

Ю.А. Дрейзис

ИСАА МГУ

Концепт судьбы в творчестве Юй Хуа

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]. 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 обсуждении 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*, будучи близким по наполнению к понятию судьбы в мировой культуре, составляет то, что может быть поименовано

«трансцендентным национальным признаком» [5, с. 291]. Несмотря на то, что статус концепта в современном Китае изменился, то, каким образом понимается *мин*, по-прежнему тесно связано с традиционным его использованием: *мин* – это и чей-либо «удел», и «жизнь»; *мин* может быть предсказан (*суаньмин* 算命); *мин* – это и своего рода «жизненная сила» (*шэнмин* 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*. Это соотношение отлично от соотношения случайности и необходимости в европейской философской традиции [2, с. 161].

В современном Китае понятие *мин* 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*. *Мин* 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», 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 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* 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 и т.п. Существует лишь определённый набор возможностей и процедур для определения сетки своего предуготованного жизненного пути, и тот факт, что эти процедуры являются конечными и общеизвестными, укрепляет общее понятие субъекта или субъективности среди китайцев [5, с. 296].

В художественном мире китайского писателя Юй Хуа 余华 (р. 1960) категория судьбы становится одной из ключевых. Особенно ярко это проявляется в повестях «Мирские дела словно дым» (*Ши ши жу янь* 世事如烟, 1988) и «От судьбы не уйдёшь» (*Нань тао цзе шу* 难逃劫数, 1988). В частности, датская исследовательница А. Веделл-Веделлсборг отмечает, что «Мирские дела...» наполнены сценами «инцеста, сексуального насилия, суицида и убийств, которые переплетаются с традиционным знанием о потустороннем, похоронной обрядовостью, бракосочетаниями с духами, вещими снами и идеей неизбежной судьбы» [6, с. 23].

В «Вымышленных произведениях» (*Сюйвэй дэ цзопинь* 虚伪的作品, 1989) Юй Хуа 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) [7, с. 5]. Юй Хуа убеждён в том, что это невоспринимаемое «нечто» 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 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» (当我每次行走在大街上, 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) [7, 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）[7, 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, «Мирские дела...» строятся 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 уязвляет 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 продельывает 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 желания 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 слепой наделён исключительно чувствительным слухом: в нескольких сценах, где изображается того или иного рода звуковая коммуникация с его участием, он достигает сказочной глубины (само)познания. Его желание любви проявляется в нескончаемых попытках вычленивать 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, живущим у неё в вагине. 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 (*суаньмин сяньшэн* 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) [8, 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. К тому же в середине каждого месяца он заманивает к себе девочку двенадцати-тринадцати лет и насилует её. Сексуальные отношения с несовершеннолетними девственницами – волшебный источник его долголетия. 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 – 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 увязывается с идеей судьбы-мин, которую олицетворяет Предсказатель.

Предсказатель суть символ надмирной – 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: абсурдность, жестокость, неотвратимость – распространяются и на реальные события.

Причина мутирования реальности в чистую фантазию в повести заключена в тёмных, гротескных, колдовских практиках китайской культуры: «сексуальном питании» (*цайинь буян* 采阴补阳); браке после смерти (*минхунь* 冥婚); насилии над детьми и т.п. Все эти элементы сплетаются в сложную сеть, в которой мутация 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-мин 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 (исключениями являются, пожалуй, античные Мойры и Парки), 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 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 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 извращённому удовольствию от разрезания сзади женских брюк, а его приятель Шацзы 沙子 (Песок) одержим

коллекционированием срезанных у женщин кос – и тот, и другой оказываются в конце концов 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, руководимыми в поступках лишь самоудовлетворением. 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 переулочек 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) [8, с. 59]. Точно так же повествователь описывает, как Цайде движется навстречу собственной смерти, абсолютно не осознавая этого. Читатель узнает, что после казни Гуанфу она предпринимает 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 переулочку. 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) [8, 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 извращённое 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, находящемуся в это время в заключении. «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) [8, с. 109]. В отличие от демонического Предсказателя из повести «Мирские дела...», который всё-таки предупреждает героев об их будущем, персонажи «От судьбы не уйдёшь» наслаждаются несчастьем других, скрывая от них правду. Юй Хуа 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) [8, 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 *минъюнь* 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 «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, 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 обнаруживает 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, надеясь провести таким образом последнего уцелевшего вола, который работает на его земле. Будучи единственным живым свидетелем катастрофы, сокрушившей его род, он облакает 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 положение 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 с 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 龍二, 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* – 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 разлом 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» (*минда* 命大) совсем невелика. Осознав тщетность усилий, Фугуй решает перетерпеть войну вместе со своими приятелями – Цюанем и Чуньшэном 春生. 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 莫言 «Клан красного гаоляна» (*Хун гаолян цзяцзю* 红高粱家族), где сохраняются представление о героике и ненависть к врагу. У Юй Хуа 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 Луньэрмом, 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 на *мин*-судьбу. 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, или убеждённым революционером (*гэминцзя* 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*, 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 *фэньшуйю*. Тот сперва кладёт глаз на дом Фугуя, но когда на пороге появляется его жена, Цзячжэнь 家珍, 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 [9, с. 89–90]:

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 стихнули 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 стихнули».

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*, традиционно связываемая со слабым полом [4], реализуется в своей гендерной ипостаси и в романе «Жить!». Термин «Горькая судьба» или «горькая жизнь» (*ку-мин* 苦命, также *минку*) – в зависимости от того, как интерпретируется концепт *мин* – обычно описывает те ограничения, которые накладывает на женщин традиционное китайское общество с его патриархальностью (сожительство в статусе наложницы, соблюдение непопечности вдовства, принудительная помолвка и т.п.). В романе воплощением влияния *мин* на женскую долю становится дочь Фугуя – Фэнся 凤霞. 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 *линъян*), 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 истаивание, исчезновение жизненной силы, т.к. первым признаком её становится неспособность к физическому труду (*ганьхо* 干活 – буквально «делать жизнь»). Так судьба-мин 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, 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) [9, 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) [9, 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 доктриной) в каком-то смысле суть 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 [9, с. 164–165]:

“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.

Фугуй истощает все возможные способы убеждения. Он напоминает, что жизнь – это дар от родителей (в соответствии с популярными конфуцианскими убеждениями). Кроме того, он преобразует 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» (*минда*), 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. 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 *мингэньцзы*).

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, концептуализация судьбы в творчестве Юй Хуа идёт по нескольким направлениям. С одной стороны, она осмысливается 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 увязан с концептом жизни (через полисемию *мин*), а также с буддистской концепцией *кармы* и китайскими духовными и мистическими практиками.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Судьба // Философский энциклопедический словарь. М., 1989.
2. *Тань Аошун.* Реконструкция представлений китайцев о судьбе по фразеологизмам // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 157–162.
3. *Шмелёв А.Д.* Метафора судьбы: предопределение или свобода? // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 227–232.
4. *Knight S.D.* Gendered Fate // *The Magnitude of Ming: Essays on Command, Allotment, Life and Fate in Chinese Culture.* Honolulu, 2005. Pp. 272–291.
5. *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.* Honolulu, 2005. Pp. 291–330.
6. *Wedell-Wedellsborg A.* Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural // *The International Fiction Review.* Vol. 32. No. 1–2, 2005. Pp. 21–32.
7. *Юй Хуа 余华.* Сюйвэй дэ цзопинь 虚伪的作品 (Вымышленные произведения) // <http://piouspilgrims.bokee.com/3751391.html>
8. *Юй Хуа 余华.* Шиши жуянь 世事如烟 (Дела мирские словно дым). Шанхай, 2004.
9. *Юй Хуа 余华.* Хочжэ 活着 (Жить!). Шанхай, 2004.