

«Пограничный Городок» Шэнь Цунвэня: Диалог Утопии и Антиутопии

Надежда Константиновна Хузиятова & Мария Юрьевна Кузнецова
Дальневосточный федеральный университет, Россия

Аннотация: Лирическая манера повествования в творчестве крупнейшего китайского писателя XX века Шэнь Цунвэня (1902-1988) придает его произведениям особое критическое звучание. Одна из наиболее значительных работ Шэнь Цунвэня – повесть «Пограничный городок» (1934), написанная в жанре утопии, обладает признаками не только утопии, но и антиутопии. Лиризм и поэтичность прозы Шэнь Цунвэня вступают в своеобразный мировоззренческий диалог с открытым критическим пафосом писателей литературного мейнстрима 20-х – 30-х гг. XX века. Творчество Шэнь Цунвэня не менее радикально в своей новизне, чем творчество таких признанных классиков современной китайской литературы, как Лу Синь.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, Шэнь Цунвэнь, Тао Юаньмин, Лу Синь, «Пограничный городок», «Персиковый источник»

Shen Congwen's Border Town: The Dialogue of Utopia and Dystopia

Nadezhda KHUZIYATOVA & Maria KUZNETSOVA
Far Eastern Federal University, Russia

Abstract: The lyrical narrative style in the works of Shen Congwen (1902-1988), the well-known Chinese writer of the twentieth century, lends a special critical manner to his works. One of his most significant novels, *Border Town* (1934), written in the genre of utopia, shows not only the features of utopia but also of dystopia. The lyricism and poetry of Shen Congwen's prose enter into a dialogue with the critical pathos of writers of the literary mainstream of the 1920s -1930s. Shen Congwen's creativity in its novelty is as radical as the creativity of such famous classics of modern Chinese literature, as Lu Xun.

Keywords: Utopia, dystopia, Shen Congwen, Tao Yuanming, Lu Xun, *Border Town*, "Peach Blossom Spring"

1. «Персиковый источник» китайской литературной утопии

В отсутствии общепринятого определения понятия «утопия», содержание которого непрерывно изменяется, расширяется и нередко политизируется,

исследователи, как правило, признают, что утопия универсальна и не является исключительно западным феноменом. Утопия рождается из утопии и рождает утопию же, утверждает Чаликова (1992). При этом не следует упускать из виду «двойственность метафоры», амбивалентный и зачастую диалектический характер утопического вдохновения. Утопии создаются одновременно и от надежды, и от отчаяния, а потому нередко приобретают характер антиутопии. Антиутопия может развиваться как аллюзия к признанному источнику, но не принадлежать к тому же жанру, а быть порождением более широкой литературной традиции, вбирающей в себя как исторический, так и современный контексты.

Отечественные китаеведы, философы, Кобзев (1987), Мартынов (1987), склоняются к расширительной трактовке «утопии». Мартынов, например, полагает, что духовное основание более чем двухтысячелетней культуры Китая – конфуцианство – «по своим фундаментальным предпосылкам может быть названо утопическим» (Мартынов, 1987, с. 52). Даосская утопия, например, «Персиковый источник» Тао Юаньмина (365 – 427), является идеалом «блаженного сада» и определенно напоминает европейскую Телемскую обитель – прибежище мечтателей и чудаков всех времен и народов. В даосской утопии, как утверждает историк искусства Завадская (1987), сам объект утопического описания имеет художественную структуру. Правда, справедливости ради надо отметить, что такой точки зрения придерживаются скорее философы и литературоведы, в меньшей степени её готовы разделить историки.

Китаевед, историк Мартынов (2012), предметом исследования которого является написанный в начале XX в. трактат Кан Ювэя «Книга о Великом Единении», считает, что в истории Китая сложно найти прямые аналоги западным феноменам. Более того, до конца XIX в. термин «утопия» отсутствовал в китайском языке. Только благодаря активному знакомству китайской интеллектуальной элиты с произведениями западной литературы, просветительской, издательской деятельности, постепенно в Китае начали появляться художественные переводы западных и восточных утопий, исследования, содержащие анализ и классификации утопизма. Термин «утопия» применительно к китайской языковой среде был сконструирован Янь Фу при переводе «Эволюции и этики» Гексли и в дальнейшем использовался китайскими исследователями преимущественно по отношению к западному феномену, обозначая «Утопию» Т. Мора, западный литературный жанр и утопический социализм. Мартынов (2010) ставит под сомнение существование автохтонной утопической традиции в Китае.

Зародившаяся в древности китайская литература, начиная с «Шицзина» («Книга песен»), всегда отражала надежды и фантазии о «рае». Утопические образы в литературе появлялись беспрестанно, «персиковый источник» превратился в восхваляемый писателями и поэтами прекрасный «новый мир», что привело в середине правления династии Цин к созданию Ли Жучжэнем романа «Цветы в зеркале», описывающему «удивительное заморское государство», «страну совершенных людей и страну великанов». В литературе XX века критическое отношение к национальной традиции, выработанное в ходе Движения за новую

культуру 1910 – 1920-х гг., послужило импульсом для создания в 1930-х гг. целого ряда ярких антиутопий (Лу Синь «Старые легенды в новой редакции», Лао Шэ «Записки о кошачьем городе», Чжан Тяньи «Записки из мира духов»). Но только с появлением в китайской литературе утопического мира китайской деревни Шэнь Цунвэня стало возможным говорить о принадлежности произведения сразу двум жанрам – утопии и антиутопии, во всем сложном переплетении этих понятий на разных уровнях, включая языковой.

2. Повесть Шэнь Цунвэня «Пограничный городок»: утопия или антиутопия?

Творческое своеобразие крупнейшего китайского писателя XX века Шэнь Цунвэня (1902 – 1988) во многом определяется местом его рождения (уезд Фэнхуан провинции Хунань) и кровным родством с народностями туцзя и мяо, традиционно проживающими на территории уездов Фэнхуан и Сянси (ныне Сянси-Туцзя-Мяоский автономный округ). Мировоззрение, мировосприятие и мироощущение Шэнь Цунвэня сформировались благодаря детству, проведенному в деревенской глуши среди неповторимой в своей красоте природы провинции Хунань; самобытной культуре народности мяо; тяготам воинской службы, начавшейся для писателя в пятнадцать лет в период милитаристских войн (1917 – 1924 гг.); полной лишений жизни в Пекине, куда молодой литератор, только что снявший военную форму, приехал в надежде поступить в университет и получить образование. Практически каждое произведение Шэнь Цунвэня основано на лично пережитом опыте; темы, сюжеты, образы подсказаны событиями, в которых Шэнь Цунвэнь принимал непосредственное участие или которые наблюдал с близкого расстояния. Известный китайский писатель Ван Цэнци, в книге «Мой учитель – Шэнь Цунвэнь» отмечал, что все элементы прозы Шэнь Цунвэня являются зеркальными отражениями фактов его биографии. (Ван Цэнци, 2009, с. 120).

Основу многих произведений Шэнь Цунвэня составляют лирические описания Сянси, которые в работах китайских и зарубежных исследователей нередко представляются почвенническими попытками найти и описать «потерянный рай». Однако особенности стиля и глубинный смысл произведений Шэнь Цунвэня, нередко скрытые «под маской» буколических описаний, говорят об обратном – о стремлении писателя не убежать от действительности, а иными, без критического пафоса, свойственного реализму тех лет, способами выразить сложность культурно-исторической и социально-политической ситуации в Китае 1930 – 1940-х гг.

Одно из наиболее значительных произведений Шэнь Цунвэня (1934) повесть «Пограничный городок» неизменно сопоставляется с «Персиковым источником» Тао Юаньмина. Разные по времени создания, жанру, а также историческому, социальному, литературному контексту произведения действительно обнаруживают немало общего. Живописные пейзажи Сянси в свое время вдохновили знаменитого поэта Тао Юаньмина, и всю жизнь являлись источником творческих поисков Шэнь Цунвэня, коренного жителя этого края. Образ Сянси встречается во многих произведениях писателя, нередко также прямые аналогии

Сянси с «Персиковым источником». Например, эссе Шэнь Цунвэня «Лодки в Чандэ» начинается с утверждения о том, что родину легендарного рыбака Тао Юаньмина нужно искать исключительно в Сянси в районе города Чандэ – в Улине, где чудесным образом сходятся гора Дэшань (Гора [конфуцианской] добродетели) и река, образуя идеальное место для судоходства и торговли (Шэнь Цунвэнь, 1990). Где-то недалеко от этих мест находится и загадочная 12-километровая пещера Цилян, возможно, ставшая прообразом пещеры в «Персиковом источнике».

Не удивительно, что местом действия повести «Пограничный городок» становится реально существующий город Чадун, расположенный в Сянси на границе юго-западной части провинции Хунань, восточной Сычуани и Гуйчжоу. Чтобы добраться до этого городка, также как до страны «Персикового источника», нужно преодолеть долгий путь по реке. «Расположенный на границе провинции Хунань город Чадун был самой последней ее пристанью» (Шэнь Цунвэнь, 2009, с. 4). Благодаря такому отдаленному и изолированному положению город сохранил свою первозданную чистоту. Но, несмотря на то, что жизнь в описанном Шэнь Цунвэнем крае удалена от большого мира, она вовсе не лишена движения: Чадун – портовый город, расположенный на пересечении торговых путей, куда заходят многочисленные речные суда; на крошечной улице Хэцзе за городской стеной ведется оживленная торговля, теснятся лавки, цирюльни, харчевни, мастерские; во время праздников проводятся ярмарки, на которые съезжаются покупатели и торговцы со всей округи.

Городок расположен в значительном удалении от внешнего мира, который представляется расплывчато, нечетко, а потому кажется далеким, не враждебным, но таящим в себе опасность (пороги на реке, возможные нападения на торговцев бандитов и др.). В повести обозначено наметившееся противостояние этих двух миров: «В то время как внешний мир бился в агонии, в Чадуна печалились лишь только в нескольких случаях – когда погибал буйвол, тонуло судно, или когда с кем-нибудь из жителей случалась беда» (Шэнь Цунвэнь, 2009, с. 9).

Как жители страны «Персикового источника» не нуждались в календаре, так и жизнь обитателей города Чадун определяется древними, восходящими к мифологическим представлениям о мире категориями: «У каждого жителя этого небольшого селения все дни без исключения были предопределены судьбою, и каждый в деревне надеялся, что небо проявит великодушие к нему и его простым житейским делам» (Шэнь Цунвэнь 2009, с. 9). Время медленно текло в этом тихом городке, за весельем приходила повседневная работа, за радостью приходило несчастье, день сменялся ночью. Присутствие в повествовании различного рода описаний обрядов и праздников указывает на цикличность происходящего, на принадлежность текста мифологическому, вечному времени.

«Персиковый источник» прочно вошел в духовный мир конфуцианцев императорского Китая именно потому, что оказался гениальным художественным воплощением темы «ухода», важнейшей для каждого ученого чиновника (Мартынов, 1987). Жители удивительной страны, описанной Тао Юаньмином в «Персиковом источнике», некогда бежавшие от бедствий циньского времени,

живут радостно в равенстве и достатке, не зная войны, бремени налогов и чиновничьего произвола. Взрослые работают в поле, а старики и дети спокойны, сердечны и радостны. О радости стариков и детей Тао Юаньмин упоминает дважды: в прозаическом предисловии и в стихах, как бы подчеркивая тем самым существенность этого момента. (Мартынов, 1987).

Шэнь Цунвэнь с особой любовью создает образы главных героев повести – старика-паромщика и его внучки по имени Цуйцуй. Их размеренная, спокойная жизнь поэтизирована стремлением приносить пользу людям и любовью к выполняемой работе. Доброта паромщика проявляется в его отзывчивом отношении ко всем обитателям городка: старик заготавливает целебные травы, настоями из которых лечит больных и искренне переживает, когда с кем-нибудь случается беда. Жители пограничного городка тоже живут, не испытывая гнета и произвола властей, прилежное отношение к труду стирает пропасть между бедными и богатыми, является необходимым условием для существования всех жителей городка. Такие отношения восходят к отдаленным временам общинного существования. Согласно конфуцианским представлениям, когда различные возрастные и социальные группы имеют возможность вести присущий им образ жизни, гармоничное социальное общение рождает чувство радости в сердцах людей.

В «Персиковом источнике» ярко прослеживается даосская традиция: обитатели удивительной страны не нуждаются в общении с себе подобными, им не нужны духовные наставники, а для счастливой жизни достаточно одной природы (Мартынов, 1987). Согласно даосской традиции, человек должен быть слит с природой, чтобы обрести силу, развить лучшие душевные качества, очистить сердце и смотреть на жизнь мудро, ощущая себя более сильным, открытым к происходящему вокруг.

Жители пограничного городка живут в гармонии с природой, подчиняясь ее вечному ритму. Для Шэнь Цунвэня человек – это часть природы (слово «природа» – «цзыжань» – в китайском языке означает «естественный»), он живет среди равных ему по значению составляющих этого мира, отсюда такое пристальное внимание писателя к деталям, подробностям, мгновениям жизни, которое выражает подсознательное чувство восхищения миром в целом и его отдельными деталями. Трудолюбие и усердие традиционно были и остаются отличительными чертами китайского народа. Шэнь Цунвэнь, с любовью создавая персонажей повести, показывает, что труд воспринимается ими не только как средство существования, но и как естественный источник радости.

Японский исследователь Хага Тору (1997) в работе «“Персиковый источник” versus Утопия» рассматривает образы персиков и пещеры как прямо соотносящиеся с эротическим подтекстом и деторождением, из чего следует, что Тао Юаньмин описывает своего рода символическое «рождение назад», возвращение к утраченной неиспорченности мира. (Цит. по Мартынов, 2012).

В построении Шэнь Цунвэнем пространственно-временных координат видна приверженность традиционным космогоническим представлениям. Именно

гора, согласно верованиям китайцев, играет роль сакрального центра. Старик-паромщик и его внучка, своего рода символы простоты, бережливости, мира, добра и счастья живут в отдалении от города на высоком берегу у подножья белой пагоды. Пагода предназначается для хранения буддийских реликвий и выполняет функцию геомантического стабилизатора, обозначая «святое» места. В ночь смерти старика-паромщика под натиском стихии пагода разрушается. После бури жители городка с готовностью жертвуют деньги на восстановление пагоды и, тем самым, обнаруживают понимание символического значения этого сооружения – оси коловращения жизни вообще и их собственной жизни в частности. Там же под новой пагодой предается земле прах старика-паромщика. По словам Шэнь Цунвэня, белая пагода в повести – «символ утраченной и обретенной заново человеческой чистоты и добродетели» (Шэнь Цунвэнь, 2005, стр. 16).

Мощным и выразительным является образ реки, создающий и дополняющий ощущение времени. Образ реки как символ бесконечности времени с давних пор закреплен в китайской традиции. Вода символизирует очищение человека от «пыли мира» и создает условия для контакта с вечностью. Еще Конфуций в «Лунь юе» сравнивал поток воды с течением жизни, и такое сравнение прочно вошло в традиционную культуру и мировосприятие китайцев. Конфуций говорил: «Мудрый любит воду» (Конфуций, 2001). Шэнь Цунвэню образ воды давал толчок философским раздумьям о скоротечности человеческой жизни, о ценности благородных отношений между людьми, о гармонии и совершенстве природы.

Мартынов (1987) соотнося «Персиковый источник» с утопиями «ухода», подчеркивает, что авторами утопий этого типа, как правило, являются поэты. На протяжении всей жизни Шэнь Цунвэнь стремился достичь границ поэтического выражения в прозе. В 1941 году Шэнь Цунвэнь в одной из лекций говорил: «Любой вид искусства позволяет автору вводить и передавать лиризм, свойственный поэзии, и проза не является исключением. Знание поэзии заставляет автора развивать особую чувствительность к стилистическим инструментам, терпение в выборе языковых средств, способность в сценах, описывающих будничные радости и горести, удачи и потери, воссоздавать то, что именуется «жизнью». Когда поэтические по своей сути переживания о человеческой жизни становятся движущей силой произведения в прозе, это непременно влечет за собой углубление смысла» (Цит. по Дэвид Ван, 2011).

«Пограничный городок» Шэнь Цунвэня скорее не повесть, а поэма, состоящая из восьми частей, в которой сюжетное повествование ослаблено («растянутое» во времени классическое восьмистишие). Это и другие произведения Шэнь Цунвэня кажутся прозрачными, как вода в ручье, не содержащими скрытого смысла, однако, именно такая «поверхностная» структура является глубокой и сложной (Ван, 2011). В 1920-е – 1930-е гг. большинство писателей-реалистов рассматривали слезы, несчастье, справедливый гнев, стыд как единственно возможные стилистические краски художественного произведения. Шэнь Цунвэнь упорствовал в том, что форма лирического повествования открывает более глубокий смысловой уровень, и обладает большей проникающей силой критики, лиризм дает возможность

подчеркнуть творческую составляющую языка и свободолюбие человеческой натуры, чтобы выразить любое нравственное или политическое противоречие.

В «Пограничном городке» на протяжении всей повести звучат лирические напевы. Поет природа – птицы, насекомые, вода, бамбук. В песенной форме молодые люди объясняются в чувствах, песня определяет выбор девушки своего будущего супруга. Юная героиня повести Цунцуй и влюбленные в нее братья Тяньбао (Далао) и Носун (Эрлао) также выражают свои чувства в лирических песнях. Кажется, между музыкой людей и музыкой природы нет противоречий, всё сливается в единую мелодию жизни, гармонию человека и окружающего его мира.

Преклонение перед музыкой, которая была верной спутницей человека в достижении его самосовершенствования, происходит из глубокой древности. Можно сказать, что первым теоретиком музыки в Китае, как и всего прочего, был Конфуций, для которого она была неизменной спутницей, вдохновительницей и завершительницей ли, т.е. образцового, уставного поведения. В «Лунь юе» есть такие слова: «Конфуций в уделе Ци услышал древнюю музыку (Шао) и три месяца затем не знал вкуса мяса. Не думал он, что музыка может дойти до таких высот» (Цит. по Алексеев, 1978, с. 243). «Однажды, - говорится в повести, - некий путешественник, который интересовался песнями, стихами и живописью, в маленькой лодочке путешествовал по этой реке почти месяц – и не пресытился!» (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 121).

Отличительной особенностью повести является диалогичность. Это само по себе может стать темой отдельного исследования – о соотношении эпического, лирического и драматического начал в прозе Шэнь Цунвэня. Однако в данный момент важно отметить, что при большом количестве диалогов общение персонажей очень часто заканчивается коммуникативной неудачей, эксплицитно выраженное в их речи не совпадает и/или вступает в противоречие с подразумеваемым, предполагаемым, ожидаемым, что в равной степени относится и к говорящему, и к воспринимающему.

- Цуйцуй, ты очень волновалась?

Цуйцуй вообще-то хотела упрекнуть деда, но ответила:

- Дедушка, я знаю, что ты на улице Хэцзе уговаривал кого-то выпить и тебе было очень весело.

Цуйцуй знала, что само путешествие на улицу Хэцзе порадовало деда, но скажи ему об этом – он раскричится от стыда, поэтому слова и достигли рта, да наружу не вышли.

Девочка рассмотрела всё разложенное по дну, не нашла горлянки с вином и хихикнула:

- Дедушка, а ты щедрый, пригласил поручика и лодочников с тобой выпить, так даже горлянку съели!

- Да где уж, мою горлянку Шуньшунь забрал, - смеясь, поспешил разъяснить дед, - когда он увидел, что я всех угощаю, сказал: «Эй, Чжан Хэн-лодочник, так не пойдет... Пригласи меня, и я всё выпью». Я и отдал ему горлянку. Но я думаю, что он со мной шутку сыграл. Неужто в его доме ханшина мало? Скажи, Цуйцуй...

- Дедушка, ты думаешь, он и правда хотел выпить твоего вина, вот и сыграл с тобой шутку?

- А как же тогда?

- Успокойся, он наверняка из-за того, что ты людей угощал не к месту, и удержал твою горлянку, чтобы ты без вина не остался. Подожди немного, и он пришлет ее тебе. А ты и не понял, вот же...

- Ишь ты, а ведь и правда! (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 148).

«Манипуляции» Шэнь Цунвэня с планом содержания и планом выражения (в речи героев повести это называется «представить как шутку»/ «сыграть шутку»), подкрепленные лирическим характером повествования, а также искренностью и простодушием персонажей, создают своего рода «дымовую завесу», делающую не столь очевидными иные, более глубинные смыслы произведения. В пространстве повести почти все признаки и элементы утопии Тао Юаньмина постепенно меняют свои значения на противоположные. Это своего рода «двойная шутка» или «двойная игра», совершаемая автором в противоход «естественному» развитию сюжета. Шэнь Цунвэнь, предпринимая вслед за Тао Юаньмином символическое «рождение назад», возвращение к утраченной неиспорченности мира, подвигает читателя сразу же отправиться в обратный путь и осознать невозможность, даже опасность такого рода иллюзий.

Обращение к дедушке с использованием имени Чжан Хэна-лодочника – одного из отважных героев знаменитой авантюрно-героической эпопеи «Речные заводи» – звучит комично, учитывая преклонный возраст и нерешительный мягкий характер дедушки. Дедушка, центральный персонаж произведения, история жизни которого положена в основу рассказанной в повести истории, лишен имени, что, по сути, равносильно потере лица, а, значит, утрате субъектности. Почему? Ответ очевиден: потому что он – дедушка Цуйцуй. Это персонаж, который обладает значением, но лишен значимости. Наделяя дедушку конфуцианскими добродетелями, писатель с их помощью драматизирует завуалированную главную тему произведения – тему первой романтической любви, как известно, прежде игнорируемой ортодоксальным конфуцианством. Но это не священный трепет писателя перед канон, это выражение восторга перед цельностью, полнотой и необъяснимой сложностью жизни как таковой.

Называя внуку красивым и звучным именем¹ и лишая имени дедушку, писатель нарушает гендерную, социальную, культурную, языковую и иные традиционные иерархии. Эта, возможно, первая по порядку и по значению манипуляция с языком, которая позволяет Шэнь Цунвэню просто, эффектно и эффективно поставить в произведении всё «с ног на голову». Доказательством тому является и род занятий дедушки: он – не лодочник, он – паромщик, его свобода перемещения, шире – его

¹ О внимании Шэнь Цунвэня к выбору женских имен, как правила, с использованием приема редупликации, можно прочитать в воспоминаниях его ученика и друга – известного писателя Ван Цзэнци (Ван Цзэнци, 2009, с. 76).

субъектность, ограничена линией паромной переправы, тросом, перекинутым через небольшую реку, который навсегда привязал к себе и лодку, и жизнь старика, и во многом дальнейшую судьбу Цуйцуй.

Выбор места действия – традиционные космогонические представления, гора, река, пагода – также нивелируется писателем по ходу повествования.

- Дядя, - сказал Эрлао, обращаясь к паромщику, - вы здесь уж столько лет прожили, вот все говорят, что у нас тут место хорошее, по фэн-шую здесь должны рождаться великие люди, но я понять не могу, почему до сих пор никого великого не объявилось.

- Ты имеешь в виду, что раз всё по фэн-шую, то должны рождаться знаменитые люди? Я думаю, такие в нашем захолустье не родятся, но и не страшно... (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 150).

Несомненное преимущество в системе пространственно-временных координат, которое дает паромщику местоположение переправы, – «река изгибалась, словно дуга лука, а горная дорога походила на тетиву, поэтому путь по суше был намного короче» (Шэнь Цунвэнь, 2012, стр. 116) – дедушкой не осознается и никак не используется. Дело здесь не только в отсутствии меркантильного интереса у героя (деньги, которые он получал от людей за переправу, он либо возвращал сразу, либо, замешкавшись и упустив подходящий момент, когда еще можно было под всеобщий смех догнать «виновника», восполнял «натурой» - угощал табаком, чаем). Важно то, что лук с натянутой тетивой, в отличие от чеховского ружья на стене, так и не выстреливает.

Дедушка, в значительной степени обделенный субъектностью, не способен на серьезный поступок или решительное действие, не способен влиять на происходящее. Это, в конечном счете, отдаляет его от внучки (он не сразу догадывается, кого она любит, и совершает ряд оплошностей); от управляющего речным портом Шуньшуня, чьи сыновья вступают в мирное и одновременно трагическое единоборство за Цуйцуй; от города, куда он выбирается крайне редко; от жизни как такой с ее, пусть и захолустной, но всё же динамикой. Персонаж, помещенный в нужное место, оказывается вне отпущенного ему времени. Похороненный под заново отстроенной пагодой, старый паромщик, наконец, обретает покой, соединившись с мифологическим временем, – своим временем вечных истин, непреходящих ценностей, приматом долга над выгодой.

За лиризмом повести «Пограничный городок» угадывается тектонический сдвиг в китайском обществе первой половины XX века – милая сердцу Шэнь Цунвэня деревня уступает место городу, земледелец – наёмному работнику, идеал эгалитарного справедливого общества трансформируется в сомнительную гармонию тихого захолустья с его сглаженными, но очевидными социальным неравенством и социальным злом. При общей благостной картине жизни пограничного городка «возмутителями спокойствия» являются две категории населения: военные и проститутки. Первые – расквартированные солдаты гарнизона, который сформирован из бывших войск цинского Зеленого знамени (единственный случай подключения исторического времени), более десяти лет

держат пограничье двух провинций – Сычуани и Хунани – под военным контролем, так чтобы «ни водной, ни сухопутной торговле не было препятствий вроде военных действий и бандитизма» (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 126). Вторые – женщины легкого поведения, пришедшие в городок из окрестных деревень и других мест сразу после появления первых.

Соседство фраз «из-за простоты местных нравов вся эта торговля женским телом не казалась чем-то низким и постыдным», «проститутки здесь были прямолинейны – встретив гостя, требовали деньги вперед» и «эти женщины ставили долг превыше пользы, всегда держали слово и, даже будучи проститутками, могли считаться благонадежными, в отличие от городских, так любивших рассуждать о добродетели» производит странное впечатление, граничащее с недоверием к повествователю, который, судя по всему, не меньше, чем герои повести, готов всё «представить как шутку» (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 124). Возникающие ассоциации с истинным чувством долга у старого паромщика еще больше запутывает дело – такие ментальные константы как «долг», «человеколюбие», «добродетель» в рамках одного произведения обладают разными планами содержания. Едва ли найдется читатель, который усомнится в том, что между чувством долга паромщика и представлением о долге у проститутки можно поставить знак равенства. Фраза Конфуция (2001) «благородный муж думает о долге, низкий – о выгоде», практически в неизменном виде отнесенная к женщинам легкого поведения, звучит, как минимум, двусмысленно.

Тема войны и жизни военных занимает в творчестве Шэнь Цунвэня совершенно особое место и всегда, начиная с воспоминаний детства, воспринималась писателем как травмирующая при внешне спокойной манере повествования. Видимые благополучие и спокойствие, исходящие от военных в пограничном городке, могут и должны быть рассмотрены в более широком историческом и литературном контексте. «Точечное» обращение к историческому времени – это приглашение повествователя к диалогу читателя с самим Шэнь Цунвэнем. Писатель еще в детстве стал свидетелем многочисленных кровавых расправ военных над мирными жителями, пережил все тяготы армейской службы в юности, а впоследствии вполне осознано и навсегда пришел к пацифизму.

Музыка является одним из главных смысло- и сюжетообразующих элементов повествования. В повести еще присутствует то сакральное и эстетическое отношение к музыке, которое бытовало в культуре народов южного Китая. Но все явственнее проступает одностороннее, индивидуальное, основанное на лично пережитом опыте понимание музыки и ее значения. На вопрос внучки, кто первый сделал дудочку, дедушка философски замечает: «Наверняка самый веселый человек, потому что он поделился с людьми радостью. А может, и самый невеселый человек, потому что ему под силу делать людей несчастными». (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 171).

«Правильная», «благородная» музыка содействует упорядочению мира – именно так звучит дудочка, когда дедушка и внучка играют друг для друга. «Дикая» же, «неблагородная» музыка разрушает мир, даже если она исполняется из самых

добрых побуждений. Такова музыка «порочной» любви отца и матери Цуйцуй, которая приводит к трагедии – смерти обоих родителей девочки. Когда в начале произведения паромщик рассказывает внучке историю ее родителей и говорит, что «своими песнями они выпели тебя» (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 167) – это звучит предостерегающе, даже зловеще. Неблагополучная развязка предсказана – и она свершается. Договоренность двух братьев петь Цуйцуй песни любви по очереди ведет к путанице и трагическому концу – старший брат, уступив место младшему, отправляется в плавание и погибает. Девушка, призванная услышать песни любви, ничего не слышит, зато видит удивительный сон, потому что в роковую для себя ночь засыпает (оппозиции слышать – видеть, сон – явь, мужчина – женщина, свой – чужой и другие). Реальность уступает место иллюзии, возможность счастливой развязки ускользает, любовь (вероятно, навсегда) проходит стороной. Жизнь не заканчивается, но что остается в ней от спокойствия, счастья, безмятежности, любви? Вечное веселье таюаньминовских детей и старцев для главных героев «Пограничного городка» невозможно, неосуществимо, заканчивается трагедией.

Шэнь Цунвэнь не является романтиком, тоскующим о потерянном рае. Он также не является мечтателем, посредством иронии и сатиры призывающим к утопии. Сянси для Шэнь Цунвэня – это источник «деревенской» тематики его произведений, способ выражения политических и социальных взглядов, «координата», указывающая на конкретное географическое место, в котором сосредоточены всё: воспоминания автора, ностальгия по некогда существовавшей, но исчезнувшей мистической/ мифической атмосфере «семьи» и «родины», место на которое он проецирует всю сложность человеческой жизни. (Ван, 2011, стр. 274).

3. Творчество Шэнь Цунвэня как пограничье утопии и антиутопии

Произведение Шэнь Цунвэня в большей степени укладывается в определение жанра антиутопии, чем утопии, однако однозначного осуждения, высмеивания и пародирования в повести нет. Коренной житель Сянси, Шэнь Цунвэнь видел, что война, смута, невежество и нищета уже давно стали частью реальной действительности. Произведение наполнено идеей пограничья: межвластие (свержение монархии, революция, гражданская война), пограничье времен (старый и новый Китай), пограничье культур (хань и мяо), пограничье города и деревни, жизни и смерти... В повести «Пограничный городок» Шэнь Цунвэнь показывает, что его утопия основывается на печали и скорби. Питая вдохновение древним мифом, Шэнь Цунвэнь в то же время пытается разрушить этот миф, превращая пространство повести в литературный диалог утопии с антиутопией, тем самым, обозначая еще одно пограничье – жанровое по форме, мировоззренческое, по сути.

По мнению известного тайваньского литературоведа Дэвида Вана (2011), Шэнь Цунвэнь никогда не представлял себе мир природы как нечто целомудренное и непорочное и не намеревался создать абсолютную в своей чистоте утопию, чтобы тем самым соотнести ее с современным ему миром упадка и хаоса. В одном из эссе Шэнь Цунвэнь пишет: «Я хочу показать красоту, здоровье, естественность

человеческой жизни, однако моя идея заключается не в том, чтобы отправить читателя в путешествие к «персиковому источнику». Я намерен отправить его на семьсот ли вверх по реке в небольшой городок к простым людям, живущим в нем. К сожалению, этот мир уничтожен, но, возможно, он возродиться по ходу повествования. Существует тот мир или нет, не влияет на правдивость моей истории» (Шэнь Цунвэнь, 1936, стр. 53). В «Заметках о путешествии по провинции Хунань» Шэнь Цунвэнь подчеркивает, что легенда о рае там замутнена, смешалась с реальной действительностью, а потому идеал родины, новый «персиковый источник», нужно искать в другом месте (Шэнь Цунвэнь, 1934).

В Предисловии к повести «Пограничный городок» писатель подчеркивает заложенную глубоко внутри произведения потенцию неоднозначных интерпретаций своего произведения: «Я хочу просто и без прикрас описать, как эти люди шли навстречу неизвестной судьбе, влекомые историей, написать о страданиях маленьких людей во время перемен, об их чаяниях и о том, как нужда породила стремление «выжить» и даже «как выжить»... Эта повесть, быть может, всего лишь всколыхнет в них воспоминания о прошлом, или вызовет горькую усмешку, или навеет кошмары, но в то же время, быть может, придаст им уверенности и отваги» (Шэнь Цунвэнь, 2012, с. 114-115).

Творчество Шэнь Цунвэня со свойственной ему «критикующей лиричностью» представляет собой своеобразный мировоззренческий диалог с писателями литературного мейнстрима тех лет и не менее радикально в своей новизне, чем творчество таких признанных классиков современной китайской литературы, как Лу Синь. Возможно, самые значительные идеи Лу Синя заключены в особого рода «реакционности» – осознании неизбежности раскола и краха современного мира. Некоторые рассказы Лу Синя, такие как «Родина», «Моление о счастье», «Кабачок», «Деревенское представление», описывающие традиционный уклад жизни в родном ему Шаосине, проникнуты ностальгией и лиризмом, которые отражают сложность и неоднозначность реакции писателя на происходящее. Однако в критическом пафосе Лу Синя проявляется бессознательный консерватизм, в то время как во внешне достаточно консервативных работах Шэнь Цунвэня со всей очевидностью выражены более радикальные настроения.

Эксперименты Шэнь Цунвэня с языком и формой, не понятые и не оцененные по достоинству современниками, впоследствии стали благодатной почвой для молодых писателей 1980-х гг., чьи модернистские по духу поиски новых способов выражения субъектности были связаны, как и у Шэнь Цунвэня, с освоением мифологической модели повествования и способностью/ неспособностью языка обеспечивать коммуникацию, что особенно ярко проявилось во второй половине 1980-х гг. в произведениях писателей литературы «поиска корней».

Творчество Шэнь Цунвэня неоднозначно трактуется современными исследователями, о писателе преобладают клишированные представления как о «лирике» и «консерваторе», занимающемся исключительно описанием местных традиций родного края, рисующем утопический образ «рая на земле». При сопоставлении повести Шэнь Цунвэня «Пограничный городок» с «Персиковым

источником» Тао Юаньмина обнаруживается немало общего: единство места, наличие даосского и конфуцианского культурных пластов, значимость бинарной оппозиции старики – дети, приверженность традиционным космогоническим представлениям, свойственные обоим авторам мягкость и лиризм. Однако почти все признаки и элементы утопии Тао Юаньмина у Шэнь Цунвэня перекодируются и меняют свои значения на противоположные, форма утопии преодолевается и трансформируется в антиутопию, а лирическая манера повествования, смягчает и одновременно углубляет и радикализирует содержание.

Исследование выполнено при поддержке Программы «Научный фонд» ДВФУ.

Список литературы

- Алексеев, Василий Михайлович. (1978). *Китайский поэт о китайской музыке. Китайская литература. Избранные труды*. Москва: Наука.
- Ван, Дэвид Д. У. (2011). *Сеши чжуи сяошо де сюгоу: Мао Дунь, Лао Шэ, Шэнь Цунвэнь. (Реализм в Китае двадцатого века: Мао Дунь, Лао Шэ, Шэнь Цунвэнь)*. Шанхай: Изд-во. Фудань дасюэ чубаньшэ.
- Ван Цзэнци. (2009). *Ду «Сяосяо». (Читая «Сяосяо»). Во дэ лаоши Шэнь Цунвэнь*. Чжэнчжоу: Изд-во. Дасян чубаньшэ.
- Завадская, Евгения Владимировна. (1987). Художественный образ в утопической мысли. Делюсин Л.П., (Ред.), *Китайские социальные утопии*. Москва: Наука.
- Кобзев, Артём Игоревич. (1987). Понятийно-теоретические основы конфуцианской социальной утопии. Делюсин Л.П., (Ред.), *Китайские социальные утопии*. Москва: Наука.
- Конфуций. (2001). *Лунь юй. (Беседы и суждения)*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.libok.net/writer/9638/kniga/36210/konfutsiy/lun_yuy/read/4 (дата обращения: 24.12.2013)
- Мартынов, Александр Степанович. (1987). Конфуцианская утопия в древности и в средневековье. Делюсин Л.П., (Ред.), *Китайские социальные утопии*. Москва: Наука.
- Мартынов, Дмитрий Евгеньевич. (2009, 6 мая). *К рассмотрению семантической эволюции понятия «утопия»*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=50 (дата обращения: 16.07.2013)
- Мартынов, Дмитрий Евгеньевич. (2010). *Семантические особенности понятия “утопия” (на материале западной философской литературы)*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gramota.net/materials/3/2010/2/16.html> (дата обращения: 16.07.2013)
- Мартынов, Дмитрий Евгеньевич. (2012, 7 февраля). *Существовала ли в Китае утопия?* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=445&Itemid=52 (дата обращения: 21.10.2013)

- Мартынов, Дмитрий Евгеньевич. (2010, 3 августа). «Утопия» Запада и «Великое Единение» Китая: к проблеме рецепции и эволюции терминологии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=168 (дата обращения: 12.05.2013)
- Чаликова, Виктория Атомовна. (1992). *Утопия рождается из утопии. Эссе разных лет*. Лондон: Overseas Publications Interchange Limited.
- Шэнь Цунвэнь. (2009). *Бянь Чэн цзи цита. (Пограничный городок и другие произведения)*. Сиань: Изд-во. Шаньси шифань дасюэ чубаньшэ.
- Шэнь Цунвэнь. (2012). Пограничный городок. Родионов А.А. (Сост.), *Пограничный городок. Китайская проза XX века*. Санкт-Петербург: КАРО.
- Шэнь Цунвэнь. (1934). *Сань синсань цзи. Ицзюсаньсы нянь иуэ шиба. (Заметки о путешествии по провинции Хунань. 18 января 1934 года)*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.saohua.com/shuku/Shencongwen/sj04.htm> (дата обращения: 23.10.2013)
- Шэнь Цунвэнь. (1936). *Сицзо сюаньцзи дайсюй. (Вместо предисловия к сборнику избранных произведений)*. Лю Хунтао, (Ред.), (2006), *Шэнь Цунвэнь яньцзю цзыляо. (Материалы по исследованию творчества Шэнь Цунвэня)*. Тяньцзинь: Изд-во. Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ.
- Шэнь Цунвэнь. (2005). *Чанхэ цзи. (Длинная река)*. Нанкин: Изд-во. Цзянсу цзяою чубаньшэ.
- Шэнь Цунвэнь. (1990). *Шэнь Цунвэнь сяошо сицзо сюань. (Шэнь Цунвэнь, избранные произведения)*. Шанхай: Изд-во. Шанхай шудянь.

Сведения об авторах

Хузиятова Н.К., к.филол.н., профессор, заведующая кафедрой китаеведения Дальневосточного федерального университета (ДВФУ), Владивосток, Россия. Области научных интересов – межкультурная коммуникация, история китайской литературы, модернизм, проблемы идентичности, интертекстуальность, теория и практика перевода, художественный перевод. Профессиональные ассоциации – член Международной Ассоциации по исследованию проблем межкультурной коммуникации (IAICS), Европейской ассоциации китаеведения (EACS), Общества востоковедов России.

Кузнецова М.Ю., аспирантка, ассистент кафедры китаеведения Дальневосточного федерального университета (ДВФУ), Владивосток, Россия. Области научных интересов – межкультурная коммуникация, история китайской литературы, почвенническая проза в Китае. Профессиональные ассоциации – член Международной Ассоциации по исследованию проблем межкультурной коммуникации (IAICS).

Author Note

Khuziyatova Nadezhda, Ph.D. (Literature) is Professor and Head of the Department of Chinese Studies, Far Eastern Federal University (FEFU), Vladivostok, Russia. Her fields of research are intercultural communication, history of Chinese literature, problems of identity, intertextuality, theory and practice of translation, literary translation. She is a member of the International Association for Intercultural Communication Studies (IAICS), the European Association of Chinese Studies (EACS), and the Russia Society of Orientalists.

Kuznetsova Maria, is a doctoral student and Assistant Professor in the Department of Chinese Studies, Far Eastern Federal University (FEFU), Vladivostok, Russia. Her fields of research are intercultural communication, history of Chinese literature, and native soil cultural prose in Chinese literature. She is a member of International Association for Intercultural Communication Studies (IAICS).

This study was supported by the Research Fund of FEFU.