И. Журнал «Мир детектива» и его роль в становлении китайского детектива // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2022. Т. 14, № 4. С. 742–754. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2022.412>
10. 墨香铜臭. 魔道祖师. [Мосянь Тунсю. Магистр дьявольского культа.] URL: <https://b.guidaye.com/wangluo/8523/> (дата обращения: 22.07.2023). (На кит. яз.)
11. Мосян Тунсю. Магистр дьявольского культа / пер. с кит. М. Кулишова. М.: Истари Комикс, 2022. Т. 1. 440 с. Т. 2. 408 с. Т. 3. 424 с. Т. 4. 336 с.
12. Игнатенко А. В. Особенности парентетических конструкций в романе Мо Яня «Устал рождаться и умирать» (2005) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 4. С. 115–126. <https://doi.org/10.25205/1818-7919-2023-22-4-115-126>
13. Даосские каноны. Философская проза. Книга 1. Ле-цзы. Гуань Инь-цзы. Лю Имин. Плач о пути / пер. В. В. Малявина. Иваново: Роцца, 2017. 358 с.
14. Козлова Л. А., Кремнева А. В. Лингвоживописная техника письма и ее роль в создании образа художника // Russian Journal of Linguistics. 2022. Т. 26. № 3. С. 721–743. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-30060>
15. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York; London: New York University Press, 2008. 318 p.
16. Игнатенко А. В. Экфрастическая репрезентация произведений живописи в чеховской прозе // Новый филологический вестник. 2019. Т. 50. № 3. С. 160–170.
17. Игнатенко А. В. Особенности языковой игры в прозе Лю Чжэньюня на примере романа «Я не Пань Цзиньянь» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2022. Т. 14. № 3. С. 507–523. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2022.308>
18. Сунь Ю., Калинин О. И., Игнатенко А. В. Использование индексов метафоричности для анализа речевого воздействия метафоры в текстах публичных выступлений политиков // Russian Journal of Linguistics. 2021. Т. 25. № 1. С. 250–277. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-2021-25-1-250-277>

Статья поступила в редакцию 23 июля 2023 г.,
рекомендована к печати 9 января 2024 г.

Контактная информация:

Игнатенко Александр Владимирович — канд. филол. наук; ignatenko-av@rudn.ru

Artistic Features of Chinese Network Literature on the Example of the Web Novel by Moxiang Tongxiu “The Grandmaster of Demonic Cultivation” (2016)

A. V. Ignatenko

RUDN University,
6, ul. Miklukho-Maklaya, Moscow, 117198, Russian Federation

For citation: Ignatenko A. V. Artistic Features of Chinese Network Literature on the Example of the Web Novel by Moxiang Tongxiu “The Grandmaster of Demonic Cultivation” (2016). *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*, 2024, vol. 16, no. 1, pp. 24–38. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2024.102> (In Russian)

This paper examines the artistic originality of Chinese online literature and its linguistic features on the example of the novelized cycle of the modern online novelist Moxiang Tongxiu “The Grandmaster of Demonic Cultivation” (墨香铜臭《魔道祖师》, 2016). The research is interdisciplinary in nature, the focus is primarily on the structural features of poetics, the principles of artistic world modeling and interacting elements of various levels (genre, stylistic, ideological, thematic, figurative, compositional, etc.), as well as some linguistic features associated with the writer’s idiosyncrasy. The text of the work is analyzed not only in its external, formal, but also internal, substantive aspects, a systematic description of the different structural elements is given. The genre affiliation and genre varieties of the work are considered separately, the question is raised about its multi-genre specifics and the simultaneous inclusion of various genre features of such forms as a novel, a web novella, a fantastic narrative, a fairy tale, a *xianxia*, etc. It is argued and put forward the hypothesis that these signs and their elements rather act not as a genre, but as a local textual effect, which can be point-episodic in nature and/or become the dominant feature of a web work. The analysis of intermediate and intertextual means and features is given. The author’s constant appeal to the epiphastic technique in writing practice in the synthetic transmission of musical imagery, as well as to the integration of resources and materials of classical Chinese literature as an intertextual means of expressiveness of artistic literature, is proved.

Keywords: Moxiang Tongxiu, network literature, Chinese literature, web novel, web novella, *wuxia*, *xianxia*, *The Grandmaster of Demonic Cultivation*.

References

1. Zamyatin E. I. *We: text and materials for the creative history of the novel*. St. Petersburg: Mir Publ., 2011. 608 p. (In Russian)
2. Zhou Zhixiong. *The heyday of online literature. Collection of historical materials on the development of Chinese online literature*. Beijing, Renmin, 2014. 327 p. (In Chinese)
3. *51st Statistical Report on the State of Development of the Chinese Internet Network*. Available at: <https://cit.buct.edu.cn/2023/0306/c7775a176286/page.htm> (accessed: 22.07.2023). (In Chinese)
4. Ignatenko A. V. Features of the formation and prospects for the development of online literature in China. *Sbornik statei 1-i mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: Kitaiskii iazyk: Aktual'nye voprosy iazykoznanii, perevodovedeniia i lingvodidaktiki*. Moscow, MGIMO Publ., 2019, pp. 172–174. (In Russian)
5. Wang Zhe, Dai Xiaofeng. Transmedia Narrative in Chinese Literary Network Discourse (Online Novel “Founder of Devil’s Way”). *Nauchnyi dialog*, 2022, vol. 11, no. 2, pp. 182–197. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2022-11-2-182-197> (In Russian)
6. Schaeffer J.-M. *What is a literary genre?* Transl. from French by S. N. Zenkin. Moscow, URSS Publ., 2010. 192 p. (In Russian)
7. Leiderman N. L. *Genre theory*. Ekaterinburg, UrGPU Publ., 2010. 904 p. (In Russian)
8. Todorov Ts. *Introduction to fantastic literature*. Transl. from French by B. Narumov. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1999. 144 p. (In Russian)
9. Mitkina E. I. “The Detective World” Magazine and Its Role in the Formation of a Chinese Detective. *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*, 2023, vol. 14, no. 4, pp. 742–754. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2022.412> (In Russian)
10. Moxiang Tongxiu. *The Grandmaster of Demonic Cultivation*. Available at: <https://b.guidaye.com/wangluo/8523/> (accessed: 22.07.2023). (In Chinese)
11. Moxiang Tongxiu. *The Grandmaster of Demonic Cultivation*. Moscow, Istari Komiks Publ., 2022. Vol. 1. 440 p. Vol. 2. 408 p. Vol. 3. 424 p. Vol. 4. 336 p. (In Russian)
12. Ignatenko A. V. Features of Parenthetical Constructions in Mo Yan’s Novel “Tired of Being Born and Dying” (2005). *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2023, vol. 22, no. 4, pp. 115–126. <https://doi.org/10.25205/1818-7919-2023-22-4-115-126> (In Russian)
13. *Taoist canons. Philosophical prose. Book 1. Le tzu. Guan Yin-tzu. Liu Yiming. Crying about the way*. Transl. by V. V. Malyavin. Ivanovo, Roshcha Publ., 2017. 358 p. (In Russian)

14. Kozlova L. A., Kremneva A. V. Lingua-artistic technique of writing and its role in portraying an artist. *Russian Journal of Linguistics*, 2022, vol. 26, no 3, pp. 721–743. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-30060> (In Russian)
15. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York; London, New York University Press, 2008. 318 p.
16. Ignatenko A. V. Representation of Painting by Ekphrasis in Chekhov's Prose. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2019, vol. 50, no. 3, pp. 160–170. (In Russian)
17. Ignatenko A. V. Features of the Language Game in Liu Zhenyun's Prose on the Example of the Novel "I am not Pan Jinlian". *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies*, 2022, vol. 14, no. 3, pp. 507–523. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2022.308> (In Russian)
18. Sun Y., Kalinin O. I., Ignatenko A. V. The Use of Metaphor Power Indices for the Analysis of Speech Impact in Political Public Speeches. *Russian Journal of Linguistics*, 2021, vol. 25, no. 1, pp. 250–277. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-2021-25-1-250-277> (In Russian)

Received: July 23, 2023
Accepted: January 9, 2024

Author's information:

Alexander V. Ignatenko — PhD in Philology; ignatenko-av@rudn.ru