

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.20323/2499-9679-2022-1-28-34-47

## Преодоление слепоты и музыка памяти: мотивные переключки рассказов

Ван Мэна, В. Шукшина и К. Паустовского

**Елена Михайловна Болдырева**

Доктор филологических наук, доцент, профессор Института иностранных языков Юго-Западного университета. КНР, 400715, г. Чунцин, район Бэйбэй, ул. Тяньшэн, д. 2  
e71mih@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2977-726>

**Аннотация.** В статье рассматривается система творческих переключек рассказов русских писателей В. Шукшина «Солнце, старик и девушка» (1963), К. Паустовского «Старый повар» (1940) и китайского писателя Ван Мэна «Слушая море» (1982), центральное место в художественном пространстве которых занимает устойчивая диада персонажей, основанная на гендерной и возрастной антинормии: слепой старик и молодая девушка / девочка. Основываясь на тезисе о литературоцентричности художественного метода Ван Мэна, влияние зарубежных литератур на стилистику которого выступает как коммуникативный механизм, без которого невозможна творческая эволюция писателя, автор статьи рассматривает рассказ Ван Мэна «Слушая море» в мотивном контексте произведений русской литературы середины XX века, что позволяет акцентировать в нем новые смыслы, выявить художественные универсалии, создающие многомерное, разноуровневое пространство текста. В статье выявляется множество значимых для художественного мира писателей мотивных и образных переключек: архетип мудрого старца, универсальные характеристики которого с разной степенью «чистоты» воплощают в себе герои всех трех рассказов; мотивы слепоты, озарения и прозрения, мотив символического преодоления слепоты при помощи музыки и памяти, мотивы молчания и смерти. В статье делается вывод, что актуализация интертекстуальных связей рассказа Ван Мэна позволяет прочитать его как художественную репрезентацию ключевых универсалий культуры XX века, как произведение о слепоте и прозрении, о смерти и возрождении, о вечности и всеисильности искусства, о воскрешающей теургической силе памяти, и в этом смысле рассказ становится своего рода «генетическим досье», где формируются те принципы «письма памяти» позднего Ван Мэна, которые с наибольшей силой воплотились в его знаменитом романе «Метаморфозы, или Игра в складные картинки», что позволяет рассматривать работу с памятью, в том числе и культурной, как интегральную основу творчества Ван Мэна, позволяющую сложить разрозненные картинки прошлого в цельную картину «элизия памяти».

**Ключевые слова:** Ван Мэн; В. Шукшин; К. Паустовский; архетип мудрого старика; мотив; символика слепоты; молчание; музыка; категория памяти; категория смерти

Статья подготовлена в рамках деятельности Центра по изучению русскоговорящих стран Юго-Западного университета Китайской Народной Республики при Министерстве образования КНР

**Для цитирования:** Болдырева Е. М. Преодоление слепоты и музыка памяти: мотивные переключки рассказов Ван Мэна, В. Шукшина и К. Паустовского // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 1 (28). С. 34-47. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-34-47>

Original article

## Overcoming blindness and the music of memory: common motives in the stories

by Wang Meng, V. Shukshin, and K. Paustovsky

**Elena M. Boldyreva**

Doctor of philology, associate professor, professor at the Institute of foreign languages, Southwest university in Chongqing. China, 400715, Chongqing, Beibei district, Tiansheng st., 2.  
e71mih@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2977-726>

**Abstract.** The article examines the system of echoing motives in the stories by Russian writers V. Shukshin «The Sun, the Old Man and the Girl» (1963) and K. Paustovsky «The Old Cook» (1940), and the Chinese writer Wang Meng «Listening to the Sea» (1982), where the central place in the artistic space is taken by a steady dyad of characters based

on gender and age antinomy: a blind old man and a young girl. The author of the article examines the story of Wang Meng «Listening to the Sea» in the motive context of the Russian literature of the mid-20th century, which allows to emphasize new meanings in it and to identify artistic universals that create a multi-dimensional, multi-level space of the text. The influence of foreign literature on Van Meng's style acts as a communicative mechanism without which the writer's creative evolution is impossible. The article highlights many motive and image echoes that are significant to the writers' artistic world: the archetype of the wise old man, whose universal characteristics are embodied by the heroes of all three stories with various degrees of «purity»; motives of blindness, insight and epiphany, the motive of symbolic overcoming blindness through music and memory, the motives of silence and death. The article concludes that the actualization of the intertextual ties in Van Meng's story allows us to read it as an artistic representation of the key universals of the XX century culture, as a work about blindness and epiphany, about death and rebirth, about eternity and omnipotence of art, about the resurrecting theurgical power of memory, and in this sense, the story becomes a kind of «genetic dossier», where the principles of the «letter of memory» in the later Van Meng's works are formed. These principles were most forcefully expressed in his famous novel «Metamorphoses, or a Game of Folding Pictures» which allows to consider working with memory, including cultural memory, as an integral basis of Van Meng's work, helping to put together the disconnected images of the past into a coherent picture of «memory elision».

**Key words:** Van Meng; V. Shukshin; K. Paustovsky; archetype of the wise old man; motive; symbols of blindness; silence; music; category of memory; category of death

The article was prepared within the framework of the activities of the Center for the Study of Russian-speaking Countries of the Southwestern University of the People's Republic of China under the Ministry of Education of the PRC

**For citation:** Boldyreva E. M. Overcoming blindness and the music of memory: common motives in the stories by Wang Meng, V. Shukshin, and K. Paustovsky. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2022;(1):34-47. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-34-47>

## Введение

Когда читатель открывает книги китайских авторов, стремясь найти для себя интересные детали и подробности жизни далекой экзотической страны, он порой оказывается удивлен созвучием проблем и поразительным сходством сюжетов и образов. Речь идет даже не столько об устоявшихся литературных параллелях, прочно укоренившихся в отечественном и китайском литературоведении, таких, например, как «Хай Цзы – китайский Есенин» или «Го Можо – китайский Маяковский», а именно о случайных, на первый взгляд, совпадениях и странных сближениях, когда два текста, созданные в разные эпохи и в разных национальных и культурных пространствах, поразительно напоминают друг друга: «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя и Лу Синя, «Красная магнолия у каменной стены» Цуна Вэйси и «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, повествующие об одном дне одного заключенного, «Царь-рыба» В. Астафьева и «Рыбий царь» Фу Юэхуэя, воссоздающие сюжет, связанный с одной из древних мифологем, «Моление о счастье» Лу Синя и «Госка» А. Чехова о потерявших детей родителей, горе которых не хотят услышать окружающие, «Чистый понедельник» И. Бунина и «Скорбь по ушедшей» Лу Синя, рассказывающие читателю о странностях и загадках любви. Одной из таких удивительных литературных параллелей, притягивающих друг другу тексты, созданные в пределах почти полувековой дистанции, являются

рассказы русских писателей В. Шукшина «Солнце, старик и девушка» (1963), К. Паустовского «Старый повар» (1940) и китайского писателя Ван Мэна «Слушая море» (1982), центральное место в художественном пространстве которых занимает устойчивая диада персонажей: слепой старик и молодая девушка / девочка.

Безусловно, каждый из этих рассказов, созданных на определенном этапе художественной эволюции писателей, может быть интерпретирован исключительно исходя из контекста их творчества. Рассказ Шукшина, вошедший в сборник «Сельские жители», органически встроены в парадигму текстов писателя, прочитываемых в соответствии с этико-философским кодом отечественной «деревенской прозы» с ее обостренным вниманием к старческой мудрости простых людей, и вполне коррелирует с множеством других текстов Шукшина, в которых образ старика является определяющим для понимания нравственной позиции писателя, философского осмысления вопросов жизни и смерти, смысла человеческого существования, а сами старики выражают национальное, народное мироощущение («Космос, нервная система и шмат сала», «Как помирал старик»), а также с рассказами, где фигурирует тот же персонажный тандем «старик и девушка» («Двое на телеге», «Леля Селезнева с факультета журналистики»). «Старый повар» К. Паустовского вместе с рассказом «Ручьи, где плещется форель» составил дилогию «Зимние рассказы», и оба они связаны с неосуществленным замыслом пове-

сти о музыкантах, «Старый повар», повествующий о встрече героя с Моцартом, стоит в одном ряду с другими рассказами Паустовского о композиторах, таких, как «Музыка Верди» или «Корзина с еловыми шишками», где, по сути, воспроизводится аналогичный сюжет: норвежская девочка Дагни Педерсен встречается с «музыкантом и волшебником» Эдвардом Григом, а спустя годы музыка Грига снова уносит ее в прошлое, в детство, и она чувствует шум деревьев, брызги моря, запах леса, подобно тому, как Иоганн Мейер под звуки музыки Моцарта тоже переносится в свою далекую юность. Что касается рассказа «Слушая море», то он однозначно позиционируется литературоведами как один из типичных текстов модернистского, экспериментаторского периода творчества Ван Мэна начала 1980-х гг., наряду с произведениями «Мотыльк», «Компривет», «Чалый», «Грёзы о море», где представлена новая техника письма, ориентированная на поток сознания, ассоциативность, психологическую многоплановость образов и философское осмысление окружающей действительности, характеризующейся целостностью синтетического взгляда на мир [Торопцев, 1988, Торопцев, 1987, Торопцев, 2004; 萨雅娜, 2015]. С другой стороны, рассказ «Слушая море» традиционно рассматривается как одна из вариаций художественного воплощения в прозе писателя значимого для Ван Мэна символа водной стихии [Шулунова; Будаева, Аюшеева], который часто оказывается у Ван Мэна универсальным кодом его творчества, имеющим многообразные символические коннотации в рассказах, заглавия которых сопряжены с семантикой воды: «Грезы о море», «Море», «Глубины озера», «Гладь озера», «Ищем озеро» и др., а вода у писателя, сочетая в себе различные поэтические образы, лики, обладает множеством значений: чистота, жизнелюбие, рождение, становление, воскрешение, «эликсир жизни» и т. д.

Но если рассматривать эти рассказы вне их встроенности в синтагматический ряд творческой эволюции писателей, поверх национальных барьеров, то между ними возникают удивительные мотивные переклички, обнаруживающие интерес русских и китайского писателей к универсальным, вневременным моментам человеческого существования и культуры.

#### **Литературоцентричность творчества Ван Мэна**

В отличие от ситуаций художественной рецепции китайскими писателями мотивов и образов

русской литературы, основанных на непосредственных прямых контактах, декларированных самими писателями (Хай Цзы сам называл себя китайским Есениным, Го Можо переводил Маяковского и посвящал ему свои стихи, как и Ван Цзясинь – Пастернака, Лу Синя называли то китайским Гоголем, то китайским Чеховым), то в данном случае нет достоверной информации о том, был ли знаком Ван Мэн с написанными намного раньше рассказами Паустовского и Шукшина. Тем не менее среди авторов, представляющих прозу современного Китая, трудно найти такого «литературоцентричного» писателя, как Ван Мэн. Широта его апелляции к различным пластам мировой художественной культуры паразитична: «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» [Песоцкая, 2011, с. 109]. Ван Мэн не только глубоко усваивает и интерпретирует китайские национальные идеи и философские концепции, но и активно цитирует советскую литературную классику, которая, собственно, и становится одним из важнейших источников формирования личности и мировоззрения его героев. Китайские литературоведы неоднократно отмечали, что Ван Мэн находился под сильным влиянием советской литературы и искусства, прочитал большое количество советских литературных произведений и заимствовал у них некоторые художественные приемы, в чем неоднократно признавался и сам писатель [骆有兴, 2021; 王蒙, 1993; 谢托洛普采夫, 王燎, 1988; 温奉桥, 2008; 孙凡, 2013], называя советскую литературу своей «первой любовью» [王蒙, 2006]: «Советско-русское влияние на мое литературное становление было очень сильно» [Цит. по: Ломанов], «Не могу не сказать о русской музыке. Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Глинка – все это мне знакомо. Я тогда много покупал грампластинок с их записями, советские пластинки продавали в Китае очень дешево – 0,8 юаня за штуку. Помню и многие народные песни. Все это мне очень нравится -- под эту музыку шла моя молодость, моя любовь, мои искания» [Цит.

по: Ломанов] – заметим, что в рассказе «Слушая море» именно песня Соловьева-Седого «Уходим завтра в море» («Вечер на рейде») становится для героя при встрече с морем одним из сильнейших катализаторов для воскрешения в его сознании дорогих образов из туманного прошлого. «Сама жизнь Ван Мэна – квинтэссенция истории современной китайской литературы», – отмечал председатель союза писателей провинции Хунань Тан Хаомин, оценивая роль старого мастера в современном литературном процессе [楊丹]. Поэтому рассмотрение рассказа Ван Мэна «Слушая море» в мотивном контексте произведений русской литературы середины XX века позволит акцентировать в нем новые смыслы, выявить художественные универсалии, которые рассматриваются как смысло- и формообразующее начало искусства и создают многомерное, разноуровневое пространство текста в зависимости от требований литературной традиции и от художественных задач, поставленных автором.

#### Мотивные переключки рассказов Ван Мэна «Слушая море», В. Шукшина «Солнце, старик и девушка» и К. Паустовского «Старый повар»

Центральным образом, объединяющим рассказы, становится **образ слепого старика**, соединяющий в себе две ключевые архетипические модели: архетип мудрого старца и символический конструкт слепоты. Согласно юнгианской концепции, архетип Старого Мудреца – учителя, мастера, просветленного, вносит смысл в хаотичную жизнь и олицетворяет озарение, способность находить выход из безысходных ситуаций [Юнг, 1998, с. 86]. «Мудрый старик» – высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души [Юнг, 1994, с. 115]. Старец является символом обретенной духовной цельности: он прожил целую жизнь и представляет ее законченную духовно-временную целостность. В восточном христианстве старец – это человек, прошедший тот или иной путь духовного подвижничества (пустынничество, столпничество, затвор, обет молчания, пост, непрестанная молитва и пр.) [Волкова, 2005, с. 64]. И в этом смысле герои всех трех рассказов с разной степенью «чистоты» воплощают в себе универсальные характеристики данного архетипа. Прожитая ими жизнь – это тяжелый путь потерь и лишений, напряженной работы и душевных кризисов: у старика Шукшина это гибель на войне четверых сыновей, у старого повара – изматывающий труд, приведший к тому, что он ослеп от жара печей,

болезнь и смерть горячо любимой жены и мучительные переживания собственного греха – кражи золотого блюдечка у графини Тун с целью достать деньги для лечения жены, у старика Ван Мэна это тоже потеря любимой жены, гибель брата-близнеца в японской жандармерии. В каждом из героев реализуется архетипическая функция исполнения стариком своего высшего предназначения: у Шукшина это своеобразная символическая передача жизненной мудрости и знания о мире молодой девушке, своей архетипической паре, у Паустовского – исполнение «подвига любви» во имя спасения жены и отцовского долга – обеспечить защиту дочери после его смерти, у Ван Мэна – это ощущение стариком своей миссии «восславить великий океан и великую землю, взывая к чувствам сопутников, к дружбе и любви, к ушедшей жене, к лучу луны, морскому прибору, крабам и рассвету» [Ван Мэн, 2004, с. 58].

Во всех трех рассказах своего рода спутницей старика становится **молодая девочка или девушка**. Опять же, согласно Юнгу, архетип «дитяти» действует в связке с архетипом «мудрого старца», старец-мудрец дает добрый совет и помогает обрести уверенность в трудные минуты жизни. Кроме того, по Юнгу, архетипы часто представляют собой пару мужского и женского начала (отец – мать, старик – старуха), и во всех рассказах в фокусе повествования оказывается именно такая пара, основанная на не только гендерной, но и возрастной антиномии. Девушке, знакомой старика в рассказе В. Шукшина, 25 лет, Марии, дочери Иоганна Мейера, «лет восемнадцать», а в рассказе «Слушая море» старика «поддерживала под руку девочка лет восьми, а может, и одиннадцати» [Ван Мэн, 2004, с. 58]. И если у Шукшина и Паустовского достаточно определенно обозначен возрастной статус девушки и ее отношение к старику, то в рассказе Ван Мэна эта определенность начинает размываться, поскольку читатель не получает точной информации ни о возрасте девочки (то ли 8, то ли 11), ни о ее однозначном родстве со стариком («Поезд, на котором они ехали с внучкой (кто знает, внучка ли она ему? Но будем считать так), опоздал» [Ван Мэн, 2004, с. 58]).

Самая очевидная функция этого образа во всех трех рассказах – представить и противопоставить два разных поколения, с разной судьбой и мироощущением. Не случайно именно этот аспект интерпретации неоднократно заявлялся в работах китайских литературоведов, посвященных рассказу Ван Мэна, утверждающих, что писатель «за-

трагивает тему разрыва поколений» («小说《听海》也涉及“代沟”问题» [李美溶, 1984, с. 2]. В этой же плоскости интерпретируются взаимоотношения старика и девушки в работах по творчеству Шукшина – разное отношение к жизни представителей разных поколений [Зырянова, Мещерова, 2020, с. 86]. Но помимо традиционной темы разрыва поколений, образ девочки-девушки, сопутствующий старику, имеет и другие коннотации. Между героями как бы включен механизм взаимного энергообмена, они нужны друг другу чтобы реализовать одну из своих архетипических функций. Девушка-девочка позволяет старикам реализовать свою функцию дарителя. В рассказе Шукшина именно благодаря старику девушке открывается простота и мудрость бытия, он помогает ей понять ранее ей недоступные вещи. Кроме того, он дарит ей – художнице – способность видеть окружающий мир во всей многоцветности его живописной палитры. В рассказе Ван Мэна старик дарит девочке свое море, способность улавливать музыку моря даже в назойливом писке мошкар, свои мысли о море как воплощении универсальных проблем бытия. В рассказе Паустовского функция дарителя не столь акцентирована и явлена в косвенном варианте: старик просит дочь привести любого незнакомца для исповеди, и именно благодаря волшебной музыке Моцарта, Мария достигает духовного просветления, преклоняя колени перед великим музыкантом. Но с другой стороны, спутницы стариков дают им возможность преодоления одиночества. Их забота о стариках проявляется в трогательных актах телесного контакта: девушка у Шукшина гладит «мягкой ладошкой его сухую, коричневую руку» [Шукшин, 2007, с. 42], Мария в рассказе Паустовского «умыла умирающего и надела на него холодную чистую рубашку» [Паустовский, 1969, с. 536], а девочка у Ван Мэна постоянно поддерживает старика за руку и остро чувствует малейшие изменения в его настроении: «Девчушка, тонко воспринимающая смену настроений старика, беспокоилась всегда, даже во сне» [Ван Мэн, 2004, с. 60]. Девушка в рассказе Шукшина и девочка Ван Мэна оказываются единственным средством коммуникации стариков с окружающим миром, Мария, дочь слепого повара, становится в его беспросветной слепой старости на пороге смерти единственным светлым лучом: мысль о том, как защитить ее в будущем, удерживает старика в этой жизни.

Важнейшей составляющей образа стариков в рассказах становится их слепота. У Ван Мэна и

Паустовского информация о слепоте старика даётся сразу, с первых же строчек («В один из зимних вечеров 1786 года на окраине Вены в маленьком деревянном доме умирал слепой старик – бывший повар графини Тун» [Паустовский, 1969, с. 535], «Но один человек раздражал всю эту довольную, наслаждающуюся, смакующую жизнь толпу. Высохший слепой старик с нетвердой походкой. На первый взгляд вполне здоровые, его глаза были застывшими, неживыми» [Ван Мэн 2004, с. 57]), у Шукшина о том, что старик слепой, мы только догадываемся вместе с девушкой и узнаём лишь в конце рассказа из ее разговора с сыном старика, строгающим для него «домовину» («Скажите, он слепой был? – спросила девушка после долгого молчания. – Слепой. – И давно? – Лет десять уж...») [Шукшин, 2007, с. 47]). Во всех трех рассказах **мотив слепоты как одного из важнейших культурных конструкторов** имеет важнейшую смыслообразующую функцию. Слепота героев оказывается не только их главным отличительным и характерологическим признаком – мотив слепоты наполняется универсальным содержанием и предстает как взаимодействие и сложное единство разных смыслов.

Слепота как культурный символ амбивалентна по своей сущности. С одной стороны, слепота воспринимается нами как телесная ущербность, причем весьма значимая, так как человек получает через глаза наибольший объем информации об окружающем мире. Образ человека, лишённого зрения, представлен как символическое воплощение беззащитности, страдания, одиночества, несправедливости, нищеты. Лишиться зрения означает полностью изменить жизнь, отгородиться от привычного круга общения. Слепые на протяжении многих веков воспринимаются как принципиально «другие» остальным обществом. К. Богданов в книге «Повседневность и мифология» пишет: «Судя по опосредующим идеологическую практику текстам, зрение, подобно голосу и слуху, социализует членов общества, слепота десоциализует» [Богданов, 2001, с. 115]. Слепота символизирует нежелание видеть действительное положение вещей, невежество, грех, уклонение от выполнения своего долга, неспособность видеть свет и правильный путь, неумение различать добро и зло. Но, с другой стороны, в нашем сознании живет неизбежное соединение слепоты и мудрости, то есть физическая слепота влечет за собой внутреннюю духовную сосредоточенность, оборачивающуюся духовным прозрением, и в рассказах Шукшина, Паустовского и Ван Мэна актуализи-

зируются разные векторы этого символического комплекса.

В рассказе Паустовского слепота героя имеет конкретные физиологические мотивировки (ослеп от жара печей), и ее негативная ипостась проявляется, с одной стороны, в чисто бытовом контексте: ослепший от жара печей повар больше не может работать и вынужден влачить полунищенское существование в ветхой сторожке в саду, заваленном гнилыми ветками, изредка довольствуясь несколькими флоринами, которые выдавал ему управляющий графини, а с другой стороны, слепота становится травмирующим фактором в экзистенциальном смысле: это символ конца жизни, это слепота памяти, неспособность увидеть образы из дорогого ему прошлого, это слепота самопознания и самооправдания, слепота нравственной самооценки, когда старый повар не может увидеть подлинный смысл своего поступка – кражи золотого блюдца ради спасения жены – и слепо трактует его как смертный грех. Негативная семантика слепоты в рассказе Ван Мэна проявляется в тотальной отчужденности старика от всех окружающих, восприятию его как Другого, вносящего диссонанс в беззаботный курортный мир: «Казалось, высохший старик напоминал беспечным курортникам и гулякам, всей этой весело снующей толпе о недолговечности весеннего цветения, о бренности бытия. При виде его морщинистого лица, остановившегося взгляда, согбенной фигуры разом слетали улыбки, замирал смех, мгновенно серьезнели люди, опьяненные любовью, возбужденные плаваньем, объевшиеся крабами, поглощенные картами, переполненные стихами. И все же к нему неудержимо влекло смутное чувство, будто он участвует в какой-то торжественной, чуть ли не траурной церемонии» [Ван Мэн, 2004, с. 58]. Для самого же старика Ван Мэна, как и для шукшинского героя, слепота абсолютно не ощущается как физиологическая проблема, затрудняющая ориентацию в пространстве и коммуникацию с окружающим миром. Старик Ван Мэна спокойно нащупывает дверь на балкон или забирается вместе с девочкой на самый большой из камней, отделенных от берега полосой кипящего прибоя («Для большинства из вас, читатели, это проще простого, вы же можете, как говорят в народе, «перейти реку», то есть море, «нащупывая камушки». Запросто шлепая по воде – море тут мелкое. А наш слепой, прошедшей ночью слышавший бурное штормовое море, как решился он перебраться через эту воду, если даже не видит, глубока она или мелка? Как бы там ни

было, но он уже перешел и сидит на вознесенной над морем вершине» [Ван Мэн, 2004, с. 65]), и создается абсолютная иллюзия, что слепота не просто не доставляет ему дискомфорта – ее как бы не существует, и читатель забыл бы о ней, если бы ему периодически не напоминал об этом голос повествователя. В рассказе Шукшина догадки девушки о слепоте героя на протяжении всего рассказа возникают и сразу же разбиваются: «Ни разу старик не споткнулся, ни разу не замешкался. Шел медленно и смотрел под ноги. «Нет, не слепой, – поняла девушка. – Просто слабое зрение» [Шукшин, 2007, с. 45]. Не случайно по отношению к старику у Шукшина и Ван Мэна используются слова с семантикой зрения: неоднократно упоминается, что он «смотрел на солнце» или «не посмотрел на девушку», а в рассказе Ван Мэна девочка, не задумываясь над неуместностью выбранных слов, восторженно кричит: «Гляньте-ка, дедушка, скорей, вон там летит большая птица, какие огромные у нее крылья!.. Смеркается, а она все летает. Ее «гляньте-ка» несколько не удивило старика, в разговорах между собой они не избегали слова «смотреть» [Ван Мэн, 2004, с. 65]. Кроме того, в обоих рассказах в рамках мотива слепоты возникает и идея компенсаторного замещения: обостренная работа других органов чувств взамен утраченного зрения. Заметим, что уже в мифологических представлениях слепота чаще всего оказывалась относительной: отсутствие физического зрения компенсируется более совершенным, потусторонним зрением [Ясинская]. Д. Болт изучает эти и подобные им представления на примере ряда литературных текстов (в том числе произведений Дж. Джойса), в которых описывается необыкновенная чувствительность незрячих. Он обращает внимание на то, что офтальмоцентризм нередко отражается в высказываниях вроде «видящие пальцы» [Bolt, 2014, с. 75], то есть в приписывании зрительного восприятия тем, кто видеть не может. Такие же зрячие пальцы мы видим у шукшинского героя, который вертит в сухих, скрюченных пальцах белый, с золотистым отливом камешек и безошибочно определяет его цвет и минералогическую принадлежность, а потом спокойно, ни разу не замешкавшись и не споткнувшись идет домой по горной тропинке. Старик в рассказе «Слушая море» также безошибочно видит-угадывает, что внучка выбегает босая на холодный цементный пол балкона: «утратив зрение, старик обрел тонкость ощущений и безошибочно полагался на них» [Ван Мэн, 2004, с. 60] и свободно перемещается в пространстве, напоми-

ная чем-то слепого монаха, хранителя библиотеки Хорхе Бургосского из «Имени розы» Умберто Эко, написанного практически одновременно с рассказом Ван Мэна: «Говоривший был старец, согбенный годами, белый как снег, весь белый – не только волосы, а и кожа, и зрачки. Я догадался, что он слеп. Но голос его сохранял властность, а члены – крепость, хотя спина и сгорбилась от возраста. Он держался, будто мог нас видеть, и впоследствии я не раз отмечал, что двигается он и говорит, как будто не утратил дара зрения» [Эко, 2006, с. 21].

Важнейшим мотивом, орнаментирующим образ старика и развивающим символику слепоты как озарения, становится в рассказах **мотив органически неразрывной связи старика с образами небесных светил** (в рассказах Шукшина и Паустовского это солнце, в рассказе Ван Мэна – луна). В рассказе Шукшина солнце становится своего рода «двойником» героя, именно на солнце неотрывно «смотрит» слепой старик, закат, тихое угасание солнца символизирует закат жизни героя, а девушка интуитивно сравнивает старика с солнцем: «Что-то было в его жизни, такой простой, такой обычной, что-то непростое, что-то большое, значительное. Солнце – оно тоже просто встает и просто заходит... А разве это просто» [Шукшин, 2007, с. 46]. Не случайно, согласно К. Г. Юнгу, свойство данного архетипа, связанное с озарением, выражено тем, что старик приравнивается к солнцу. В рассказе Паустовского последним желанием умирающего Иоганна Мейера становится «видеть солнце и этот старый сад, когда он зацветет весной» [Паустовский, 1969, с. 537], и благодаря волшебным звукам моцартианской музыки, старик достигает восторженного озарения и ясно видит первые лучи солнца на фоне великолепной синевы прозрачного, как стекло, неба, а разгорающаяся за окнами заря (утренняя, а не вечерняя, как у Шукшина) знаменует его прозрение и духовное очищение и возрождение, пусть и на пороге смерти. В рассказе Ван Мэна такую же магическую связь ощущает герой с луной: «Старику не нужны были календари – луну он воспринимал кожей. Ощущения поразительные: в ясную лунную ночь – легкое прикосновение, сдержанное возбуждение, пробегающее по телу, даже какое-то давление – словно бы лунного луча» [Ван Мэн, 2004, с. 61]. И эти корреляции слепых героев с сияющими небесными светилами выносит к порогу читательского восприятия древний мифологический мотив прозрения, когда «слепота зрячести» оборачивается «зрячестью слепоты»: «В ми-

фологических образах провидцев – Эдипа в Колоне и Тиресия – в этих олицетворениях «зрячей слепоты» виденье открывается нам как «веденье»: его смысл переходит в новую форму. Впервые в мифе возникает идея замещения мнимой проницательности утраченного органа зрения (глаза), основного источника чувственного опыта, радости жизни и знания» [Голосовкер, 1987, с. 55]. Для стариков Шукшина и Ван Мэна слепота – это символ достижения подлинной мудрости жизни, маркер душевного спокойствия, стоической внутренней силы. В мировой литературе произведения, в которых реализуются мотивы слепоты и зрения, зачастую строятся на антитезе: слепой и зрячий, когда слепой «видит» этот мир и всю его сущность лучше, чем те, кто обладает зрением. Д. Дидро в «Письме о слепых» не случайно высказывал мысль, что слепцам, обычно считавшимся несчастными, легче иметь превосходную интуицию, чем зрячим, не сомневающимся в способностях своего зрения [Дидро]. По сути, во всех трех рассказах именно слепой старик оказывается всезнающим и прозревающим, в отличие от неведающих спутниц. В рассказе Шукшина слепой старик, в отличие от девушки-художницы, видит красоту окружающего мира именно глазами живописца, открывая перед ней живописную палитру красок: воду у противоположного берега, в которую «ровно крови подбавили» или рассказывая о разных камешках в мельчайших подробностях описывая его причудливую расцветку («весь белый, аж просвечивает, а снутри какие-то пятнышки. А бывают: яичко и яичко – не отличишь. Бывают: на сорочье яичко похож – с крапинками по бокам, а бывают, как у скворцов, – синенькие, тоже с рябинкой с такой» [Шукшин, 2007, с. 44]). Даже представленные в речи повествователя яркие природные описания кажутся включенными не в его кругозор наррации, а моделирующими повествовательную перспективу слепого старика, который ясно видит и погружающееся в далекий синий мир солнце, и тихо угасающий красноватый сумрак, и вылетающий в зеленоватое небо стремительный веер ярко-рыжих лучей, и пылающую зарю – а зрячая девушка-художница будто и не видит этих красок, реагируя на почти поэтические откровения старика однословными репликами «Какое?», «Почему?» «Да, да». В рассказе «Слушая море» слепой старик слышит музыку моря, «грозный, неторопливый, предвечный гул прибоя» сквозь суетное, назойливое жужжание мошкеры, сквозь «дребезжащий писк, бессмысленный и ничтожный», в отличие от девочки,

недоуменно заявляющей: «Да что вы, дедушка! Это мошकारа. Ну и писк! Какой там еще прибор?» [Ван Мэн, 2004, с. 59]. В рассказе Паустовского умирающий слепой повар, слушая музыку Моцарта и воссоздаваемые им словесные картины прошлого, восторженно кричит «Я вижу все это!» [Паустовский, 1969, с. 537], отдаваясь волшебной стихии музыкально-словесных образов, а его дочь Мария, тоже находящаяся под большим впечатлением от игры незнакомца, все же подвергает рациональной корректировке рождающийся поток спонтанных метафор, уподобляющих распустившиеся яблоневые цветы большим тюльпанам: «Нет, сударь, – сказала Мария незнакомцу, – эти цветы совсем не похожи на тюльпаны. Это яблони распустились за одну только ночь» [Паустовский, 1969, с. 538].

Таким образом, слепота оказывается неразрывно связанной и с пророческим виденьем, и с виденьем поэтическим, заставляющим вспомнить Гомера – слепого мудреца, символ высшей мудрости и внутренней прозорливости, и его героя, аэда Демодока, которому муза «очи затмила», но которого наградила даром песнопения. Зрение замещается воображением, а работа воображения, способность находить выражение для того, что недоступно окружающим осознается как дар, недоступный зрячему: «...дар песней приял от богов он // Дивный, чтоб все воспеть, что в его пробуждается сердце» [Гомер, 1960, с. 107]. Подобное акцентирование мифологической логики позволяет воспринимать слепоту героев всех трех рассказов не как синоним несчастья или причину страдания, а как явление, несущее более серьезную смысловую, мифологическую, метафизическую и социальную нагрузку, когда слепота выступает как символ появления способности проникнуть в тайну мира, внутреннего зрения и высшей мудрости. **Поэтому мотив слепоты и преодоления слепоты** неразрывно связан в рассказах с **мотивами искусства** (музыки в рассказах «Старый повар» и «Слушая море» и живописи в рассказе «Солнце, старик и девушка») и **памяти**. Художественное восприятие шукшинского старика позволяет ему сохранить в своей памяти и явить людям яркие живописные картины окружающего мира, растворение в стихии волшебных звуков музыки Моцарта дает возможность старому повару Паустовского вновь увидеть небо своего прошлого, прозрачное, как синее стекло, и смеющуюся жену в зимних горах, старик Ван Мэна, слушая величественную и грозную морскую симфонию, ощущает, как эта музыка моря

как бы раздвигает границы времени и пространства: «Небо распахнуто, море распахнуто, и он больше не произносит ни слова, только слушает степенное, неспешное дыхание моря, ощущает весь этот безбрежный, необъятный мир» [Ван Мэн, 2004, с. 59].

Важнейшим мотивом, связывающим рассказы, становится **мотив памяти**: слепота блокирует зрительный канал, но открывает пути для активизации других, более значимых векторов восприятия, когда память выступает как внутреннее зрение и важнейший инструмент символического преодоления слепоты. В рассказе Шукшина в разговоре с девушкой старик вспоминает свою прошлую жизнь, работу плотником, погибших четверых сыновей. Но если девушке прошлое старика кажется трагичным и тяжелым, для самого старика горечь воспоминаний утрачивается. Его прошлое – это давно завершенное прошедшее время, дописанный текст жизни и потому очищенный от горького привкуса боли и горечи и воспринимаемый как непреложный закон жизни, как естественный и органический процесс, который нужно принимать со спокойствием, смирением и благодарностью: «– Жили мы всегда справно, грех жаловаться. Я плотничал, работы всегда хватало. И сыны у меня все плотники. Побило их на войне много – четырех. Два осталось. Ну вот с одним-то я теперь и живу, со Степаном» [Шукшин, 2007, с. 44].

В рассказе Паустовского сначала память оказывается для героя травмирующим фактором, муками совести, терзающими героя и не дающими ему успокоения. Он страдает от невозможности простить себя и забыть совершенный им однажды грех – кражу у графини Тун золотого блюда ради лечения смертельно больной жены: «И мне тяжело теперь вспоминать об этом» [Паустовский, 1969, с. 536]. Но когда загадочный незнакомец силой, данной ему «не от бога, а от искусства», называет его грех «подвигом любви», пространство памяти героя освобождается от горечи и бессилия самобичевания, а колдовские звуки музыки, льющейся из-под пальцев великого Моцарта, снимают тяжесть с его души и воскрешают в его памяти яркие, живые, многоцветные образы далекого прошлого. Благодаря волшебным звукам ожившего клавесина прошлое обретает зрение, и прорвавшееся сквозь «жадное дыхание» старика «я помню» превращается в трижды произнесенное в благоговейном восторге «я вижу!»: «– Я вижу, сударь! – сказал старик и приподнялся на кровати. – Я вижу день, когда я встретился с Мартой



и она от смущения разбила кувшин с молоком. Это было зимой, в горах. Небо стояло прозрачное, как синее стекло, и Марта смеялась. Смеялась, – повторил он, прислушиваясь к журчанию струн». «Я видел всё так ясно, как много лет назад» [Паустовский, 1969, с. 537].

Воспоминания об умершей жене старика появляются и в рассказе Ван Мэна, однако они лишены трагизма и интенсивности переживания. Хотя при этих воспоминаниях слезы выступают на его незрячих глазах, но тем не менее герой ощущает мудрость универсального онтологического закона *metini ergo sum*, понимая, что если люди и вещи из прошлого сохраняются в его памяти, то они не утрачивают своего существования в мире «между нулем и бесконечностью»: «Жены давно нет с ним, да-да, но ведь она была, он помнит, и слезы выступают на его незрячих глазах. Они существуют, эти слезы, и крохотная мошка – существует, и они с женой, и все сущее – существует. Не им тягаться с бесконечно большими величинами, и бесконечность приведет их когда-нибудь к нулю, но, когда они приблизятся, нуль как бы станет для них знаменателем и уйдет в бесконечность, и тем самым они вкусят от вечности. Каждый из них занимает свое собственное, четко определенное место между нулем и бесконечностью, связывая их» [Ван Мэн, 2004, с. 60]. Море одновременно и воскрешает в памяти старика «дела давно минувших дней» («Волны бились, ухаля, шипели – нет, то была не капля слез, не склоненная голова побежденного, а невинность возвращенной молодости, чистота вновь обретенной простоты, жизнерадостность детства и юмор зрелых лет» [Ван Мэн, с. 60]), и напоминает о бренности и преходящести всего сущего в мире: «Все-уш-ло, все-уш-ло», – пробормотало море» [Ван Мэн, 2004, с. 60].

Подобно тому, как музыка великого Моцарта открыла для героя Паустовского пространство его памяти, для старика Ван Мэна катализатором воспоминаний становится музыка моря. «В пятидесятые годы он был еще крепок и, как все тогдашние молодые люди, часто слушал песню Соловьева-Седого «Уходим завтра в море». Хотя, в общем-то, она ему не так уж и нравилась: банальные слова и сентиментальна сверх всякой меры. Но сейчас вспомнилась именно эта песня его мужественной молодости, и он словно воочию увидел и туман, окутавший море, и волну, целующую родной берег. Вытянутую, неровную, податливую, изменчивую линию берега, созданную накатами прибой» [Ван Мэн, 2004, с. 62]. Память ге-

роя – это не застывший в своей незыблемой неизменности элизий памяти шукшинского старика и не воскресший и заново обретенный многоцветный мир прошлого бытия Иоганна Мейера – старик Ван Мэна подвергает феномен собственной памяти аналитической рефлексии, осознавая разницу между своим восприятием событий прошлого «тогда» и «сейчас». Песня Соловьева-Седого, казавшаяся в молодости излишне банальной и сентиментальной, теперь воспринимается как органический камертон представшей перед стариком морской стихией: «Нет, все же хорошая песня. Это я был излишне суетлив» [Ван Мэн, 2004, с. 62]. Он вспоминает, как набросился с кулаками на брата-близнеца, посмеявшегося утверждать, что он видел тот же сон, что и герой, и постепенно обретает понимание того, что нет ничего странного в общности воспоминаний разных людей: «Наверное, зря он тогда накинулся на брата – тот имел право на любые сны, даже такие же, как у него, и рассказывать о них имел право. Нельзя было распускать руки, разбивать нос брату. Чем дольше старик жил, тем больше верил, что они и в самом деле видели один и тот же сон» [Ван Мэн, 2004, с. 64].

Как и в рассказах Шукшина и Паустовского, у Ван Мэна появляется мотив восприятия личного пространства героя Другим, а точнее, Другой – его архетипической парой девочки-девушки. У Паустовского Мария органически входит в пространство памяти героя и, как и отец, видит белые яблоневого цвета на фоне ослепительно-синего неба. У Шукшина девушка, воспринимая прошлое старика в соответствии с личным кодом, не понимает, как тяжелая работа и потеря близких может определяться формулой старика «хорошо жили», и удивляется его странному спокойствию и умиротворенности. У Ван Мэна в аналогичной ситуации рассказывания девочке о своем прошлом («– Расскажите о своем детстве, – попросила она» [Ван Мэн, 2004, с. 64]) старик снисходительно-иронически воспринимает попытки девочки интерпретировать его прошлое с точки зрения прагматичной логики современного подростка: «Она так далека от этого, а пытается влезть в их детские раздоры, все разложить по полочкам – кто прав, кто виноват», «– Помню, был у меня брат-близнец, ох, как мы с ним были похожи, не отличишь. Ты не знаешь его, он давно, еще в сорок третьем, погиб в японской жандармерии. Впрочем, ты, наверное, и не слышала, что такое жандармерия. – А вот и слышала, – уловив в голосе старика снисходительные нотки, капризно протя-

нула девочка. – «Докладываю начальнику Мацуи, впереди обнаружен Ли Сяньян...» Начальник Мацуи – это же японский жандарм, да? Мы смотрели «Партизан на равнине» [Ван Мэн, 2004, с. 65].

Еще один сквозной мотив трех рассказов – **мотив молчания**, который тоже, как и слепота, имеет амбивалентную природу, реализуя в разных участках текста противоположные смыслы. В рассказе Паустовского сначала это не столько полное молчание, сколько приглушенность звуков. Старый пес уже не лает, а герои постоянно говорят шепотом, шепчет Мария и в разговоре с Моцартом неоднократно появляется фраза «прошептал старик». Но под воздействием великой силы музыки молчание-приглушенность звука как маркер умирания и тотальной энтропии становится молчанием совершенно иного порядка – восторженным молчанием человека перед волшебными звуками оживляющей прошлое музыки: «Старик молчал, прислушиваясь». И шепот становится криком: «Я вижу всё это! – крикнул старик», и Мария вскрикивает, когда клавесин замолкает под пальцами загадочного незнакомца, и клавесин наконец начинает петь «полным голосом впервые за многие годы» [Паустовский, 1969, с. 537].

В ситуации «герой – другие» молчание возникает либо как знак непонимания, нежелания продолжать коммуникацию, либо как символ отчужденности, абсолютной утраты связей и близости с другими. В рассказе Ван Мэна старик, отвечая на вопрос праздных отдыхающих «Я приехал послушать море, бормочет эти слова «себе под нос, порой лишь шевеля беззвучно губами» [Ван Мэн, 2004, с. 58]. Иногда молчание появляется и в разговорах с девочкой, когда старик ощущает бессмысленность объяснить ей что-то важное («Об одной песне. – Какой песне? В самом деле, какой? Старик молчал». «Старик молчал. Она так далека от этого, а пытается влезть в их детские раздоры, все разложить по полочкам – кто прав, кто виноват» [Ван Мэн, 2004, с. 64].

Но совершенно иной смысл обретает молчание в ситуации «герой – стихия природы или стихия музыки». Старик Ван Мэна замирает в молчании, слушая писк мошек и лишь потом нарушает его: «Они вовсе не тушуются перед лицом великого океана... – пробормотал он наконец, нарушив молчание». В таком же молчании застывает он перед завораживающими звуками величественного морского прибоя: «Небо распахнуто, море распахнуто, и он больше не произносит ни слова, только слушает степенное, неспешное дыхание

моря, ощущает весь этот безбрежный, необъятный мир» [Ван Мэн, 2004, с. 61].

В рассказе В. Шукшина мотив молчания появляется с высокой степенью частотности в разных коммуникативных ситуациях. В самом начале знакомства с девушкой молчание означает затрудненность коммуникации, когда герои замолкают после каждой короткой серии обмена репликами: «Опять помолчали». Безнадёжно-горькое звучание обретает молчание, царящее в доме старика, демонстрируя абсолютный коммуникативный вакуум и распад категорий дома и семьи: «Старику крошили в молоко хлеб, он хлебал, сидя с краешку стола. Осторожно звякал ложкой о тарелку – старался не шуметь. Молчали. Потом укладывались спать. Старик лез на печку, а сын с невесткой уходили в горницу. Молчали. А о чем говорить? Все слова давно сказаны» [Шукшин, 2007, с. 44]. Но совершенно иной характер получает молчание старика, когда он «смотрит» на солнце: «Старик некоторое время молчал, смотрел на солнце, моргал красноватыми веками без ресниц», «Замолчали. Старик все смотрел на солнце» [Шукшин, 2007, с. 43]. Это молчание есть своего рода *silentium*, ощущение невыразимости прекрасного и бессмысленности и неспособности слов выразить эту красоту мира. Молчание старика воспринимается как высшая мудрость человека, постигшего «вес и вечность мига», и это молчание, как своего рода дар, постепенно передается от старика девушке, растерянное и недоуменное молчание которой в начале рассказа становится молчанием как как напряженной работой сознания, попыткой уловить и осмыслить какие-то ранее недоступные великие и простые истины бытия. Именно в таком молчании застывает девушка, когда она начинает догадываться о слепоте старика («Девушку поразила странная догадка: ей показалось, что старик слепой. Она не нашлась сразу, о чем говорить, молчала, смотрела сбоку на старика» [Шукшин, 2007, с. 45]) или когда она узнает от сына старика о его смерти и о том, что тот уже десять лет слепой: «Скажите, пожалуйста, здесь живет дедушка... Мужик внимательно и как-то странно посмотрел на девушку. Та замолчала. – Жил, – сказал мужик. – Вот домовину ему делаю». «Скажите, он слепой был? – спросила девушка после долгого молчания» [Шукшин, 2007, с. 47].

Наконец, еще одним общим мотивом рассказов становится **мотив смерти**. В произведениях Шукшина и Паустовского смерть главных героев – это последнее значимое событие текста, хотя

у В. Шукшина о смерти старика мы узнаем только в конце рассказа из сообщения сына старика, который делает для отца гроб, а в рассказе Паустовского мотив неотвратимой смерти задается уже с первой фразы: «В один из зимних вечеров 1786 года на окраине Вены в маленьком деревянном доме умирал слепой старик – бывший повар графини Тун» [Паустовский, 1969, с. 535]. В рассказе «Слушая море» главный герой не умирает, но мотив смерти возникает в связи с этим образом уже при первом появлении среди беспечных курортников высохшего старика, напоминающего им «о недолговечности весеннего цветения, о бренности бытия», «к нему неудержимо влекло смутное чувство, будто он участвует в какой-то торжественной, чуть ли не траурной церемонии» [Ван Мэн, 2004, с. 58]. В прошлом всех стариков – череда смертей близких и родных людей: в каждом рассказе упоминается о смерти жены, в рассказе Ван Мэна брат старика погиб в японской жандармерии, у героя Шукшина погибли на войне четверо его сыновей. Однако в контексте рассказов трагизм смерти снимается и смерть утрачивает статус значимого художественного события. Для героя Шукшина смерть его родных – это факты давно завершеного прошлого, а его собственная смерть воспринимается как естественный и органичный спокойный уход, завершение жизненного пути. И хотя девушка плачет, узнав о смерти старика, но это слезы не только грусти и жалости, но и просветленного катарсиса, очищения, это для нее своего рода инициация и эпифания: «она чувствовала сейчас какой-то более глубокий смысл и тайну человеческой жизни и подвига и, сама об этом не догадываясь, становилась намного взрослей» [Шукшин, 2007, с. 47]. В рассказе Паустовского мотив смерти неотвратимо и настойчиво задается с самого начала произведения, где крайне высока частотность употребления словесных формул с семантикой старости, умирания и смерти: «умирал слепой старик», пес «тоже умирал, как и его хозяин», дрожащий «старческий гул» старого клавесина, «Мария умыла умирающего», «исповедать умирающего», «нужно перед смертью очистить свою совесть» [Паустовский, 1969, с. 535–536] и т. п. Но волшебная музыка, льющаяся из-под пальцев великого Моцарта, заставляет рассеяться смертельную ауру, ночь из черной становится синей, а потом голубой, из раскрытого Марией окна в комнату врывается очистительный холодный воздух из мира, где нет места греховности и смерти, по отношению к умирающему старику уже появляются слова с се-

мантикой жизненной силы и интенсивности: он «жадно дышал» в этом возвышающем и очищающем катарсисе, и потому последний аккорд рассказа не констатация смерти старого повара, а картина разгорающейся зари как символа воскрешения и возрождения. В рассказе Ван Мэна, казалось бы, заданный в начале мотив «траурной церемонии», в которой участвует старик, должен получить художественную реализацию в сюжете предсмертного прощания героя с морем, однако Ван Мэн отказывается от такой развязки – услышать море, вспомнить дорогие моменты прошлого, в последний раз испытать восторженное упоение от слияния с завораживающей стихией и умереть – напротив, в финале рассказа почти формулировочно задается мотив будущего, когда девочка делится со стариком своими планами и мечтами: «Знаете, чего мне хочется? Когда-нибудь приехать к морю, стать военным моряком... корабли водить... или построить у моря дом с башней и лестницей, мы будем там вместе жить, ладно? – Ну конечно, я не оставлю тебя, кому же еще, как не мне, быть рядом с тобой?» [Ван Мэн, 2004, с. 67]. Прикосновение к «душе моря», о которой размышляет герой, к воде, рассматриваемой в традиционной китайской культуре в качестве «эликсира жизни», обладающей свойствами, необходимыми для достижения вечной жизни, вдыхает жизненные силы в его собственную душу, разрушает замкнутость и конечность времени и пространства и размыкает их границы до бесконечности: «лицо старика обветрилось, распрямились морщины души. С автобуса сошел без помощи внучки. Быть может, он что-то еще видел? Во всяком случае, старик шагал по дороге так, будто ему открыто все» [Ван Мэн, 2004, с. 67].

### Заключение

Таким образом, актуализация интертекстуальных связей рассказа Ван Мэна с произведениями русской литературы с изоморфными сюжетными моделями и персонажными конфигурациями позволяет вывести текст рассказа из ограниченного интерпретационного пространства традиционного китайского литературоведения и прочитать его как художественную репрезентацию ключевых универсалий культуры XX века. Это не просто один из «морских» рассказов Ван Мэна, воплощающий символику водной стихии и апробирующий технику потока сознания и ассоциативного повествования, это произведение о слепоте и прозрении, о смерти и возрождении, о вечности и всесильности искусства как основе жизни, для

которой нет ни пространственных, ни временных преград, о воскрешающей теургической силе памяти. И в этом смысле рассказ становится своего рода «генетическим досье», где формируются те принципы «письма памяти» позднего Ван Мэна, которые с наибольшей силой воплотились в его знаменитом романе «Метаморфозы, или Игра в складные картинки», что позволяет рассматривать работу с памятью, в том числе и культурной, как интегральную основу творчества Ван Мэна. Подобно тому, как торжественные аккорды величественной морской симфонии в рассказе «Слушая море» воскрешают в сознании слепого старика воспоминания давнего прошлого, в романе «Метаморфозы, или Игра в складные картинки» безмятежные пейзажи маленького горного ущелья, густо переплетенные ветки яблоньки-хайтана и музыкальный калейдоскоп наивно-незатейливых детских и крестьянских песенок пробуждают в герое «давно уснувшие воспоминания», преодолевая необратимость времени и позволяя герою увидеть «прошлое, которое давным-давно похоронил», прошлое, «похожее на жаркое солнце» [Ван Мэн, 2014, с. 56]. И так же, как песня Соловьева-Седого, музыкальный камертон из далекой юности слепого старика в рассказе «Слушая море», символом воскрешающей силы музыки памяти становится в романе Ван Мэна долгий звук старой струны («В самом деле, как долго звенит эта струна! Ее звук пронизал целых полвека моей жизни» [Ван Мэн, 2014, с. 11]), позволяющий сложить разрозненные картинки прошлого в цельную, нераздельную картину «элизия памяти» и осознать память как онтологическую, эпистемологическую и аксиологическую основу жизни и творчества Ван Мэна.

#### Библиографический список

1. Будаева С. С., Аюшеева Н. Г. Жанр суйби в творчестве Ван Мэна // *Мировая литература в контексте культуры*. 2011. № 6. С. 245–248.
2. Богданов К. А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // *Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности*. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2001. С. 109–180.
3. Ван Мэн. Следы на склоне, ведущие вверх: проза / пер. с кит. С. Торопцева. Москва: УРСС, 2004 (ООО Рохос). 254 с.
4. Ван Мэн. Метаморфозы, или игра в складные картинки. Москва: ИВЛ, 2014. 469 с.
5. Волкова Е. И. Образ мудреца в духовной и художественной традиции (старчество, юродство, Гомер, Софокл, Шекспир, Кольридж, Пушкин и др.) // *Современная филология: итоги и перспективы*. Москва: Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина, 2005. С. 64–83.
6. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». 1987. 218 с. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
7. Гомер. Одиссея. Песнь восьмая. Перевод В. А. Жуковского // Жуковский В. А. *Собрание сочинений*: в 4 т. Т. 4: Одиссея: Художественная проза. Критические статьи. Письма / Подготовка текста и примеч. И. Д. Гликмана. Москва; Ленинград: ГИХЛ, 1960. 783 с.
8. Дидро Д. Письмо о слепых, предназначенное зрячим. URL: [http://www.bimbad.ru/docs/didro\\_pismo.pdf](http://www.bimbad.ru/docs/didro_pismo.pdf) (дата обращения 05.01.2022)
9. Зырянова О. Н., Мещерова Ю. Н. Архетип старика и девушки в рассказах В. М. Шукшина // *Человек и язык коммуникативном пространстве: Сборник научных статей Сибирского федерального университета (Красноярск)*. 2020. № 11. С. 85–88.
10. Ломанов А. Ван Мэн: «Мы не против глобализации, но культур должно быть много» // *Время новостей*, 2004. 22 октября. URL: <http://www.vremya.ru/2004/233/13/115037.html> (дата обращения 05.01.2022)
11. Паустовский К. Г. *Собрание сочинений* в 8 т. Т. 6: Маленькие повести; Рассказы: 1922–1940. Москва: Художественная литература, 1969. 558 с.
12. Песоцкая С. А. «Художественный текст как диалог писателя с мировой культурой: традиции русской и французской классических литератур в творчестве современного китайского писателя Вана Мэна: звуковая партитура текста». *Сибирский филологический журнал*. 2011. № 2. С. 108–115.
13. Торопцев С. А. Преодоление границы времени и пространства // Ван Мэн. *Избранное*. Москва: Радуга, 1988. С. 5–17.
14. Торопцев С. А. Проза Ван Мэна в концептуальном континууме // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы. Москва: Ин-т Дал. Востока РАН, 2004. С. 34–79.
15. Торопцев С. А. Элементы «потока сознания» в прозе современного китайского писателя Ван Мэна // *Взаимодействие культур Востока и Запада / Акад. наук СССР. Науч. совет по истории мировой культуры*. Москва: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1987. С. 191–199.
16. Шукшин В. М. Повести и рассказы. Москва: Эксмо, 2007.
17. Шулунова Е. К. Символика как художественный язык прозы Ван Мэна // Ван Мэн в контексте современной китайской литературы: сборник статей. Москва: Рос. акад. наук, Ин-т Дал. Востока, 2004. С. 103–133.
18. Эко У. *Имя розы*. Санкт-Петербург: Симпозиум. 2006. 632 с.
19. Юнг К. Г. *Воспоминания. Сновидения. Размышления*. Киев: ВЛАДОС, 1994. 206 с.
20. Юнг К. Г. *Психология бессознательного*.

Москва : ООО «Издательство АСТ – ЛТД», «Канон +», 1998.

21. Ясинская М. В. Глаза и зрение в языке и традиционной народной культуре славян // Славяноведение. 2014. № 6. С. 47–57.

22. Bolt D. The metanarrative of blindness: A Re-Reading of Twentieth-Century Anglophone Writing University of Michigan Press: Ann Arbor, 2014. 167 p.

23. 李美蓉.王蒙创作道路探索——

兼评《深的湖》《听海》[J].温州师专学报(版), 1984 (02):1–9.

24. 骆有兴.

论王蒙的苏联形象[D].黑龙江省社会科学院, 2021.

25. 萨雅娜.

王蒙在俄罗斯的传播及其散文特点研究[D].内蒙古大学, 2015.

26. 孙凡.

浅论王蒙<苏联祭>中的苏联音乐情结[J], 神州, 2013 (23) .

27. 王蒙.

苏联文学的光明梦[J], 读书, 1993 (7) .

28. 温奉桥.论王蒙与苏俄文学[J], 理论与创作, 2008 (3) .

29. 谢托洛普采夫,王燎.中国作家对苏维埃国家的印象 – 评王蒙《访苏心潮》[J]当代作家评论, 1988 (03): 85-87.

30. 楊丹, 〈作協主席:王蒙是濃縮文學史王蒙:文學是勞動〉,《湖南日報》。湖南: 2011年10月20日

31. 王蒙,《蘇聯祭》。北京:作家出版社, 2006, 頁277.

### Reference list

Budaeva S. S., Ajusheeva N. G. Zhanr sujbi v tvorčestve Van Mjena = The suiubi genre in Wang Meng's work // Mirovaja literatura v kontekste kul'tury. 2011. № 6. S. 245–248.

2. Bogdanov K. A. Igra v zhmurki: sjuzhet, kontekst, metafora = The Blind Man's game: plot, context, metaphor // Povsednevnost' i mifologija: Issledovanija po semiotike fol'klornoj dejstvitel'nosti. Sankt-Peterburg : «Iskusstvo-SPB», 2001. S. 109–180.

3. Van Mjen. Sledy na sklone, vedushhie vverh: proza = Tracks on the slope leading upward: prose / per. s kit. S. Toropceva. Moskva : URSS, 2004 (ООО Rohos). 254 s.

4. Van Mjen. Metamorfozy, ili igra v skladnye kartinki = Metamorphosis, or the game of folding pictures. Moskva : IVL, 2014. 469 s.

5. Volkova E. I. Obraz mudreca v duhovnoj i hudozhestvennoj tradicii (starchestvo, jurodstvo, Gomer,

Sofokl, Shekspir, Kol'ridzh, Pushkin i dr.) = The image of the wise man in spiritual and artistic tradition (old age, foolishness, Homer, Sophocles, Shakespeare, Coleridge, Pushkin, etc.) // Sovremennaja filologija: itogi i perspektivy. Moskva : Gos. in-t rus. jaz. im. A. S. Pushkina, 2005. S. 64–83.

6. Golosovker Ja. Je. Logika mifa = Logic of myth. Moskva : Glavnaja redakcija vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka». 1987. 218 s. («Issledovanija po fol'kloru i mifologii Vostoka»).

7. Gomer. Odisseja. Pesn' vos'maja. Perevod V. A. Zhukovskogo = The Odyssey. Song eighth. Translated by V. A. Zhukovsky // Zhukovskij V. A. Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 4: Odisseja: Hudozhestvennaja proza. Kriticheskie stat'i. Pis'ma / Podgotovka teksta i primech. I. D. Glikmana. Moskva; Leningrad : GIHL, 1960. 783 s.

8. Didro D. Pis'mo o slepyh, prednaznachennoe zrzjachim = A letter about the blind intended for the sighted. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/didro\\_pismo.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/didro_pismo.pdf) (data obrashhenija 05.01.2022)

9. Zyrjanova O. N., Meshherova Ju. N. Arhetip starika i devushki v rasskazah V. M. Shukshina = The archetype of the old man and the girl in V. M. Shukshin's stories // Chelovek i jazyk kommunikativnom prostranstve: Sbornik nauchnyh statej Sibirskogo federal'nogo universiteta (Krasnojarsk). 2020. № 11. S. 85–88.

10. Lomanov A. Van Mjen: «My ne protiv globalizacii, no kul'tur dolzhno byt' mnogo» = Wang Meng: «We are not against globalization, but there must be many cultures // Vremja novostej, 2004. 22 oktjabrja. URL: <http://www.vremya.ru/2004/233/13/115037.html> (data obrashhenija 05.01.2022)

11. Paustovskij K. G. Sobranie sochinenij v 8 t. T. 6: Malen'kie povesti; Rasskazy: 1922–1940 = Collected works in 8 vols. V. 6: Short stories; Stories: 1922–1940. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1969. 558 s.

12. Pesockaja S. A. Hudozhestvennyj tekst kak dialog pisatelja s mirovoj kul'turoj: tradicii russkoj i francuzskoj klassicheskij literatur v tvorčestve sovremennogo kitajskogo pisatelja Vana Mjena: zvukovaja partitura teksta = Artistic text as a dialogue of the writer with the world culture: the traditions of Russian and French classical literature in the works of the modern Chinese writer Wang Meng: the sound score of the text. Sibirskij filologičeskij žurnal. 2011. № 2. S. 108–115.

13. Toropcev S. A. Preodolenie granicy vremeni i prostranstva = Overcoming the boundaries of time and space // Van Mjen. Izbrannoe. Moskva : Raduga, 1988. S. 5–17.

14. Toropcev S. A. Proza Van Mjena v konceptual'nom kontinuuume = Wang Meng's prose in the conceptual continuum // Van Mjen v kontekste sovremennoj kitajskoj literatury. Moskva : In-t Dal. Vostoka RAN, 2004. S. 34–79.

15. Toropcev S. A. Jelementy «potoka soznanija» v proze sovremennogo kitajskogo pisatelja Van Mjena = Elements of «stream of consciousness» in the prose of contemporary Chinese writer Wang Meng // Vzaimodejst-

vie kul'tur Vostoka i Zapada / Akad. nauk SSSR. Nauch. sovet po istorii mirovoj kul'tury. Moskva : Nauka, Gl. red. vost. lit., 1987. S. 191–199.

16. Shukshin V. M. Povesti i rasskazy = Novels and Stories. Moskva : Jeksmo, 2007.

17. Shulunova E. K. Simvolika kak hudozhestvennyj jazyk prozy Van Mjena = Symbolism as the artistic language of Wang Meng's prose // Van Mjen v kontekste sovremennoj kitajskoj literatury: sbornik statej. Moskva : Ros. akad. nauk, In-t Dal. Vostoka, 2004. S. 103–133.

18. Jeko U. Imja rozy = The name of the rose. Sankt-Peterburg : Simpozium. 2006. 632 s.

19. Jung K. G. Vospominanija. Snovidenija. Razmyshlenija = Memories. Dreams. Reflections. Kiev : VLADOS, 1994. 206 s.

20. Jung K. G. Psihologija bessoznatel'nogo = Psychology of the Unconscious. Moskva : OOO «Izdatel'stvo AST – LTD», «Kanon +», 1998.

21. Jasinskaja M. V. Glaza i zrenie v jazyke i tradicijnoj narodnoj kul'ture slavjan = Eyes and vision in the language and traditional folk culture of the Slavs // Slavjanovedenie. 2014. № 6. S. 47–57.

22. Bolt D. The metanarrative of blindness: A Re-Reading of Twentieth-Century Anglophone Writing University of Michigan Press: Ann Arbor, 2014. 167 p.

23. 李美溶.王蒙创作道路探索——兼评《深的湖》《听海》[J].温州师专学报(版), 1984 (02):1–9.

24. 骆有兴. 论王蒙的苏联形象[D].黑龙江省社会科学院, 2021.

25. 萨雅娜. 王蒙在俄罗斯的传播及其散文特点研究[D].内蒙古大学, 2015.

26. 孙凡. 浅论王蒙<苏联祭>中的苏联音乐情结[J], 神州, 2013 (23) .

27. 王蒙. 苏联文学的光明梦[J], 读书, 1993 (7) .

28.温奉桥.论王蒙与苏俄文学[J], 理论与创作, 2008 (3) .

29.谢托洛普采夫,王燎.中国作家对苏维埃国家的印象 – 评王蒙《访苏心潮》[J]当代作家评论, 1988 (03): 85-87.

30. 楊丹, 〈作協主席:王蒙是濃縮文學史王蒙:文學是勞動〉, 《湖南日報》。湖南: 2011年10月20日

31.王蒙, 《蘇聯祭》。北京: 作家出版社, 2006, 頁277.

Статья поступила в редакцию 26.12.2021; одобрена после рецензирования 13.01.2022; принята к публикации 26.01.2022.

The article was submitted on 26.12.2021; approved after reviewing 13.01.2022; accepted for publication on 26.01.2022.