

Т. КИНОСИТА

ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ЯПОНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ФТАБАТЭЯ СИМЭЯ И НАЦУМЭ СОСЭКИ

После 1868 г., когда окончилась трехвековая изоляция Японии, зародилась японская литература нового времени, на которую большое влияние оказала русская классическая литература XIX в.

В 1887 г. в журнальном мире появился писатель и переводчик русской литературы Фтабатэй Симэй (1864—1909). Его творческая деятельность имела огромное значение для дальнейшего развития японской литературы. Его первой попыткой перевода русской литературы был некий перевод Гоголя, оставшийся неопубликованным и несохранившийся (даже неизвестно, какое именно это было произведение, хотя существует версия, что Фтабатэй перевел «Нос»). Затем Фтабатэй перевел роман Тургенева «Отцы и дети», но и он по неизвестной причине опубликован не был.

Вслед за этим, в 1888 г., Фтабатэй опубликовал в собственном переводе два рассказа Тургенева — «Свидание» и «Три встречи». Публикация этих переводных работ Фтабатэя считается большим событием в истории японской литературы нового времени. Во-первых, в этих переводах он выступил стилистическим новатором, реформатором современного японского литературного языка. Во-вторых, русская природа, очарование которой было блестяще передано переводчиком, в частности, красота русского леса, пространства, игры света и тени на листве деревьев, открыла японцам глаза на красоту природы севера своей собственной страны.

Фтабатэй Симэй был не только замечательным переводчиком, но и великим писателем. Его повесть «Плывущее облако», написанная в 1889 г. и считающаяся крупным событием японской литературы, открыла новую эпоху в истории современной японской прозы. Рассказывая об истории создания повести, он признавал влияние Достоевского и Гончарова. В частности, Фтабатэй упоминал роман Гончарова «Обрыв», утверждая, что именно это произведение подсказало ему тему: идейное столкновение нового и старого.

Еще более глубокое влияние оказал на Фтабатэя Достоевский, у которого японский писатель позаимствовал авторский подход к изображению персонажей. О том, насколько глубоко Фтабатэй проникся сущностью поэтики Достоевского, свидетельствуют его слова о том,

что Достоевский и Тургенев придерживаются противоположных взглядов на описание человека: первый ассимилируется с героем, т. е. автор остается *внутри* персонажа; второй же находится *вне* персонажа и относится к нему более или менее критически. По признанию Фтабатэя, его как писателя более привлекает авторская ассимиляция с персонажем в духе Достоевского, однако при этом надо избегать чрезмерного лиризма.¹

Это мнение японского писателя о поэтике Достоевского созвучно словам академика Д. С. Лихачева. Относительно Тургенева он замечает: «Рассказчик как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барственное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец».² По мнению академика Лихачева, позиция повествователей Достоевского принципиально иная. «В голосах этих персонажей (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и мыслей-чувств (...) Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо».³

Итак, раз сам Фтабатэй признавал, что повесть «Плывущее облако» написана под влиянием Достоевского, попробуем установить, как проявился в этом произведении специфический авторский подход русского писателя.

«Плывущее облако» состоит из трех частей. Главный герой — молодой чиновник Бундзо, недавно уволенный из департамента в ходе административной реформы. Однако сокращению не подвергся его сослуживец Нобору. Молодые люди контрастны и по характеру, и по судьбе: Бундзо замкнут, погружен в себя; Нобору же весьма общителен и имеет задатки ловкого карьериста. Начинается роман с описания прогулки приятелей по людной улице. Вечер, они возвращаются со службы. Кстати, в этой сцене заметно влияние Гоголя — эпизода из «Невского проспекта», где толпа обрисована набросками отдельных внешних черт: «бакенбарды», «усы», «шляпа», «платье», «талия», «рукава» и т. п. Точно такое же описание облика толпы встречаем мы в начальном эпизоде повести Фтабатэя. Автор тоном репортера перечисляет различной формы усы, платья, ботинки, брюки и прочее. Далее «репортер» проникает в комнату Бундзо — он квартирует в семье дяди, живет с двоюродной сестрой О-Сэй и ее матерью. В О-Сэй влюблен Бундзо, и девушка отвечает ему симпатией. Однако, после

¹ См. также: Киносита Т. Идея воскресения в романе «Братья Карамазовы» и японский поэт Хагивара Сакутаро // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 12. С. 260.

² Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 90.

³ Там же. С. 92.

того как молодой человек теряет место, корыстная О-Маса, мать девушки, прежде благосклонная к ухаживаниям Бундзо, начинает отдавать предпочтение карьеристу Нобору, который становится в доме частым гостем.

Замкнувшись в себе, Бундзо перестает покидать свою комнату, прислушивается к их разговорам и начинает терзаться сомнениями: так ли уж хорошо они к нему относятся? Карьерист Нобору теперь олицетворяет для Бундзо образ врага. Ему даже кажется, что Нобору пытается соблазнить его любимую. Когда же О-Маса советует Бундзо прибегнуть к помощи Нобору, чтобы подыскать место, ненависть Бундзо достигает наивысшей степени. Образ мыслей Бундзо, считающего себя человеком честным, удивительно схож с рассуждениями г-на Голядкина. Бундзо не желает униженно пресмыкаться перед карьеристом Нобору, которого в свою очередь можно сравнить с Голядкиным-младшим.

Действительно, отношения между Бундзо и Нобору напоминают взаимосвязь двойников Достоевского. Г-н Голядкин вызывающе смотрит на своих врагов — и Бундзо часто окидывает своего недруга злобным взглядом. Сначала повествователь находится как бы рядом со своим героем, комментирует (подчас иронически) его поступки; затем слова автора все чаще перемежаются монологами самого героя. Это происходит во второй половине повести. Автор сам утверждал, что именно в этой части влияние Достоевского ощущается особенно сильно. Бундзо идеализирует свою любимую О-Сэй, полагая, что столь умная и благородная девушка вряд ли сможет полюбить бесчестного и лживого Нобору, но в то же время серьезно беспокоится, что она попадет в сети Нобору. Убежденный в том, что любящая его девушка мыслит и чувствует точно так же, как он, Бундзо заводит с О-Сэй разговор на эту тему. Однако оказывается, что, вопреки его мечтам, О-Сэй относится к нему весьма холодно. Молодой человек обвиняет девушку в измене, а она в свою очередь укоряет его в излишней мечтательности. Здесь ясно прослеживаются черты Бундзо, роднящие его с героями Достоевского: с одной стороны, в них чрезмерно развито самосознание, что становится источником постоянных мучений; с другой — они мечтательны и живут в мире грез, где все препятствия преодолеваются без труда. Именно такие сложные чувства владеют Бундзо после разрыва с О-Сэй. Он не разуверился в ней, напротив, он считает своим долгом спасти ее от Нобору. При описании внутреннего состояния героя в данный момент автор использует так называемую несобственно прямую речь. Например: «Нельзя оставлять ее в таком состоянии. Пока не поздно, надо пробудить ее спящую душу. Кто поможет О-Сэй в этом?.. Только он, Бундзо. Пусть он не так уж умен, но все-таки знаний и опыта у него побольше, чем у О-Сэй. Если уж необходимо, чтобы кто-то открыл ей глаза, то, кроме него, это сделать некому... Но дальше вздохов дело не идет, ибо при всем желании спасти О-Сэй Бундзо не знает, как ее спасти. „Что делать?“ — спрашивает он себя по многу раз на дню, но вопрос остается без ответа, и состояние Бундзо можно выразить одним-единственным словом: „неудовлетворенность“. Хочется поскорей от нее избавиться, но рассудок бездействует,

и вместо него распаляется безудержная фантазия: перед глазами предстает отрадная картина уже спасенной О-Сэй, хотя способ спасения так и не был определен».

Подобный стиль русские исследователи Достоевского считают типичным для этого писателя. О методе повествования от третьего лица у Достоевского М. Г. Гиголов пишет: «Слово автора и слово главного героя не отделены друг от друга резкой гранью и речевой поток свободно переносит читателя из рула общего повествования в душу героя и из нее вновь в колею внешних событий».⁴ А. Т. Ягодковская, анализируя начало романа «Преступление и наказание», пишет: «Голоса рассказчика и героя то раздвинуты полярно (...), то сближаются и, не сливаясь до конца, звучат в унисон».⁵

Автор «Плывущего облака» явно имитирует манеру письма «Преступления и наказания». Еще будучи студентом Токийского института иностранных языков, он прочел этот роман по-русски и впоследствии консультировал своего друга Утиду Роана, впервые переведшего «Преступление и наказание» на японский язык — с английского издания в 1892 г.

Таким образом, в творчестве Фтабатэя отразилось влияние поэтики Достоевского. Но в Японии традиционно принято считать повесть «Плывущее облако» неудачной, главным образом из-за открытого финала. Действительно, герой повести, Бундзо, так и не приходит ни к какому решению, попеременно то осознавая сложность реальной действительности, то впадая в крайнюю мечтательность. Но сама незавершенность, по нашему мнению, приобретает определенную многозначительность, если рассматривать ее в свете поэтики Достоевского.

Столь удачно найденную, опирающуюся на поэтику Достоевского манеру повествования Фтабатэя несомненно наследовал и писатель Нацумэ Сосэки (1867—1916). В эпоху, когда жили и творили два этих писателя, в японской литературе основным творческим методом считался натурализм. Однако ни Фтабатэя, ни Нацумэ натурализм не привлекал. Если воспользоваться словами М. М. Бахтина о Достоевском, их больше интересовало «самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя».⁶ И конечно же, оба писателя столкнулись с проблемой, как раскрыть характеры героев, не делая их объектами стороннего наблюдения. В этом направлении Нацумэ Сосэки действовал более целеустремленно, чем Фтабатэй.

Вряд ли можно говорить о прямом, непосредственном влиянии Достоевского на Нацумэ — слишком уж скупо высказывался японский писатель о Достоевском. Однако известно его сравнение своего собственного состояния после тяжелого приступа (Нацумэ страдал язвой желудка) с ощущениями во время припадка и накануне смертной казни на эшафоте, описанными Достоевским. Нацумэ хорошо ориентировался в английской литературе и даже написал о ней большой трактат. Нас

⁴ Гиголов М. Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845—1865 гг.) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 5.

⁵ Ягодковская А. Т. Образ и смысл предметного мира в романах Ф. М. Достоевского // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979. С. 138.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 67.

в этой работе интересует та часть трактата, где писатель рассуждает о сокращении расстояния между персонажами и читателями. Это глава под названием «О расстоянии».

По мнению Нацумэ, существует два типа литературных произведений в зависимости от отношения автора к своим героям. Он называет эти типы: «критическое творчество» и «сострадательное творчество». По его утверждению, в «критическом творчестве» автор относится к героям своего произведения критически, сохраняя между собой и ими определенную дистанцию. Этот способ письма может быть оправдан лишь тогда, когда писатель представляет собой личность, является авторитетом в области знания, рассуждения и наблюдения, когда писатель силой своего мастерства может оказывать на читателя определенное воздействие. Напротив, в «сострадательном творчестве» автор словно полностью отказывается от собственного «я», точнее, выражает его, совершенно слившись с персонажем. Иначе говоря, между автором и его героями не существует никакого расстояния. Сострадав своим героям, автор как бы полностью с ними ассимилируется. Писатель не оценивает своего героя, он действует вместе с ним. Когда сострадание к герою столь же велико, как сострадание к самому себе, автор как бы исчезает, и это увеличивает эмоциональное воздействие произведения на читателя.

Подобную методологию Нацумэ не ограничивает рамками литературного творчества. Он полагает, что ее можно отнести и к взгляду писателя на человека вообще, на мир, иначе говоря — к мировоззрению. Авторский подход второго типа Нацумэ называет «философским толкованием о дистанции», в противоположность «формалистическому толкованию о дистанции» в подходе первого типа. Однако концепцию «философского толкования» Нацумэ не разворачивает, ссылаясь на неготовность.

Следует заметить, что японские писатели Фубатэй и Нацумэ, так же как Достоевский, пытаются затушевать образ автора в произведении не из тактических, а из антрополофилософских соображений, т. е. придерживаются идеи диалогического отношения к человеку и миру, отказываются подходить к людям, как к объектам стороннего наблюдения.

Анализируя творчество Нацумэ, можно заметить, что свою идею он воплотил на практике, в частности в трилогии «Перед праздником равноденствия» (1912), «Путник» (1913), «Сердце» (1914). Главных героев этих повестей роднит одна общая черта: все они терзаются сомнениями по поводу взаимности своей любви или же мучаются ревностью. В этих произведениях повествование ведется не от всеведущего автора, а от лица какого-нибудь персонажа — друга, младшего брата, почитателя главного героя. Всем им присущи те качества, которые отмечал у героев-рассказчиков Достоевского М. Г. Гиголов: они молоды, живут в большом городе, одиноки, лишены какого-либо общественного положения, склонны к мечтательности и т. д. Они только что окончили университет и понимают всю безнадежность попыток найти свое место в этом обществе. (Это отражает реальную ситуацию того времени.) Но внутренне эти герои свободны. Слово о

них сказал Гиголов: «...все они фланеры, холоки, внимательные наблюдатели».⁷ И все герои-рассказчики, описывая страдания главного героя, вместе с тем непосредственно участвуют в развитии сюжета.

Возьмем, к примеру, повесть «Сердце» и подробнее объясним ее структуру. Повествование ведется от лица молодого человека, вспоминающего о встречах со старшим товарищем, который вызывал неподдельное восхищение рассказчика. В заключительной части повести читатель знакомится с предсмертным письмом-исповедью главного героя, написанным перед самоубийством. А начинается повесть так: «Я всегда звал этого человека „Сэнсэй“. Вот и здесь буду называть его так же, а не его настоящим именем (...) Так для меня естественней. Стоит мне вспомнить этого человека, и сразу хочется сказать „Сэнсэй“». По-японски «сэнсэй» означает «учитель», «наставник», просто уважаемый человек. Тем самым передается отношение рассказчика к главному герою, диалогическое доверительное обращение к нему на «ты». Молодой человек так описывает свое отношение к Сэнсэю: «Но я ходил к Сэнсэю не для того, чтобы его изучать (...) Сейчас мне кажется, что я никогда не вел себя более достойно, чем тогда. Потому-то и мои отношения с Сэнсэем сложились такими теплыми и добрыми. Если б я хоть в малой степени относился к нему с любопытством исследователя, связывавшая нас нить сострадания непременно прервалась бы (...) Сэнсэй очень боялся стать объектом холодного наблюдения».

У Сэнсэя была тайна, скрываемая им даже от любимой жены. В студенческие годы он снимал комнату у хозяйки, чья дочь впоследствии вышла за него замуж. Он предложил своему другу — бедному студенту — поселиться вместе. И тут возник сложный психологический конфликт вокруг дочери хозяйки. Друг Сэнсэя, человек религиозный, стоического склада, признался товарищу в том, что тайно и мучительно любит девушку, не замечая, что тот сам тоже в нее влюблен. Главный герой, скрывая свои истинные чувства, обошелся с другом жестоко, обвинил его в нарушении собственных моральных принципов и довел до психологического срыва. Не выдержав душевных мук, друг покончил с собой. Так главный герой одержал победу в любовном поединке.

Эта тайна раскрывается в предсмертном письме-исповеди, оставленном рассказчику. Повествование от лица рассказчика ведется в мемуарном стиле, обращено из настоящего в прошлое, как это часто бывает у Достоевского. Молодой человек впервые встречается с Сэнсэем летом на многолюдном морском пляже. Эта сцена напоминает встречу Раскольникова с Мармеладовым, начинающуюся словами: «Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово» (6, 12).

Молодому человеку и самому непонятно, почему его заинтересовал Сэнсэй (кстати, описание Сэнсэя отсутствует — нам неизвестно, сколько ему лет, как он выглядит). Их первая встреча произошла в море,

⁷ Гиголов М. Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845—1865 гг.). С. 15.

когда оба плавали. По натуре человек недоверчивый и необщительный, Сэнсэй чувствовал себя более раскованно в свободной морской стихии и первый обратился к молодому человеку. Они разговорились. Так юноша стал навещать Сэнсэя, живущего вдвоем с женой.

Рассказчик, которому как мемуаристу уже известна причинно-следственная связь поступков Сэнсэя, в процессе повествования не использует свою компетентность всезнающего автора. Он остается лишь регистратором загадочных слов и поступков главного героя, который вызывает у него искреннее сочувствие и сострадание. Тайна Сэнсэя заключается в том, что каждый месяц в полном одиночестве он посещает могилу друга. Во многом поступки Сэнсэя кажутся рассказчику неожиданными. Именно поэтому в речи повествователя так часто появляются слова «вдруг», «внезапно», «неожиданно» и тому подобные. То же самое можно сказать и об исповеди главного героя. В его письме-исповеди поступки покойного друга предстают как череда неожиданностей. В речи рассказчика на 25 страницах небольшого формата слова, выражающие внезапность, встречаются 11 раз; а в исповеди главного героя на 35 страницах подобных слов 24. Здесь ясно прослеживается связь с романом «Преступление и наказание». Мне представляется, что и русский, и японский писатели воспринимали человека не существом, действия которого обусловлены причинно-следственной связью, а свободной, открытой личностью. Для повести японского писателя, так же как и для романа Достоевского, весьма характерно осмысление ситуации постфактум, например: «Теперь, когда Сэнсэй умер, стало ясно...»; «впоследствии это мое предчувствие полностью подтвердилось...»; «когда я теперь обо всем этом думаю, мне кажется...»; «по своей молодости и неопытности я не мог понять смысла, который крылся в его словах...» и прочее. В «Преступлении и наказании» мы читаем: «Впоследствии, когда он припоминал это время и всё, что случилось с ним в эти дни...» (6, 50), «Впоследствии Раскольникову случилось как-то узнать...» (6, 52), «Потом уже, размышляя об этом, вспомнил он, что...» (6, 73), «Многое он потом припомнил» (6, 92) и т. д.

Сравнение повести Нацумэ и романа Достоевского позволяет сделать вывод о родственном характере антропофилософии у обоих писателей: ее основу составляет сострадание к человеку. Оба отдают предпочтение диалогической форме общения с персонажами, т. е. сочетают авторскую ассимиляцию с незримым дистанцированием от своих героев.

Нацумэ Сосэки считается самым популярным среди японских писателей нового времени, Достоевский же в Японии и поныне остается самым известным из классиков мировой литературы. Мир обоих этих писателей открыт читателю. Расстояние между читателем и героями сокращено до минимума, чему способствует введение фигуры рассказчика и самоустранение автора. Примечательно, что в Японии о Нацумэ и Достоевском пишут не только литературоведческие, но и публицистические, философские, религиозные, психиатрические и иные исследования. Художественные миры Нацумэ и Достоевского воздействуют на ум, сердце, воображение читателя, побуждают к деятельному участию в достижении единых нравственных целей.

Е. ЛОГИНОВСКАЯ

ДОСТОЕВСКИЙ И РУМЫНСКИЙ РОМАН ДЖИБА МИХЭЕСКУ «РУССКАЯ»

Среди авторов, чьи книги пострадали от румынского «пролеткульта» последних десятилетий, судьба Жиба Михэеску особенно печальна. Опубликованный в 1933 г. и выдержавший после этого шесть переизданий, его роман «Русская» был запрещен и фигурировал лишь в старых историях литературы, в числе забытых опытов межвоенной румынской прозы. Из временного забвения и закрытых хранилищ романы Михэеску извлекла критика 1980-х гг. С 1990 г. они не только усиленно переиздаются, но и получают все более глубокий и обширный научный комментарий. В последние годы, в ходе все более углубленного прочтения наследия Михэеску (Перпессичиус, Ал. Протопопеску, Н. Манолеску, М. Папахаджи, Ал. Андриеску), внимание критики все чаще привлекает и тема его соотношения с русской литературой, в частности — с Достоевским. От отдельных более или менее «случайных» параллелей ее исследователи идут к параллелизму существенных элементов типологии и художественной манеры Михэеску и Достоевского, намечая путь восхождения к основам сравнительной поэтики этих столь различных и — несомненно — связанных тесными узами художников. В этом последнем направлении движутся и поиски автора этой работы.

Отправной точкой для раскрытия интересующей нас проблемы является особая позиция в романе его главного героя капитана Рагайака. Герой и автор одновременно, Рагайак не только строит свою жизнь как литературный персонаж, но и записывает ее, выполняя роль героя-повествователя. Избранная писателем нарративная формула с несомненностью утверждает, что характер повествования определяет слово героя. Ситуация близка к таким произведениям Достоевского, как «Двойник», «Записки из подполья», «Записки из Мертвого дома», «Кроткая». Но налицо и та же трудность восприятия слова героя как такового, рождаемая той же непрозрачностью границы, отделяющей его от слова автора. Вот почему в процессе восприятия романа румынской публикой произошло явление, близкое к тому, что случилось с «Бедными людьми» Достоевского: не понимая, что речь ведется от лица героя, критики видели в нем «рожу сочинителя», в то время как Жиба Михэеску мог бы сказать словами Достоевского: «...я же моей не показывал» (28, 117).