

**Поцулан Оксана Викторовна**

выпускница Восточного института – Школы региональных и международных исследований ДВФУ (г. Владивосток)

Электронная почта: lil2323@mail.ru

**Хузиятова Надежда Константиновна**

канд. филол. наук, профессор кафедры китаеведения Восточного института – Школы региональных и международных исследований ДВФУ (г. Владивосток)

Электронная почта: khuziyatova.nk@dvfu.ru

**УДК 82.09**

## Художественное своеобразие романа Юй Хуа «Братья» в контексте современной китайской литературы

*Ключевые слова: авангардная литература, модернизм, постмодернизм, современная китайская литература, творчество Юй Хуа, художественные особенности романа Юй Хуа «Братья»*

Литературная карьера знаменитого китайского писателя Юй Хуа 余华 (р. 1960) началась незадолго до событий на площади Тяньаньмэнь 1989 г. Его творчество эволюционировало от экспериментальной прозы малых форм, явно предназначенной для ограниченного круга читателей, в сторону масштабных коммерчески успешных произведений, к которым принадлежит роман «Братья» (2005 г.). Изучение творчества Юй Хуа способствует выявлению общих закономерностей возникновения, развития и трансформации китайской литературы последней четверти XX – начала XXI вв.

### **I. К вопросу об изучении современной китайской литературы в России**

Феномен возрождения, восстановления и развития современной китайской литературы после «культурной революции» (1966–1976) является объектом пристального внимания китайских и зарубежных учёных. Российские исследователи начали активно переводить и изучать пореформенное творчество китайских писателей с конца 1970-х гг., однако в силу разных причин они «задержались» на стадии изучения явлений и фактов реалистического мейнстрима, в меньшей степени уделив внимание тому, что в своё время считалось периферией литературного процесса в Китае и было связано с влиянием Запада. Кандидатскую диссертацию Е. А. Завидовской, посвящённую постмодернизму современной китайской литературы (2005), можно считать поистине пионерской работой, растопившей лёд затянувшегося молчания. Далее последовали работы других российских исследователей, которые либо, подобно диссертации Завидовской Е. А., включали в круг исследуемых проблем целые направления (исследования Цыреновой О. Д. о китайской поэзии конца XX – начала XXI вв., 2006; Хузиятовой Н. К. о китайском модернизме, 2008), либо концентрировали усилия на изучении творчества одного автора (например, диссертация Ю. А. Дрейзис «Художественные концепты прозы Юй Хуа»,

2014, которая даёт толчок для дальнейших исследований творчества писателя).

Художественное своеобразие романа «Братья», получившего скандальную известность в Китае и за рубежом, здесь рассматривается как закономерный результат эволюции китайского авангарда вообще и творчества Юй Хуа в частности. В научный оборот вводятся материалы Центра изучения творчества Юй Хуа Чжэцзянского педагогического университета, методологической базой которых нередко являются работы М. М. Бахтина.

## **II. Становление современной китайской прозы и творчество Юй Хуа**

Литература 1980-х гг., которую принято именовать литературой «нового периода», появляется прежде всего как реакция против того, что Ли То назвал «маоистским дискурсом» – гегемонистским «нарративом хозяина», который подавляет всякие другие повествования [10, с. 22]. В 80-е гг. XX века Китай стремился наверстать упущенное во всех сферах знания, перенять как можно больше из западного опыта. Вновь получили широкое распространение идеи Просвещения и гуманизма, формирующие модернистскую парадигму.

Интерес к модернизму в китайской литературе «нового периода» является результатом как внутреннего, так и внешнего импульсов. Внутренний импульс продиктован необходимостью вернуться к человеку, восстановить его независимое, не предписанное идеологией «я», и обусловлен «естественной» динамикой глобализации как исторического процесса. Внешний импульс идёт от мощного потока западной литературы, хлынувшего в Китай, по мере того как страна становилась всё более открытой. Современная западная литература дала вдохновляющую модель свободного духом «я» и поразила китайских писателей панорамой литературных методов, с помощью которых автономное «я» проявилось по-новому.

Поворотным пунктом в китайской литературе «нового периода» стало творчество группы молодых авторов, которых позже назвали «авангардистами». Их произведения резко отличались от прозы предыдущего периода, прочно связанных с идеологией. Литература «шрамов», литература рефлексий, литература реформ содержала сильный идеологический подтекст. Художественная ценность их базировалась на другой основе. В июне 1989 г. в газете «Вэньлунь бао» выходит хвалебная статья критика Ли То о новом направлении в китайской литературе, которое провозглашает начало «индивидуального письма» в Китае. Здесь же содержалось одно из первых упоминаний понятия «постмодернизм». Таким образом, авангардная литература была заявлена прежде всего как постмодернистская [8, с. 37].

В 1987 г. журналы «Жэньминь вэньсюэ» («Народная литература»), «Шоухо» («Урожай») выпустили номера, посвящённые новому явлению в китайской литературе, которое получило название экспериментальная, или авангардная проза. Основателем этого направления считается писатель Ма Юань. Его ранние повести «Богиня реки Лхаса» (1984), «Искушение горы Кайлас» (1986) содержат излюбленный им приём «повествовательных ловушек», в них нет и намёка на идеологию. В 1987–1989 гг. вышли в свет произведения молодых авторов, последователей Ма Юаня, к которым относятся Гэ Фэй,

Юй Хуа, Сунь Ганьлу, Су Тун, Бэй Цунь, Фань Цзюнь, Хун Фэн, Таши Дава. Яркие особенности авангардной прозы заключаются в акценте на формальном и языковом уровне для выражения своего индивидуального «я». В результате форма нередко начинает определять содержание, что можно наблюдать в творчестве Сунь Ганьлу и Гэ Фэя. Ма Юань подчёркивает, что его произведения «вымышлены», вымысел является стартовой точкой произведения. Вымышленное автором выступает как самое подлинное и истинное. Авангардистские писатели поменяли свой взгляд на историю как на объективную последовательность реальных событий и стали называть вымысел «индивидуальной истиной» [8, с. 146].

Для достижения своих изобразительных целей авангардисты сжимают или растягивают временные связи между событиями, нарушают причинно-следственные связи, рисуют героев бестелесными и лишёнными каких-либо отличительных черт наподобие символов или шахматных фигур, смело включают рассказчика в повествование, используют метод «романа в романе», играют с ожиданиями читателя. Мы наблюдаем не поверхностную игру слов, а попытку через реформирование текста и языка поставить под вопрос основания бытия, видим глубокое сомнение авторов по поводу истинности наблюдаемой ими реальности, попытку выхода за пределы осязаемой действительности в мир чистых идей. Это находит выражение в стремлении писателей к схематизации действующих лиц, символизации их действий и высказываний, в стремлении к созданию индивидуальных метафор. Именно метафоричность и абстрактность являются ведущим свойством авангардной прозы, что указывает на её модернистские корни. [8, с. 71].

Одним из наиболее значимых представителей китайского авангарда раннего периода считается Юй Хуа. Детство и юность Юй Хуа выпали на время «культурной революции» (1966–1976) и неслучайно сюжеты его произведений тесно связаны с этим периодом китайской истории, так как особенностью авторского стиля является подробное описание сцен насилия. Смерть и насилие выступали в качестве неотъемлемых элементов общественной жизни маоистского Китая в эпоху «культурной революции». Жестокость и разрушительная мощь кампании по истреблению интеллигенции, а также психическая травма, с ними ассоциируемая, оказали глубокое влияние на всё поколение писателей китайской «новой волны».

Оба родителя будущего писателя были медиками, что в известной степени предопределило выбор Юй Хуа жизненного пути. После окончания школы в течение 5 лет он работал зубным врачом, а с 1983 г. начал литературную деятельность, так как осознал, по его собственному признанию, что «открытый рот – одно из самых отвратительных зрелищ во всём мире» [12].

Ранние рассказы «Первое общежитие», «Стоматологический кабинет «Венеция»», «Голуби, голуби» вобрали в себя личный жизненный опыт писателя, отразили увлечение Юй Хуа изображением повседневности «маленьких людей», в жизнь которых неожиданно врываются трагические события из большого мира. Эти произведения Юй Хуа удостоились положительных отзывов критиков, а рассказ «Звёзды» в 1984 г. был отмечен премией журнала «Бэйцзин вэньсюэ» («Пекинская литература») как лучший рассказ года.

В 1989 г. Юй Хуа опубликовал программное эссе «Вымышленные произведения», в котором изложил свои взгляды на литературное творчество, сформулировал требование «духовной истинности» при использовании «вымышленной формы». Ещё до выхода «Вымышленных произведений» в среде китайских критиков было сформировано представление о том, что проза Юй Хуа обнажает скрытые, жёстко подавляемые интеллектом и цивилизацией первобытные элементы природы человека, а это в свою очередь отражает его недоверие к рационализму и цивилизации. Писатель, нередко прибегая к радикальным методам, открывает человечеству «уродство» реальности, что с восторгом встречают китайские литературные круги. По мнению критиков, ниспровержение повседневного жизненного опыта в произведениях Юй Хуа помогает читателю смелее всмотреться в собственную сущность.

За появлением «Вымышленных произведений» последовал новый период творчества Юй Хуа. По мнению китайских исследователей Чэнь Сыхэ и Гао Юй, в нём находят выражение настроения *fin de siècle*: ужас, очарование смертью и декадансом, ощущение эфемерности бытия. Другие полагают, что оно представляет собой «репульсию закосневших литературных установок реализма»; в нём изображаются события духовного измерения, которые носят явно фантазийный характер» [7, с. 42–43].

Ранние произведения Юй Хуа объединяет наличие увлекательного, подчас почти детективного, сюжета, динамичное действие, натуралистическая манера повествования в сочетании с кажущейся простотой языка. Кроме того, рассказы и повести 1980-х гг. насыщены описаниями повседневного насилия, жестокости и убийств, подаваемых в такой холодной и отстранённой манере, что кажутся макабрическими.

Озабоченность проблемой насилия сочетается с повышенным вниманием к сфере телесного: персонажи часто как бы лишены «духовного» измерения, представлены в виде наборов перцептивных реакций. Герои живут в атмосфере полной отчуждённости; они не проявляют эмоций или моральных соображений, но действуют, как автоматы, не осознавая своих действий. Полное отсутствие эмоций превращает героев в действующие тела, лишая их духовного ядра (невозмутимость описания напоминает стилистику французского «нового романа») [5].

Редукция субъекта в произведениях Юй Хуа выступает как одна из попыток его конструирования «с чистого листа» – отсюда интерес к процессу взросления, формирования личности. Отчасти внимание к перечисленной проблематике можно объяснить личным опытом писателя, перед глазами которого прошёл и ад «культурной революции», и конвульсивное рождение нового порядка после Мао, тяньаньмэньская трагедия и «выхолащивание» культуры, коммерциализация массового сознания. Повышенное внимание к насилию и смерти, в частности, сам Юй Хуа оправдывает врачом прошлым и таким фактом своей биографии, как проживание в течение многих лет напротив морга.

В этих произведениях также видна попытка стирания границ между разными смысловыми построениями (преимущественно между реальностью и фантазией). Реальность в ранних рассказах Юй Хуа выглядит столь изменчивой и иллюзорной, что фантазия кажется

правдоподобней, несмотря на её дезориентирующую субъективность. Поскольку для Юй Хуа реальность неотличима от фантазии, никакой временной/логической схемы предложить для неё невозможно. Чтобы избавиться от этого противоречия, Юй Хуа избирает более пластичную временную схему (позднее следы этого можно будет увидеть в «мозаике воспоминаний» его поздних романов).

### III. Эволюция творчества Юй Хуа в 1990–2000-е гг.

Конец 1980-х гг. стал периодом нового переосмысления истории и переломным моментом для китайской литературы, в определённом смысле можно говорить о новом «возрождении» реализма. Спад в развитии авангардного направления исследователи связывают с тем, что формальная сторона была исчерпана, а на уровне содержания отрыв от действительности перестал быть продуктивным. Представителям авангардной прозы очень быстро наскучили «забавы» в области формы и языка и большинство её представителей обратилось к истории, причём в реалистическом отражении [3, с. 123]. В Китае это направление сыграло роль важной страницы в истории современной литературы, но так и не смогло обрести широкого читателя.

Юй Хуа – один из немногих современных авторов, который никогда не оставался в рамках одной формы. В 1990-е гг. можно наблюдать постепенное изменение авторского стиля Юй Хуа, о чём свидетельствуют три его больших романа: «Крики в морозящий дождь» (1991), «Жить» (1992), «Сюй Саньгуань – продавец крови» (1995). Вслед за романом «Жить» к писателю приходит настоящая популярность. Через два года за фильм по этому роману режиссёр Чжан Имоу получит гран-при Каннского фестиваля, что только упрочит популярность литературного произведения и его автора. В 1998 г. за роман «Жить» Юй Хуа был удостоен итальянской литературной премии Гринцане Кавур. К этому времени Юй Хуа уже назвали одним из ведущих писателей современного Китая, наряду с Мо Янем и Ван Анъи.

Хотя Юй Хуа постепенно отходит от экспериментальной прозы, но назвать манеру писателя реалистической в традиционном понимании всё-таки нельзя. В предисловии к итальянскому изданию «Криков...» Юй Хуа назвал свой новый творческий метод «мозаикой воспоминаний». Повествование представляет собой фрагментарную, нелинейную структуру с активным использованием сумбурной речи персонажей, отсроченного указания времени и места действия и т.п. для усиления эффекта. Это в гораздо большей степени роднит позднее творчество Юй Хуа с традициями модернизма, в т.ч. китайского модернизма 1920–30-х гг.

Наряду с этим актуальными для Юй Хуа остаются увлечённость насилием, гротеском, размывание границы между реальностью и абсурдом, карнавализация реальности, однако их место в повествовании перестаёт быть центровым. Таким образом, развитие творческой манеры писателя демонстрирует переход от постмодернизма к модернизму с упрощением стиля и отказом от маргинальности, антиутопичности и отрицания всей прежней культурной парадигмы. Заметим, что подобное изменение манеры письма позволило Юй Хуа выйти на массового читателя и стать коммерчески успешным (тираж его романа «Братья» составил в Китае более 450 тысяч экземпляров) [5].

С изменением авторского стиля исследователи переключаются с обсуждения проблемы насилия на рассуждения о центральном месте «страдания» в художественной картине мира Юй Хуа. Согласно оригинальной концепции Ся Чжунъи и Фу Хуа в творчестве писателя наблюдается движение от «сентиментальности в страдании» рассказов и повестей 1980-х гг. к «сентиментальному страданию» прозы 1990-х гг. По мнению составителя сборника «Материалы для исследования Юй Хуа» Хун Чжигана, три романа Юй Хуа представляют собой три разных уровня осмысления страдания: переживание, терпение и нейтрализация. Им также соответствуют три способа преодоления страдания: рефлексия, терпение и юмор [7, с. 47]. После выхода в свет в 2005 г. первого тома романа «Братья» к числу системообразующих понятий творчества Юй Хуа критика добавила «желание» как вариацию на тему жизненного тупика.

Сам автор так отзывается о переменах в творчестве: «Я писал, писал и вдруг обнаружил, что у героев есть свой собственный голос, меня это открытие очень удивило, оно было сделано во время работы. До этого я думал, что у героя не может быть своего голоса, я грубо полагал, что герои – это символы авторских намерений» [Цит. по: 8, с. 86]. Это важное замечание Юй Хуа отражает преодоление им главного изъяна авангардной прозы конца 1980-х гг.: схематизма и слабости художественной проработки. «Для выражения истины, живущей в моём сердце, я понял, что существующие способы описания уже не могут удовлетворить меня. Поэтому я начал искать более насыщенные, более разнообразные способы письма. Я считаю, что авангард конца 80-х был не революцией, просто он добился того, что литература стала более разнообразной по своей форме» [Цит. по: 8, с. 87].

В зрелом периоде творчества автор приходит к пониманию того, что задача писателя состоит в постановке перед читателем вопросов философского характера, заставляющих задуматься над смыслом жизни. Главной особенностью поздней прозы писателя можно назвать стремление выявить причины изменений в обществе.

Действие романа «Братья» охватывает несколько десятилетий от начала «культурной революции» до середины 2000-х гг. Автор задумал написать этот роман после того, как в 1990-х гг. стал свидетелем взрыва популярности в небольших китайских городах конкурсов красоты. Как большинство произведений писателя, роман «Братья» посвящён актуальной социальной проблематике. По мнению Юй Хуа, «писатель должен видеть то, чего не видят другие..., должен сосредоточиться на реальности, проявлять интерес к судьбам людей ...», «писатель должен искать правду – не субъективную точку зрения, а реальность, которая соединяет прошлое и будущее, пройдя через настоящее» [13].

Роман «Братья» создаёт картину, отражающую болезненный переход китайского общества из одного крайнего состояния в другое – от времени запретов и ограничений к периоду вседозволенности. По словам Юй Хуа, жизнь его поколения, тех, кому сейчас за пятьдесят, можно разделить на два периода. Вероятно, поэтому его роман вышел в двух частях. В первой показаны политические эксцессы «культурной революции» в конце 1960-х и 1970-х гг.; вторая посвящена крайностям прокапиталистических отношений в китайском обществе последних тридцати лет.

Действие романа происходит в уездном городке Лючжэнь, недалеко от Шанхая. Главные герои – Бритый Ли и Сун Ган – братья, не связанные биологическим родством. Мальчиками они становятся родными друг другу, когда их вдовы родители соединяют свои судьбы в повторном браке. Ли – сильный, бесстрашный, напористый, эгоцентричный; Сун Ган – нежный, заботливый, вечно погружённый в сомнения и раздумья. Детство героев проходит в разгар «культурной революции», во время которой они становятся свидетелями трагической гибели отца Сун Гана, а через несколько лет после этого умирает мать Бритого Ли. Осиротевшие подростки начинают борьбу за выживание в пореформенном Китае. Когда мальчики взрослеют, одержимость Бритого Ли главной красоткой города Линь Хун ведёт братьев к отчуждению.

После начала политики реформ и открытости в Китае Бритый Ли становится частным предпринимателем, а затем превращается в одного из самых богатых людей в Китае. Честный и добрый Сун Ган губит своё здоровье, занимаясь неприбыльной работой. В минуту отчаяния он соглашается вставить грудные имплантаты, чтобы продавать средства по увеличению размеров груди. Узнав об измене своей жены – Линь Хун – с богатым и успешным сводным братом, Сун Ган бросается под поезд.

Противоречивый роман был неоднозначно принят критикой. Почти сразу после публикации в свет вышел сборник критических статей «Выдирая зубы Юй Хуа» (2006). Авторы сборника бросали писателю упреки в стремлении угодить вкусам публики, самоповторах, чрезмерном увлечении насилием, сексом и, наконец, «низкопробности» и «нереалистичности». Такая критика представляется небеспочвенной: роман действительно груб во многих отношениях, а своей фабульной простотой напоминает сюжет сериала. Юй Хуа доводит каждую сцену едва ли не до предела сентиментальности или раблезианского гротеска. Однако самым чувствительным моментом для критики оказались даже не непристойности, а неприкрытое высмеивание жизни современного Китая.

По мнению писателя, роман «Братья» является важным произведением переходного периода его творчества. Развитие творческой манеры Юй Хуа происходит вместе с изменениями в китайском обществе. «Настоящий писатель пишет по велению сердца, а не создаёт произведения, придерживаясь какой-то теории или жанрового стиля. Писатель, который не изменяется, обречён на провал...», – говорит Юй Хуа [13]. Роман «Братья» является ярким примером, демонстрирующим изменение повествовательной манеры писателя.

#### **IV. Карнавализация или «язык символических форм» в романе Юй Хуа «Братья»**

Карнавализация – семиотическая теория карнавала, изложенная М. М. Бахтиным в его работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) [1]. Карнавал – это, во-первых, тип восприятия («карнавальное мироощущение»), во-вторых, система поведения от всенародных действий до отдельных жестов, в-третьих, – и этот момент объединяет два предыдущих – «язык символических форм», который до конца не переводим на «словесный язык», тем более на «язык отвлечённых понятий»; зато ему более

адекватен «язык художественных образов», что и сделало возможным «транспортировку» карнавала в литературу и возникновение «карнавализованной литературы».

В Китае о карнавальном поэтике М. М. Бахтина впервые стало известно в конце 1980-х гг. В романе «Братья» Юй Хуа обращается к карнавализации, чтобы выразить спектр социальных, этических и духовных проблем своего времени. В романе «Братья» видны такие черты карнавализованного повествования, как демонстрация свободных, фамильярных отношений, акцентирование бессознательных инстинктов (сексуальное влечение), преобладание материально-телесного начала жизни (образы тела, сексуальных отношений). Основой повествовательной модели романа являются карнавализованные сцены и карнавализованные образы героев.

Неотъемлемой характеристикой карнавала является его всенародность. В романе «Братья» описывается множество сцен массового, всенародного характера. Например, карнавальное шествие в начале произведения – сцена, в которой Бритого Ли ведут по улицам города, после того как он был пойман во время подглядывания за женщинами в общественном туалете. «Культурная революция» превращает жизнь жителей Лючжэня в «праздничный» карнавал, где все принятые нормы переворачиваются с ног на голову.

В романе «Братья» большое внимание уделяется изображению кровавого насилия, особенно при описании «культурной революции». Например, Сунь Вэй и его отец из истязателей сами становятся жертвами насилия и пыток; убийство Сун Фаньпина, описанное в ужасающих подробностях, становится центральным актом бессмысленной жестокости. По мнению М. М. Бахтина, насилие – необходимая часть карнавального веселья. Праздник может переходить в насилие, которое имеет двойственный характер, с одной стороны оно несёт разрушение, с другой – порождает новое. «Культурная революция», описываемая в романе, это время, когда прежние авторитеты и ценности были полностью подорваны, прежний мир был разрушен, на смену ему пришёл другой мир. Поэтому насилие здесь является не только нормальным, но и становится праведным и правильным, формой радостного, праздничного поведения, обязательным атрибутом карнавального веселья.

М. М. Бахтин выделяет особую роль шутов, дураков и обманщиков в карнавальном пространстве. Одним из важных событий классического карнавального действия является выборы «короля». Как правило, это гротескный герой, который подчёркивает смену оппозиций «шут-царь» [1]. Эта роль в романе достаётся Бритому Ли. Он идёт на различные уловки, чтобы обратить на себя внимание общественности, словно шут на карнавале, который собирает вокруг себя толпу, чтобы потешить её. История успеха Бритого Ли в высшей степени абсурдна и подобна карнавальному мифу: он оказался не в состоянии добиться успеха нормальным путём, а разбогатеть ему удалось лишь благодаря торговле старьём. Кроме деловой хватки героя отличает гиперсексуальность. Бритый Ли из одинокого неудачника превращается в кумира всех мужчин, становится объектом женских грёз и мечтаний в Лючжэне [18, с. 105].

В романе «Братья» Юй Хуа всюду приводит описание непристойного, касается разнообразных причудливых форм выражения ненор-



мального сексуального желания у героев. В концепции М. М. Бахтина центральным элементом карнавальной культуры выступает материально-телесное бытие, реализованное в образах еды, питья, испражнения и сексуальной жизни. Метод карнавала – это гротескный реализм, призванный снизить всё высокое, духовное, идеальное и отвлечённое. Снижение означает также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов [1]. В романе «Братья» нижняя половина тела женщины постоянно находится в центре внимания, именно женские ягодички и девственные плевры погружают Лючжэнь в карнавальный контекст.

У Юй Хуа гротеск реализуется прежде всего в гротескном образе тела. Самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы и зачинает новое, т.е. детородные органы. Им принадлежит ведущая роль в гротескном образе тела. Апофеозом гротескного обособления органов в романе становится Всекитайский конкурс красоты среди девственниц. Участницы конкурса не только покупают девственные плевры, но и ложатся на операционный стол, чтобы вновь и вновь восстановить утраченную девственность. Так индивидуальное тело до известной степени перестаёт быть самим собой: становится возможно обмениваться друг с другом телами, обновляться (в т.ч. через переодевания). Окончательно этот процесс завершается в теле Сун Гана, который соглашается на вживление в грудь силиконовых имплантатов, чтобы служить живой рекламой средства для увеличения груди [7, с. 150].

«Носителем материально-телесного начала является не обособленная биологическая особь, ... а народ, притом народ в своём развитии вечно растущий и обновляющийся» [1]. В художественном мире романа властвует жующая, плюющая, хохочущая, одержимая желанием толпа. Так как «карнавальный смех всенароден», грубость ослабевает, проявляется через тактичные формы. Общий хохот нивелирует непристойность до пристойности [19, с. 85]. Основной формой выражения народной смеховой культуры становится фамиллярно-площадная речь.

Грубость манеры изложения проявляется в копировании ненормативной лексики, которую люди употребляют в быту, что позволяют героям произведения напрямую ругаться и сквернословить. По мнению китайского исследователя Ван Чжигана, прямая передача прямой речи становится единственным способом сделать реалистичными образы жителей Лючжэня, которые в большинстве своём необразованны и владеют весьма ограниченным словарным запасом. Скрытый повествователь в романе, произнося «мы в Лючжэне», «у нас в Лючжэне», позиционирует себя как один из участников толпы, словно тень всюду следующий за главными героями. Он активно высказывается, будучи лицом, ведущим запись происходящего, сквернословит вместе с героями. Это создаёт эффект реальности, читатель словно видит происходящее своими собственными глазами, даёт ему возможность погрузиться в мир, полный грубого деревенского духа [19, с. 85].

## V. Время и пространство в романе Юй Хуа «Братья»

Действие романа «Братья» разворачивается в уездном городе Лючжэнь, прототипом которого является родной город писателя – Хайянь. В романе «Братья» Юй Хуа возвращается к воспоминаниям, которые ему оставил период «культурной революции», вновь подчёркивая, что детские воспоминания послужили отправной точкой для его произведений. В пространство этого города писатель помещает характерных персонажей, маленьких людей, на судьбы которых оказали влияние стремительные социально-политические изменения в стране [22, с. 86].

При создании образов героев Юй Хуа почти не даёт описания внешности, одежды, внутреннего мира героев, а раскрывает всё это через характеристики пространства. В романе «Братья» даны черты конкретно-исторического времени. Независимо от того, какое время описывается в романе – период беспорядков «культурной революции» или же современная эпоха «разврата и потребительства» – индивид и всё общество в равной степени охвачены безумием, которое проходит через границы времени и связывает эти эпохи. Город на протяжении всего романа погружён в бесконечное карнавальное веселье.

В структуре романа «Братья» важную роль играет хронотоп улицы. Улица выполняет функцию «народной площади», где происходит карнавальное действие. Зрители, и одновременно участники карнавала, всё время толпятся на улице, расталкивая друг друга, чтобы стать первыми очевидцами происходящего и не упустить ни малейшей детали. Роман высмеивает стремление народа «толпиться и глазеть» [22, с. 87].

Бритый Ли и Сун Ган большую часть своего детства проводят на улице. Там они подвергаются издевательствам старшекласников, узнают о человеческой жестокости и смерти своего отца. Всекитайский конкурс красоты среди девственниц тоже проходит именно на улице, где выстраивается очередь из трёх тысяч девушек в бикини, и конец этой очереди теряется где-то за поворотом.

Несмотря на то, что в романе «Братья» пространство ограничено рамками одного города, Юй Хуа бесконечно «растягивает» Лючжэнь. Перед читателем, всюду следующим за неразлучными братьями, возникают улицы и переулки, различные магазинчики и торговые лавки, соседские дома и автобусные остановки, через которые вырисовывается облик города. Во второй части романа благодаря путешествию Сун Гана по стране границы пространства раздвигаются до масштабов всего Китая.

Вслед за социально-политическими изменениями меняется облик города. Эпоха «культурной революции» уходит, и старый Лючжэнь предаётся забвению. На его месте вырастает современный город. Меняется не только город, но и сами люди, Лючжэнь превращается в место, где процветают обманщики и беспринципные люди, такие, как Бритый Ли и Проходимец Чжоу, торгующий девственными плевами.

Плут, шут и дурак, по мнению М. М. Бахтина, создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. Эти фигуры, во-первых, приносят с собой связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской; во-вторых, самое бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное и непосредственное значение, они не есть то, чем они являются; в-третьих, их бытие является отражением какого-

то другого бытия, притом не прямым отражением. Это – лицедей жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они не существуют [2].

С этой точки зрения Проходимец Чжоу и Бритый Ли в карнавальном пространстве играют ключевые роли. Бритый Ли, словно шут на карнавале, пытается привлечь к себе внимание толпы, разыгрывая перед ней представление. Проходимца Чжоу, занимающегося мошенничеством, можно назвать заключительным мазком произведения, с помощью которого доводится до совершенства структура времени и пространства Лючжэня.

Мошенники, шуты и дураки воссоздают общий облик толпы, так как их жизнь целиком ориентирована на внешний мир, они всё целиком демонстрируют на площади. Их функция сводится к тому, что они экстернализируют жизнь других людей и разглашают сферу личного и запретного жизни людей (в особенности сферу сексуальной жизни), разрушают соответствующие символы и образы, приукрашивающие эту жизнь, вплоть до разоблачения общественных пороков [22, с. 90]. Мошенники и шуты вводят в заблуждение общественность, идут на обман ради извлечения выгоды, но общество не только не порицает их поведение, а наоборот, хочет быть обманутым. Поэтому Бритый Ли и Проходимец Чжоу в одночасье обретают могущество и славу, вторгаясь в чужое личное пространство, они обнажают различные низменные свойства человеческой натуры.

На протяжении десятилетия беспорядков «культурной революции» люди испытывали давление со стороны власти и не могли удовлетворить свои желания естественным путём, им приходилось идти на такие презрительные поступки, как подглядывание. Но в наше время вслед за стремительным развитием информационных технологий подробности интимного характера наводнили форумы и поисковые системы, не оставляя никаких секретов и загадок между людьми. Если во время «культурной революции» Бритый Ли осуществлял подглядывание самым рискованным и безнравственным способом, то современный человек беспрепятственно при помощи высоких технологий может совершать это подглядывание без страха быть замеченным. Тот, кто подглядывает, действует в открытую, а тот, за кем подглядывают, делает вид, что ничего не происходит. Это явление носит двусторонний характер.

Роман начинается со сцены, в которой Бритый Ли мечтает о полёте на российскую орбитальную станцию. Когда он представляет, как будет плыть над Землёй, окружённый абсолютной тишиной, его вдруг охватывает чувство глубокой тоски и одиночества. Он понимает, что на всей планете у него не осталось ни одного близкого человека. Этим же сценой заканчивается произведение. Такая композиция обрамления даёт понять, что в романе повествуется не о текущих событиях, а представляется взгляд из будущего в прошлое. В романе «Братья» используется принцип параллельного построения текста. Изменения в облике города, напрямую связаны с изменениями, происходящими в жизни и личности человека. Ограниченность времени и пространства в романе позволяет проследить, каким изменениям подвергается судьба человека и сама личность.

### **Заключение**

Развитие творческой манеры Юй Хуа демонстрирует переход от постмодернизма к отказу от маргинальности, антиутопичности, отрицания всей прежней культурной парадигмы. Роман Юй Хуа «Братья», вышедший после долгого периода молчания, является самым значимым произведением переходного периода творчества писателя. Основной проблемой, затрагиваемой Юй Хуа в романе, является разрушение системы ценностей в период «культурной революции», которое стало причиной духовного кризиса в современном китайском обществе.

Юй Хуа использует приёмы карнавализации для того, чтобы отразить перевёрнутые моральные принципы, безудержную похоть и разврат в современном китайском обществе. В центре этого карнавала Бритый Ли и Проходимец Чжоу, которые, соответственно, играют роли шута и обманщика. На пересечении границ пространства и времени оказывается городок Лючжэнь. Изменения в облике Лючжэня отражают изменения в сознании современного китайского общества. Безумие, присущее периоду «культурной революции» – это то, с чем китайскому обществу пришлось столкнуться и в настоящее время. Оно связывает две эпохи, просачиваясь сквозь границы времени. Роман «Братья» наглядно демонстрирует, как человек доходит до саморазрушения в порочном круге безумия.

### **Литература**

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса [Электронный ресурс]. URL: <http://www.orentextnn.ru/man/?id=5400> [Дата обращения: 07.07.2015].
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> [Дата обращения: 07.07.2015].
3. Демидо Н. Ю. Китайская критика 90-х годов о современной литературе // Проблемы Дальнего Востока. 1999. №6. с. 119–131.
4. Дрейзис Ю. А. «Голубое сало» на китайский лад [Электронный ресурс]. URL: [http://sms.games2002.ru/science/2013/05/13\\_a\\_5319069.shtml](http://sms.games2002.ru/science/2013/05/13_a_5319069.shtml) [Дата обращения: 12.05.2015].
5. Дрейзис Ю. А. Назад к модернизму: творчество Юй Хуа в контексте развития китайского литературного авангарда [Электронный ресурс]. URL: [http://www.synologia.ru/a/Назад\\_к\\_модернизму:\\_творчество\\_Юй\\_Хуа](http://www.synologia.ru/a/Назад_к_модернизму:_творчество_Юй_Хуа) [Дата обращения: 03.08.2015].
6. Дрейзис Ю. А. Разработка культурной парадигмы постмодерна в произведениях китайских авангардистов [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/1/d16-pr.html> [Дата обращения: 15.07.2015].
7. Дрейзис Ю. А. Художественные концепты прозы Юй Хуа: дисс ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2014. – 381 с.
8. Завидовская Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2005. – 200 с.
9. Завидовская Е. А. Постмодернизм и современная китайская литература // Проблемы Дальнего Востока. 2003. № 2. с. 143–149.

10. Хузиятова Н. К. Модернистские тенденции в современной китайской литературе как поиск идентичности. – Владивосток, Дальневосточный федеральный университет, 2014. – 277 с.
11. Хузиятова Н. К. Модернистские тенденции в творчестве китайских писателей 1980-х годов как поиск идентичности в контексте глобализации: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. – СПб., 2008. – 226 с.
12. Цыренова О. Д. Современная китайская поэзия: 1980-е годы – начало XXI века: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Улан-Удэ, 2006. – 179.
13. Юй Хуа. Интервью [Электронный ресурс]. URL: <http://polusharie.com/index.php?topic=18955.210;imode> [Дата обращения: 20.05.2015].
14. Юй Хуа. О романе «Братья» [Электронный ресурс]. URL: <http://magazeta.com/2010/04/yuhua/> [Дата обращения: 22.05.2015].
15. Юй Хуа. О реализме литературы [Электронный ресурс]. URL: <http://russian.cri.cn/841/2014/04/02/1s506477.htm> [Дата обращения: 15.05.2015].
16. Юй Хуа. Десять слов про Китай. – М.: Астрель, 2012. – 224 с.
17. Yu Hua. "Brothers" is my best book. Interview [Электронный ресурс]. URL: [http://english.people.com.cn/200607/20/eng20060720\\_285141.html](http://english.people.com.cn/200607/20/eng20060720_285141.html) [Дата обращения: 22.05.2015].
18. 王素婕. 狂欢化叙事背后的多重主题--品读余华兄弟 // 时代文学. 2011. №9. 第104–106页 (Ван Суцзе. Карнавализация как способ раскрытия основных тем произведения в романе Юй Хуа «Братья» // Шидай вэньсюэ. 2011, №9. с. 104–106).
19. 王志刚, 邵红. 论余华小说《兄弟》的叙事特征 // 吉林广播电视大学学报. 2006. №5. 第83–86页 (Ван Чжиган, Шао Хун. Особенности повествовательной манеры в романе Юй Хуа «Братья» // Цзилинь гуанбо дяньши дасюэ сюэбао. 2006, №5. с. 83–86).
20. 李倩倩. 用“身体”书写时代--论余华《兄弟》创作的文学史意义 // 重庆交通大学学报. 2010. №2. 第62–65页 (Ли Цинцин. Значение образа тела в романе Юй Хуа «Братья» // Чунцин цзяотун дасюэ сюэбао. 2010, №2. с. 62–65).
21. 苏更生. 终于到了《第七天》, 余华不说话 // 喜读. 2013. №13. 第116–119页 (Су Гэнъе. Юй Хуа не даёт интервью о своём новом романе «Седьмой день» // Сиду. 2013, №13. с. 116–119).
22. 韩旭. 论余华《兄弟》中的空间维度 // 四川外语学院学报. 2012. №3. 第86–91页 (Хань Сюй. Пространство и время в романе Юй Хуа «Братья» // Сычуань вайюй сюэюань сюэбао. 2012, №3. с. 86–91).
23. 郑积梅. 人生长恨水流东--论余华《兄弟》中的林红形象 // 华北水利水电学院学报. 2007. №3. 第64–66页 (Чжэн Цзимэй. Образ Линь Хун в романе Юй Хуа «Братья» // Хуабэй шуйли шуйдянь сюэюань сюэбао. 2007. №3. с. 64–66).
24. 余华. 兄弟 / 余华. – 北京: 作家出版社, 2013. – 646页 (Юй Хуа. Братья. – Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2013. – 646 с.).
25. 余华. 余华精选集 / 余华. – 北京: 北京燕山出版社, 2006. – 387页 (Юй Хуа. Сборник произведений. – Пекин: Бэйцзин яньшань чубаньшэ, 2006. – 387 с.).