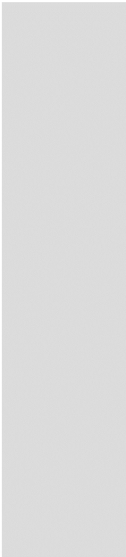


РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт Дальнего Востока Российской академии наук

Центр изучения культуры Китая

**Е. К. Шулунова**



**Концепция  
творчества  
и творческой  
личности  
в прозе  
и публицистике  
Ван Мэна**

Москва  
ИДВ РАН  
2021

УДК 821.581.09+929Ван Мэн  
ББК 83.3(5Кит),8 Ван Мэн  
Ш95

*Рекомендовано к публикации  
Ученым советом ИДВ РАН*

**Шулунова Е.К.**

Ш95 Концепция творчества и творческой личности в прозе и публицистике Ван Мэна / Е.К. Шулунова. — М.: ИДВ РАН, 2021. — 112 с.

ISBN 978-5-8381-0387-1

Исторический опыт восточных цивилизаций представляет особый интерес в связи с уже существующей в литературе тенденцией осмысления проблемы бытия в широком контексте мироведения. Актуально обращение к художественной и мировоззренческой многослойности прозы Ван Мэна, к неоднозначности самой фигуры писателя, прозаика, публициста, общественного и государственного деятеля.

В тематической области Ван Мэн поднимает многие вопросы, которые волнуют современный мир Китая. Проблемы главы культуры приобрели обобщающий, философский и гражданский резонанс; эти темы нашли свое решение и в теме творца в обществе, мире личности автора.

В разделе о роли идеологического руководителя в процессе художественного творчества анализируются мемуарные свидетельства Ван Мэна о методике воздействия на творческий процесс в Китае со стороны крупнейших партийных личностей.

Литературная критика Ван Мэна — одна из форм активного участия писателя в жизни своей страны, выражение его представления о роли литературы в жизни китайского общества.

Символика — метод художественного самовыражения Ван Мэна, образ его мышления позволяет по-особому понять, углубить образ творческой личности; дает возможность воссоздать традиционное мирозерцание.

Стремление Ван Мэна разобраться во всем происходящем в Китае приводит его к новым творческим и общественным задачам. Это писатель, чья судьба неразрывно связана с судьбой страны, Ван Мэн активный участник общественной и литературной жизни Китая, поэтому его творчество в большей степени склонно к реализму. Но всякий раз ему удается создавать свой уникальный мир, если и связанный с описываемой реальностью, то проекция направлена в мир самовыражения писателя.

**Ключевые слова:** Ван Мэн, творчество, творческая личность, литературная критика, проза, публицистика, символика.

УДК 821.581.09+929Ван Мэн  
ББК 83.3(5Кит),8 Ван Мэн

ISBN 978-5-8381-0387-1

© Шулунова Е.К., 2021  
© ИДВ РАН, 2021

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES  
Institute of Far Eastern Studies  
(IFES RAS)

**E.K. Shulunova**

**CREATIVITY AND CREATIVE  
PERSONALITY CONCEPT IN WANG  
MENG'S PROSE AND JOURNALISM**

Moscow  
IFES RAS  
2021

**Creativity and Creative Personality Concept in Wang Meng's Prose and Journalism** / E.K. Shulunova. Moscow: Institute of Far Eastern Studies, Russian Academy of Sciences (IFES RAS), 2021.

The historical experience of the Eastern civilizations is of particular interest in connection with the already existing tendency in literature to interpret the problem of being in the broad context of world perception. The appeal to the artistic and ideological multilayeredness of Wang Meng's prose, to the ambiguity of the actual figure of the writer, the prose writer, the publicist, the public figure and the statesman remains pertinent. Wang Meng raises many issues of concern to the modern society of China in the thematic literature area. The problems of the Head of culture have had a generalizing, philosophical and civil response; these problems found their solution in the theme of the creator in society, the world of the author's personality. For him, the literature is a continuation of politics, and it is difficult to understand the relationship between the writer and society. Literature affects society indirectly, through a system of images.

Wang Meng is disinclined to simplify the literary process and sees it as consisting of elements of the social and the individual nature.

Wang Meng's literary criticism is one of the forms of the writer's active participation in the life of his country, as well as his presentation of the role of literature in the life of the Chinese society.

The symbolism as Wang Meng's artistic expression method, as a way of his thinking allows him to understand in a special way and deepen the image of a creative person. In an effort to show the subtlety of human soul and mind, including a person of creative work, he turns to symbolism.

Wang Meng's desire to understand everything that is happening in China leads him to a new creative and the social challenges. Wang Meng is a writer whose fate is inextricably linked with the fate of the country, he is an active participant in the social and literary life of China, therefore his work is more inclined towards realism. But he always manages to create his own unique world, and even if it is connected with the described reality, then the projection reflects the world of the writer's self-expression.

**Keywords:** Wang Meng, creativity, creative personality, literary criticism, prose, journalism, symbolism.

© E.K. Shulunova, 2021

© IFES RAS, 2021

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	7
<b>Глава 1. КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ ВАН МЭНА</b> .....	11
1.1. Ван Мэн о природе литературного творчества .....	13
1.2. Ван Мэн о роли политического руководителя в литературе .....	23
<b>Глава 2. ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОЗЕ ВАН МЭНА КАК СУБЛИМАЦИЯ ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ</b> .....	36
2.1. Две концепции творческой личности в прозе Ван Мэна .....	37
2.2. Художник-творец и общество .....	45
2.3. Художник-творец в частной жизни .....	56
<b>Глава 3. СИМВОЛИКА КАК МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ВАН МЭНА</b> .....	64
3.1. Общее понятие символа в литературе и в художественной прозе Ван Мэна .....	64
3.2. Символика Воды .....	69
3.3. Другие знаки .....	82
<b>Заключение</b> .....	93
<b>Литература</b> .....	98

# CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	7
<b>Chapter 1. THE CONCEPT OF ARTISTIC CREATION IN WANG MENG'S LITERARY CRITICISM AND JOURNALISM</b> .....	11
1.1. Wang Meng on the nature of literary creation .....	13
1.2. Wang Meng on the role of a political leader in literature .....	23
<b>Chapter 2. CREATIVE PERSONALITY IN WANG MENG'S PROSE AS SUBLIMATION OF HIS IDEAS ABOUT CREATIVITY</b> .....	36
2.1. Two Concepts of Creative Personality in Wang Meng's Prose .....	37
2.2. Creator and society .....	45
2.3 Creator and private life .....	56
<b>Chapter 3. SYMBOLISM AS WANG MENG'S METHOD OF THE LITERARY EXPRESSION</b> .....	64
3.1. General concept of a symbol in Wang Meng's literature and fiction .....	64
3.2. Water Symbols .....	69
3.3. Other signs .....	82
<b>Conclusion</b> .....	93
<b>Bibliography</b> .....	98
<b>Summary</b> .....	110

## ВВЕДЕНИЕ

Монография посвящена исследованию художественного творчества современного китайского писателя Ван Мэна. Ван Мэн — писатель мировой величины, известность которого давно перешагнула национальные границы. Ван Мэн своим творчеством вывел китайскую литературу из узких рамок идеологизированности, раскрепостил литературную форму, предложив свое понимание архитектоники, тем самым дал импульс развитию китайской литературы.

В центре произведений Ван Мэна находится личность со сложным внутренним миром. Писатель уделяет пристальное внимание душевным переживаниям, мыслительной специфике и мотивам поведения своих героев. Одним из основных достоинств прозы является его писательская переориентация с «типичного персонажа» на отдельного человека, личности с индивидуальным восприятием.

Говоря словами древнекитайских мыслителей, гармоничное сочетание мудрого слова и дела гражданина способствовало выработке Ван Мэном собственной оценочной системы взглядов на социально-политические процессы, что, в свою очередь, оказало значительное влияние на литературно-художественную жизнь общества.

Истоки такого подхода Ван Мэна коренятся в многовековой китайской традиции, идущей от мировоззренческих представлений Китая.

Мировоззренческие концепции Китая складывались в основном в рамках философских течений даосизма и конфуцианства. Эти учения в некоторых аспектах расходятся, в своих взглядах — «конфуцианский и даосский карнавалы значительно отличаются по генетическому коду и направленности в естество и искусственность». Особенно явственно это отразилось в концепциях литературного творчества, понимании творческого процесса, толковании творческого состояния творца и роли творца.

Для даосизма главным было спонтанное, естественное развитие в рамках природного Дао: «По свидетельству самих китайских мудрецов — философов и поэтов, они являлись в пространство цивилизации

из архетипических глубин культуры Дао, представляя духовный облик единства человека, природы и тотемов-богов».

Даосское учение представляло творческий процесс как интуитивное постижение творцом неуловимого, изменчивого состояния явления, то есть тогда, когда явление или предмет достигает Великого Дао. Конфуцианцы понимали творчество как процесс изображения предметов в их взаимном соотношении, литературу же они считали явлением рациональным и полезным для воспитания общества.

В работах Ван Мэна присутствуют элементы обоих мировоззренческих направлений. Произведения писателя прежде всего социально ориентированы. Литература для Ван Мэна — это труд: «Творчество — сложный умственный труд, именно труд и, как в любом труде, тут не может быть бесцельности, спонтанности». Этот взгляд на литературное творчество во многом сближает Ван Мэна с конфуцианской концепцией: «Согласно конфуцианской доктрине, литература (文 «вэнь») является высшим выражением мудрости, есть лучшее слово, связывающее современника с идеей древней, абсолютной правды; литература не есть забава и увлечение, а величайшее служение слова человечеству». Такие конфуцианские принципы, как самосовершенствование, укрепление семьи и государства, патриотизм, любовь к народу, чувство исторической ответственности, несомненно, являются частью эстетического и гражданского сознания писателя Ван Мэна.

Творчество Ван Мэна занимает особое место в современной китайской литературе, оно дает импульс дальнейшему развитию китайской словесности. Ван Мэн углубляет свое проникновение во внутренний мир своих героев и реальную действительность, подвергает их историческому, национально-психологическому и философскому анализу. В своих работах Ван Мэн обнажает проблемы современного общества, наполняет их правдой жизни во всей ее многогранности. Поднятые им проблемы способствуют решению задач текущего литературного процесса.

Вэнь Фэнцяо научный сотрудник Института литературы Ван Мэна Китайского университета Хайян (г. Циндао ) отводит Ван Мэну важное место в истории развития китайской литературы: «История выбрала Ван Мэна, чтобы “упорядочить и соединить” два предыдущих типа модернизации китайской литературы... В новой культурно-языковой ситуации и стимулах эпохи Ван Мэн стремится “воссоздать” новый ландшафт процесса модернизации китайской литературы в “новый период”».



Согласно концепции периодизации китайской литературы XX в., предложенной Вэнь Фэнцяо, в китайской литературе выделяются три модели «модернизации». Представителем первой модели модернизации литературы, вызванной «движением 4 мая», является Лу Синь; вторая модель — модель «почвеннической» модернизации китайской литературы, ее представителями являются Цюй Цюбо, Мао Цзэдун и другие партийные деятели; третья модель модернизации — это «литература нового периода», «стимулированная Ван Мэном как ее “чрезвычайным авангардом”». Вэнь Фэнцяо полагает, что у первых двух моделей «модернизации» были существенные недостатки — односторонность и единообразие: «Первая, тяготея к “европеизации”, оторвалась от народных масс, вторая замкнулась в себе, со временем превратившись в литературу “образцовых спектаклей”».

Ван Мэн не порывал и с традиционной концепцией творчества. Важно отметить, что писатель, согласно Вэнь Фэнцяо, уходит от крайностей: «Ван Мэн акцентирует независимость литературных ценностей, многообразие, многоуровневость, вырывается из идеологических шаблонов бинарности литературных ценностей как “нового” — “старого”, “современного” — “традиционного”, “передового” — “отсталого”, “литературного” — “нелитературного”, “революционного” — “контрреволюционного”. Его кругозор шире, позиция терпимей... Ван Мэн глубоко осознал, что внутренние пороки литературы периода “4 мая” и литературы “эпохи Мао”, особенно закрытость, ограниченность литературы, жестко сковывали творческий потенциал и воображение писателей, сужали эстетический вкус и литературные формы китайской литературы. И потому Ван Мэн стремился к большей многосоставности и широте».

Значителен вклад творчества Ван Мэна в развитие китайской литературы XX века — это знаменательный период в литературном процессе Китая. Его произведения знаменуют собой перемены в области китайской словесности, являются новой вехой в литературном процессе. Взгляды Ван Мэна носят в целом общемировой характер и входят в ядро культурного генезиса нации в новую эпоху: «Культурное разнообразие обогащает и расцветивает мир, придает нации достоинство и даже консолидирует государство... Самосознание культуры, самоуважение культуры и осознание ею своего достоинства может стабилизировать нас в процессе экономической глобализации»; «построение культурной державы означает, в каком, в конце концов, обличье наша страна предстанет перед миром»; «для построения нового государства, для облика

нового государства, помимо экономического кругозора, совершенно очевидно необходимо иметь и культурный кругозор»; «литература и искусство имеют особо важное значение для формирования национального духа».

Согласно концепции творчества Ван Мэна, литература должна быть прежде всего социально значима. Литература призвана учить вникать в жизнь и сущность человека, воспитывать характер, поднимать нравственный уровень, увеличивать знания о личности. Литературное творчество, по Ван Мэну, существует в поле общественной жизни, роль его сводится к воспитательной, познавательной и эстетической функциям.

Изучение творчества Ван Мэна концептуально важно для понимания глобальной проблемы взаимодействия, взаимообусловленности и взаимодополняемости культурных процессов в современном мире. Это способствует исследованию новых литературных тенденций, которые отражают интеграционные процессы, происходящие в мировой литературе.

# Глава 1

## КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ ВАН МЭНА

Концепция творческого процесса у Ван Мэна совокупно складывается из образов прозы, мыслей о литературе, а также заметок о встречах с руководителями культурного фронта. По своему предмету критические размышления Ван Мэна развиваются в двух направлениях — взгляды на природу литературы и ее внутреннее качество, на роль литературы, писателя в обществе и взгляды на роль руководителя в развитии литературы.

Выбор писателем этих тем и вопросов подчиняется определенным закономерностям. В основе этого выбора лежат общественные интересы писателя, на которые повлияла и общественная деятельность Ван Мэна, в том числе пост министра культуры КНР, который он занимал в конце 80-х годов, его личное участие и стремление к реализации воспитательной функции литературы в общественной жизни. О роли литературы в обществе В.Ф. Сорокин справедливо отмечает, что «Литература отражает жизнь народа, поэтому она также не может быть не связана с политикой... Литература, воплощающая интересы и чаяния людей, может оказывать влияние и на политику»<sup>1</sup>.

Критические работы Ван Мэна заслуживают большого внимания. Он — знаменитый писатель, знаковая личность современной китайской литературы, с 1986 по 1989 гг. писатель занимал пост министра культуры КНР, являлся членом ЦК КПК. Читателя привлекает имя Ван Мэна. возможность общения с ним в мире его произведений, в рассуждениях по поводу литературных, жизненных и социальных проблем. Исследование литературного творчества Ван Мэна немислимо без изучения его литературно-критических работ как теоретического самоосознания ли-

---

<sup>1</sup> Сорокин В.Ф. Литература и искусство КНР, 1976—1985. М., 1989. С. 5.

тературного потока в целом и литературного творчества писателя. «Писатель — это еще всегда и теоретик собственного творчества. Но ведь, не правда ли, законы своего маленького собственного творчества ведут к познанию законов более обобщенных, законов всеобщих, и именно поэтому каждый писатель почти всегда, в той или иной степени — исследователь, он всегда открывает теоретический мир, литературно отстроенный заново? И каждое такое новое знание — особое знание каждого писателя-теоретика имеет определенное значение и для науки, и для литературы»<sup>2</sup>. Писательская критика, как правило, отличается от критики «профессиональной» ярко выраженной в ней субъективностью автора. Как отмечает российский исследователь В.И. Баранов, «писательская оценка не всегда подкрепляется стройной системой доказательств», писательское восприятие художественного произведения ближе к целостному читательскому, чем к аналитическому профессионально-литературоведческому: оно «хорошо передает очарование первого, свежего впечатления от прочитанных, увиденных, услышанных произведений»<sup>3</sup>. Собственная литературная критика помогает Ван Мэну понять самого себя и действительность, в ней можно увидеть те литературные и общественные позиции, на которых стоит Ван Мэн.

В литературно-критическом творчестве Ван Мэна отражена специфика писательского анализа и в плане духовных, социальных и эстетических пристрастий и в плане литературно-критической техники, способов осмысления и анализа литературного материала, и в плане особенностей жанра критических сочинений. Литературно-критическим работам Ван Мэна присуща определенного рода беллетризация, то есть его статьи не носят характер академических исследований. Среди своих критических статей, очерков сам Ван Мэн особо отмечает следующие: «Проба пера» (当你拿起笔。。。), «Что я ищу?» (我在寻找什吗?), «Мысли о «человеческой сущности» («人性» 断想). Прислушиваясь к звукам жизни». Оценивая их, Ван Мэн считает, что это «критические статьи» в кавычках, потому что им недостает диалектической последовательности, они носят характер свободного изложения. «Я стремлюсь к тому, чтобы мои критические статьи носили характер эссе или очерка. Они живо написаны, но им не хватает научности. О чем бы я ни писал,

---

<sup>2</sup> *Есин С.* Технология вымысла. М., 2000. С. 6.

<sup>3</sup> *Баранов В.И., Бочаров А.С., Суровцев Ю.И.* Литературно-художественная критика: Сб. ст. М., 1982. С. 42.

поиски стиля обязательно приводят к приобретению чего-то и одновременно к какой-то потере»<sup>4</sup> — объясняет Ван Мэн суть своих критических изысканий.

## 1.1. Ван Мэн о природе литературного творчества

Статьи Ван Мэна о литературе «Быть рядовым бойцом в рядах партии» (作党的队伍里的普通一兵), «Заметки о некоторых идейных аспектах в дискуссии о специфике литературного творчества» (漫话文学创作特性探讨中的一些思想问题), «Наш долг» (我们的责任) «Волна глобализации и строительство культурной державы» (全球化浪潮与文化大国), «Что я ищу?» (我在寻找什吗?), «Об искусстве рассказа» (谈短篇小说的创作技巧), «По поводу дискуссий о некоторых литературных концепциях» (对一些文学观念的谈论) представляют большой интерес как проявление одной из тенденций в китайской теории литературы конца XX — начала XXI вв. Если внимательно рассматривать написанное Ван Мэном — критиком и публицистом, то перед нами раскроется достаточно глубокая система его литературных и общественных взглядов, специфическое содержание его литературно-критических статей, выражение в них образа автора, его мыслительного уровня, эмоционального мира.

Отражение современной действительности в литературно-критических текстах Ван Мэна неоднопланово, и социально-злободневный опыт самой действительности нерасторжимо связан с духовным и культурным опытом исторического прошлого и будущего. В силу стремительности времени, событий и явлений современность проблематична, сложна, и дело художника — исследовать ее, открывать ее сущность и находиться в постоянном поиске.

Согласно концепции Ван Мэна о литературном творчестве, литература — это серьезный труд, а не забава, и она должна воздействовать на общество: «Литературное творчество — работа в самом деле благородная, большая, влиятельная. Нетрудно понять человека, занимающегося литературным трудом, когда он погружен в свои творческие идеи и творческие волнения, забывает все на свете, как хмельной, переживает

---

<sup>4</sup> Цит. по: *Цзэн Чжэннань*. 王蒙论 : [О жизни и творчестве писателя Ван Мэна]. 北京, 中国社会科学出版社, 1987. С. 393.

горечь и сладость, никого не узнает»<sup>5</sup>; «творчество — сложный интеллектуальный труд, именно труд, и как в любом труде тут не может быть бесцельности, спонтанности»<sup>6</sup>, при этом писатель подчеркивает, что «недопустимо ни опровергать то, что творчество — интеллектуальный труд со своей целенаправленностью, осознанностью, трудностями и определенными законами, ни тем более отрицать социальность творчества»<sup>7</sup>. Через все критические работы Ван Мэна красной нитью проходит идея большой общественной значимости литературы, которой положено нести высокие идеалы, которая должна выполнять функцию наставника: воздействовать на общество, сущность человека, воспитывать его характер, поднимать нравственный уровень, увеличивать знания о личности.

Ван Мэн полагает, что связь между литературой и обществом непосредственна: «Литература, искусство должны играть роль сигнальной ракеты, микроскопа, телескопа, рентгеновского аппарата»<sup>8</sup>; «Литература и искусство имеют особо важное значение для формирования национального духа»<sup>9</sup>.

Для развития современной китайской литературы крайне важен тот факт, что несмотря на то, что в представлении Ван Мэна литература и общество непосредственно связаны друг с другом, он отмечает, что литература — это есть именно литература, а не идеология, не политика. Это должно понимать все китайское общество. Концепция творчества у Ван Мэна склоняется в большей степени к общепринятому — писатель должен служить обществу, но Ван Мэн против политизации литературы. И это важно для развития прогнозирования современной китайской литературы, учитывая большой авторитет писателя в обществе Китая. Ван Мэн выступает и против политизированности, и против полного

---

<sup>5</sup> 王蒙。作党的对与里的普同一兵： *Ван Мэн* [Быть рядовым бойцом в рядах партии] // 红旗. 1983. № 22. С. 18.

<sup>6</sup> 王蒙。漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题： *Ван Мэн* [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // 新华文摘. 1983. № 10. С. 146.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> 王蒙。我们的责任： *Ван Мэн* [Наш долг] // 文艺报. 1979. № 11—12. С. 49.

<sup>9</sup> 王蒙。全球化与文化大国： *Ван Мэн* [Волна глобализации и строительство культурной державы] // 光明日报, 北京, 09.01.2002. Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2. С. 170).

ухода от социальных явлений, его взгляды отражают направление, в котором будет развиваться китайская литература.

В отличие от политики, пропаганды, права, морали, которые направлены на сохранение стабильности общества, культура — это основной источник его жизненной силы. «В культуре наша устойчивость, наше преимущество, культура — это наш облик, наша сила... Именно китайская культура объединяет больше чем миллиардный Китай: при различных политических убеждениях, обычаях и привычках, ценностных критериях, расхождениях во мнениях китайская культура — знамя, под которым сплачиваются народ Китая и китайцы всего мира. И потому она — часть общего государственного потенциала. Эта культура сама по себе — консолидирующая сила...»<sup>10</sup>. В этих высказываниях писателя отражена стройная система взглядов, базирующаяся на национальной почве. Ван Мэн говорит о китайском духе, подчеркивает, что сила Китая заключается в культуре, потому что возрождение национального духа — это суть китайского развития на данный момент, квинтэссенция китаизма.

Его суждения и отзывы обычно отличаются определенностью, четкостью, свидетельствуя о том, что мировоззрение их автора носит зрелый характер. Трудные годы, проведенные в Синьцзяне, отлучение от творчества — все это закалило Ван Мэна, наделило его жизненной мудростью. Когда он вернулся в восьмидесятые годы к нормальной жизни, к писательскому ремеслу, перед ним возникла необходимость в адаптации в новом мире литературы, поиска себя самого: «Возрожденный, я встал лицом к лицу с огромной задачей — найти самого себя... Свое место, свою точку опоры, свои темы, свои художественные идеи, свой стиль и форму»<sup>11</sup>.

Он много раздумывает над ролью писателя, над его предназначением в общественной жизни. Во многих своих статьях: «Об искусстве рассказа», «Быть рядовым бойцом в рядах партии», «Наш долг», «Литературное творчество как профессия», книга: «王蒙说» (Ван Мэн говорит. 香港, 田地图书, 1999), «我是王蒙: 王蒙自白» (Ван Мэн: исповедь Ван

---

<sup>10</sup> 王蒙. 全球化与文化大国: *Ван Мэн* [Волна глобализации и строительство культурной державы].// 光明日报, 北京, 09.01.2002. Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2).

<sup>11</sup> 王蒙. 我在寻找什么?: *Ван Мэн* [Что я ищу?].// 北京年龄. 北京. 1982. С. 244.

Мэна. 北京, 团结出版社, 1996), он формулирует свои взгляды, касающиеся этих вопросов.

Литературное творчество, по Ван Мэну, существует в поле общественной жизни. Вне этого поля литература выходит за пределы действительной реальности и тем самым не сможет оказывать эстетическое воздействие на социум. Поэтому Ван Мэн, занимаясь литературно-художественной практикой, создает и свою концепцию. Как справедливо отмечает С.А. Торопцев, литература для Ван Мэна — это «часть общего дела созидания... это свободный поиск такого жизненного материала, который был бы созвучен правде жизни, преображенной собственным опытом писателя, и воплощаемой социальной идее»<sup>12</sup>.

Ван Мэн рассматривает литературное творчество как сложное явление, которое включает в себя и социальный, и индивидуальный элементы. Такая концепция литературного творчества дает писателю возможность обратиться к воображению: «такие фантазии, включающие в себя воспоминание или воображаемое, — суть специфического труда писателя и его право»<sup>13</sup>, но не для того, чтобы желаемое выдать за действительное, уйдя в мир иллюзий, атмосферу грез и мечтаний, а для того, чтобы преобразить действительность.

При этом Ван Мэн верно понимает, к чему может привести односторонность взглядов на литературное творчество: «Если мы будем считать литературное творчество только социальным трудом и забывать о специфике всех прочих его граней, то мы потеряем право признавать разумность, необходимость и даже возможность отрицания творчества на основе «сочетания трех»<sup>14</sup>.

Таким образом, для Ван Мэна «литературное творчество — труд, но не обычный труд, а еще и всеохватный, естественный акт психической деятельности (подчеркнуто Ван Мэном. — *Е.Ш.*). В этом и заключается

---

<sup>12</sup> Торопцев С.А. Ван Мэн о литературном творчестве // Современная художественная литература за рубежом, М., 1983. № 4. С. 55—57.

<sup>13</sup> 王蒙。漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题 : *Ван Мэн* [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // 新华文摘. 1983. № 10. С. 149.

<sup>14</sup> Там же. С. 147.

“Сочетания трех” — распространенная во время культурной революции, отрицающая индивидуальное творчество левацкая теория коллективного труда над художественным произведением как реализации художниками указаний руководства под контролем масс.



его несколько большая, чем у других видов труда, сложность и таинство... В какой-то мере творчество, условно говоря, действительно обладает волшебной чарующей силой... Психическая деятельность в ходе литературного творчества... в определенном смысле иллюзорна. Она позволяет летом ощутить зиму, в старости почувствовать детство. Это иллюзорность и придает литературному творчеству мистический оттенок»<sup>15</sup>. Ван Мэн призывает писателя уважать законы психологии литературного творчества, потому что именно они помогут писателю воплотить задуманное: «он (то есть писатель. — *Е.Ш.*) может обдумывать, выстраивать замысел, иметь определенные социальные и творческие намерения, но когда он переходит к процессу написания, он обязан уважать законы психологии литературного творчества, ни на шаг не отступая от них, он обязан соответствующим образом отрешиться от всего, включив образное мышление, чувства и даже подсознание»<sup>16</sup>.

Однако Ван Мэн отмечает, что «такой труд, как литературное творчество, нуждаясь в психологическом элементе, не терпит навязывания целиком и полностью... со стороны психической деятельности», «Гипертрофирование специфичности психологии литературного творчества толкнет к мистицизму, заставит писателя возомнить, будто в нем заключена гармония вселенной, толкнет на оторванную от общества, от жизни, от народа узкую, кривую тропку»<sup>17</sup>.

Отсюда следует, что Ван Мэн, несомненно, принимая важное и необходимое присутствие психической стороны в художественном творчестве, все-таки доминирующую роль отдает социальной его стороне. Психологический элемент в природе литературного творчества необходим Ван Мэну для того, чтобы «прорвать ограниченность времени и пространства, чтобы полностью раскрыть эти «восемь тысяч ли» (расстояние от Пекина до Синьцзяна) и «тридцать лет» ... развернуть цепи ассоциаций и сравнений на этом долгом пути»<sup>18</sup>. В статье «Быть рядовым бойцом в рядах партии» Ван Мэн делится с читателем: «я хочу, объединив усилия с другими писателями-партийцами страны, особенно с товарищами из среднего и молодого поколений, активно включиться в

---

<sup>15</sup> 王蒙。漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题：《*Ван Мэн* [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // *新华文摘*. 1983. № 10. С. 148—149.

<sup>16</sup> Там же. С. 150.

<sup>17</sup> Там же. С. 148—150.

<sup>18</sup> 王蒙。我在寻找什么？：《*Ван Мэн* [Что я ищу?] // *北京年龄*。北京。1982. С. 247.

борьбу за упорядочение партии, против духовного загрязнения, чтобы тем самым получить помощь, двинуться вперед...»<sup>19</sup>. Он призывает писателя к тому, что он должен «писать, ощущая высокую ответственность»<sup>20</sup>.

Для Ван Мэна — литературного критика жизнь социума является главным содержанием литературы. Для него важно существование общественной иерархии, социальной рефлексии — именно эта мысль вытекает из его литературно-критических работ, поэтому природа литературного творчества, по концепции Ван Мэна, социальна.

Писатель, согласно концепции Ван Мэна о художественном творчестве, творит в первую очередь для общества. Творчество оценивается автором как деятельность в пользу людей, социума в целом: писатель должен быть профессиональным рупором общественных идеалов. В этих взглядах Ван Мэна отражается конфуцианское мировоззрение: «словесность — это познание, в ней важен результат познавательный и практический, в произведении ценится воплощение принципов официальной идеологии»<sup>21</sup>. При этом он отмечает, что писателю необходимо эмоционально провозглашать не только социально значимые сущности, но и индивидуальные. Для него такой подход является его внутренней потребностью. Здесь наблюдается явное расхождение с конфуцианством, свидетельствующее о присутствии в концепции художественного творчества Ван Мэна элементов и даосского мировоззрения, в частности, того, что даосизм предоставлял свободу творческой личности, возвышал человека: «В конфуцианской теории художник не мог быть свободным выразителем своей индивидуальной точки зрения... он мог только следовать за оценкой, мнением, суждением, апробированным традицией»<sup>22</sup>.

Жизненная правда социума в целом и жизненная правда Ван Мэна совпадают во многих точках, общественная жизненная правда и его личная жизненная правда — это два неотделимых составляющих картины гармоничного мира Ван Мэна. Ван Мэн — своего рода идеолог и пропагандист, использующий особые средства для трансляции и рас-

---

<sup>19</sup>王蒙。作党的对与里的普同一兵： 范 孟 [Быть рядовым бойцом в рядах партии] // 红旗。1983. № 22. С. 19.

<sup>20</sup>王蒙。我们的责任： 范 孟 [Наш долг] // 文艺报。1979. № 11—12. С. 48.

<sup>21</sup>Гольгина К.И. Теория изящной словесности в Китае. М.: Наука, 1971. С. 10.

<sup>22</sup>Там же. С. 11.

пространения социальных идеалов в виде авторских творений. «Творчество — движение души и излияние души, писатель должен иметь благородное, горячее, зоркое сердце. Ощущение и осмысливание правды жизни — вот на что надо опираться, ощущение и осмысливание даст импульс сердцу»<sup>23</sup>.

В статье «Литературное творчество как профессия» Ван Мэн, высказывая свою концепцию литературного творчества, утверждает, что существуют три антиномии писателя. Первая связана с эго художника и реальным миром, субъективным и объективным, теоретическим и практическим. «Только погружение, сближение с миром и понимание объективного мира даст неистошимый источник для творчества, но, с другой стороны, только при определенном дистанцировании от объективного мира, при глубоком погружении в собственный внутренний мир, и только если удастся сохранить младенческую душевную чистоту, наивность и страсть книжного червя, возможно приблизиться к процессу творчества. Если же ты слишком активен в обществе, сливаешься с ним, трезво осознаешь, что можно считать правдой, а что только болтовней, то ты, очень возможно, от чрезмерного хладнокровия утратишь творческое волнение и силу образности, утратишь романтичность и наивное простодушие, а люди не любят напрасных потуг, в особенности безумные любители развлекательной литературы, которые почувствуют к тебе отвращение и даже ненависть»<sup>24</sup>. Писатель выступает за то, что художнику следует быть ближе к реальной действительности, но в тоже время необходимо, даже крайне важно — сохранять чистую душу творца, здесь важна «чистота» как независимость, личностность, «самость». «В литературном творчестве необходимо избегать позы, внешнего украшательства... Единственное, что способно дойти до сердца читателя — искреннее чувство»<sup>25</sup>, «так называемое вдохновение, так называемая божественная кисть — нечто труднодостижимое и трудновыразимое... хотя порой его можно и постичь, и выразить, однако это вовсе не

---

<sup>23</sup> 王蒙. 谈短篇小说的创作技巧: *Ван Мэн* [Об искусстве рассказа] // *人民文学*. 1980. № 7. С. 54.

<sup>24</sup> 王蒙. 王蒙说: *Ван Мэн* [Ван Мэн говорит]. 香港天地图书, 1999. Цит. по: *Желоховцев А.Н.* Ван Мэн о современной китайской литературе // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. М., 2004. С. 90—91.

<sup>25</sup> 王蒙. 漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题: *Ван Мэн* [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // *新华文摘*, 1983. № 10. С. 149.

означает, что писатель получает помощь от некоей «души» или «духа»<sup>26</sup>. Таким образом, по Ван Мэну, творческое начало, вдохновение кроется в самом «я» писателя, в его внутреннем мире.

Второе противоречие, выдвигаемое Ван Мэном, связано с его негативным отношением к самовозвеличиванию, самолюбованию писателя. Ван Мэн осуждает самолюбование, эгоизм, самомнение, присущие, к сожалению, определенному ряду писателей. В этой же книге (王蒙说) автор сообщает о том, что подобная позиция в итоге опустошает писателя, приводит к потере выразительности в литературном творчестве, противостоянию окружающей действительности. Ван Мэн считает, что некоторые писателям присуща завышенная оценка собственных произведений, им не достает самокритичности и скромности. Эта тема поднимается Ван Мэном и в его прозе, например в повести «Мертвеющие корни самшита» (黄杨根之死).

Третья антиномия Ван Мэна заключена в противоречии идеального и действительного. Никакому писателю не чуждо ничто человеческое, он не только творец, которому открыт «небесный источник», но и рядовой гражданин. «Ты любишь литературу, любишь прекрасное, любишь жизнь духа, вплоть до беспредельного и возвышенного вне времени и пространства. Но ты к тому же еще и живая душа, которая любит покушать и пожить у очага людского... Литераторы плохо относятся друг к другу, оспаривают славу и выгоду, на оступившихся нападают, как рой мух, и грызут их, как псы»<sup>27</sup>.

В литературно-критических сочинениях Ван Мэна есть особенность, интересная с точки зрения психологии литературного творчества. Речь идет об интуитивных ощущениях писателя в процессе литературных размышлений, которые вполне соотносимы с существующими в литературной науке понятиями и категориями: «Писатель не может, подобно кнопке электрического звонка, включать в себе возбуждение, но он четко отдает себе отчет в том, что когда он станет выписывать глубоко волнующий образ человека или облик жизни, он непременно возбудится, он осознанно войдет в роль, в атмосферу или среду, осоз-

---

<sup>26</sup> Там же. С. 148.

<sup>27</sup> 王蒙. 王蒙说: Ван Мэн [Ван Мэн говорит]. 香港天地图书, 1999. Цит. по: Желоховцев А.Н. Ван Мэн о современной китайской литературе // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. М., 2004. С. 91.

нанно приведет себя в состояние возбуждения»<sup>28</sup>. Ван Мэн обращает внимание на то, что «материал должен по-настоящему тронуть вас, пусть даже неосознанно, пусть даже вы не знаете, что именно задело струны сердца так, что душа исполнилась музыкальной гармонии и пения»<sup>29</sup>.

Произведение, согласно концепции Ван Мэна, должно быть достоверным отображением народной жизни, вбирающим в себя все самое характерное. Произведение — это миг гармонии писателя с собой и окружающим миром. Писатель всю жизнь ищет творческие индивидуальные смыслы. Процесс их постижения растянут во времени, поиск индивидуальных смыслов — это своего рода поиски гармонии жизни. Вновь рождаемое художественное произведение, по Ван Мэну, является для автора самым ценным прежде всего потому, что оно способствует приближению состояния гармонии в обществе, гармонии между человеком и бытием. Сочиняя произведение, писатель отстаивает перед собой и перед другими свою жизненную правду. Таковы, к примеру, его произведения: «Трудность встречи» (相见时难), «Смятение» (慌乱), «Всего дороже» (最宝贵的), «Мотылек» (蝴蝶), «Ночью в большом городе» (夜的眼), «Огорчение» (苦恼), «Странствуя по этому миру» (漫游这个世界) и многие другие.

Для самого Ван Мэна литература — это особый способ поиска правды, совпадающий с внутренним опытом художника. «Творчество — движение души и излияние души, писатель должен иметь благородное, горячее, зоркое сердце... Ощущение и осмысливание правды жизни — вот на что надо опираться, ощущение и осмысливание даст импульс сердцу»<sup>30</sup>. Ван Мэн верит в искусство, его спасительную и очищающую роль. Единственным критерием литературы может быть лишь смелость ее открытий, выразительность, с которой она воплощает правду, убедительность, и глубина этой правды.

Естественно, что жизненная правда писателя — это художественная жизненная правда, преображенная субъективным подходом автора. Но

---

<sup>28</sup>王蒙。漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题：《*Ван Мэн* [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // *新华文摘*, 1983. № 10. С. 149.

<sup>29</sup>王蒙。谈短篇小说的创作技巧：《*Ван Мэн* [Об искусстве рассказа] // *人民文学*, 1980. № 76. С. 54.

<sup>30</sup>王蒙。谈短篇小说的创作技巧：《*Ван Мэн* [Об искусстве рассказа] // *人民文学*, 1980. № 76. С. 54.

художественная правда сопряжена с адекватным воспроизведением мироотношений людей, общечеловеческих отношений. Таким образом, сочиняя для себя, Ван Мэн как бы производит лекарство, способное излечить не только его самого, но и другого человека и даже общество в целом, оно для всех тех, кто жаждет внутренней гармонии и гармоничных отношений с миром. Только в этом случае, думается, писатель для Ван Мэна способен оказывать животворное влияние как на социум, так и на индивидуума.

Ю.Б. Боров, рассматривая всю сложную систему взаимосвязей и взаимодействий общества, писателя, читателя, произведения, располагает писателя и читателя в одной плоскости, связывая их непосредственной связью<sup>31</sup>. Ван Мэн понимает, что «литературное произведение должно доставлять удовольствие, радовать читательские массы, иначе нельзя говорить о его эстетической, воспитательной, познавательной роли»<sup>32</sup>. Здесь можно подчеркнуть, что для Ван Мэна чрезвычайно важна воспитательная роль литературного произведения, а соответственно и литературы в целом. Роль литературы, по Ван Мэну, сводится к воспитательной, познавательной функциям в обществе.

Ван Мэн ратует за высокий уровень мастерства, художественность литературного произведения. «Читатель традиционно ждет от каждой фразы связи с сюжетной линией, от каждой детали — воздействия на сюжет... Но нельзя с такими требованиями подходить к каждой фразе, к каждому слову. Жизнь, чувства, портреты, темы, ритм в прозе имеют полное право на равнозначное с сюжетом место, имеют право и не быть составной частью сюжета, а уж тем более порождением главной мысли»<sup>33</sup>.

Таким образом, литературная критика Ван Мэна — это одна из форм активного участия писателя в жизни своей страны, выражение его представления о роли литературы в жизни китайского общества. Функция критики заключается в том, чтобы влиять на общественное мнение, на самих литераторов, на политических деятелей, чья профессиональная деятельность связана с областью культуры и искусства, на общее на-

---

<sup>31</sup> Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1975.

<sup>32</sup> 王蒙。对一些文学观念的谈论： Ван Мэн [По поводу дискуссий о некоторых литературных концепциях] // 文艺报。1980. № 9. С. 50.

<sup>33</sup> 王蒙。对一些文学观念的谈论： Ван Мэн [По поводу дискуссий о некоторых литературных концепциях] // 文艺报。1980. № 9. С. 50.

правление развития литературы и искусства. Преимущественное внимание писателя к проблемам нравственным определило проблематику, тональность публицистического материала Ван Мэна. Благодаря тому, что он рассматривает литературу во взаимосвязи с общественным сознанием, это ведет к представлению о художественном творчестве как о динамичном, развивающемся, сложном явлении. Критические работы Ван Мэна о литературном творчестве, о роли писателя, являющихся важной составной общественного бытия, стали художественным выражением его гуманистических воззрений на литературное творчество и общество в целом. Литературная критика Ван Мэна требует при ее исследовании непременно введения ее в индивидуальный творческий мир писателя: лишь в этом контексте она живет и обретает в полной мере свое значение, через этот контекст она получает и свою непреходящую ценность для нас, и свое общественно-историческое звучание.

## **1.2. Ван Мэн о роли политического руководителя в литературе**

Существует еще одна важная деталь формирования концепций творческой деятельности у Ван Мэна — публицистика, касающаяся роли руководителя в литературном процессе. Литературный процесс XX века в Китае зависел от взглядов и личности руководителя этой сферы, проводящего линию партийной идеологии. «Воздействие идеологии на общество далеко превосходит воздействие власти, силы, закона и денег. Только идеология способна в такой большой степени сплачивать общество воедино... Идеология... приводит все общество в состояние подчинения тем или иным лозунгам, к их почитанию... идеология не только придает легитимность ее правлению, но воспитывает и сплачивает массы, заставляет молчать элиту, решать проблемы в случае крайностей и проявлений экстримизма»<sup>34</sup>. Ван Мэн не считал, что он способен своим творчеством воздействовать на ход литературного процесса, поэтому роль руководителя представлялась ему весьма важной и судьбоносной:

---

<sup>34</sup> Галенович Ю.М. Призрак Мао. М.: Время, 2002. С. 175.

«руководитель рассматривался как старший в семье»<sup>35</sup>. Однако у Ван Мэна неоднозначный подход: он выступает и за необходимое идейное руководство, и за свободу творчества. Тут есть противоречие, что и получило выражение в мемуарах Ван Мэна о трех руководителях КПК: «Каким я вижу Мао Цзэдуна» (我看毛泽), «Ху Цяому, каким я знал его» (我所认识的胡乔木), «Взгляды Чжоу Яна» (周扬的目光). Взгляд на Ван Мэна как на одного из передовых мыслителей двадцатого столетия, несомненно, требует сделать упор и на его публицистические статьи: «Я решительно против того, чтобы литературу заменяли политическими наставлениями» (我反对用政治 说教代替文学) из книги «Меня зовут Ван Мэн: моя исповедь» (我是王蒙: 王蒙自白), «Волна глобализации и строительство культурной державы» (全球化与文化大国), «Быть рядовым бойцом в рядах партии» (作当的队伍里的普通一兵). Прослеживая взгляды писателя и публициста на литературную и общественно-политическую жизнь, можно лучше понять и его сложное, многогранное художественное творчество.

Используя прием временного стяжения в публицистике, позволивший решать нравственную и общественную проблемы роли деятельности руководителей в развитии литературы Китая, Ван Мэн обращается к разным десятилетиям, разным историческим периодам и рассказывает о своих героях, выделяя в их деятельности то, что ему интересно, и то, что не может оставить его безразличным — это прежде всего, литература.

Ван Мэн создает в публицистике глубокие и значительные художественные обобщения, раскрывающие типы поведения политиков, включающие в себя и завуалированную авторскую оценку. Таким образом, формируется емкость образа, мысли, обобщения, происходит интеллектуальное углубление публицистического текста.

Связь между Ван Мэном и тремя руководителями культуры, которым посвящены три статьи Ван Мэна, приобрела в этом публицистическом материале особую остроту и огромный общественный смысл именно потому, что писатель старается показать, донести до читателя через образы персонажей свое миропонимание, близость к человеку — источнику и главной ценности нашей жизни.

---

<sup>35</sup> Галенович Ю.М. Дэн Сяопин: личность, судьба, политика (стенограмма лекции) / Правление Всесоюзного общества «Знание». Консультационный центр. М., 1989. № 12. С. 30.



Порицание, настороженное отношение к Мао Цзэдуну, Ху Цяому и Чжоу Яну — руководителям культуры, от решений которых во многом зависели литература и искусство Китая, положительные и отрицательные стороны этих личностей — во всех этих взглядах Ван Мэна проявляются его жизненные ценности, непременным условием которых является подлинная человечность, долг. Создавая образы руководителей, писатель не только разоблачает, но также и оттеняет лучшие положительные качества деятеля культуры в целом. Ван Мэн, подобно писателям прошлого Пу Сунлину и У Цзинцзы (XVII—XVIII вв.), обличает бездарность, невежество, «возвышенную» мораль чиновников и кандидатов в чиновники, осуждает то, что в корне противоречит положительному образу руководителя культуры, который не должен быть невежественным, заносчивым, корыстным.

Стоит отметить, что в отличие от других произведений публицистики Ван Мэн, стараясь быть деликатным, иногда воздерживается от собственных оценок и в главе «Я и исторические личности» книги «Я Ван Мэн: исповедь Ван Мэна» открыто не демонстрирует свою личную позицию.

На формирование мировоззрения Ван Мэна как писателя, публициста, общественного деятеля большое влияние оказали события, развернувшиеся в Китае после 1956 г. В статье «Литературное творчество Чжан Сяньляна: от поэзии юности — к прозе о юности» О.П. Родионова указывает на некоторые точки соприкосновения творческого и биографического путей Ван Мэна и Чжан Сяньляна: «Реализация этих двух писателей как идеологов, их тяготение к отображению социальной проблематики напрямую связано с их жизненным путем, предопределенным событиями политического характера»<sup>36</sup>. Еще К.Г. Юнг писал о судьбе талантливых людей: «Очень редко встречается творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности»<sup>37</sup>.

Ван Мэн как крупный писатель, признанный мастер слова, в восьмидесятые годы занимавший пост министра культуры, понимает внут-

---

<sup>36</sup> Родионова О.П. Литературное творчество Чжан Сяньляна: от поэзии юности — и прозе о юности // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред. С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004, с. 139.

<sup>37</sup> Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры 20 в. М., 1991. С. 117.

ренный мир писателя и знаком с ролью и теми обязанностями, которые возложены на плечи руководителя культуры. Ван Мэн философски воспринимает взаимоотношения писателя с высокопоставленными чиновниками, руководящими культурой и литературой. Он осознает трагизм литературной современности времен «культурной революции», и это придает его публицистике большую силу, правдивость и объемность. Да и сам Ван Мэн говорит о себе, что «способен писать лишь о людях, не отделенных в жизни от политики»<sup>38</sup>. Ван Мэн, сам бывший министром культуры КНР, создает мемуары о тех, кто ответственен за управление литературным процессом.

Глубинная рефлексия — вот определяющий фактор для публицистического творчества Ван Мэна, его статьи, очерки, эссе остры, эмоциональны, им свойственны гражданский долг и тщательный анализ. Ван Мэн не случайно обратился к этому жанру, ибо публицистические работы дают возможность осветить актуальные и важные вещи: «Нам нужно быть страной, имеющей свою культурную специфику, осознанно хранящей свою культурную специфику и к тому же впитывающей всю передовую культуру»; «строительство культурной державы» Ван Мэн считает «грандиозным, чрезвычайно ответственным и далеко идущим замыслом»<sup>39</sup>, для осуществления которого необходимо существование правильного руководства, в частности, в области культуры и литературы, поэтому важным для Ван Мэна является анализ роли политиков-руководителей в развитии литературного творчества.

Статья Ван Мэна «Волна глобализации и строительство культурной державы», в которой автор уже с точки зрения всеобщей тенденции глобализации в мире подходит к вопросам строительства культурной державы, развития культуры, литературы в современном китайском обществе, начинается так: «Три поколения руководителей нашей страны с чрезвычайным вниманием относились к культурному строительству. В 1949 году председатель Мао указывал, что вслед за волной строительства экономики может подняться волна строительства культуры. Сформулированный товарищем Дэн Сяопином принцип «ухватиться за две

---

<sup>38</sup> Ван Мэн Ван Мэн завершил тетралогию Сезоны. URL: [www.booktide.com/new///200006280019.htm](http://www.booktide.com/new///200006280019.htm).

<sup>39</sup>王蒙. 全球化与文化大国 : 范 孟 [Волна глобализации и строительство культурной державы] // 光明日报, 北京, 09.01.2002. Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2. С. 170).

цивилизации» ставит строительство духовной цивилизации, несомненно, включающей в себя и культурное строительство, на чрезвычайно важное место. Товарищ Цзян Цзэминь выдвинул важную идею «трех представительств», в которой культурное строительство является одним из «корней партийного строительства, основ ведения политики, источников силы»<sup>40</sup>.

А каким должен быть руководитель культуры, согласно концепции Ван Мэна? Чтобы ответить на этот далеко непростой вопрос, необходимо обратиться к публицистическому материалу Ван Мэна, помещенному в книге писателя 我是王蒙: 王蒙自白 («Меня зовут Ван Мэн: моя исповедь»). В этом материале Ван Мэн поднимает проблемы облика политика — руководителя литературы и искусства: положительные и отрицательные черты.

В главе «Я и исторические личности» Ван Мэн делится своими мыслями и впечатлениями о людях, сыгравших важную роль не только в политической, но и в культурной жизни КНР: Мао Цзэдуэ, Ху Цяому и Чжоу Яне. Писатель, обратившись в публицистике к теме руководителя культуры и его роли в ней, обрел возможность высказаться в прессе о том, каким должен быть на его взгляд руководитель литературы и искусства. Ван Мэн, осознав роль личности руководителя, стремится сам наметить этот образ как урок потомкам. Он освещает в своем материале взгляды Мао Цзэдуэ, Ху Цяому и Чжоу Яна на искусство и литературу. Рассказывая читателю об этих трех деятелях, Ван Мэн помогает понять сущность руководителя, лучше увидеть их внутренний мир, плюсы и минусы их характеров. Это совершается с той целью, чтобы через микромир своих персонажей раскрыть многообразие взаимосвязей руководителя литературы и писателя. Он жаждет понять и выяснить те причины, которые привели литературу к тому, к чему она пришла во время «культурной революции». И все эти три фигуры имеют отношение к культуре и литературе. Ван Мэн через описание партийных работников анализирует исторические взаимоотношения, установившиеся между партией и литературой, писателями, анализирует в целом общественную жизнь.

---

<sup>40</sup>王蒙。全球化与文化大国 : *Ван Мэн* [Волна глобализации и строительство культурной державы] // 光明日报, 北京, 09.01.2002. Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2. С. 170).

В представлении Ван Мэна образы трех политиков, общественных деятелей неоднозначны, они складываются из диссонансов, в этих образах воедино переплетены как положительное, так и негативное. Сущности личностей этих политиков — это продукт духовной жизни Китая той эпохи. Пытаясь отойти от идеологизированных, шаблонно-политических оценок происходящего, Ван Мэн в своей работе пристально наблюдает за людьми, рисует образы политических деятелей прежде всего с точки зрения значимости их деятельности в области литературы.

В 1957 г. началась кампания «борьбы с правыми элементами», в 1958 г. Ван Мэн был осужден как «правый элемент», с середины 60-х годов был на 20 лет сослан в Синьцзян на «трудовое перевоспитание». В конце 1956 — начале 1957 гг. проходила дискуссия о рассказе Ван Мэна «Новичок в орготделе». В газете «文艺报» рассказ «Новичок в орготделе» получил достаточно резкий отзыв литературного критика Ли Сифаня, помещенный в газете «Вэньхуэй бао» 文汇报. (Впоследствии Ли Сифань стал одним из деятелей «культурной революции»). Еще четыре критика: Чэнь Цитун, Чэнь Ядин, Лу Лэ, Ма Ханьбин подготовили статью «Ароматные цветы или все-таки ядовитая трава», опубликованную в газете «Жэньминь жибао». Авторы выступили с разносторонней острой политической критикой рассказа Ван Мэна, назвав его «ядовитой травой»<sup>41</sup>. Когда статья дошла до Мао Цзэдуна, отмечает в интервью писатель, «тот пришел в негодование от содержания статьи» и высказал такое мнение: «что-то одобряю, а что-то и нет. Пусть я лично не знаком с ним, но Ван Мэн талантливый, подающий надежды писатель. Я поддерживаю Ван Мэна в том, что он выступает против бюрократизма... Конечно, «Новичок в орготделе» не без изъянов, образы положительных героев изображены не очень хорошо: слабые, беспомощные. Но рассказ этот не "ядовитая трава"». Хотя речь эта не была официально опубликована, но Мао Цзэдун смягчил удар, и Ван Мэн по-человечески благодарен ему за это, полагая, что ему это очень сильно помогло.

Однако в реальной действительности все оказалось далеко не безоблачным, судьба писателя, как и судьба его произведения «Новичок в орготделе», после 1957 г. была предрешена. Началась кампания «борь-

---

<sup>41</sup> 王蒙。我是王蒙：王蒙，自白：《*Ван Мэн* [Ван Мэн: исповедь Ван Мэна]. 1999. С. 209. Серия «Современные писатели: откровения». 北京，团结出版社。

бы с правыми элементами», рассказ попал в «черный список», потому что Ван Мэн в нем подверг критике бюрократию в КПК. Неудивительно, что в главе «Я и исторические личности» много публицистических обобщений, в которых остро чувствуется историзм писателя, своеобразие понимания им эпохи, необходимости развития литературы по законам гуманизма, а не по идеологическим соображениям руководителей.

Ван Мэн не избегает тематики, связанной с критикой руководства литературы и искусства. В публицистическом материале о Мао, Ху, Чжоу он, на первый взгляд, кажется, сужает тему, описывая личное отношение к этим трем политикам, к их деятельности и их значению в развитии литературного процесса, но выступает не только против некоторых особенностей личных качеств политических деятелей с их административной лихостью, способностью совершать нелепые действия с остервенением и серьезностью, упорством и масштабностью, что непосредственно отражалось на литературе и искусстве, а главное — против зависимости культуры от политики.

В этой публицистической работе Ван Мэн дает субъективный анализ, но при этом материал сохраняет свое актуальное звучание. Важно, что Ван Мэн обнажает тщеславие, ограниченность взглядов руководителей литературы, подвергая критике тот факт, что искусство и литература в Китае были под строгим контролем власти. Со стороны Мао Цзэдуна искусству и литературе уделялось чрезмерно пристальное внимание, поэтому эти две области также подверглись критике.

В рамках маоцзэдуновской эстетики скованность общественного сознания привела в итоге к ограничению творческого, общественного потенциала китайского народа. По мнению писателя, Мао Цзэдун смотрел свысока на творческую интеллигенцию. Ван Мэн приводит одно высказывание Мао Цзэдуна по этому поводу: «Сколько бы образованные люди ни бунтовали, пусть даже три года бунтуют, бунт их все равно не приведет ни к какому результату. На что они нужны, только и знают что болтать, а толка от них никакого нет. Образованным лишь бы сказать, а друг друга и не ценят. Нет, им никогда не объединиться»<sup>42</sup>. Эти слова Мао Цзэдуна выражают его негативное отношение к интеллигенции как социальной прослойке.

---

<sup>42</sup>王蒙。我是王蒙：王蒙，自白：《*Ван Мэн* [Ван Мэн: исповедь Ван Мэна]. 1999. С. 209. Серия «Современные писатели: откровения». 北京, 团结出版社. С. 216—217.

Модернизм сыграл значительную роль в литературной судьбе самого Ван Мэна, поэтому следует отвлечься от темы подраздела и более подробно рассказать о модернизме в прозе Ван Мэна.

После провозглашения политики открытости<sup>43</sup> модернизм вошел в литературную практику. В 1982 г. в «Вэньи бао» 文艺报 на протяжении шести месяцев шла критика модернистского направления. Критике подверглись: Гао Синцзянь, Фэн Цзицай, Лю Синьбу, Ли То и Ван Мэн. Одни критики писали: «эта борьба неизбежна», другие ратовали за «критику линии модернизма», называли его «преступлением» писателей. После провозглашения политики открытости модернизм вошел в литературную практику.

Критика в основном сводилась к тому, что «модернизм — это порождение загнившего капитализма», «отрава модернизма заведет в тупик теоретические исследования литераторов и творческие замыслы писателей»<sup>44</sup>. Противники модернизма выдвигали следующие аргументы: модернизм окажет отрицательное воздействие на национальную литературу; будут преданы забвению классики; будет отвергнута пролетарская литература. Фактически же ход литературного процесса показал благотворное влияние модернизма на писателей поколения Ван Мэна. Эти писатели сумели отойти от натуралистического «объективизма», используя в своих произведениях элементы абсурда, одиночества, нигилизма. Однако критики считали, что эти писатели готовы усомниться во всех традиционных ценностях, в чем они усматривали влияние западного модернизма, анализировали и подчеркивали поверхностность элементов модернизма в современной китайской литературе. Критики, не очень благосклонно относившиеся к модернизму, также высказывали опасения по поводу того, что китайские писатели (в число которых был включен и Ван Мэн) рабски копируют своих иностранных предшественников; слаборазвитость Китая, отличный от западного китайский менталитет, глубокие культурные отличия не могут позволить китайским писателям заявить о себе как о модернистах иначе, чем посредством чистой имитации западных текстов.

---

<sup>43</sup> Политика открытости — новая эра реформ, провозглашенная на 3 пленуме ЦК КПК 11 созыва в декабре 1978. В частности, были приняты решения о “раскрепощении сознания” и о возвращении к принципам демократического централизма.

<sup>44</sup> *Ye. Y.* *New fiction in China / Development and detour // Overland — Melbourne.* 1992. № 126. P. 6.

Ху Цяому оказался причастен к критике модернизма. Он отвечал в политбюро за идеологическую работу, естественно, что ему было известно об этой критике, и он предостерег Ван Мэна: «Надеюсь, что критика модернизма не скажется на вашем творческом состоянии духа... Не следует уходить далеко в литературных поисках»<sup>45</sup>. В 1981 г. после публикации повести Ван Мэна «Чалый» пришло письмо от Ху Цяому: «не следует писать приемами модернизма». Ван Мэн комментирует это со знаком вопроса: «эти слова Ху Цяому тоже полезны и поучительны?» Писатель сам, может быть, уходит от однозначного ответа? С одной стороны, подобного рода указания носят положительный характер: возможно, Ху Цяому пытался уберечь Ван Мэна от критики. Но в компетенции ли руководителей культуры направлять в нужном им направлении течение литературно-творческой мысли? Указывать писателям на то, как им следует и как не следует писать? Думается, что руководители литературы не должны подчинять своей воле ни писателей, ни литературный процесс в целом. Ярким примером того, что может выйти из этого, является горький опыт «культурной революции» в истории литературы Китая двадцатого века.

В 1985 г., перед тем, как должен был состояться IV пленум КПК, Ху Цяому разыскивал Ван Мэна, настаивая на том, чтобы он выступил с критикой в адрес статьи «О свободе творчества», опубликованной в «Вэнь бао» 文艺报. В то время шли выступления за «строительство социализма с китайской спецификой», критиковали модернистское направление, ратовали за единство языка.

Ху Цяому навязывал Ван Мэну свое мнение, которое было чуждо Ван Мэну. Несомненно, по статусу Ху Цяому выше Ван Мэна, но неужели только поэтому с его стороны были допустимы такие действия? Это был 1985 г. а в июне 1986 г. Ван Мэна назначили на пост министра культуры. Вероятно, уже в 1985 г. в кулуарах высших кругов власти рассматривался и обсуждался вопрос о Ван Мэне как о кандидате на пост министра культуры. Ху Цяому, предвидя такой сход дальнейших событий, предложил писателю выступить с критикой статьи «О свободе творчества». Писатель отказался.

Ван Мэн осознает, что китайское общество «пронизывает политика», однако уйти от политики невозможно: «Отход от политики — от-

---

<sup>45</sup> 王蒙。我是王蒙：王蒙，自白：《*Ван Мэн* [Ван Мэн: исповедь Ван Мэна]. 1999. С. 222. Серия «Современные писатели: откровения». 北京，团结出版社。

ход от жизни. Вырвешься из круговорота жизни — отдалиться от страны, от судьбы народа и от судьбы широких масс», здесь же звучит очень важная мысль Ван Мэна: «В то же время я решительно выступаю против того, чтобы политику выдавали за литературу». Для Ван Мэна роль руководителя в литературе важна, но она должна сводиться к оказанию помощи писателям и литераторам, к содействию развитию литературного творчества страны, а не к тоталитарному руководству в области литературы, сковыванию литературной мысли, торможению литературного процесса.

Самому Ван Мэну приемы модернизма дали возможность самовыразиться, поэтому-то Ван Мэн и смог выступать выразителем нетрадиционного сознания и целиком сосредоточиться на выявлении и воплощении своего неординарного, нового для Китая видения. Как верно подмечает С.А. Торопцев: «Писатель ставил перед собой задачу не имитировать технику письма “потока сознания” для некоего историко-литературного музея, а найти такие заморские “помидоры”, которые натурально привились бы на “китайской почве”»<sup>46</sup>; «элементы собственного “потока сознания” у Ван Мэна не представляют собой единой, нерасчлененной струи, а вкраплены в авторскую и несобственно прямую речь, а также во внутренние монологи персонажей. Кроме того, они лишены такого важного характеристического элемента ортодоксального “потока сознания”, как фрейдистские патологические комплексы и пласты бессознательного»<sup>47</sup>.

Несмотря на то, что для Ван Мэна как писателя-реалиста жизнь социума является главным содержанием творчества, несмотря на то, что общественную иерархию, социальную рефлексию писатель ставит во главу угла, он не отрицает модернистскую концепцию творчества в литературе и искусстве. Ван Мэн высоко оценивает творчество писателей модернистов. Он считает, что хотя «модернизм» заимствован, но такие элементы, присущие модернизму, как «хронотоп», акцентированная «символика», свободное перемещение во времени и пространстве, абстракция — все это встречается уже в китайском классическом романе

---

<sup>46</sup>王蒙。我反对用政治说教代替文学：《范·梅》[Я решительно против того, чтобы литературу заменяли политикой] // 我是王蒙：王蒙自白。北京，团结出版社。1999。С. 185。

<sup>47</sup>Торопцев С.А. Открытие личности. Заметки о китайской психологической прозе // Литературное обозрение, М., 1984. № 1. С.32.



«Сон в красном тереме»<sup>48</sup>. Ван Мэн осознает, что творческая концепция модернизма — это важное явление литературы, идущее своим путем и имеющее свое особое значение. Одной из главных целей для Ван Мэна писателя является стремление к совершенствованию мира. Для писателей модернистского течения объектом творчества представляется область сознательного и подсознательного, проявления человеческой психики, индивидуализм — вот точка любого отсчета, абсурдности мира — универсальное сознание в модернизме. Индивидуализм, несомненно, важен для Ван Мэна, индивидуализм являет собой одну из главных составных элементов мира, человек — это абсолютная духовная личность, поэтому Ван Мэн не мог выступить против модернистской концепции творчества, против писателей-модернистов.

Другой руководитель литературы — Чжоу Ян к элементам модернизма относился положительно, видя в них свежее творческое веяние. Чжоу Ян подчеркивал: "Необходима свобода, но также следует соблюдать и закон, правила и в жизни, и в политике. Когда писатель говорит о правде, у него должны быть самые высокие требования". Ван Мэн отмечает, что когда Чжоу Ян "защищал партийных руководителей, деятелей искусства, он был так искренен. Все это так близко принимал к сердцу"<sup>49</sup>. Ван Мэну жаль Чжоу Яна. Жаль, потому что Чжоу был в какой-то мере идеалистом. Как деятель литературы, не один год проработавший в своей должности, он должен был осознавать, что в условиях идеологического прессинга в стране у писателя далеко не всегда существует возможность высказывать то, что хочется сказать, то, что он чувствует сердцем творца. То есть руководителю литературы следует реально оценивать общественную и литературную ситуации в стране.

Высказывая свою оценку роли этих трех руководителей в литературе, Ван Мэн часто раскрывает свое отношение к ним, что не противоречит философскому осмыслению писателем сущности личностей этих политических деятелей. Ван Мэн открыто демонстрирует свою оценку роли трех руководителей, его система суждений являет собой философское осмысление сути этих представителей власти.

---

<sup>48</sup>王蒙 zhi Goxingjian Ван Мэн [Письмо Гао Синцзяню] // 王蒙。漫话小说创作：Ван Мэн [Беседы о литературном творчестве]. 上海，上海文艺出版社，1983б. С. 206.

<sup>49</sup>王蒙。我是王蒙：王蒙，自白：Ван Мэн [Ван Мэн: исповедь Ван Мэна].北京，团结出版社，1999. С. 234. Серия «Современные писатели: открытия».

В идеальной концепции Ван Мэна в руководителях литературы воплощается идея национального духа и культурной специфики. Писатель считает, что руководители литературного процесса, во-первых, должны помогать писателям: «Мы должны также помогать нынешним мастерам культуры, почитать их. С такими титанами иными становится дух нации, уверенность нации, достоинство нации»; во-вторых, идеологические соображения руководителей литературы не должны препятствовать развитию литературы, поскольку «литература и искусство имеют особое значение для формирования национального духа... Необходимо с еще большей открытостью впитывать, принимать, переваривать все, что есть в мире передового, полезного. Чем больше мы становимся культурной державой, тем смелее надо впитывать то, что непохоже на нашу культуру, то, что несет ей пользу»<sup>50</sup>; в-третьих, руководителям литературы должна быть присуща грамотность и осведомленность в вопросах литературы и искусства.

Ван Мэн проявил незаурядный исследовательский кругозор, осуществил своеобразное сопоставление между личностями Мао, Ху и Чжоу. В главе «Я и исторические личности» писатель проанализировал личности людей столь различных друг от друга. Автор, заостря сходство черт личностей Мао, Ху, Чжоу, наталкивает читателя на дальнейшие аналогии, побуждает его к размышлению — руководитель культуры прежде всего не должен препятствовать развитию литературы, его призывы не должны быть оторванными от реальной действительности, руководитель, пользуясь властью, не должен отделяться от народа.

Ван Мэн, обратившись к сложной проблеме руководителя культуры и литературы, исполнение которой требует разносторонних знаний о политической борьбе в руководстве и политической ситуации в стране, полного и свободного ориентирования во множестве вопросов и событий литературы, истории литературы Китая, культуры, политики, идеологии, получил не только возможность высказываться в прессе с одобрением или осуждением запавшего в его душу общественного явления, фактов действительности, в том числе обращение к вопросу о роли руководителей в литературе, но также получил возможность вернуться в свою молодость. Ван Мэн как творческая личность создает мемуары о

---

<sup>50</sup>王蒙。全球化与文化大国：《*Ван Мэн* [Волна глобализации и строительство культурной державы]。// 光明日报，北京，09.01.2002。Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2. С. 170)。

тех, с кем хорошо знаком, с кем он сжился, когда был молод — это и Мао Цзэдун, которого он любил, и Ху Цяому с Чжоу Яном — символизирующие собой светлое будущее.

Писатель, анализируя факты из жизни китайских политических деятелей, описывая события и явления из жизни страны, на их основе делает выводы. Своими работами он воздействует прежде всего на общественное мнение, а через него и на общественное сознание и на общественную практику.

## Глава 2

# ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ПРОЗЕ ВАН МЭНА КАК СУБЛИМАЦИЯ ЕГО КОНЦЕПЦИЙ ТВОРЧЕСТВА

Тема творческой личности занимает важное место в творчестве Ван Мэна. В своей прозе он размышляет о художнике-творце, о связи его с социумом, и это рефреном проходит через многие произведения Ван Мэна. В художественных произведениях в качестве героя часто выступает художник-творец: живописец и скульптор из «Глубин озера», музыкант Цао Цяньли из «Чалого», писатели из «Мертвеющих корней самшита» и «Неосуществленного», художник и пианистка из «Летнего портрета», певец из «Божественного певца», ученый Ни Цзао из романа «Метаморфозы, или Игра в складные картинки», переводчик художественной литературы Мяо Кэянь из «Грез о море». Писатель, художник, музыкант, эти особые высокочувствительные личности интересны Ван Мэну своей тонкостью ощущений. Понятие о писателе, художнике является предтечей понятия о мировом значении творца в целом.

В ряду творцов особое место Ван Мэн отводит писателю. Этот образ как бы является синтезом творческой личности в целом. Для Ван Мэна в писателе главное — гармония с обществом. Однако между творческой личностью и социумом порой возникают противоречия, которые для Ван Мэна являются отклонением от нормы. Ван Мэн показывает мир художника-творца, намечает для своих героев погружение в такие глубины, которые нельзя увидеть с первого взгляда. Ван Мэн обогащает художественную антропологию знанием о человеке творчества, о содержании его внутренней жизни, о его миропонимании, показывает крупным планом внутренний мир художника-творца, духовная жизнь которого, конечно, как и у любого другого человека, сопряжена с жизнью общества. «В человеческой сущности все — продукт жизни, культурных традиций, воспитания, разве что-то возможно оторвать от на-

ционального, классового, социального?»<sup>1</sup>. В этой главе мы ставим целью проанализировать выраженные в прозе взгляды Ван Мэна на творческий процесс, на место и роль художника-творца в мире и обществе.

## 2.1. Две концепции творческой личности в прозе Ван Мэна

Подход к человеку творчества в художественных произведениях Ван Мэна неоднозначен. В одних случаях творческая личность, будь то писатель, художник или музыкант, показана как ушедшая в себя, в свое «я» (ярким представителем такой личности стали писатели из произведений «Мертвеющие корни самшита» («黄杨树根之死») и «Неосуществленное» («没有»)), в других — это активная, деятельная личность, открытая общественным проблемам, которая пронесла сквозь тяжелые времена бурь культурной революции надежду на возвращение к нормальной жизни, надежду на возрождение творческого эго. Таков художник из «Глубин озера» («深的湖»).

Во времена «культурной революции» герой рассказа «Глубины озера» замкнулся в себе, отстранился от деятельности, законсервировался, но надежда жила, видимо, в потаенных глубинах души. Ван Мэн прямо не раскрыл глубины души художника, лишь слегка наметил, и только в конце рассказа читатель, как и сын самого художника, догадывается об этом. Такая личность развивается и ищет, пытается нащупать струны творческого начала, трогающие ее душу и сердце.

В этих персонажах представлены две модели личности в концепции творчества Ван Мэна. Так, ко второй модели можно отнести художника из «Глубин озера», а к первой — Ма из повести «Мертвеющие корни самшита» и писателя из «Неосуществленного». Ван Мэн не полностью принимает первую модель. Однако, думается, первая модель не есть у Ван Мэна априорно негативный тип творческой личности, поскольку через собственное «я» можно многое выразить. Сам Ван Мэн порой обращается к такому методу и к реальности идет через «я».

---

<sup>1</sup>王蒙。《人性》断想：Van Mэн [Мысли о «человеческой сущности»] // 文学评论, 1982. № 4. С. 118.

Рисуя образы творцов, Ван Мэн старается проникнуть в сложную натуру художника-творца. В этой связи на память приходит ранний роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности», у которого с повестью Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита» обнаруживается немало точек соприкосновения. В центре романа Джойса, как и в повести Ван Мэна, показана внутренняя жизнь, их душевные драмы, внутреннее развитие художников слова — Стивена Дедала и Ма Вэньхэна, их драмы душевного становления.

Ван Мэн, для которого характерны и интуитивное, и рациональное начала, обладает большой способностью к прочувствованию, улавливанию глубоких импульсов в человеке — все это позволяет ему самому объяснить противоречия в творчестве и в душе художников, их неудовлетворенность своим творчеством — своего рода, «конфликт неосуществленности». С.А. Торопцев справедливо отмечает, что «Ван Мэн не останавливается на констатации «неосуществленности», а предлагает рецепты к ее если не всегда преодолению, то по крайней мере внутренней компенсации. Душа не может вечно пребывать в раздвоенности, это губельно для нее и должна двигаться либо к трагическому исходу, либо к смягчению. Таков социально-психологический аспект художественных решений Ван Мэна»<sup>2</sup>. С одной стороны, Ван Мэн сочувствует художнику-творцу как коллеге, человеку с родственной душой. С другой же — он с холодной объективностью подходит к нему как к объекту изучения.

Идеал самого автора — художник-творец, чье творчество всегда находится в контексте общественного сознания, этот идеал существует в художнике из «Глубин озера», но Ван Мэн открыто не выражает свое мнение в отношении художника из «Глубин озера».

В рассказе «Глубины озера» создан характер, ищущий новые пласты выражения творческого начала, где были бы отражены социальный мир, выбор личности художника-творца, мудрость его прожитых лет, нравственный императив его души. Основой рассказа «Глубины озера» являются позитивность жизненных установок, возрождение, степень концентрации и сохранения творческого начала, сферы его внутреннего мира. Сила сохранения творческого начала во времена «культурной ре-

---

<sup>2</sup> *Торопцев С.А.* Конфликт неосуществленности» в прозе Ван Мэна // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы 12 науч. конф. М.: Наука, 1986. С. 396.

волюции», сконцентрировавшаяся и неисчезнувшая вопреки внешним обстоятельствам во внутреннем мире героя, художественно воплотилась в развитии и реализации творчества художника, приведшей к фигурам, представленным им на выставку.

Художник «Глубин озера» это не сверхчеловек, а реальный человек, которому хватило сил, терпения, надежды и веры пронести в себе творческое начало через тяжелое для всей страны и для отдельного индивидуума время.

Герой рассказа строит свою жизнь на основах реального мира, но формой его духовного существования оказываются воплощаемые в его картинах раздумья, о глубинах бытия. И хотя художник живет как обычный обыватель: растит сына-студента, носит ему еду в сеточке («В день экзаменов отец поджидал меня у ворот, на ветру, в руке — сеточка блинов с бараниной»); сдает стеклопосуду в магазин («Обсуждая с мамой, что будет на ужин, папа укладывал в корзину бутылочки. О, небо, все сплошь бутылки и банки из-под соевого соуса, уксуса, водки «Эрго-тоу», винной приправы, креветочного соуса, маринадов соленых овощей... Прихватив пяток немых бутылок, папа выскользнул за дверь»); казалось бы, ни разу «не обнаруживший таланта и вдохновения, маловавший, кроме высочайших портретов, только афишки образцовых спектаклей да фильмов, готовый два часа простоять в очереди за цинем баранины», художник обладает внутренним стержнем, верой и надеждой в возрождение, способностью самореализации.

Ван Мэн показывает положительность нравственных установок художника «Глубин озера»: активная общественная позиция, ответственность перед другими и обществом, перед собой, жажда отыскать «глубины» человеческого и общественного бытия.

Говоря об отрицательных психологических состояниях, Ван Мэн относит к ним пассивное сознание. Последнее является своего рода характеристикой героев из «Мертвеющих корней самшита» и «Неосуществленного». Безволие, сжившись с существом писателя из «Неосуществленного», порождает отсутствие у героя жизненной позиции. Ван Мэн изобразил героев, погрузившихся в собственное «я», будучи не в состоянии осознавать личную ответственность за свое индивидуальное и социальное бытие. Проблема пассивного сознания, отсутствие личностного стержня, пессимизм — вот перечень вопросов, поднятых Ван Мэном в рассказе «Неосуществленное» и в повести «Мертвеющие корни самшита». Думается, их справедливо свести к общей проблеме раз-

вития творческой личности, к дилемме «плодотворное — неплодотворное».

Процесс творчества — это переживание вневременного состояния, которое является чем-то совершенно особенным по отношению к рутинной, обыденной жизни. Но Ма, главный герой повести «Мертвеющие корни самшита», перестал верить в то, что оно дает ему возможность проникнуть в подлинную сущность вещей, где время существует, но выходит из плоскости нашего времени, а бытие предстает во всей своей цельности. Писатель должен выйти из текущего времени, подняться над ним, но лишь для того, чтобы с этой высоты взглянуть на реальное время и реальные события, которые с высоты оцениваются точнее. Настоящий писатель, писатель-творец, согласно концепции Ван Мэна, занимается делом улучшения нравственности людей. Он должен брать на себя труд воссоздания мира для светлого будущего своей нации — это является невероятно важным, значимым для Ван Мэна. Такой писатель, имея в своем распоряжении готовые ценности, например, традиционные, тем не менее, и сам создает новые ценности.

Проблемы чувственно-духовной связи художника-творца с миром и творческим началом не могли быть решены в творчестве Ван Мэна без ответов на вопросы: «Что такое творчество?», «Как творец относится к обществу?», «Какое место в обществе занимает творец?» Значимость художника-творца обуславливается еще и тем, что в структуре отношений «художник-творец — творчество — мир, общество» самое уязвимое положение, на взгляд Ван Мэна, занимает художник-творец. Например, пессимистический настрой, неуверенность в себе мешают Ма преодолеть разочарование. Пессимизм подрывает прочность и долговечность бытия героя, полагает видимый предел творчеству. Слабость героя обнажила «вторую», слабую сторону человеческой природы Ма, разрушила в нем полноту ощущений творческого и бытийного счастья, напомнила о временности пребывания в мире, подвергла суровой проверке основания бытия, поставила под сомнение не только творческое начало в писателе, но и саму вечность бытия, грозя превратить творчество, а вместе с ним и все сущее в иллюзию.

Изображение пассивного существования Ма и писателя из «Неосуществленного» раскрывает перед нами одну из граней противоречивой природы человека творчества. Это — некая модель, на примере которой автор показывает свое отношение к характеру. Личностные, индивидуальные характеристики героев являются художественным приемом об-



личения с целью создания образа разочарованности, подавленности творческого «я», ощущения безвыходности, глубокого одиночества в писателе. Разочарование, досада, горечь — вот основные ноты произведений «Мертвеющие корни самшита» и «Неосуществленное». Но представление Ван Мэна в том, каким должен быть художник-творец, какова должна быть его жизненная позиция, убеждает читателя в негативном отношении автора к тому, что художник-творец боится взять ответственность на себя.

Герои «Мертвеющих корней самшита», «Неосуществленного», «Глубин озера» совпали бы по многим параметрам, если бы не существенные расхождения, главное из которых — степень созвучия «я» и общества, степень творческой активности героя, в том числе отношения к творческому началу. Ма Вэньхэн и писатель из «Неосуществленного» несчастны. Герой «Неосуществленного» хотел бы изменить свою жизнь, но не знает, как это сделать, он лишь взывает к музе, вдохновению, чтобы они сами пришли к нему. Чувства уравновешенности, гармонии и единства омрачаются: писателя покинула муза, он в растерянности, не знает, что сделать, чтобы она вновь посетила его. Герой не может вернуть творческое вдохновение потому, что его память, воспоминания обращены назад, в прошлое. Новый поиск музыки писатель «Неосуществленного» ведет с помощью воспоминаний, однако подобного рода поиск только возвращает писателя обратно. Он надеется, что воспоминания помогут отыскать утраченную тропу к некоему «небесному источнику» вдохновения. В повести Ван Мэна «Мертвеющие корни самшита», а особенно в рассказе «Неосуществленное», как и в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности», существует еще и не такой безусловный герой — сам творческий процесс. Однако в отличие от Дж. Джойса, для которого самым ценным, думается, выступает общение с безусловным героем, то есть с творчеством и служением ему, для Ван Мэна самым ценным является социальная направленность творчества.

Ма Вэньхэн не хочет и не может больше жить с непокидающим его чувством пустоты, разочарования, недовольства, горечи, он готов к изменениям. «И в тот момент, когда он выбрасывал самшит на свалку, его душа распрямилась. Не отправиться ли в горы, подумал он, там, говорят, много таких раскидистых самшитовых деревьев, а еще есть плакучие ивы, плодовые дички, струящиеся воды. Он почувствовал, что следует изменить образ жизни и способ мышления, иначе жизнь больше не станет столь прекрасной, какой она была во времена его кассирства».

А в душе Стивена Дедала из романа «Портрет художника в юности» Дж. Джойса возникает лабиринт с извилами, с тьмою, провалами, постоянными внутренними перестройками. Эти два героя видят выходы в разных направлениях.

Выход из замкнутого положения как освоение нового «пространства» творческого поля — это общая проблема и художественная категория, объединяющая образы писателей из «Неосуществленного» и «Мертвеющих корней самшита». Художник «Глубин озера» сумел освоить новое «пространство» творчества, воплотив его в фигурах из камня, ибо он сохранил в себе творческий дух, пронеся его через тяжелые годы «культурной революции».

Степень развития личности писателя — основной критерий ее оценки, вбирающий все названные выше характеристики. Развитым чувством самосознания творческой личности обладает художник из рассказа «Глубины озера». Он способен определить свое место в общественной жизни, сохранить моральную опору внутри себя.

Одним из важнейших мотивов «Мертвеющих корней самшита» и «Неосуществленного» оказывается мотив самосовершенствования, стремления к синтезу в своем творчестве индивидуального и общественного, к которому следует стремиться каждому творцу. Важно отметить, что этого мотива как прямого положительного тезиса в образах нет, Ван Мэн доводит до читателя эту мысль «от противного», показывая, к чему приводит отсутствие чувства социальной ответственности, индивидуалистическое погружение в недра собственного «я». Писателю необходимо сознательно и целеустремленно в продолжение всей своей жизни создавать себя как личность, воспитывать в себе человека долга, строить свой характер.

Именно художник из «Глубин озера», не жаждущий славы, в большей степени сохранил то творческое начало, стремление к творчеству, которое и приводит его к расцвету. «Пусть временами он и занят соевым соусом или переругивается с мамой, пусть некогда пририсовывал ухо к скуле и подносил водку бригадиру, — ведь отыскал же он когда-то свое место в жизни и сегодня нашел вновь, у него есть своя “яркая звезда”». Вспомним эпизод из этого же рассказа, в котором речь идет о выставке, где представлены работы отца Сяо Луна: «Печаль и радость своего поколения, славу и позор, мудрость и страдание пережитого... все, что только может быть, он вложил в них!» Значительность данного эпизода состоит в том, что автор выделяет и подчеркивает важное нача-

ло, сохранившееся в герое, корни его мировосприятия и мироотношения. Нити от этого эпизода тянутся вглубь концепции художника-творца Ван Мэна.

Ван Мэн в «Мертвеющих корнях самшита», попытался в художественной форме объективно нащупать неустойчивый характер творческой личности, порожденный всей совокупностью событий XX века в Китае, изобразив психологический тип человека, в котором совместились противоположные чувства и качества души: надежда — отчаяние, вера — разочарование. Зыбкость, мерцание настроений, психологических состояний — главное свойство героя повести писателя Ма Вэньхэна. Сложный психологический внутренний мир героя отражается и в его сновидениях. Как отмечает С. Есин, «творчество писателя — это как бы микс из его собственных сновидений и обрывков той объективной реальности, которую писателю удалось охватить, та самая реальность, прошитая фантазиями»<sup>3</sup>. В одних снах Ма осуществляет свои мечтания, в других — полон чувства страха и неуверенности в себе. Сны Ма видел в детстве, затем они покинули его, и лишь когда он написал рассказ «Весенний дождь» и отнес его в редакцию «Литературного ежемесячника», сны вновь стали посещать его. С.А. Торопцев отмечает, что Ван Мэн «ставит своих героев в «государственстремительные» конструкции, и мотивы вольности, проявляющиеся прежде всего во внешне "не контролируемых" сновидениях персонажей, открывают лишь процесс начальной сублимации подавленных чувств естественного человека, рвущегося из гнетущих уз нормативности»<sup>4</sup>. Ма видел себя во сне талантливым, раскрепощенным, у него создается о самом себе впечатление, что он «весь мир оставил далеко позади», он видит картины о том, «как опубликовали его рассказ и седовласый главный редактор пригласил его на обед, о том, как он вышел на литературную сцену и запросто чокается с мэтрами литературы, а на прилавках книжных магазинов стопками лежат его книги — «Ма Вэньхэн. Избранное».

Поводом для таких сновидений послужила жажда признания, славы, которую Ма испытывает во время бодрствования. Раньше он думал прежде всего об общественной миссии литературы, теперь же жажда

---

<sup>3</sup> Есин С. Технология вымысла. М.: ИМЛИ, 2003. С. 5.

<sup>4</sup> Торопцев С.А. Проза Ван Мэна в концептуальном континууме // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004. С. 40.

признания и славы стали для Ма единственной целью. Из этих желаний проистекает ощущение своей значимости и во сне это желание представляется осуществленным. Сон превратил неосуществленное в осуществленное. Как писал З. Фрейд: «Сновидение... не бессмысленно, не абсурдно, оно не предполагает, что часть нашей души спит, а другая начинает пробуждаться. Сновидение — полное психическое явление. Оно — осуществление желания»<sup>5</sup>.

Будучи уже знаменитым, Ма ушел в себя, наметилась трещина в отношениях с женой. Ему казалось, что Юйлин перестала понимать его, и Ма Вэньхэн вновь стал грезить, уходить в сновидения, но уже наяву — это одно из проявлений конфликта, происходящего во внутреннем мире героя. «В полночь пробудился, на постели, на стенах, во всей комнате было полно тараканов и клопов, давил, давил, но очистить от них комнату не смог и так захотелось взять в руки гранату и уйти в ничто вместе со всеми этими клопами и тараканами» — это строки из последнего произведения Ма «В клочья». Видение о клопах, которое Ма описал в эссе «В клочья», свидетельствует о чувстве страха, недовольства, вызывающих у него неприятные ощущения.

Счастье Ма оказалось мимолетно, сначала он утратил связь с реальностью, с обществом, а затем и с творческим духом. Отныне он не может обрести покой, в нем происходит душевный разлад, он одинок и подавлен. Ощущая мрак в себе, герой понимает, что «не в состоянии выдернуть самого себя за волосы из этих грязных мест, и чем дальше, тем больше он отчаивался». Вот тогда начинают сжиматься и скукоживаться корни его самшита.

Ван Мэн, как уже было сказано, в создании образов художников-творцов стремится отразить, в первую очередь, многомерность творческой личности, он рисует разные образы художника-творца, поэтому ему необходимо показать такие сферы проявления своих персонажей, которые с непосредственной очевидностью вскрывают именно это определенное типическое их свойство. Эту возможность перед Ван Мэном открывает психологизм. Депрессия Ма отрицательно повлияла на его творческий процесс. «Тесная квартирка, непрерывные вторжения посетителей, нескончаемые распри с женой, то мелкие, то крупные, — все это привело к тому, что дом показался Вэнь Хану узилищем, а жизнь — приготовлением к казни. Его первые произведения трогали читателя

---

<sup>5</sup> Фрейд З. Сон и сновидения. М.: ОЛИМП: АСТ-ЛТД, 1997. С. 123.

теплой поэтичностью, смутными надеждами, пульсирующим чувством, добротой маленького человека. Через три года такое уже не выходило из-под его пера, сердце огрубело, нервы, отполированные, превратились в какие-то острые заточки». Этим Ван Мэн хочет сказать о том, что художник-творец должен уметь воплощать психологический импульс творчества в произведении.

Ван Мэн не отрицает разные модели творчества, но категорически склоняется к социально-активному типу. При этом в его прозе пока нет достаточно полно обрисованного положительного персонажа, отвечающего нормативным воззрениям самого Ван Мэна.

## **2.2. Художник-творец и общество**

Писатели, мистифицируя реальность, пронизывают ее неким таинственным, сверхъестественным смыслом, и задачей писателя становится показать эту реальность во всей ее полноте, показать не только видимую поверхность вещей, но и гармоничное взаимодействие их внутренней и внешней сущностей. Без мистического начала, думается, не может существовать творчество.

Реальное и таинственное, загадочное, подсознательное составляют два важных элемента творчества Ван Мэна, отражаясь во всей системе его художественных средств, включая и рождение ярких образов героев из глубины раздумий Ван Мэна о себе, о жизни, о месте творческой личности в мире, и своеобразное символическое изображение художественных образов. В повести «Мертвеющие корни самшита», например, это самшит, некими мистическими связями протянувшийся к творческому стержню героя. «Полифонизм» взглядов Ван Мэна на художественное творчество основан на «микрокосмах»: социальное, индивидуальное, психологическое, реальное и таинственное, где главное место отведено Ван Мэном социальному, реальному.

Ма Вэньхэну приходит мысль о том, что в деревце таится какой-то глубокий смысл: «в этом болезненном деревце заключалась непостижимая эстетическая ценность, напоминавшая герою о сакральных вершинах и горных склонах... оно вызывало у него ассоциации, которые вдохновляли и одновременно терзали его». «Вдохновляли» и «терзали» можно понять следующим образом: корни самшита в повести являют собой символ таинственного элемента творческого процесса, поэтому

дереву отведена ведущая роль в психологическом рисунке образа Ма. Важно отметить, что особое значение в повести имеют те загадочные силы, которые у Ма Вэньхэна живут в его сокровенных глубинах и движут душой писателя. Эти силы являются источником прилива творческих сил героя, но поскольку во внутреннем мире Ма постоянно происходит столкновение реально существующего и таинственного, мистического эти два борющихся начала терзают Ма. Произведения Ван Мэна полны философской категорией будущего. Время для художника-творца идет иначе, поглощенный творческим актом, он освобожден от времени. Поэтому когда Ма Вэньхэн и писатель из «Неосуществленного» теряют связь с творческим началом, с музыкой, им трудно заново привыкнуть жить по законам реального времени. «Человек свободен, когда он находится в состоянии творческого подъема... Продукты творчества находятся во времени, самый же творческий акт находится вне времени»<sup>6</sup>. Ма Вэньхэна убило это раздвоение, ему хотелось творить вне времени надвременные вещи, но обществу, по Ван Мэну, нужно актуальное творчество, а творить вне времени вещи, находящиеся в своем времени, Ма не сумел, поэтому он, возможно, предпочтет «вернуться во время». Ван Мэн намекает на возрождение, если Ма сумеет вернуться к действительной реальности. Тональность произведения, его пространство, творческая судьба главного героя задаются одним символом — корнями самшита. Заглавие повести «Мертвеющие корни самшита» представляет собой важный элемент композиции произведения, энергию сущности самого произведения. Авторская установка на изображение сокровенных внутренних душевных движений героя повести, неясной и порой неосознаваемой игры Ма с самим собой, стремление передать всю сложность психологических изломов, происходящих в глубинах творческой личности, выражается в слове «*мертвеющие*». «*Мертвеющие корни самшита*» обретают природу и функцию образа-символа. «*Мертвеющее*» — одно из творческих начал — таинственное, загадочное, непознанное или непознаваемое. Важно обратить внимание на то, что корни самшита не были мертвы, в корнях идет процесс омертвения, подобный процесс происходит и в творческом духе Ма. Образ-символ корней самшита у Ван Мэна отражает динамику авторского, ценностно-отношения к действительности, к творчеству, творческой личности.

---

<sup>6</sup> Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 288.

Самшит в повести — это некая подсознательная сторона творческого начала писателя Ма Вэньхэна, центр его духовности, «проводник» космического канала. Видение дерева как «духа» писателя уходит глубоко корнями в китайскую традицию. Так, танский писатель и теоретик литературы Хань Юй представлял писателя в образе корневой системы дерева, а его художественное проявление — в образе кроны, плодов и цветов: «Не надобно обличьем обольщаться, а корни взращивать и ожидать плоды, и почву сдабривать, цветенье предворяя. Коль корни мощные, то будут и плоды. Коль жирная земля — цветенье будет буйным»<sup>7</sup>. А у основателя неоконфуцианства Чжу Си (XII в.) «Метафорой бытия стало дерево, что корнями уходит в Землю, а верхушкой — в Небо, соединяя в себе субстанции света и тьмы. Но это «мировое дерево» должно было расти корнями вверх, поскольку все основополагающие категории бытия суть корни, а производные относятся к ветвям и листьям. Отсюда рождались метафоры, что словесность — это «листья Космоса», а корни — это «Дао мира»<sup>8</sup>.

Деревья как важный компонент природы играют значимую роль в китайской литературной традиции. В культе деревьев отразились различные стадии в развитии народного мировоззрения — от самых архаических представлений до сложных философских воззрений. В работах отечественных ученых<sup>9</sup> уделялось значительное место анализу различных аспектов образа дерева, можно выделить такие представления о деревьях: деревья-фетиши, деревья-тотемы, одухотворение самих деревьев, поклонение духу дерева, сакрализация деревьев как вместилища различных духов и божеств, иногда как обитель умерших. Культ священных деревьев связывался с образом мирового дерева, рассматривающегося как древо жизни<sup>10</sup>. Мировым деревом в буддизме стал назы-

---

<sup>7</sup> Гусаров В. Ф. Наитие даоса и вдохновение конфуцианца // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: Наука, 1974. С. 61.

<sup>8</sup> Гольгина К. И. «Великий предел»: Китайская модель мира в литературе и культуре (1—13 вв.). М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 322.

<sup>9</sup> Шмидт Р. В. К вопросу о возникновении культа дерева. Доклады АН СССР, 1928; Францев Ю. В. Фетишизм и проблема происхождения религии М., 1940. Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.

<sup>10</sup> Латынин Б. А. Мировое дерево, дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л., 1935. Вып. 69.

ваться трехтысячелетний баньян, под которым на Будду снизошло просветление. Трактовка мирового дерева в буддизме несет на себе следы многоступенчатой буддийской символики. Буддисты молитвенно преклоняются перед святым деревом — символическим изображением всеведения вешего Будды<sup>11</sup>. «Древо Мировое (arbor mundi, «космическое» дерево)... образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Образ Д.м засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах... — «дерево жизни», «дерево плодородия», «дерево центра», «дерево восхождения», «небесное дерево», «шаманское дерево», «мистическое дерево», «дерево познания и т. п.»<sup>12</sup>. Иероглиф «му» («дерево») есть в китайском слове «Мусин» — планета Юпитер, являющаяся планетой стихии дерева и символизирующая категорию времени<sup>13</sup>. «У китайцев Древом Жизни являются разные деревья. ... Древо Жизни, как и Древо Свежей Росы, растет на вершине священной горы Куньлунь и является мировой осью»<sup>14</sup>. Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступает как образ времени. «Дерево — образ самой вечности»<sup>15</sup>, воплощением которой является творчество. В быстротечной красоте, рожденной творцом, конкретный образ времени превращается в беспредельность. Самшит в повести Ван Мэна передает таинственное молчание, погруженность в себя, в свое подсознательное творческое эго. Два главных варианта символики дерева присутствуют в повести: растущий самшит как символ вечно обновляющейся жизни творческого духа, мертвеющий — как символ разрыва писателя с творческим духом.

Дж. Купер отмечает, что «погруженное корнями в недра земли, соприкасаясь с водами в ее центре, дерево растет в мире, наращивая кольца как показатель своего возраста, а ветви его достигают небес и вечности, символизируя различия в плане проявлений материального мира.

---

<sup>11</sup> Минаев И.П. Буддизм. Исследования и материалы // Записки историко-филол. факультета Императорского университета. СПб., 1887. Ч. 16.

<sup>12</sup> Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 1. С. 398.

<sup>13</sup> Голыгина К.И. Звездное небо и «Книга перемен». М.: Институт востоковедения РАН, 2003.

<sup>14</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 73.

<sup>15</sup> Эштетин М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 38.



Вечнозеленое дерево означает бесконечную жизнь, неумирающий дух и бессмертие». «У буддистов... дерево — символ Великого пробуждения, Древо Великой Мудрости, суть Будды. Его «корни уходят глубоко в стабильность ...чи цветы — моральные деяния... плодами которого являются добродетели» (Буддхакарита) »<sup>16</sup>.

Самшит у Ма рос в вазоне, он был отделен от животворной земли, питающей соками самой природы, являя собой изначально природное, но вычурное, похожее на искусственное создание. «Корни самшита с пепельно-желтой древесиной, извилистыми трещинами, черными наростами с первого взгляда напоминали камень причудливой формы, обретенной словно бы под давлением, или композицию, сотворенную каким-нибудь модернистом, отражающую его своеобразный, изломанный, подавленный внутренний конфликт и силу фантазии. Из черных наростов выбивались несколько жалких веточек, похожих на больные конечности маразмизирующих паралитиков и усеянных редкими желтоватыми листочками с белыми прожилками». Символ-лейтмотив повести — образ самшита, главным образом его корни, являющиеся квинтэссенцией «высокохудожественного» для Ма Вэньхэна, «непостижимая эстетическая ценность, напоминавшая... о сакральных вершинах и горных склонах», «у него с корнями самшита — общая печаль, общее одиночество, общие ощущения», то есть корни самшита — это воплощение его писательского дара, его «я».

В прозе Ван Мэна намеки, недосказанность и символ являются конструктивными элементами. В повести «Мертвеющие корни самшита» писатель намекает, что некий проводник духа творческой потенции заключается в корнях самшита Ма Вэньхэна. Корни самшита начинают сжиматься, гнить тогда, когда Ма осознает, что все его писательские чаяния безрезультатны, они не приносят того удовлетворения, которое он ожидал: «ему не удавалось выразить свои чувства».

Мотив самшита как символ мистической стороны духа творчества сопровождал Ма Вэньхэна еще до того, как он приобрел его. *Мертвеющие* корни самшита символизируют собой распад единства мира писателя, начало возникновения противоречия как в его внутреннем мире, так и в реальной действительности с окружающим миром. Этот конфликт является одним из ведущих элементов в повести «Мертвеющие

---

<sup>16</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 72.

корни самшита». Надлом, внутренний конфликт, произошедший во внутреннем мире писателя, явно связан с тем, что он ушел в себя, стал эгоистом, оторвался от реальности, от земли. «Успех, смутно почувствовал он, воистину есть начало крушения».

Таинственный дух творчества, муза перестали являться Ма Вэньхэну, поскольку все бытие его стало располагаться в другой плоскости мира, он перестал спускаться в глубины бытия, потому что теперь занят лишь своей персоной и «живительный небесный источник», «эликсир бессмертия» отныне недоступен ему. Образ самшита выполняет не только символические функции в произведении Ван Мэна, он необычайно эстетически значим как один из психологических элементов внутреннего пространства произведения, определяющих его как некую систему координат. Например, самшит является неким воплощением таинственной стороны творчества, отрекаясь от которого, герой попадает из другого мира в мир реальный, где, возможно, он еще способен встретить музу литературного творчества, но уже другого. Постепенно Ма Вэньхэном овладевают чувства разочарования, безнадежности и беспокойства, но он пассивен, не пытается вернуть утерянную гармонию художественного сознания. Душевное состояние героя созвучно состоянию самшита, и Ма придает особое значение этим переживаниям. Целостный мир распадается на два элемента, отрицающих друг друга, — период кассирства и период после признания писательского таланта Ма.

Повесть «Мертвеющие корни самшита» — одно из богатых своими смыслами и образами произведение. В связи с этим необходимо высветить его глубинное содержание, вмещающее сложный характер сущности творческих сил. В этом произведении нет сюжетной предрешенности и завершенности, что обусловлено творческой манерой автора. Главный герой — писатель Ма Вэньхэн, рассказ которого получил признание, в тридцать пять лет восходит на литературную сцену, сочиняет произведения, купаясь в лучах популярности и славы, наслаждается своим новым положением, он полон самых высоких идей и устремлений, полагая, что «писательство сможет доставить ему немало удовлетворения, он понесет людям тепло, свет». Рассказ «Весенний дождь» принес Ма Вэньхэну известность и признание — это «элегия жизни и гимн жизни!» Ма долго шел к этому произведению, все годы его жизни до этого произведения были окрашены отнюдь не в радужные тона — в детстве ровесники всегда подтрунивали над ним, считали посредствен-

ностью, после школы у него не приняли документы в вуз, потом «культурная революция», нескончаемая работа в кассе, а где же место «духовному»? Несмотря на все эти жизненные перипетии, вопреки постоянно не покидающему его чувству страха, «страха, что не получится, что засмеют, что не примут», несмотря на то, что он «давно перестал витийствовать о прекрасном языке, литературе, искусстве... ему уже расхотелось... раствориться в литературе, отдать ей всего себя, сгореть в ней. Он больше не преклонялся перед литературой, не веровал в нее так беззаветно». Пробудившийся в Ма Вэньхэне мистический элемент творческого начала, появившийся на свет вместе с Вэньхэном и никогда не оставляющий его, заставил Ма взять перо, и родился «Весенний дождь».

Ма Вэньхэн поначалу не признавался даже самому себе в том, что «Весенний дождь» — это «вся его судьба», пренебрежительно назвав рассказ «несколькими страничками корявых иероглифов». «Весенний дождь» получил положительные отзывы литературной критики, и из-под пера Ма Вэньхэна полились произведения: «Свет звезды», «Подлинное чувство», «Ночная прохлада», «Лунное сияние» и другие. Исходя из названий рассказов и эссе Ма Вэньхэна, можно сделать вывод, какие произведения, на взгляд самого Ван Мэна, могут найти отклик у читателя. Первые произведения Ма были полны глубоких чувств и мыслей о том, что «литература — это святое и великое деяние», были полны желания нести людям свет и теплоту. Ван Мэн писал: «Литература — это работа сродни божественной», «Писатель счастливейший человек на свете, он может беседовать с тысячей, десятками тысяч, сотнями тысяч друзей»<sup>17</sup>. У Ма Вэньхэна появилась возможность общаться с огромной аудиторией читателей, доносить до их сердец свои чаяния, чувства, взывая к высоким идеалам, делая жизнь лучше, чище.

Судя по названиям произведений Ма Вэньхэна («Свет звезды», «Подлинное чувство», «Ночная прохлада», «Лунное сияние»), он писал в них о явлениях природы. В этих произведениях есть отсыл к природе, естественности, а вместе с тем и к традиционной эстетике китайского народа. «Тема природы в творчестве многочисленных китайских писателей, поэтов раскрывается в органической взаимосвязи с внутренним миром их идей и эмоций, с глубоким чувством родной земли...

---

<sup>17</sup>王蒙。漫话小说创作：《*Ван Мэн* [Беседы о литературном творчестве]。上海，上海文艺出版社，1983。С. 21。

В окружающей природе китайские поэты часто стремятся открыть не только источник красоты, но и совершенство порядка и противопоставить их социальным условиям современного им общества... Для китайских же художников слово природа... всегда символизировала совершенство»<sup>18</sup>. В то время Ма воспринимал себя как часть огромного мира природы, но в последних его произведениях — «Молчание самшита», «Ползучий гад» и «В клочья» присутствует признак модернистской отстраненности — Ма уходит в свой внутренний мир, он ощущает себя одиноким, лишенным понимания в мире. «Начало принесло ему столько волшебных устремлений, а потом разочарование, безнадежность и, наконец, тревожное беспокойство. Когда-то он был преисполнен прекрасных желаний, а затем омертвел, отравил свою душу, все ненавидя, надо всем издеваясь. Сначала он нес в себе любовь, теплоту, заботу, сменившиеся досадой, грубостью, холодом». Однако критики отозвались об этом произведении так: «пробуждение человеческой мысли», «подчеркивалась такая особенность Ма Вэньхэна, как приверженность своему пути, отказ от трех требований, которыми руководствуются рядовые люди».

Ма Вэньхэн погрузился в самолюбование, это привело к тому, что он озлобился против мира, ушел в себя. Все произошедшее неминуемо отразилось и на его литературной деятельности, Ма написал «в кафкианском духе» произведение «Ползучий гад». Это «кафкианство» нельзя оставить без внимания — Ван Мэн дает ключ к пониманию причин сползания Ма с социально ответственной позиции на индивидуалистическую. Произведение «Ползучий гад» было полно негодования по поводу существования повсеместной несправедливости и проводило мысль о паразитическом существовании большей части населения страны. Затем Ма сочинил «Безответное письмо», «Молчание самшита», последнее он назвал «прорывом», «поднявшееся над заурядностью и вошедшее в высшие сферы». Высшие сферы чего, прорыв куда? Это прорыв в высшие сферы, которые завели писателя в тупик, доказательством этому служит последнее произведение написанное Ма — «В клочья». Из названия произведения следует, что Ма в клочья решил разорвать свое творчество и свою жизнь. Прервалась связь с творческим началом, начался процесс отчуждения, отдаления от «живительного

---

<sup>18</sup> Федоренко Н.Т. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1. С. 66.

небесного источника». У Ма не оказалось собственного «я» — сильного, уверенного, которое, если пожелает, может слиться с обществом, если нет — уйдет из общества, но останется самим собой. Он не смог войти в мир — все это завело его не на тот путь, к которому он стремился, грезя о светлом и добром, высокоэстетичном. Проза Ма, направленная против серости, обыденной жизни — своего рода мятеж, но мятеж незрелый и, главное, эгоцентричный. Этот бунт против обыденности, воплотившийся в произведениях Ма «Ползучий гад», «Молчание самшита», «В ключья», обернулся эстетством и мизантропией. Ма не осознал необходимости постоянного поиска добра для общества, человека, он стал пленником бунта против серости. То же произошло и с главным героем романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» Стивенем Дедалом.

Ощущение непрочности бытия, скрытого драматизма земного человеческого существования стало тем звеном, которое соединило произведения Ма последнего периода с началом его творческого пути до признания в литературных кругах. Главные темы претерпели серьезные изменения: сузился диапазон, в некогда определенной позитивной основе творческих исканий Ма стала наблюдаться тенденция пессимистичного настроения в жизни, потому что его отношение к миру не осталось прежним, что, естественно, отразилось и на создаваемом им художественном мире. Чреватость бытия неблагополучием, внутренняя трагичность теперь стали составлять для Ма главное в восприятии окружающего. А лирически-взволнованное изображение мира, неизменно связанное с глубокой философичностью и психологизмом, образно-ассоциативными связями, отныне оставлены далеко в прошлом Ма. Еще в VIII веке Хань Юй подчеркивал, что именно трудности, невзгоды, страдания являются, своего рода, источником вдохновения для художника слова. «Ведь отзвук, рожденный умиротворенностью, беден и слаб. А голос, рожденный болью душевной, прекрасен и полон. Для выражения радости слово отыскивать трудно. Для выражения горести слова легко обрести. Вот потому-то настоящие шедевры выходят в большинстве из мест, где постоялый двор, где жизнь простого люда»<sup>19</sup>.

В повести «Мертвеющие корни самшита» есть еще один символ, в котором выразился элемент творческого в образе Ма Вэньхэна — это

---

<sup>19</sup> Гусаров В. Ф. Наитие даоса и вдохновение конфуцианца // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: Наука, 1974. С. 63—64.

символ коня (иероглиф «ма» в имени Ма Вэньхэна означает «конь»). «Конь получил стойло в литературной конюшне». «Весенний дождь» он еще написал с ощущением, будто пытается «оживить дохлую клячу, минуло двадцать лет, и те скакуны его вдохновения, его творческой мысли давно уже сдохли, разодранные сомнениями. Кто бы мог подумать, что на рубеже лета и осени семьдесят восьмого кобылка воспрянет, взбрыкнет, заржет, цокнет копытом, помашет хвостом... Ну, что за волшебный тысячеверстый скакун!» Через образ-символ скакуна, обладающего величавостью, волшебным совершенством, Ван Мэн, словно с помощью микроскопа, показывает, увеличивает, давая тем самым возможность детально разглядеть творческое и эстетическое начала в личности писателя Ма. Если взглянуть на главного персонажа повести через призму «скакуна», можно увидеть его внутренний мир, его стремления. В повести Ма Вэньхэн и «волшебный тысячеверстый скакун» были вместе двадцать лет тому назад, когда он впервые послал рукопись в «Литературный ежемесячник», но во времена культурной революции и после ее событий «скакуны его вдохновения, его творческой мысли ... уже сдохли». Осенью 1978 года «скакун» снова ожил, воскресло таинственное творческое начало в Ма. Однако Ма, как выясняется из повести, и «волшебный скакун» — это не единое нерасторжимое существо.

В повести возникает столь характерный для современности мотив неудовлетворенности действительностью, роковой предопределенности человеческой судьбы. Жизнь Ма — это поток, в котором все переплетено — поиск своего места в жизни, надежда, разочарование, утверждение на литературном поприще, отношение к друзьям, к семье, осмысление происходящих вокруг событий. Именно в этом процессе может произойти становление и закаливание личности, подобное произошло с художником из рассказа «Глубины озера». Судьба же Ма Вэньхэна, думается, предопределена Ван Мэном. « И в тот момент, когда он выбрасывал самшит на свалку, его душа распрямилась... Он почувствовал, что следует по-другому и жить, и мыслить, иначе у него никогда уже не будет в жизни таких безмятежных дней, какие были во времена его касирства». По Ван Мэну, Ма должен бы изменить свою позицию на позицию иного толка — обратив свое творчество к социуму.

Ван Мэн расчленяет общее «я» художника-творца на части, персонафицирует конфликтующие устремления творческой жизни в Ма Вэньхэне, в писателе из «Неосуществленного» и в художнике из «Глубин озера». С одной стороны, описывая Ма, художника и писателя из

«Неосуществленного», Ван Мэн ставит себя на место художника-творца, пытается взглянуть на него глазами другого творца, пережить их жизни в том плане, в котором он сам бы действительно пережил свою жизнь, а также взглянуть на себя как на творца глазами другого. Автор творит, переживает судьбы своих героев, их образы, вкладывает в эти персонажи свое отношение к ним. Ван Мэн, рисуя героев своих произведений, помогает и себе, и читателю разобраться в художнике увидеть его внутреннюю сущность.

Ма начинает осознавать несостоятельность своей философии жизни, ощущая психологический дискомфорт. Расхождение надуманной жизни с реальной приводят его к творческому кризису. С этого момента прекращается творческое развитие личности Ма. Герой Ван Мэна не предпринимает попыток вернуть творческую музу, ибо он всматривается лишь в свой внутренний мир. Отгородившись в жизни от внешнего мира пространством своих грез, Ма и писатель из «Неосуществленного» ограничили мир своего творчества узкими рамками. Ван Мэн ощущает изменчивость, некий элемент зыбкости в личности Ма и писателя из «Неосуществленного».

Кризис внутреннего состояния героев из «Мертвеющих корней самшита» и «Неосуществленного» — результат отказа от полноты восприятия реальной действительности. И следующим витком в развитии образа Ма Вэньхэна для Ван Мэна должна бы стать попытка устранения создавшейся неполноты путем активного подключения героя к общественным процессам. «У каждого писателя — свои ограничения и в то же время — поиск, тенденция к прорыву ограничений... лишь при непрерывных прорывах ограничений можно быть новатором, творить, развиваться, иметь свою судьбу, только так возможно не омертветь и не вести читателя от радости — к утомлению и финальной скуке»<sup>20</sup>. Противоречивость, взаимоисключающие мотивы поведения приводят к внутреннему распаду личности Ма. Отрекаясь от духовного единения с миром, он погружается в одиночество и отчаяние. Возврат к такому литературному образу означает творческий застой и духовную неудовлетворенность, из которой герой, возможно, и выберется. Не исключено, что таинство творческого духа все-таки будет иногда прорываться из глубин на поверхность, не давая покоя, вновь будоража и терзая писателя. Это сложный, неодно-

---

<sup>20</sup>王蒙. 善良者的命运 : *Ван Мэн* [Судьба добросердечного] // 文学评论, 1982. №5. С. 38.

значный процесс, часто независимый от воли самого творца, это «живительный небесный источник». Творческий процесс — явление сложное, в одних случаях оно приводит к отмиранию, невозможности появления новых идей, произведений — подобное случилось с героем рассказа «Неосуществленное», вдохновение, муза покинули писателя. «Я жду, когда сойдет ко мне изящная, полная жизни, легкая, как призрак, новелла. Словно жду тебя». «Я часто думал, что готов отказаться от всего, что было потом, только бы вновь изведать то счастье, когда мы были вместе, возродить весну моих девятнадцати и двадцати, вновь пройти через все это». Так и творчество Ма Вэньхэна пришло к угасанию; в других произведениях это принесло художнику-творцу бесконечную череду возрождения, например, художнику из «Глубин озера».

Автор уверен в способности писателя увидеть в истинном свете события и других людей, прикоснуться к живой реальности. Ван Мэн считает, что реальная жизнь помогает писателю в создании художественных произведений. «Новые и старые друзья Ма Вэньхэна, включая некогда столь почитаемого им старого редактора и писателя... осознанно или нет принялись убеждать его слиться с народом, с его жизнью, вернуться лицом к огромному миру». А внутренний мир художника из «Глубин озера» гармоничен, естественен, несмотря на «культурную революцию», которую ему пришлось пережить, на протяжении этих лет он набирается мудрости, спокойствия, приобщается к многообразию жизни.

### **2.3. Художник-творец в повседневной жизни**

Анализ характеров героев «Мертвеющих корней самшита», «Глубин озера» дает нам право думать, что образ художника-творца вообрал в себя весь сложный комплекс элементов творческой личности — нравственного, этического, психологического, давая одновременно выходы к разным проблемам личности творца. Представляется, что в образах Ма и художника из «Глубин озера» обнажена суть не только творческих воззрений, но и отношений в семье, отношений с друзьями, все, что имеет воздействие на каждого художника-творца. Без семьи, без обычной человеческой жизни образ писателя, его мир был бы искусственным, лишенным живых красок. Не может писатель, художник жить, творить, создавать, не соприкасаясь с реальной действительностью, жи-



ва вне ее, находясь в идеальной среде. Потому что в семье, в общении, а не только в себе герои обретают защищенность, силу, веру. Отец Сяо Луна в «Глубинах озера» думает о своем сыне, о своей семье — это обязательная составляющая его жизни: «В день экзаменов отец поджидал меня у ворот, на ветру, в руке — сеточка блинчиков с бараниной... Увидел мою сумрачную физиономию и не решился спросить, как экзамены. Не зная, как ко мне подступиться, протянул сетку... На морозе папины руки посинели, кончик носа стал красным, по лицу текли не то тающие снежинки, не то пот от волнения, а может, слезы».

Отец Сяо Луна, будучи по замыслу неким мериллом положительного образа творческого человека, целен. Исходя из нарисованного Ван Мэном образа Ма, становится понятной и его отчужденность, пришедшая к нему после того, как он стал известным писателем.

### **Семья как часть внутреннего мира писателя**

Важность и значение семьи в китайском обществе уходит глубоко корнями в традицию. К одним из основных конфуцианских принципов относятся — самосовершенствование и укрепление семьи и государства. Конфуцианство рассматривает государство как макросемью: «Государство отождествлялось с обществом, социальные связи — с межличностными, основа которых усматривалась в семейной структуре»<sup>21</sup>. Ма Вэньхэн — главный герой повести «Мертвеющие корни самшита», но это далеко не «идеальный» герой. Ван Мэн вложил в своего героя некоторые черты «антигероя». Ма Вэньхэн постепенно становится черствым в отношениях с домашними, друзьями, коллегами и знакомыми. Сначала между Ма и его супругой Юйлин было полное взаимопонимание. Они вместе предавались воспоминаниям о том, когда впервые было опубликовано произведение Ма, жена всегда была благодарным слушателем мужа, посвятила себя ему. «Для нее он оставался все тем же живым, подлинным... что кассир, что писатель, которого успехи вовсе не переменили, не заставили отстраниться от прошлого». С.А. Торопцев справедливо считает, что «через персонажи Ван Мэн реализует свою излюбленную мысль о необходимости разумно-пропорционального со-

---

<sup>21</sup> Кобзев А.И. Конфуцианство // Китайская философия. Энциклопедический словарь / гл. ред. М.Л. Титаренко. М.: Мысль, 1994. С. 149.

единения в индивиде общего и частного, социального и личного»<sup>22</sup>. Но во внутреннем мире Ма образовалась глубокая трещина, прошедшая не только по его творчеству, оставив его в пределах земного, но и в семейной жизни, в отношениях с друзьями и знакомыми. То есть этот внутренний раскол приводит и к расколу внешнему, социальному. Отгородившись в жизни от внешнего мира идеализированным пространством, писатель оградил свой мир узкими рамками. В этом контексте вспоминаются рассуждения Милана Кундера в романе «Книга смеха и забвения» о сущности писательства: «Человек, пишущий книги, превращается во вселенную (разве не говорят о вселенной Бальзака, вселенной Чехова, вселенной Кафки), а сущность вселенной именно в том и заключается, что она единственная. Наличие другой вселенной, стало быть, угрожает самой ее сущности»<sup>23</sup>. Ма Вэньхэна ослепили лучи славы, однажды он заявил жене: «Я писатель, и без всяких скидок!» Ма для самого себя стал, своего рода, вселенной, душу и ум которой он отныне не может тратить на окружающих. Юйлин испугали эти слова: «Новые условия, созданные в стране, каждому представили все возможности развития то, на что он способен, заняться настоящим делом, самосовершенствоваться, заполнить свою жизнь» или, посчитала она, Ма решил разыграть перед женой «спектакль под названием “творческая личность”?» Для Ван Мэна творчество — это важное условие решения сложных задач настоящего времени, главное условие полноценного развития человека, включение его в систему ценностей социума, «социальность» — вот «духовное содержание личности»<sup>24</sup>.

Кульминацией и ярким доказательством того, что Ма ушел в себя, в свой внутренний мир, явилось приобретение Ма самшита. «Он недоумевал, почему, когда никто в мире о нем слыхом не слыхивал, жена любила его, поддерживала, а теперь, когда он пошел вверх, она его больше не понимает, и они постепенно утрачивают общий язык», со временем даже стал считать себя униженно подчиненным жене: «Он твердо решил покончить с руководящей ролью Юйлин, обрести само-

---

<sup>22</sup> *Торопцев С.А.* Проза Ван Мэна в концептуальном континууме // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004 С. 36.

<sup>23</sup> *Кундера М.* Книга смеха и забвения. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 137.

<sup>24</sup> *Торопцев С.А.* Проза Ван Мэна в концептуальном континууме // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004. С. 37.

стоятельность и на гонорар за «Ползучего гада» приобрести высокохудожественное, что по-настоящему могло бы ассоциироваться с «я» возрожденного Ма Вэньхэна». Этот эпизод также демонстрирует конфликт, произошедший с Ма — конфликт между социальным и индивидуальным. «С того момента, как самшит поселился в доме... у Юйлин и вовсе пропала радость, а соседи и коллеги, узнав его цену, принимались покачивать головой, кое-кто даже неодобрительно изрекал: «не стоит он того». Но это еще больше притягивало Вэнь Хана к корням самшита». (Вэнь Хан — это псевдоним Ма). В этом заключается вычурность, нелепость, несостоятельность «высоких» устремлений Ма Вэньхэна, идущая вразрез с тем, что, по Ван Мэну, действительно нужно обществу.

Для Ван Мэна жизнь и творчество целостны. Эту целостность личности писатель ощутил и художественно воплотил в образе художника в рассказе «Глубины озера».

### **Отношения с окружающими как путь в общественную жизнь**

Взаимоотношения с людьми — неотъемлемая часть жизни творческой личности, если только она не жаждет замкнуться в «башню из словной кости». Но, конечно, талант всегда вне нормы — такова его природа. В талантливом человеке много от ребенка — непосредственность мировосприятия, сконцентрированность на себе, отрешенность, как будто бы незнание общепринятого. Талантливая личность зачастую пребывает в конфликте со своим окружением. Жена гения — для него мостик, который соединяет его с обществом. Многое зависит от нее, жена отчасти определяет, как сложится не только их семейная жизнь, но и его общественная.

Однажды школьный товарищ Ма Вэньхэна вызвался помочь перейти Ма на новую работу в литературный детский журнал. Ма, еще не будучи обласканным славой, был очень благодарен товарищу. Но через три месяца, когда Ма Вэньхэн избрал себе псевдоним Вэнь Хан, (потому что Ма Вэньхэн — «эти три слога так вульгарны — какая-то «лошадь», обладающая «постоянством в литературе», а Вэнь Хан — «Теплый путь»), он отказал другу: «Извини, я туда не пойду, не собираюсь быть редактором, да и детской литературой заниматься не намерен».

Как-то раз к семье Ма зашел сосед Чжао, у него Ма с Юйлин собирались получить информацию об элитной школе, куда они хотели определить своего сына и где Чжао заведовал столовой. Ма с Чжао, общаясь десять лет, «частенько делились друг с другом своими мыслями да заботами, утешали друг друга». Чжао был нужен Ма и Юйлин, но Ма слушал соседа безо всякого интереса, считая, что Чжао говорит «пошло, бессмысленно, тупо, глупо, безмозгло», ведь теперь он — писатель, чье «судьбоносное перо устремлено к правдивому, доброму и прекрасному!»

Ма Вэньхэн стал отказываться от своего прошлого: «Да, конечно, когда-то они были друзьями, но ведь все в прошлом, и это — лишь доказательство глупости былого существования... теперь-то он наконец воспрял, признан, принят в рай правды, добра, красоты, поэзии, искусства, и что, он все так же должен мириться с тем, что его душу топчут и оскорбляют?» Более того, он стал не только отрицать свое прошлое, но и вообще отгородился от мира. «Я не могу транжирить драгоценное время!.. Уже и так двадцать лет растратил впустую, и что же позволить всем, кому не лень, разворовывать мое время, мою жизнь?» Ма Вэньхэн стал ощущать себя «избранным», стал уделять огромное внимание своему индивидуальному сознанию. Ма как будто стремится к своему нравственному идеалу, который на самом деле далек от реальной жизни, от общества. Ван Мэн все это не принимает в творце. Конечно, писателю, творческой личности необходимо рассматривать свою деятельность как высоко духовное явление, но он должен быть открытым к внешнему миру, служить своей стране и своему народу. В этой повести Ван Мэн осмысливает связь писателя, человека творчества с окружающим миром, с социумом. С одной стороны, Ван Мэн показывает на примере Ма, какие ощущения могут возникнуть в сердце человека: необоснованная «разорванность с миром», отсутствие гармоничной связи с окружающим миром, в частности, с семьей, друзьями, нарастающая неслаженность в душе Ма. С другой — Ван Мэн стремится показать, что такое отношение к своей семье и близким людям нельзя допускать.

\* \* \*

Задачи творчества требуют от самого творца умения оживлять утраченные мгновения. Художник из рассказа «Глубины озера» увековечил мгновения своего бытия в картине «У озера», в четырех фигурах из

камня — все это позволило герою рассказа Ван Мэна обрести и реализовать свою миссию художника, творца, показать созидательное начало, сохраненное в своей душе, между временем создания картины и фигур прошло четверть века (1954 г. — время создания картины и начало 80-х годов — это уже время четырех фигур). «Экспонируются новые работы отца, четыре фигурки из камня. “Конь”, “Кит”, “Лев” и “Сова” — лучшая из них. Простые, бесхитростные линии, издали скульптуру можно принять за большой белый клубень батата. Глубоко запавшие глаза — две полукруглые впадины. Светлые, с искорками, влажные, полные неугасимой жажды жизни и надежды. До чего они глубоки, до чего глубоки! Прямо озера, моря! Вместившие весь наш мир со всей его историей» (рассказ «Глубины озера»). Творческий мир двадцатилетней давности проявился, вернулся миг, который был увиден глазами сына художника в картине «У озера»: « что-то сверкнуло перед глазами, кольнуло в сердце. Словно распахнулось внезапно окно в темном чулане, давно запертом на замок, и ворвался свет дня, солнца, зари, воды, пламени, молнии, влетели все ветры — востока, запада, юга, севера, ветры весны, ветры осени. Картина называлась «У озера»... Ну-ка, взглядишь в эту рябь, в каждый блик, в небо, опрокинутое в воду!» (рассказ «Глубины озера»). Чудо совершила сила, вера художника в дух творчества, надежды, которые оказались способны преодолеть преграды.

Задача художника-творца заключается в умении прежде всего стать самим собой, обрести свое «я», в этом кроется природа творческой личности. Процесс преобразования личности — процесс креативный, позволяющий расширить пространство своего «я». Ма потерял свое «я», поэтому он оказывается неспособным к креативному существованию, лишь в креативном состоянии художник-творец теряет ощущение пространства и времени, и лишь в этот момент ему открывается знание о неизвестном ранее, будь то человек, социум, жизнь в целом.

Основная тема этих произведений — сложный внутренний мир художника-творца, а также тема возможности возрождения — вот один из главных мотивов рассказа «Глубины озера». Как и для всякого человека, для художника это возможность самореализации, творческого поиска. Чувствуя сложную структуру творчества и осознавая личность творца, Ван Мэн пытается решить и понять проблемы творческого акта, глубинную сущность его. Поэтому он не может смириться с одномерностью образа творческой личности. В подходе Ван Мэна к творцу преобладает аналитическое начало. Образы Ма, художника и писателя связа-

ны с желанием Ван Мэна понять явление творчества, значение и роль, мироощущение творца. Создавая образы этих трех персонажей, Ван Мэн интересуется будущим героев, возможностью их творческого развития во благо общества.

Так, Ван Мэн считает, что писатель, художник — индивидуальность, но также он является и частью общества. Поэтому творческая личность должна силой своего творчества, своей деятельностью способствовать развитию, улучшению общества.

В творчестве большую актуальность приобретает устойчивый интерес к проблеме взаимодействия художника-творца с реальной действительностью, характера творческого акта, роли творца, его сложного духовного мира, мироощущения. В повести «Мертвеющие корни самшита» представлена одна из сторон творческой личности, которая еще ждет детального изучения.

Рассмотренные выше произведения Ван Мэна: «Мертвеющие корни самшита» и «Неосуществленное», на наш взгляд, достаточно четко выражают точку зрения Ван Мэна: изображая Ма и писателя, автор уже выбором изображаемых образов критикует негативные стороны, присутствующие творцу: эгоизм, неуверенность в себе, так называемая, «звездная болезнь», пессимизм, потеря своего Я. Пафос вышерассмотренных произведений Ван Мэна состоит в осуждении художников-творцов, забывших свое предназначение глашатая правды, выразителя народного чувствования.

Творческий путь художника-творца начинается с осознания своей творческой сущности, с оформления своего личностного взгляда на мир, с накопления мыслей, чувств, переживаний и желания их запечатлеть, высказать, выразить, передать — то есть тогда, когда есть что сказать, выразить и сказать, выразить это хочется. Каждая творческая личность должна преодолеть сложный, зачастую запутанный и долгий путь к себе.

Как крупному писателю Ван Мэну удалось создать художественный мир разных героев художников-творцов. Картины мира Ма, художника из «Глубин озера» выстроены по законам ванмэновского мировосприятия. Во-первых, художник-творец представлен как сложная личность, в мире которого часто происходит противостояние, борьба, поиск, в результате чего возникает, пусть не всегда, несколько иное осмысление мира и предназначение художника-творца в нем. Во-вторых, постижение смысла движения творческого начала, развития — все это лежит в

основе художественной системы Ван Мэна. Для Ван Мэна источником художественного, неисчерпанного, многообразного, одним из элементов творчества является активная общественная позиция писателя, художника, актуальный характер творческого труда.

Ванмэновские художественные произведения о творчестве и человеке творчества пронизаны мыслью о неоднозначности творческого акта, постоянных столкновениях и борьбе, происходящих во внутреннем мире персонажей. Образы в этих произведениях прорастают символами, которые являются художественным средством для доказательства Ван Мэном своих взглядов в образе героев.

## Глава 3

# СИМВОЛИКА КАК МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ВАН МЭНА

### 3.1. Общее понятие символа в литературе и в художественной прозе Ван Мэна

Символика — один из ключевых приемов создания героя в прозе Ван Мэна, в том числе и образа художника, по определению мыслящего символами. Символика помогает углубить образ творческой личности, как художественный прием она характеризует литературный язык прозы Ван Мэна, который был выработан не только на основе реалистического видения мира, но также и на базе традиционного китайского символического описания мира. Образы традиционной символики созвучны мировосприятию Ван Мэна, используются им в характерной для него творческо-созидательной манере, воплощаясь в символичности художественных образов, получающих в произведениях писателя новое звучание и одновременную связь современности с древней китайской культурой, что делает прозу Ван Мэна китайской по мироощущению.

Символичность художественных образов Ван Мэна представляет собой одну из ярких черт его творчества. Это душа его творчества, через символ Ван Мэн идет и вглубь, и в ширь. «Символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин которой и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву»<sup>1</sup>. Символ направляет произведение Ван Мэна к тому, чтобы дать целостный образ через частное, потому что в символе накапливаются, оседают, слоятся множество значений.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2002. С. 243.



Изучение символики в творчестве Ван Мэна ведет к необходимому обращению к теоретическим принципам литературоведения и культурной традиции Китая. Поэтому для наиболее полного понимания явления символики писателя необходимо выяснить, что такое символ.

А.Ф. Лосев раскрывает понятие «символ» как «отражение, или, точнее говоря, функция действительности, сигнификативно данная как индивидуально-общий и чувственно-смысловой закон (или модель) с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как бы эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе»<sup>2</sup>. В Краткой литературной энциклопедии представлено следующее объяснение, принадлежащее С.С. Аверинцеву: «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости... Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ...) Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа, переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения в себя”»<sup>3</sup>. Г.Н. Пospelов отмечает, что: «в ... основном своем значении символ... — это самостоятельный художественный образ, который имеет эмоционально-иносказательный смысл, основанный на сходстве явлений жизни»<sup>4</sup>.

Из этого следует, что символ каждый раз в чем-то не похож на себя, он всегда разный. В этом и заключается его сущность и смысловое предназначение. Он открывает перспективу смыслового постижения и характеризуется смысловой «необозримостью». Исчерпать символ невозможно, так как все время будут обнаруживаться новые моменты, ранее незамеченные. Но при этом символ не выступает в качестве сред-

---

<sup>2</sup> Лосев А.Ф. Символ // *Философская энциклопедия* / гл. ред. Ф.В. Константинов. М.: Сов. энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 10—11.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Символ // *Краткая литературная энциклопедия* / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. Стлб. 826—831

<sup>4</sup> Пospelов Г.Н. *Художественная речь*. М., 1974. С. 101.

ства смыслового кодирования. Все главные движения происходят внутри него самого.

Символ — качественно иное отношение человека к действительности. Он являет собой определенную модель понимания человеком мира, это некоторая форма чувственного отношения человека к реальности. Символ воспринимается как центральный момент бытия человека, главный выразительный интерпретатор значимости окружающей реальности, сосредоточивая в себе ее высшее значение для субъекта. «символическое — постоянный фактор бытия человека. Оно служит свидетельством социальной и культурной значимости любого личностного восприятия мира»<sup>5</sup>. Символизм неразрывно связан с традицией.

Китайская система символов имеет свою специфику. Китайский символ — это нечто иное, в чистом виде не соответствующее ни западному, ни отечественному пониманию символа. По мнению В.В. Малявина, роль ее костяка выполняет Дао (Путь), а все явления мира — есть эманация и проявление этого символа: «Великий Путь — реальность символическая, извечно пребывающая “между” всех дорог. Реальность внутренняя и сокровенная: невозможно помыслить ее, как невозможно помыслить нечто “извечно отсутствующее”»<sup>6</sup>.

Ван Мэн сознательно употребляет символику, поскольку она дает возможность писателю воссоздать традиционную систему, проникнуть за грань осязаемого мира, обнаружить потенциальный смысл явлений, то есть вскрыть их подлинную сущность. Обращение писателя к символу не случайно, сталкиваясь с ним, писатель понимает, что он сам присутствует в символе, а тот в нем, поэтому он всматривается в свой собственный опыт, чтобы обнаружить то, что отражено. Символ охватывает и интегрирует абстракции, помещая их в контекст, где они начинают работать, но он, кроме того, способен действовать на всех уровнях одновременно. Значение символа никогда не может быть полностью познаваемо. Первичное свойство символа в эстетике писателя — это многозначность, многосмысленность. Он открывает бесконечные горизонты для размышлений Ван Мэна, воспринимается «интуитивно», характеризуется, как правило, полисемантической.

---

<sup>5</sup> *Иванов Н.В.* Проблемные аспекты языкового символизма. Минск: Пропилеи, 2002. С. 116.

<sup>6</sup> *Малявин В.В.* Сумерки Дао: Культура Китая Нового времени. М.: АСТ. 2000. С. 254.

Ван Мэн интуитивно осознает роль и значение символа, который позволяет проникнуть в область более глубокую, чем сам символ. Писатель использует символический образ своих мыслей, вскрывает в постигаемом предмете, явлении нечто существенное, содержащее в себе обширное поле возможностей, которое позволяет воспринять фундаментальную связь различных форм и проявлений, создает полотно художественных произведений: «Символ это не метафора, это глубокомыслимый образ, часто предоставляемый самой жизнью. Глубокий смысл символа очень содержателен по сути своей, а оттого что его по-разному толкуют, он обладает еще и полисемией. Метафору же используют лишь для объяснения значения слова»<sup>7</sup>.

Не исключено, что Ван Мэн видит суть и цель символического образа в таинственном его посредничестве, в уловлении связей, соотношений земного и небесного, традиционного и современного в их единстве и целостности.

Символ как архетип сознания определяет некоторые особенности человеческой психики. К.Г. Юнг соединил идеи мифа и символа как источника искусства с интуитивной способностью замысла, превалирующей в реализации замысла. Интуиция понимается как иррациональное бессознательное явление, интерпретируемое Юнгом как мистическая сила, делающая писателя существом загадочным, а художественное творчество непознаваемым процессом<sup>8</sup>.

Символика для Ван Мэна является способом проникновения в психику персонажа. Изначальная тяга писателя к психологической прозе (первые опыты 50-х годов) окрепла именно в период 80-х годов, во время расцвета творчества писателя: вот тогда-то его художественный мир обрел необыкновенно сложную, разветвленную систему символов. Ключевым моментом художественных размышлений в произведениях стал человек, его психология. Вот в чем заключается цель символики Ван Мэна. Человек и есть один из основных творчества Ван Мэна.

Ван Мэн ставит в фокус своей прозы человека. И это не случайно, потому что человек в китайской традиции является центральным эле-

---

<sup>7</sup>王蒙。关于《春之声》的通信：《*Ван Мэн* [О переписке «Весенних голосов】// 王蒙。漫话小说创作：《*Ван Мэн* [Беседы о литературном творчестве]。上海，上海文艺出版社，1983。С. 68。

<sup>8</sup>Евласьев П. Проблемы искусства и художественного творчества в концепции К. Юнга, О. Ранка и Г. Закса. М.: Моск. гос. лингвистич. ун-т, 1999. С. 5.

ментом триады Земля — Человек — Небо. Небо, Земля и Человек — это три космические потенции, творящие вселенную. «Человек — сердце неба и земли»<sup>9</sup>.

Писатель в стремлении к изображению подлинной реальности вещей, в стремлении к постижению природы человеческой психики обращается к собственным внутренним глубинам души и сознания. Символика в прозе Ван Мэна выглядит естественно, поэтому создается впечатление, что символы исконно заложены в душу как некие изначальные формы и категории. Ван Мэн вглядывается, вслушивается в мир, прикасается к высшему знанию о мире. Его художественные произведения конструируются и переживаются, можно сказать, как указание на бесконечный ряд всевозможных своих перевоплощений. Это не просто тексты, не просто изложение концепций писателя, природа их прагматики намного сложнее.

Не изучена в нашей стране область символической реальности художественного текста писателя. Символика Ван Мэна являет собой сложную структуру, так как она употребляется для наследования традиций, выражения как содержания различных уровней реальности, так и для отношения между ними и их взаимосвязи. Текст представляет собой органичную систему символов, где часто присутствуют группы символов. Структура символика не уединенная, изолированная. Не существует «символа в себе», внутреннее устройство последнего заряжено бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений.

В произведениях Ван Мэна можно отметить такие традиционные символические образы: море, озеро, луна, солнце, горы, дождь, пение птиц, рыбы и т. д. В выборе символов писателем обнаруживается связь с китайской традицией, так еще в понятиях «Ицзина» читались символические образы: «Создатели “Книги перемен” черпали афористическую символику из неиссякаемого родника природы»<sup>10</sup>.

Пейзаж для Ван Мэна не только натуралистическая картинка, но и чувственное восприятие, все элементы которого связаны с внешними для этого пейзажа сферами, и это делает их символами — как предста-

---

<sup>9</sup> Лици (Трактат о правилах поведения). Гл. «Ли юнь» (Действенность ритуала) // Древнекитайская философия: В 2 т. / Сост. Ян Хиншуна; ред. кол.: Бузов В.Г., Вяткин Р.В. М.: Мысль, 1973. Т. 2.

<sup>10</sup> Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. М.: Художественная литература, 1974. С. 246.

вителями внешних структур. «...природа... в органическом мире... символична, ибо здесь бесконечное понятие связано с самим объектом, общее всецело связано с самим объектом, общее всецело есть особенное»<sup>11</sup>. Ограниченное значение подобного рода символических образов находится вне связи с обобщающими символами, как то: луна — темное время суток, дождь — природная стихия, птица — полет, река — поток воды, выход за его границы в связи с обобщающим символом. Все эти символы взаимно дополняют друг друга, составляют единое целое. «Элементарные по своему содержанию символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Именно простые символы образуют символическое ядро культуры»<sup>12</sup>. Символические образы выразили поиски, метания, надежды, идеалы писателя. Все символические образы в художественных произведениях Ван Мэна — это нечто оформленное и упорядоченное. Они оказываются неким законом всего построения сюжета произведения. И построение это являет собой определенную упорядоченность. Символы — это универсальные образы, в которых сосредоточены чистота, жизнелюбие, единство бытия, идеи преобразования мира, откровенность творчества писателя, мудрость духовной жизни, высшее сознание. Однако важно осознать то, что в действительности все эти символы могут быть осмыслены в полной мере только в непосредственном отнесении их в группы, а в реальности они не существуют вне общности, которая только и делает их символами. Символ — это связь, движение.

### 3.2. Символика воды

Вода — это одна из значимых, всеобъемлющих групп символов в творчестве писателя. Любая вода является символом Великой материи и ассоциируется с рождением, утробой вселенной, это символ плодородия и свежести, источник жизни и возрождения. «Потоки вод — и на поверхности суши, и под землей образуют как бы кровеносную систему тела матери земли. Они питают все живое... все реки Поднебесного мира текут на восток и вливаются в Восточный Океан — такой внуши-

---

<sup>11</sup> Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М.: Мысль, 1966. С. 110.

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. *Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам*. Тарту, 1987. №21. С. 13.

тельный, такой наглядный прообраз безграничной шири вселенского пространства. Человек живет в зиянии этого всеобъятного пространства, изначально принадлежит ему. Для китайцев именно вода выступала, кажется, глубочайшим и даже исторически древнейшим символом вечной жизни»<sup>13</sup>. В буддизме Вода олицетворяет вечное течение, «Пересечение потока» часто используется как символ прохождения через мир иллюзий для обретения просветления нирваны<sup>14</sup>. Сила символа заключается в том, что он представляет собой часть целого или его полное замещение, так как в основе символа лежит аналогия, основанная на существовании в различных планах общего ритма. Структура этого цельного символа членится в творчестве Ван Мэна, являя собой единое целое, которое при членении распадается на следующие составные ее части: море, озеро, дождь, где каждая часть определяется широкой гаммой признаков. Универсальностью, изменчивостью обладает энергетический символ Воды у Ван Мэна. Этот символический образ, изначально присутствующий в художественном творчестве Китая, обретает в творчестве писателя черты наибольшей художественности.

Взаимообусловленность богатого содержания образов в творчестве Ван Мэна, дает в результате на практике писателя сложный символ Воды. Этот символ подчеркивает единство бытия, открывает своеобразную глубину этого образа.

Символика Воды представляет собой полную адаптацию, интерпретацию и развитие темы Воды. Можно предположить, что Вода у писателя, сочетая в себе различные поэтические образы, лики, обладая множеством значений, как-то: чистота, жизнелюбие, рождение, становление, воскрешение и т. д., совпадает с традиционным китайским метафорическим названием воды «нефритовый эликсир», или «эликсир жизни», что говорит об ее устойчивой символической форме. Вода, рассматриваемая в качестве «эликсира жизни» обладает свойствами, необходимыми для достижения вечной жизни. Вода является одной из пяти стихий в древней китайской космогонии (вода, металл, огонь, дерево, земля). Вода для Ван Мэна является, можно сказать, высшей «формулой» бытия.

---

<sup>13</sup> *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая Нового времени. М.: Издательство АСТ, 2000. С. 19.

<sup>14</sup> *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 40.

Символический образ воды выступает в качестве «гена сюжета», «глубинного кодирующего устройства»<sup>15</sup>. Символ воды для Ван Мэна — это разноликая живая влага. «Озеро» — покой, глубинная перво-данность, «море» — мятеж, все эти формы существования воды у писателя отмечают стихийное, мятежное состояние мира. Но это не слепая «шопенгауэровская» Воля, бесформенный Хаос, не просто влажная безликая стихия, она тождественна синеве небес, сочетается с их безбрежностью, приобщает смертное к вечному. «Сами ничтожные, мы мечтаем о великом. Сами усохшие, мы мечтаем о безбрежной влаге... мы мечтаем о чистейшем покое бессловесности»<sup>16</sup>.

Воды у Ван Мэна весьма многочисленны и разнообразны, например, озеро в рассказах «Глубины озера», «Гладь озера», «Ищем озеро»; море — «Слушая море», «Грезы о море», «Море»; дождь — «Зимний дождь», «Чалый», «Дождь ташкентским утром», «Дождь». Потребность в гармонии, вера в ее возможность и естественность составляют смысловой фон этих произведений. Таким образом, Ван Мэн как бы собирает из разных источников все о Воде, создавая в целом в своем творчестве некий универсальный Символ, а в каждом конкретном произведении образ, а потому образ и символ конкретны.

В рассказе «Глубины озера» речь идет о символе озера. Герои рассказа — сын студент и отец художник. Однажды сын увидел на выставке интересную картину «У озера», к его удивлению и недоумению оказалось, что автор той картины никто иной, как его отец.

И герой пытается заглянуть в глубины не только того озера, но и в собственные глубины. В произведении актуализируются общечеловеческие, общегуманистические, вечные ценности: воскрешение и очищение.

Вечная тема, тема возрождения раскрывает символику образа глубин озера:

- мудрость духовной жизни,
- ощущение трагизма, высшее осознание бытия,
- жизненная стойкость.

---

<sup>15</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Язык русской культуры, 1996. С. 115—145.

<sup>16</sup> Ван Мэн. Ищем озеро / Пер. С.Торопцева // Азия и Африка сегодня. 1988. № 9.

Глубины озера сопоставляются с самой жизнью. В частности, глубины озера — это глубины души отца главного героя, его метания, его смысл жизни, который он обрел. Но глубины озера — это, возможно, и сам Ван Мэн, его чувства, искания, жизнь, полная печали и радости прожитых лет, слава и позор, мудрость и страдания пережитого.

Сама картина «У озера» стала символом, объединившим ее и героя рассказа в единый ментальный континуум. «Подлинный источник картины — не наблюдение внешнего мира, а символические матрицы сознания, содержащие память об изначальной “одной метаморфозе” бытия как *со-бытия*, о первозданной *само-очевидности духа*»<sup>17</sup>. Вода является источником и символом жизни. Еще двадцатичетырехлетним, отец Сяолуна нарисовал картину, в увиденный в том озере пейзаж он вложил свою душу, и пейзаж ожил, став источником жизненной энергии. Вода в озере была прозрачной, что символизирует гармонию чувств и возвышенную чувствительность. Но вот пришла «культурная революция», сломавшая не только судьбу, но и психику человека. С этих пор у них «отняли» это озеро, отныне ни у Сяолуна, ни у его отца не было возможности соприкоснуться с этим высшим, абсолютным существом бытия. Поэтому у отца происходит раздвоение личности, его поступки и действия расходятся с тем образом, который сложился у окружающих и даже у его сына о нем. Казалось, что весна его жизни уже не вернется к нему, но нет, он вновь обретает себя, его чувства приходят в гармонию. Да и скепсис Сяолуна, отсутствие у него глубин души — это своего рода результат «культурной революции». А ведь обретение себя тоже является делом не простым. Казалось, после «культурной революции» судьба теперь улыбнулась семье героя, но он в замешательстве и растерянности, узнав, что создатель картины его отец отказывается от нее, что же остается делать ему? Еще более наивному, жалкому и слабому, лишь сейчас прозревшему и осознавшему, что сам, не имея своих глубин души, он не видел их и у отца. Потребность в гармонии, вера в ее возможность и естественность составляют смысловой фон данного произведения. Каждый видит в озере то, к чему сам стремится. Это воплощение реальности.

В рассказе есть метафорика, присутствуют план реальный и план символический, существующие в неразрывном едином целом. Реаль-

---

<sup>17</sup> *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая Нового времени. М.: АСТ, 2000. С. 167.



ность озера («Мальчишкой я ходил к озеру за рыбой... высматривал лебедей (это, конечно, были феи), крабов») одновременно становится основой формирования его символичности. Символ — это всегда реальность, материальная и онтологическая. Е. Курганов пишет по этому поводу следующее: «Если образ условен, то есть нереален, значит, он и не символ вовсе. Реальность, соединенная с сущностью, свидетельствует о символизме образа»<sup>18</sup>.

Глубины озера это абсолютная реальность и одновременно некий высший закон бытия. Но эта такая реальность, которая до конца не может быть познана, не может быть исчерпывающим образом истолкована.

Озеро в китайской символике означает воды, собранные вместе, восприимчивая мудрость, поглощение<sup>19</sup>. Вода, в данном случае озеро, это не только неисчерпаемые глубины реальности, это еще и стихия, влияющая на героев. Если бы Сяолун в альбоме не увидел картину, принадлежащую кисти его отца, возможно, он и по сей день не знал о существовании этих глубин озера бытия, глубин души отца.

Глубины озера представляются героям рассказа символом чего-то светлого, абсолютного, совершенного и в то же время непознаваемого до конца. Однако Сяолун желает узнать глубины того озера, уже «не ограничиваясь созерцанием пузырьков да ряби на поверхности». Потому что он понимает — отец искал свое место в жизни и сегодня он его нашел. Глубины озера помогли Сяолуну приобрести смысл своего предназначения на земле.

В этом символе есть обобщение множества разных психологических и социальных моментов, создающих бесконечную смысловую перспективу. Озеро персонифицируется в рассказе: его функции не ограничиваются вспомогательной ролью, оно несет самостоятельную художественную нагрузку. Это символ вечного, чего-то светлого. Символ, в котором воплощаются взаимоотношения с природным миром: «И вдруг — что-то сверкнуло перед глазами, кольнуло в сердце. Словно распахнулось внезапно окно в темном чулане, давно запертом на замок, и ворвался свет дня, солнца, зари, воды, пламени»; «вглядишься в эту рябь,

---

<sup>18</sup> Курганов Е. Анекдот — Символ — Миф. СПб.: Изд. журнала «Звезда», 2002. С. 93.

<sup>19</sup> Кулер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 224.

в каждый облик, в небо, опрокинутое в воду!»); «прямо «модернизм», «поток сознания»... ива, дряхлый ствол... силуэт молодого человека»; «А потом всему этому пришел конец, и в озере появились отражения хунвэйбинов»; «В озере этом каждый видит свои мечты, все то, к чему стремится».

В рассказе «Ищем озеро» писатель, продолжая развивать символический образ озера, раскрывает свой способ познания жизни. Герои произведения — пожилая супружеская чета, отдыхающая в санатории. Услышав в санатории о том, что неподалеку есть озеро, наши герои отправились на его поиски. В своем произведении Ван Мэн дает читателю возможность ощутить глубинную связь героев и объекта художественного произведения — озера.

Найдя объект своих поисков, путь к которому был отнюдь не легким для людей в возрасте, герои осознали, что целью поиска было и не озеро вовсе, значимым был сам процесс этого поиска: «Ведь процесс — это все. Жизнь человека — процесс между рождением и смертью» («Ищем озеро»). Она невозможна без символа, символ озера воссоздает и отражает целостный образ мира и отношения человека с этим миром. Для писателя этот символ всегда светел и безграничен: «Мечтали увидеть безграничное, как море, озеро, где вода и небо переливаются друг в друга».

Игра смыслов символического образа озера создает некую неразгадываемость, но заложенные в символ разные пласты дают возможность писателю выразить скрытую гармонию мира, несмотря на присутствие в мире трагических противоречий.

У Ван Мэна, для которого актуально духовное единство Макрокосмоса и Микрокосмоса, характерным звеном символики являются образы «Воды» и «озера», «Воды» и «моря», «Воды» и «дождя», т. е. конкретное проявление символа вливается в его обобщающий смысл. Они постоянно взаимодействуют, отождествляются, как метафоры обновляют и как символы углубляют содержание друг друга. Символ моря имеет самостоятельное бытие и самостоятельную эстетическую значимость. Море — это вечное, оно было, есть и будет. Оно воплощает в себе таинственную бесконечность, к которой устремлена жизнь и из которой она проистекает. Символический образ моря проходит через все произведение. Море — это воплощение весны и грез главного героя из «Грез о море» Мяо Кэяня, к встрече с ним он стремился всю свою жизнь.

Связь с идеалом придает символу моря неземной характер. В рассказе «Грезы о море» главный герой Мяо пытается ответить на вопрос о смысле жизни, происходит конфликт в нем самом, в его душе возникают противоречия и несовместимые начала. Море открыло ему глаза, но это привело не к радости удовлетворения, а к горечи утраты.

Художественные произведения писателя предполагают большой материал для психологического исследования, без которого символическая образность произведений Ван Мэна остается непонятной. Герой «Грез о море» не осмелился войти в море. Да, он хотел познать тайну, секрет жизни, но посчитал, что уже поздно. Мяо прикоснуться к вечности опоздал, его время прошло, море осталось, а он уехал, и вечность продолжается без него. Трагичность здесь заключается в том, что герой уезжает, спасается «бегством», возможно, отрицает что-то в настоящем, а значит, и часть себя, что служит разрушением его индивидуальности, а не ее сохранением. Несомненно, без использования символа моря произведение превратилось бы в неподвижную, самодовлеющую действительность, замкнутую на самой себе.

Настоящий символ воды неисчерпаем, «Он затем и появляется на свет, чтобы не быть до конца исчерпанным»<sup>20</sup>. Символ Воды (моря, озера) выступает прежде всего как отражение индивидуального внутреннего мира человека, но также и социальной действительности в сознании и психике героев, а значит содержит в себе смысл, выходящий за пределы этой действительности. Писатель хочет прозреть самую глубину человеческой души, сознания. Ван Мэн видит в человеке сложное и таинственное явление. Одни обретают себя, приходят к гармонии (как это стало с отцом Сяолуна и самим Сяолуном — «Глубины озера»), другие же (Мяо Кэянь — «Грезы о море») обретают лишь горечь утраты и разочарования, однако, что касается Мяо, в финале он ощутил гармонию стихии, но в отрыве от себя. Ван Мэн, обращаясь к символике воды, в своих произведениях раскрывает идею самоценности человеческой жизни, неповторимости каждой человеческой личности.

Трансцендентный образ моря многолик: это и элемент реалистического пейзажа, и доминанта пейзажа. Источник, создающий атмосферу умиротворенности, гармонии, — это само море, близ которого слепец-старик воспрянул духом, зарядился энергией, прикоснулся к вечности,

---

<sup>20</sup> *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 39.

«испил» эликсир жизни. «Он услышал далекое, грозное, тяжелое дыхание моря»; «неторопливое, размеренное, расслабленное дыхание моря»; «степенное, неспешное дыхание моря»; «С яростным ревом, отчаянными, грозными, тяжелыми ударами они (волны. — *Е.Ш.*) били по камням»; «Море разверзлось, море взбурлило, укрепило свой дух и ринулось на промокшие камни и сушу, показывая на что способно». («Слушай море», пер. с кит. С.А. Торпцева). Море (океан) — это символ времени в древнем Китае, так как океан состоит из множества лун; также это источник всякой жизни, заключающий в себе весь потенциал, сумма всех возможностей в проявленном виде, непостижимое. Также оно символизирует море жизни.

У даосов вода возводится в степень символа Дао, отождествляясь с неисчерпаемым и изначальным: «вода полна самой собою и целостна», «она дает неискаженное (подлинное, истинное) зеркальное отражение узоров Неба и Земли, вода перевертывает (оборачивает) узоры, создавая изморфные символические диады»<sup>21</sup>. В вышеприведенных строках из произведений, содержащих символическое описание моря, читатель видит, как его образ отражается в восприятии главного героя; и это с каждой строкой нарастает все сильнее и ярче, образ этот самодостаточный, многосторонний, создающий подлинную реальность. Символ моря содержит в своей скрытой форме всевозможные проявления, море для писателя не только «эликсир жизни», воплощение таинственной бесконечности, возможно, и символ возрождения, обладающий лечебными, восстанавливающими свойствами. Так, в Китае во времена знаменитого врачевателя Хуа То (II в.) был популярен метод водолечения.

Описание внешнего вида старика говорит о том, что он уже слишком стар и слаб («высохший слепец», «согбенная фигура, морщинистое лицо, остановившийся взгляд»), чтобы передвигаться самостоятельно, но вот после встречи с морем, которое дало ему новые силы, распрянулись морщины его души, и зашагал он так, словно ему открыто все. Море для Ван Мэна это не просто лирическое отступление, оно входит в систему рассказа как органичная неотъемлемая часть. Для писателя это не просто фон событий — в нем чувствуется непрерывная динамика, живое дыхание моря. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя. Душа старого слепца отдыхает, он находит смысл сво-

---

<sup>21</sup> Лукьянов А.Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао / Отв. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2000. С. 104—105.

ей жизни, ответы на многие вопросы своей жизни: «откуда возникла во мне эта нетерпимость? А была бы душа, как у моря»; «Ему... самому положено восславить великий океан и великую землю, взывая к чувствам сопутников, к дружбе и любви, к ушедшей жене, к лучу луны, морскому прибою, крабам и рассвету» («Слушая море». Пер. с кит. С.А. Торопцева).

Особое место в символике воды Ван Мэна занимает образ дождя. Писатель часто представляет героев своих произведений в момент, когда они попадают под капли дождя: «сегодня вот сыплет дождь, частый и мелкий» («Зимний дождь»); «А дождь все усиливался, голова у меня совсем вымокла... Только под большой кроной и можно спрятаться от дождя» («Дождь ташкентским утром». Пер. с кит. С.А. Торопцева); «Однажды утром ... вдруг по счастливой случайности пошел ливень... И я возвратился домой, мокрой курицей» («Дождь». Пер. с кит. Е.К. Шулуновой); «и пошел давно собиравшийся дождь... Пелена падающего ливня укутала луга, словно дымка поднимающихся испарений. И Цао Цяньли, и его лошадь тут же промокли» («Чалый». Пер. с кит. С.А. Торопцева). Так, дождь в повести «Чалый» знаменует умиротворение и духовное открытие. «Чалый», думается, наиболее художественно зрелое и глубокое произведение Ван Мэна о возрождении китайского интеллигента, сосланного на трудовое перевоспитание в далекие пограничные районы Синьцзяна во время «культурной революции». Это произведение является одним из высших творческих достижений писателя в восьмидесятые годы XX столетия, как бы квинтэссенцией его идейных исканий и открытий последних лет. Повесть многосложна и в своем социальном осуществлении, бытии и художественной рецепции живет в контексте историко-культурной реальности.

В «Чалом» автор раскрывает одну из главных тем — тему воскрешения, обретения себя, имеющую по существу очень важное значение для всей истории и культуры Китая. В произведении Ван Мэн осмысляет психологическую, символическую, историко-философскую и художественно-концептуальную реальность и психику Цао Цяньли. Пусть о тяготах «культурной революции» речь не идет открыто, но содержание повести носит глубокий смысл: последствия «культурной революции», испытания, несправедливые обвинения, которые легли тяжелым бременем на плечи людей, оставившие глубокие шрамы и следы в их сердцах, психике, судьбах.

Уникальность жизни каждого человека всегда привлекала и привлекает Ван Мэна. В повести «Чалый» Ван Мэн целостно взглянул на тему уникальности, неповторимости каждой личности во всей сложности, противоречивости в реальном бытии. Во времена лихолетий, трудовых перевоспитаний, ссылок, боль, горечь, тягостные воспоминания, накопленные в душе и сознании самого писателя, отразились в думах, переживаниях, видениях и мечтаниях главного героя этого произведения Цао Цяньли.

Символический смысл повести очевиден. «Символизм — это метод изображения идей в образах»<sup>22</sup>. У писателя разгадка психики, ее сознательных и бессознательных структур включает в себя и поиск процесса символизации. Образ героя глубоко индивидуальный, его духовный мир сложен, порой противоречив. Цао Цяньли, попав под дождь (дождь — как средство воскрешения), воскресает, возвращается к жизни. Герой испытывает чувство благодарности к дождю.

Философская проблематика, безусловно, присутствует. Сущностным содержанием повести является прочтение всего «Чалого» в ключе символики, что представляется целесообразным и более плодотворным. Образ дождя существует в плоскости художественных произведений не только Ван Мэна, но возникнув в мыслях и творческих поисках писателя, образ дождя получил новую интерпретацию своего бытия.

Совершенно ясно, что дождь у Ван Мэна гораздо больше, чем просто художественный образ, так как это вовсе не есть лишь изображение дождя как такового, взятого в виде природной стихии. Это есть именно символ. Символ откровения и милости. Дождь в буддизме символизирует божественное благословение, нисхождение небесного блаженства и очищения, духовное открытие. Оказавшись в пограничных районах провинции Синьцзян, Цао Цяньли ощущал ничтожность своего существования, неудовлетворенность, но вместе с тем он осознавал, что любит эти места, любит «это размашистое, диковатое, могучее бытие» («Чалый»).

Самому Ван Мэну знакомы впечатления о ненастье, те чувства и ощущения, когда оказываешься под проливным дождем: «С детства я люблю дождь»; «Но и промокнуть под дождем тоже невелика радость для человека. Как-то в степях Синьцзяна я ехал верхом на лошади, как вдруг все загудело от сильного града с дождем, вокруг ни деревушки,

---

<sup>22</sup> Бельи А. Окно в вечность // Весы. М., 1904. № 12. С. 15.

ни домика... лишь сплошная завеса дождя... Ничего не оставалось, кроме как принять это естественное крещение... Разрешив таким образом образовавшуюся ситуацию, я обрел свободу и, преисполненный радости и восторга, помчался на лошади во всю прыть под проливным дождем с градом» («Дождь»). В этих строках явственно проходит переключка с повестью «Чалый». Стержневым символом произведения в данном случае является образ дождя. Этот символический стержень совершенно не мешает присутствию в повести «плотного» смысла, сгущению символов, например, это лошадь — верный друг Цао, путешествие или, скорее, как это назвал Б.Л. Рифтин в предисловии к книге «Средний возраст», «движение героя, едущего по делам службы в горы»<sup>23</sup>, река, горы, музыка, которая звучит в повести, напротив, все эти символы-образы наиболее полно дополняют, помогают понять и раскрыть основной, доминантный символ. Потому что именно дождь, под который попал Цао Цяньли, принес ему очищение, духовное открытие, возрождение его личности.

Ван Мэн не только примиряет Цао Цяньли с дождем. Цао восстает против существующих обстоятельств. В жизни его исчез страх, беспомощность, незащищенность перед этой природной стихией. Попав под ливень, герой, равно как и сам писатель, прошел боевое крещение. Он бросает вызов и в тоже время ощущает чувство благодарности стихии и принимает дождь, как благодать. Символ этот обладает креативной функцией и находится в широком поле творчества писателя.

Символическое художественное мышление Ван Мэна всегда было и есть привержено образам, в частности, к образу дождя: «Дождь ко мне с симпатией и я к нему с приязнью» («Дождь»). Сезонность его («легкий весенний дождь»; «осенний... дождь»; «летний пекинский ливень») рифмуется и повторяет настроение внутреннего мира героя, которым в данном рассказе является художественное «я» Ван Мэна. Он прямо присутствует в своей прозе как автор, что придает новое звучание, открывает новый пласт в символике: « такая погода... приносит отдых, надежду, мечты. И точно накатывает ленивое томление», « делает мир теплее».

«Произведение — это живой организм, рожденный целой популяцией духовных фактов. Пользуясь инструментальными возможностями

---

<sup>23</sup> Средний возраст / Сост. и предисл. Б.Л. Рифтина, пер. с кит. В. Сорокина, С. Торопцева, О. Лин-Лин, В. Аджимамудовой, В. Годыны. М.: Радуга, 1985. С. 10.

культурных полей, можно охватить реальную жизнь произведения во многих его подвижных связях с автором, с творческим процессом, со средой, с другими художественными явлениями, с обществом»<sup>24</sup>. В рамках анализа, проводимого в этой работе, движение поля символически позволяет понять и увидеть многочисленные применения дождя, неисчерпаемость его смыслов.

Дождь — это не только символ со значительными изобразительными формами, но и художественный образ, с интенсивным характером: «Во время дождя на скопившейся воде один за другим появляются маленькие пузыри. Они словно кристаллы, но непохожие на глазурь стекла, появляются и в один миг исчезают»; «Теплый весенний дождь и впрямь великая естественная теплота и нежность, великодушные естества, озорство природы. Дождь идет, поглаживает и увлажняет»; «ливень, смешавший небо и землю»; «проникавшим жемчужным, цветочным каплям дождя»; «дождевые нити». Колористика изобразительности иллюстрирует, что этот образ можно и нужно считать не просто образом, а символом. У него есть и внутренняя напряженная жизнь, и внешняя сторона, а также, хотя и не обязательная для символа в целом, как считает А.Ф. Лосев, красочная разрисовка<sup>25</sup>. Ван Мэн преобразует природу, доносит события своего внутреннего опыта, являющегося своеобразным тайным знанием о мире.

Безусловно, это образ для Ван Мэна положительный. Писатель испытывает к нему чувства, с речи о которых начинает свой рассказ: «С детства я люблю дождь, сам не знаю отчего» («Дождь»). Однако в то же время он осознает: «Но и промокнуть под дождем тоже невелика радость для человека». Образ этот становится выпуклым в символическом поле Ван Мэна. Образ дождя для писателя символ прошлого и настоящего. Внутреннее ядрышко рассказа есть собственно сам этот символический образ.

В коротком рассказе «Дождь», появившемся в поле символического образа дождя, как целительной вечности природы символа, уместился образ — один, главный, особенный, охватывающий все, полный жизнен-

---

<sup>24</sup> Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981. С. 76—77.

<sup>25</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. С. 28.



ной энергии, мироздания в целом. Это представляет собой большую важность для прочтения текста писателя.

У даосов вода символизирует всепобеждающую слабость, то есть эта слабость, мягкость преодолевает твердость и силу, приспособление и настойчивость, текучесть жизни как противопоставление неподвижности смерти. Отражает доктрину «увэй» — подаваясь в точке нажима, вода обтекает нажимающий предмет и, смыкаясь за ним, в конце концов, стачивает даже самый твердый камень. Вода с ее свойствами слабости мягкости выступает знаком Дао бытийной емкости<sup>26</sup>.

В виде дождя вода несет оплодотворяющую силу небесного, символизирует плодородие. Кроме этого, считалось, что дождевая вода обладает чудесными свойствами. «Сладкая роса», *Амрита* (санскрит) — это нектар богов, святая, чудодейственная вода бессмертия, которая считается проливающейся с небес на земные цветы<sup>27</sup>. Если взглянуть в этот образ, то это своего рода капли истины, олицетворение откровения и милости.

В числе литературных источников, прямо или косвенно повлиявших на некоторые грани символа Воды, несомненно стоит отметить творчество классиков китайской поэзии. Сам Ван Мэн любит поэзию Ли Бо, цитирует строки из его стихотворения в повести «Чалый». Многие в поэтике образа дождя, вплетенного в стихотворение поэта, предвосхищает этот образ Ван Мэна, безусловно становится одним из его художественных источников. Однако, если даже и заимствует, учитывая отдельные элементы поэтики, пейзаж дождя, Ван Мэн значительно дополняет его, отталкиваясь уже от символического содержания этого образа. И чем больше точек соприкосновения обнаруживается у символического образа дождя Ван Мэна с ранее возникшими произведениями, тем более ясно проступает связь писателя с предшественниками. Китайская классическая поэзия дает обилие примеров даосско-буддийских взаимоотношений человека и природы, в частности, дождя. Это и неудивительно, ведь учитывая традиционное китайское мышление, человек и мир, человек и природа — это одно единое целое всего сущего. Успо-

---

<sup>26</sup> Лукьянов А.Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао / отв. ред. М.Л. Титаренко. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2000. С. 60.

<sup>27</sup> Энциклопедия китайских символов / сост. Вильямс К.А. М.: В.П. Царев, 2000. С. 60.

каивающая, мудрая и ведущая к осмыслению жизни близость человека и природы.

Образ дождя это оформление идейно-образного построения произведения. Схематическая изобразительность оказывается достаточной для того, чтобы дождь стал символом огромного значения. Из этого очевидно то, что символический образ дождя, являясь его выражением, вовсе не есть просто его выражение.

Сложна цепь художественных взаимодействий, складывающаяся вокруг этого символа. Символизм дождя сходен с символизмом солнечных лучей, в случае, если он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие: «после дождя, можно, распевая песню, протянуть руки навстречу тысяче ярких солнечных лучей. Об этом как раз и поется в знаменитой неаполитанской песне «Мое солнце» («Дождь»).

### 3.3. Другие символы

Сквозь символы, которые являются художественными образами, рожденными воображением Ван Мэна, преломляется реальность. В результате прочитывается символическая модель мира писателя, связанная с процессом сближения духовного мира человека с окружающей действительностью. Сущность символики писателя проявляется в том, что символы, заполняющие структуры символики, приобретая разные значения, воплощаются не только в символе воды, но и в ряде других не менее важных и глубоко значимых символах, это как традиционные (вода, конь, горы, путь, рыбы), так и символы собственно авторские (луг, музыка) — все это символы идей, философской рефлексии, настроений, символика психологической жизни писателя. Эти начала можно считать основными стилеобразующими принципами творчества Ван Мэна. Так писатель осуществляет прорыв всех планов бытия, позволяя осознать смысл существующего.

В рассказе «Дождь» автор приводит строки из стихотворения Чжан Чжихэ «Песнь рыбака»: «Сыплет редкий дождь, Рыбы из реки выпрыгивают, Дует легкий ветер, Ласточки низко летают. Вслед за ветром опустилась ночь, Капли дождя почти беззвучны».

Символика рыб у Ван Мэна в этом рассказе неотделима от символа воды и означает всеобщее обновление природы. В Китае рыба благодаря необычной плодовитости служит символом богатства, жизни и пло-

дородия<sup>28</sup>. В буддизме рыба символизирует свободу от принуждения, которой пользуется те, кто достигает состояния будды. «Рыба символизирует свободу от всех ограничений. Так же как рыба в воде свободно выбирает любое направление, так и те, кто полностью погружен в состояние Нирваны, не знают ни ограничений, ни препятствий»<sup>29</sup>.

В художественном творчестве Ван Мэна часто встречается символ «пути». Как в средневековой этике, выраженной в легендах о святом Граале, рыцари отправлялись на поиски священной чаши не ради обладания ею, а только ради самого пути, так и многие герои прозы Ван Мэна отправляются в путь, возможно, потому что их «влечет... сам процесс движения», привлекает слияние и гармония с естественным миром. Поэтому «путь» Ван Мэна приобретает символическое значение. Символ «путь» выступает как одно из определений функции символа (символ — «мост в другие миры», символ — «путь»), и как путь — одна из центральных мифологем символической лирики. Посылая героя в путь, писателю нужно еще и обосновать свое отношение, восприятие хронотопа символа «пути». И в этом смысле творчество Ван Мэна являет собой оригинальное решение этой проблемы. Символ «пути» определяет художественное единство повести «Чалый» в ее отношении к реальной действительности. Время в символе «пути» сгущается, становится художественно-зримым, а пространство в нем втягивается в движение времени, сюжета произведения.

Обращение писателя к символу «пути» связано с традиционными для китайской культуры прототипами, духовными медитативными практиками (Дао). Путь выступает эквивалентом духовного преображения. «Постоянное и неотъемлемое свойство пути — его трудность», как определяет В.Н. Топоров<sup>30</sup>. Преодоление телесного и приобщение к духовному, от разочарования — к воскрешению, от забвения — к памяти: вот основные вехи пути в повести «Чалый». «Лошадь доставила его в совершенно иной мир. Перемена разительная, нет, воистину способность передвигаться заслуживает лишь восхищения» («Чалый»).

---

<sup>28</sup> Жульен Н. Словарь символов. Челябинск: Урал, 1999. С. 343.

<sup>29</sup> Энциклопедия китайских символов / сост. Вильямс К.А. М.: В.П. Царев, 2000, С. 310.

<sup>30</sup> Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 352.

Литературная традиция выделяет две формы пути: вертикаль и горизонталь. Примечательно, что Ван Мэн использует в этой повести вариант пути — вертикали, восхождения, но восхождение без последующего нисхождения. Символ пути понимается как восхождение к вершине духа, а не как привычное перемещение по горизонтали. Цао Цяньли не лишен некоторых черт неприкаянности, изгнанничества, больше того — он полностью смирился. И в основе мотивов, побуждающих героя отправиться в путь, лежит не бунт, а смирение, принятие существующего. Но в результате такого путешествия герой словно проснулся после глубокого сна, даже решил взять в руки домру, сыграть и спеть.

Образ пути пронизывает и содержание рассказов «Весенние голоса», «Грезы о море», «Ищем озеро». В «Весенних голосах», «Грезах о море» «путь» призван скрепить сложную проблематику произведений. Главный герой «Весенних голосов» Юэ Чжифэн, преуспевающий инженер физик в начале 80-х годов направляется домой, в отдаленную провинцию, где он не был более двадцати лет. С отца недавно сняли ярлык «помещика» и сын, приурочив свою поездку к Празднику весны, едет к нему. По дороге в отчий дом Юэ, сталкиваясь с жизнью людей, размышляет о своей жизни. Во время пути его охватывают воспоминания о детстве, о природе родных мест, при этом он испытывает грустные чувства.

Главный герой рассказа «Грезы о море» Мяо Кэянь пятьдесят лет собирался к морю, в котором он видел свою весну и мечты, но из-за «культурной революции» ему не предоставлялась такая возможность. Наконец, Мяо собрался на курорт близ моря. В контексте этого рассказа «пути» нет, но он подразумевается до начала действия. Возможно, путь здесь символизирует собой спуск в глубины собственного «я», встречу с самим собой. Это процесс индивидуализации, ведущий к выявлению сил, скрытых в подсознании.

Герой приехал на встречу не только со своим давним другом — Морем, он приехал прежде всего для того, чтобы спуститься в глубины себя самого, прикоснуться к таинственной бесконечности.

Человеческая душа, психика, как была, так и остается для человека самым загадочным явлением. Ван Мэн открывает путь к интуитивно-личностному, психологическому проникновению в сущность мира. Он символичен, так как его интуиция проникает за пределы времени и пространства. Символ пути для Ван Мэна служит средством преодоления преграды между явлением и его подлинной сущностью. Описывая вос-

поминания главного героя, писатель «прорывает ограниченность времени и пространства»<sup>31</sup>. В центре «Весенних голосов» философско-этический поиск, попытки героя ответить на вопросы о смысле жизни, правде, справедливости, нравственное самоопределение личности. Доехав до пункта назначения, Юэ духовно преобразился: «Да, подумал он, и в заброшенных уголках жизнь сегодня обновилась. И так это все это интересно, исполнено таких надежд, что никогда не сможет уйти из памяти». И это преображение, реальный выход героя из кризиса произошел благодаря пути.

Следующий символ тесно связан с вышеозначенным символом пути — это символ лошади, олицетворяющий интеллект, мудрость, ум, быстроту мысли, бег времени<sup>32</sup>, календарный символ: «В ранней письменной культуре, к примеру, в письменных канонических текстах календарного характера, часто используются символы-образы (поле, колодец, лошадь дракон, жаба, человек, дерево, листья и ветви дерева)»<sup>33</sup>. В «Ицзине» («Книге перемен») «конь» встречается в гексаграммах № 22 «Убранство» (Би): «Разубранность! Белизна! Белый конь — точно летит!» и в № 26 «Воспитание великим» (Да чу): «Погоня на хорошем коне». Ковь, скакун — постоянная тема китайской живописи и поэзии. С данным образом мы встречаемся в повести «Чалый». И этот образ, рожденный воображением писателя, в контексте становится символом для открытия разных сторон реальности, а именно — для того, чтобы увидеть сущность образа «лошади» в контексте отношения к бытию Цао Цяньли. Пусть это «дряхлый, забитый, бесчувственный и равнодушный ко всему» (это лишь на первый взгляд) конь, но его очень любит Цао. Любит «эту многострадальную клячу... сильнее чем даже столь дорогого мне самого себя тех далеких юных лет».

В буддизме лошадь считается одним из семи сокровищ, одним из символических предметов, которые почитаются буддистами: круг совершенства, восьмиугольная драгоценность, исполняющая желания (чандамани); фигура женщины, приносящей покой; фигура министра; фигура слона с восьмирадиусным кругом на спине; лошадь с чандамани

---

<sup>31</sup> 王蒙。漫话小说创作：《*Ван Мэн* [Беседы о литературном творчестве]。上海，上海文艺出版社，1983。С. 66。

<sup>32</sup> *Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 183.

<sup>33</sup> *Голыгина К.И.* Звездное небо и «Книга перемен». М.: Институт востоковедения РАН, 2003. С. 5.

на спине и фигура военачальника<sup>34</sup>. Считается, что человек целиком отражается в глазах лошади, она является также эмблемой скорости и упорства. Действительно, Чалый подходит своему хозяину: «по парню и птичка. Мы споемся — хромой осел да тупой жернов. По человеку конь». Возможно, в поведении, внешнем облике Чалого отражается, пусть не жажда, но тяга к жизни Цао Цяньли: «худая жизнь все же лучше красивой смерти» («Чалый»).

Однажды утром герой повести отправился на коне «не имеет значения куда, зачем». Согласно статье, приведенной в словаре Н. Жульен, мифологическое путешествие символизирует зов судьбы. Судьба позвала Цао отправиться в эту поездку в горы, чтобы он «пробудился» от этого оцепенения, снял с себя маску бесконечной покорности, вспомнив, что он человек, вновь осознав свое сугубо человеческое начало. И зов этот реализован благодаря чалому коняге.

Символизм пейзажных сцен является важной чертой Ван Мэна. Любовь к природе, связанный с этим глубокий интерес к ней — вот один из ключей к Ван Мэну — символисту. Символы-образы гор и луга пронизывают полотно повествований произведений «Чалый» и «Ищем озеро»: «Озаренные солнцем, снежные горы излучали голубое сияние» («Чалый»); «на той стороне горы есть озеро» («Ищем озеро»). Элемент образа «гор» является одним из пяти первоначал древнекитайской космогонии. Горы в культурной истории Китая — вековечное, космическое, это не просто явление природы, значение их более глубокое. В представлении древних горы воспринимались как символ одиночества и отрешения, места для размышлений, но подъем в горы знаменует собой подъем на новые духовные уровни<sup>35</sup>. Герой повести «Чалый» Цао Цяньли, вступив в горы, попал в «совершенно иной мир», «мир богатый и мудрый», опьяненная такой красотой, душа его возвысилась, он нашел то, чего так жаждала каждая клеточка его существа: «Вот оно, очарование гор!... Вот она, наконец, оптимальная среда для обитания человека!» Писателя интересуют вечные проблемы Бытия, человеческие проблемы. Ван Мэн включил символ гор в содержание этой повести, потому что горы были и в истории его собственной жизни (Синьцзян). Об-

---

<sup>34</sup> Избранные сутры китайского буддизма / пер. с кит. Поповцева Д.В. и др., отв. ред. Торчинов Е.А. СПб.: Наука, 1999. С. 69. (Слово о сущем).

<sup>35</sup> Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 59.

раз-символ гор раскрывается и в связи с пониманием жизненных перипетий самого автора. Причина обращения к образу «гор» заключается в том, что в них Цао обретает себя, находит свою истину, очищается, наконец, обретает внутреннюю свободу.

Герои рассказа «Ищем озеро» взбираются на гору, чтобы увидеть озеро, которое «смыкается с небом» («Ищем озеро»). Подъем в гору — это для героев рассказа определенный вызов, так как они уже не молоды, легко ли им будет подняться на эту вершину, преодолеть ее? У супругов сильная тяга к самопознанию, в чем воплощается озеро — конечная цель их пути. Джек Тресиддер в словаре символов пишет о том, что «горы... символ превосходства, устремленности, вызова. Для психологов подъем в гору символизирует сильное стремление к самопознанию»<sup>36</sup>. Горы — это своеобразный символ-образ того сложного пути, который проходит человек, чтобы понять высшую истину и обрести покой души.

Оригинальность символики писателя заключается в свежем взгляде на обычное, в тонкости и оригинальности ощущений, которые сообщают увиденному через них символу-образу гор дополнительный смысл. Горы как часть великой Природы приобретают у писателя следующие смыслы: они для Ван Мэна являются своеобразным опытным полем символического, психологического и философского познания. Символ гор, увиденный сквозь призму настроения писателя, слитый с его внутренним состоянием, субъективируется, обновляется, становится единственным явлением.

Персонаж повести «Чалый» поднимается к высокогорным лугам: «Опять иной мир, еще один великий, бескрайний мир, куда ни глянешь — зелеными волнами перекатывается бархатистая мурава... и едешь на лошади, точно плывешь на корабле по морю». Вот едет он по душистому морю трав. Мечтает раствориться в нем, рассуждает о том, что под снегом трава продолжает обретать свои крошечные, но крепкие корни, как бы ни топтали ее, а неискоренимая жажда жизни берет вверх. Может быть, Цао Цяньли, да и сам автор повести, сравнивает себя с этой былинкой? «Человек рождается мягок и слаб, при наступлении смерти он крепок и силен, Среди вещей трава и деревья при рождении мягкие и хрупкие, при наступлении смерти пожухлые и сухие. Поэтому крепость и сила — спутники смерти, мягкость и слабость — спутники

---

<sup>36</sup> Тресиддер Джек. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 162—163.

жизни... Сильное и большое уходит вниз, мягкое и слабое пробивается наверх»<sup>37</sup>. У Цао Цяньли происходит переоценка ценностей, где он обретает успокоение. «Прекрасное символично и в высшем смысле может быть воплощено лишь в том, что должно восприниматься как символ»<sup>38</sup>. Созерцание простора луга является в повести импульсом к перелому не только настроения, но и сознания героя, это пробуждение жажды жизни в нем. Луг как явление красоты природы, вечности, проявление высшего начала манит, возрождает Цао: «Густые, пьянящие запахи переплелись, освежая и бодря. В упоении Цао Цяньли прикрыл веки. И стоило ему это сделать, как ароматы показались еще слаще, а мир — просторней и отрадней»; «будто... все прекратило существование — и все неленно»; «Море трав... Раствориться... счастье» («Чалый»).

Изображение образа луга у Ван Мэна гармонизирует с душевным состоянием Цао, внося в душу героя возрождение, благодаря природной стихии, позволяет представить всю сложность и противоречивость бытия в целом.

«Настала ночь. На противоположную сторону вылезла желтоватая луна, большая и квадратная» («Весенние голоса»); «звездное, безлунное небо. Старику не нужны были календари — луну он воспринимал кожей»; «в ясную лунную ночь — легкое прикосновение, сдержанное возбуждение, пробегающее по телу, даже какое-то давление — словно бы лунного луча». («Слушая море»). Луна, ночь, звезды — это тоже группа символов в художественном творчестве писателя. Эти образы являются привычными атрибутами состояния для многих произведений Ван Мэна.

В Древнем Китае глубоко изучалось звездное небо с его светилами: расположение звезд, их движение, фазы луны связывали прежде всего с действием определенных сил в самом человеке, с изменениями в микрокосмосе человеческого организма. «Божеству луны многие народы придают особое значение, считая, что оно дает необходимые элементы для всего живого... (как луна-мать)»<sup>39</sup>. В китайской литературе поэты часто обращались в своих сочинениях к символическому лику луны. Например, знаменитый поэт эпохи Тан Ли Бо в своем стихотворении

---

<sup>37</sup> Лукьянов А.Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао / отв. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2000. С. 204.

<sup>38</sup> Кант И. Критика способности суждения / вст. ст., коммент. Гулыги А.В. М.: Искусство, 1994. п. 59.

<sup>39</sup> Рифтин Б.Л. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 2. С. 80.



«Грезы тихой ночи»: «Сияние луны простерлось к ложу. Иль это иней осени, быть может? Наверх взгляну — сияет там луна, А вниз — и мнится край, где юность прожил» (пер. С.А. Торопцева) — выражает свои ностальгические чувства по малой родине. В Китае луна отображает сущность *инь*, женский природный принцип<sup>40</sup>. Кроме того, луна в китайской традиции — это конкретное воплощение темного начала в природе. «Когда луч упал на плечо старца, его охватило чувство, будто он сам превращается в ничтожную мошку» («Слушая море»). Но несмотря на весь, казалось бы, ничтожный смысл существования мошки, она занимает свое определенное место в мире больших величин и бесконечности. Почему слепому почудилось, что он превращается именно в это слабое существо? Возможно, потому, что он почувствовал и осознал бренность бытия.

Символ луны предполагает тайную переключку смыслов, незримую связь всех составляющих Универсума друг с другом. Этот образ символизирует тоску, ностальгию, олицетворяет темную сторону природы, ее невидимый аспект; духовный аспект света во тьме; внутреннее значение, интуитивное<sup>41</sup>. Обращение Ван Мэна к символу луны, ее свету можно рассматривать в соотнесенности с человеческой жизнью. Юэ Чжифэн в рассказе «Весенние голоса» увидел желтоватую квадратную луну и его охватили волнения, размышления о прошлом и настоящем: «Отчий край, детские годы, ушедшие в прошлое, но как будто еще не утраченные!» Можно увидеть два пласта содержания символического образа луны в этом рассказе: первый — луна это небесный символ, а квадрат — символ земли, употребив именно определение «квадратная» луна, Ван Мэн соединил два противоположных по своим смысловым полюсам значения в одном контексте, для того чтобы показать существующую связь между душевным состоянием героя и событиями прошлых лет. Символ земли позволяет герою осознать свою личность и свое место в общем порядке вещей. Второе — в символе луны воплотилось и чувственное, интуитивное, то, что Юэ скрывал в уголках своего сердца, своей памяти, и его тоска, ностальгия по прошедшему счастливому времени, детству. Этот символ для писателя являет собой сочетание черт типических и символических, то есть, вечночеловеческих,

---

<sup>40</sup> *Кунер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. С. 192—193.

<sup>41</sup> Там же. С. 191.

многозначных, раскрывающихся только в процессе развития данного образа. Мир не может поддаться логическому истолкованию, истинное лишь то, что таит в себе возрождение, воспроизведение.

Писатель, наблюдая, разгадывая природу, глубоко постигает синхронность природы и человека; в явлениях природы ищет объяснение явлений человеческой жизни.

Музыка у Ван Мэна представляется всеохватывающей мировоззренческой категорией. Писатель обращается к символу музыки, возможно, потому что понимает, что если история человечества, искусство, культура наполнены музыкой, то они могут обогащаться подлинными ценностями, могут совершенствоваться. Символ музыки практически всегда присутствует в художественном творчестве Ван Мэна: «Санта Лючия», Дворжак, Чайковский, пьеса для домры «Ранняя весна» («Чай-льй»), «Весенние голоса» И. Штрауса («Весенние голоса»), «Andante Cantabile» — вторая часть из первого струнного квартета Чайковского («Анданте Кантабиле»), песня «Мое солнце» («Дождь»), духовая и струнная музыка (Слепец Абин), симфоническая музыка, Чайковский («Ищем озеро»).

Обращение к этому символу уходит глубоко корнями в традицию. Музыкальные мелодии «в Китае были распределены вплоть до полутонов между началами «инь» и «ян» и, таким образом, сама мелодия становилась символом единства противоположностей, которое считалось основой всего сущего и духовного»<sup>42</sup>.

Музыка — это символы, воплощенные в звуках. «Музыка отделилась от песни и канула в глубину души»<sup>43</sup>. Музыку любят герои произведений Ван Мэна. Юэ Чжифэн из «Весенних голосов» восхищается вальсом Штрауса. Сам писатель отзываясь об этой музыке: «эта немецкая мелодия в рассказе — настоящая, истинная... она выразила мое отношение и отношение многих людей к современной эпохе, к нашей жизни, успехам нашей страны, вере, решительности и надежде»<sup>44</sup>. Цао Цяньли: «Санта Лючия», вторая часть симфонии «Из нового света»

---

<sup>42</sup> Тресиддер Джеск. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 231.

<sup>43</sup> Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. В 2 т. М.: Искусство, 1994. С. 54.

<sup>44</sup> 王蒙. 漫话小说创作 : 范 范 [Беседы о литературном творчестве]. 上海, 上海文艺出版社, 1983. С. 66.

Дворжака, вторая часть струнного квартета Чайковского — «Andante Cantabile».

Духовный мир человека отображается в музыке посредством звуковой среды, в которой запечатлевается его художественная картина. Музыка предстает в роли богатейшей художественной картины мира.

В повести «Анданте Кантабиле» звучит удивительная музыка из первого струнного квартета Чайковского («Andante Cantabile»), в рассказе «Дождь» — песня «Мое солнце»: «после дождя, можно распевая песню, протянуть руки навстречу тысяче ярких солнечных лучей. Об этом как раз и поется в знаменитой неаполитанской песне «Мое солнце». Музыка воссоединяет внутренний мир персонажей с их изначальностью. Вследствие чего герои повестей и рассказов видят и чувствуют в музыке специфическое проявление ее жизненной силы и сущности, символическая энергия музыки высвобождается для них и восстанавливает единство с реальностью мира и культурной традицией.

Пьеса «Ранняя весна», которую исполнил на домре Цао Цяньли, отразила его «пробуждение», возвращение, показала, как открылось его сердце, как ожила каждая клеточка его существа. А. Белый подчеркивал: «Песня — символический образ здесь выражен ритмом, символ — всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка — жизненная стихия творчества». «Мы разучились летать... легкости, божественной простоты и здоровья нам нужно; тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь; ибо если не песня живая жизнь жизнь не жизнь во все»<sup>45</sup>.

Запела душа героя, запел он сам, полно, в голос, возвратившись к жизни. Музыка, песни — это жизненная стихия творчества Ван Мэна. Символ всегда музыкален. Он обращен к прошлому, открывает невидимый и неуловимый мир происходящего, врывается в бесконечность. Символ пробуждает музыку души писателя. Символическое значение музыкальных образов творчества писателя не поддается рациональному, рассудочному анализу. «Песня как упражнение в ритме жизни: вот путь будущего, мы должны научиться пропеть нашу жизнь»<sup>46</sup>. Символичность музыки в творчестве Ван Мэна — это неуловимость мира, природы, мира идей, человеческих мыслей и настроений.

---

<sup>45</sup> Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. В 2 т. М.: Искусство, 1994. С. 58, 60.

<sup>46</sup> Там же. С. 56.

Страдание от разлада между человеком и обществом, неразрешенность загадок бытия наталкивают писателя на постоянный поиск связи между вечно существующей Вселенной и кратким мигом бытия человеческого. В связи с этим символика у писателя сопровождается философско-психологическими поисками разгадок человеческого бытия, его тайн, места человека в жизни, нравственными исканиями.

Сложный художественный мир писателя, его концепция вполне открываются в символе, что представляет собой целостность мифопоэтической и философской систем. Естественно, что эти группы символов Ван Мэна — не единственные, существование других неоспоримо. Таким образом, одним из основных ключей к художественному творчеству Ван Мэна является символ, который необходим писателю для воссоздания традиционной модели мира.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подробный анализ художественного творчества Ван Мэна показывает, что целью литературы для Ван Мэна является поиск гармонии в мире. В своих работах писатель уделяет большое внимание не только изображению человеческой сущности, неповторимости отдельной личности, гуманизму, но также и отображению, исследованию явлений, связанных с его страной, культурой, художественным творчеством и обществом в целом.

Вклад писателя в историю развития китайской литературы, ее выхода на мировую литературную сцену огромен — Ван Мэн выступает за традиционное «служение» обществу, активное вмешательство в жизнь, исполнение «долга», и в тоже время он призывает быть внимательным не только к социуму, но и к отдельной личности.

Ван Мэн взял на себя миссию изображать характер литературного взаимодействия, выразившийся как в способе отражения действительности, так и в отборе художественных принципов в своем творчестве.

Быстроменяющиеся культурная и общественная обстановки развития страны в конце XX — начала XXI вв. обусловили необходимость для Ван Мэна отстаивать целый комплекс как национальной проблематики, так и широкий круг разнородных явлений мировой культуры, учитывать и сохранять китайскую традицию. Именно поэтому мировоззрение писателя показательно в плане подъема современной китайской литературы: способность Ван Мэна интегрировать как достижения предшествующих эпох, так и современности с целью наиболее полного отражения действительности, в то же время оставаясь китайским писателем, что показательно в плане изменения китайской литературы.

В тематической сфере Ван Мэн поднимает многие вопросы, волнующие современный мир Китая. Проблематика руководителя культуры приобрела обобщающее, философское и гражданское звучание; нашли решения и темы творца в обществе, мир личности автора. Представляет интерес символика в творчестве Ван Мэна, которая служит для выражения глубин уникального художественного мышления, являю-

щаяся не просто художественным методом самовыражения писателя в творчестве, но и своеобразным способом наследования традиций.

Литературная критика Ван Мэна — это одна из форм активного участия писателя в жизни своей страны, выражение его представления о роли литературы в жизни китайского общества. Функция критики, по Ван Мэну, заключается в том, чтобы влиять на общественное мнение, на самих литераторов, политических деятелей, чья профессиональная деятельность связана с областью культуры, на общее направление, развитие литературы и искусства.

В данной монографии сформулирована концепция творчества современного китайского писателя Ван Мэна, которая совокупно складывается из образов прозы — личность художника-творца и символов, через которые получают свое выражение глубины творческого мышления, мыслей о литературе, а также мемуаров о встречах с руководителями культурного фронта. Исследование художественного творчества Ван Мэна дает возможность раскрыть сложную систему его литературно-критических статей, публицистического материала, выражение в них образа автора, его мыслительного уровня и эмоционального мира.

Преимущественное внимание писателя к проблемам нравственным определило проблематику, тональность его публицистического материала. В связи с тем, что Ван Мэн рассматривает литературу во взаимосвязи с общественным сознанием, это ведет к представлению о художественном творчестве как о динамичном, развивающемся, сложном социальном явлении. Согласно концепции Ван Мэна о художественном творчестве, литература — это серьезный труд, который должен обладать глубоким смыслом, должен учить вникать в жизнь, сущность человека, поднимать нравственный уровень.

Литературное творчество, по Ван Мэну, существует в поле общественной жизни, вне этого поля литература окажется за плоскостью действительной реальности и не сможет оказывать эстетическое воздействие на общество и на человека. При оценке творчества Ван Мэна видный российский синолог С.А. Торопцев, исходя из посылки политической ангажированности писателя, понимает сущность конфликта в душе Ван Мэна, получившего в итоге отражение и в его концепциях творчества и творца, руководителя литературы: «творчество выступает... как могучая положительная социальная сфера, оно предстает силой, необходимой как человеку, так и государству для самосохранения и созидания».

Писатель, рассматривая литературное творчество как сложное явление, включает в него элементы: социальный, индивидуальный, психологический. Ван Мэн, принимая важное и необходимое присутствие в художественном творчестве психологического элемента, все-таки доминирующую роль отдает социальной его стороне, потому что для него важна общественная иерархия и социальная рефлексия.

Ван Мэн много раздумывает над ролью писателя, творца, анализирует его предназначение в общественной жизни, призывает писателя к тому, чтобы он писал, ощущая высокую ответственность перед современниками и потомками. Писатель, согласно концепции Ван Мэна о художественном творчестве, является своего рода рупором общественных идей, при этом он должен являть не только социальные, но и индивидуальные сущности, воплощая их в своих авторских творениях.

Ван Мэн выдвигает такое требование к писателю: писатель должен быть близок к реальной действительности, но в то же время ему необходимо сохранить личность, чистую душу творца. Творческое начало, вдохновение, считает Ван Мэн, хранится в «я» писателя, в его внутреннем мире.

Произведение искусства, по концепции художественного творчества Ван Мэна, должно быть достоверным отображением народной жизни, вбирающим в себя все самое характерное. Писатель полагает, что произведение способствует приближению состояния гармонии в обществе, гармонии между человеком и бытием.

Несмотря на то, что в представлении Ван Мэна литература и общество находятся в непосредственной связи, он подчеркивает, что литература — это есть именно литература, ее нельзя заменять идеологией и политическими наставлениями, поэтому писатель считает необходимым обращение к проблеме руководителя культуры и литературы.

Ван Мэн, обращаясь к сложной проблеме руководителя культуры и литературы, воздействует на общественное сознание и общественную практику китайского народа путем убеждения при помощи актуальных в данное время фактов и суждений.

Руководителю литературы, по мнению Ван Мэна, не следует подчинять своей воле ни писателя, ни художественное искусство в целом, но ему необходимо своей профессиональной деятельностью способствовать развитию литературы и искусства. Писатель осознает, что сущность личности политика, руководителя культуры является продуктом духовной жизни страны, но Ван Мэн выступает против тщеславия, ог-

раниченности взглядов руководителя литературы. Ван Мэн критикует то, что литература и искусство в Китае находились под строгим контролем власти. Он подчеркивает, что сковывание общественного сознания безоговорочно приводит и к ограничению творческого, общественного потенциала Китая.

Таким образом, критические работы Ван Мэна о литературном творчестве, роли писателя, руководителя литературы, являющегося важной составной частью общественного бытия, стали художественным выражением его гуманистических воззрений на литературное творчество и жизнь общества в целом.

Тема творца занимает важное место в работах писателя, он стремится показать многомерность личности деятеля литературы и искусства. Ван Мэн не отрицает разные модели созидательного процесса, но категорически склоняется к социально активному типу. Ван Мэн обогащает художественную антропологию знанием о человеке творчества, содержании его реальной жизни, его миропонимании.

Для Ван Мэна идеал писателя — это художник слова, чей созидательный труд всегда находится в поле общественного сознания, кто социально активен, ответственен, целью которого является улучшение нравственности людей. Ван Мэн выдвигает проблему пассивного сознания личности деятеля литературы и искусства, предлагая выход из замкнутого положения путем воссоединения с обществом в единое целое.

В этой системе концепции творчества главное отводится писателем социальному и реальному. Отрыв от реальной действительности, согласно Ван Мэну, может привести даже к художественному кризису, одиночеству, в конечном счете к отсутствию созидательного вдохновения. Обязательным залогом гармонии для художника-творца является проекция им своего творчества на плоскость общественных интересов и социальной жизни.

Ван Мэн также видит и реальную жизнь художника, составляющими элементами которой являются отношения с семьей, друзьями и творчество в едином континууме. Творческая личность должна быть открыта внешнему миру, Ван Мэн порицает эгоизм, уход в себя. Художник-творец должен сам уметь оживлять утраченное мгновение, чтобы тем самым реализовать свою миссию созидателя, углубиться в пласты творческой сферы, обрести себя, самосовершенствоваться во благо общества, человечества в целом.



Символика как метод художественного самовыражения Ван Мэна, как образ его мышления позволяет по-особому понять, углубить образ творческой личности. Ван Мэн, стремясь, показать тонкость души и психики человека, в том числе и человека творчества, обращается к символическому. Символика помогает писателю выразить многомерность творческого мышления. Символы прозы Ван Мэна являются неким законом самовыражения писателя, его символы — это универсальные образы, в них заключена откровенность творчества писателя. Сквозь символы, являющиеся художественными образами, рожденными воображением Ван Мэна, преломляется реальность. В результате, прочитывается символическая модель мира художника слова, связанная с процессом сближения духовного мира человека с окружающей действительностью.

Кроме того, символика дает Ван Мэну возможность воссоздать традиционное мирозерцание, обнаружить потенциальный смысл явлений, постигнуть нескончаемую предельность бытия, заново открыть мир как символ человеческого присутствия.

Стремление Ван Мэна разобраться во всем происходящем в Китае приводит его к новым творческим и общественным задачам. Ван Мэн — это писатель, чья судьба неразрывно связана с судьбой страны, он активный участник общественной и литературной жизни Китая, поэтому его творчество в большей степени склонно к реализму. Но всякий раз ему удается создавать свой уникальный мир, если и связанный с описываемой реальностью, то проекция направлена в мир самовыражения писателя.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1) Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. Энциклопедия, 1971. Т. 6. Стлб. 826—831.
- 2) Алексеев В.М. Китайская классическая проза. М.: АН СССР, 1959.
- 3) Алексеев В.М. Китайская литература: Избранные труды. М.: Наука, 1978.
- 4) Алексеев В.М. Наука о Востоке. М.: Наука, 1982.
- 5) Аманова Г.А. Жизнь и творчество Ван Мэна: Канд. дис. ... к. филол. н. М.: ИВ РАН, 1993.
- 6) Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая: Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы / вст. ст., пер. и коммент. Л.Д. Позднеевой. М.: Наука, 1967.
- 7) Баранов В.И., Бочаров А.С., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. М.: Высшая школа, 1982.
- 8) Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. Бочаров С.Г., Кожин В.В. М.: Худож. лит., 1986.
- 9) Белый А. Критика, эстетика, теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994.
- 10) Белый А. Окно в вечность // Весы. М., 1904. №12.
- 11) Боров Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки: опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981.
- 12) Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1975.
- 13) Боровская Н.Е. Модель личности по маоистски // Проблемы Дальнего Востока, 1982. № 2.
- 14) Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред. С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004.
- 15) Ван Мэн. Избранное / сост. и предисл. С.А. Торопцева; пер. Д. Воскресенского, В. Малявина, С. Торопцева. М.: Радуга, 1988.
- 16) Ван Мэн. Дождь / пер. Е. Шулуновой // Буряад унэн [Правда Бурятии]. Улан-Удэ, 2001. № 7.
- 17) Ван Мэн. Глубины озера / пер. С.Торопцева // Иностранная литература. 1986. № 9.
- 18) Ван Мэн. Ищем озеро / пер. С.Торопцева // Азия и Африка сегодня. 1988. № 9.
- 19) Ван Мэн. Мертвеющие корни самшита / Пер. С.Торопцева // Иностранная литература. 2004. № 5.
- 20) Ван Мэн. Рассказы. Пекин: Литература на ин. яз., 1988.
- 21) Ван Мэн. Следы на склоне, ведущие вверх: Проза / сост. и пер. Торопцева С.А. М.: Издательство УРСС, 2004.

- 22) Ван Мэн. Сочинения / пер. Ю.А. Сорокина. Разгон начальников и еще кое-что // Язык, сознание, коммуникация. М., 2000. Вып. 13.
- 23) Васильев Л.С. История Востока: В 2 т. М.: Высшая школа, 1999.
- 24) Веселовский А.Н. Избранные статьи. М.: Гослитиздат, 1969.
- 25) Воскресенский Д.Н. Китайская литература: мир неоглядного // Книжное обозрение. 1994. № 34.
- 26) Востоковедение и мировая культура: Сб. статей / редкол. М.Л. Титаренко и др. М.: Памятники исторической мысли, 1998.
- 27) Галенович Ю.М. Дэн Сяопин: личность, судьба, политика (стенограмма лекции) / Правление Всесоюзного общества «Знание». Консультационный центр. М., 1989.
- 28) Галенович Ю.М. Гибель Лю Шаоци. М.: Восточная литература, 2000.
- 29) Галенович Ю.М. Прав ли Дэн Сяопин, или Китайские инакомыслящие на пороге XXI в. М.: Изограф, 2000.
- 30) Галенович Ю.М. Призрак Мао. М.: Время, 2002.
- 31) Галенович Ю.М. Путешествие на родину Дэн Сяопина. М.: ИДВ РАН, 2002.
- 32) Галенович Ю.М. Цзян Чжунчжэн, или Неизвестный Чан Кайши. М.: Муравей, 2000.
- 33) Галинская И.Л. Литературоведение на пороге XXI в. / Культурология. Дайджест. М.: ИНИОН РАН, 2001. №1.
- 34) Гольгина К.И. «Великий предел»: Китайская модель мира в литературе и культуре (1—13 вв.). М.: Восточная литература, 1995.
- 35) Гольгина К.И. Звездное небо и «Книга перемен». М.: Институт востоковедения РАН, 2003.
- 36) Гольгина К.И. Теория изящной словесности в Китае. М.: Наука, 1971.
- 37) Грунер Ф. Недавнее прошлое Китайской Народной Республики глазами китайских писателей // Информационный бюллетень ИДВ АН СССР. М., 1990. № 8.
- 38) Гусаров В.Ф. Наитие даоса и вдохновение конфуцианца // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: Наука, 1974.
- 39) Дагданов Г.Б. О мировоззрении танского поэта Бо Цзюйи // 14 научн. конф. «Общество и государство в Китае», ИДВ АН СССР, М., 1983. Ч. 2.
- 40) Дагданов Г.Б., Цыренова О.Д., Шулунова Е.К. Современная литература Китая (1976—1999 гг.) Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 1999.
- 41) Демидо Н. Китайская критика 90-х годов о современной литературной ситуации // Проблемы Дальнего Востока. 1999. № 6.
- 42) Джойс Дж. Избранное / сост. К.Н. Атаровой, предисл. Е.Ю. Гениевой. М.: Радуга, 2000.
- 43) Долежалова А. Образ интеллигенции в современной китайской прозе // Информационный бюллетень ИДВ АН СССР. М., 1990. № 8.
- 44) Евласьев П. Проблемы искусства и художественного творчества в концепции К. Юнга, О. Ранка и Г. Закса. М.: Моск. гос. лингвистич. ун-т, 1999.

- 45) Егоров И.А. Дискуссия в литературных кругах Китая о методе сочетания революционного реализма и революционного романтизма // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тез. 10 научн. конф. М., 1982. Ч. 2.
- 46) Есин С. Технология вымысла. М.: ИМЛИ, 2003.
- 47) Желоховцев А.Н. Авангардистские претензии китайской «новой литературы и искусства» // Интернациональное и национальное в литературах Востока. М.: Наука, 1972.
- 48) Желоховцев А.Н. Ван Мэн о современной китайской литературе // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред. С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН. 2004.
- 49) Желоховцев А.Н. Литература и политика в Китае // Политические традиции в КНР. Информационный бюллетень по материалам науч. конф. в ИДВ АН СССР, дек. 1979. М., 1980.
- 50) Желоховцев А.Н. Литературная теория и политическая борьба в КНР. М.: Наука, 1979.
- 51) Желоховцев А.Н. На распутье // Литературное обозрение. 1980. № 1.
- 52) Желоховцев А.Н. Новая направленность китайской культуры. Идеологическая борьба и современная культура. М.: Наука, 1972.
- 53) Желоховцев А.Н. Новые темы в современной китайской литературе // Проблемы Дальнего Востока. 2001. № 2.
- 54) Желоховцев А.Н. О некоторых культурных явлениях в китайской литературе // Проблемы Дальнего Востока. 1979. № 3.
- 55) Желоховцев А.Н. О некоторых направлениях в современной китайской литературе // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы 9 науч. конф. Л., 1980.
- 56) Желоховцев А.Н. Современная китайская культура и классическое наследие Китая // Народы Азии и Африки. 1982. № 2.
- 57) Желоховцев А.Н. Творчество Ван Мэна // Общественные науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение. М.: ИНИОН АН СССР, 1981. №3.
- 58) Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999.
- 59) Жульен Н. Словарь символов. Челябинск: Урал, 1999.
- 60) Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX в. М.: Советский писатель, 1988.
- 61) Захарова Н.В. Жизнь и творческий путь современной китайской писательницы Се Бинсинь: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Изд. Моск. ун-та, 1983.
- 62) Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2.
- 63) Иванов Н.В. Проблемные аспекты языкового символизма. Минск: Профилен, 2002.
- 64) Избранные сутры китайского буддизма / пер. с кит. Поповцева Д.В. и др., отв. ред. Торчинов Е.А. СПб.: Наука, 1999 (Слово о сущем).
- 65) Кант И. Критика способности суждения / вст. ст., коммент. Гулыги А.В. М.: Искусство, 1994. п. 59.

- 66) Китайская классическая проза: В переводах акад. В.М. Алексеева / отв. ред. и авт. предисл. Л.З. Эйлин. М.: Изд. АН СССР, 1959.
- 67) Кобзев А.И. Конфуцианство // Китайская философия: Энциклопедический словарь. М.: Мысль, 1994.
- 68) Конрад Н.И. Избранные труды: Литература и театр. М.: Наука, 1978.
- 69) Конрад Н.И. Избранные труды: Синология. М.: Наука, 1977.
- 70) Конрад Н.И. К вопросу о литературных связях // Интернациональное и национальное в литературах Востока. М.: Наука, 1972.
- 71) Кривцов В.А. Китайская художественная культура как система традиции и современность (к постановке проблемы) // Культура КНР на современном этапе. Информационный бюллетень ИДВ АН СССР. № 39. М., 1987.
- 72) Кундера М. Книга смеха и забвения. СПб.: Азбука-классика, 2003.
- 73) Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995.
- 74) Курганов Е. Анекдот — Символ — Миф. СПб.: Изд. журнала «Звезда», 2002.
- 75) Латынин Б.А. Мировое дерево, дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л., 193. Вып. 69.
- 76) Лисевич И.С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: Наука, 1979.
- 77) Литература Древнего Китая / отв. ред. Н.И. Конрад, сост. И.С. Лисевич. М.: Наука, 1969.
- 78) Литература и искусство КНР, 1976—1985 / отв. ред. Сорокин В.Ф. М.: Наука, 1989.
- 79) Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.
- 80) Лици (Трактат о правилах поведения), гл. «Ли юнь» (Действенность ритуала) // Древнекитайская философия: в 2 т. / сост. Ян Хиншуна; ред.кол.: Буров В.Г., Вяткин Р.В. М.: Мысль, 1973. Т. 2.
- 81) Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
- 82) Лосев А.Ф. «Символ» // Философская энциклопедия / гл. ред. Ф.В. Константинов. М.: Сов. энциклопедия, 1970. Т. 5.
- 83) Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: Язык русской культуры, 1996.
- 84) Лотман Ю.М. Семиосфера. Человек-текст-семиосфера-история / Тартуский университет. СПб.: Искусство — СПб., 2000.
- 85) Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. № 21.
- 86) Лукьянов А.Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао / Отв. ред. М.Л. Титаренко. М.: Восточная литература РАН, 2000.
- 87) Лукьянов А.Е. Онтология художественного лика культуры Дао // Китай в диалоге цивилизаций / гл. ред. С.Л. Тихвинский. М.: Памятники исторической мысли, 2004.

- 88) Люди и оборотни / сост. Желоховцев А.Н., Сорокин В.Ф., пер. с кит. В. Сококина, И. Смирнова. М.: Прогресс, 1982.
- 89) Малявин В.В. Сумерки Дао: Культура Китая Нового времени. М.: АСТ, 2000.
- 90) Малявин В.В. Чжуанцзы: Даосские каноны. М.: АСТ; Астрель, 2002.
- 91) Минаев И.П. Буддизм: Исследования и материалы // Записки историко-филол. факультета Императорского университета. СПб., 1887. Ч. 16.
- 92) Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. / Гл.ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1988.
- 93) Мост над рекой времени: Сборник произведений русских и китайских авторов / сост. Семанов В.И., Б.Г. Валентинов. М.: Современник, 1989.
- 94) Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Под общей редакцией Харитоновой В.А. М.: Независимая газета, 2000.
- 95) Национальная культура и общение (Материалы конф.) / отв. ред. Сорокин Ю.А. М.: Институт языкознания АН СССР, 1977.
- 96) Обатнин Г.В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907—1919). М.: Кафедра. славистики Ун-та Хельсинки; Новое лит. обозрение, 2000.
- 97) Общение. Текст. Высказывание / Институт языкознания АН СССР; Отв. ред. Сорокин Ю.А. М.: Наука, 1989.
- 98) Переломов Л.С. Конфуций. Луньюй: Исслед., пер. с кит., коммент. М.: Восточная литература, 1988.
- 99) Память. Современные зарубежные новеллы Китая / вст. ст. и справки об авторах Сорокин В.Ф., пер. с кит. В. Рогова, В. Сорокина, Н. Феоктистовой, М. Шнейдера, Б. Рифтина, В. Аджимамудовой, С. Торопцева, Т. Наумовой. М.: Художественная литература, 1985.
- 100) Позднеева Л.Д. Трагическое и первые попытки его теоретического переосмысления в Китае // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М.: Наука, 1977.
- 101) Проза и поэзия нового Китая / сост. Г.Б. Ярославцев, Н.В. Захарова, пер. с кит. Н.В. Захарова, С.А. Торопцев. М.: Центрполиграф, 2002.
- 102) Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжая о необычайном / пер. с кит., предисл., коммент. Алексея В.М. Сост. и подготовка текста Л.З. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1973.
- 103) Рифтин Б.Л. Классическая проза Дальнего Востока. М.: Художественная литература, 1975.
- 104) Рифтин Б.Л., Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. М.: Художественная литература, 1974.
- 105) Рифтин Б.Л. Современная китайская повесть (1979—1980) // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тез. 10 научн. конф. М., 1982. Ч. 2.
- 106) Родионова О.П. Литературное творчество Чжан Сяньляна: от поэзии юности — и прозе о юности // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / Сост. и отв. ред. С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004.

- 107) Семанов В.И. Китайская литература XIX — начала XX веков и Лу Синь: Автореф. дис. ... филол. наук. М.: Ин-т народов Азии АН СССР, 1962.
- 108) Семанов В.И. Эволюция китайского романа. Конец XVII — начало XX в. М.: Наука, 1970.
- 109) Современная новелла Китая / Перевод В. Аджимамудовой, В. Сухорукова, Н. Захаровой, В. Семанова, З. Абдрахмановой, А. Монастырского, В. Сорокина, Т. Сорокиной, Е. Рождественской-Молчановой, С. Торопцева, Н. Демидо, И. Лисевича, Д. Адамовой. Под ред. Хохловой С. М.: Художественная литература, 1988.
- 110) Современная китайская проза / предисл. Л.З. Эйдлина, сост. В. Сорокина, пер. с кит. С.Торопцева, В. Аджимамудовой, В. Сорокина, Б. Рифтина. М.: Известия, 1984.
- 111) Современная китайская проза / сост. и предисл. Н.Т. Федоренко; пер. Д. Сапрыки, И. Лисевича, В. Сухорукова, М. Шнейдера, В. Сорокина, Г. Синицкого, А. Желоховцева, И. Смирнова, С.Торопцева. М.: Радуга, 1988.
- 112) Сорокин В.Ф. Идеология, рынок, культура // Литература и искусство КНР начала 90-х гг. Инф. бюл. ИДВ РАН. М., 1995. №1.
- 113) Сорокин В.Ф., Эйдлин Л.З. Китайская литература: Краткий очерк. М.: Восточная литература, 1962.
- 114) Сорокин В.Ф. Политика в области культуры КНР на современном этапе: некоторые направления и проблемы // Культура КНР на современном этапе. Материалы науч. конф. ИДВ АН СССР, апрель 1988. Информ. бюл. № 39. М.: Наука, 1985.
- 115) Сорокин В.Ф. Правда жизни и правда искусства (Судьбы реализма в новой китайской литературе) // Китайская культура 20—40-х гг. и современность. М.: Наука, 1993.
- 116) Сорокин В.Ф. Меняющаяся действительность в зеркале литератур КНР // Проблемы Дальнего Востока. 1986. №1.
- 117) Сорокин В.Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя. М.: ИВЛ, 1958.
- 118) Сорокин Ю.А. Переводоведение: Статус переводчика и психогерменевтические процедуры. М.: Гнозис, 2003.
- 119) Сорокин Ю.А. Политический дискурс в России — 3: Материалы рабочего совещ., 27—28 марта 1999 г. / РАН Институт языкознания. М.: Диалог — МГУ, 1999.
- 120) Средний возраст / Сост. и предисл. Б.Л. Рифтина, пер. с кит. В. Сорокина, С. Торопцева, О. Лин-Лин, В. Аджимамудовой, В. Годыны. М.: Радуга, 1985.
- 121) Сухоруков В.Т., Шнейдер И.Е. Современный китайский рассказ: сюжеты, образы, герои // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тез. 9 науч. конф. 1980. Ч. 2. М., 1980.
- 122) Судьбы культуры КНР (1949—1974). М.: Наука, 1978.
- 123) Текст и культура: общие и частные проблемы / отв. ред Сорокин Ю.А. М.: Институт языкознания АН СССР, 1985.
- 124) Тодоров Цв. Теории символа / пер. с фр. Нарумова Б. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- 125) Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2.

- 126) Торопцев С.А. В литературных оранжереях Пекина. (Состояние литературы и искусства Китая) // Литературная газета. 1979. № 13. 28.03.
- 127) Торопцев С.А. В поисках реализма // Вопросы литературы. 1982. № 4.
- 128) Торопцев С.А. Ван Мэн. Избранная проза и очерки // Современная худож. литература за рубежом. 1984. № 1.
- 129) Торопцев С.А. Ван Мэн о литературном творчестве // Современная художественная литература за рубежом. 1983. № 4.
- 130) Торопцев С.А. Ван Мэн: творческие поиски и находки // Проблемы Дальнего Востока. 1984. № 2.
- 131) Торопцев С.А. Впечатления китайского писателя о стране Советов. Ван Мэн. Фань су синьчао (В Советский Союз с душевным волнением). Пекин, 1986 // Проблемы Дальнего Востока. 1987. № 5.
- 132) Торопцев С.А. Движение прозы Ван Мэна // Современная художественная литература за рубежом. 1985. № 1.
- 133) Торопцев С.А. К вопросу о типологии конфликта в современной китайской литературе // Современные литературы стран Азии и Африки. Типологические признаки национальных и межнациональных систем. М.: Наука, 1988.
- 134) Торопцев С.А. «Конфликт неосуществленности» в прозе Ван Мэна // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тез. 12 науч. конф. М.: Наука, 1986.
- 135) Торопцев С.А. Мэтр литературного иглоукальвания // Восточная коллекция, М., 2004, №1
- 136) Торопцев С.А. Начало — «новый образец» для литературы и искусства КНР // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1978. Ч. 2.
- 137) Торопцев С.А. От схемы к характеру // Вопросы литературы. 1983. №10.
- 138) Торопцев С.А. Открытие личности: Заметки о китайской психологической прозе // Литературное обозрение. 1984. № 1.
- 139) Торопцев С.А. Преодолеть границы времени и пространства // Ван Мэн. Избранное. М.: Радуга, 1988.
- 140) Торопцев С.А. Проза Ван Мэна в концептуальном континууме // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004.
- 141) Торопцев С.А. Рец. на: Ван Мэн. Сборные фигурки (роман) // Современная художественная литература за рубежом. М., 1987. № 4.
- 142) Торопцев С.А. Экология литературного героя // Проблемы Дальнего Востока. 1993. № 4.
- 143) Торопцев С.А. Элементы «потока сознания» в прозе современного китайского писателя Ван Мэн // Взаимодействие культур Востока и Запада. М.: Наука. 1987.
- 144) Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
- 145) У Тайчан. Что читают в Китае? // Литературная газета. 1988. № 45. 9 ноября.
- 146) У Цзинцзы. Неофициальная история конфуцианцев. М.: Гослитиздат, 1959.



- 147) Фадеева Е.Ю. Искусство слова и время (Китайская литература в мировом литературном процессе) // Проблемы Дальнего Востока. 1978. № 2.
- 148) Фадеева Е.Ю. Литературоведение КНР «нового периода»: Основные тенденции, проблематика, дискуссии.. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: ИДВ, 1991.
- 149) Фадеева Е.Ю. Реализм с «китайской спецификой» // Проблемы Дальнего Востока. 1991. № 4.
- 150) Федоренко Н.Т. Древние памятники китайской литературы. М.: Наука, 1978.
- 151) Федоренко Н.Т. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1987. Т. 1.
- 152) Федоренко Н.Т. Китайское литературное наследие и современность. М.: Художественная литература, 1981.
- 153) Федоренко Н.Т. Лицом к правде: Заметки о китайской прозе 80-х годов // Иностранная литература. 1986. № 11.
- 154) Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. М.: Художественная литература, 1974.
- 155) Федоренко Н.Т. Шанхайская палитра: первая международная встреча синологов // Литературное обозрение. 1987. № 9.
- 156) Францев Ю.В. Фетишизм и проблема происхождения религии. М., 1940.
- 157) Фрейд З. Сон и сновидения. М.: ОЛИМП; АСТ-ЛТД, 1997.
- 158) Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
- 159) Ханзен-Леве А. Мифо-поэтический символизм. СПб.: Академический проект, 2003.
- 160) Цыбина Е.А. Художественная литература КНР: ее развитие в 80-е годы // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. 12 научн. конф. М., 1986.
- 161) Человек и его тень: Сборник повестей / сост., предисл., коммент., справки об авторах Желоховцева А.Н.; пер. с кит. А. Желоховцева, О.Лин-Лин, П. Устин, Ю.А. Сорокина, В. Семанова. М.: Молодая гвардия, 1983.
- 162) Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- 163) Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.
- 164) Шкловский А.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. В 2 т. М.: Художественная литература, 1966.
- 165) Шмидт Р.В. К вопросу о возникновении культа дерева // Доклады АН СССР, 1928
- 166) Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
- 167) Шулунова Е.К. Ван Мэн о природе как о символической форме // Сб. материалов междунард. научн. конф. «Проблемы литератур Дальнего Востока». СПб., 2004.
- 168) Шулунова Е.К. Символика Ван Мэна как художественный язык его прозы // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы / сост. и отв. ред С.А. Торопцев. М.: ИДВ РАН, 2004.

169) Шулунова Е.К. Творчество Ван Мэна в России (К 50-летию творческой деятельности писателя) // Тез. докл. 14 научн. конф. «Китай, китайская цивилизация и мир. История, современность, перспективы». М.: ИДВ РАН, 2003.

170) Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен»: Пер. с древнекит. и исслед.: / Сост. и ред. Кобзев А.И., примеч. Кобзева А.И., Конрада Н.И. М.: Наука, 1993.

171) Энциклопедия китайских символов / Сост. Вильямс К.А. М.: В.П. Царев. 2000.

172) Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. Лубо-Лесниченко Е.И., Пузицкого Е.В., Сорокина В.Ф. Отв. ред. и автор послесловия Рифтин Б.Л. М.: Наука, 1987.

173) Юнг К.Г. Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. Руткевича А.М. М.: Renaissance, 1991.

174) Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд. Моск. ун-та, 1987.

## **Литература на китайском языке**

### *Сборники и периодика на китайском языке*

175) 王蒙。当你拿起笔。。。: Ван Мэн [Проба пера]., 北京, 北京出版社, 1981.

176) 王蒙。《冬雨》: Ван Мэн [Зимний дождь]. Рассказы (1955—1979). 北京, 人民文学出版社, 1983.

177) 王蒙。冬天的话题。短篇小说选 : Ван Мэн [Зимние пересуды]. 北京, 人民文学出版社, 1986.

178) 王蒙。鹰谷: Ван Мэн [Орлиное ущелье] // 人民文学, 1984. № 3.

179) 王蒙。漫游美文 : Ван Мэн [Путешествия по прекрасной литературе]. 广州, 广东人民出版社, 1999.

180) 王蒙。木箱深处的紫绸花服 : Ван Мэн [Пурпурная кофта из деревянного сундучка]. Сб. повестей. 上海, 上海文艺出版社, 1984.

181) 王蒙。选集 : Ван Мэн [Избранное]. 天津, 百花文艺出版社, 1985, 册1—4.

182) 王蒙。相见是难 : Ван Мэн [Трудность встречи]. 北京, 中国青年出版社, 1982.

183) 王蒙。小说报告文学选 : Ван Мэн [Сборник: Рассказы, очерки]. 北京, 中国青年出版社, 1981.

184) 王蒙。春之声。说客盈门。短篇小说 : Ван Мэн [Весенние голоса. Гостей полон двор]. 江西人民出版社, 1980.

### *Сборники о литературном творчестве*

185) 百科词典 : 写作词典 : [Энциклопедический словарь-справочник : литературные направления и творческие методы]. 北京, 学苑出版社, 1999.

- 186) 毕光明。文学复兴十年 : Би Гуанмин [Десятилетие литературного возрождения]. 海南出版社, 1995.
- 187) 王蒙。王蒙说 : Ван Мэн [Ван Мэн говорит] . 香港天地图书, 1999.
- 188) 王蒙。文学创作国际学术研讨会。论文集片 : Ван Мэн [Материалы Международной конференции по литературному творчеству Ван Мэна]. 中国, 青岛, 2003.
- 189) 王蒙。我是王蒙 : 王蒙, 自白 : Ван Мэн [Ван Мэн : исповедь Ван Мэна]. Серия «Современные писатели : откровения». 北京, 团结出版社, 1999.
- 190) 王蒙。完成“季节”四部曲 : Ван Мэн [Ван Мэн завершил тетралогию «Сезоны»]. URL: [www.booktide.com/new//200006280019.htm](http://www.booktide.com/new//200006280019.htm).
- 191) 王蒙。漫话小说创作 : Ван Мэн [Беседы о литературном творчестве]. 上海, 上海文艺出版社, 1983.
- 192) 王蒙。选集 : Ван Мэн [Избранное]. 贵州人民出版社, 1984.
- 193) 丁玉柱。王蒙的生活和文学道路 : Ван Мэн [Жизненный и творческий путь Ван Мэна]. 哈尔滨, 黑龙江教育出版社, 1994.
- 194) 刘再复。集 : 寻找与呼唤 : Лю Цайфу [Собрание литературно-критических работ]. 哈尔滨, 黑龙江教育出版社, 1988.
- 195) 夏冠洲。用笔思考的作家 : Ся Гуаньжоу [Писатель, мыслящий пером]. 新疆大学出版社, 1996.
- 196) Цзэн Чжэннань。王蒙论 : [О жизни и творчестве писателя Ван Мэна]. 北京, 中国社会科学出版社, 1987.

### *Статьи о литературном творчестве*

- 197) 王蒙。我在寻找什么? : Ван Мэн [Что я ищу?] // 北京年龄。北京, 1982.
- 198) 王蒙。我们的责任 : Ван Мэн [Наш долг] // 文艺报, 1979, №11—12.
- 199) 王蒙。我反对用政治说教代替文学 : Ван Мэн [Я решительно против того, чтобы литературу заменяли политикой] // 我是王蒙 : 王蒙自白。北京, 团结出版社, 1999.
- 200) 王蒙。我的第一篇小说 : Ван Мэн [Мой первый рассказ]. 北京, 作家谈创作艺术, 1986.
- 201) 王蒙。关于“春之声”的通信 : Ван Мэн [О переписке «Весенних голосов»] // 王蒙。漫话小说创作 : Ван Мэн [Беседы о литературном творчестве]. 上海, 上海文艺出版社, 1983.
- 202) 王蒙。对一些文学观念的谈论 : Ван Мэн [По поводу дискуссий о некоторых литературных концепциях] // 文艺报, 1980, №9.
- 203) 王蒙。「人性」断想 : Ван Мэн [Мысли о «человеческой сущности»] // 文学评论, 1982, №4.
- 204) 王蒙。漫话文学创作特性探讨中的一些思想方法问题 : Ван Мэн [Заметки о некоторых проблемах идеологических методов в дискуссии о специфике литературного творчества] // 新华文摘, 1983, №10.
- 205) 王蒙。面向现代化«与文学» : Ван Мэн [Лицом к модернизации литературы] // 人民日报, 1984, 10.22.
- 206) 王蒙。小说家话 : Ван Мэн [Слово прозаика] // 北京, 人民日报, 1986, 22.09.

207) 王蒙。谈短篇小说的创作技巧 : Ван Мэн [Об искусстве рассказа]. // 人民文学, 1980. №7.

208) 王蒙。反真实论初探 : Ван Мэн [Начальные исследования теории правдивости] // 文学品论, 1979. № 5.

209) 王蒙。访问苏新潮 : Ван Мэн [Впечатления китайского писателя от посещения страны Советов]. 上海, 上海文艺出版社, 1986.

210) 王蒙。作党的对与里的普同一兵 : Ван Мэн [Быть рядовым бойцом в рядах партии] // 红旗, 1983. № 22.

211) 王蒙。全球化与文化大国 : Ван Мэн [Волна глобализации и строительство культурной державы] // 光明日报, 北京, 09.01.2002. Перевод опубликован в ПДВ (2004, № 2).

212) 王蒙。善良者的命运 : Ван Мэн [Судьба добросердечного] // 文学评论, 1982. №5.

213) 王蒙, 王干。说不静的现实主义 : Ван Мэн, Ван Гань [Неисчерпаемый реализм] // 文艺研究, 1989. № 2.

214) 王蒙。社会中文学的黄金时代到来了 : Ван Мэн [Золотой век социалистической литературы наступил]. Речь на закрытии 4 съезда Союза китайских писателей. 5.01.1985 // 文艺报, 1985. № 1.

215) 王蒙。洋洋大观匆匆十年 : Ван Мэн [Широкий взгляд на десятилетие] // 文艺报, 198., 4.10.

216) 温奉桥。王蒙与二十世纪中国文学的第三次现代性转型 : Вэнь Фэнцяо [Ван Мэн и третий выбор «модернизации» китайской литературы XX века]. Текст доклада на Международной конференции по литературному творчеству Ван Мэна в сентябре 2003 г. // 王蒙文学创作国际学术研讨会. 论文会篇. 青岛, 2003 (Перевод опубликован в ПДВ (2004, № 2).

217) 高行健。迟到了的现实主义与当今中国文学 : Гао Синцзянь [Опоздавший реализм и современная китайская литература] // 文学评论, 1988. № 3.

218) 高尔泰。当代文学中的现实主义问题 : Гао Эртай [О проблемах реализма в современной литературе] // 人民日报, 1987. № 128.

219) 当代文艺思潮研究 : [Тенденции развития литературы и искусства в КНР 1980—1990 гг.]. 北京, 中共中央党校出版社, 1994.

220) 刘再复。论文学的主体性 Лунь вэньсюэ ды чжутисин : [О субъективности в литературе] // 文学评论, 1985. № 6.

221) 刘再复。新时期文学主潮 : [Основные направления литературы нового периода] // 文汇报, 9.10. 1986.

222) 王蒙中篇小说《杂色》 най «登山 дэн шань чэн сянь» 神话 : Торопцев С. [«Подъем в горы» как метафорический смысл повести Ван Мэна «Чалый»]. Текст доклада на Международной конференции по литературному творчеству Ван Мэна в сентябре 2003 г. // 王蒙文学创作国际学术研讨会. 论文会篇. 青岛, 2003. Перевод опубликован в ПДВ (2004, № 2).

223) 张光年。关于王蒙论的通信 : Чжан Гуннянь [О переписке «Ван Мэн лунь»] // 文学评论, 1987. № 6.

224) 张希群。王蒙心态小说的艺术特色：Чжан Сицюнь [Психологические романы Ван Мэна] // 中国现代，当代文学研究。北京，1994。№ 7。

225) 章仲。北京部分文艺当为讨论王蒙：Чжан Чжун [Обсуждение в пекинском отделении литературы и искусства последних работ Ван Мэна] // 人民日报，3.09.1980。

226) 章仲。王蒙的新探索：Чжан Чжун [Новые поиски Ван Мэна] // 光明日报，28.09.1980。

227) 陈孝英。论王蒙小说幽默风格：Чэн Сяоин [Обсуждая особенности юмора в творчестве Ван Мэна] // 文学评论。1982。№ 2。

228) Шулунова Е. 王蒙在俄国 (研究，翻译)：[Ван Мэн в России. Исследования, переводы]. Текст доклада на Международной конференции по литературному творчеству Ван Мэна в сентябре 2003 г. // 王蒙文学创作国际学术研讨会。论文会篇。青岛，2003 (Перевод опубликован в ПДВ (2004. № 2)。

229) 吾金。论当代中国化学籍中悖论：[О некоторых теориях в современной китайской литературе] // 人民日报。1988。22.09。

230) 严孝炎。Янь Цзянь。中国现代文学论文集：[Современная китайская литература. Сборник статей к 65-летию движения «4 мая»] // 北京，北京大学出版社，1986。

### *Литература на английском языке*

231) Barne G. A storm in a rice bowe: Wang Meng and fictional Chinese politics // China information. 1992. Autumn.

232) Linxiang G. Wang Meng laters novel // Chinese literature. Spring. 1988.

233) Iovene P. Using the past experiment in the present: Wang Meng, Ge Fei and Li Shangyin // Chinese traditional civilization and contemporary world: 14 EACS conference, 26—28 aug., 2002. Moscow.

234) Joyce J. Ulysses. Harmondsworth (midd' x), etc. Penguin Books, 1985. 720 p.

235) Khouziatova N. Modernism and modern chinese proze // Chinese traditional civilization and contemporary world: 14 EACS conference, 26—28 aug., 2002. Moscow.

236) Leo Oufan Lee. The politics of Technique. After Mao: Chinese literature (1978—1981) and society. Cambridge, 1985.

237) Liu Zaifu. Chinese literature in the past 10 years: spirit and direction // Chinese literature, Autumn, 1983.

238) Qing Zhaoyang. The writer Wang Meng // Chinese literature, 1980. № 7.

239) Roses and thorns. The second blooming of the hundred flowers in Chinese fiction 1979—1980 / University of California Press. Berkeley, Los Angeles. London, 1980.

240) Wang Meng. Andante Cantabile // Chinese literature. 1983. March. 5.28

241) Wang Meng. Our responsibility // Chinese literature. 1980. №4. P. 102—105.

242) Wang Meng. The Butterfly and other stories. Beijing, China, Panda Books, 1983.

243) Wang Meng. The second Chinese and american writers conference // Chinese literature, 1985. Summer.

244) Ye. V. New fiction in China / Development and detour // Overland. Melbourn. 1992. № 126.

## SUMMARY

The historical experience of the Eastern civilizations is of particular interest in connection with the already existing tendency in literature to interpret the problem of being in the broad context of worldview. The appeal to the artistic and ideological multilayeredness of Wang Meng's prose, to the ambiguity of the actual figure of the writer, the prose writer, the publicist, the public figure and the statesman is relevant.

Wang Meng raises many issues of concern to the real world of China in the thematic literature area. The problems of the Head of culture have had a generalizing, philosophical and civil response; these themes found their solution in the theme of the creator in society, the world of the author's personality.

For him, the literature is a continuation of politics, it is difficult to understand the relationship between the writer and society for him. Literature affects society indirectly, through a system of images.

Wang Meng is disinclined to simplify the literary process and sees it as consisting of elements of the social and the individual nature.

In the section on the role of an ideological leader in a process of artistic creation, the author of this book analyzes Wang Meng's memoirs about the methods of influencing the creative process in China by the largest party figures.

Wang Meng's literary criticism is one of the forms of the writer's active participation in the life of his country, as well as his presentation of the role of literature in the life of the Chinese society. According to Wang Meng's opinion, the function of criticism is to influence public opinion, writers themselves, political figures, whose professional activities are related to the field of culture, the general direction, and the development of literature and art.

The symbolism as Wang Meng's artistic expression method, as a way of his thinking allows him to understand in a special way and deepen the image of a creative person. In an effort to show the subtlety of human soul and mind, including a person of creative work, he turns to symbolism.

The symbolism helps the writer express the multidimensionality of the creative thinking. The symbols of Wang Meng's prose are a form of law of

self-expression of the writer, his symbols are universal images, they contain the frankness of the writer's work. Reality is refracted through symbols, which are artistic images generated by Wang Meng's imagination.

The symbolism gives Wang Meng the opportunity to recreate the traditional worldview, discover the potential meaning of phenomena, comprehend the endless limit of being, and rediscover the world as a symbol of human presence.

Wang Meng's desire to understand everything that is happening in China leads him to a new creative and the social challenges. Wang Meng is a writer whose fate is inextricably linked with the fate of the country, he is an active participant in the social and literary life of China, therefore his work is more inclined towards realism. But every time he manages to create his own unique world, even if it is connected with the described reality, then the projection is directed into the world of the writer's self-expression.

*Научное издание*

Евгения Константиновна Шулунова

**Концепция творчества и творческой личности  
в прозе и публицистике Ван Мэна**

Редактор *Г.П. Манчха*  
Выпускающий редактор *Е.В. Белилина*  
Компьютерная верстка *С.Ю. Тарасова*  
Обложка *Т.В. Иваншиной*

Подписано в печать 30.06.2021.  
Формат 60x84/16. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печ. л. 7,0. Бумага офсетная.  
Тираж 500 экз. (1-й завод — 150 экз.).  
Заказ № 2

**Электронная библиотека ИДВ РАН**  
[www.ifes-ras.ru](http://www.ifes-ras.ru)

**Почтовый адрес ИДВ РАН:**  
Москва 117997, Нахимовский пр-т, 32.