Кирилл ЯМЩИКОВ

КРОВЬ, ЛЮБОВЬ И ПРОЧЕЕ

Му Ши-ин. Шанхайский фокстрот / Пер. с китайского В. Андреева. – СПб: Жёлтый двор, 2026. – 384 с.

Бывают писатели, которые вынашивают на себе печать того или иного характера, стиля письма. Это, как правило, не особо выдающиеся трудяги, оставленные Провидением лишь для того, чтобы мы, открыв энный том очередной энциклопедии, увидели и подтвердили: были, значит, и в Непале свои модернисты. Всё списано по забытому нынче дресс-коду – упадочные настроения, болезные чувства, приподнятые – глянцевитые – монологи о том, что незачем ждать завтрашнего дня; смокинг, small talk и припудренные завистью носы. Вот и про Му Ши-Ина, теперь известного, переведённого на русский, а вчера ещё совершенного незнакомца, хочется молвить: так это «Незнакомка» Блока, которую испугали джазом!

«Шанхайский фокстрот» – сборник из шестнадцати новелл, объединённых космополитической любовью к чужому. Любовью, как водится, художника, пустомели и ветрогона. Ревущие двадцатые, уподобление всему и вся; мода на позу и переменчивость оной. Кроме любви опосредованно культурного свойства, впрочем, здесь имеется и любовь буквальная, физическая, чувственная – к тайне женщины, плачущей в глубине патефона. Или, быть может, поглядывающей на гордеца из-под дымчатой скорбной вуали. Искать здесь живых характеров не приходится. Му Ши-ин работает с эстетическим представлением о жизни, гротеском, плотью декадентства, долгим анамнезом – присутствия себя в литературе, но не литературы вообще.

Скажем, открывающий рассказ сборника, «Craven “A”», мгновенно задаёт тон всем последующим: мужчина, женщина, разговоры, письма, кладбище, болезнь. Рассказывать, увлекать Му Ши-ину интересно в последнюю очередь; его модернизм оттягивает прощание с неизбежным, тасует открытки с кругосветки. Кропотливого сюжетостроения – или, по крайней мере, сюжетного намёка, – ему недостаточно; фабула способна отразить действительное, спрессовать до какого-то абсолюта, ферментированного впечатления, но сами звуки и отзвуки будут утрачены, останутся в тени. Поэтому Му Ши-ин переводит свои миноры в джаз и полотно, тяжёлое, чахнущее благовониями и маслом для массажа.

«Мне ведь уже приходилось обжигаться, и я хорошо понимал, что мне с моим простодушием не справиться с девушками, умеющими лгать. Даже после третьего свидания я всё ещё чувствовал, что с ней надо держать ухо востро, и повторял это про себя, слушая, как с её губ безостановочно слетают фразы с сучжоуским прононсом. Разве эти невинные уста могут говорить неправду? Может, и так – лучше собрать волю в кулак и возвести между нами высокую стену. Она впервые так открыто перешла в наступление. Теперь это опасное животное хорошо знает меня, будто мы дружим уже десять лет. “На этот раз я ведь не позволю себя обвести вокруг пальца? Это не я приударил за ней, это она охотилась за мной!”. Так я всякий раз копался в себе, лёжа на кровати в своей комнате».

Художественное пространство «Шанхайского фокстрота» наивно, как всякая гиперболизированная погоня за образцами, но в этой наивности есть определённые – я бы сказал даже, определяющие интерес к прозе – достоинства: местами это горячечная, исступлённая, мучительная исповедь, когда внутри говорения прорезаются неожиданные мысли и образы («кларабоуподобные слова»), местами – до того верное служение декадентскому плану, что яд оборачивается сахарозаменителем и балаганной шуткой («опасная хищница», вышеупомянутое «опасное животное», Му Ши-ин вообще не стесняется повторов); местами, разумеется, это и пронзительность, без которой, думаю, невозможна сама методология века джаза. Лихорадочное, чёрное счастье – между Первой

и Второй мировой, в ожидании страха. Как тут не отплясывать андрейбеловские интернационалы, как не признавать в ближайшем сердце жало, тягу и плеть?

«Шанхай, над ядом воздвигнутый рай!». Такими словами начинается заглавный рассказ, и, конечно, Му Ши-ин не одинок в своих представлениях. Вообще – и трудно избавиться от подобной компаративистики, и смысла нет, – говоря о творчестве этого молодого человека, мы не можем не затронуть, хотя бы в общих чертах, творчества Ёкомицу Риити, японского прозаика, чуть ли не самолично придумавшего всю эту полифоническую фанаберию. Его роман «Шанхай» (上海,1928) заложил основы модернистского разворота, выдвинул на передний план во многом увядшие к тому времени контексты декаданса, реанимировал манеру, которая очень хорошо и уместно почувствовала себя в парадигме чувственного империализма, 愛のコリーダ[1].

Почему нам так важен Риити? Потому что Му Ши-ин прямо следует за его открытиями, как бы дополняет собственным письмом методологию бушующего японца. Кроме прямых цитат и упоминаний, влияние Риити заметно в самой оптике настроения, описания – Му Ши-ин также не доверяет фабуле, придерживается стойких форм и тяготеет к перечислениям, шокирующим ревизиям. Правда, из его уст англицизмы вылетают куда чаще и куда забавнее – в силу увлечённости далёкими вкусами. Проведём аналогию: как Борис Пильняк развивал тему и сюжет Белого после революции, в совершенно других исторических декорациях, так и Му Ши-ин «закрывал» метод Риити, работая прежде всего как миссионер формы, глашатай её возможностей.

Основополагающим фактором всё равно остаётся город – роковой Шанхай, средоточие культур, страстей и мнений. В тридцатые он всё ещё крик и полёт, цветущее многоголосие. Здесь хорошо перенимать манеры. Му Ши-ин и перенимает, внося, конечно, кое-что своё – не только в контекст китайского модернизма, явления на тот момент довольно рассеянного, но в восточноазиатский контекст экспериментального письма как таковой: отличительной его чертой, как по мне, является вживление потока сознания в контекст статики, живописного конструкта, то есть чисто эстетской докуки. Му Ши-ин описывает, потому что ему весело и любопытно; за этими ширмами только стылый воздух, свет и тишина.

Культурное домино. Риити прокладывает маршрут нового эпоса, а Му Ши-ин эпос упраздняет, говоря о всё той же неизбывной страсти к чужому, к парцелляции любовных и физических сил. Раздвоенное, расстроенное сознание – в контексте куда более близкой, надвигающейся всеобщей беды. Риити-то её не осознал и величием себя – а вместе с ней и нации – упивался. Му Ши-ин куда более осторожен. Верный, как по мне, выбор, тем более что пресловутые «отношения полов» меньше теряют в цене спустя десятилетия, чем кройка и шитьё геополитики, антропологии, отчасти классовой борьбы. Проговаривать себя как мыслителя Му Ши-ин не мог и не хотел – хорошо понимал дарованные возможности; но вот как лирик, поэт, музыкант он действовал уверенно, брал нахрапом, и заметно повлиял на модернистские процессы будущих лет.

Вот, предположим, гонконгская проза – перевод, остранение, всё тот же «поток сознания», – реформировалась в новую волну и гипнотические променады Вонга Карвая. А кому обязан Вонг Карвай этими променадами? Один из самых известных фильмов мастера, «Любовное настроение» (花樣年華, 2000), берёт за основу новеллу Лю Ичана, главного местного экспериментатора. Если посмотреть фильм внимательно, то нельзя не поймать себя на очевидных сходствах метода Карвая-Ичана с тем, что видел своим письмом Му Ши-ин: встречи героев обречены, между ними стена до скончания времён – в данном случае не Великая китайская, а умозрительно международная. Даже воспоминания о былой любви не приносят ничего, кроме симпатической, опосредованной грусти; и выявить её в письме, обозначить иероглифом значит превозмочь слабость, несколько отдалить себя от правды и суровости жизни.

---

[1] См. фильм Нагисы Осимы «Коррида любви», более известный у нас как «Империя чувств».

«Когда ешь вдоволь, обычно не замечаешь, насколько еда вкусная. Только когда еды не хватает, понимаешь, какая она на самом деле аппетитная. Я съел обе кадки риса. Народ вокруг хохотал. Я ещё облизывался, собираясь было ноги уносить, но тут толпа разошлась, гляжу – навстречу идут двадцать, а то и все тридцать мужиков с железными прутьями и саблями. Я схватил коромысло разносчика еды, встал у стены и жду. Они меня окружили, начали размахивать оружием, а я поднял коромысло и стал кружиться на месте. У одного мигом прут из рук вылетел. Я подался вперёд, и они сразу отступили. Увидел я того, кто выронил прут, и ударил его кулаком в грудь, он упал назад. Я скорей выскочил из круга, пока они замешкались. Думал показать им, как владею шаолиньским шестом в стиле семьи Юй, как вдруг сбоку выскочил какой-то Чэн Яо-цзинь и трахнул меня по руке. Я разозлился, но стерпел боль, подсуетился и с размаху осадил его по уху коромыслом. У него кровь по лицу потекла, он сполз наземь, а я бросился наутёк».

Привожу внушительный фабульный отрывок, чтобы вы могли по достоинству оценить умение Му Ши-ина повествовать напрямую, без кокетств и увиливаний. Даже в этой непосредственной сцене всё ощущается несколько приторным, ирреальным – в силу, думаю, бесконечных стилизаций (Чэн Яо-цзинь, если что, легендарный генерал из «сказаний о династии Тан») и самой тяги к художественному переживанию. Будто стянутая главка из бульварного романа, этакого giallo, пистолетная опера Бастера Китона. Обозначая проблему – голод, поиск благополучия, пропитания, невозможность обрести радость даже в деланом, кустарном шанхайском «парадизе», – Му Ши-ин не останавливается на этой проблеме, не пытается вразумить и объяснить, а просто скачет дальше, чтобы затмить, обмануть чувство голода – чтобы рассказать о ещё какой-нибудь благородной нелепице, чтобы грусть не налетела.

Му Ши-ин и его творчество важны нам в контексте зарождения китайского литературного модернизма – не китайской современной литературы (которую принято отсчитывать с Лу Синя), а именно экспрессивной, гротесковой, намеренно экспериментальной её ветви. Как многие первопроходцы и основоположники, Му Ши-ин слегка наивен, избыточен, сыроват в своих представлениях об искусстве, но как, скажите на милость, иначе, если ты лишь намечаешь тропы, а не путешествуешь согласно их завиткам? Важно, однако, и другое: переняв от Риити форму и методологию, Му Ши-ин отказался от яростного упадка, от довлеющей над человеком готической полночи; и привлёк к перу лирическую робость, порывы юности, местами и вполне допотопную сентиментальность.

Если обозначать своеобразие «Шанхайского фокстрота», то, пожалуй, скажу, что это выборка стилей, взглядов и чувствований думающего китайского интеллектуала в трагическом антракте истории XX века. О, сколько нам открытий чудных готовит изменений дух – и даже если бы Му Ши-ин прожил не проворные двадцать восемь, а вдвое или вчетверо дольше, то, боюсь, он всё равно бы не избежал трагического загиба письма, этакого ужаса на пороге. «Верблюд-ницшеанец и женщина», камлания, экстатические восклицания – «о дальний город, дальняя дорога!» – оставленные после ночи любви записки и выписки, заигрывания с привычной композицией, разбивка новеллы на дискуторий пьесы и сценария («посетитель В», «посетитель Г»), – всё это миловидно, застарело и неминуемо, потому что Му Ши-ин должен был появиться, чтобы принести с собой молодой и уверенный в шаге китайский модернизм.

В том и парадокс, что, начиная с подражаний одному конкретному японскому прозаику, Му Ши-ин всё же выбрался из-под грузной тени и придумал свой, отдельный Шанхай – вряд ли сокровищницу, но обязательно экзистенциальное испытание, лирический, хоть и временный, приют. И в этом смысле – как и во внимании к одежде, манерам, запонкам и препонам отдельных дружеских посиделок, – Му Ши-ин, красивый молодой человек, намного ближе другому сложному японцу, Нагаи Кафу, что прошёл через предельное увлечение Западом и по итогу пришёл к персональному, незаёмному полифонизму. Кто знает, прошёл бы тот же путь Му Ши-ин, если бы не был убит в расцвете

сил и таланта? История не знает сослагательного наклонения, но мы, и спасибо за это переводчику Виталию Андрееву и издательству «Жёлтого двора», теперь знаем Му Ши-ина – интересного прозаика и живописца от слова, что, кажется, так и замер в статусе «подающего надежды», но этим рвением обозначившим целый пласт невероятно пытливой и пронзительной литературы.

«Русский, заведовавший садом, наблюдал за мной с берега, вальяжно попивая водку и покуривая крепкие русские папиросы. По речке плавала парочка белых гусей, от которых на воде расходились круги. В воде отражались деревья, голубое небо, белые облака, и вдруг откуда-то взялась коза. Я обернулся и увидел, что она паслась на берегу реки. Оказавшись в безлюдном месте, я бросил вёсла на дно лодки, лёг и, глядя в небо, опустил руку в воду. Пускай лодка плывёт по течению, куда-нибудь на край света».