

С.А. Песоцкая

Томский политехнический университет

**Художественный текст как диалог писателя с мировой культурой:
традиции русской и французской классических литератур
в творчестве современного китайского писателя Вана Мэна:
звуковая партитура текста**

Аннотация: В статье раскрывается сущность литературоцентризма как качества мышления современного китайского писателя Вана Мэна. Показана специфика творческой переработки традиций русской и французской классических литератур в новеллистике Мэна. Постулируется влияние метода «тайного психологизма» И.С. Тургенева, автобиографического начала в прозе Г. Флобера и роль иронической имитации героями Вана Мэна «литературной позы» А.П. Чехова для формирования этических идеалов, концепции личности и стиля китайского писателя.

This article describes the essence of literature-centrism as a characteristic of thinking of contemporary Chinese writer Wang Meng. Specific features of creative conversion of traditions of Russian and French classic literature in Wang Meng's novels are discussed. The influence of I.S. Turgenev's method of «secret psychology», G. Flaubert's autobiographic features as well as the role of ironic imitation of Chekhov's «literary pose» by Wang Meng's characters on writer's style, personality concept and ethical ideals.

Ключевые слова: литературоцентризм, творческая переработка традиций русской и французской литератур, функции аллюзий и реминисценций, наднациональные этические ценности, расширение индивидуального поля ментальной вместимости.

Literature-centrism, creative conversion of traditions of Russian and French literature, functions of allusions and reminiscences, supranational ethical values, extension of individual field of mental capacity.

УДК: 821 (091)+ 82.08:159.9.

Контактная информация: Томск, ул. Усова 4а, корп. №19. ТПУ. Тел. (3822) 565791. E-mail: selivanovaga@tpu.ru.

Связь художника слова с миром его родной культуры поражает своей многогранностью. Исследование творчества крупнейшего современного китайского писателя Вана Мэна, вошедшего в мировую литературу в 70–80-е гг. XX в., подтверждает идею о том, что, с одной стороны, серьезный писатель, творчество которого имеет общенациональное значение, является аккумулятором духовного наследия и традиций своего народа, а, с другой стороны, влияния зарубежных литератур на стилистику его творчества выступают как коммуникативный механизм, без которого невозможна творческая эволюция писателя.

Как могучее дерево, естественно выросшее на почве родной культуры, Ван Мэн глубоко усваивает и интерпретирует китайские национальные идеи и философские концепции (он – автор четырех больших книг, популяризирующих идеи даосизма), творчески перерабатывает нравственно-этическое содержание нацио-

нальных мифов, используя в своей беллетристике архетипические мотивы (сон, подъем в гору, возрождение души и др.), символику цвета (белый, черный, голубой, зеленый, оранжевый), образы-символы (Змей / Дракон, Мотылек), символику природных стихий (особенно активно в своей новеллистике Ван Мэн апеллирует к стихии Воды), символику растений, отсылает читателей к текстам шлягеров и народных песен.

В то же время в ряду авторов художественных произведений, представляющих прозу современного Китая, трудно найти в такой мере «литературоцентричного» писателя, как Ван Мэн. Только в одной повести «Мертвеющие корни самшита» упоминается более десятка отечественных и зарубежных писателей и поэтов, создавших свои шедевры в период от глубокой древности до современности.

Прежде всего, это соотечественники писателя поэты IV в. до н.э. Цюй Юань и IV–V вв. Тао Юаньмин, VIII в. Ли Бо и Ду Фу, строки из стихотворений которых цитируются в тексте новеллы, передавая эмоциональное настроение героя («Не видно ль вам, как воды Хуанхэ сверзаются с небес», «Вздывает кисть и дождь и ветер, и духи плачут над стихом»); упоминаются и романы классиков современной китайской литературы Ба Цзиня и Лао Шэ.

Однако лидирующее место в ряду аллюзий занимает русская (И.С. Тургенев, А.П. Чехов) и французская классика XIX века (О. де Бальзак, Р. Роллан, Стендаль, Г. Флобер).

Функции аллюзий и реминисценций многообразны. Так, в повести «Мертвеющие корни самшита» упоминания писателей указанного выше ряда выступают как *маркеры инаковости автобиографического героя в среде его сверстников и современников*; эстетические пристрастия героя к творчеству данных писателей отражают формирование самостоятельной, независимой позиции в жизни и литературном творчестве: «В старших классах любовь к литературе стала неизлечимым недугом. Товарищи по ячейке, староста – все смотрели на него с подозрением: что же это за ученик? Живет в эпоху Великого Скачка и классовой борьбы, которую ну никак нельзя было забывать, а голова забита какими-то Жан-Кристофом, Жюльеном, госпожой Бовари...

Все были настроены против него, и в результате он не получил разрешения подавать документы в институт!» [Ван Мэн, 2004, с. 191].

Инаковость героя означает *приоритет наднациональных, общечеловеческих ценностей*, но проявляется она в специфическом контексте иронического изображения автором честолюбивых устремлений героя – талантливого молодого писателя, быстро обретающего успех на литературном поприще, тщеславно мечтающего о еще большей, настоящей славе и утрачивающего, с точки зрения автора, в погоне за славой нравственную меру измерения личности. При этом alter ego героя обнажается при использовании автором архетипа сна: упоминания имен Бальзака, Гете, Толстого и Чехова появляются при описании снов героя «о том, как опубликовали рассказ и седовласый главный редактор пригласил его на обед, о том, как он вышел на литературную арену и запросто чокается с мэтрами литературы, а на прилавках книжных магазинов стопками лежат его книги – “Ма Вэньхэн. Избранное”. Во сне он посещал мемориалы Бальзака, Гете, Толстого, во сне ему являлся усопший Чехов и жаловался: “Тоскливо...”. Во сне приходили к нему смоченные слезами, благоухающие ароматами письма восторженных читателейниц, во сне он выступал на литературных симпозиумах и нанизывал изящные, как жемчуг, словеса, весь такой из себя талантливый, такой раскрепощенный, что даже его коротенькие ножки подросли на семь с половиной сантиметров. Во сне он шествовал по какому-то городу, и розы дождем сыпались на него, и стремительно взмывал в небо самолет, и открывали бронзовый бюст, перерезав цветную ленту, и ревели клаксоны, волновалось людское море... Жизнь – скоростной хайвэй, и в этой гонке весь мир он оставил далеко позади» [Там же, с. 169–170].

Данный контекст позволяет говорить о специфической функции аллюзии, которую культуроведы отмечают, выполняя философский анализ реминисценций – о *функции «расширения индивидуального поля ментальной вместимости»* и достижения за счет этого «значительных, онтологически существенных изменений судьбы» [Дементьева, 2006, с. 215]. Творческое переосмысление этой функции аллюзии в повести проявляется в том, что «значительное, онтологически существенное изменение судьбы» главного героя Ма Вэньхэна – быстрый взлет его литературной карьеры – переосмысливается в ироническом ключе, подчиняясь этическим идеалам автора – его принципу скромности и простоты, отказа от тщеславия как сознательно выработанной этической позиции. Каждая положительная рецензия на очередной рассказ, пишет Ван Мэн, лишала сна Ма Вэньхэна и его жену; при этом автор делает в скобках замечание: «читатель, внимание: не станем больше именовать его Ма Вэньхэном, эти три слога так вульгарны – какая-то “лошадь”, обладающая “постоянством в литературе”» (фамилия Ма на китайском языке означает конь), «нет, писателю такие три слога не могут быть приятны» [Ван Мэн, 2004, с. 179], – объясняет автор повести причину выбора героем своего литературного псевдонима – Вэнь Хан. «Обычно они с женой, оживленно поболтав о чем-нибудь, вскоре принимались зевать, глаза слезились, рот переполнялся слюной, и их начинало клонить ко сну. Но не раз случалось и так, что жена уже почти погрузится в сон, как Ма Вэньхэн... ах, чтоб тебе! – Вэнь Хан, то ли выдохнув, то ли выкрикнув, то ли со слезой, то ли с улыбкой начинает: “Юйлин (так ее звали), вот уж и подумать не мог, что такое время и в самом деле наступит”...» [Там же]. «Ну, и что еще оставалось делать жене, как ни выслушивать в двадцать пятый раз эту не столь давнюю историю? Сна уже ни в одном глазу. Так случалось у них не единожды, и даже выработался условный рефлекс: как в очередном журнале появляется рецензия, Юйлин в этот вечер и не помышляет о сне» [Там же, с. 179–180].

Диалог талантливого китайского писателя с французской литературой отразился в многократных аллюзиях имен Бальзака, Флобера, Стендаля, Мопассана, героя одноименного романа Роллана «Жан Кристоф» и других упоминаниях. В этом ряду сложно установить жесткую иерархию, однако идейно-художественный мир прозы Мэна позволяет утверждать, что творчество Бальзака и Флобера нашло в нем более полное и непосредственное выражение.

Связь китайского писателя с Флобером очевидна, поскольку на нее непосредственно указывает интересная аллюзия из упомянутой выше новеллы: «Он уже подумывал объявить: “Корни самшита – это я!”. Как тот француз, Флобер, заявивший когда-то: “Госпожа Бовари – это я!”» [Там же, с. 204].

По всей видимости, Флобер был интересен Вану Мэну прежде всего оригинальным воплощением автобиографического начала в художественном творчестве – не узко понимаемым автобиографизмом, при котором автор использует случаи и факты своей личной жизни при описании судеб героев и организации сюжетного строя художественных произведений, но психологически точным описанием эмоциональных состояний, характера эмоционально-психических переживаний, свойственных автору и приписываемых казалось бы очень далеким от него персонажам, отличающимся по возрасту, происхождению и даже полу. Так, многие из своих эмоций Ван Мэн, вслед за Флобером, присваивает сознанию своих персонажей-женщин, что далеко не случайно: эмоциональная открытость и чуткость, психическая восприимчивость, приоритет общечеловеческих ценностей над классовыми в большей степени свойственны женскому сознанию, нежели мужскому, и именно эти качества в понимании Вана Мэна отвечали духу критического осмысления в 70–80-е годы XX в. сущности и последствий китайской культурной революции. Писателю глубоко близок мир переживаний таких женских персонажей его прозы, как совсем еще юная Сусу из рассказа «Воздушный

змей и лента», безымянная героиня из рассказа «Цзинань» или Хай Юнь из повести «Мотылек».

Творческая переработка флорберовского автобиографического начала в «Мертвеющих корнях самшита» и «Безмолвном дереве» Вана Мэна (перевод последней на русский язык впервые выполнен В.А. Кантемировой) представляет особый интерес. В первом из этих произведений автобиографическое начало прочитывается уже в самом характере отзывов на литературное творчество героя, которые отсылают непосредственно к особенностям стиля автора: «Скорбная элегия и торжествующий гимн жизни», «завораживающие свежесть и глубина» и т.п. Автор пародирует как названия рассказов и эссе героя («Весенний дождь», «Свет звезды», «Подлинные чувства», «Новая прохлада», «Лунное сияние», «Текущие потоки», «Теплый ветерок», «Горное плато», «Ночной кошмар», «Утреннее светило», «За ушедшим», «Сбор чая»), так и создает пародии на рецензии, содержащие характеристики стиля произведений героя, их умонастроения: «Рецензии на произведения Вэнь Хана цвели пьянящими, дурманящими фразами:

“Высоко взлетел, незаурядно начал, свежим дыханием повеяло на литературной арене...”

“Эпоха вызывает к писателям, а писатели вызывают новую эпоху: вот таким образом и появился Вэнь Хан. Он сам нашел себя, сформировал свой собственный стиль прозы с двусловными названиями и мудрым взглядом, он открывает людям то, чего они раньше не замечали...”

“Читая произведения Вэнь Хана, я не мог не вспомнить лусиневскую глубину, чеховскую тоску, тургеневскую изысканность, хемингуэвский лаконизм. Но нет, Вэнь Хан не Лу Синь, не Чехов, не Тургенев и не Хемингуэй, Вэнь Хан – это Вэнь Хан, и только Вэнь Хан, Вэнь Хан остается самим собой...” [Ван Мэн, 2004, с. 177–178].

Однако духовный мир главного героя повести ассоциируется не с другим человеком, но с растением, самшитом, символическое значение которого – вечнозеленый стоицизм – иронически переосмыслено. Симптоматично, что герой купил вазон с самшитом на взлете своей литературной славы и одновременно в момент озлобления против пошлого мира, когда решил «приобрести нечто высокохудожественное», что «*по-настоящему могло бы ассоциироваться с “я” возрожденного Вэнь Хана*» [Там же, с. 200] (здесь и далее в цитатах из текстов Вана Мэна и других писателей курсив наш. – С.П.) и к тому же на гонорар за «*произведение в кафкианском духе*» под названием «*Ползучий гад*». Примечательна и деталь сюжетной ситуации покупки самшита, умело найденная и актуализированная автором: «Когда доставал деньги, лицо его запылало, забилося сердце, задрожали руки, и ему пришло в голову, что этот психологический опыт поможет написать рассказ о *безногом юноше, попавшемся на краже*» [Там же, с. 201].

Самшит необъяснимым образом притягивает к себе героя, а сам внешний вид растения вызывает ассоциации с нездоровыми переменах, происходящими в душе героя: «Будто выдавленные какой-то силой из земли пепельно-желтые корни самшита, испещренные извилистыми *трещинами* и черными *наростами*, с первого взгляда напоминали камень причудливой формы. Или композицию, сотворенную неким модернистом, отражающую его своеобразный, *изломанный, подавленный внутренний конфликт* и силу фантазии. Из черных наростов выбивались *жалкие веточки, похожие на больные конечности маразмизирующих паралитиков* и усеянные редкими желтоватыми листочками с белыми прожилками. Так-то оно так, но в этом *болезненном деревце* заключалась какая-то непостижимая эстетическая ценность, напоминавшая Вэнь Хану о сакральных вершинах и горных склонах. Неприметное, в сущности, деревце, не более двух *чи* высотой, но раскидистое, живучее, крепкое, оно вызывало у Вэнь Хана *ассоциации, которые вдохновляли и одновременно терзали его*.

Сам вазон тоже был примечателен: цветная, землистого оттенка исинская керамика в старинном духе. Квадратный горшок заужен книзу, как мерный сосуд для риса, и на каждой из сторон – по два слова: «высокие горы», «текучие воды», «свежий ветер», «ясная луна»: восемь иероглифов, покрытых зеленым лаком, придавали вазону еще больше *мрачного изящества*» [Ван Мэн, 2004, с. 201–202].

Героя связывают с самшитом «общая печаль, общее одиночество, общие ощущения»; его мысли путаются, а на глаза наворачиваются слезы всякий раз, когда он просто смотрит «на искривленные и “отчужденные” корни»; тайное сродство Вэй Хана с самшитом отражает огрубелость сердца героя, превращение его «отполированных» нервов «в какие-то острые заточки», недоверие к своему прежнему творчеству и отчуждение от людей: «Он поражался, перечитывая свои старые, такие теплые и нежные, работы. Как это он умудрялся писать столь простенькие, жалостливые вещи? Или это обман самообмана? Ведь совершенно очевидно, что жизнь – податливый свинец, а вокруг-то, похоже, одни враги» [Там же, с. 206]. Таким образом, уродливость самшита становится аналогом одиночества и отчуждения Вэй Хана. Не случайно, выбросив самшит на помойку, герой испытывает состояние освобождения души: «И в тот момент, когда он выбрасывал самшит на свалку, его душа вдруг распрямилась. Не отправиться ли в горы, подумал он, там, говорят, много раскидистых самшитовых деревьев, а еще есть плакучие ивы, плодовые дички, струящиеся воды. Он почувствовал, что следует изменить образ жизни и способ мышления, иначе никогда в жизни уже не будет у него таких безмятежных дней, как во времена его кассирства» [Там же, с. 208].

Нельзя исключить и косвенно отразившуюся в повести Вана Мэна «Мертвеющие корни самшита» творческую переработку отдельной сюжетной линии или мотива «Шагреновой кожи» Бальзака и «Портрета Дориана Грея» Уайльда, к примеру, мотива зависимости судьбы и даже жизни героя от некоего артефакта, символически отражающего его духовную экзистенцию.

Сюжетная ситуация повести прямо противоположна уайльдовской из романа «Портрет Дориана Грея»: герой, совершающий нравственные преступления, остается физически прекрасен, в то время как его лицо на портрете приобретает чудовищные искажения; в финале читатели обнаруживают мертвого, страшного старика с искаженными чертами лица, лежащего рядом с собственным портретом, изображающим прекрасного юношу. Ван Мэн фактически «переворачивает» сюжетную ситуацию, заданную Уайльдом, но косвенная связь с романом британского символиста все же прочитывается. Существуют и факты литературного творчества китайского писателя, которые позволяют выстраивать связь с произведениями Уайльда на уровне отдельных мотивов или сюжетных линий: фамилия британского писателя упоминается Ваном Мэном в рассказе «Грезы о море» (сказка «Великан-эгоист») [Там же, с. 116–117].

Основная направленность влияния творчества Бальзака сказалось в актуализации проблемы типологии персонажей, в умении Мэна вписать своих героев в широкий контекст современной им действительности, обусловив поступки и психологию последних множеством факторов и обстоятельств, влияний и зависимостей, отразивших характерный для мировоззрения французского писателя исторический детерминизм. Здесь в ряду литературных влияний на первом месте, безусловно, стоит «Человеческая комедия» Бальзака.

Зачастую упоминания имени одного и того же писателя как бы «расслаиваются» по текстам разных произведений Вана Мэна, перекликаясь между собой и «достраивая», дополняя друг друга, что свидетельствует о значимости фигуры того или иного зарубежного художника слова для поэтики китайского писателя. В этом специфика аллюзий в новеллистике Вана Мэна. Так, «чеховская тоска» как свойство мироощущения иронически изображенного автобиографического героя в «Мертвеющих корнях самшита» подробно раскрывается в повести «Глубины озера» при описании внутреннего мира героя – самоуверенного и неблагодарного

студента филологического факультета, проходящего сложный путь нравственного усовершенствования от эгоцентрической самовлюбленности к опрощению и уважению «его» Другого: «Я люблю прозу Чехова, стихи с грустинкой пописываю. Пошлая, дикая, до чего же дикая жизнь. Иногда я смотрю вокруг как бы сквозь чеховское пенсне, и моя чувствительная, тонкая, благородная душа открывает и прозревает всю пошлость мира.

Вот, скажем, профессор Ли, косяязычный и нетерпимый к любым сомнениям в истинности его суждений, читает нам курс двадцатипятилетней давности – разве это не пошло? <...>

В читальном зале чихают, у кого-то изо рта пахнет луком или чесноком – пошло.

Идет фильм, а два соседа бьются за подлокотник, чтобы пристроить руку, и жмут друг друга, толкают – пошло.

<...> ...То мужчина жеманится, как девица, то, наоборот, нахален и груб, тут видишь мужеподобную бабу, там какую-то псевдоаристократку, осененную талантом и красотой, такую бесценную яшму, озарившую лачугу плебея, – все это пошло, пошло...» [Ван Мэн, 2004, с. 230–231].

Далее герой повести фактически имитирует «литературную позу» («литературный жест») А.П. Чехова – грустную ироническую улыбку писателя, любившего людей, но видевшего все их слабости, несовершенство и пошлость их жизни: «Люди, я люблю вас, но живете вы так пошло!». Этот литературный жест отражает сложившийся штампованный образ русского писателя, с опорой на который складывается и собственная литературная поза героя: «Не забрать ли, всерьез подумывал я, в заоблачные выси, чтобы обратиться к миру с этим чеховско-фучиковским кличем, да еще мужественным баритоном, вроде как у певцов Лю Бинъи или Вэй Цисяня?» [Там же, с. 230–231]. Этот фрагмент выводит читателей к решению вопроса о генезисе самоиронии и юмора в сознании героев новеллистики Вана Мэна, резко отличающих прозу писателя от стиля его соотечественников и почти не свойственных китайской литературе 70–80-х гг. XX в. Корни этой самоиронии, безусловно, питаются творчеством Ярослав Гашека, создателя бессмертного образа бравого солдата Швейка.

Душа героя «полна скептицизма. Даже по поводу самого скептицизма». Характерно, что, решая простые житейские вопросы, он выверяет правильность своих мыслей по Чехову: «Как бы, подумал я, к этому отнесся Чехов?». Однако вывод, к которому приходит в финале герой повести «Глубины озера», свидетельствует о сложном, амбивалентном отношении автора к мировоззрению А.П. Чехова: все время думать и говорить о пошлости – разве не пошлость? Амбивалентность отношения к умонастроению русского писателя объясняется, прежде всего, несовпадением темпоральных факторов художественного творчества: эпоха строительства новой жизни в Китае середины XX в. оспаривает вневременную актуальность чеховской тоски, улавливая ее исторически ограниченный характер.

Упоминание фамилии крупнейшего русского писателя И.С. Тургенева и переклички с поэтикой его произведений имеют ту же специфику, как и в случае с А.П. Чеховым: в одних произведениях писатель упоминается, отражаются тургеневская философия жизни и концепция личности, в то время как в других обыгрываются отдельные поэтические приемы и художественный метод «тайного психологизма» в целом. В частности, фамилия Тургенева и его роман «Дворянское гнездо» неслучайно упоминаются в повести «Мертвеющие корни самшита»: китайского писателя интересует прежде всего принадлежность Тургенева к психологическому течению в литературе критического реализма и, в особенности, тургеневская этико-философская позиция утверждения антагонизма нравственного сознания личности и ее естественных влечений к счастью и наслаждению, которая, будучи чрезвычайно актуальной для проблематики произведения, находит в нем своеобразное творческое

преломление. «Дворянское гнездо» при этом поставлено в ряд самых любимых произведений героя, от влияния которых он – в силу их «мелкобуржуазной» направленности – пытался отказаться в эпоху культурной революции, но которые, как оказалось, цепко держали его во власти своего обаяния: «Слава Небу, Великая Пролетарская Культурная Революция, доселе невиданная историей и крайне своевременная (для него даже чуть припозднившаяся), излечила его от такого недуга, как любовь к литературе, подхваченного, вероятно, еще в материнской утробе... И он бросил в огонь свои самые любимые книги “Семья”, “Рикша” вместе с “Дворянским гнездом” и “Вишневым садом”, ощущая, что действительно обретает великое очищение, великое раскрепощение духа. О, ураган могучий все тучи разогнал, великий огонь спалил все книги, о, я свободен, я ничем не связан, к чертям все ваши тухлые книжонки... Трам-тарарам!

Да только – ах! – в нем старое зашебуршилось вновь и в суету мирскую потянуло, сгоревший прах восстал, и слезы хлынули потоком, и вот тогда-то – о! – он настроил рассказ, назвав его “Весенний дождь”, в смущении заколотилось сердце, и он понес его в редакцию...» [Ван Мэн, 2004, с. 170–171].

Художественное отражение философских взглядов и характерных особенностей стилистики И.С. Тургенева мы обнаруживаем в повести Вана Мэна «Мотылек» и – отчасти – рассказе «Цзинань». (Перевод последнего на русский язык также впервые выполнен В.А. Кантемировой [Кантемирова, 2009, с. 174–182]).

В последнем из произведений влияние русского писателя не является очевидным, но косвенно сказывается в недоговоренности, недосказанности и умолчании как приемах художественного метода «тайного психологизма», которые Ван Мэн помещает в контекст «потока сознания» безымянной героини, от имени которой ведет повествование.

В «Мотылке» же влияние И.С. Тургенева как «онтологически мыслящего русского писателя» сказывается на более глубинном уровне, который затрагивает философские взгляды писателей и отражается в концепции героя и приеме корректировки поступков и взглядов последнего вечными законами Природы, которыми как бы выверяются эти взгляды и поступки. Общностью данной философской установки объясняется столь важное место, которое занимают картины природы в поэтике русского и китайского писателей. Функция корректировки взглядов и позиции героя состоянием Природы и природными законами неоднократно использовалась И.С. Тургеневым, в частности, в романе «Отцы и дети». К примеру, в начале XI главы неприятие Николаем Петровичем Кирсановым нигилистического отрицания поэзии, отсутствия «сочувствия художеству, природе», которое свойственно поколению детей, «подкрепляется» следующим пейзажем: «И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. Уже вечерело, солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи, с своей стороны, забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чашу, обливали стволы осин таким *теплым светом*, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей. Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою» [Тургенев, 1981, с. 54–55].

Переживание картины пробуждения весенней природы помогает главному герою повести «Мотылек» Чжану Сьюаню пройти посвящение в истину жизни – обрести человечность, мудрость и простоту как новый этический идеал. Эта картина является ликующим гимном природе и по свежести и силе эмоционального впечатления напоминает тургеневские пейзажи: «Просидев на редке и капусте

всю зиму, взяв в руки отмытую от грязи, пугающе чистую глянцево-зеленую тыкву, он вдруг почувствовал, как эта комната из камня наполняется *светом* оживающей весны. Зелено-белая тыква и *теплый ветер*, которого уже не было столько месяцев, и щебет птиц, тающий повсюду снег, и все увеличивающийся день, и ожившие ростки пшеницы, и непрерывный рев ослов и ржание лошадей – в каждом уголке большого мира зарождались, приходили в движение могучие и скрытые силы любви, неудержимо рвущиеся друг к другу. Эти весенние приметы доходили до сердца каждого человека, и даже у тех, у кого было беспокойно на душе, разглаживались морщины, эти приметы тихо нашептывали людям что-то, внушающее надежду» [Человек и его тень, 1983, с. 145–146]. Генетическое родство двух писателей на уровнях философии жизни и концепции героя объясняют использование и актуализацию в поэтике прозы схожих реалий природного мира: теплого света – у И.С. Тургенева, света и теплого ветра – у Вана Мэна.

В рамках отдельной статьи не всегда можно раскрыть характер и формы проявления всех литературных влияний, на которые указывают аллюзии писателя даже в одном небольшом произведении – настолько разнообразен может быть литературный мир художника слова. Широта апелляции Вана Мэна к мировой словесной художественной культуре свидетельствует о том, что феномен его творчества складывается в потоке жизнотворчества, на пересечении самых разнообразных сложно взаимодействующих влияний, переплетающихся с бесчисленными фактами и случаями из жизни писателя.

Художественное наследие русских и французских писателей значимо для Вана Мэна не только само по себе, как самостоятельная эстетическая и духовная ценность, но, прежде всего, как средство, служащее решению внутренних задач национального культурного развития Китая в XX веке. Главнейшая из этих задач – определение сущности «III выбора» модернизации китайской литературы, диалектика которого предполагает, с одной стороны, выработку форм и способов включения современной китайской литературы в процесс глобализации мировой культуры, а, с другой стороны, духовные усилия писателей по укреплению основ национальной культуры.

Литература

Ван Мэн. Следы на склоне, ведущие вверх: Проза. Пер. с китайского С. Горопцева. М., 2004.

Дементьева С.В. Реминисцентные доминанты культуры: философский анализ // Известия Томского политехнического университета. 2006. № 3. Т. 309. С. 215–221.

Кантемирова В.А. Премьера перевода новеллы Ван Мэна «Цзинань» // Школа молодого востоковеда: Сборник материалов научно-практического семинара. 22–23 окт. 2009 г. Томск, 2009. С. 174–182.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Т. 7. 1861–1867. Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым. М., 1981.

Человек и его тень: Сборник повестей / Пер. с китайского. М., 1983.