

КРУМ АЦЕВ НЕПРЕХОДНАТА АКТУАЛНОСТ

chitanka.info

По булеварда на „Дългото спокойствие“, пресичащ Пекин от изток на запад, духаше леден вятър, редки велосипедисти с марлени превръзки на устата натискаха в забавен ритъм педалите и се придвижваха лъкатушно през пясъчния облак, довят в последните дни на октомври 1974 г. откъм северната пустиня Гоби. Бях прелетял над нея сутринта — огромен набръчкан от суша жълто-кафяв пергамент — и няколко часа след кацането се опитвах да налучкам основните посоки на големия и още непонятен град — предполагах, че по главната улица към центъра не може да не мине поне едно такси, и се обръщах с надежда при всяко примигване на фарове отзад (по-късно щях да разбера, че таксите в Пекин се поръчват чрез преводач на Външно министерство от трите хотела за чужденци или дипломатическия клуб). От двете страни на булеварда се низеха еднакви ниски къщи, боядисани в сиво, и с приближаването към центъра те нито се уголемяваха, нито се разнообразяваха. През прозорците, в жълтеникавата светлина на 25-ватови крушки или в бледозеленото сияние на неоновите тръби се виждаха голи стени с по един портрет на вожд, железен креват, маса, стол, мяркаха се фигури на хора в същите еднакви дочени дрехи и каскети, които изпълваха улиците. На площада пред гарата светеше витрината на отворен магазин — на нея бяха подредени термоси, машинки за подстригване и ябълки. Влезе един човек и посочи да му претеглят една. Няколко преки по-надолу над едноетажните къщи се извисяваше централният хотел „Пекин“ — във фоайето, под гипсови колони с позлатени дракони и облаци, се продаваха същите ябълки, персоналът се разхождаше в измачкани бели куртки и емайлирани канчета с чай в ръка, а по фотьойлите в сиви калъфи седяха неколцина чужденци с чисто нови, изгладени по ръбовете дочени панталони и куртки; на стената зад тях се открояваше надпис на китайски и английски; „Ние имаме приятели навред по света.“ Рейсът на връщане беше претъпкан, с наполовина отворени прозорци — така те останаха и през зимните месеци. Казвах си, че с течение на времето ще намеря и онези прекрасни квартали с антикварни магазинчета и чайни, които не може да не са запазили поне намек за някакъв друг поглед върху света — и още месеци наред търсех „действителния“ център на днешната столица на Средното царство (може би на втората година разбрах, че той си е там — непосредствено под повърхностната сивота, както

всичко истинско в Китай — под нахвърляния върху старинните орнаменти хоросан, който началото на седемдесетте години неумолимо лющеше, зад набързо пристрояваните стени, чиято цел е била да прикрият изкусителни извивки, ниши, балкончета и цветни резби по фасадите).

В ясен априлски следобед един пътеводител от началото на века със заглавие „Градът на стоте хиляди храма“, открит в старата библиотека на Френския културен център, ме отведе пред сив зид с набучени отгоре парчета стъкло и останките от два каменни лъва край яркочервена врата с катинар от популярната марка „Напредък“. След няколко секунди вглеждане през ръждясалата ключалка под него разбрах, че онова, което виждам, е вторачено от другата страна в мен човешко око. После то се отдръпна, за да открие зелена войнишка шапка и щик зад рамото, а баскетболният кош и силуетите на два изчегъртани стари йероглифа — „Жълтият храм“ — върху олющената кафяво-червеникава стена, както и изпраните куртки по магнолиите в двора, показаха точността на адреса, трайния характер на разквартируването. (По-късно в пътеписа на един иначе добросъвестен чуждестранен изследовател на китайската цивилизация, поканен на обиколка през 1975 г., прочетох за „съвестното охраняване на древните китайски паметници по време на Великата културна революция“.)

Три пъти седмично звънецът на вратата известяваше появата на един усмихнат човек с розови бузи и телени очила, дълъг бял шлифер и кожени обувки с широки бомбета — почти точно копие от снимките на вожда в младежките му години, — който в продължение на следващите два часа с видима съпричастност въвеждаше нови йероглифи чрез примери от средновековната поезия или един класически роман за фантастичното пътешествие на вълшебна маймуна и глупав монах из западните краища в търсене на свещените будистки писания.

Към пролетта на 1977-а уроците оредяха, един ден, записвайки новия йероглиф „хуо“ — „нещастие“, — той за момент мълчаливо вдигна поглед и с калиграфска съсредоточеност изписа в ъгъла на листа четири знака: „Сутрин — щастие, вечер — нещастие“, а след това занимание повече не се появи — „поради временно трудоустрояване за периодична идеологическа преподготовка“, както гласеше официалното обяснение. (По-късно срещнах четирите

йероглифа в стихотворението на един старокитайски поет, писано в деня преди поредното му отправяне в изгнание; следващите четири бяха: „Щракване с пръсти — животът отминал.“)

Някъде в поредицата подобни образи, белязали началните ми занимания с езика и културата на Китай, се корени и убеждението, че вековната история на тази древна страна има преки проекции и в най-тривиалните подробности на бита на нейните днешни обитатели, а най-актуалните ѝ проблеми, при един по-общ поглед, се вписват органично в плетеницата от събития, нрави и традиции, ваяна в течение на пет-шест хилядолетия. Колкото и необичайна да е срещата в точката на пресичане между древност и актуалност, винаги усещането за жива истинност е, което надделява над привидната абсурдност.

Опитвал съм се неведнъж да тръгна именно от тази точка на непосредствени и необичайни събития, но в очите и на добре информираните се мяркаше сянката на съмнение — дали продължителната изолация не е посгъстила боите? Други, очакващи проглеждане към нови духовни хоризонти, при прекрачване в границите на XX в., показаха, че за тях разговорът губи същността си. Какво толкова интересно има в един храм, превърнат на казарма? Вероятно всеки е отделил в подсъзнанието си една страна на съкровената хармония и по стара европейска традиция тя се намира на изток — колкото по-натам, толкова по-сигурно. (Китайските хроники пък споменават, че „страната на премъдрите и съвършено честни хора, назована Цин“ (т.е. Светлата), отлежи на хиляди *ли* по Пътя на коприната, след Самарканд и отвъд Персия — т.е. в земите на тогавашна Византия; пак в тази посока според китайската митология са и Островът на безсмъртните даоистки небожители, и Чистата земя на буда Амитабха.)

В края на миналото десетилетие и особено в началото на сегашното, за редица подобни необичайни събития, както и за още много, неподозирани за чуждестранните наблюдатели, заговориха с пълен глас произведенията на самите китайски писатели.

До имената на оцелелите след двадесетгодишно изгнание стояха и нови — на творци, чийто поглед за света се беше отворил през последното десетилетие на „небивали исторически събития“. Новият политически курс, скъсал с пагубните за страната лозунги от периода

на т.нар. „културна революция“, предполагаше и назоваването на житейските събития от него с истинските им имена, както и точна диагноза на някои хронически процеси, които вместо към обещаното „всеобщо единство и процъфтяване“ бяха довели икономиката до катастрофа, а обществото — до състояние, наричано от наблюдателите „разнищване моралната тъкан на нацията“. Вълната от разкази и повести, чийто безпощаден реализъм показва, че тази тъкан не е била толкова хлабава, получи наименованието „литература на раните“. Изтеклите осем-девет години след началото на спонтанен творчески изблик поставиха поредица сложни въпроси — за съотношението между жизнена достоверност и художествена непреходност, между гражданска смелост и талант. Кои критерии щяха да легнат в основата на словесното творчество, обозначено от критиката с термина „Литература на новия период“ — репортажна документалност или творческа фантазия? Ще остане ли например разказът на двадесет и пет годишния студент Лу Синхуа „Рана“ (1979) в бъдещите христоматии с нещо повече от заглавието си, дало име на течението?

Новото десетилетие се развиваше с непривичен темп на реални жизнени придобивки, в неизследвани до момента посоки. Модернизацията на промишлеността и науката, преустройството на селското стопанство върху основата на икономически стимули създаваха нови житейски ситуации — далеч по-привлекателни от гледна точка на материална обезпеченост и духовна разкрепостеност, но свързани и с нерешавани до момента проблеми от морално-психологическо естество.

В прозата получи самостоятелно развитие едно специфично направление, което прие името „репортажна литература“, но беше възприемано като пълноправен художествен жанр. То се насочи към изследване на многообразието от явления в най-различни сфери на настоящето и на близкото минало — от ежедневието на генетици, електронни инженери и стопани на селски дворове с годишен доход над един милион юана до проблемите на бившите хунвейбини, състоянието на оцелелите манастири, обичаите на високопланински племена, положението на старите и бедните и отношението към пациентите в заведенията за душевноболни. Имената на автори като Лиу Бинйен, Лиу Сину, Гъ Ян или Джан Синени извикват в съзнанието

на днешния китайски читател образите на ярки творчески и граждански личности^[1].

Нарасналото внимание към вътрешния психологизъм у автори като Ван Мън, Гу Хуа^[2] и Фън Дзицай подсказа на критиците един нов термин — „себеизповедна литература“ (превеждан и като „литература на самоанализа“). Под него бяха групирани както опитите за въвеждане на изразни средства, типични за съвременната западна литература (Ван Мън, Джан Сиенлян), така и стремежът към синтез на националиста художествена традиция със съвременна проблематика в творчеството на Цин Джаоян, Гао Сяошън, Дзя Пинва, Лин Дзинлан.

Поколението, навлязло в литературата направо от комуните по крайни провинции, където в течение на няколко години бяха изпращани всички „образовани младежи“ от градовете, засили особено втората тенденция, донасяйки заедно със своите горчиви възпоминания и дъха на самобитни култури, на духовни традиции, оцелели в затънтени села и непристъпни долини. Тяхното течение получи наименованието „литература, търсеща корените“^[3].

Особено интригуващи и спорни произведения предложиха някои от най-младите автори, съчетали езиковата и културна архаика на „литературата на корените“ с модернистични похвати като абсурдизма, „нонсенс“-а, черния хумор (Цан Сюе, Ма Юан, Лиу Суола).

С течение на времето твърде условният характер на предлаганите класификации наложи все по-честата употреба на обобщаващия термин „плуралистични търсения“.

Изложените дотук тенденции и явления от последните десет години обикновено се смятат за достатъчни при определяне състоянието на днешната китайска проза. Онова, което подобна схема оставя извън вниманието, са предпоставките, обусловили нейното развитие именно в посока на *автентичното*, на *психологическата вгълбеност*, на *социалната гротеска* и на *философския хумор*; както и какво точно означава в случая „национална специфика“. А зад всяка от изтъкнатите четири характеристики стои поредица от художествени факти, чието развитие е култивирано в хода на тридесетвековен литературен процес.

Напълно възможно е разказът на Ван Мън „Очите на нощта“ например да бъде разглеждан като „китайски вариант на потока на съзнанието“ (което впрочем прави и не особено благоразположената

китайска критика веднага след излизането му), или пък „Високоговорители“ на Бао Чуан да бъде определен като „битово-реалистично повествование“. Но и двете определения няма да кажат много за онази специфична яснота и рязкост на изображението в тях — на социални и едновременно психологически явления, — която определя стойността на тези два примера от съвременната китайска проза като нещо повече от директна регистрация на текущи събития или лични изживявания. Преди половин век съвременният класик Лао Шъ нарича това качество, определящо според него жизнеността на прозата, с думата „прозрачност“. Подобно интуитивно определение всъщност синтезира същността на теоретичните разсъждения на един от последователите на традиционната китайска естетика, Ван Гуовей, свързал по своеобразен начин с нишките на мисълта си предишния век и сегашния. Неговото „Светско слово за поезията“ изтъква два основни способа за отражение на поетичната ситуация — „през преграда“ и „без преграда“. Примерите и за двата подхода са взети от стихотворението на поета Дзян Куй (ок. 1155–1221):

*Отива им на тез места поет-вълшебник да ги
обитава.*

*С бял облак и с жълт жерав под ръка
аз в шеговити разговори с тебе скитам.*

„Но стигне ли се до: «С вино прогонваме ний светлата печал, цветя духа ни смел смиряват» — и се появява преграда.“^[4]

Тъй като и в двата примера не липсва онова, което обикновено се нарича „психологически детайл“, изглежда, разликата ще е отвъд това понятие. И дали терминът „психологизъм“ не би бил твърде общ по отношение на литература с подобни традиции? В светлината на тъй илюстрираната „безпреградна прозрачност“ той като че ли има измерения, не напълно съвпадащи с привичните литературни ориентири. Така, както целта на наречения от критиците „подсъзнателен“ стил в прозата на Ван Мън не е усложнена картина на реалността през филтъра на личностното възприятие, а избистряне на погледа за обкръжението, което е станало част от вътрешния свят на героя, автора и читателя. Примери за размиването на границите между

тези три „компонента“ на литературния процес могат да се открият както в старинната китайска поезия, така и в съвременната проза. „Словото...“ на Ван Гуовей съпоставя „безпреградната“ поетика с естетическата категория „отсъствие на аз“, а „преградната“ — с „присъствие на аз“. Като примери в първия случай са дадени стиховете на един прокуден дворцов чиновник от V в., който предпочита живота в уединение пред заплатената нечестност, Тао Циен: „Край източния плет откъсвам хризантема, в далечината Южни планини изплуват“, както и на един поет от XIII в., Юан Хаовън: „Хладнеещ склон сред бледата, мъгла се извисява; в далечината бавно бели птици се снишават.“ Малко повече „аз“ от естественото има според критика в стиховете: „Очи насълзени към цветята обръщам, цветята мълчат./ Като вихрушка алена те с хиляди изчезват в есента.“ (Фън Йенсъ, X в.). При големите майстори на словото, обобщава Ван Гуовей, „създадената от въображението ситуация винаги съответствува на реалността, а точно описаната реалност е в съгласие с въображението“^[5].

Генетичната обусловеност на подобно отношение към образното изграждане подсказва и по-внимателно вглеждане в особената сплав от оголена всекидневност, абсурдност и застинал смях, които превръщат една махленска кавга в разказ като „Високоговорители“ например. Дали оценката за него като отражение на реалността „едно към едно“ не би изпуснала от внимание съвременната реализация на един култивиран със столетия творчески принцип — точно както в действителността, по винаги повече от нея.

Като че ли зрителният ъгъл на традиционната естетическа нагласа дава по-точни критерии и при определяне художествената състоятелност или непълноценност на съвременни творби, които инак с пълно право могат да носят названието „психологическа проза“, „самоаналитичен разказ“ или, да кажем, „романтичен реализъм“. А намирането на верен ориентир е особено належащо в условията на литература, която се твори от най-малко десет хиляди официално регистрирани писатели и се отчита с продукция от порядъка на милиони страници годишно. Достатъчно ясните проблясъци на жизнена истинност в тях се редуват с импресии за девойка с червен чадър, която внезапен дъжд среща с един добър кафяв чадър от отсрещния тротоар (поне три варианта в централните издания за

последните пет години), с история за рибар, уловил в Жълтото море голяма риба, която след дълго двуборство успява да му се изплъзне, или с вътрешния монолог на работник, увиснал в монтажна клетка на четиридесет метра височина край заводски комин, който излага конфликтите в своя цех.

„Прозрачността“ като едно от специфичните измерения на психологизма открива по-широки перспективи и пред едно друго характерно развитие на новата китайска проза — стремежа към достоверност, автентичност, документалност. Преднамерената „репортажност“, върху която е построил например историята за опустошаването на храмовете в Лотосовата планина Дън Йоумей, съвсем не е за сметка на детайлната образност, на вглеждането в индивидуални реакции и парадоксални превращения на националната психология — тоест всичко онова, което е зад фактите, създава фактите. Такава многоизмерна вярност — и към фактологията, определяла ежедневието на милиони хора, и към психологическите мотиви зад нея, определя мястото на подобни произведения при търсене на верния днешен отговор на въпросите: „Какво всъщност стана тогава с Китай и какво остана от него?“ Чрез документална недвусмисленост, но и чрез многопосочен размисъл, разказът предлага избистряне не към еднозначен отговор, а към обемно отражение на една колкото непонятна, толкова и близка реалност, при което монаси, началник-отдели и низвергнати идоли сякаш неусетно могат да добият превъплъщение в читатели, географски отдалечени от подобна действителност.

Склонността към внимателно вглеждане в конкретния детайл е също една от органичните съставки на националната духовна традиция независимо от разпространените представи за източна отдалеченост и мистицизъм. Достатъчен е един поглед към старинните китайски трактати за живописата, според които ако искаш да нарисуваш вярно стрък бамбук, първо трябва да зародиш в себе си неговия кълн — с всички бъдещи листа, прешлени и разклонения, а след това да го оставиш да избуи от гърдите ти, очертавайки моментално контура на този жив вътрешен образ върху свитъка. (Но и по отношение на детайлността има тънки разлики — защото не са малко онези, които, рисувайки днес бамбук — „трупат лист след лист и сглобяват прешлен след прешлен“ — предупреждава авторът.)

Всъщност именно такава склонност към детайла — не кой да е, а точният — лежи в основата на онова особено качество на традиционната китайска стилистика да пресъздава цялостния образ чрез концентриране върху „силовите точки“ на една жизнена ситуация, което напоследък често се нарича „сугестивност“. „По дим, съзрял зад планината, да си усетил вече огъня, по единия ъгъл — да доловиш останалите три...“ — така започва един сборник с чанбудистки притчи и парадокси от XIII в., добавяйки, че за последователите на тази школа подобно умение е „привично като да изпиеш чаша чай“^[6]. В тяхното обучение често се използват и сборници с примери от класическата поезия, между които неслучайно присъствува стихът: „Хиляда пустоти не струват колкото една реалност.“

А ако пряката ангажираност със събитията на деня изглежда несъвместима с традиционните понятия за китайска изтънченост и бягство от светските дела, то биографиите на най-проникновените художници и поети в китайската история биха могли да покажат, че техните „отшелнически колиби“ са строени най-често в местата на изгнание, където са ги отвели сложни конфликти с представителите на двореца — така както е описано и в автобиографията на съвременния автор Лу Вънфу, който всъщност разказва за този период от своя живот, използвайки дословно фразите на свои предшественици по съдба.

Днешното развитие на така наречената „репортажна литература“ отново потвърждава градената със столетия позиция, че художествената обобщеност е несъстоятелна без достоверност на жизнената ситуация и убедителност на човешкото поведение, че документалност всъщност няма нищо общо с тезисност — особено когато става дума за събития, определили стотици милиони човешки съдби, всяка от които сама по себе си притежава силата на разказ или повест.

Впрочем същият разказ на Дън Йоумей показва достатъчно ясно условността на границата между конкретност и гротеска, между реално и абсурдно в действителност, където преходът от будистки монах към „революционен бунтар“, от партиен секретар към „черен реакционер“ е привично ежедневие, а истината има толкова лица, колкото и участници в събитията. Ако обичайният начин за възприемане на подобни „шеги на битието“ у нас клони към

класифициране на разказите от този тип към жанра на фейлетона (впрочем първите преводни публикации на „Високоговорители“ са свързани с издания като „Апропо“ и „Смях и болка“), то в руслото на китайската словесна традиция те имат по-друга стойност. Между най-популярните жанрове на средновековната китайска проза така наречените „разкази за чудеса“, „истории за необичайното“^[7]. При цялата си необузdana фантастичност те често се отличават и с още два съществени елемента: злободневен намек и хумор. Своеобразният подход към реалното чрез фантастичното се оказа особено продуктивен при разкриване на действителността от десетгодишния период в най-новата китайска история, който Фън Дзицай нарича „необичайна епоха“. Именно в традициите на този жанр Цин Джаоян съгъства историите на своя герой Дзя Даци (тоест Дзя Щурака) до предела на сливане между истина и измислица, комично и трагично, а Гао Сяошън придава на напълно типичния съвременен селянин Ли Шунда черти на чудаците от средновековни легенди и притчи.

При смесицата от достоверност и гротеска, която съставя от началото до края атмосферата на разказа „Манго“ например, хуморът не изпъква като нарочен литературен похват, като умишлен „изобразителен способ“, а е част от прозата на всекидневното, дестилиран до начин на възприятие, до едно постоянно изражение на духа, което английският идиом нарича „с език в бузата“, а Ван Мън определя като „основен елемент на жизненото оцеляване“. Тази особеност, характерна и за прозата на съвременни класици на китайската литература като Лу Сюн, Лао Шъ и Мао Дун, може да е убягнала от вниманието на читатели, запознали се с техните произведения главно в превод от други езици, но се открива при пръв поглед и в най-академичната интерпретация на автора от IV в. пр.н.е. Джуандзъ, чиито притчи могат да се четат и като философия, и като хумор. Тяхната същина е в неразчленимостта на две начала — която сочи и Херман Хесе в „Степният вълк“: „Вечността е миг, траещ точно колкото една шега.“

Всички проследени специфики сякаш оправдават ако не терминологичната, то поне сугестивната употреба на определение като „китайски реализъм“. Но същевременно прозата, представена в настоящия сборник, е напълно съпричастна и на редица познати проблеми, свързани с отразяването наменящата се съвременност, като

съотношение между положителни и отрицателни герои, взаимнообвързаност на критичното с утвърждаващото начало. И отново като че ли онова, което години наред е било обект на потискана неприязън, сега се оказва особено ярко като художествен образ — самотрениралият се до пълно обезличаване Сю Хандзин от „Камбанката на вратата“; загледианият в светлината на продължаващия напред влак професионален чиновник от разказа на Джан Дзие; новият собственик на унгарски велосипед, който дори в годините на всеобщо бедствие живее с философията на личните изгоди и щети; превърнатите за няколко часа във „високоговорители“ днешни обитатели на един старинен китайски „двор на четворната хармония“. Не пресилва ли желанието за законна присъда картината на всеобщо духовно опустошение? Какво противостои на силите на разрушението? Бившите ръководители на областни служби и отдели, вече повишени в завеждащ-отдели и провинциални съветници (по-младият от които казва: „Ако има още една Велика културна революция и всичко си бъде същото като предишния път... аз ще постъпя по същия начин!“)? Или другият представител на старото поколение ръководни кадри от „Светлината на последния вагон“, който, за разлика от своя спътник, е изживял подема и паденията на последните четиридесет години като лична съдба (но също е пред възрастта, когато може „като дърво изсъхнало да изгори“)? Всички ли остават уверени в неизбежното завръщане на девойката, пътуваща със същия влак за Америка, или в благопожертвователността като типично качество на новата прослойка, представена от прекупвача в раиран костюм? Дали образът на новия председател на акорден кооператив е по-убедителен от този на чиновника-компютър в разказа на Лу Вънфу? Моралният опонент в „Унгарският велосипед“ е все пак самият автор. Притежава ли склонност към стойностно опониране старият майстор бръснар със своята „вечна признателност“? Дали, при цялата си противоречивост, отговорът чрез образа на лао Тан от същия разказ на Ван Мън не е по-верен — и спънка, и част от развитието напред — независимо че то не ще следва класическите формули на преданост и отплата за предаността.

Развивайки традициите на жизнената многоизмерност, психологическата бистрота и мъдрата усмивка на старата литература, новата китайска проза успява да даде нещо повече от „положителни“ и

„отрицателни“ обобщения, да се доближи до отражение на съвременното в неговата комплексност, която надхвърля рамките на националното. Тези нейни постижения свидетелствуват, че за две десетилетия „хаос и суматоха“ китайската литература не е загубила посоката на своето развитие, че през последните десет години не е останала на едно място.

„... Не му е било леко да търси истината чрез фактите“ — казва за своя млад колега бившият завеждаш-отдел „Пропаганда“ в „Опустошеният храм“. Този не особено гладък в превод израз всъщност се гради върху един класически идиом, който в най-новия период от историята на Китай придоби характера на кодова фраза: „шъ шъ цию шъ“ — разгърнатият превод на четирите различни по значение йероглифи е „стремеж към истината чрез действителните факти“. За първи път те са употребени в една фраза от „История на династия Хан“ (I в.), чийто смисъл може да се предаде така: „Искаш ли да се поучиш от мъдростта на древното, търси истината чрез реалните неща.“ А от началото на 1989 г. последните два от тези натоварени с дълбок подтекст знаци съставят заглавието на ново списание, дошло да замени бившия теоретичен орган „Хун ци“ („Червено знаме“) — преводът на новото заглавие може да бъде и „Търсене на истината“, и „Деловитост“.

И дали храмът, чието опустошение регистрира Дън Йоумен, не е всъщност онзи, за който говори в коментара към своите произведения Фън Дзицай — на илюзорното божество, пренесено от „материалистите-идолопоклонници“ в канцеларии, заводски управи, в самите човешки домове и души?

Дори и най-печалните руини на един храм, за разлика от легендата за пищния дворец „Ъфан“, издигнат за владетеля-тиранин Цин Шъхуан например, имат преимущество да са истински, реална част от конкретното обкръжение.

А храм на действително осъществената човешка духовност се гради в най-добрия случай от късове непреходна истина.

[1] Някои черти на това направление са проследени в обзорните статии от бр. 6 на „Книгосвят“, издание на ДИ „Народна култура“, 1968 г. — Б.а. ↑

[2] Вж. рецензията на неговия роман „Селцето Лотос“ в бр. 5 на „Книгосвят“, 1987 г. — Б.а. ↑

[3] Вж. рецензията за повестта на А. Чън (роден в 1949 г.) „Царят на шаха“ в бр. 1 на „Книгосвят“, 1986 г. — Б.а. ↑

[4] Ван Гуовей, „Жендзиен цъхуа“ — в поредицата „Избрани съчинения на китайската класическа литературна теория и критика“. Пекин. 1982 г., с. 211. — Б.а. ↑

[5] Там, с. 191. — Б.а. ↑

[6] „Би йен дзи“ („Записки от Изумрудената скала“), Киото, (б.г.), т.1, с. 1а. — Б.а. ↑

[7] Вж. Ган Бао, „Издирени и записани чудновати истории“. ДИ „Народна култура“. С., 1986 г.; „Средновековни китайски новели“. ДИ „Народна култура“. С., 1967 г., и Пу Сунлин. „Драconi“. ДИ „Народна култура“, С., 1978 г. — Б.а. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.