

УДК 821.111 – 31.09  
DOI: 10.17223/19986645/65/18

**А.С. Стомба**

**СЕМАНТИКА ВИДЕНИЯ / ВЗГЛЯДА И РОЛЬ ТЕЛЕСНОСТИ  
В ПОЭТИКЕ РОМАНА ТАНА ТВАН ЭНГ  
«САД ВЕЧЕРНИХ ТУМАНОВ»**

*Исследуются семантика видения / взгляда и роль телесности в поэтике романа англоязычного малазийского писателя Тана Тван Энг «Сад вечерних туманов». В рамках нарратологического анализа художественного текста прослеживается взаимосвязь мнезического повествования с перцептивным планом точки зрения. Опора на мнезические следы – запахи, звуки, зрительные образы, телесные ощущения – не только направляет повествование, но и открывает путь для духовного прозрения героини-нарратора, которое происходит в контексте дзен-буддийского мировоззрения.*

Ключевые слова: Тан Тван Энг, телесность, перцепция, мнезический след, видение.

Современный англоязычный писатель китайского происхождения Тан Тван Энг, лауреат престижных премий (Азиатский Букер, 2013 г.), премия Вальтера Скотта, 2013 г.), автор двух романов и нескольких рассказов, принадлежит к новому поколению малазийских писателей, поднимающих проблемы молодого государства и осмысляющих колониальное прошлое страны. Историки малазийской литературы Ф. Холден [1] и Б. Уилсон [2] ставят Тана Тван Энг в ряд с такими транснациональными южноазиатскими авторами, как Таш Оув, Ширли Геок-лин Лим, Вивиан Ло, Рани Маника и др. В обоих своих романах – «Дар дождя» («The Gift of Rain», 2007) и «Сад вечерних туманов» («The Garden of Evening Mists», 2012) Тан Тван Энг обращается как к специфическим проблемам – японской оккупации Малайи (1941–1945 гг.), послевоенному этапу трансформации Малайи в Малайзию, так и к извечным темам художественного творчества – поиску смысла человеческого бытия, самоидентификации, любви и др. Вместе с тем, по мнению ряда зарубежных литературоведов, творчество Тана Тван Энг сконцентрировано исключительно на проблемах постколониализма, а острые социальные темы оккупации, колонизации, порабощения населения отодвигают на второй план все остальные смысловые пласты его произведений. Так, Бернард Уилсон стремится исследовать в романах Тана авторское отношение к истории, культурной памяти и национальной идентичности [2. Р. 48]. В рамках фукианской трактовки дискурсивности власти Б. Уилсон главным образом концентрируется на взаимоотношениях в парах учитель / ученик в обоих романах, понимая их как иерархические отношения колонизатор / колонизованный, и пытается оценить, «...выражают ли тексты Тана национальное бремя и гетерогенный потен-

циал лиминальных пространств и гибридной идентичности в соответствии с концепцией Бхабхи» [2. Р. 48]. А. Пун [3] и Д. Лим [4, 5] приходят к выводу, что в обоих романах безоговорочное подчинение протагонистов патриархальной власти японских наставников свидетельствует о капитуляции героев перед доминированием властной инстанции, а следовательно, об их бездействии и безответственности. Гэил Финчем, двигаясь в русле постколониальной экокритики, видит в романе «Сад вечерних туманов» опровержение западных идеологий развития, осуществляемое за счет смещения романного фокуса с западноевропейского антропоцентризма на биоцентризм, «...вырастающий из китайской и японской культур и воплощенный в создании японского сада» [6. Р. 126]. Результатом обозначенного подхода является то, что сам малазийский автор уличается в имперской ангажированности (то японской [3. Р. 194; 5. Р. 436], то английской [2. Р. 49; 1. Р. 65]), а его романам выносятся неутешительный приговор: «Таким образом, несмотря на введение нарративов, во многом вроде бы воспевающих неотъемлемую гибридность малазийской культуры и рассматривающих ее историю, автор в конечном счете игнорирует возможность преобразования и перевоспитания нации и себя, что эти два текста, учитывая их место и контекст, должны предлагать» [2. Р. 62].

Таким образом, в силу того, что современная постколониальная критика стремится рассматривать художественные тексты бывших колонизированных стран как орудие национальной борьбы в попытках освобождения от властных имперских нарративов и обретения независимости, романы Тана Тван Энг получают негативную оценку, поскольку писатель ставит во главу угла не национальные проблемы, а экзистенциальные. Вместе с тем, как показывает анализ существующих исследований творчества Тана, современная зарубежная критика, делая акцент в первую очередь на постколониальной проблематике романов малазийского автора, оставляет без внимания специфику поэтики его произведений. Вследствие этого искусные с поэтологической точки зрения тексты Тана (разветвленная нарративная структура произведений, богатая образность и символика, специфика хромотопа и др.) остаются неизученными, а их обширный семантический потенциал – нераскрытым.

Напротив, нам представляется, что малазийского писателя заботят общечеловеческие темы, проблемы человека, оказавшегося в вихре истории, самоопределение этого человека, лишенного корней и традиций, его самоидентификация в мультикультурном пространстве. Поиск самости такого человека – героя тановских романов – происходит в пространстве памяти, опирающейся на телесные ощущения. Ведь тело, по словам немецкого философа В. Хесле, является основой для первичной самоидентификации человека: «Тело может выразить – даже лучше чем сознательные ментальные акты – сокровенные измерения человеческой идентичности» [7]. Предметом воспоминаний протагонистов становится их парадоксальный выбор – обучение у японских наставников. Несмотря на то, что в их душах хранятся боль и ненависть к Японии, оккупировавшей их страну, герои обретают

свою самость в контексте японской культуры. Дальневосточные телесные практики изменяют мировоззрение героев, формируют иное восприятие и «видение мира», дают возможность обрести свой Путь. Наша задача заключается в том, чтобы, анализируя поэтику романов, проследить, как телесность направляет романное повествование, какую роль она играет в воспоминаниях, мировоззрении и пространстве сознания нарраторов-протагонистов. Итак, продолжая исследования творчества Тана Тван Энг, в данной статье мы сконцентрируемся на поэтике и проблематике романа «Сад вечерних туманов» и рассмотрим ключевые, по нашему мнению, аспекты для понимания данного произведения – семантику видения / взгляда и роль телесности в пространстве памяти, репрезентированном в нарративе главной героини.

Повествование в романе Тана Тван Энг разворачивается в двух временных планах и ведется автобиографическим диегетическим нарратором<sup>1</sup> – пожилой китайкой Тео Юн Линь, судьей, досрочно сложившей полномочия вследствие неизлечимого заболевания – прогрессирующей афазии (постепенная утрата памяти). Ее возвращение в 1986 г. на Камеронское нагорье, в дом и сад «Югири», завещанный ей японским учителем и любовником Накамурой Аритомо, встречи с обитателями чайной плантации «Маджуба» (Фредерик, Эмили), а также с японским историком Йошикавой Тацуджи, изучающим жизнь и творчество Аритомо, образуют первый временной пласт романа, очерченный в главах 1, 2, 9, 13, 16, 23, 25 и 26. Это повествование ведется в настоящем времени: «I make myself eat the remaining slices, then unpack my bags and hang my clothes in the cupboard» [9. Ch. 1]<sup>2</sup>, оно синхронно самому действию. Однако эта одновременная наррация включает в себя аналептические<sup>3</sup> вставки о недавнем прошлом (в прошедшем времени): описание процедуры отставки и возвращения в Югири, расширенные реплики вторичных нарраторов – Фредерика, Эми-

---

<sup>1</sup> Термин принадлежит немецкому нарратологу В. Шмиду: «Главным в определении типов нарратора является противопоставление *диегетического* и *недиегетического* нарратора. Эта дихотомия характеризует присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира – в *плане повествуемой истории*, или *диегезиса*, и в *плане повествования*, или *экзегезиса*. Диегетическим будем называть такого нарратора, который повествует о самом себе как о фигуре в диегезисе. Диегетический нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект) и в повествуемой истории (как объект)» [8. С. 80–81]. Также В. Шмид приводит таблицу соотношения предлагаемых им названий нарраторов с названиями, введенными французским нарратологом Ж. Женеттом [Там же. С. 83]. В типологии диегетического нарратора по степени участия в диегезисе, из шести типов последний определен В. Шмидом так: «Повествуемое «я» как главный герой, т.е. собственно автобиографический нарратор <...> – центральная фигура диегезиса» [Там же. С. 92].

<sup>2</sup> «Я заставляю себя съесть оставшиеся кусочки, затем распаковываю сумки и вешаю одежду в шкаф» (перевод наш. – А.С.). Далее по тексту цитаты приводятся по русскоязычному изданию романа [Там же].

<sup>3</sup> Ж. Женетт понимал под аналепсисом «любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся» [10. Т. 2. С. 75].

ли, Тацуджи, Вимали, рассказывающих о своем прошлом и восполняющих неведомые героине сведения. Также в диалогизированной форме в повествование вводится информация о различных видах японского искусства – разбивке сада, хоримоно, кюдо, укие-э<sup>1</sup>. В этой части повествования основное настроение – тихая меланхолия, нарратор фиксирует внимание на своей болезни и старости окружающих, отмечает запущенность дома и сада.

Настоящее время избрано рассказчицей не случайно – героиня узнает ранее неведомую ей информацию из речи вторичных рассказчиков, а поиск ответов на важнейшие вопросы параллелен рассказываемой ею истории. Эту наррацию первого уровня можно уподобить расследованию или судебному заседанию, где разными свидетелями (вторичными нарраторами) излагаются неизвестные героине факты. Ее собственные «свидетельские показания» оформлены в виде вставного текста. Героиня решает записать свои воспоминания в дневник, который, по сути, становится самостоятельным текстом первого нарративного уровня. В. Шмид называет подобные тексты первичных нарраторов вторичными рассказами [8. С. 79–80], Ж. Женетт именует такой текст повествованием второго уровня (ступени, порядка) или метаповествованием<sup>2</sup>. Нарратором преследуются сразу две цели. Во-первых, дневник должен стать опорой для угасающей памяти героини, чтобы в нем остались воспоминания о жизни, а значит, и сама жизнь: «Ведь что за личность без хранимого в памяти? Призрак, обреченный витать между мирами – не имеющий ни индивидуальности, ни будущего, ни прошлого» [11. С. 45]. Вторая цель – попытка разобраться в произошедшем много лет назад, ответить на вопросы, которые так и остались без ответа: «Когда суждено будет забыть многое, появится ли во мне наконец ясность в понимании того, кем были Аритомо и я друг для друга?» [Там же].

Дневник начинается довольно странными словами: «Мое имя Тео Юн Линь. Я родилась в 1923 году на Пенанге, острове на северо-западном побережье Малайи» [Там же. С. 49], которые оправданны страхом героини забыть все, даже элементарные сведения о себе и мире. В дневнике последовательно излагаются события 1951–1952 гг. – приезд Юн Линь на чайную плантацию «Маджуба» во время Чрезвычайного положения в Малайе и обучение у Аритомо искусству обустройства японского сада. Завершает-

<sup>1</sup> Различные виды традиционного японского искусства: хоримоно (татуировка), кюдо (стрельба из лука), укие-э (ксилография). Благодаря кропотливой работе переводчика В.Ф. Мисоченко издание романа на русском языке сопровождается развернутыми примечаниями, в которых дается объяснение каждому термину.

<sup>2</sup> Ж. Женетт в постраничной сноске отмечает: «Один и тот же персонаж может, впрочем, выполнять две одинаковые (параллельные) функции на различных уровнях; так в «Сарразине» [Бальзака] экстрадиегетический повествователь сам становится интрадиегетическим повествователем, когда он рассказывает своей спутнице историю Дзамбинеллы. Он нам, таким образом, рассказывает о том, как он рассказывает эту историю<...>» [10. Т. 2. С. 239].

ся дневник описанием таинственного исчезновения Аритомо и воспоминанием о собственной полной растерянности: «Мой чай остыл. Я выплеснула его за веранду и налила в чашку свежего. Все еще сидя в позе *сейдза*, повернулась всем телом к саду и деревьям, к горам и облакам» [11. С. 479]. Этому вторичному рассказу также присущ аналепсис, благодаря которому непоследовательно, в виде реплик в диалогах, вводятся части биографий всех героев романа – Магнуса, Эмили, Фредерика, Аритомо, а также рассказ героини (глава 19) о ее пребывании в лагере для военнопленных во время японской оккупации (1941–1945 гг.), где она вместе со своей сестрой Юн Хонг провела три года. Дневнику отведена большая часть глав романа (главы 3–8, 10–12, 14, 15, 17–22 и 24). Анжелия Пун в статье «Транскультурная эстетика и постколониальная память: практика и политика вспоминания в романе Тана Тван Энг “Сад вечерних туманов”», посвящая изучению нарративной композиции один абзац, уподобляет ее «серии китайских коробочек», «...где истории вставлены в разветвленный основной нарратив» [3. Р. 196]. Однако модель китайских коробочек не охватывает аналептические вставки первого повествовательного уровня, рассказы вторичных нарраторов и рефлексивные комментарии нарратора-протагониста о процессе написания дневника: «Дотянувшись до тумбочки, взяла с нее дневник и принялась читать, ничего не выбирая, наугад <...> Проглядела еще несколько страничек, морщась при каждом слове, которое, как мне казалось, было не совсем к месту» [11. С. 165], «Мысленно вижу все с полной ясностью: то самое утро. Не забыть бы добавить это к тому, что я уже написала» [Там же. С. 263]. Именно рефлексия над написанным, а также новые сведения, полученные от историка Тацуджи (раскрываются в аналепсисе первого повествовательного уровня), дают возможность героине не просто вспомнить события, произошедшие 36 лет назад, но понять себя и истинную роль Аритомо в своей жизни.

Восприятие окружающего мира героиней романа необычайно полно, ее повествование опирается на телесный опыт и сконцентрировано на различных звуках, ощущениях, зрительных образах, пробуждающих целый клубок воспоминаний. В. Шмид, предлагая свою модель «точки зрения» (в терминологии Ж. Женетта – фокализации), отмечает, что самый важный фактор, обуславливающий восприятие событий нарратором, – это перцептивный план<sup>1</sup> [8. С. 126]. Ж. Женетт настаивает на необходимости учитывать не только вопрос «кто говорит?», но и «кто видит?», а точнее, «кто воспринимает?» события [12. Р. 175]. Развивая мысль французского нарратолога, американский исследователь Вильям Неллс создает типологию фокализации по способам восприятия: зрительную, слуховую, вкусовую, обонятельную и тактильную<sup>2</sup> [Там же. Р. 175]. Итак, обратимся к телесным

---

<sup>1</sup> Кроме перцептивного плана точки зрения, В. Шмид выделяет временной, пространственный, идеологический и языковой планы [8. С. 128].

<sup>2</sup> «Ocularisation (sight), auricularisation (sound), gustativisation (taste), olfactivisation (smell), tactilivisation (touch)» [12. Р. 175].

переживаниям героини и проследим, какую роль они выполняют в формировании нарративной перспективы романа.

По мнению В. Шмида, даже в диегетическом повествовании нужно выделять и учитывать нарраториальную и персональную точки зрения [8. С. 128–129]. На протяжении всего романа «Сад вечерних туманов» повествуемое «я» сливается с повествующим «я», что происходит в особых точках. Эти точки обозначены перцептивными маркерами (звуки, запахи, вкусовые и зрительные ощущения), благодаря которым не только актуализируются воспоминания, но и «сшиваются» различные временные пласты наррации, приводя точку зрения повествующего «я» в плане восприятия и оценки мира к повествуемому «я». Российский философ В. Подорога напрямую связывает память с телесностью: «Вспышка воспоминаний полностью задействует тело вспоминающего: он вспоминает не сознанием, не “головой”, а памятью *тела*» [13. Т. 2/1. С. 68]. Развивая эту мысль, он отмечает: «Вкус, запах, касание, поворот тела, нарушение шага – вот это нейтральное телесное Бытие, где время останавливается, как будто соединяются два конца электрической цепи со знаком минус и плюс, их замыкание дает вспышку воспоминания и позволяет восстанавливать по всей цепочке жизни» [Там же. С. 70].

Все указанные способы восприятия нарратора-протагонистки в повествовании о настоящем и прошлом выражаются в виде фиксации внимания на запахах, звуках, ощущениях, пережитых ранее и всплывающих теперь, при написании истории. Телесное бытие героини, ее восприятие окружающего мира являются тем следом прошлого в настоящем, который помогает вспомнить с невероятной точностью давно прошедшее: «На мгновение ощутила, что ничего не изменилось с тех пор, как я была здесь в последний раз, почти тридцать пять лет назад: воздух так же напоен запахом сосновой смолы, так же потрескивает и постукивает бамбук на ветру, так же устилает землю неровная мозаика солнечного света» [11. С. 24]; «Он сминает лист, и вырвавшийся запах переносит меня обратно к тому первому разу, когда Аритомо привел меня сюда. Беру у Тацуджи смятый лист и глубоко вдыхаю. Мысленно вижу все с полной ясностью: то самое утро. Не забыть бы добавить это к тому, что я уже записала» [Там же. С. 263]. Часто запах, звук и касание служат надежной опорой для давно забытого эпизода, реплики, поступка, которые героиня стремится записать. Поэтому не стоит доверять репликам нарратора о ненадежности памяти: «Впрочем, больше всего меня беспокоят случаи, когда я не могу припомнить в точности, что же случилось там-то и тогда-то <...> Время съедает мою память» [Там же. С. 449–450] – тело хранит прошлое лучше любой памяти.

Запахи и звуки погружают героиню не только во время пребывания в Югири 1951 г., но достигают самых сокровенных уголков памяти, где укрыто лагерное прошлое. Давно вытесненные воспоминания накатывают при приближении к джунглям, в которых располагался лагерь: «Запахи подступивших вплотную джунглей возвращали меня в тюремный лагерь: этого я не ожидала» [Там же. С. 67]; «<...> мне предстояло вступить в тро-

пический лес. Меня обуял страх» [11. С. 117]. Животный страх пробуждают запахи паленой кожи, жареного мяса и крови: «Не первый раз я увидела мертвые тела <...> Запах... Мне думалось, что я уже забыла этот запах. Но такое не забывается» [Там же. С. 123]. Запах и вкус чая провоцируют целый клубок ощущений и эхом резонируют в каждом временном пласте воспоминаний. В лагере этот вкус открывает пространство человечности, когда героиня впервые встречается со своим будущим спасителем Томинагой: «Я не пробовала чая с тех самых пор, как попала в лагерь. Успела забыть, на что похож его запах. Закрыв глаза, я потерялась в его благоухании» [Там же. С. 399]. Воспоминания об Аритомо возникают при вдыхании единственного сорта чая, привезенного им из Японии: «Подношу чайницу к носу – все еще улавливается легчайший запах, словно бы лесной пожар залило дождем: скорее память о запахе, чем сам запах» [Там же. С. 480], а чай с плантации «Маджуба» («Чай, растущий здесь... у него свой собственный, особый вкус... он воскрешает слишком много воспоминаний» [Там же. С. 465]) возрождает картины Камеронского нагорья и по семантической значимости сравним со вкусом печенья «мадлен» в романах Марселя Пруста.

Не только органы восприятия, но и телесные ощущения становятся опорой для героини в ее мнезическом нарративе. Наиболее яркими перцептивными маркерами в повествовании о лагерном прошлом являются боль и телесные ощущения от тяжелой физической работы: «Рухнув на стул у обеденного стола, я опускала руки в таз с кипятком, выпаривая из них накопившуюся за день боль... Особенно мучила меня левая рука, шрамы на ней краснели больше, чем кожа вокруг них» [11. С. 196]. В. Подорога отмечает, что «...субъективность, или то, что мы называем иногда суверенностью человеческой личности, появляется из множества мнезических следов, оставленных на человеческих телах. Боль <...> сближает нас с собственным телом и удаляет от него <...>» [14. С. 24]. Желание забыть травматический опыт символически выражается у героини в стремлении надеть перчатки на руки, чтобы скрыть неизбежное телесное напоминание – отсутствие двух пальцев на левой руке. Многократная фиксация внимания на перчатках («Оглядываюсь, ища перчатки, и нахожу их на столике у кровати» [11. С. 9]; «Магнус изучающе оглядел меня, взгляд его скользнул вниз, на мои руки, прежде чем снова подняться к моему лицу» [Там же. С. 69]; «На руки натянула пару бумазейных перчаток, позаимствованных у Эмили» [Там же. С. 135]) сдвигает пространственную точку зрения нарратора в момент пребывания в лагере. Юн Линь подчеркивает собственную неполноценность, желая одновременно и забыть прошлое, и, как это ни парадоксально, вечно помнить боль, причиненную японцами. Эта боль придает смысл существованию героини, она укореняет ее в собственном искаленном теле, из которого она понимает и описывает мир. Таким образом, телесность не только направляет ход воспоминаний и организует нарратив, служит мостом между прошлым и настоящим, но также определяет сущность образа героини. Французский философ

М. Мерло-Понти называет тело своего рода «осью мира», якорем, закрепляющим нас в мире, и одновременно способом нашего обладания миром [15. С. 119]. «Тело – это то, что сообщает миру бытие, и обладать телом означает для живущего срачиваться с определенной средой, сливаться воедино с определенными проектами и непрерывно в них углубляться» [Там же. С. 118].

Итак, топографическим центром наррации и одновременно полюсом идентичности героини становится тело. Она, китаянка, выросшая в колониальной Малайе, оторвана от традиций предков («Дома мы говорили на английском, приправленным хоккиен – диалектом китайского языка на Пенанге <...> мы с Юн Хонг учились в монастырской школе для девочек» [11. С. 376–377]; «Мои родители праздновали китайский Новый год, а другие праздники – нет» [Там же. С. 20]), чувствует себя чужой в собственном доме после возвращения из лагеря: «Мне было лучше, когда я уходила из дома... Отец чувствовал то же самое...» [Там же. С. 61]. Символ ее бездомности – разоренные гнезда ласточек саланган: «Я подумала о саланганах, как спешат они после охоты к себе в пещеру, уповая на пробуждаемое эхо, эти искорки звука, освещающие им путь во тьме – только для того, чтобы бесформенное молчание встретило их там, где когда-то были их гнезда» [Там же. С. 292]. Не принадлежа ни к одной из культур, чувствуя себя бездомной, героиня лелеет собственную боль, укореняющую ее в телесном бытии. Она боится утратить саму себя, забыв лагерное прошлое, но не может помнить, поскольку это не дает возможности жить дальше.

Основным топосом романа «Сад вечерних туманов» является Камеронское нагорье – мультикультурное пространство, где живут люди различных национальностей, культур и вероисповеданий. Каждый из его обитателей находит здесь свой дом, не утрачивая культурной идентичности, укореняющей его в бытии. Магнус свято хранит в памяти свое бурское происхождение, засаживает сад южноафриканскими растениями, строит дом в африканском стиле. Эмили, его жена, соблюдает китайские традиции – устраивает национальные праздники (Праздник середины осени, Новый год) и до самой смерти занимается тайцзицюань. Аритомо, изгнанный из Японии, обустроивает здесь свое пространство культуры – сад Югири и дом в японском стиле. Непринадлежность ни к одной из культур выражается в желании Юн Линь жить самостоятельно в отдельном доме. И только сад, обретая черты сакрального хронотопа, притягивает героиню: «Отирая с лица капли дождя, я прошла под бамбуком – и оказалась в ином царстве. У тишины здесь было иное свойство: я почувствовала себя так, словно вместе с леской, увлекаемой ко дну грузилом, ушла в более глубокий, плотный слой океана» [Там же. С. 74]. Сад дарит ей успокоение как 36 лет назад («<...> с того самого момента, как я переехала в Югири, я почувствовала себя закрытой ото всего мира <...> я ощутила умиротворение» [Там же. С. 356]), так и теперь, когда она пишет свой дневник. Это сакральное пространство, над которым не властно время («И все же сад окутывало ощущение безвластия времени» [Там же. С. 470]), противопостав-

ляется океану джунглей, таящему опасности, – там был лагерь, там прячутся коммунисты, нападающие на мирное население, там найдены трупы искромсанных деревенских жителей.

В нарративе героини, а по сути, в ее сознании, японский садовник Накамура Аритомо наделен таинственными чертами дзен-буддийского монаха [11. С. 210], даосского святого [Там же. С. 33], ассоциируется с Лао Цзы, основателем даосизма: «Аритомо тоже изложил свои мысли и свои учения, прежде чем ушел: он выразил их в своем саде и изобразил на моем теле» [Там же. С. 503]. Он парит над площадкой во время стрельбы из лука [Там же. С. 76], с ним даже время останавливается [Там же. С. 190]. Только в сакральном пространстве сада, воспринимая и усваивая ритуалы и правила, изменяя, прежде всего, тело, а затем и разум, героиня «обживается» в японской культуре, обретая символический дом. Действуя на телесную самость Юн Линь (Аритомо заставляет снять перчатки, чтобы ощущать землю голыми руками, заниматься тяжелой работой в саду, тренировать правильное дыхание во время практики кюдо), духовный сенсэй учит гораздо большему, чем обустройству сада.

Оригинальное японское садовое искусство с самых ранних этапов своего существования переплеталось с традициями и мировоззрением дзен-буддизма. Изучая историю японского садоводства, Д.Г. Главева отмечает: «Во времена Камакура (1185–1333) и Муромати (1392–1568) эстетические каноны дзен-буддизма (японская версия китайской буддийской школы чань) оказали огромное влияние на искусство японского сада. Именно в этот период оно приобрело свой классический вид. <...> Более того, созерцание сада превратилось в часть дзен-буддийской практики духовно-физического самосовершенствования» [16. С. 71]. Дзен-буддийские представления об иллюзорности, эфемерности мира и человеческой жизни выражаются в основном приеме садоводства – шаккее – «заимствованном пейзаже», который предполагает создание различных иллюзий и использование принципов отражения для расширения и искажения пространства [11. С. 218]. Императорский садовник глубоко постиг мастерство шаккея: «Аритомо никогда не мог противиться тяге следовать принципам «заимствованного пейзажа» во всем, что делал. Мне даже явилась мысль, что он, возможно, привнес их в свою жизнь. И если так оно и было, то не наступило ли однажды время, когда ему уже было не по силам отличать, что в его жизни реальность, а что – лишь отражения?» [Там же. С. 175].

Шаккей, принципам которого посвящены многие страницы дневника, в повествовании героини порождает целую цепочку образов с зеркальной семантикой: образы старинных карт в кабинете Аритомо, зеркал, в которые смотрит Юн Линь, зеркальной глади озера, в которой отражаются небо и облака, укие-э с видами Малайи, гравюры с картой Маджубы в прожилках чайного листа, каменного атласа и, наконец, хоримоно на спине Юн Линь с картой местности и садом. Любой зрительный образ (серая цапля, пара журавлей, мотылек или бабочка, фонарики, метеоритный дождь и др.), возникший в сознании героини, отражаясь в татуировке на ее спине,

откликается эхом в различных временных пластах памяти или возвращает ее вновь к уже записанному в дневнике. Эта бездна отражений отсылает к саду (Тан в интервью подчеркивал, что «...практически каждая сцена замкнута на саде...» [17. С. 17]), который становится символом Природы как всеобъемлющего макрокосма. Дзен-буддийские монахи «в малом и единичном видели отражение великого и всеобщего... Сад был для них также средством воплощения бесконечной идеи Будды», – отмечает Д.Г. Главева [16. С. 72].

Иллюзии и отражения неразрывно связаны с семантикой взгляда, видения, а значит, и точкой зрения, занимаемой нарратором. По мнению Тана Тван Энг, шаккей направляет зрительное восприятие и коррелирует со способом наррации<sup>1</sup>. Рассказ героини о прошлом преследовал две цели, и только одна из них достигнута с окончанием дневника – воспроизвести все пережитое в мельчайших подробностях. Героиня-нарратор, смещая точку зрения в прошлое, опираясь на телесный опыт, повторяет то, что знала и чувствовала много лет назад. Этот рассказ не помогает Юн Линь понять себя, личность Аритомо, его истинную роль во время войны, разрешить загадку его исчезновения и многое другое. Ее взгляд находится в плену иллюзий.

Как много лет назад, так и сейчас, когда ведется повествование, Юн Линь понимает стремление Аритомо пробудить в ней особое видение, которое поможет ей смириться с болью, со своим прошлым, очистить сознание и открыть иной мир, свободный от ненависти и страха. По мнению японоведов А.Н. Мещерякова и Д.Г. Главевой, в системе учения дзен-буддизма, который является духовной основой всех японских практик<sup>2</sup>, определяющее значение имеет видение. «Дзэн прямо указывает на необходимость развивать способность “видения” реальности <...> Иными словами, это не просто прозрение, а прозрение, содержащее «видение-знание» истинной реальности “как она есть”» [20. С. 143]. Подобное видение и пытаются пробудить Аритомо в своей ученице. Для истинного видения нужно закрыть глаза и вслушаться в суть вещей: «Я хочу, чтобы вы вслушались в сад. Вдохните его в себя. Отсеките свой разум от постоянного шума в нем», – приказывает Аритомо, когда Юн Линь не понимает его объяснений

---

<sup>1</sup> Из интервью Тана Тван Энг: «Я обнаружил большие сходства, довольно забавные, между садоводством и написанием прозы. Мы выбираем то, что должен увидеть зритель, то, что читатели прочитают... Все искусственно и все же оно сконструировано так, что зритель и читатель не должны видеть остов конструкции. Итак, было много общего, поэтому я изучал искусство шаккея, и это помогло мне усовершенствоваться как писателю» [18. С. 4].

<sup>2</sup> О специфике японского искусства, включающего и единоборства, например кен-до, кю-до, пишет известный российский японовед Т.П. Григорьева «Японская культура есть культура Пути. Не случайно разные виды искусства обозначаются словом «Путь»: Путь поэзии – Ка-до, Путь театра Но – Ногаку-до, Путь чая – Тя-до и т.д. Следовать Пути – значит следовать вселенскому Закону, не зависящему от человека, данному ему свыше...» [19. С. 104].

[11. С. 273]. Чтобы прозреть, Юн Линь должна освободить сознание, отвлечься от телесной «оси мира», отказаться от своего искаленного тела, которое определяет ее сущность. Знаменитый японский буддолог Д.Т. Судзуки связывает состояние сатори, или прозрения, со свободой: «Сатори – это нравственная, духовная, а также умственная независимость. Когда я пребываю в своей бытийности, полностью очищенный от всех умственных наслоений, я свободен в исконном смысле слова “свобода”» [21. С. 24].

Финальным этапом на пути поиска внутренней целостности становится ритуал обретения новой кожи. Процесс нанесения татуировки напоминает тайный священный обряд, длится несколько месяцев и одинаково болезнен как для мастера, так и для модели. Буквально «новая кожа» («Мое тело вздрагивало всякий раз, когда иглы впивались в тело. Появилось ощущение, будто с меня снимают кожу – линию за линией, стежок за стежком» [11. С. 428]) собирает все смыслы в единое целое и должна изменить видение Юн Линь. Хоримоно на спине Юн Линь – это карта местности, которая включает в себя весь мир героини, ее прошлое и будущее, ответы на все ее вопросы (где находился лагерь, где могила ее сестры), освобождение от боли и страданий. Но новая кожа не изменяет героиню (символично то, что хоримоно нанесено на спину), она не видит сути вещей. После исчезновения Аритомо Юн Линь возвращается в город и начинает юридическую карьеру и, как следует из ее рассказа, старается забыть все, что связывало ее с Югири.

В финальной части повествования о настоящем, совпадающем с романной развязкой, героиня-нарратор завершает свое «расследование» фразами: «Зато теперь я знаю <...>» [Там же. С. 502], «Мое решение восстановить сад – правильное <...>» [Там же. С. 503]. Почти сорокалетняя слепота Юн Линь спадает лишь тогда, когда Тацуджи соотносит ее хоримоно с картой местности Камеронского нагорья, таким образом открывая расположение лагеря и место погребения сестры. Это значит, что, пожертвовав собой, предав идеалы служения и долга, верный императорский слуга, искусный художник, мастер Дзен, Аритомо раскрыл государственные тайны ради внутреннего освобождения Юн Линь. И хотя в сдержанном нарративе героини нет ни слова о прозрении, можно предположить, что она переживает сатори. Все решения, принятые в финале, резко контрастируют с той точкой зрения, которую занимала Юн Линь на протяжении жизни и рассказываемой истории. Желание скрыть от посторонних глаз сад («Еще не один год после его смерти я продолжала получать запросы на интервью со мной об Аритомо. Затем пришел черед просьбам о разрешении посетить Югири. Я отвергала их все до единой» [Там же. С. 264]) преобразуется в решение восстановить Югири и открыть дом для посещений: «Я устрою так, что Югири пребудет вечно <...> Когда сад будет готов, я открою его для публики <...> А еще – сад станет живой памятью того, что создал Аритомо» [Там же. С. 503]. Неисполненное обещание – создать сад во имя погибшей сестры – перерастает в понимание того, что таким садом всегда был Югири. Судорожные попытки сохранить свои воспоминания, свою личность, переходят в тихое желание самозабвения: «Это правильно, что

Юн Хонг будут помнить, тогда как меня будут постепенно забывать <... > Пусть я теряю себя, но сад вновь возвратится к жизни» [11. С. 504].

Юн Линь наконец обретает мир и покой, отказываясь от боли и ненависти, ощущает внутреннюю целостность, забывая себя, решает сохранить память о сестре и великом мастере Аритомо, создавшем уникальный сад. Концепты памяти и забвения, символически воплощенные в статуях Мнемосины и ее безымянной сестры и вводимые в роман с самого эпиграфа, трактуются в конечном счете в контексте дзен-буддизма. Т.П. Григорьева в монографии «Япония. Путь сердца» говорит о единственном пути познания в дзен-буддизме: «“Узнать Будду – значит узнать себя. Узнать себя – значит забыть себя. Забыв себя, станешь единым со всем”. Будда и есть, верят японцы, наше истинное сознание, подлинное Я. Потому сады и другие виды дзэнского искусства есть прежде всего Путь преобразования человека, вошедшего в состояние самозабвения: “не-я”, “не-мудрствования”» [19. С. 319].

Таким образом, проанализировав нарративную структуру романа, которая включает в себя два основных временных пласта (рассказ о событиях настоящего и прошлого), мы пришли к выводу, что на глазах читателя параллельно разворачиваются два процесса: обучение героини, данное в ее подробных воспоминаниях в дневнике, и самопостижение, завершающееся в акте ее прозрения. Телесное восприятие направляет ход воспоминаний и определяет точку зрения нарратора. Испытываемые в процессе наррации запахи, звуки, вкусы и ощущения служат символическим мостом между настоящим и прошлым, пробуждая давно ушедшие воспоминания. Нарраториальная и персональная точки зрения в моменты описания этих телесных переживаний совпадают во временном и пространственном планах, а также в плане восприятия и оценки мира. Тело становится топографическим центром наррации, а телесная боль служит источником самоидентификации и укореняет героиню в бытии. Проходя обучение у японского наставника, принимая основные принципы дзен-буддийского мировоззрения, героиня обретает символический дом в контексте японской культуры, смыслопорождающим знаком которой становится сад Югири. Лежащие в основе японского садоводства принципы зеркального отражения, иллюзии, манипуляции со зрительной перспективой тесно взаимосвязаны с различными уровнями поэтики романа – с нарративной точкой зрения, с зеркальными образами карты, татуировки, укие-э, водной глади, порожденными семантикой взгляда. Дзен-буддийское мировоззрение определяет значимую для романа семантику зрения / видения, познания сути вещей, которое открывается в самозабвении, а путь становления героини обусловлен путем ее прозрения и синхронен рассказываемой истории.

Подводя итоги, следует заключить, что в данной статье осуществлена попытка анализа поэтики романа Тана Тван Энг «Сад вечерних туманов» в аспекте телесности. Этот подход дает возможность превзойти узкие рамки постколониальных трактовок данного произведения, которые доминируют в современной критике, и осуществить его целостную смысловую интер-

претацию, опирающуюся на изучение поэтики текста. Анализ поэтики телесности романа позволяет не только установить связь между различными временными пластами наррации, обусловленными, прежде всего, перцептивной точкой зрения протагонистки, но и понять суть ее образа: тело для героини остается единственным полюсом идентичности на протяжении всей жизни. Семантика телесности органично включает в себя и семантику взгляда, которая не детерминируется в данном романе только физиологическими свойствами зрения. В рассматриваемом произведении речь идет о сущностной структуре взгляда, который определяет особенности дальневосточной картины мира, раскрывает способ художественного восприятия всех видов японского искусства и подразумевает смысл человеческого пробуждения от «сна жизни». Именно поэтому дзен-буддийские представления о Пути, изменчивости и иллюзорности реальности не просто служат экзотическим фоном для разворачивающегося романного сюжета, а позволяют постичь его глубинный смысл.

#### Литература

1. Holden Ph. Communities and Conceptual Limits: Exploring Malasian Literature in English // *Asiatic*. 2009. Vol. 3, № 2. December. P. 54–68.
2. Wilson B. “Trapped Between Worlds”: The Function of Memory, History and Body in the Fiction of Tan Twan Eng // *Asiatic*. 2018. Vol. 12, № 2. December. P. 46–64.
3. Poon A. Transcultural Aesthetic and Postcolonial Memory : the Practices and Politics of Remembering in Tan Twan Eng’s *The Garden of Evening Mists* // *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. 2016. Vol. 3, iss 2. April. P. 185–201. URL: <https://booksc.xyz/book/53546676/680963> (дата обращения: 20.05.2019).
4. Lim D.C.L. Agency and Pedagogy of Japanese Colonialism in Tan Twan Eng’s *The Gift of Rain* // *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2011. Vol. 52:2. P. 233–247. URL: <https://booksc.xyz/book/29654120/10a63a> (дата обращения: 20.05.2019).
5. Lim D.C.L. The Zen of Japanese Imperialism in Tan Twan Eng’s *The Garden of Evening Mists* // *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2015. Vol. 56:4. P. 435–448. URL : <https://booksc.xyz/book/51387080/df1bed> (дата обращения: 20.05.2019).
6. Fincham G. Ecology, Ethics, and the Future: Tan Twan Eng’s *The Garden of Evening Mists* // *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*. 2014. Vol. 31 (2). P. 125–137. URL : <https://booksc.xyz/book/38354890/9a5b02> (дата обращения: 20.05.2019).
7. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // *Вопросы философии*. 1994. № 10. С. 112–113. URL: <https://www.kph.npu.edu.ua/e-book/clasik/data/vopros/65.html> (дата обращения: 23.10.2019).
8. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
9. Tan Twan Eng. *The Garden of Evening Mists*. 2011. URL: <https://booksc.xyz/book/1973863/85d81f> (дата обращения: 10.08.2019).
10. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. *Фигуры* : в 2 т. М., 1998. Т. 2. 472 с.
11. Тан Тван Энг. Сад вечерних туманов / пер.с англ. В.Ф. Мисюченко. М. : Эксмо, 2015. 512 с.
12. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London ; New York : Routledge, 2005. 718 p.
13. Подорога В.А. Мимезис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. М. : Культурная революция, 2011. Т. 2, ч. 1. Идея произведения. *Experimentum crucis* в литературе XX века: А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. 608 с.

14. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992–1994. М. : Ad Marginem, 1995. 340 с.
15. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб. : Ювента : Наука, 1999. 606 с.
16. Главева Д.Г. Японский сад: Искусство единения с самим собой // Человек и культура Востока: исследования и переводы. 2008 / сост. В.Б. Виноградская. М., 2009. С. 61–78.
17. Lim D.C.L. On Art and Artifice: A Conversation with Tan Twan Eng // SARE: South-east Asian Review of English. 2017. Vol. 54, iss 2. P. 13–22.
18. Jaggi M. Tan Twan Eng in Conversation // Wasafiri. 2014. Vol. 29: 1. P. 3–7. URL: <https://booksc.xyz/book/35078179/a45d29> (дата обращения: 20.05.2019).
19. Григорьева Т.П. Япония: путь сердца. М. : Новый Акрополь, 2008. 392 с.
20. Главева Д.Г. Традиционная японская культура: Специфика мировосприятия. М. : Вост. лит., 2003. 264 с.
21. Судзуки Д.Т. Дзэн и японская культура / пер. с англ. С.В. Пахомов. СПб. : Наука, 2003. 522 с.

### Seeing/Vision Semantics and the Role of Corporeality in the Poetics of Tan Twan Eng's Novel *The Garden of Evening Mists*

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2020. 65. 292–307. DOI: 10.17223/19986645/65/18

Anna S. Stovba, V.N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine). E-mail: [annstovba17@gmail.com](mailto:annstovba17@gmail.com)

**Keywords:** Tan Twan Eng, corporeality, perception, mnemonic trace, vision.

The aim of the article is to detect the role of corporeality and seeing/vision semantics in the mnemonic narrative of the novel *The Garden of Evening Mists* (2012) written by the anglophone Chinese Malaysian author Tan Twan Eng. To overcome the postcolonial interpretations of the novel, the narrative theory (G.Genette, V.Shmid) and the phenomenology of the body (M. Merleau-Ponty, V. Podoroga) are used as the methodological basis for this research. The role of the corporeality in the poetics of the novel is examined through a narratological analysis that reveals two temporal levels of narration in the text. These interconnected levels are additionally made more complex with multiple anachronic embeddings, reflecting the complexity of the novel's composition. On the first temporal level, the action and the narration of the autobiographic diegetic narrator (a former judge Teoh Yun Ling) are synchronized in the present, taking place in 1986. The narration of the second level is presented as a diary of Yun Ling in which she retraces her young years, her apprenticeship to the Japanese gardener Aritomo. The mnemonic narrative of the novel is guided by traces of the corporeal memory—by smells, sounds, and sensations, supporting recalls of the past events with particular expressiveness. Different forms of perception generate a particular “point of view” in which the narrating and perceiving selves of the protagonist interflow, while different temporal levels merge. With Merleau-Ponty's and Podoroga's works as the basis for the research, the author concludes that the body is a topographic center of the narration and pain is a source of self-determination for Yun Ling. In the self-reflexive narrative, pain, fears, and hatred are the strongest feelings, preventing the protagonist from “seeing” the essence of things. Through teaching Yun Ling the art of Japanese gardening and archery, as well as by changing her skin (making horimono on her back), Aritomo forms a specific vision of reality in her. He helps Yun Ling to cope with her traumatic past, giving her the way to determine herself in the context of Japanese culture and the Zen Buddhism world-view. The only way of obtaining freedom for Yun Ling is self-denial, self-oblivion, and purification from passions. These principles, born as part of Zen Buddhism, form the basis of all Japanese arts. Seeing/vision semantics in the novel has been revealed through the images with mirror semantics (old maps, ukiyo-e, horimono, mirrors etc.). These images are determined by the main principles of Jap-

anese gardening (shakkei, playing with perspective, illusion, etc.), which Yung Ling perceived during her apprenticeship to Aritomo, and they influence the way of narration. The analysis of the seeing/vision semantics and the role of corporeality in the poetics of the novel shows that the problem field of Tan Twan Eng's fiction goes beyond the scope of postcolonial discourse and embraces a wide range of existential questions.

### References

1. Holden, Ph. (2009) Communities and Conceptual Limits: Exploring Malasian Literature in English. *Asiatic*. 3:2 (Dec.). pp. 54–68.
2. Wilson, B. (2018) “Trapped Between Worlds”: The Function of Memory, History and Body in the Fiction of Tan Twan Eng. *Asiatic*. 12:2. (Dec.). pp.46–64.
3. Poon, A. (2016) Transcultural Aesthetic and Postcolonial Memory: The Practices and Politics of Remembering in Tan Twan Eng's The Garden of Evening Mists. *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. 3:2. (Apr). pp. 185–201. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/53546676/680963>. (Accessed: 20.05.2019)
4. Lim, D.C.L. (2011) Agency and Pedagogy of Japanese Colonialism in Tan Twan Eng's The Gift of Rain. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 52:2. pp. 233–247. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/29654120/10a63a>. (Accessed: 20.05.2019)
5. Lim, D.C.L. (2015) The Zen of Japanese Imperialism in Tan Twan Eng's The Garden of Evening Mists. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 56:4. pp. 435–448. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/51387080/df1bed> (Accessed: 20.05.2019)
6. Fincham, G. (2014) Ecology, Ethics, and the Future: Tan Twan Eng's The Garden of Evening Mists. *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*. 31(2). pp. 125–137. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/38354890/9a5b02> (Accessed: 20.05.2019)
7. Hosle, V. (1994) Krisis individual'noy i kollektivnoy identichnosti [The crisis of individual and collective identity]. *Voprosy filosofii – Problems of Philosophy*. 10. pp. 112–123. [Online] Available from: <https://www.kph.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/vopros/65.html> (Accessed: 23.10.2019)
8. Schmid, V. (2003) *Narratologia* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
9. Tan Twan Eng. (2011) *The Garden of Evening Mists*. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/1973863/85d81f>. (Accessed: 10.08.2019)
10. Genette, G. (1998) *Povestvovatel'nyi discours* [Narrative discourse]. Translated from French. In: Genette, G. Figury [Figures]. Vol. 2. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovyh.
11. Tan Twan Eng. (2015) *Sad vechernih tumanov* [The Garden of Evening Mists]. Translated from English. Moscow: Eksmo.
12. Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge.
13. Podoroga, V.A. (2011) *Mimezis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury v 2 tomakh* [Mimesis. Materials on the analytical Anthropology of literature in 2 volumes]. Vol. 2. Pt. 1. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
14. Podoroga, V. (1995) *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filisofskuyu antropologiyu. Materialy lektсионnykh kursov 1992–1994 godov* [Phenomenology of the body. An introduction to the philosophy of anthropology. The lecture materials of 1992–1994]. Moscow: Ad Marginem.
15. Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Translated from French. Saint Petersburg: Yuventa: Nauka.
16. Glaveva, D. G. (2009) Yaponskiy sad. Iskusstvo yedineniya s samim soboy [Japanese garden. The art of unity with oneself]. In: Vinogradskaya, V.B. (ed.) *Chelovek i Kultura Vostoka. Issledovaniya i perevody. 2008* [Man and culture of the East. Researches and translations. 2008]. Moscow: IFES RAS. pp. 61–78.

17. Lim, D.C.L. (2017) On Art and Artifice: A Conversation with Tan Twan Eng. *SARE: Southeast Asian Review of English*. 54:2. pp. 13–22.
18. Jaggi, M. (2014) Tan Twan Eng in Conversation. *Wasafiri*. 29:1. pp. 3–7. [Online] Available from: <https://booksc.xyz/book/35078179/a45d29>. (Accessed: 20.05.2019)
19. Grigor'eva, T.P. (2008) *Yaponiya: put' serdtsa* [Japan: The Way of Heart]. Moscow: Cul'turnyi tsentr "Novyi Acropol".
20. Glaveva, D.G. (2003) *Traditsionnaya yaponskaya kul'tura: spetsifika mirovospriyatiya* [Japanese traditional culture: the world perception specificity]. Moscow: Vost. literatura.
21. Suzuki, D.T. (2003) *Dzen i yaponskaya kultura* [Zen and Japanese culture] Translated from English. Saint Petersburg: Nauka.