

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра китайской филологии

ГРИНЬКО

Алина Андреевна

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЙ ХУА

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
С. И. Крылова

Допущен к защите

«___» _____ 2016 г.

Зав. кафедрой китайской филологии

кандидат филологических наук, доцент Н.Н.Хмельницкий

Минск, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. АВАНГАРДИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	9
1.1 Авангардизм в европейской литературе XX века.....	9
1.2 Особенности развития авангардизма в китайской литературе XX века.....	12
ГЛАВА 2. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЮЙ ХУА (余华).....	17
2.1 Проблемно-тематическая направленность произведений Юй Хуа (余华).....	17
2.2 Концепт «судьба» как основа художественного мира Юй Хуа (余华).....	27
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	45
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	48

РЕФЕРАТ

Гринько Алина Андреевна Основные концепты в творчестве Юй Хуа

Структура и объем работы: работа состоит из введения, 2 глав, заключения и списка использованных источников.

Объем: 50 с., список использованной литературы – 39 источников.

Ключевые слова: КОНЦЕПТ, СУДЬБА, ЮЙ ХУА, АВАНГАРДИЗМ, ТЕКСТЫ, КАРТИНА МИРА, ОТ СУДЬБЫ НЕ УЙДЕШЬ, МИРСКИЕ ДЕЛА СЛОВНО ДЫМ, ЖИТЬ, БРАТЬЯ.

Цель работы: на основе комплексного анализа творчества Юй Хуа (余华), определить место и роль концепта «судьба» в художественной картине мира писателя.

Объект исследования: тексты рассказов и повестей Юй Хуа (余华): «От судьбы не уйдёшь» (1988), «Мирские дела словно дым» (1988), а также романы: «Жить!» (1992) и «Братья» (2005-2006).

Методы исследования: анализ литературных произведений, культурно-исторический, историко-литературный, теоретический анализ литературных источников.

Полученные результаты и их новизна: в процессе исследования нами были рассмотрены и проанализированы тексты рассказов и повестей Юй Хуа (余华): «От судьбы не уйдёшь», «Мирские дела словно дым», а также романов: «Жить!» и «Братья». Определено место концепта «судьба» в художественном мире писателя.

Новизна работы состоит: с одной стороны, в своеобразном художественном разрешении в творчестве Юй Хуа (余华) общих для современной китайской литературы проблем, а с другой стороны, в отражении связи гуманитарного знания с использованием в методологии и методике данного исследования понятия «концепт».

Рекомендации по использованию результатов: материалы и результаты исследования могут применяться при изучении творчества Юй Хуа (余华), художественной картины мира китайцев, авангардизма в Китае.

Область применения: материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания литературных дисциплин, истории китайской литературы, переводоведении.

РЭФЕРАТ

Грынько Аліна Андрэеўна Асноўныя канцэпты ў творчасці Юй Хуа

Структура і аб'ём работы: складаецца з уводзін, 2 частак, заключэння і спісу выкарыстаных крыніц.

Аб'ём: 50 стар., спіс выкарыстанай літаратуры – 39 крыніц.

Ключавыя словы: КАНЦЭПТ, ДОЛЯ, ЮЙ ХУА, АВАНГАРДЫЗМ, ТЭКСТЫ, КАРЦІНА СВЕТУ, АД ДОЛІ НЕ СЫДЗЕШ, МІРСКІЯ СПРАВЫ НІБЫ ДЫМ, ЖЫЦЬ, БРАТЫ.

Мэта працы: на аснове комплекснага аналізу творчасці Юй Хуа (余华), вызначыць месца і ролю канцэпта «долі» ў мастацкай карціне свету пісьменніка.

Аб'ект даследавання: тэксты апавяданняў і аповесцей Юй Хуа (余华): «Ад долі не сыдзеш» (1988), «Мірскія справы нібы дым» (1988), а таксама раманы: «Жыць!» (1992) і «Браты» (2005-2006).

Метады даследавання: аналіз літаратурных твораў, культурна-гістарычны, гісторыка-літаратурны, тэарэтычны аналіз літаратурных крыніц.

Атраманныя вынікі і іх навізна: у працэсе даследавання намі былі прааналізаваны тэксты апавяданняў і аповесцей Юй Хуа (余华): «Ад долі не сыдзеш» (1988), «Мірскія справы нібы дым» (1988), а таксама раманы: «Жыць!» (1992) і «Браты» (2005-2006). Вызначана месца канцэпта «доля» ў мастацкім свеце пісьменніка.

Навізна працы заключаецца: з аднаго боку, у своеасаблівым мастацкім вырашэнні ў творчасці Юй Хуа (余华) агульных для сучаснай кітайскай літаратуры праблем, а з іншага боку, у адлюстраванні сувязі гуманітарных ведаў з выкарыстаннем у метадалогіі і методыцы дадзенага даследавання паняцця «канцэпт».

Рэкамендацыі па выкарыстанні вынікаў: матэрыялы і вынікі даследавання могуць прымяняцца пры вывучэнні творчасці Юй Хуа (余华), мастацкай карціны свету кітайцаў, авангардызму ў Кітаі.

Галіна прымянення: матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаны ў практыцы выкладання літаратурных дысцыплін, гісторыі кітайскай літаратуры, культуралогіі і.

ABSTRACT

Hrynko Alina
Concepts in the works of Yu Hua

The structure and the amount of work: the work consists of an introduction, two chapters, conclusion and list of references.

Amount: 50 p., a list of references - 39 sources.

Key words: CONCEPT, DESTINY, YU HUA, THE AVANTGARDE TEXTS, WORD VIEW, THE DESTINY OF NO ESCAPE, WORLD LIKE MIST: EIGHT STORIES, TO LIVE, BROTHERS.

Subject of research: the texts and stories by Yu Hua (余华): «The destiny of no escape" (1988), " World Like Mist: Eight Stories " (1988), as well as novels, "To live!" (1992) and "Brothers" (2005 -2006).

Objective: Based on a comprehensive analysis of creativity of Yu Hua (余华), to determine the place and role of the "destiny" of the concept in the artistic world of the writer.

Methods: analysis of literature, learning and generalization, theoretical analysis of the literature.

The results and their novelty: during the study we have examined and analyzed the texts and stories by Yu Hua (余华): «The destiny of no escape" (1988), " World Like Mist: Eight Stories " (1988), as well as novels, "To live!" (1992) and "Brothers" (2005 -2006). Definitely the place "destiny" of the concept in the art world of the writer. The novelty of the work is on the one hand, a kind of artistic creativity of the resolution of Yu Hua (余华) common to modern Chinese literature problems. On the other hand, the connection of human knowledge with the use of methods and methodology of this study the concept of "concept".

Recommendations for the use of the results: materials and results of the research can be applied in the study of creativity of Yu Hua (余华), Chinese world view, the avantgarde in China.

Application area: theoretical study materials can be used in the practice of teaching literary disciplines, history of Chinese literature.

ВВЕДЕНИЕ

Дипломная работа посвящена изучению особенностей художественных концептов, реализованных в произведениях одного из ведущих представителей китайского «авангарда» – Юй Хуа (余华). Творчество современного писателя Юй Хуа (余华) относится к переходному периоду в истории китайской литературы. Он дебютировал в 1980-х гг., когда о своем существовании заявляет направление так называемой «авангардной» прозы (先锋小说) и облик литературной продукции начал меняться под влиянием ряда факторов, в числе которых – ослабление контроля над обществом и, особенно, интеллигенцией со стороны государства, общее интеллектуальное оживление, интеграция в общемировую культуру, включение в глобальный процесс коммерциализации культуры. Всё это создало необходимые условия для появления нового культурного продукта, отражающего своей неоднозначностью переходный характер исторического этапа в развитии общества и культуры.

Произведения китайских авангардистов находятся в зоне неослабевающего читательского и исследовательского внимания, что связано со своеобразием художественного решения в них «вечных», экзистенциальных вопросов человеческого бытия. Внимание к экспериментальной прозе авангарда с её высокой степенью творческой оригинальности усиливается также всё возрастающим интересом к современному Китаю и китайской культуре в целом. Исследования авангардной прозы ведутся и в русле дискуссий о китайском модернизме и постмодернизме. Пик творческой активности писателей «новой волны» связан с разработкой новых тем, мотивов, приёмов, которые обогатили китайскую художественную литературу. В связи с этим, произведения авангардистов воспринимаются как фундамент для важных открытий китайской литературы рубежа XX-XXI вв.

Творческая эволюция Юй Хуа (余华), одного из наиболее ярких представителей направления, может служить отправной точкой для выявления общих закономерностей развития китайского авангарда. Исследование стиля писателя представляется важным компонентом в анализе модернистских тенденций в творчестве современных китайских писателей и поиска ими новой идентичности в условиях меняющегося культурного пространства.

Объект исследования – тексты рассказов и повестей Юй Хуа (余华): «От судьбы не уйдёшь» (难逃劫数, 1988), «Мирские дела словно дым» (世事如烟, 1988), а также романов: «Жить!» (活着, 1992) и «Братья» (兄弟, 2005-2006). Выбор указанных произведений объясняется тем, что именно они позволяют

составить полное впечатление о целостной художественной картине мира писателя.

Предмет исследования – художественная реализация концепта «судьба» в художественной картине мира автора.

Актуальность исследования определяется, с одной стороны, своеобразным художественным разрешением в творчестве Юй Хуа (余华) общих для современной китайской литературы проблем. С другой стороны, она связана с актуальным для гуманитарного знания использованием в методологии и методике данного исследования понятия «концепт».

Подлинный интерес и серьёзное изучение творчества Юй Хуа (余华) в Китае и за рубежом могут считаться явлениями лишь последних десятилетий. На русском языке не существует специализированной монографии, посвященной Юй Хуа (余华). Основной корпус его прозы не переведён на русский язык.

Научная новизна работы, которая заключается в восприятии творчества Юй Хуа (余华) как определенного рода «макротекста», позволяющего реконструировать эстетически значимый фрагмент художественной картины мира автора. На основе выявления системы ценностей, отражённой в творчестве писателя, в работе анализируются один из ключевых в его художественной картине мира концепт «судьбы» в плане его специфической художественной реализации.

Основная цель работы – на основе комплексного анализа творчества Юй Хуа (余华), определить место и роль концепта «судьба» в художественной картине мира писателя.

Задачи исследования:

1. На основе анализа историко-культурного контекста эпохи раскрыть основные эстетические доминанты китайского авангарда, проецируемые в творчестве Юй Хуа (余华).
2. Определить понятийно-терминологический аппарат исследования, связанный с понятиями «картина мира», «концепт».
3. Выявить и проанализировать реализацию концепта «судьбы» в творчестве Юй Хуа (余华).

В теоретико-методологическом плане при написании работы мы опирались на комплекс исследований российских, европейских и китайских ученых.

Методологической основой исследования послужили труды Ю.С. Степанова, который занимался изучением универсального понятия концепта, которое мы используем в качестве инструмента исследования, а также работы С.А. Аскольдова, И.Р. Гальперина, В.И. Карасика, Е.С. Кубряковой, В.Г. Зусмана и др., в которых доказывается возможность использования в исследовательской практике понятия «концепт». В рассмотрении теории

авангарда и авангардной литературы, ведущую роль играют классические труды П. Бюргера, Р. Поджиоли, К. Гринберга, а также идеи, высказанные относительно концептосферы авангарда в рамках фундаментального отечественного исследования «Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.)». В равной степени актуальными для описания особенностей авангардной прозы (先锋小说) являются труды современных критиков Цзэн Чжэньнана, Дай Цзиньхуа, Ли То, Се Юшуня, Син Цзяньчана и Чэнь Сяомина, посвящённые проблемам постмодернизма, постгуманизма и постисторизма в литературе «новой волны». Важной составляющей при разработке специфики китайского авангарда выступают труды западноевропейских ученых по вопросам публичного дискурса и экспериментального искусства в новом Китае, а также специальные исследования, связанные с проблемами художественного творчества, о специфике художественной литературе – работы Лу Тунлинь, Чжан Сюйдуна, Ван Цзина, Линь Цинсинь, Ган Юэ, Д. Ван Дэр-Вэя, В. Ларсона, Ван Баня, Лю Кана, Г. Чоя, Й. Брестера. Актуализация историко-литературного аспекта делает необходимым обращение к трудам специалистов в области изучения китайской литературы и культуры XX века – Сяо Фусина, Е Ливэня, Ван Юэчуаня, Чжан Фана, Лю Цзайфу, Ся Чжицина, Чэнь Сыхэ, Ян Сяобиня, Г. Чжао, Э. Плакса. Для анализа философского компонента ключевых концептов прозы Юй Хуа, связанной с китайской картиной мира, привлекаются сочинения российских исследователей П.С. Попова, Л.С. Переломова, В.В. Малявина, В.С. Колоколова, Тань Аошуан и работы китайских философов и культурологов – Юй Инши, Кан Юньмэя, Ли Цхэхоу.

Структура и объём дипломной работы: данная работа состоит из: введения, 2-х глав, заключения и списка использованных источников.

В первой главе мы рассмотрели авангардизм как литературное течение в европейской литературе XXв. и особенности развития в китайской литературе XXв..

Во второй главе на примерах рассказов, повестях и произведений рассмотрели и проблемно-тематическую направленность произведений и определили роль концепта «судьба» в художественном мире Юй Хуа.

ГЛАВА 1. АВАНГАРДИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

1.1 Авангардизм в европейской литературе XX века

Авангардизм (фр. *avant-garde* – передовой отряд) – совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве первых десятилетий XX века, провозгласивших программу открытой социальной ангажированности творчества, разрыв с классической художественной традицией, которая была сочтена исчерпавшей свои эстетические возможности, и необходимость вызывающе смелого эксперимента с целью выработать новые, не каноничные способы воссоздания, интерпретации, оценки явлений действительности, воспринятой под знаком глубокого кризиса общества и культуры[5, с.12].

Наиболее значительные школы и движения авангардизма (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм) завершили основной цикл своего развития в 1920-30-е, однако леворадикальные идеологические тенденции, которыми были окрашены в истории стран Запада 1960-е, создали почву для явления, получившего условное название неоавангард, так как «контркультура», порожденная общественной ситуацией этого десятилетия, во многом ориентировалась на установки и манифесты авангардизма начала века. Встречающийся в работах по эстетике термин «авангард», посредством которого описываются любые экспериментальные веяния и стремления преодолеть власть канонизированных художественных традиций, не выдерживает проверки реальной эстетической историей XX века и в научном отношении несостоятелен [5, с.12].

В отличие от модернизма, авангардизм не представляет собой сколько-нибудь продуманной и выстроенной системы философско-художественных постулатов и отличается подвижностью границ, эклектикой концепций, антидогматичностью, неизменно остающейся для него отправной точкой. Для школ авангардизма характерна недолговечность, они часто находятся в непримиримом конфликте друг с другом, поскольку каждая претендует на уникальность предложенного ею нового пути в искусстве.

Однако сама доминанта нетрадиционности и новизны художественного языка остается главным отличительным свойством искусства авангардизма в целом, позволяя говорить о нем как о единой тенденции, в тех или иных формах прослеживаемой на всем протяжении художественной истории XX века. Возникновение и укрепление этой тенденции связано как с расшатыванием основ миропорядка, возвестившего приоритет либерально-гуманистических

ценностей, являющихся гарантией поступательного хода социальной истории, так и с реальным кризисом форм художественной культуры, ориентированной на доктрины гуманизма и общественного прогресса. Полемическому осмыслению и ниспровержению была подвергнута, прежде всего, эстетика классического реализма, которая считалась творчески изжившей себя и представшей как несостоятельная перед лицом катастрофической действительности XX века. По мнению сторонников авангардизма, реальность опровергла философские и этические доктрины, обладавшие фундаментальной важностью для художественной культуры этого типа. В частности, авангардизм резко изменяет соотношение принципов изобразительности и выразительности, возведя приоритет второго из них. Если реализм тяготел к многогранному и потенциально исчерпывающему изображению мира во всем богатстве его связей, органично воссоздаваемых художником, то школы авангардизма считали многоплановость картины невозможной в условиях, когда разрушен был порядок жизни и мир находится в состоянии хаоса, переживая тяжелые исторические потрясения и революционные встряски невиданного масштаба.

В искусстве авангардизма господствует принцип отказа от репрезентативности, то есть от воссоздания мира в узнаваемых и жизненно достоверных формах. Им противопоставлена идея художественной деформации, придающая мощный стимул развитию всевозможных форм алогизма и гротеска, а в крайних своих проявлениях приводящая к отказу от творческого акта, который подменяется неким символическим жестом, выражающим отчаяние перед лицом жестокости мира, неприятие принятых в нем норм. Восприятие времени как эпохи болезненных радикальных изменений жизненного уклада и как периода крушения верований, казавшихся непоколебимыми, придает искусству авангардизма отчетливо выраженную левую идеологическую окраску и объясняет близость ряда его школ (футуризм, экспрессионизм), как и некоторых крупнейших представителей (В.Маяковский, Б.Брехт, Л.Арагон, П.Элюар) коммунистическим доктринам. Эти доктрины неизбежно оказывались в противоречии с неискоренимым в авангардизме стремлением к полной свободе творческого самовыражения, которое в принципе не допускает канонизации тех или иных идей, трактовок, творческих позиций. Столь же неразрешимым представал конфликт между навязываемой доктриной подчинения искусства стратегиям коммунистической власти и присущей авангардизму недогматичностью как необходимым условием никогда не завершающегося творческого эксперимента. Сознававший себя искусством революции, авангардизм (в тех случаях, когда он оставался верен своей природе) вскоре был признан в странах победившей коммунистической революции «антинародной» и «формалистической» тенденцией, а в нацистской Германии именовался «дегенеративным искусством» [5, с.13]. Хотя объективно

авангардизм в некоторых отношениях способствовал укреплению режимов, представших как тоталитарные после того, как они овладели властью, его несовместимость с тоталитаризмом выявилась вполне явственно, что привело к подавлению этой художественной культуры, запрету на деятельность ее школ и расправе над ее виднейшими мастерами. Так сложилась судьба Вс.Мейерхольда, Д.Хармса, Н.Олейникова, А.Гаирова в русской культуре.

Авангардизм отличает готовность к исканиям и отсутствие страха перед ошибками на пути к скрытой истине. Он ищет эту истину, погружаясь в мир подсознательных и дорефлексивных переживаний (сюрреализм), противопоставляя искусству как чисто эстетическому объекту принцип искусства как социального действия (футуризм, неоавангард) или как психологической терапии шокового характера (дадаизм), широко используя приемы травестирования устоявшихся понятий и представлений, за которыми выявляется абсурдность мнимых непреложностей (театр абсурда, «черный юмор»), используя художественные ходы, которые маркированы экзотичностью и маргинальностью или же представляют собой опровержение картины мира, построенной на началах рациональности и логичности (кубизм). При этом общим принципом остается идея демифологизации реальности, обнажения ее истинных механизмов, которые закамouflированы господствующими идеологическими и эстетическими представлениями, и в предельных случаях – вообще отказ от эстетических опосредований во имя идей спонтанности, «слова на свободе», «искусства прямого воздействия» (Э.Э.Каммингс, Э.Толлер).

Органичной для прежней художественной культуры, как и для модернизма, концепции произведения как завершенной системы, в которой последовательно воплощен определенный философско-художественный смысл, авангардизм противопоставляет идею произведения как текста, открытого для самых разных интерпретаций, предполагающего импровизационность, а также обязательное активное участие аудитории в сотворении смысла, который не может стать окончательным (разграничение понятий «произведение» и «текст», предложенное в 1950-е Р.Бартом, опирается прежде всего на практику авангардизма). Принцип «рассеянного смысла» (то есть импровизируемого, в том числе и адресатом, к которому обращено произведение) доминирует в искусстве неоавангарда, составляя одно из основных отличий этого искусства от модернизма с его требованием «концентрированного смысла», который принадлежит создателю произведения, выражает близкое ему понимание действительности и разделяемую им философию культуры. На фоне модернизма авангардизм часто воспринимается как искусство осознанно внеэлитарное, хотя некоторые школы не избежали увлечения герметическими концепциями построения художественного пространства, идеями «чистой

поэзии», как и доктриной «незаинтересованного творчества», которое отказывается признавать зависимость искусства от исторической реальности.

1.2 Особенности развития авангардизма в китайской литературе XX века

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

Конец 1980-х годов ознаменовался появлением в китайской литературе целой плеяды молодых авторов, что привело к радикальным трансформациям литературного пространства. Хотя писатели «новой волны» не создали своего литературного манифеста, но начиная с 1987 года они активно взаимодействовали под эгидой журнала «Урожай» (收获), где в течение этого года были опубликованы первые рассказы Ма Юаня (马原), Юй Хуа (余华), Су Туна (苏童), Гэ Фэя (格非) и Сунь Ганьлу (孙甘露). С легкой руки пекинских критиков Чэнь Сяомина (陈晓明) и Чжан Иу (张颐武) произведения этих авторов стали известны как «авангардная проза» (先锋小说).

В нашей работе мы будем опираться на термин «китайский авангард» предложенный Чжан Иу (张颐武) и постараемся раскрыть сложность направления, отдельные приемы которого могут быть охарактеризованы как постмодернистские. Представителей китайского авангарда объединяло многое, в том числе очевидно экспериментальный характер их творчества в области стиля и словаря и намеренно резкий разрыв с предшествовавшей традицией

(речь идет как о «революционном романтизме» времен «Культурной революции», так и о сменивших его направлениях, включая «литературу шрамов» – 伤痕文学). После тяньаньмэньских событий 1989 года очевидным стал и тот факт, что авангардисты, в отличие от покинувших страну интеллектуалов времен так называемого «культурного бума» (文化热), не стремились влиться в доминировавший всю вторую половину 1980-х годов политизированный дискурс китайской культуры. Они сознательно игнорировали политически острые темы – такие как преследования интеллектуалов – и отмежевались от идей «нового просвещения», которые единодушно культивировались в общественной мысли этого периода.

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

После лекций американского теоретика марксизма и литературного критика Фредрика Джеймсона, прочитанных в Пекинском университете в 1987-м, взгляды интеллектуалов-авангардистов, слишком молодых, чтобы испытать на себе последствия маоистского террора или принимать участие в культурной революции в качестве хунвэйбинов, обратились к постмодернизму. Гегелианско-марксистская версия Джеймсона превратилась в мощное подспорье для их теоретических построений как часть общего явления по переоценке путей модернизации и проблем современности. Подобное переосмысление коснулось и идей движения «четвертого мая», обретших вторую жизнь в дискуссиях 1980-х годов. Авангардистам был чужд его гуманистический запал, питавший поколения китайских литераторов в их желании примерить на себя роль миссионера, наставника и пророка. Для них писательство обрело интерес само по себе, освободилось не только от рационализаторских установок, но и от эстетизации культурной самобытности, воскрешенной Ван Цзэнци (汪曾祺) и переданной им отчасти представителям «литературы поиска корней» (寻根文学).

В соответствии с критериями, разработанными на базе европейского опыта авангардного искусства, китайский «авангард» [16], по сути, может быть

отнесен к этой категории лишь с натяжкой. В теории Петера Бюргера, автора фундаментального труда о «классическом» авангарде, авангард представляется трендом, исторически и логически следующим за модернизмом [16], в то время как в Китае он лишен основных черт, резко противопоставляющих его модернизму. Безусловно, приемы и мировоззрение модернизма, воспринятые из иностранного, заимствованного опыта, видоизменяются под влиянием специфики китайских условий и, «будучи освоены позднее породившего их периода, “постмодернизируются” в результате осознания модерном своей незавершенности и внутренней противоречивости» [3, с.14]. Именно поэтому американский исследователь Тан Сяобин (谭晓斌) вместо термина «постмодернизм» предлагает использовать в китайском контексте термин «остаточный модернизм» (residual modernism) – «рефлектирующий модернизм, отражающий сознание невозможности ни отрицать, ни полностью принять модерн, осознание им своей незавершенности и внутренней противоречивости» [31, с. 211].

Вопрос о причислении авангардистов к модернистам или постмодернистам актуален по сей день. Критик Ян Сяобинь (杨晓斌), например, предпринимает попытку доказательства, что модернизм достиг апогея в тоталитарном контексте культурной революции [9]. Литературоведы Чэнь Сыхэ (陈思和), У Сюмин (吴旭明), Тан Сяобин (谭晓斌) подчеркивают, что в китайской литературе четкую грань между модернизмом, авангардом и постмодерном провести затруднительно. Датская же исследовательница Анна Веделл-Веделлсборг, суммируя ситуацию в литературоведении Китая конца 1980 годов, пишет, что «начиная с середины 1980-х, последовав за общим интересом к модернизму и теориям структурализма, ознакомление очень быстро потеряло хронологическую закономерность и получило бессистемный характер» (пер.-Гринько А.А.) [30, с.137]. Ранние и более поздние теории были представлены буквально на страницах одного выпуска журнала.

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

В рамках китайского авангарда гротескное переименование традиционных литературных форм играет заметную роль. Оно встречается, например, у Юй Хуа (余华) в рассказах «Кровавые цветы сливы» (鲜血梅花 , 1989),

«Классическая любовь» («古典爱情», 1988), «Ошибка у реки» («河边的错误», 1987).

Безусловно, термин «авангард» приобретает в Китае свою специфику. «Классический» авангард «тяготеет подчас и к отрицательным формам выражения: косноязычию, зауми, а в пределе – и вовсе к молчанию, к освобождению от знаковости, а это отказ от художественного жизнеподобия, от следования формам самой действительности» [15, с.224]. Он занят деконструкцией рациональной эпистемологии, на которой основано и реалистическое «декодирование» и модернистское «рекодирование» [23, с.98], что достигается путем создания бесконечного количества интерпретаций, напоминающих читателю об ограниченности знания, опыта и более широких социальных дискурсов, при помощи которых упорядочивается и отображается реальность.

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

Согласно анализу китайско-американского исследователя Чжан Сюйдуна, авангардная проза (или, в его терминах, метапроза – *metafiction*) стала «социосимволическим убежищем» [34, с.156] писателя, пребывающего в поисках «независимого дискурса», или же «непрерывным конструированием китайского модернизма» [33, с.153]. Это убежище «оказывается реконструкцией смутного, фрагментарного пространства индивидуальной памяти или жизненного опыта» [35, с.156], полного «тревоги и беспокойства». Многие китайские критики с удовольствием обозначили это направление как постмодернистское: так, исследователь Син Цзяньчан отмечает, что деконструкция в Китае направлена против политизированной культуры, а также духа «нового Просвещения» [13, с.15].

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

Литературный и интеллектуальный ажиотаж 1980-х, во временном отношении ограниченный, с одной стороны, тотальным контролем со стороны

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

В этом контексте авангардный эксперимент представлял собой разработку стратегии представления новых социокультурных отношений, попытку предоставить право голоса их новому субъекту. Как указывает в своем исследовании Чжан Сюйдун, на протяжении всего периода, последовавшего за культурной революцией, «аутентичность» китайского модернизма оставалась большим вопросом для китайской критики, которая тщилаь определить, были ли авторы, подобные Сюй Сину (徐星) или Лю Сола (刘索拉), всего лишь «псевдомодернистами» [36, с.152]. Ярлык «постмодернизма», навешенный на авангардную прозу, оказался весьма удобен для подтверждения положения китайских «модернистов».

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

ГЛАВА 2. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЮЙ ХУА (余华)

2.1 Проблемно-тематическая направленность

произведений Юй Хуа (余华)

Особенности творчества Юй Хуа (余华) мы рассмотрим на следующих примерах: рассказах «Кровавые цветы сливы» (鲜血梅花, 1989), «Классическая любовь» («古典爱情», 1988), «Полдень под завывание северо-западного ветра» (西北风呼啸的中午, 1987), «Выходя на дорогу в восемнадцать» (十八岁出门远行), «Повествование о смерти» (死亡叙述, 1989), «Прошлое и наказание» (往事与刑罚, 1989), «Предок» (祖先, 1992), «У меня нет своего имени» (我没有自己的名字, 1993); повестях «Мирские дела словно дым» (世事如烟, 1988), «В своем роде реальность» (现实一种, 1987), «1986 год» (1986年), «Посвящая девушке Ян Лю» (此文献给少女杨柳, 1989); поздних романах Юй Хуа (余华) «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» (许三观卖血记, 1995) и «Братья» (兄弟); серии произведений Цзя Пинва (贾平凹).

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

В результате бесплодных странствий он встречается совершенно других людей – Госпожу Румян, которая просит разузнать у Голубого Облака о некоем Лю Тяне, и Рыцаря Черной Иглы, которого интересует судьба неизвестного Ли Дуна. Получив у Голубого Облака необходимую случайным знакомым информацию, герой оказывается лишенным возможности узнать то, что нужно ему самому. После новых бессмысленных перемещений следует сцена, во

время которой Белый Дождь рассказывает юноше, что убийцами его отца были те самые Лю Тянь и Ли Дун, погибшие от рук мстителей – Рыцаря Черной Иглы и Госпожи Румян. Так безрезультатно замыкается круг тщетных поисков, и сама идея благородной мести оказывается выхолощенной, лишенной содержания. Главный герой совершенно не испытывает ненависти к своим противникам и в конце высказывает сожаление о том, что «столь прекрасное, совершенно лишнее цели странствие вот-вот закончится» [12, с.49]. Мечь, осуществляемая безо всякой мотивации, превращает историю незадачливого героя в десемантизированную конструкцию: сам он так и не получает возможности отомстить, и даже помощь истинным мстителям выглядит неосознанной и произвольной.

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

Центральное место в ниспровержении канона отводится, откровенному и хладнокровному описанию каннибализма, которое не чуждо китайской литературной традиции (и, заметим, реальности времен культурной революции) как таковой (достаточно вспомнить классический роман «Речные заводы», где имеется ряд значительных эпизодов каннибализма), но вводится в совершенно чуждый контекст прозы о «талантах и красавицах». В послесловии к сборнику переводов Юй Хуа (余华) «Прошлое и наказания» (往事与刑罚) исследователь Эндрю Джонс отмечает, что «жуткие сцены каннибализма переработаны из литературного анекдота танского времени (который впоследствии превратился в известную минскую новеллу «Женщина, исполненная почтения к родителям, продает себя мяснику на янчжоуском рынке»)» [12, с.49]. Джонс отмечает, что Юй Хуа (余华) представляет свою историю лишенной морального императива, который запуская в действие «механику» оригинальной новеллы.

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

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

Традиционная этика подвергается бесконечному высмеиванию и пародированию. В рассказе Юй Хуа (余华) «Полдень под завывание северо-западного ветра» (西北风呼啸中午, 1987) пародируется концепция сяо (孝) – сыновьей почтительности: герой, разбуженный неизвестным грубияном, вынужден отправиться с ним на похороны, где его заставляют играть роль скорбящего сына и исполнять сыновний долг по отношению к неизвестной старухе.

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

Разъятию в мире китайского авангарда подлежат не только жанровые схемы, язык и образная система предшествующей литературной традиции, но и физические тела героев (более подробно мы обратимся к этому при анализе изображения жестокости). Как отмечают китайские критики Цзян Син и Вэньчжунлу [12, с.49], устройство мира насилия Юй Хуа (余华) в первую очередь реализуется за счет скрупулезного изображения процесса расчленения тела. В повести «В своем роде реальность» (现实一种, 1987) герой завершает свой жизненный путь на анатомическом столе под хладнокровными скальпелями врачей. Образ анатомического стола имплицитно подразумевает понятие деятельности, направленной на разъятие целостности предметного мира [2, с.93]. Иссечение новых смыслов в мире авангарда происходит за счет рассечения прежней смысловой целостности.

В творчестве китайских авангардистов герои поглощены земными страстями, захвачены сексуальным желанием и патологическими аффектами и живут в плену собственной телесности. В этом мире насилие и катастрофа

обретают особую значимость, поскольку они раскрывают хаотическую реальность, подавленную каждодневным упорядоченным существованием.

Жертвой необузданных первобытных желаний в мире китайского авангарда почти всегда становится женщина. Она умирает насильственной смертью, будучи поглощенной мужским желанием. Особенно очевидно это у Гэ Фэя (格非), в произведениях которого она или подвергается насилию, как в рассказе «Орган» (风琴, 1989), или лишается внутренних органов за измену, как в «Заблудившейся лодке» (1987), или гибнет от удушения и затем оказывается разъятой на части, как в произведении «Вспоминая господина Ую» (乌有先生历险记, 1986).

У Юй Хуа (余华) же читатель постоянно наталкивается на обезображенные, искалеченные тела мужчин. В одной из самых шокирующих его повестей «В своем роде реальность» повествование выстраивается с поразительным хладнокровием и безучастностью. Как отмечает китайский критик Чэнь Сыхэ, «именно холодность, а не эмоции рассказчика и производят на читателя глубочайшее впечатление. Эта повесть – сложное соединение порыва к концептуальному пониманию мира и реализации идеала искусства по созданию единичной изобразительной картины мира» [8, с.301].

Сюжет повести прост и напоминает движение и логику средневековой трагедии мести: сын Шаньгана мальчик Пипи убивает маленького сына своего родного дяди Шаньфэна, затем Шаньфэн убивает Пипи, Шаньган убивает брата Шаньфэна, после чего жена Шаньфэна, прибегнув к помощи органов правопорядка, добивается смертной казни Шаньгана и, назвавшись его женой, дает согласие на расчленение тела на органы. Тем временем умирает и старая мать обоих братьев, однако ее смерть остается незамеченной героями, которые захвачены мрачной логикой мести. Нарастающее, как снежный ком, насилие совершается, казалось бы, без всякой причины, вследствие слепого порыва. Писатель передает инстинктивность и механистичность насилия, которое творят и дети, и взрослые.

Примечательно, что повествование не содержит описания психологии и эмоций героев, а лишь констатацию их действий, отчего они становятся похожими на автоматы. А. Веделл-Веделлсборг в подробном анализе повести Юй Хуа (余华) указывает: Как бы страшна ни была ситуация, ни один герой не реагирует на нее привычным образом и не выказывает тех чувств, которые были бы логичны в подобных условиях. Напротив, эмоции – смех, слезы, улыбки – на протяжении всей истории явно расходятся с теми реакциями, которых ожидаем мы [28, с.80].

Эта эмоциональная пустота героев компенсируется их повышенным вниманием к незначительным деталям – будь то лист, качающийся на ветру,

или муравьи, ползающие в луже крови, однако эти впечатления, которые безучастно фиксирует глаз, никак не затрагивают их чувства.

Открытое изображение сексуального желания, насилия и жестокости – своеобразный бунт против эстетических принципов реализма и модернизма. Рассмотрим в качестве примера рассказ «Выходя на дорогу в восемнадцать» (十八岁出门远行, 1986), принесший Юй Хуа (余华) славу.

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

Исследователь Тан Сяобин указывает на сходство рассказа Юй Хуа (余华) с «романом воспитания». По его мнению, «на Западе этот жанр служил символической фигурой литературы Нового времени, в нем нашло отражение одно из противоречий западной культуры между индивидуальной автономностью и социальной интеграцией» [32].

В рассказе Юй Хуа (余华), напротив, в метафорической форме выражается «бесчеловечность и безразличие модернистского мира» [32, с.20-205]. Символом этого становится красный рюкзак, который дает с собой герою в дорогу его отец: рюкзак легко отнимает загадочный водитель, и идеализм героя (равно как и подразумеваемый революционный идеализм отца) терпит крах после непосредственного столкновения с предательством и насилием. Этот опыт прерывает логику развертывания классического «романа воспитания», которая предполагает успешную социализацию индивида путем формирования зрелой личности. Однако насилие навязывает герою иное сознание себя – представление о том, что в отношениях между ним и миром царит удручающий разлад. Герой вынужден противостоять мощи грубой силы, утверждая свою субъективность вопреки власти насилия.

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

В рассказе «Повествование о смерти» (死亡叙述, 1989) Юй Хуа (余华) продолжает свое исследование природы насилия, отделяющего индивидуальный опыт от действий многоликого (а потому безликого) коллектива. Водитель грузовика, от лица которого ведется повествование, рассказывает о том, как его убивает при помощи различных сельхозинструментов семья крестьян, лишившихся любимой дочери по вине водителя, сбившего ее на дороге. В самом конце рассказа, когда его тело было разъято и испещрено ранениями, «кровь потекла во все стороны. Моя кровь была, как корни столетнего дерева, выпростанные на поверхность. А потом я умер» [12, с.50].

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

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

Повествование чередует галлюцинацию (восприятие умалишенного) и реальность, оно структурировано вокруг серии наказаний, представляющих собой травматическое воспоминание героя о культурной революции. Несмотря на посыл повести, изображающей связь между человеческой жестокостью и цивилизацией как данность, повествование о возвращении потаенного обнажает иной источник насилия – репрессивную власть упорядоченной повседневности. Общество, перенесшее катастрофу, пытается изжить свои воспоминания и революционную страсть, обретая удовлетворение

в потребительстве и масскульте (представленных в виде сигарет «Мальборо», кофе «Нестле» и мелодрам тайваньской писательницы Цюн Яо).

В рассказе Юй Хуа (余华) «Прошлое и наказание» (往事与刑罚, 1989) и повести «Посвящая девушке Ян Лю» (此文献给少女杨柳, 1989) история предстает как сплавление вымысла и формального эксперимента. Автор строит запутанный лабиринт отношений героев, разорванный временной последовательностью, сворачивающейся и разворачивающейся до бесконечности. В «Прошлом и наказании» он утомляет читателя частыми повторениями нескольких дат, которые обладают особым смыслом для некоего Незнакомца, ожидающего вновь пережить связанные с ними события. Странная связь роднит Незнакомца и Специалиста по казням, его своеобразного двойника. Они кажутся связанными, как хищник и добыча, как палач и жертва. В конце рассказа Специалист по казням применяет к себе «самую красивую казнь» и умирает, а Незнакомец навсегда теряет возможность пережить вновь былые события. Круг истории оказывается разорванным.

Деконструкция классической традиции и этики, на почве которых вырос кошмар коллективного прошлого Китая 1960-1970-х годов, выливается в одержимость разоблачить ложь истории, в глубокое разочарование в идеях поступательного движения времени, прогресса и просвещения. Для китайских авторов в основе неприятия историзма лежит протест против единого субъекта, над созданием которого трудились поколения предшественников. В авангарде субъект превращается в искусственный языковой конструкт, история же воспринимается не как бытие или небытие, но как «не более чем переписывание реальности» [10, с.148]. Подобное сплавление реальности, вымысла и истории характерно для всех произведений китайского авангарда. Формальные эксперименты первых лет существования направления превращали «историю» в пустой звук, в своем увлечении парадоксами повествования как такового лишая ее нарративного содержания.

Одержимость китайских писателей историей и тесная связь между литературой и историографией в Китае в настоящее время признаны как безусловная данность исследователями китайской литературы [25]. Центральное место истории в культуре и скромный статус художественной литературы в китайской интеллектуальной и литературной иерархии были подвергнуты решительному пересмотру только в ходе движения «четвертого мая» под влиянием «дидактического импульса – исполнить свой общественный долг посредством литературы» [23, с.10]. Позднейшая маоистская политизация литературы также совершалась во имя «истории»: партия, вооруженная идеологией, представлявшей, по ее заверениям, направление исторического развития, уравнивала подчинение собственной политике с высокой миссией откликнуться на «зов истории».

Демонстрация зависимости истории от формы историографического нарратива совместно с представлением о том, что нарратив – это «деятельность, в которой соединяются политика, традиция, история и интерпретация» [26, с.221], стали подспорьем для отказа от исторической прозы, какой она виделась авторам предыдущих поколений.

Отсюда создание новой исторической прозы в форме «альтернативной истории» Гэ Фэя (格非), Мо Яня (马原), Лю Хэна (劉恆). Рассказ о революционных героях и их подвигах превращается в развенчание революционного мифа. Герои часто выглядят эгоистичными, мстительными людьми с небезупречной моралью, которые борются за личные интересы и обладание властью. Так осуществляется деконструкция ключевых концептов революционной истории (в ее варианте, порожденном маоистской идеологией): классовой борьбы, «типических характеров в типических обстоятельствах» и линейного прогресса истории, ведущего от победы к победе. В рассказе Юй Хуа (余华) «Смерть помещика» (一个地主的死, 1992) героем антияпонской борьбы оказывается беспутный помещичий сын – воплощение качеств, весьма проблематично соотносимых с представлением об образе идеального «красного героя».

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

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

(苏童). История является в произведениях китайского авангарда в форме разложения и угасания.

«Ужас истории» (сказавшийся в XX веке как числом жертв, так и «массовостью» злодейств) заставлял западного человека особо оценить примитивное сознание с архетипичностью, с завидной стабильностью, противостоящей зыбкому, хрупкому современному миру. В Китае, пережившем тяжелые годы войны, голода и социальных беспорядков, обращение к примитиву выглядит столь же оправданным, однако эта тенденция становится недвусмысленно обозначенной только с конца 1980-х, в творчестве китайских авангардистов [26].

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

Это особенно заметно в поздних романах Юй Хуа (余华) «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» (许三观卖血记, 1995) и «Братья» (兄弟, 2006), изобилующих грубыми и жестокими шутками, непристойностями. Откровенный площадной смех с его экспромтами, имитирующими импровизацию комиков на балаганной сцене, особенно ярко заявлен в «Братьях». Здесь хватает и тумачков (например, сцены избияния главного героя, растратившего деньги кредиторов-лавочников), и обмана («торговля» описанием увиденного в женском туалете), и жестокостей, подаваемых в нарочито комическом ключе (сцены избияния взрослыми школьниками малолетних братьев) [31].

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

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

Стоит отметить, что здесь китайский авангард смыкается с так называемым направлением «поиска корней», что находит выражение в воссоздании региональной или этнической культуры, как, например, в серии произведений Цзя Пинва (贾平凹) о Шанчжоу или в описании Урелту – культуры эвенков. В романе Хань Шаогуна «Папапа» (爸爸爸, 1985) единственным свидетелем упадка в плену у насилия и суеверий становится дурачок Бинцзай, способный произнести только два слова («папа» и «твою мать»). Он как бы воплощает коллективное бессознательное китайцев: тупоумный, уродливый – и в то же время обладающий некой мистической силой и мощным инстинктом выживания.

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

В кошмарном мире писательницы Цань Сюэ (残雪): «Домик на взгорье» (山上的小屋, 1985), «Старое плывущее облако» (苍老的浮云, 1991), «Улица Желтой Глины» (黄泥街, 1987) – повествование движется по порочному кругу, где правит бал дикая образность шизофрении и каннибализма. Мертвые, часто расчлененные, тела людей и животных обильно рассеяны по пространству ее рассказов. Параноидальным героям постоянно что-то чудится, мерещится, им слышатся неясные звуки, порождающие чувство безотчетного страха. Насилие отделено от истории и превращено в чисто ментальный образ, часть галлюцинаций, замещающих реальность – так оно обретает автономное существование безо всяких причин, умножает до бесконечности свои манифестации, бесконечно дублирует себя в новом времени.

Таким образом, попытка конструирования нового субъекта, освобожденного низвержением канона и традиционной этики от социополитической, исторической и порой персональной идентичности, принимает различные формы: построение химерического художественного пространства, неотличимого от сна или обманчивого видения (Сунь Ганьлу (孙甘露) и Гэ Фэй (格非)); создание параноидального мира болезненной галлюцинации (Цань Сюэ (残雪)); побег в область фантастического и удивительного (Ма Юань (马原)); поиски «отдушины» индивидуальной истории (Су Тун (苏童)); и, наконец, погружение в бездну насилия (Юй Хуа (余华)).

2.2 Концепт «судьба» как основа художественного мира

Юй Хуа (余华)

Концепт приближен к ментальному миру человека, следовательно, к культуре и истории, поэтому имеет специфический характер. «Концепты представляют собой коллективное наследие в сознании народа, его духовную культуру, культуру духовной жизни народа. Именно коллективное сознание является хранителем констант, то есть концептов, существующих постоянно или очень долгое время».

Концепт – это информация относительно актуального «или возможного» положения вещей в мире (т.е. то, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира)» [6, с.176].

Когнитивный статус концепта в настоящее время сводится к его функции быть носителем и одновременно способом передачи смысла, к возможности «хранить знания о мире, помогая обработке субъективного опыта путем подведения информации под определенные, выработанные обществом, категории и классы». Это свойство сближает концепт с такими формами отражения смысла, как знак, образ, архетип, гештальт, при всём очевидном различии этих категорий, которые концепт может в себя вмещать и в которых одновременно способен реализовываться. Главное в концепте – это многомерность и дискретная целостность смысла, существующая, тем не менее, в непрерывном культурно-историческом пространстве и поэтому предрасполагающая к культурной трансляции из одной предметной области в другую, что позволяет называть концепт основным способом культурной трансляции. Анализ многочисленных наблюдений исследователей позволяет сделать вывод о том, что концепт обладает следующими базовыми характеристиками:

– Концепты иерархичны, их системные отношения образуют «образ мира», «картину мира». Быть может, самыми удачными терминами, выражающими системные связи концептов и как когнитивных структур, и как языковых воплощений, являются термины «лингвориторическая картина мира» и «языковой образ мира» поскольку утверждается, что «Систему и структуру лингвориторической картины мира образуют культурные концепты» [6, с.176].

– Бесконечность концепта определена его бытием как явлением культуры: он постоянно существует, совершая движение от центра к периферии и от периферии к центру, его содержательное наполнение также безгранично.

– Событийность концепта определена его функцией в человеческом сознании, его участием в мыслительном процессе. Для того чтобы концепт

укоренился как эвристическая категория, необходимо разделять системный, языковой концепт и его речевые, контекстуальные воплощения.

Концепт и речевые, контекстуальные воплощения находятся в отношениях, аналогичных отношениям фонемы и звука, морфемы и морфа. Языковой концепт абстрактен, нематериален, в то время как речевые, контекстуальные воплощения материальны и конкретны. Через речевые, контекстуальные воплощения осуществляется бытие концепта.

Концепт может рассматриваться как совокупность его «внешней», категориальной отнесенности и внутренней, смысловой структуры, имеющей строгую логическую организацию. В основе концепта лежит исходная, прототипическая модель основного значения слова (т. е. инвариант всех значений слова). В связи с этим можно говорить о центральной и периферийной зонах концепта. Причем последняя способна к дивергенции, т. е. вызывает удаление новых производных значений от центрального [4, с.176].

Концепт – ведущий «сквозной» смысл (идея, представление), словесно выраженный ключевым словом (или словосочетанием) и представляющий собой иерархически организованную совокупность ассоциативно-семантических единиц в художественной картине мира автора, который находит своеобразное художественное воплощение в образной системе персонажей и отражается в языке и стиле автора и является при этом культурно значимым. При этом индивидуально – авторское своеобразие художественного воплощения концепта в значительной степени обусловлено, с одной стороны, системой национального языка писателя, а с другой – историко-культурным контекстом эпохи, литературной традицией, религиозными и морально-этическими системами эпохи. Художественные концепты, соответственно, понимаются как смысловые доминанты в сфере художественного творчества.

Такое понимание концепта в художественном произведении предполагает и особый путь его анализа, который можно именовать концептуальным анализом. Включение исследования ключевого символа (концепта) в ассоциативную сеть культуры определяет отличие концептуального анализа от традиционного изучения основных мотивов произведения с точки зрения их «внутритекстовой» функциональной нагрузки, и «мотивный» анализ выступает в этом случае только как одна из составляющих концептуального анализа. Исходя из триединой природы любого (в том числе художественного) концепта, объединяющего в себе универсально-языковой, этно-культуроспецифичный и индивидуально – авторский компонент содержания, в исследовании предлагается путь концептуального анализа, который включает в себя выявление значимых для автора концептов, затем их индивидуально – авторского содержания и, наконец, художественного своеобразия

использования концепта, его роли в том или ином произведении и во всём творчестве, его эволюции.

Рассмотрим основные концепты в творчестве Юй Хуа (余华), а так же особенности их художественного воплощения: «смерть», «насилие», «тело», «судьба», «история» и «прошлое», а также их роль и эволюция в произведениях писателя с акцентом на содержательно-смысловом анализе художественных текстов.

В русле китайской традиции Юй Хуа (余华) выводит гротескный образ смерти – смерть-разъятие и смерть-разложение, что находит наиболее яркое отражение в его позднем романе «Братья». Исследуя природу зла, Юй Хуа (余华) обращается к насилию как наиболее характерному его проявлению. Писатель обнажает скрытые, жестоко подавляемые интеллектом и цивилизацией, первобытные элементы природы человека, что отражает его недоверие к цивилизации.

Насилие в художественном мире Юй Хуа (余华) представлено трояко: во-первых, как инстинкт, который затмевается сознанием и лишь ждёт подходящего момента, чтобы заявить о себе (так в рассказе «Классическая любовь» хаос и голод побуждают людей, в буквальном смысле слова, начать есть женщин и детей, которые продаются в качестве «живого мяса»). Во-вторых, это насилие как травматический опыт, как переживаемая героями катастрофа. Третий момент связан с концептуализацией насилия как прерогативы власти и цивилизации: насилие оказывается тесно слито с культурным и властным авторитетом – отсюда и образы деспотических, жестоких старых людей, находящих удовольствие в издевательствах над молодым поколением. В этом писатель следует и западноевропейской философской мысли, и психоаналитической интерпретации, и традиционной китайской философии. Наконец, само повествование у Юй Хуа (余华) суть предметно-изобразительное насилие, которое соотносит создание нарратива с осуществлением насильственного воздействия (т.е. писатель во вполне постмодернистском ключе рассматривает не только физическое и психологическое, но и так называемое дискурсивное насилие).

Краеугольный камень поэтики Юй Хуа (余华) представляет собой художественный феномен гротеска. Так, образ тела реализуется в художественном мире писателя, прежде всего, как тело гротескное, не отграниченное от остального мира. Здесь прослеживается влияние как народной, «карнавальной» культуры, так и высокого модернизма с его стремлением придавать фантастическим образам обыденный характер.

Гротескное тело предстаёт разъятым, расчленённым и деформированным. Оно как бы поглощает духовное измерение персонажей. Писатель почти не передаёт мыслей действующих лиц. Их чувства и эмоциональные состояния

описываются только тогда, когда они проявляются внешне. Самостоятельные развёрнутые описания, не связанные с конкретным героем, в тексте, как правило, отсутствуют. Реальность, окружающая персонажа, описывается постольку, поскольку она находится в поле его зрения или как-то связана с его действиями. Наряду с этим писатель часто использует психологическую точку зрения персонажа. Всё это придаёт прозе Юй Хуа (余华) визуальный характер, сближая её с эстетикой кинематографа. С другой стороны, тело представляет собой точку приложения насилия, в том числе со стороны власти; оно превращено в сырьё для жестокого зрелища, в пространство, на котором действуют силы истории. Гротескные образы выражают не только абсурд маоистской реальности, но и экзистенциальный абсурд бытия вообще, связанный с проблемой тотальной несвободы человека.

История в художественном мире Юй Хуа (余华) почти всегда ассоциируется с насилием, травмой и катастрофой. Исторический нарратив разрывается и воспринимается как повествование. Так совершается субъективизация истории, одновременно реализуемая в противопоставлении персональной истории индивида коллективной истории нации, которая оказывает на неё исключительно негативное, разрушающее действие. В этом видится ниспровержение традиции восприятия литературы в качестве «учебника жизни», а писателя как глашатая нравственных истин, столь характерное для предшествующей традиции китайской и, шире, мировой литературы. Рациональная история деконструируется в духе постмодерна, и взамен неё возникает не поддающийся анализу лабиринт событий.

Теснее всего с традиционным китайским мировидением увязана в творчестве Юй Хуа (余华) концептуализация судьбы. С одной стороны, она осмысливается как непреложный фатум, из-под власти которого не вольны выйти персонажи. С другой стороны, судьба не только означает олицетворённую воображаемую силу, определяющую не зависящие от человека события, но и указывает на сами эти события – концепт судьбы оказывается связан с концептом жизни (через полисемию мин 命), а также с буддистской концепцией кармы. Концепт судьбы играет большую роль в традиционных культурах прошлого и настоящего, он связан с ценностными ориентациями, религиозными установками и менталитетом человека на протяжении всего его существования. Человечество, начиная с древнейших времён вплоть до наших дней, стремится понять, что же такое судьба.

С.С.Аверинцев даёт ей следующее определение: «Судьба, в мифологии, в иррационалистических философских системах, а также в обыденном сознании, неразумная и непостижимая предопределённость событий и поступков человека» [1, с. 635]. С.С.Аверинцев акцентирует два постоянных аспекта понимания судьбы: её непознаваемость и тот факт, что единственной системой

координат, в которой она приоткрывается познающему сознанию – это оппозиция свободы и несвободы, где категория судьбы тождественна категории несвободы.

Именно эти представления о судьбе бытовали вплоть до Нового времени. С развитием естественнонаучного мировоззрения категория судьбы постепенно утрачивает своё онтологическое значение, переходя в сферу обыденного сознания. Своеобразное возрождение онтологических аспектов понятия Судьбы происходит в XX веке, в момент зарождения новой эпохи и творения нового «мифа о мире», но происходит оно в особой сфере художественного осмысления действительности, где каждый автор творит свой собственный мир, вернее миф о мире.

При анализе концепта судьбы и его репрезентации в дискурсе применительно к китайской культуре речь обычно идёт о судьбе мин 命. Как указывает в своей работе о соответствующем концепте Кристофер Лупке, мин 命, будучи близким по наполнению к понятию судьбы в мировой культуре, составляет то, что может быть поименовано «трансцендентным национальным признаком» [3, с. 291]. Несмотря на то, что статус концепта в современном Китае изменился, то, каким образом понимается мин 命, по-прежнему тесно связано с традиционным его использованием: мин 命 – это и чей-либо «удел», и «жизнь»; мин 命 может быть предсказан (算命); мин 命 – это и своего рода «жизненная сила» (生命).

В работе Тань Аошуан, реконструирующей представление китайцев о судьбе на основе фразеологии, в частности, отмечается, что в поле судьбы не содержится понятия случайности, оно передаётся словом оу 偶 «парность», «совпадение», «неожиданность». Согласно философской традиции, судьба юнь 运 не пересматривает то, что предопределено посредством «мин 命», а порождает новую ситуацию, которая предусмотрена «мин 命» [11, с. 161].

В современном Китае понятие «мин 命» связано с отчётливо негативными коннотациями; оно вызывает целую систему осмысления собственной идентичности. Оно настолько встроено в мысли и действия субъектов, что должно считаться их определяющим принципом. Невозможно представить себе китайскую личность вне концепта «мин 命». «Мин 命» является субъективирующей силой, которая не только запрещает людям определённые действия и решения, но и злоумышляет в процессе, который определяет их в качестве субъектов. Это определяющий принцип субъективности в китайских текстах, одно из тех понятий, настолько не выключаемых из культуры, что выходит за рамки просто местных особенностей. В процессе создания и поддержания национального самосознания или, по Андерсону, «воображаемого сообщества» [14], китайские писатели структурировали и реструктурировали концепт мин, отсылали к его широко распространённому использованию в

гадании и обращались к нему, как к неумолимой силе реальности во времена кризиса.

«Мин 命» используется как средство, с помощью которого толкуется неблагоприятная ситуация, дабы обнаружить силу предопределения. Таким образом, многие произведения предлагают оглянуться на прошлое героев и идентифицировать тот момент, когда их мин был сочтён и предопределён, чтобы вывести персонажей в нынешний момент. Вместо осознания «мин 命» как метода понимания и примирения с жизненным уделом, его сила производится из того факта, что он устанавливается задолго до того, как жизнь начинает свой бег. Кроме того, «судьба» понимается (или определяется, если мы остаёмся в рамках идеологической схемы мин) со ссылкой на категории возмездия – «юаньне 冤孽», деятельность предсказателей. Существует лишь определённый набор возможностей и процедур для определения своего предуготованного жизненного пути, и тот факт, что эти процедуры являются конечными и общеизвестными, укрепляет общее понятие субъекта или субъективности среди китайцев [20, с. 296].

В художественной картине мира китайского писателя Юй Хуа (余华) категория судьбы становится одной из ключевых. Особенно ярко это проявляется в повестях «Мирские дела словно дым» (世事如烟, 1988) и «От судьбы не уйдёшь» (难逃劫数, 1988).

В «Вымышленных произведениях» Юй Хуа (余华) озвучивает свой вариант концептуализации «судьбы»: «Когда я писал «Мирские дела словно дым», то оставил структурное подражание рамкам реальности... Я обнаружил существование в мире некоего неощутимого целого» (当我写作《世事如烟》时, 其结构已经放弃了对事实框架的模仿... 我发现了世界里一个无法眼见的整体的存在) [10, с.5]. Юй Хуа (余华) убеждён в том, что это не воспринимаемое «ничто» обладает собственной структурой – комбинацией необходимости и случайности – и в качестве основного фактора определяет последовательность событий, тем самым регулируя общее жизненное состояние индивида.

Эта неощутимая структура внутренних связей существования, неодолимое устройство универсума, входит в прямое противоречие с логикой мира воспринимаемой реальности. В тех же «Вымышленных произведениях» Юй Хуа (余华) рассуждает о том, что «всякий раз, гуляя по улицам и глядя на автомобили и пешеходов, я неизменно ощущал вдруг, что сквозь все движения проглядывает непреднамеренность; я чувствовал, что всё видимое словно бы было заранее устроено и что его перемещение подчинено некоей скрытой силе» (当我每次行走在大路上, 看着车辆和行人运动时, 我都会突然感到这运动透视着不由自主。我感到眼前的一切都像是事先已经安排好, 在某种隐藏的力量指使下展开其运动) (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 5]. В заключение этого рассуждения он пишет: «Всё (пешеходы, автомобили, улицы, здания, деревья)

словно бы являло собой сценические декорации... к заранее определённого сюжету. Эти мысли заставили меня осознать, что все случайности в мире существуют при посылке необходимости» (所有的一切 (行人、车辆、街道、房屋、树木), 都仿佛是舞台上的道具... 如同事先已经确定了剧情。这个思考让我意识到, 现状世界出现的一切偶然因素, 都有着必然的前提) (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 5].

Это предполагает, во-первых, наличие скрытой неодолимой силы, которую писатель именуется судьбой и которая, в его глазах, обладает определяющим влиянием на жизнь индивида, а, во-вторых, парадоксальную организацию данной сущности вокруг понятий «случайности» и «необходимости». Творчество писателя представляет собой своего рода литературную иллюстрацию к вышеописанным рассуждениям.

Так, сюжет рассказа «Мирские дела словно дым» строится вокруг ирреального пространства повествования, которое сконцентрировано вокруг нескольких соседних семей, живущих в небольшом городе. Его обитатели, каждый из которых одержим собственным кошмаром и составляет кошмар другого, пребывают в плену паранойи, болезни, безумия, греха, одержимости духами или смерти. Жизнь, которую они ведут, столь неестественна или сверхъестественна, что их повседневный опыт не может быть переживаем другими. Повесть, по сути, лишена стройной фабулы; повествование собирается из не связанных на первый взгляд нереальных событий, которые, как сообщает автор, управляются некоей скрытой вселенской силой и становятся составными частями обширного загадочного замысла. Читатель оказывается захвачен призрачной атмосферой, в которой границы между реальностью и фантазией, жизнью и смертью размываются.

Одной из особенностей организации повествования является то, что все персонажи лишены личных имён; их заменяют цифры (7, 4, 3, 6 и 2), профессиональная принадлежность (водитель, предсказатель и пр.) или физические характеристики (слепой, женщина в сером, мужчина в кожаной куртке). Каждый из персонажей, существующих в плену у предопределения, связан с другими непредсказуемой прихотью судьбы. Так, например, Водитель сбивает во сне Женщину в сером, и впоследствии это дурное знамение трагически реализуется: он кончает жизнь самоубийством после унижения, пережитого на свадьбе у «2», сына Женщины в сером. Повивальная бабка, мать умершего Водителя, принимает роды в могиле у привидения и вскоре гибнет, тем временем ещё один герой, «6», продает тело своей мёртвой дочери «2», которого преследует за свой позор душа умершего Водителя. Чтобы успокоить призрака, «2» покупает ему загробную невесту в лице покойной дочери «6».

На поверхностном уровне представляется, что герои повести живут абсолютно автономно друг от друга. Однако скрытая вселенская сила увязывает

их вместе. Её манифестацией становится зловещая фигура Предсказателя, который, словно паук посреди паутины, удерживает нити судеб других персонажей. Поскольку он обладает исключительной способностью читать прошлое и предсказывать будущее, герои, обеспокоенные дурными приметами или снами, неизменно отправляются к нему за советом и эмоциональной поддержкой.

Депрессивная атмосфера повествования усиливается за счёт своеобразного лейтмотива холодной, серой весны (по контрасту с общепринятым восприятием весны как тёплого, зелёного сезона), который подчёркивает потустороннюю, мистическую связь пространственно-временных координат, в пределах которых доминирует угрюмый серый. Эта всепоглощающая серость концентрируется в образе Женщины в сером, появление которого запускает цепь нереальных событий, ведущих героиню к гибели.

Озадаченная тем, что её дочь за пять лет брака так и не смогла родить ребенка, Женщина в сером посещает старого Предсказателя, который советует ей обратиться к бодхисаттве. На обратном пути из буддистского храма она встречает Водителя, и он предлагает купить её серое пальто. Обескураженная, она соглашается и наблюдает, как водитель переезжает на грузовике её одежду.

Когда он уезжает, женщина подбирает пальто и надевает его снова, однако её посещает странное чувство пустоты. Когда она возвращается домой, то замечает тень приближающейся смерти на лице соседской девушки. На следующее утро Женщину в сером находят мёртвой в её постели.

Тем временем Водитель видит предположительно вещий сон, в котором он сбивает женщину в сером. Будучи не в силах истолковать его, он вместе с матерью отправляется домой к тому же Предсказателю, где тот сообщает, что Водитель уже пребывает на пороге мира мёртвых и единственное, что ещё можно сделать – останавливать грузовик всякий раз, когда он заметит женщину в сером. Через пару дней молодой человек действительно встречает пугающую фигуру и уговаривает её продать своё серое одеяние. То, что он проделывает с пальто незнакомки, приносит ему чувство облегчения.

Однако и Водитель не может избежать неотвратимой судьбы. Движимый некоей мистической силой, он приходит на торжество по случаю свадьбы «2», сына погибшей Женщины в сером. Там он ощущает необъяснимую подавленность и угрюмость, в которую погружён дом. За этим следует серия оскорблений от «2», в результате чего Водитель кончает жизнь самоубийством на кухне. Немедленно после этого призрак умершего Водителя начинает преследовать «2». Единственный персонаж, который избегает давления неизбежного рока, – это Слепой, погружённый в поиски недостающего фрагмента своей собственной реальности, а именно желая любить и быть любимым. Интересно отметить, что в мировой культуре слепота наделяется

особыми свойствами. Несмотря на утрату способности видеть, слепые приобретают магическую силу в форме возможности предсказывать будущее, которое открыто их мысленному взору. Потеря зрения компенсируется высоким уровнем чувствительности и одарённости. В повести Юй Хуа (余华) слепой наделён исключительно чувствительным слухом: в нескольких сценах, где изображается того или иного рода звуковая коммуникация с его участием, он достигает сказочной глубины самопознания. Его желание любви проявляется в нескончаемых попытках вычленить и идентифицировать мелодичный голос поющей девушки «4», который тонет в людском многоголосье. Так звуковой мир Слепого наполняется драматичными противоречиями и предчувствиями, многие из которых проистекают из его сенсорных реакций на мистическую силу, порождающую тревогу и отчаяние. Влечение слепого к «4» описывается как некий эротический опыт, через призму чувственных аллюзий. Звуковое взаимодействие слепого юноши с внешним миром похоти, вожделения, паранойи и смерти порождает сексуальное желание.

«4» оказывается шестнадцатилетней девушкой, которую мучают по ночам приступы одержимости, во время которых она разговаривает во сне. Этот паталогический симптом в то же время приносит неожиданное облегчение прикованному к постели «7», который обитает по другую сторону стены её спальни. Однако отец девушки, обеспокоенный её странным поведением, отводит дочь к Предсказателю, который сообщает ему, что дочь одержима духом. Он предлагает свои услуги по изгнанию демона. Когда Предсказатель принимается осуществлять задуманное, слепой слышит пронзительные крики «4» – воплощение ужаса перед лицом неизбежного.

Персонажи в большей степени верят в судьбу, чем в рациональные основания бытия, и единственное, что способно оказать на судьбу влияние, – это загадочные пророческие указания Предсказателя, которым они должны подчиняться без каких бы то ни было сомнений. Это неосознанное убеждение подталкивает каждого героя в паутину, расставленную inferнальным Предсказателем (算命先生), который воплощает своего рода «коллективное бессознательное» китайцев. Он заиклен на идее продления собственной жизни мин 命: например, держит в доме пятерых петухов, в надежде, что они отпугнут в случае опасности «бесёнка с того света, который придёт за его жизнью» (阴间的小鬼前来索命) (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 146]. Этот девяностолетний старик, отец пятерых детей, высасывает все их жизненные соки. Наделённый колдовской властью, он способен использовать годы жизни своих рано умерших отпрысков как свои собственные. Предсказатель способен предвидеть грядущее; он помогает своим клиентам избежать пугающего их будущего при условии, что такое изменение будет ему выгодно. Однако предписываемое им

поведение всегда обладает фатальными побочными эффектами, которые пагубнее для клиента, чем то будущее, которого он стремится избежать.

Предсказатель является не просто отцом своих собственных детей, но воплощает фигуру универсального Отца. После того как гибнет его пятый сын, он усыновляет двух мальчиков: один из них – нерождённый сын «3», зачатый ею от собственного внука. Позднее он также усыновляет пятилетнего сына «7», который предположительно является причиной болезни его биологического отца (поскольку «7» рождён в год овцы по китайскому календарю, а его сын – в год тигра, существование тигра в семье овцы угрожает её жизни). Дряхлый Отец питается кровью своих юных обречённых детей, дабы продлить свою угасающую жизнь. Мир повести Юй Хуа (余华) – это мир, лишённый будущего. «7» отдаёт своего маленького сына Предсказателю, хотя он и знает, что вскоре его мальчик разделит судьбу других детей демонического старика. Чем короче жизнь ребёнка, тем ценнее она для Предсказателя. Таким образом, жизнь «мин 命» увязывается с идеей судьбы «мин 命», которую олицетворяет Предсказатель.

Предсказатель суть символ над мирной – одновременно культурной, социальной и политической – власти рока. Он вездесущ: у читателя создаётся ощущение, что Предсказатель контролирует жизни всех остальных персонажей. Подобно культурной традиции, он пронизывает корни каждого индивидуума и семьи. Его непреложный авторитет базируется на его неколебимом знании.

Одновременно это знание является не просто результатом его способности предсказывать будущее, но скорее его способности это будущее создавать – заставляя других подчиняться его воле. Власть Предсказателя во многом зависит от веры людей в наличие этой власти. Такая вера заставляет их подчиняться его воле, создавая тем самым то будущее, которое им предсказывается. Нельзя не отметить и возникающие ассоциации Предсказателя с Председателем, «пожиравшим» детей во времена «культурной революции».

В этом можно усмотреть метафору судеб миллионов людей в Китае; через подобное осмысление законы художественного мира Юй Хуа (余华): абсурдность, жестокость, неотвратимость – распространяются и на реальные события.

Причина изменения реальности в чистую фантазию в повести заключена в тёмных, гротескных, колдовских практиках китайской культуры (брак после смерти (冥婚); насилие над детьми). Все элементы сплетаются в сложную сеть, в которой изменение реальности в область воображаемого движется в ногу с переходами между жизнью и смертью, между трагедией и фарсом. Отвратительные преступления царят повсеместно, и их конечной мотивацией всегда служит своекорыстие персонажей, жертвами которого становятся

женщины и дети (примечательно, что в традиции судьба 命 часто оказывается особенно жестока по отношению к женщине, подробнее об этом будет сказано ниже, в контексте анализа романа «Жить!»).

Отметим, что в представлении людей Судьба редко обретает персонифицированный образ, чаще человек сталкивается с её знаками или атрибутами. Как правило, в культурной традиции существует ряд обозначающих Судьбу символов. На основании этих символов и создаётся метафорический комплекс, с которым работает автор. Именно поэтому повесть Юй Хуа (余华) с её центральным образом представляет особенный интерес.

Ещё одну стратегию решения образа судьбы можно наблюдать в повести «От судьбы не уйдёшь». Это произведение вряд ли может служить иллюстрацией буддистской идеи кальпы «цзе 劫», вынесенной в заглавие, ибо все герои в нём попадают в ловушку судьбы из-за зависти или тщеславия, уничтожая в процессе друг друга. Судьба неотвратима и ведёт к гибели.

Шестнадцать глав представляют читателю одиннадцать разных персонажей, каждый из которых связан со своей пугающей историей: Дуншань 东山 (Восточная гора), привлекательный молодой человек, влюбляется в уродливую Лучжу 露珠 (Жемчужина росы); отец Лучжу, загадочный старый Лекарь, дарит ей бутылку азотной кислоты с тем, чтобы она изуродовала лицо будущего мужа, который в таком случае не сможет бросить её после свадьбы. Лучжу смиренно исполняет волю отца.

Другая пара: Гуанфу 广佛 (Мягкий человек) и Цайде 彩蝶 (Пёстрая бабочка) – охвачена необоримым сексуальным желанием, которое приводит обоих любовников к катастрофе (Гуанфу приговаривают к смертной казни за убийство, а Цайде кончает с собой после неудачной пластической операции).

Сэньлинь 森林 (Лес) весь отдаётся извращенному удовольствию от разрезания сзади женских брюк, а его приятель Шацзы 沙子 (Песок) одержим коллекционированием срезанных у женщин кос – и тот, и другой, в конце концов, оказываются в тюрьме. Все эти герои связаны друг с другом исключительно серией мистических событий, ведущих всех к роковому финалу. Их увязывает некая неизвестная порочная сила, к которой отсылает название произведения.

Персонажи произведения предстают случайными, никак не связанными друг с другом созданиями. Тот факт, что повествование лишено центрального персонажа, а пространство нарратива разделено в равных долях между героями, свидетельствует об их сопоставимой важности. Каждый из них представляет воплощение желания, что реализуется через серию предопределённых событий и неожиданных случайностей. Одновременно эти герои оказываются соединены неосознаваемой силой судьбы. Так, например, когда Дуншань впервые встречает Лучжу, он уже обречён на будущее жуткое уродство, о чём

читателю сообщает повествователь: «Когда Дуншань вошёл в переулок в то морозящее утро, он не ведал, что уже вступил в поле зрения старого Лекаря.

Потому в последовавшие дни он так и не сумел распознать то несчастье, на которое намекала ему судьба» (东山在那个绵绵阴雨之晨走入这条小巷时, 他没有知道已经走入了那个老中医的视线。因此在此后的一段日子里, 他也就无法看到**命运**所暗示的不幸) (пер.-Гринько А.А.) [39, с. 59]. Точно так же повествователь описывает, как Цайде движется навстречу собственной смерти, абсолютно не осознавая этого. Читатель узнает, что после казни Гуанфу она делает пластическую операцию, которая уродует её прекрасное лицо. Испуганная своим новым обликом, унижаемая людьми, в одно прекрасное утро она неожиданно просыпается в странно приятном настроении и решает прогуляться. «Цайде шла по переулку. Она не могла знать, что это её настроение на самом деле предательски предуготовано для неё судьбой» (彩蝶走在那条小巷之中时, 她不可能知道这种心情其实是**命运**的阴险安排) (пер.-Гринько А.А.) [39, с. 108]. Оно суть ничто иное, как ловушка рока, заманивающая её на свидание со смертью. На протяжении всего повествования судьбы героев, лишённых провидческого знания в отношении собственного будущего, оказываются подчинены воле неодолимого фатума.

В отличие от повести «Мирские дела...», где мистическая сила судьбы неизвестна никому, кроме дряхлого Предсказателя, который способен в силу своего дара корректировать извилистые пути беспокойных душ, в «От судьбы не уйдешь» такое уникальное всеохватное знание не дано никому. При этом каждый из персонажей посвящён в будущее других, однако не раскрывает его несчастным жертвам. Вместо этого герои получают удовольствие, наблюдая, как другие движутся навстречу гибели. Один из самых ярких эпизодов связан с убийством Гуанфу мальчика, подглядывавшего за его любовным свиданием. Присутствующая при этом Цайде ощущает надвигающуюся на Гуанфу гибель и даже улавливает исходящий от него гнилостный запах, но она решает оставить свои ощущения при себе. Перед тем как героиня кончает жизнь самоубийством, её смерть является в качестве некоего интуитивного прозрения Шацзы. «Не в силах развеять скуку, он начал вспоминать свою случайную встречу с Цайде в тот день... Хотя в тот момент никто ещё не сообщил ему о смерти Цайде, он уже предчувствовал её, а потому на лице у него появилась довольная ухмылка» (以无法排遣的寂寞开始回想起他那天在路上遇到彩蝶的情景... 尽管那时还没有人告诉他彩蝶的死讯, 但他已经预感到了。所以他脸上出现了心满意足的微笑) (пер.-Гринько А.А.) [39, с. 109]. В отличие от демонического Предсказателя из повести «Мирские дела...», который всё-таки предупреждает героев об их будущем, персонажи «От судьбы не уйдешь» наслаждаются несчастьем других, скрывая от них правду. Юй Хуа (余华) намекает на то, что извращённое человечество столь же жестоко, как и безжалостная сила судьбы.

Стоит отметить, что покров тайны над волей рока приоткрывается лишь перед теми героями, что уже обречены ему на заклятие. Это особенно хорошо иллюстрирует пример Гуанфу, вспоминающего в заключении грозные знаки судьбы в день, когда он совершил убийство. Он понимает, что судьба по меньшей мере четыре раза намекала ему на грядущую катастрофу, но он остался глух к этим намёкам. «Сквозь окно зала суда он увидел фальшивую ухмылку судьбы... Он сказал, что не всем глазам дано узреть её, но лишь тем, что приблизились к часу кончины». (他现在透过审判大厅的窗玻璃, 看到了命运挂在嘴角的虚伪微笑... 他说这种虚伪微笑不是任何眼睛都能看到的, 只有临终的眼睛才能看到) (пер.-Гринько А.А.) [39, с. 78–79]. В отличие от повести «Мирские дела...» где судьба сконцентрирована в фигуре Предсказателя (в чём-то похожего на зловещего старого Лекаря), здесь она действует в мире людей непосредственно и многократно упоминается в тексте под именем «минюнь 命运».

Пожалуй, ни один из текстов современных китайских прозаиков не отводит в сюжетной структуре и тематическом пространстве произведения столь значительного места концепту судьбы «мин 命», как роман Юй Хуа (余华) «Жить!». Именно этот концепт определяет траекторию и всю логику повествования книги.

Написанный после тяньаньмэньских событий роман «Жить!», несмотря на значительный успех его экранизации, не заслужил столь пристального внимания критики, как ранние экспериментальные произведения Юй Хуа (余华), созданные в менее непосредственной манере. Повествование в нём ведётся от лица «вторичного» повествователя Фугуя 富贵 (чье имя буквально означает «богатство и положение в обществе») – крестьянина, обрабатывающего свой скромный участок земли. Его находит основной рассказчик, который путешествует по деревням для сбора фольклорного материала. Эта фигура занимает лишь ограниченное место в повествовании как таковом и служит только для создания рамки вокруг рассказа Фугуя. В конце книги читатель узнаёт, что Фугуй – единственный оставшийся в живых член собственной семьи. Пережив всех своих родственников, взамен он создаёт ирреальную семью, называя именами умерших близких воображаемых волов. Будучи единственным живым свидетелем катастрофы, сокрушившей его род, он облекает мучительные воспоминания в слова перед лицом повествователя-фольклориста. Длинная жизнь и страдальческий удел Фугуя определяют организацию нарратива в романе.

Двойственное представление «мин» как животворной силы и как неослабевающей петли неудач структурирует повествование. Критические точки, определяющие судьбы героев, располагаются на линии нарратива в соответствии с мин или интерпретируются согласно пониманию мин в

современной культуре. В сцене азартной игры, которая занимает центральное место в начале романа, Фугуй предстаёт как никчёмный бездельник, следующий по стопам своего отца. Оба они опустошают семейные запасы и проматывают земельные владения. Азартная игра, жертвой которой становятся родственники Фугуя, обычно воспринимается как совершающаяся по воле случая, т.е. как раз сфера влияния мин. Игра кончается полной потерей всего состояния, после чего главный герой даёт зарок никогда больше не играть. Уже после финальной партии он узнаёт, что был обманут своим противником, Луньэром 龙儿 (Маленькие дракон), однако переиграть судьбу оказывается невозможно: Луньэр в конечном счёте расплачивается за неудачу Фугуя и гибнет за него. Азартная игра, целиком определяемая случаем, превращается в арену мошенничества, и согласно той же логике мошенник лишается жизни. Таким образом, «мин 命» – хотя это и не обозначено явно – функционирует одновременно в двух своих ипостасях: как судьба, которая вмешивается в ход событий, и как жизнь, которую возможно потерять.

Следующий критический перелом повествования проходит по линии изображения гражданской войны. Существование на грани смерти побуждает Фугуя осознать ценность жизни как таковой. Опытный друг Фугуя, старина Цюань 老全 разубеждает размышляющего над дезертирством героя бежать перед лицом почти неизбежной гибели. Вероятность оказаться человеком «большой судьбы» (命大) совсем невелика. Осознав тщетность усилий, Фугуй решает перетерпеть войну вместе со своими приятелями – Цюанем и Чуньшэном 春生 (Рожденный весной). Описание войны в романе находится в резком контрасте не только с героизацией её в произведениях соцреализма, но и с изображением её в творчестве писателей 1980-х гг., например, в романе Мо Яня (马原) «Клан красного гаоляна» (红高粱家族), где сохраняются представление о героике. У Юй Хуа (余华) даже командир воинской единицы бежит от судьбы таомин 逃命.

Для Фугуя опыт военных действий, каким бы антигероическим он ни был, совмещённый с его удачей, позволившей избежать смерти от пули расстрельной команды, которая расправляется вместо этого с Луньэр, не просто даёт ему новый жизненный шанс, но ведёт к новому восприятию жизни. Несмотря на то, что жизни его жены и прочих родственников не становятся лучше, Фугуй перемещает акцент с «мин жизни 命生» на «мин судьбу 命运». Среди прочего это позволяет ему очистить совесть, т.к. предначертанное судьбой в любом случае находится за пределами контроля индивида. Таким образом, сама жизнь оказывается неподконтрольна тому, кто её проживает, будь он просто пешкой, подобно главному герою Юй Хуа (余华), или убеждённым революционером (革命家 – буквально, «тот, кто перекраивает мин»).

В каком-то смысле роман «Жить!» является попыткой переосмысления революционной истории – экранизация книги обходит эту чувствительную тему, направляя критику на радикальные аспекты маоизма (прежде всего «культурной революции»), которые были успешно выведены за пределы главного направления китайского социализма.

Один из ключевых моментов, связанных с концептуализацией «мин 命», заключается в следующей проблеме: следует ли понимать мин как нечто фатальное, единожды предзаданное или же увязывать с ним события, дабы смягчить чувство ответственности, подобно тому, как делает это Фугуй. В романе есть эпизод, который напрямую обращён к постановке проблемы, однако не даёт её однозначного решения. Деревенский староста, решающий, где должна быть установлена сталеплавильная печь, приглашает для выбора подходящего места городского специалиста по фэншую. Тот сперва кладёт глаз на дом Фугуя, но, когда на пороге появляется его жена, Цзячжэнь 家珍 (Фамильная реликвия), он узнаёт её и проходит мимо. Затем его выбор падает на соседний дом, который быстро сжигают дотла, несмотря на возражения владельцев. Ночью Цзячжэнь и Фугуй обсуждают события дня: (那晚上我和家珍都睡不踏实, 要不是家珍认识城里看风水的王先生, 我这一家人都不知道要到哪里去了。想来想去这都是命, 只是苦了老孙头, 家珍总觉得这灾祸是我们推到他身上去的, 我想想也是这样。我嘴上不这么说, 我说: “是灾祸找到他, 不能说是我们推给他的。) «Той ночью и я, и Цзячжэнь спали беспокойно. Если бы она не была знакома с господином Ваном, городским геомантом, не знаю, что случилось бы с нами всеми. Как ни посуди – всё судьба. Вот несчастье старине Сунь Тоу выпало. Цзячжэнь казалось, что это мы спихнули на него беду, и я подумал, что так оно и было. Но сказал я совсем другое. Я произнёс: «Это беда сама его нашла. Не надо говорить, что это мы её на него спихнули» (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 89–90].

Тот факт, что они относят всё это за счёт судьбы, позволяет им легче пережить последствия случившегося и избавиться от чувства вины.

Начиная с этого момента повествование в романе переключается с личной истории бегства Фугуя от судьбы на рассказ о злоключениях, выпадающих на долю его родных, которые один за другим отправляются в мир иной.

Судьба «мин 命», традиционно связываемая со слабым полом, реализуется в своей гендерной ипостаси и в романе «Жить!». Термин «Горькая судьба» или «горькая жизнь» (苦命, 命苦) – в зависимости от того, как интерпретируется концепт «мин» – обычно описывает те ограничения, которые накладывает на женщин традиционное китайское общество с его патриархальностью (сожителство в статусе наложницы, соблюдение непорочности вдовства, принудительная помолвка и т.п.). В романе воплощением влияния мин на женскую долю становится дочь Фугуя – Фэнся 凤霞 (Заря феникса).

Фэнся – глухонемая от рождения, и это сильно осложняет, если не делает вообще невозможным для неё поиск пары. Родители отсылают дочь из дома жить в людях (что подаётся как «удочерение» 领养), однако из этой затеи ничего не выходит и она вынуждена вернуться. Упоминание о «горькой судьбе» Фэнся всплывает в романе не единожды, в том числе в ситуации с удалением её из дома и позднее, когда одна из деревенских девушек выходит замуж, а Фэнся оказывается невольной свидетельницей свадебной процессии. В своей забрызганной грязью одежде она составляет яркий контраст с празднично наряженной невестой. В конце концов ей удаётся выйти замуж и даже родить сына, однако за это Фэнся расплачивается собственной жизнью. Точно так же долгая, изматывающая болезнь Цзячжэнь предполагает постепенное исчезновение жизненной силы, т.к. первым признаком её становится неспособность к физическому труду (干活 – буквально «делать жизнь»). Так «мин 命» оказывается напрямую связана с жизнью.

Подобное увязывание концепта мин и жизни в романе особенно ярко проявляется в двух эпизодах: смерти сына Фугуя Юцина 有庆 (Имеющий счастье), связанной со смертью его старого друга Чуньшэна, и в выживании самого Фугуя ближе к концу книги. Если гибель Фэнся может быть отнесена за счёт опасностей, связанных с деторождением, то смерть Юцина, жертвы недобросовестных врачей, выглядит абсолютно излишней и предотвратимой. Юцин гибнет, спасая жизнь жены уездного начальника, – как объявляет позднее Фугуй: «Его жена украла жизнь моего сына» (他女人夺了我儿子的命) (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 128]. По иронии судьбы, главой уезда оказывается ни кто иной, как старый боевой товарищ главного героя Чуньшэн, которому он сообщает: «Ты должен мне жизнь. Вернёшь при следующем рождении» (你欠了我一条命, 下辈子再还给我吧) (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 130]. В обеих сценах фаталистический мотив видоизменяется.

Во-первых, Юцин изначально не обречён погибнуть так бессмысленно, причина трагедии – избыточное рвение врачей, в глазах которых жизнь жены уездного начальника стоит неизмеримо больше жизни простого крестьянина – врачи выкачивают из мальчика донорскую кровь до последней капли. Во-вторых, желание добиться возмещения ущерба в будущем перерождении (в соответствии с буддистской философией) в каком-то смысле – попытка обмануть непреклонный фатум. Будучи обречённым в этой жизни, человек может лишь принять свою собственную судьбу и действовать с оглядкой на её пределы, надеясь на воздаяние, которое придёт в форме лучшего рождения (или же полного освобождения от перерождений) при следующей инкарнации.

Однако здесь сюжет романа делает новый поворот, обнажая ещё одно привычное измерение мин. После трагедии с мальчиком Чуньшэн падает жертвой партийной чистки и подвергается страшным унижениям. В отчаянии

он обращается за помощью к Фугую – когда он сообщает, что у него нет больше сил жить дальше, тот напоминает прежнему товарищу о его долге: («**你的命**是爹娘给的, 你不要命了也得先去问问他们。; 你还欠我们一条**命**, 你就拿自己的**命**来还吧。; 春生, 你要答应我活着。; 我答应你。; 春生后来还是没有答应我, 一个多月后, 我听说城里的刘县长上吊死了。一个人**命**再大, 要是自己想死, 那就怎么也活不了。») «Жизнь тебе родители дали, если она тебе не мила, пошёл бы у них сначала спросил»; «Ты нам ещё жизнь должен. Ты бы своей и расплатился б»; «Чуньшэн, ты должен пообещать мне жить»; «Я обещаю». Но Чуньшэн всё-таки не сдержал обещание. Через месяц с небольшим до меня дошли слухи, что глава уезда по фамилии Лю повесился. Какая бы ни была у человека завидная доля, а если он сам умереть задумал, то тут уж никак ему не уцелеть» (пер.-Гринько А.А.) [38, с. 164–165].

Фугуй истощает все возможные способы убеждения. Он напоминает, что жизнь – это дар от родителей (в соответствии с популярными конфуц. убеждениями). Кроме того, он преображает мысль о долге Чуньшэна, по сути, признание его вины, в настойчивый призыв продолжать жить. В конце концов Фугуй напоминает читателю, что Чуньшэн был человеком «большой судьбы» (**命大**), но даже при таких исходных данных человек не может продолжать своё существование, если он лишился желания жить.

Желание жить – главная тема в мрачном мире романа, который по своей простой и непосредственной манере изложения так заметно отличается от экспериментального творчества раннего Юй Хуа (余华). В конце книги болезнь сводит в могилу Цзячжэнь. Муж Фэнся неожиданно падает жертвой несчастного случая; и даже внук Фугуя, названный Кугэнем 苦根 (Горький корень), умирает жестокой смертью, несмотря на все надежды, которые связывает с ним дед – Фугуй зовёт мальчика «светом жизни» (буквально «корнем мин» **命根子**).

Все члены семьи Фугуя гибнут, и только он сам, словно по иронии судьбы, рассказывает в конечном итоге свою историю фольклористу-собирателю. Несмотря на пессимистический посыл романа, критика революционного дискурса выглядит в нём весьма приглушённой. Некоторые события, например, «культурная революция» не упоминаются как таковые, но составляют некий общий фон для личных трагедий, которые заполняют страницы книги. Роман начисто лишён героики, и своеобразные «свидетельские показания» Фугуя вряд ли могут претендовать на то, чтоб стать материалом образцовой агиографии. Это лишь указание на то, что только один выживший получает возможность рассказать свою историю.

Таким образом можно мы пришли к следующим выводам, концептуализация судьбы в творчестве Юй Хуа (余华) идёт по нескольким

направлениям. С одной стороны, она осмысляется как непреложный фатум, из под власти которого не вольны выйти персонажи.

Неразрешимое противоречие между вечностью мира и непредсказуемостью, мимолётностью человеческой жизни порождает представление о высшей силе, властвующей над индивидуумом, и фатальности, предопределённости его пути. Здесь заложена определённая концептуальная схема, которая варьируется у разных народов и в разных культурах.

С другой стороны, судьба не только означает олицетворённую воображаемую силу, определяющую важные для человека, но не зависящие от него события, но и указывает на сами эти события или историю существования. В первом случае судьба возглавляет синонимический ряд рок, фатум, фортуна, во втором – доля, удел, участь, жребий. Так концепт судьбы оказывается связан с концептом жизни, а также с буддистской концепцией кармы и китайскими духовными и мистическими практиками.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концепт «судьбы» играет большую роль в традиционных культурах прошлого и настоящего, он связан с ценностными ориентациями, религиозными установками и менталитетом человека на протяжении всего его существования. Общечеловеческий подход к концепту «судьбы», по-видимому, определяется неразрешимым противоречием между вечностью мира и непредсказуемостью, мимолетностью человеческой жизни. Отсюда возникает представление о высшей силе, властвующей над индивидуумом, и фатальности, предопределённости его пути. Здесь заложена определённая концептуальная схема, которая варьируется у разных народов и в разных культурах.

С.С. Аверинцев даёт ей следующее определение: «Судьба, в мифологии, а также в обыденном сознании, неразумная и непостижимая предопределённость событий и поступков человека». С.С. Аверинцев акцентирует два постоянных аспекта понимания судьбы: её непознаваемость и тот факт, что единственной системой координат, в которой она приоткрывается познающему сознанию – это оппозиция свободы и несвободы, где категория судьбы тождественна категории несвободы.

Именно эти представления о судьбе бытовали в общественном сознании вплоть до Нового времени. С развитием естественнонаучного мировоззрения категория судьбы постепенно утрачивает свое онтологическое значение, переходя в сферу обыденного сознания. Своеобразное возрождение онтологических аспектов понятия «судьбы» происходит в XX веке, в момент зарождения новой эпохи и творения нового «мифа о мире», но происходит оно в особой сфере художественного осмысления действительности, где каждый автор творит свой собственный мир, вернее миф о мире.

При обсуждении концепта «судьбы» и его репрезентации в дискурсе применительно к китайской культуре речь обычно идёт о судьбе мин 命. Лао-цзы и Чжуан-цзы ассоциируют концепт «судьбы» с Дао, в то время как буддизм отрицает представление о судьбе как о предопределённости и замещает его идеей кармы. Конфуцианские теоретики в лице Мэн-цзы понимают мин как «то, что предписано – будь то в форме судьбы или жизненного призвания, которое должно быть осуществлено». Мин 命 – это «все те аспекты человеческой жизни, над которыми, согласно конфуцианским представлениям, человек или не властен, или же не должен стремиться быть властен». В то же время китайской мысли чужда идея фатализма (как убеждённости в неизбежности событий, которые уже запечатлены наперёд и лишь «проявляются» в качестве изначально заложенных свойств данного пространства). Она служила

предметом критики, начиная с первых моистских атак вплоть до современного неприятия теологического фатализма и научного детерминизма.

Как указывает в своей работе о концепте мин 命 Кристофер Лупке, это понятие, будучи близким по наполнению к понятию «судьбы» в мировой культуре, составляет то, что он предлагает именовать «трансцендентным национальным признаком». Несмотря на то, что статус концепта в современном Китае изменился, то, каким образом понимается мин 命, по-прежнему тесно связано с традиционным его использованием: мин 命 – это и чей-либо «удел», и «жизнь»; мин 命 может быть предсказан, исчислен. Мин 命 – это и своего рода «жизненная сила»; наконец, он имеет основу в языке.

В работе Тань Аошуан, реконструирующей представление китайцев о судьбе на основе фразеологии, в частности, отмечается, что в поле судьбы понятие случайности вообще не содержится, оно передается словом — «парность», «совпадение», «неожиданность».

В современном Китае понятие «судьба» связано с отчётливо негативными коннотациями; оно вызывает целую систему осмысления собственной идентичности. Оно настолько встроено в мысли и действия субъектов, что должно считаться их определяющим принципом. Невозможно представить себе китайскую личность вне концепта «судьба». Мин 命 является субъективирующей силой, которая не только запрещает людям определённые действия и решения, но и злоумышляет в процессе, который определяет их в качестве субъектов. Это определяющий принцип субъективности в китайских текстах, один из тех понятий, настолько не выключаемых из культуры, что он выходит за рамки местных особенностей. В процессе создания и поддержания национального самосознания или, по Андерсону, «воображаемого сообщества», китайские писатели структурировали и реструктурировали концепт «судьба», отсылали к его широко распространённому использованию в гадании и обращались к нему, как к неумолимой силе реальности во времена кризиса.

В процессе исследования мы рассмотрели и проанализировали тексты рассказов и повестей Юй Хуа (余华): «От судьбы не уйдёшь», «Мирские дела словно дым», а также романов: «Жить!» и «Братья» и определили, что концепт «судьба» является одним из главных концептов в творчестве писателя. Концепт «судьбы» мин 命 используется в его текстах как средство, с помощью которого толкуется неблагоприятная ситуация, чтобы затем поместить его до искомого события, дабы обнаружить силу предопределения. Таким образом, многие произведения Юй Хуа (余华) предлагают оглянуться на прошлое героев и идентифицировать тот момент, когда их мин 命 был сочтён и предопределён, чтобы вывести персонажей в нынешний момент. Вместо осознания мин 命 как метода понимания и примирения с жизненным уделом, его сила производится из того факта, что он устанавливается задолго до того, как жизнь начинает свой

бег. Кроме того, «судьба», также понимается как деятельность предсказателей. Существует лишь определённый набор возможностей и процедур для определения своего предуготованного жизненного пути, и тот факт, что эти процедуры являются конечными и общеизвестными, укрепляет общее понятие субъекта или субъективности среди китайцев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев, С.С. Судьба // Философский энциклопедический словарь / С.С. Аверинцев. – М., 1989.
2. Гирин, Ю. Н. Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Ю.Н.Гири́н. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 93 с.
3. Завидовская, Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая. / Е.А. Завидовская. – М., 2005. – 14 с.
4. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М.: Издательский центр «Академия», 2001.
5. Николукин, А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николукин. – 2003, – 12 с.
6. Павиленис, Р.И. Проблема смысла: Современный логико-функциональный анализ языка / Р.И. Павиленис. – М.: Прогресс, 2001.
7. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
8. Сыхэ чэнь. Учебный курс по истории современной китайской литературы / Чэнь Сыхэ. – Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 1999. – 301 с.
9. Сяобинь Ян. Отвечая на вопрос: что есть китайский постмодернизм / Ян Сяобинь. – Шанхай, 1995.
10. Сяомин Чэнь. Притча о конце истории – тенденция к постисторизму в авангардной прозе / Чэнь Сяомин. – Чжуншань, 1991. – 148 с.
11. Тань Аошуан. Реконструкция представлений китайцев о судьбе по фразеологизмам // Понятие судьбы в контексте разных культур / Тань Аошуан. – М.: 1994.
12. Цзяньчан Син, Вэньчжун Лу. Юй Хуа на волне авангарда / Син Цзяньчан, Лу Вэньчжун. – Пекин: Хуася чубаньшэ, 2000. – 49 с.
13. Цзяньчан Син, Вэньчжун Лу. Юй Хуа на волне авангарда / Син Цзяньчан, Лу Вэньчжун. – Пекин: Хуася чубаньшэ, 2000. – 15 с.
14. Шмелёв, А.Д. Метафора судьбы: предопределение или свобода? // Понятие судьбы в контексте разных культур / А.Д. Шмелев. – М.: 1994. – 227–232 с.
15. Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов / М. Эпштейн. – Новый мир, 1989. – 224 с.
16. Burger P. Theorie der Avant-Garde / P.Burger. – Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
17. Jing Wang. High culture fever: politics, aesthetics and ideology in Deng's China / Jim Wang. – Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996. – 11 p.

18. Jones A. F. *Translator's Postscript // The Past and The Punishments: Eight Stories (Fiction from Modern China) / A.F. Jones.* – Honolulu: University of Hawaii Press, 1996. – 265 p.
19. Kang Liu. *The Short-Lived Avant-Garde: The Transformation of Yu Hua // Modern Language Quarterly / Kang Liu, 2002.* – 10 p.
20. Knight S.D. *Gendered Fate // The Magnitude of Ming: Essays on Command, Allotment, Life and Fate in Chinese Culture / S.D.Knight.* – Honolulu, 2005.
21. Lupke Ch. *Divi/Nation: Modern Literary Representations of Chinese Imagined Community // The Magnitude of Ming: Essays on Command, Allotment, Life and Fate in Chinese Culture / Ch. Lupke.* – Honolulu, 2005.
22. Lyotard J.-F. *Toward the Postmodern / J.-F.Lyotard.* – New Jersey: Humanities Press International, 1993.
23. Murphy R. *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity / R.Murphy.* – Cambridge: Cambridge U.P., 1998. – 98 p.
24. Neg J. *The Experience of Modernity. Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century / J.Neg.* – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. – 10 p.
25. Owen S. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature / S.Owen.* – Cambridge: Harvard U.P., 1986; *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays / S.Owen.* – Princeton: Princeton U.P., 1977; *The Columbia history of Chinese literature / S.Owen.* – N. Y.: Columbia U.P., 2001.
26. Said E. A. *Orientalism / A.E.Said.* – N. Y.: Vintage books, 1979. – 221 p.
27. Wedell-Wedellsborg A. *Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural // The International Fiction Review. Vol. 32. No. 1–2, 2005.* – 21–32 p.
28. Wedell-Wedellsborg A. *Self-Identity and Allegory in the Fiction of Yu Hua // Identity in Asian literature / A. Wedell-Wedellsborg.* – Copenhagen: Nordic Institute of Asian Studies, 1996. – 80 p.
29. Wedell-Wedellsborg A. *Self-Identity and Allegory in the Fiction of Yu Hua / A. Wedell-Wedellsborg.* – 105 p.
30. Wedell-Wedellsborg A. *The Ambivalent Role of the Chinese Literary Critic in the 1980s // Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture / A. Wedell-Wedellsborg.* – Aarhus: Aarhus U. P., 1993. – 137 p.
31. Xiaobing Tang. *Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian / Tang Xiaobing.* – Durham, L.: Duke U. P., 2000. – 211 p.
32. Xiaobing Tang. *Chinese Modern / Tang Xiaobing.* – 204–205 p.
33. Xudong Zhang. *Chinese modernism in the era of reforms / Tang Xiaobing.* – Durham & London: Duke U.P., 1997. P. – 153 p.

34. Xudong Zhang. Chinese modernism in the era of reforms / Tang Xiaobing. – Durham & London: Duke U.P., 1997. P. – 156 p.
35. Xudong Zhang. Chinese modernism in the era of reforms / Tang Xiaobing. – Durham & London: Duke U.P., 1997. P. – 156 p.
36. Xudong Zhang. Chinese modernism in the era of reforms / Tang Xiaobing. – Durham & London: Duke U.P., 1997. P. – 152 p.
37. Zhao H. Y. Yu Hua: Fiction as Subversion / Y.H.Zhao. – World Literature Today. 1991. – 418 p.
38. 余华虚伪的作品/余华. – 上海, 2004.
39. 余华活着/余华. – 上海, 2004.