

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ТАШКЕНТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ВОСТОКОВЕДЕНИЯ ФАКУЛЬТЕТ ЯЗЫКОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮЖНОЙ
АЗИИ

РЕФЕРАТ

На тему:

**«Символы в поэтике Ван Мэна
(произведения 80-90 гг. XX века)»**

Выполнил: студент направления
5220100-филология (восточный язык)

Хон Максим _____

Научный руководитель:

Старший преподаватель кафедры «Литературы стран
зарубежного Востока» Насимова С.Ш _____

Введение.....	
1. Отражение социальных явлений в творчестве	
Ван Мэна.....	
2 глава. Художественные особенности произведения	
«Чалый».....	
2.1 Сюжетный мотив повести.....	
2.2. Символика образов произведения.....	
Заключение.....	
Список использованной литературы.....	

ВВЕДЕНИЕ

Известно, что исторические события, происходящие в стране, имеют тесную связь с литературными явлениями данного государства. Китай не является исключением из правил. С началом периода, по злой иронии судьбы названного «культурной революцией», всякое литературное творчество прекратилось. Возрождение литературы началось с конца 1977 года, когда был опубликован рассказ Лу Синью «Классный руководитель» - правдивая история об учителе и учениках, жизнь которых была искалечена «культурной революцией».

Перемены коснулись и вопросов культуры, подняли проблемы и китайской интеллигенции. Маоистская идеология свела роль интеллигенции почти к нулю. Она в течение долгих лет «культурной революции» подвергала её гонениям и репрессиям. Интеллигенция в эти годы была самым бесправным членом общества.

Одним из литераторов-интеллигентов и был Ван Мэн. В своём жизненном пути он прошёл все вехи политических коллизий. И эпохи всяческих кампаний, и ссылки, которые продолжались на протяжении двадцати лет, и возрождение из пепла. Он, действительно, как птица феникс возродился из пепла и стал более востребованным как в литературе, так и в общественной жизни своей страны.

Творчество Ван Мэна – наиболее яркий в литературе КНР пример активного поиска новой образности, стиля, композиционных приёмов. Его прозу отличает умение показать обыденное в нестандартном ракурсе, акцентируя внимание читателя на наиболее острых проблемах общественной жизни.

Творчество Ван Мэна стало заметным явлением в китайской литературе 80-90-х годах. Проза Ван Мэна прошла сложный путь от простых, маленьких рассказов 50-х годов до больших философских полотен в конце 80-х годов. Произведения писателя прежде всего

интересны тем, что в них представлены различные художественные направления современной китайской литературы, такие как философские эссе, роман-притча, психологическая и модернистская проза.

Цель и задача данной работы: попытаться показать социальную направленность в анализе произведений Ван Мэна на основе использования символики и художественных особенностей, присущих перу писателя. Также дать краткий очерк о Китае того периода – сложность политической ситуации и её влияние на жизни интеллигентов, в том числе и Ван Мэна.

В ходе исследования автор данной работы ставил перед собой задачи:

- рассмотреть предпосылки развития творчества Ван Мэна;
- проследить факторы, повлиявшие на становления данного автора с точки зрения историко-культурных предпосылок;
- дать творческий портрет;
- разобрать художественные особенности писателя (на примере повести «Чалый»);
- рассмотреть символику образов.

Исследованием прозы писателя занимались известные китайские критики, такие как: Цзэнь Чжэньнань, Чжан Чжун. Кроме того, данной проблемой интересовались и оставили научные труды такие синологи как Лео Оуфань Ли, А. Долежалова, Ф. Грунер, Н.Ф. Сорокин, С.А. Торопцев, И. Смирнов, Д. Воскресенский.

Многие произведения Ван Мэна переведены на русский язык и включены в первые сборники современной китайской прозы изданных в начале 80-х годов.

1. Отражение социальных явлений в творчестве Ван Мэна

Два трагических десятилетия, пережитые страной, сказались не только на судьбе, но и на творчестве Ван Мэна. Этот период как бы вычеркнул двадцать лет из жизни писателя, прервалась связь времён, нарушилась логика событий, и, наверное, не случайно Ван Мэн в последующих произведениях пытается, словно перекинуть мост через два пласта жизни – прошлое и современность. Одной из центральных идей в творчестве писателя, пережившего погромы «культурной революции», становится соединение, слияние всего разделённого временем, отторгнутого в иные пространства.¹

В середине 80-х годов поиски в художественном творчестве писателя развиваются в новом направлении: от описаний реальной жизни к глубоким философским размышлениям, обращению к внутреннему миру человека. Именно в этот период он создаёт свои известные произведения «Чалый», «Трудная встреча», «Слушая море», «Грезы о море» и другие в которых писатель представляет завернутую картину душевных, эмоциональных переживаний своих героев, их чувств и мыслей.

Китайские критики, рассуждая о творчестве Ван Мэна в последние годы, часто употребляют такие определения как «писатель-модернист», «новатор», «экспериментатор» и так далее. Все они в один голос утверждают об уникальности прозы Ван Мэна последних лет, именно тем, что он впервые в китайской литературе стал создавать новую образность и стиль при помощи новой модернистской эстетики. Особенно наглядно она представлена в произведениях «Мотылёк», «Компривет», «Чалый», «Слушая море», «Грёзы о море» и в его романе «Метаморфозы или игра в подвижные картинки». В них модернистская техника представлена в использовании «потока сознания», «ассоциативности», «рваного текста», «психологической многоплановости образов» и так далее.

¹ Ван Мэн. Избранное. М., 1988г., стр.7.

В творчестве Ван Мэна можно выделить следующие этапы художественного мышления: от воспевания идей классовой борьбы в рассказах 50-х годов «Фасолинка» до критического изображения действительности в рассказе «Новичок в орготделе», который справедливо принёс известность писателю, объективное изображение трагедии современной жизни в конце 70-х и в начале 80-х годов, включающие проблемы духовного кризиса китайского общества после потрясений «культурной революции» в произведениях «Компривет», «Мотылёк», «Змей на привязи» и других, философское осмысление окружающей действительности, характеризующейся целостностью синтетического взгляда на мир «Грёзы о море», «Слушая море». Специфику эволюции художественного стиля в творчестве Ван Мэна можно увидеть в свободном сочетании традиционного реализма и активного романтизма в ранний период творчества, что было predeterminedено нормами творческого метода китайской литературы 50-х годов, а затем усиление роли «синтезированных» средств изображения после возвращения Ван Мэна в литературу в конце 70-х начале 80-х годов. Именно тогда писатель расширяет границы своего художественного метода, используя в своём творчестве элементы модернизма.

В сложном единстве проблематике, метода и стиля произведений художника реализованы основные общественно-исторические и эстетические тенденции времени. Проза писателя 80-х годов воплощает новый синтез современного произведения, где слиты воедино философские, общечеловеческие идеи, а так же конфликты социальной деятельности.

Многогранность личности писателя, его человеческие качества и опыт были оценены по достоинству, и в 1983 году он становится главным редактором журнала «Жэньминь вэньсюэ» (Народная литература), в 1984 году избирается членом ЦК КПК, секретарём Союза писателей, и, наконец, в 1986-1989 гг. он министр культуры КНР.

Уже в самом начале творческого пути прослеживается эволюция мировоззрения писателя, постепенно перешедшего от агитационной направленности его первого рассказа «Фасолинка» к реалистическим принципам изображения в рассказе «Новичок в орготделе». В ранний период творчества Ван Мэна композиция и сюжеты его произведений не сложны, действие в них конкретно, а повествование чаще всего идёт от первого лица и довольно таки субъективно.

Этим рассказам свойственны схематичность и откровенная дидактичность. Герой в его произведениях ощущает себя частицей общества, как член определённого коллектива он мыслит и действует в рамках определяемых этим коллективом законов (например, в рассказе «Фасолинка»). В этих произведениях писателя ещё слабо выражены индивидуальные черты героев, даже в тех случаях, когда повествование углубляется в область чувств героев, как, например, в рассказах «Новичок в орготделе», «Праздник Весны». Но вместе с тем в прозе Ван Мэна 50-х годов отчетливо проявляется стремление к реалистическим принципам изображения, где не по возрасту зрелые рассуждения писателя о молодом поколении партийных работников позволили избежать привычной идеализированности в освещении этой темы, что было свойственно китайской литературе 50-х годов. Он сумел ярко показать нравственные качества героев и уже в то время подметил склонность некоторых из них к обособленности, «избранности» и порождённую этим определённую психологию мышления и поведения.

Общая картина духовного состояния интеллигенции в 80-е годы после перемен «культурной революции», в том числе и на примере личной судьбы Ван Мэна отразились в его произведениях. Художественное творчество, как его сформулировал Ван Мэн в беседе с латышским поэтом Улдисом Берзиншим в Москве в 1984 году, - это движение «от необходимости к свободе». Свободе познания, самоощущения, самовыражения, воображения, художественного пафоса, то есть к

возможности «быть самим собой». При этом, однако, следует стремиться к согласованности внутренних импульсов с объективными потребностями общества, так чтобы индивидуальная свобода творца была введена в границы разумного, то есть, чтобы свобода эта стала осознанной необходимостью, ведь подневольное подчинение необходимости, чуждой сознанию, - болезненно и противоестественно.²

В творчестве Ван Мэна такое понимание прослеживается отчётливо. Писатели этого творческого направления явно тяготеют к суровой точности воспроизведения реальности. Они не позволяют своему воображению парить над фактами, а эмоциям растворяться в словесной риторике. Их произведения – это не иллюстрация к событиям жизни, а правдивая летопись пережитого. Эта летопись имеет свою хронологию, а потому последовательность произведений.

Произведения, зафиксировавшие впечатления и опыт периода «культурной революции», составили огромный прозаический материал, получивший в Китае название «обличительной литературы» или «литературы шрамов». Жизненные явления, взятые авторами этой литературы для художественного освещения, делают данные произведения, свидетельством особой ценности, наполняя их значительным содержанием, верным большой жизненной правде и человечности.³

Боль и горечь пережитого становится в современной прозе китайских писателей, в том числе и Ван Мэна, постоянной темой.

Отрадно отметить, что в литературе Ван Мэна конца 70-х начала 80-х годов правдивое описание событий, акценты на драматизме ситуаций не являлось самоцелью. Автора заботит стремление философски осмыслить случившееся, по-своему изъяснить социальные проблемы и оценить исторический опыт, как глубоко выстрадавший. Его герои живут и

² Ван Мэн. Избранное. М., 1988г. стр 6.

³ Современная китайская проза. М., 1988г. стр. 6.

действуют как в реальной жизни, автор не квалифицирует своих героев заранее, не раздаёт им ярлыков с надписью «хороший» или «плохой», а приводит читателя к самостоятельным выводам. Ван Мэн заставляет думать и оценивать описанное согласно высоким нравственным критериям.

2 глава. Художественные особенности произведения «Чалый»

2.1 Сюжетный мотив повести.

Повесть Ван Мэна «Чалый», на наш взгляд, наиболее художественно полноценное и глубокое произведение о возрождении китайского интеллигента, сосланного на трудовое перевоспитание в далекие пограничные районы Синьцзяна во время «культурной революции», является одним из высших творческих достижений писателя в восьмидесятые годы XX столетия, как бы высказыванием его идейных исканий и открытий последних лет. Повесть многосложна, и 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.

Ван Мэн – мастер не широких эпосов, не обобщений, а частных конкретных ситуаций, “точек”, как он сам определял свою творческую манеру. Но “точек” таких, которые не просто обозначают место в пространстве, а акцентируют в себе актуальные, наболевшие проблемы китайского социума в целом. Именно таковы лучшие произведения Ван Мэна.

Герой в его прозе:

* едет в поезде сквозь ночной мрак, размышляя и через поток своего сознания, показывая читателю те разительные перемены, что произошли в человеке и в стране (рассказ “Весенние голоса”);

*бродит по ночному городу, разыскивая нужный адрес (рассказ “Взгляд в ночь”);

*сидит над ночным морем, с грустью наблюдая, как плавают другие (рассказ “Грезы о море”);

*плывет по морской волне, как в собственную раскрепощенность (рассказ “Летний портрет”);

*ищет маленький парковый уголок, как далекую юность, подернутую туманом грез (“Рассказ об утраченном и вновь обретенном Лунном парке”).

В повести “Чалый” ее герой Цао Цяньли садится на лошадь и поднимается в горы: вот и весь сюжет. Вся его сила, впечатляющая мощь – в фабуле, в эпизодах, поддерживающих развитие сюжета. Но уже и сам по себе сюжет – не просто событие, некая история, в нем существует и достаточно явно вырисовывается подтекст, так что сюжет вырывается из тесных рамок обыденного действия.

Обратим внимание на два основных момента – конь и горы. Конечно, старая лошадь - трудяга, на которой едет Цао Цяньли, – не Белый Конь святых даосов, тем не менее, она поднимает героя в горы, а в контексте китайского мировоззрения это действие – не физическое, а скорее сакральное. Поскольку сам Ван Мэн в своей повести цитирует Ли Бо⁴, правомерно напомнить строки из поэтического цикла поэта “Дух старины”:

*“Умчи меня на склоны, Белый Конь,
Петь о ростках, взошедших на полях”⁵.*

⁴ Ли Бо – поэт эпохи Тань. (VIII век).

⁵ Классическая поэзия Китая. М., 2004г. стр. 52

Там Ли Бо, в ужасе от того, что творится на Земле и с ним самим, взывает к сакральному Белому Коню, чтобы отрешиться от мира, сошедшего с праведного Пути-Дао, и вознестись в святость гор.

В традиционных китайских представлениях горы занимают место важнейшей точки как активный элемент формирования естественного Дао, своей вертикальной устремленностью обращенный к Небу. На склонах наиболее почитаемых как образования гор располагались пещеры бессмертных даоских святых, считавшиеся каналами выхода в инобытие вечности.

У подножия той горы, на которую поднимается Цао Цяньли, бушует “культурная революция”. Автор повести не тратит много красок на изображение ее ужасов, но ассоциаций типа приведенной выше вполне достаточно, чтобы понять, сколь она жестока и бесчеловечна.

Подъем в горы проходит через определенные этапы внутреннего преобразования героя, его очищения. Пустынный пейзаж подножия сменяется зеленью склонов:

大雨落在草地上，迷迷蒙蒙，像是升起了一片片烟雾。立刻，曹千里和他的马都湿透了。雨顺着头发，顺着眉毛和耳朵，顺着脖领子往胸、背、腹部流泻，冰凉冰凉。破棉袄，也变得湿漉漉，沉甸甸的了。这种浇透一切的大雨终于解除了曹千里的一切思想负担⁶

“Море трав. Душистое зеленое море. Раствориться, говаривали ему, – счастье. Раствориться в море трав, добавив ему зеленого благоухания! Море трав – что грудь матери...⁷”.

⁶ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

⁷ Здесь и далее перевод с китайского языка сделан автором данной квалификационной работы.

Хотя основываясь на даосской символике, можно трактовать понятие “зелень” как цвет волос бессмертного, вознесенного над миром. Но нельзя не заметить, что и пустынность подножия в повести стоит ближе к внутреннему покою, чем бури, бушевавшие в центре страны. Вспомним, что и Лао-цзы удалился на черном буйволе в Западную пустыню, и Конфуций жаждал “уплыть в Море”, то есть в ту же пустыню того же западного края, где проходит «перевоспитание» герой повести (как и сам автор).

А ближе к вершине Цао Цяньли окатывает ливень:

大雨落在草地上，迷迷蒙蒙，像是升起了一片片烟雾。立刻，曹千里和他的马都湿透了。雨顺着头发，顺着眉毛和耳朵，顺着脖领子往胸、背、腹部流泻，冰凉冰凉。破棉袄，也变得湿漉漉，沉甸甸的了。这种浇透一切的大雨终于解除了曹千里的一切思想负担⁸

“Пелена падающего ливня укутала луга, словно дымка поднимающихся испарений... Холодные, прямо-таки ледяные струи стекали по волосам, по бровям, по ушам, по шее, лились по груди, спине, животу... Тем не менее этот умиротворяющий дождь сумел смыть душевные тяготы Цао Цяньли”.

И он гармонично вписался в прекрасный мир, открывшийся вокруг него:

蔚蓝的天空经过一番冲洗，更加蔚蓝蔚蓝的了。而草上的水珠和带着水迹的绿草，更是妩媚娇妍，仪态万方，一切都上了色，打磨光泽

9

⁸ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

⁹ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

“Омытый лазурный небосклон стал еще лучезарней, жемчужинки дождя на траве и сами травинки с каплями воды были прелестны, каждая по-своему, яркие, блестящие... Он просто млеет от удовольствия! В этой истоме, подумал он, пожалуй, больше свободы, больше раскованности, больше чистоты, чем в дирижировании оркестром или завершении нового сочинения”.

Цель маршрута Цао Цяньли обозначена “одиноким сосной”, вознесенной на скалу над сочным высокогорным лугом. Неизвестно, зачем автор поместил туда именно это дерево, но у читателя знакомого с китайской литературой скорее всего возникают ассоциация поэзии Ли Бо – стихотворение из того же поэтического цикла “Дух старины”:

*“А там, на холмах юга, есть сосна –
Под ветром не сгибается она!”.*

На наш взгляд, в этом прослеживается неумолимая тяга к творчеству великого Танского поэта.

Финальный эпизод происходит в казахской юрте под “одиноким сосной”. Цао Цяньли входит в нее, как в грот небожителя, – он словно попадает в другой мир: цельный, не расколотый противоречиями, гармоничный, доброжелательный. Ван Мэн хотел в этом показать мир не мгновения, а вечности. Цао Цяньли завершает свое преображение и берет в руки домру.

В данном произведении можно рассмотреть два пласта. Во-первых, внешний, земной: Цао Цяньли возвращается к себе (изначально он – музыкант), к музыке как той сфере, в которой он наиболее полно проявляет и раскрывает себя и от которой был насильственно оторван в связи разбушевавшейся «культурной революцией». Во-вторых, пласт внутренний, “небесный”: домра, конечно, не *цин*¹⁰, но тоже струнный инструмент, что довершает портрет “Гостя Пурпурной зари”¹¹, играющего

¹⁰ Традиционный китайский инструмент

¹¹ Традиционное обозначение бессмертного небожителя

на божественном инструменте. В эту концепцию легко ложится пространное описание приема кумыса и воздействия его на изголодавшийся, истощенный организм. На наш взгляд, здесь прослеживается аллегория с поглощением святыми даосами “эликсира бессмертия”.

Само преобразование героя показано через облик старого коня. И тут может возникнуть вопрос, а кто же на самом деле главный герой этой повести, ведь не случайно название повести “Чалый”, который акцентируя именно образ коня. На наш взгляд, конь и Цао Цяньли – две стороны одной медали, тем более что и сам автор намекает на это: в финале преобразенный Чалый у него уже не старый доходяга, а “тысячеверстный скакун”, где определение “тысячеверстный” откровенно повторяет имя героя – Цяньли.

В самом начале повести, в начале маршрута, еще у подножия горы, когда Цао Цяньли входит в конюшню, лошадь описывается так:

这大概是这个公社的革命委员会的马厩里最寒伧的一匹马了。瞧它这个样儿吧：灰中夹杂着白、甚至还有一点褐黑的杂色，无人修剪、因而过长而且蓬草般地杂乱的鬃毛。磨烂了的、显出污黑的、令人厌恶的血迹和伤斑的脊梁。肚皮上的一道道丑陋的血管。臀部上的深重、粗笨因而显得格外残酷的烙印¹²

“Боюсь, это самый захудалый коняга в конюшне ревкома коммуны, одна масть чего стоит, взгляните – к серому подмешан белый, а кое-где и темно-коричневый цвет, и не стрижет его никто, шерсть отросла, спуталась, что твой дикий кустарник, шрамы и отвратительные кровоподтеки избородили стертую хребтину, грязную до черноты, на

¹² www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

брюхе уродливо вздулись жилы, а на круп жестоко и грубо лягнули глубокое тавро”.

А в финале ни герой, ни читатель не замечают, что это старый конь, теперь это *“тысячеверстный сказочный скакун, конь-дракон. До чего же он, оказывается, прекрасен, могуч, впечатляющ! Длинные ноги, вылепленные мослы, размашистый шаг, высоко воздел гордую голову, тряс прекрасной гривой, двигаясь неспешно и молодцевато, и когда он наконец приблизился, когда приблизился, корпус у него излучал сияние... Словно громадный кит плыл среди искрящихся волн”.*

В следующей фразе кит же ракетой взмывает в небо, которое можно сравнить с мифическим персонажем “гунь” (дракон). Так что Цао Цяньли, восседающий на почти что “драконе”, – это почти мифический Ли Бо, оседлавший того же дракона и уносящийся в небо, каким он представлен в легендах.

Куда направляется Цао Цяньли, выйдя из юрты? Вверх по горе или вниз, обратно к подножию? Автор не показывает нам этого. Он перескакивает в восьмидесятые годы – в “новое перерождение” своего персонажа. Лишь художественная логика повести дает нам подсказку: “перерождение” героя повести началось в ходе подъема в горы и оформилось в юрте - “гроте бессмертного”. Тело, разумеется, спустилось к подножию, но возрожденный дух остался витать в горах.

Подъем в горы завершается преображением персонажа, внутренним его раскрепощением, обретением духовной свободы и в результате – перенесением в иные миры. Ведь только поверхностному взгляду кажется, что автор оборвал повествование и завершил произведение нравоучительным дидактическим финалом хэппи-энда. На самом деле разрыва в повествовании нет, как нет разрыва в процессе преображения героя повести: в своем внутреннем развитии он доходит до той точки раздвоения, за которой его бытие переходит в плоскость иного мира. Он вошел в грот небожителя, принял снадобье бессмертия и вознесся к

Пурпурной заре, навеки отделившись от тех пространств, где бушевали силы зла¹³.

А есть ли все это в повести? “Пусть умный читатель и несравнимо более умный критик анализируют, кто выразительней, образ коня или образ человека, и кто типичнее – образ человека или образ коня...”.¹⁴

На данный вопрос нет конкретного ответа. Потому что крупный писатель пишет не словами, а образами, и за знаками на бумаге встают совершенно другие пласты подтекста. Чем крупнее писатель, тем глубже уходят эти пласты. Так что в данном случае Цао Цяньли не просто сидит на лошади и медленно поднимается в горы – он совершает сакральное вознесение в заоблачные высоты художественного образа, и задача исследователя – узреть этот образ за сплетением слов.

Таким образом, сюжет повести “Чалый” мы вправе рассматривать как миф, как историю внутреннего раскрепощения закабаленного гнетущей действительностью человека, как обретение духовной свободы, как некий символический текст о “подъеме в горы и преображении в бессмертного святого”.

¹³ Е.К.Шулунова Символика как художественный язык прозы Ван Мэна. М., 1987. стр.23

¹⁴ Ван Мэн. Беседы о литературном творчестве. Шанхай, 1983, с.66

2.2. Символика образов произведения

Символичность художественных образов Ван Мэна представляет собой одну из ярких черт его творчества. Символика для Ван Мэна является способом проникновения в психику персонажа. Изначальная тяга писателя к психологической прозе окрепла именно в период 80-х гг., во время расцвета творчества писателя: вот тогда-то его мир писателя обрел необыкновенно сложную, разветвленную систему символов. Ключевым моментом художественных размышлений в произведениях стал человек, его психология и его природа. Именно в этом заключается цель символики Ван Мэна.

Символика в прозе Ван Мэна выглядит естественно, ненатужно, поэтому создается впечатление, что символы искони заложены в душу Ван Мэна, как некие изначальные формы и категории. Она являет собой сложную структуру, так как она употребляется как для выражения содержания различных уровней реальности, так и для отношения между ними и их взаимосвязи.

В произведениях Ван Мэна можно отметить символические образы, например, природных стихий, как то: море, озеро, луна, солнце, горы, дождь, пение птиц, рыбы и т.д. Пейзаж Ван Мэна – это не столько натуралистическая картинка, сколько чувственное восприятие, все элементы которого связаны с внешними для этого пейзажа сферами. 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 взаимодополняют друг друга, составляют единое целое. 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 эти – универсальные образы, в которых сосредоточены чистота, жизнелюбие, единство бытия, идеи преобразования мира, откровенность творчества писателя, мудрость духовной жизни, высшее сознание.

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. Вода растворяет, уничтожает, очищает, «смывает» и восстанавливает. Ассоциируется с влагой и циркуляцией жизни, жизненными силами как противопоставлением сухости и неподвижности смерти. Вода возвращает к жизни и дает новую жизнь.¹⁵ В буддизме Вода олицетворяет вечное течение, «Пересечение потока» часто используется как символ прохождения через мир иллюзий для обретения просветления нирваны.¹⁶ 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

¹⁵ Дж. Купер Энциклопедия символов. М., 1995, с.39, 41-42

¹⁶ Дж. Купер Энциклопедия символов. М., 1995, с.40

художественном творчестве Китая, обретает в творчестве писателя черты наибольшей художественности.

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

Можно предположить, что Вода у писателя, сочетая в себе различные поэтические образы и 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 о ее устойчивой символике. Вода, рассматриваемая в качестве "эликсира жизни" обладает свойствами, необходимыми для достижения вечной жизни. Вода является одним из пяти стихий в древней китайской космогонии (вода, металл, огонь, дерево, земля). Вода для Ван Мэна является, можно сказать, высшей "формулой" бытия.¹⁷

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 составляет 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.

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

¹⁷Е.К.Шулунова Символика как художественный язык прозы Ван Мэна. М., 1987. стр.26

совсем вымокла... Только под большой кроной и можно спрятаться от дождя». («Дождь ташкентским утром»)

“Дождь ташкентским утром” – так назвал Ван Мэн очерк о пребывании в Узбекистане, где он в 1984 году возглавлял делегацию китайских участников Международного Ташкентского кинофестиваля (в конкурсе участвовал фильм «Да здравствует юность» по его раннему роману). Именно под льющимися из поднебесья струями “Я” очерка встречает в парке русскую женщину, с которой они без слов и поступков (даоское “неговорение” и “недеяние” как путь к высшей мудрости) поняли друг друга.

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 перевоспитании, 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»¹⁸. 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 воскресения), воскресает, возвращается к жизни. Герой испытывает чувство благодарности к дождю.

«... и пошел давно собиравшийся дождь... Пелена падающего ливня укутала луга, словно дымка поднимающихся испарений. И Цао Цяньли, и

¹⁸ Хализев. Теория литературы М., 1999, стр. 254

его лошадь тут же промокли». Так, дождь в повести «Чалый» знаменует умиротворение и духовное открытие

Философская проблематика, безусловно, присутствует, сущностным содержанием повести является прочтение всего «Чалого» в ключе символики, что представляется целесообразным и более плодотворным. 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».

Самому Ван Мэну знакомы впечатления о ненастье, та любовь, 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, 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 перекличка с повестью «Чалый». Этот символический стержень совершенно не мешает присутствию в повести тесного смысла, сгущению символов, например, это лошадь как 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 ¹⁹», река, горы, музыка, которая звучит в

¹⁹ Средний возраст. М., 1985, с. 10

повести, напротив, все эти символы-образы наиболее полно дополняют, помогают понять и раскрыть основной, доминантный символ. Потому что именно дождь, под которой 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 выражает и ощущает чувство благодарности стихии и принимает дождь, как благодать. Символ этот обладает креативной функцией и находится в широком поле творчества писателя.

Дождь - это не только символ со значительными изобразительными формами, но и художественный образ, с интенсивным характером. 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». Многое 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 то, как далеко и высоко ушел писатель в своем образе от предшественников. 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. Успокаивающая, мудрая и ведущая к осмыслению жизни близость человека и природы.

Образ дождя это оформление идейно-образного построения произведения. Дождь у писателя типичный символ, но он гораздо больше, чем художественный образ, так как это вовсе не есть одно лишь изображение дождя как такового.

В художественном творчестве Ван Мэна часто встречается символ «пути». 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. Хронотоп «пути» определяет художественное единство повести «Чалый» в ее отношении к реальной действительности. Время в символе «пути» сгущается, становится художественно-зримым, а пространство в нем вытягивается в движение времени, сюжета произведения²⁰.

Обращение писателя к символу «пути» связано с традиционными для китайской культуры прототипами: духовные медитативные практики (Дао). Путь выступает эквивалентом духовного преображения. «... постоянное и неотъемлемое свойство пути - его трудность», как определяет Топоров В.Н.²¹ Преодоление телесного и приобщение к духовному, от разочарования - к воскрешению, от забвения - к памяти: вот основные вехи пути в повести «Чалый»

然而老马并没有快跑的意思。竖完了耳朵以表明自己还存在、还活着以后，它对黑狗、对曹千里都失去了兴趣和反应能力，看样子，它宁可让狗咬出血来，也不愿意改变自己的慢条斯理的步子。而黑狗，已经毫不客气地叨

²⁰ Ван Мэн Беседы о литературном творчестве. Шанхай, 1983, с. 68

²¹ Топоров В. Н. Путь. \ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. – т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992, с. 352

住了曹千里的一只裤角，曹千里已经感觉到狗牙的撕扯了，其实，如果狗想咬，它就可以咬到曹千里的小腿，留下两个尖尖的犬齿印儿了。²²

«Лошадь доставила его в совершенно иной мир. Перемена разительная, нет, воистину способность передвигаться заслуживает лишь восхищения».

Литературная традиция выделяет две формы пути: вертикаль и горизонталь. Примечательно, что Ван Мэн использует в этой повести вариант пути – вертикали – восхождение, но восхождение без последующего нисхождения. Символический образ 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.

Следующий символ тесно связан с вышеозначенным символом пути – это символ «лошади», олицетворяющий интеллект, мудрость, ум, рассудок, быстроту мысли, бег времени. Именно с таким образом мы встречаемся в повести «Чалый». И этот образ, рожденный воображением писателя, в контексте становится символом для открытия разных сторон реальности, 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: жемчужина, золотое колесо, прекрасные девушки, слоны, Божественные хранители

²² <http://lp5912.blog.163.com/blog/static/9975908120121296219510/>

Сокровищ и Военачальники. Считается, что человек целиком отражается в глазах лошади, она является также эмблемой скорости и упорства²³. Действительно, Чалый подходит своему хозяину:

他是多么地惬意啊！这种快乐，他想，这不是比指挥一个交响乐队，比完成一部新的作品更自由，更无拘无束也更纯真么？²⁴

«... 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».

Однажды утром герой повести отправился на коне «не имеет значения куда, зачем...» Согласно статье, приведенной в словаре Н. Жульен²⁵, 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. 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. Герой повести «Чалый» Цао Цяньли, вступив в горы, попал в «совершенно иной мир», «мир богатый и мудрый», опьяненная

²³ Лукьянов А. Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао. М., 2000, с. 104-105

²⁴ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

²⁵ Надя Жульен Словарь символов. Челябинск, 1999, с. 343

такой красотой, душа его возвысилась, он нашел то, чего так жаждала каждая клеточка его существа:

他是多么地惬意啊！这种快乐，他想，这不是比指挥一个交响乐队，比完成一部新的作品更自由，更无拘无束也更纯真么？²⁶

«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). Образ - 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.

Для психологов подъем в гору символизирует «сильное стремление к самопознанию». 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 философский и психологические смыслы. Горы 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 единичным явлением.

²⁶ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

Персонаж повести «Чалый» поднимается к высокогорным лугам:
“又有什么办法呢？武大郎玩夜猫，什么人玩什么鸟嘛。跛驴配瞎磨，一对糟烂货噢。
什么人骑什么马，什么马配什么鞍子，这不也是理所应该吗？”²⁷

«Опять иной мир, еще один великий, бескрайний мир, куда ни глянешь – зелеными волнами перекачивается 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 жизни... Сильное и большое уходит вниз, мягкое и слабое пробивается наверх».
(Даодэцзин §76)

Здесь у Цао Цяньли происходит переоценка ценностей, где он обретает успокоение. 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:

然而老马一动也不动，包括眼神。老马的眼珠子叫人想起年久污浊的两块表蒙子。难道对于它来说，抚摸和鞭打就没有什么两样吧？它可不像那匹枣红马，枣红马只有三岁口，当你骑上的时候，哪怕无意中你的皮靴后跟碰到了它的肚子，它就会马上一个机灵，一个飞跃。如果你竟敢用鞭杆戳一下

²⁷ www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt

它的屁股呢，它会一蹦一蹿，一冲就是一百米，把你甩到山坡上的。而如果你爱抚它，亲热它，摸挲它呢，它就会得意洋洋，昂首阔步，引颈长嘶的……那么，再设想一下，如果你干脆给它一鞭子呢？当然，谁也不会有这个胆量，可是假使你硬是把它打了呢？它会抖擞红鬃，腾空而起，化作神龙吗？它会疼痛愤怒、狼奔豕突，复归山林吗？它会横冲直撞、歇斯底里，最后跌一个粉身碎骨吗？如果，它既没有化做神龙，也没有复归山林，又没有粉身碎骨，那么鞭打一次它就会迟钝一次的吧？那么，皮鞭再乘上岁月，总有一天枣红马也会像这一匹灰杂色的老马一样，萧萧然，噩噩然，吉凶不避，宠辱无惊的吧？²⁸

«... 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 нетленно...»;

«Море трав... Раствориться, ... - счастье».

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.

Сложный художественный мир писателя, его концепция вполне открываются в символе, что представляет собой целостность мифопоэтической и философской систем²⁹. Естественно, что эти группы символов Ван Мэна – не единственные, существование других неоспоримо. Сам писатель говорит о символе следующее: «Символ – это не метафора, это глубоко мыслимый образ, часто представляемый самой жизнью.

²⁸ <http://lp5912.blog.163.com/blog/static/9975908120121296219510/>

²⁹ Ван Мэн. Беседы о литературном творчестве. Шанхай, 1983, с.64

Глубокий смысл символа содержателен по сути своей, а оттого что его по-разному толкуют, он обладает еще и полисемией. Метафору же используют лишь для объяснения значения слова»³⁰.

Заключение

В процессе развития китайской литературы XX века обозначились три модели «модернизации», которые концентрированно проявились в трех основных выборах способа «модернизации». Первая – это модель модернизации литературы в период «движения 4 мая», представленная Лу Синем; вторая – модель «почвеннической» модернизации литературы, представленная Цюй Цюбо, Мао Цзэдуном и другими людьми из коммунистической партии; третья модель модернизации – «литература нового периода», стимулированная Ван Мэном как ее «чрезвычайным авангардом».

³⁰ Ван Мэн. Беседы о литературном творчестве. Шанхай, 1983, с.67

«Поток сознания» Ван Мэна как литературный эксперимент предсказал приход эпохи новой литературы. На звучавшие в то время обвинения в «формализме» Ван Мэн во всеуслышанье заявил: «Мы прибегаем к элементам «потока сознания» не для того, чтобы пощекотать нервы, не для того, чтобы излить скорбь в связи с концом века, а для того, чтобы сделать наш дух более глубоким, прекрасный, насыщенным и цивилизованным», «чтобы писать прозорливей, глубже, своеобычней, ароматнее», «впитанное и заимствованное следует переварить, использовать для собственных нужд, реформировать, развить, творчески переработать». Ван Мэн осуждал такое преклонение, раболепствование перед иностранщиной, когда «грязные заморские портянки повязывают на шею как галстук», и в то же время душой открытости называл «перенимание», «использование иностранного на службе китайскому». Он говорил: «И поиск, и форма, и технические приемы – все это хорошо, все это должно глубоко укорениться в жизни собственной нации», «привозное необходимо соединять с китайским, иначе оно не устоит»; в проблеме связи созидания с наследием и заимствованием Ван Мэн, с одной стороны, отвергал позицию «отказаться от прошлого и строить "новую эру"», с другой, выступал против «очерчивания запретных рамок». Фактически, если говорить о «потоке сознания» Ван Мэна, принципиальное значение всех его как ранних рассказов «Весенний голос», «Грезы о море», «Взгляд в ночь», так и последующих повестей «Мотылек», «Компривет», «Чалый» - отнюдь не в том, сколь высок их художественный уровень; ключевое звено - в «своеобразии» методов модернизации китайской литературы нового периода.

Даже не принимающие или отвергающие «поток сознания» Ван Мэна люди не смогли не покориться, не восхититься этой новой формой прозы. Открытый Ван Мэном «поток сознания» просто-напросто стал «течением» литературы нового периода, и хотя значение его имело свои границы, но он намекнул на последующее развитие литературы, сыграл

роль ведущего, и его подспудное воздействие на развитие китайской литературы превзошло то потрясение, какое он вызвал при появлении. Ван Мэн открыл новую модель модернизации литературы, отличную от той, что существовала в «эпоху Мао».

Через персонажи Ван Мэн реализует свою излюбленную мысль о необходимости разумно-пропорционального соединения в индивиде общего и частного, социального и личного. За редкими исключениями, он не отделяет одно от другого, даже не представляет себе, каким образом их можно было бы разделить. Социально активные персонажи считают своим святым долгом участвовать в государственной политике, и такого рода персонажи Ван Мэн выписывает с большой тщательностью.

Сам он утверждает, что “способен писать лишь о людях, не отделенных в жизни от политики”. Его персонажи не выходят из социума, причастны к политическому процессу в той мере, в какой он их затрагивает, активно в нем участвуют, считая это высшей формой социальной деятельности, хотя весьма часто пребывают и за его пределами и нередко чувствуют себя там, в свободном от политики пространстве, весьма комфортно.

Думается, что писатель тут обозначил прежде всего китайское традиционное понимание политики как методов гармонизации социума.

Герои произведений Ван Мэна достаточно словоохотливы. Но их высказывания – далеко не всегда прямая речь. Помимо прямой речи в диалогах или монологах, есть еще пересказ, где автор выступает как бы в роли посредника, повторяя и комментируя своих персонажей. Так до читателя доносится, преимущественно, социальный контекст речи персонажей, то есть то, что они высказывают публично, не самому себе, а собеседнику, реально или виртуально присутствующему.

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 вширь. Он сознательно употребляет

символику, поскольку она дает возможность проникнуть за грань осязаемого мира, обнаружить потенциальный смысл явлений, то есть вскрыть их подлинную сущность.

Символика для Ван Мэна является способом проникновения в психику персонажа. Изначальная тяга писателя к психологической прозе окрепла именно в период 80-х гг., во время расцвета творчества писателя: вот тогда-то его мир писателя обрел необыкновенно сложную, разветвленную систему символов. Ключевым моментом художественных размышлений в произведениях стал человек, его психология и его природа. Вот в чем заключается цель символики Ван Мэна.

В формировании художественного образа Ван Мэн активно включает такие элементы, как пространство и время, в которых обозначен герой, и взаимосвязь между ними исполнена гораздо большего смысла, чем принято в китайской литературе. Писатель в стремлении к изображению внутренней реальности вещей, в стремлении к постижению природы человеческой психики обращается к собственным внутренним глубинам души и сознания. Символика в прозе Ван Мэна выглядит естественно, ненавязчиво, поэтому создается впечатление, что символы искони заложены в душу Ван Мэна, как некие изначально 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.

Текст представляет собой органичную систему символов, где часто присутствуют группы символов. Структура символики не уединенная, изолированная. Не существует «символа в себе», внутреннее устройство последнего заряжено бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений.

Пейзаж Ван Мэна – это не столько натуралистическая картинка, сколько чувственное восприятие, все элементы которого связаны с внешними для этого пейзажа сферами, и это делает их символами – как представителями внешних структур. 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 взаимодополняют друг друга, составляют единое целое. Символические образы выразили поиски, метания, надежды, идеалы писателя.

Таким образом, можно сделать заключение, что основной особенностью произведения Ван Мэна «Чалый» является символичность образов. А 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.

Список использованной литературы

1. Ван Мэн. Избранное. М., 1988г
2. Ван Мэн – Жэньшэн ши и чжу сяоса-дэ шу. (Ван Мэн – Человеческая жизнь это изящное дерево). – www.china.org.cn/chinese/feature/288758.htm.
3. Ван Мэн. Беседы о литературном творчестве. Шанхай, 1983
4. Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. М., 1994
5. Дж. Купер Энциклопедия символов. М., 1995
6. Лукьянов А. Е. Лаоцзы и Конфуций. Философия Дао. М., 2000
7. Надя Жульен Словарь символов. Челябинск, 1999
8. Проблемы восточной философии. М., 1979 г.

9. Проблемы литературы и эстетики в странах Востока, М., 1964
10. Средний возраст. М., 1985, с. 10
11. Топоров В. Н. Путь. \ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. – т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992
12. Энциклопедия китайских символов. М., 2000, с. 60
13. Энциклопедия символов. М., 2000. С. 309
14. Четвёртый съезд ВАРЛИ. Чайниз литречер, №2, 1980, /Chinese literature/.
15. Хализев. Теория литературы М., 1999

Интернетсайты:

1. www.china.org.cn/chinese/feature/288758.htm.
2. www.people.com.cn/GB/channel6/32/20000702/126203.html
3. www.novelscape.com/xdwx/w/wang.../001.nt.
4. www.china.org.cn/chinese/feature/288758.htm
5. www.booktide.com/new.../200006280019.htm
6. <http://lp5912.blog.163.com/blog/static/9975908120121296219510/>