МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Инь Лу

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕТАФИЗИКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ КИТАЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920–1930-х гг. (ЛУ СИНЬ, МАО ДУНЬ, ЮЙ ДАФУ)

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент **Н. В. Свитенко**

Краснодар
2019

Оглавление

Введение 3

Глава 1. Особенности рецепции русской литературы в Китае 15

1.1 Реминисценции русской классики в малой прозе Китая 1920-1930-х годов 15

1.2 Отражение концепций А. Н. Островского и Ф. М. Достоевского об искуплении грехов в пьесе Цао Юй «Гроза» 22

1.3 Пролегомены научно-критического восприятия творчества Ф. М. Достоевского в Китае 1910–1930-х годов 36

Глава 2. Идеи и образы Ф. М. Достоевского в творчестве Лу Синя 44

2.1. Художественная рецепция «Кроткой» Ф. М. Достоевского в рассказе «Скорбь по ушедшей» Лу Синя: «кротость» и «смирение» в интерпретации писателей 48

2.2 «Маленький человек» Ф. М. Достоевского и Лу Синя 55

2.3 Гуманизм и социальная революция в прозе Ф. М. Достоевского и Лу Синя 70

Глава 3. Художественный код Ф. М. Достоевского в прозе Юй Дафу и Мао Дуня 79

3.1. «Сентиментальный натурализм»: «бедные люди» в малой прозе Юй Дафу 82

3.2 «Подпольный человек» в рассказе «Падение» Юй Дафу и романе «Затмение» Мао Дуня 90

3.3 Образ революции у Ф. М. Достоевского и Мао Дуня 101

3.4 «Положительно прекрасный человек» Ф.М. Достоевского и Мао Дуня 118

Заключение 137

Список литературы 147

Введение

Популярность Ф. М. Достоевского особенно возросла в начале XX столетия. Едва ли хоть один значительный писатель нашего времени не испытал его влияния. Русский классик современен, поскольку всякий писатель исключительного дарования актуален во все времена: гений схватывает в частном и временном общезначимое и вечное. В мировой культуре XX столетия его творчество занимает особое место и признано явлением общечеловеческого масштаба. Критическая литература о русском гении характеризует систему «отражений» Ф. М. Достоевского в широком контексте: речь идет о культурном сознании эпохи, о неоднородном, но едином рецептивном пространстве. Творческое наследие русского классика интенсивно изучается не только в родной языковой среде, но и за рубежом, и, вызывая научные дискуссии, оригинально интерпретируется в инокультурных эстетических и религиозно-философских контекстах. Изучение интертекстуального диалога с иноязычной культурой требует разномасштабного подхода: это и анализ конкретных аллюзий, подтекстов, и осмысление целых культурных и художественных парадигм. Одно из центральных положений компаративистики, базового метода исследования диссертации: образ становится своеобразным признаком, маркирующим «пограничные» разработки на стыке литературы и культуры, литературы и истории. Соответственно, в научной работе пересекается изучение ментальной природы образности в литературе с рецептивным компонентом.

Этический пафос, духовный опыт, воплощенный в слове, художественные открытия русской классической литературы во многом повлияли на способы организации художественного мира, повествовательную манеру, принципы создания характеров в прозе китайских писателей первой половины XX века. Отечественные и зарубежные ученые активно анализируют механизмы восприятия, трансформации и национальной адаптации художественного произведения в чужом культурном контексте. Подобный подход позволяет, с одной стороны, целостно осмыслить феномен художественной метафизики Ф. М.

Достоевского в мировом масштабе, с другой стороны, способствует более глубокому национальному постижению творчества писателя.

Понять текст, по Х. Г. Гадамеру, означает «применить» его к современной для читателя ситуации, в частности, «исследовать». Как читают Ф. М. Достоевского представители иноязычной культуры, носители иного эстетического опыта, какие смыслы, заложенные в текстах русского классика, обретают инобытие в китайском искусстве?

Динамика диалога китайской и русской литературы стала предметом рассмотрения в трудах российских ученых (В. М. Алексеева, В. Ф. Сорокина, Н. Т. Федоренко, М. Е. Шнейдер, Л. З. Эйдлина) и ряда китайских исследователей (Ван Чжилян, Чэнь Цзяньхуа, Ли Цзинь).

Термином «художественная метафизика» в современном гуманитарном знании обозначают результаты творческих исканий на поле мировоззренческих, религиозных, философских, нравственных, экзистенциальных проблем посредством авторских образно-эстетических средств. С философско-эстетической точки зрения каждый гениально созданный художественный образ – эстетический феномен с бесконечным смысловым потенциалом, поскольку представляет собой не отражение действительности, а революционное «вторжение» в нее, заполняющее «лакуны» социальной среды. Образы Ф. М. Достоевского семантически неисчерпаемы, а их метафизическое содержание «не вмещается в эстетические формы и дает богатый материал для философских, этических, психологических, историко-социологических размышлений о природе сущего и должного, добра и зла. Художественная метафизика способна погружаться в такие смысловые глубины человеческого бытия, куда позитивное научное познание проникнуть не в состоянии, и в этом состоит ее особая роль как средства философского миропостижения»[1]. В данном научном исследовании представлен

[1] Бачинин В. А. Художественная метафизика // Бачинин В. А. Эстетика. Энциклопедический словарь. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2005. С. 257.

абрис восприятия констант художественной метафизики Ф. М. Достоевского в китайском культурном пространстве 1920–1930-х годов XX века.

Временные рамки, поставленные в работе, продиктованы убеждением, что именно «первая волна» критических и художественных «ревизий» творчества Ф. М. Достоевского в китайском культурном пространстве наиболее значима для избранных китайских авторов: основоположник новой китайской литературы Лу Синь уйдет из жизни в 1936 году, Юй Дафу и Мао Дунь уже в 1940-е годы пострадают от литературно-идеологических и физических репрессий. Китайские авторы второй половины XX века будут по-своему реинтерпретировать творчество русского классика: в середине столетия интерес к творчеству Ф. М. Достоевского существенно снижается в результате идеологических, соцреалистических проработок, а возрождение внимания к произведениям русского писателя произойдет только в 1990-е годы – время расцвета сравнительного литературоведения Китая.

Научную новизну диссертационного исследования определяет выявление и характеристика наиболее существенных процессов рецепции доминантных образов и мотивов Ф. М. Достоевского и механизмов их творческого преобразования в индивидуально-авторском сознании китайских прозаиков. Попытка системного анализа творчества Лу Синя, Мао Дуня и Юй Дафу в контексте художественной метафизики Ф. М. Достоевского в отечественном литературоведении предпринимается впервые. Проблема рецепции литературно-философской традиции и творчества русского писателя частично рассматривалась в некоторых работах китайских и отечественных исследователей на уровне выявления текстуальных аллюзий и реминисценций (Ли Чуньлинь, Цзан Эньюй), упоминалась в ряде статей об отдельных аспектах творчества писателя (Го Сяоли, Чжан Бяньгэ, Чжан Жуньмэй). Философские и социокультурные аспекты художественного диалога изучаются на материале произведений, которые ранее не привлекали к себе внимания исследователей и оставались на периферии литературоведческого интереса.

Анализ характера актуального диалога китайских авторов с русской культурой, сопоставление мировоззренческих основ Ф. М. Достоевского и избранных китайских прозаиков позволяет выявить типологические соответствия и различие доминантных принципов художественного мышления писателей, раскрыть динамику и особенности восприятия русской литературы в культурно-историческом контексте первой половины XX века и показать самобытные черты сложного и противоречивого художественного мира, над парадоксами которого размышляет не одно поколение исследователей. Аналитика интертекстуального диалога выявляет не только аллюзивные связи, но и проясняет типологические соотношения между текстами русского и китайских писателей, независимо и по-разному разрабатывающих ту или иную общую локальную тему. Таким образом, а**ктуальность исследования** определяется необходимостью осмысления итогов сложного и многоаспектного диалога русской и китайской литератур в развитии культуры XX века.

Объектом изучения диссертационного исследования является художественные и публицистические сочинения Ф. М. Достоевского и трех крупнейших представителей китайской прозы первой половины XX века: Лу Синя, Мао Дуня и Юй Дафу. Выбор писательских персоналий обусловлен их концентрированным интересом к творчеству русского прозаика и значимостью художественных открытий избранных китайских писателей: именно они в 1920–1930-е годы осуществили кардинальный разрыв с предшествующей литературной традицией, осознав кризис языка, кризис героя, кризис социальных и символических структур.

Предмет исследования – инвариантные образы, доминантные мотивы, аксиологические константы художественного мира Ф. М. Достоевского в восприятии и трансформации китайских прозаиков1920–1930-х годов.

Основным материалом исследования стали повести «Записки из подполья», «Кроткая», «Село Степанчиково и его обитатели», романы «Бедные люди», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»

Ф. М. Достоевского, сопоставляемые с наиболее репрезентативными в аспекте заявленной проблематики произведениями трех крупных представителей китайской литературы первой половины XX века: «Скорбь по ушедшей», «Моление о счастье», «Почтенный учитель Гао», «Записки сумасшедшего», «Кун И-Цзи», «Снадобье», «Умный, дурак и раб», «Подлинная история А-Кью» Лу Синя; «Весенние ночи», «Скромный подарок», «Падение» Юй Дафу; «Колебания», «Затмение», «Радуга» Мао Дуня. Для первой главы работы, посвященной аналитике общих типологических соответствий русской и китайской литературы в 1920–1930-е годы, материалом послужили рассказы «Благодетельница» Лао-Шэ, «Фаталист» Юй Дафу, пьеса «Гроза» Цао Юй и их «компаративные пары» в русской классике: рассказ «Княгиня» А. П. Чехова, повесть «Шинель» Н. В. Гоголя и драма «Гроза» А. Н. Островского.

Цель диссертационной работы – выявление способов осмысления и художественной трансформации русского культурного и литературного опыта в художественных и публицистических произведениях китайских писателей посредством анализа особенностей мировоззрения и поэтики Лу Синя, Мао Дуня, Юй Дафу в контексте художественных открытий Ф. М. Достоевского.

Поставленная цель обусловила ряд конкретных **задач:**

- выяснить причины обращения китайских писателей к русской литературной традиции и определить роль Ф. М. Достоевского в литературном процессе Китая первой половины XX века;

- изучить художественные и публицистические произведения Лу Синя, Мао Дуня, Юй Дафу с точки зрения их связи с русской литературной традицией и определить основные способы взаимодействия художественного сознания авторов с доминантными парадигмами русской культуры, репрезентированными в художественном творчестве Ф. М. Достоевского;

- рассмотреть сюжетные перипетии и коллизии рассказов и романов Лу Синя, Мао Дуня, Юй Дафу, апеллирующие к произведениям Ф. М. Достоевского,

выделить и проанализировать ряд типологически сходных метафизических мотивов;

- исследовать социально-философские и этические основания «подпольного» сознания героев Ф. М. Достоевского, Мао Дуня и Юй Дафу, установить их генетическую связь, сходства и различия;

- проанализировать амбивалентный образ «маленького» человека Ф. М. Достоевского и Лу Синя через сопоставление поведенческой «схемы», психологического портрета и аксиологической парадигмы героев;

- определить смысловой генезис образа «положительно прекрасного человека» Ф. М. Достоевского и исследовать механизмы рецепции этого образа в творчестве китайских прозаиков;

- выявить типологические аналогии между текстами русского и китайских авторов, проанализировать особенности трансформации и обозначить общее смысловое пространство русской и китайской литературы.

Поставленные задачи определяют **методологию исследования**. Сравнение и сопоставление – базовые принципы человеческого мышления, общенаучной методологии и основа сравнительно-исторического литературоведения, идеи и приемы которого составили методологическую основу исследования и его терминологический базис: «встречное течение», «воспринимающая среда» (А. Н. Веселовский), «литературные связи» (В. М. Жирмунский, Д. Дюришин), «эстетика воздействия» (В. Изер), «пересоздание», «проецирование на другого автора своей картины мира и способов ее воплощения» (Л. Я. Гинзбург) и «воссоздание» (экспансия воспринимающего «я», открытие Другого), «конкретизация» (Р. Ингарден).

Академик А. Н. Веселовский, анализируя технику восприятия какой-либо литературной традиции в рамках сравнительно-исторического метода, вводит понятие «суггестивности» – уникальной способности художественного образа и сюжета «подсказывать» читателю иной эпохи или иной культурной и языковой

традиции «новое содержание». В связи с этим нужно отметить, что феномен творческого наследия Ф. М. Достоевского «суггестивен» в высшей степени.

В терминологии В. Дильтея, основателя духовно-исторической школы, «дух художника» и «дух эпохи» – основные феномены, которые должны изучаться в опоре на категорию «переживания». Сопоставление революционного «духа художника» Ф. М. Достоевского с «духом эпохи» перемен в Китае 1920–1930-х годов лежит в основе настоящего научного исследования.

Предметом анализа становится сопоставление сходных и контрастирующих типов композиций, сочетания и варьирования тем и мотивов, схем конфликтов, архитектоника системы персонажей. Учитывая свойство принципиальной полигенетичности литературных феноменов, которые часто восходят к множеству разных источников, выявленное сходство в настоящее исследовании не абсолютизируется: в ходе анализа, в первую очередь, ставится вопрос о художественном смысле, который выявляет компаративный подход.

Методологическая доминанта компаративистского подхода позволяет сопоставить ключевые мотивы и образы избранных авторов и показать особенности творческого диалога Ф. М. Достоевского и китайских писателей 1920–1930-х годов XX века (Лу Синя, Мао Дуня и Юй Дафу). Концепция диалогизма (М. М. Бахтин) и конструктивные принципы рецептивной эстетики («эстетический опыт», «эстетическая дистанция» В. Изера, Х. Яусса) раскрывают сложную диалектику восприятия и трансформации («эстетики воздействия») в процессе проникновения одной литературы в мир другой, составляют методологический фундамент исследования.

Наряду с прагматикой – изучением диалогических взаимоотношений художественной метафизики Ф. М. Достоевского с произведениями китайских авторов и общекультурным и философско-религиозным контекстом – в работе анализируются «синтаксис» и «семантика» избранных текстов. Для этого использован литературоведческий инструментарий мотивного и интертекстуального анализа.

В настоящем исследовании понятие «интертекстуальный диалог» не утрачивает связь с «социофизической реальностью», поскольку именно историко-аксиологический контекст определяет «диалогизирующий фон» рецепции художественного произведения (в терминологии М. М. Бахтина). В связи с этим в работе использована только техника интертекстуального анализа, а современная теория интертекста, апологеты которой принципиально оспаривают генетические и типологические связи, осталась за пределами диссертационного исследования.

Методологический инструментарий компаративистского подхода позволяет сопоставить ключевые мотивы и образы избранных авторов, выявить типологические соответствия и различия доминантных принципов художественного мышления писателей, раскрыть динамику и особенности восприятия художественной аксиологии русской литературы в культурно-историческом контексте первой половины XX века и показать самобытные черты сложного и противоречивого художественного мира, над парадоксами которого размышляет не одно поколение исследователей.

Теоретическую базу научной работы составили труды достоевсковедов, в которых особенности художественного мышления писателя анализируются в контексте созданной им оригинальной художественно-метафизической модели, в частности М. М. Бахтина, Р. Бэлнепа, В. Е. Ветловской, И. А. Есаулова; сочинения русских религиозных философов Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского, С. Н. Булгакова, Л. И. Шестова, Вяч. Иванова, «открывших» метафизический характер мышления Ф. М. Достоевского; исследования китайских литературоведов Синь Синь, Синьюй Чэнь, Тянь Чуаньцзинь, Чэнь Цзяньхуа, осмысляющих особенности межкультурной коммуникации России и Китая.

Теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования. Результаты работы позволяют уточнить и систематизировать особенности русско-китайских литературных связей. Итоги научных изысканий расширяют и корректируют представление о путях развития китайской литературы первой половины XX века: революционное обновление языка художественной

прозы, поиски идентичности в мире культуры XX века, проблемы переосмысления философского и культурного диалога с русским классическим литературным наследием. Работа, оставаясь в границах литературоведения, апеллирует к религиоведению, психологии, лингвистике и, следовательно, представляет интерес для специалистов по междисциплинарным исследованиям.

Результаты и выводы диссертационной работы могут послужить материалом для лекционных и практических курсов по истории русской и китайской литератур, пособием при разработке специальных курсов по сравнительному литературоведению и компаративистике, а также способствовать подготовке учебно-методических пособий по теории межкультурной коммуникации и проблематике китайской прозы первой половины XX века. В научный оборот введен текст рассказа «Падение» Юй Дафу, ранее не переведенный на русский язык и неизвестный русскому читателю.

Кроме того, материалы и выводы диссертации могут быть полезны переводчикам произведений Ф. М. Достоевского, интерпретация которых требует скрупулезного осмысления источников литературных аллюзий, реминисценций художественного мира автора, а также знания широкого спектра их толкований в критике и литературоведении.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Ф. М. Достоевский – создатель оригинальной художественной метафизики, моделирующей мир в диалоге быта и бытия, социального и экзистенциального, реального и трансцендентного, создатель художественно-методологической парадигмы, которой следуют многие писатели во всем мире. В связи с этим, «достоевский» контекст – это не только рецепционный блок смыслов и поэтических приемов, но и уникальная форма воспитания, сотворения читателя как личности.

2. 1920–1930-е годы в Китае – период поисков основ этнической идентичности, новой национальной идеологии, нового общественного сознания. Этим обусловлен активный интерес к Ф. М. Достоевскому и глубокое восприятие

его художественной метафизики, открывающей способы преодоления социального хаоса, человеческой одномерности, экзистенциального отчуждения. Полифоническая эстетика русского классика коррелировала с мировоззренческим плюрализмом, господствовавшим в Китае 1920–1930-х годов. В дискуссии о выборе основ будущего развития литературы, о параметрах сохранения национальных художественных традиций обращение к сложнейшему, «мятежному», но нравственно безупречному творчеству Ф. М. Достоевского было закономерным и необходимым.

3. «Фантастический реализм» Ф. М. Достоевского сопрягает жесткий детерминизм и иррациональные связи, рождающиеся в глубине подсознания мира и человека. Инвариантная основа образов русского писателя – синтез типического и архетипического, позволяющий сочетать психологизм и социальность. Основной принцип «реализма в высшем смысле» Ф. М. Достоевского – инкорпорирование метафизических реалий в мир повседневности и обыденности, расширяющих и углубляющих мир действительности и, в итоге, проявляющих во внутреннем метафизическом пространстве человека неисследованные области. Общая «метафизическая ситуация» произведений Ф. М. Достоевского, Лу Синя, Юй Дафу и Мао Дуня – человек, открывающий духовное измерение и стремящийся осознать пределы внутренней свободы, – проявляется в целом ряде типологически сходных мотивов.

4. Тип «подпольного» человека, открытый Ф. М. Достоевским, фигурирует в современном культурном континууме в качестве литературного архетипа. Писатель создал формулу особого метафизического мира – подполья, в «темных аллеях» которого страдают и бунтуют «антигерои» произведений современной мировой литературы. Мао Дунь и Юй Дафу наследуют художественно-метафизическую «формулу» «подполья». Герои-«антигерои» рассказа «Падение» Юй Дафу и романа «Затмение» Мао Дуня соотносимы с литературным архетипом подпольного парадоксалиста и открывают новые измерения «подполья». Связь художественной практики Юй Дафу, Мао Дуня и Ф. М. Достоевского проявляется

в использовании приема двойничества, «перекличке» сюжетных перипетий и близости отдельных сцен.

5. Полифоническая эстетика Ф. М. Достоевского разрушает авторский репрессивный монологизм и художественно воплощает кризисное сознание современного писателю человека. Это кризисное сознание можно соотнести с «эпистемологической неуверенностью» китайского «маленького человека» 1920–1930-х годов, что особенно ярко проявилось в художественно творчестве Лу Синя и «тревожной» прозе Юй Дафу.

6. Этико-философские воззрения писателей имеют определяющее значение для их творческого метода. Нравственные искания Ф. М. Достоевского и философская созерцательность китайских писателей в значительной степени определили специфику их художественных систем. Выделение типологической общности, которая возникает в результате спора, столкновения, религиозно-мировоззренческого диссонанса и объединяет столь различных писателей, помогает установить закономерности в развитии психологического реализма и динамику антропологической детерминации.

7. Традиции Ф. М. Достоевского, воспринятые художественным сознанием китайских писателей, основателей «новой прозы», и воссозданные в их творчестве, существенно повлияли на идеологический строй и стилистику повествования, сочетающего сентименталистскую чувствительность, напряженную натуралистическую жесткость и пронзительную наготу исповедальности.

Степень достоверности и апробация диссертационного исследования. Текст научной работы обсуждался на заседании кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета. Научный доклад по результатам диссертационного исследования был представлен комиссии в рамках государственной итоговой аттестации по образовательной программе подготовки научно-педагогических кадров аспирантуры. Основные положения и выводы работы изложены в докладах на международных и всероссийских конференциях, среди которых: «Актуальные

проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» (Краснодар, 2016, 2017, 2018), «Литература и революция» (Краснодар, 2017), «Континуальность и дискретность в языке и речи» (Краснодар, 2017). Кроме того, наиболее значимые эпизоды научного исследования опубликованы в трех различных рецензируемых изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, основной части – трех глав, поделенных на параграфы, заключения и библиографического списка.

Глава 1. Особенности рецепции русской литературы в Китае

1920–1930-е годы прошлого столетия – годы интенсивной рецепции русской культуры. В этот период художественная литература отражала рост национального самосознания, развитие общественно-политической мысли китайского народа, передовые представители которого проявляли стремление ко всему новому и прогрессивному. Катастрофическое состояние мира после первой мировой войны, внутренние события, спровоцировавшие новые проблемы и конфликты, требовали художественного осмысления. В ситуации глубокого духовного кризиса, этико-философские основы духовно-нравственного бытия человека, ставшие предметом рефлексии в русской классической литературе, легли в основу новых культурных ориентиров для крупных китайских писателей. В литературном сознании Китая сочинения Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова воспринимались единым интегрированным текстом и осмыслялись как «матрица» русской художественной культуры. «Новая проза» и «новая поэзия», возникшие в 1920-е годы, серьезно усваивали уроки русской классической литературы. Такое восприятие стимулировало глубокий интерес к Советской России и к социалистическому эксперименту, который был там осуществлен.

1.1 Реминисценции русской классики в малой прозе Китая 1920-1930-х годов XX века

Каждый писатель воспринимает художественные тексты других авторов через личностный эстетический и социально-исторический опыт и фиксирует свое восприятие в собственных художественных произведениях. Китайские авторы глубоко освоили ценности русской художественной культуры классического периода.

Русская литература занимала особое место в идейной жизни Китая, несмотря на огромную разницу в менталитете, обусловленную, в первую очередь,

несовпадением религиозных воззрений наций. Центральные вопросы русской литературы – это вопросы духовного и социального освобождения, а тема униженных и оскорбленных – одна из самых востребованных в художественном творчестве XIX столетия. Русская литература стала для китайских писателей образцом литературы действия, союзником в борьбе с иллюзиями и предрассудками «старого» мира. «Русская литература – наш учитель и друг. Русская литература раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу; мы загорались надеждой, читая произведения сороковых годов. Мы горевали вместе с героями произведений шестидесятников» [陈平原、夏晓虹, 《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷）, 北京大学出版社, 1997年]. Китайский писатель Юй Дафу в книге «Теория рассказа» отмечал, что из всемирной литературы наибольшее влияние на китайскую словесность имела именно русская классика [傅子玖, 《中国新文学（上册）》, 华东师范大学出版社, 1993年]. Целое поколение китайских писателей 1920–1940-х годов сформировалось под влиянием литературы, которая по сей день является важной частью культурного опыта представителей этого поколения.

Рассказы Юй Дафу (1896–1945) и Лао Шэ (1899–1966), содержащие отсылки к русской культуре, ярко демонстрируют диалогическую природу художественного произведения. Наиболее интересным переосмыслением известных классических текстов являются творческие рецепции, осуществляемые писателями в процессе создания нового произведения. Способом обращения к классике китайских прозаиков становится интертекст. В современном литературоведении существует ряд терминов, обозначающих феномены и механизмы заимствований: «цитата», «аллюзия», «реминисценция», «чужая речь», «чужое слово», «чужой текст», «прецедентный текст», «интертекст». Последний имеет различные формы воплощения, такие как цитата, стилизация, заимствование сюжета и заимствование образа.

Ф. М. Достоевский в интервью с французским журналистом сказал, что «все мы вышли из гоголевской шинели»; мы можем добавить, что и китайская

литература в том числе. Писатель подразумевал образ «маленького человека» – тип героя, ставший одним из основных в русской литературе, а затем и в китайской.

Проследим заимствование сюжета и главного образа в контексте темы «маленького человека». Центральным событием знаменитой повести Н. В. Гоголя становится обретение и утрата шинели бедным чиновником, в рассказе Юй Дафу «Фаталист» бедный учитель начальной школы Ли Дэ-цзюнь обретает и утрачивает надежду на выигрыш в лотерею.

И в повести Н. В. Гоголя, и в рассказе Юй Дафу привычный уклад жизни героя нарушен, меняется его поведение. Стоило Акакию Акакиевичу представить себе новую шинель, он становился другим человеком: «сделался живее, тверже характером, как человек, который поставил себе цель» [Гоголь, с. 195]. Если в начале рассказа бедный учитель, уставший и вялый, еле передвигает ноги, то, узнав о возможности выигрыша в лотерею, Ли «чрезвычайно возбужденный, наспех поужинал и помчался в магазин, где продавали лотерейные билеты. <…> Его стало так трясти, что он и шагу ступить не мог. Пришлось нанять до дому рикшу, такую роскошь он позволял себе не чаще одного раза в два-три года, но тут была не была, решил он, ведь сегодня его билет выиграл». Убедившись, что его билет выигрышный, учитель в лихорадочном диалоге с супругой мечтает о будущем в духе Акакия Акакиевича: «– Как нам повезло! Теперь ты сможешь сшить себе новый френч, о котором давно мечтал, – произнесла жена. <…> – Пятьдесят тысяч юаней, – подхватил господин Ли. <…> – Да что там френч, теперь ты сможешь нанять прислугу, купить себе теплое пальто на меху! <…> – А ведь еще надо одеть детей?» [Юй Дафу, 1974]. Ирония обоих авторов объяснима: слишком ничтожна причина, из-за которой настолько меняется герой.

Юй Дафу, вслед за русским классиком, показывает трагичность экзистенциальной беспомощности «маленького человека». Башмачкин, заблудившись в ночном Петербурге, становится жертвой грабежа. Господин Учитель начальной школы маленького городка, Ли Дэ-цзюнь, ошибся – перепутал цифры в лотерейном билете, приняв шестерки за ноли.

Потрясением для гоголевского героя является обращение к полицейским властям, серьезным испытанием – встреча со «значительным лицом», после которой герой «Шинели» умирает. Таким же тяжелым становится посмертное существование героев, усиленное вмешательством мистического. Призрак, который появился после смерти Башмачкина, напоминал бывшего титулярного советника, срывал «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели» [Гоголь, с. 217]. Заимствование образа, некий намек на образный строй другого произведения, диалог подразумевает активное приятие и трансформацию чужого текста. Если в финале повести Н. В. Гоголя чрезвычайное происшествие, появление призрака, целительно – высокомерный чиновник изменился, в нем очнулась совесть, то финал рассказа Юй Дафу исключительно пессимистичен: труп главного героя, с судорожно зажатым лотерейным билетом в руке, находит школьный сторож. Точно в соответствии с гоголевским финальным сюжетным ходом, «призрак» несчастного школьного учителя, «пожилого человека небольшого роста в стареньком френче, который, задыхаясь от кашля, предлагает всем купить у него лотерейный билет» [Юй Дафу, 1974], пугает гуляющих веерами у реки, в связи с чем «поздних прохожих в этих местах заметно поубавилось» [Юй Дафу, 1974].

Воплощение стереотипных микроэлементов «чужого» стиля в произведениях китайских авторов проявляется на разных уровнях: художественного мышления, построения текста, интонационной структуры. Аллюзии проявляют в тонких намеках на грани цитаты, техника адаптации чужого текста заключается в пересказе собственным стилистическим языком, то есть в свободном развитии чужого материала в своей манере.

Героини рассказов А. П. Чехова «Княгиня» и Лао Шэ «Благодетельница» относятся к одному типажу. Они богаты, избалованы, привыкли к вседозволенности, абсолютно эгоистичны, но эти доминантные качества их натур совершенно закрыты для их собственной рефлексии: княгиня Вера и госпожа Ван находятся в плену иллюзий по поводу собственной праведности, сострадания, аскезы. Княгиня Вера уверена, что ее высшее предназначение – нести свет в мир:

«Княгине казалось, что она приносила с собой извне точно такое же утешение, как луч света или птичка. Ее приветливая, веселая улыбка, кроткий взгляд, голос, шутки, вообще вся она… своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости. Каждый, глядя на нее, должен был думать: “Бог послал нам ангела…”» [Чехов, 1955, с. 254-255].

Госпожа Ван не уступает чеховской героине в «благодетельских» амбициях: «Всего несколько месяцев дает он уроки ее сыну – и вот умерла жена. Господина Фана надо пожалеть. Миссис Му должна придумать, как его утешить. “Цзы-ю, скажи повару, чтобы послал господину Фану десяток яиц!” Миссис Му предается приятным мечтам: она представляет себе, как господин Фан, съев эти яйца, непременно окрепнет настолько, что перенесет тяжелую утрату. Господин Фан лишился жены, и некому готовить для него; но миссис Му так отзывчива к чужому горю! А что, если она будет кормить учителя два раза в день? Тогда она сможет меньше платить за уроки. Заработок учителя уменьшится, зато он будет обеспечен питанием. Господин Фан должен быть благодарен ей за внимание и любовь. Она-то всегда внимательна к людям, полна любви к ним, а кто внимателен к ней, кто ее любит? Жизнь пуста, никто не может ее полюбить, не может вернуть ей молодость; она самоотверженно служит другим, но кто ей за это признателен?!» [Лао Шэ, с. 179].

Именно благодаря глубокому заблуждению в сути своего предназначения, которое присуще людям, как правило, надменным и недалеким, сюжет получает дальнейшее развитие. В рассказе Чехова фальшивая улыбка героини провоцирует вспышку гнева, накопившегося за долгие годы знакомства с княгиней, у уездного доктора Михаила Ивановича, человека умного и тонко чувствующего. Княгиня, умиленная собственной раздутой праведностью и образом страдалицы за счастье людское, просто не понимает, о каком таком ее эгоизме и самовлюбленности говорит доктор. Героиня наивна, ранима, обидчива и инфантильна. Если кто-то осмеливается высказать всю правду о ней в лицо, то она способна лишь плакать о том, что с ней разговаривали зло и недоброжелательно, на следующий день все

будет забыто, а смысл сказанного так и не будет понят, поскольку «благодетельница» не способна к серьезным рассуждениям, глубоким мыслям и слышит только то, что хочет слышать. Княгиня не собирается принимать реальность, которая разрушает ее иллюзии и доставляет внутреннее неудобство – героиня инфантильно прячется от мира и с удовольствием страдает, жалея себя.

Княгиня Вера, улыбаясь своей фальшивой улыбкой, полагала, что несет с собой свет и людям становится хорошо от одного только ее присутствия. Госпожа Ван «принесла свою жизнь в жертву обществу. Миссис Му очень жалеет себя, но сострадательна и к другим, ее долг – спасти мир» [Лао Шэ, с. 180]. Но обе героини сильно заблуждаются: фальшивое сострадание и благотворительность порождают фальшивую благодарность и восхищение. Но это лишь полбеды. Слепые, наглые, бестактные «благодеяния» госпожи Му порождают притворную совестливость и лживое сострадание, едва прикрывающие истинное желание секретарши госпожи Ван занять место горемыки-учителя. Все так называемые «благотворительности» княгини Веры и госпожи Му на самом деле медвежьи услуги, призванные удовлетворить их эгоистические капризы. А объектам их заботы и внимания становится только хуже. Героиням незнаком постулат о том, что добро – всегда проблема, а не решение.

Оба писателя говорят о том, что изменить других мы не в состоянии, зато работать над собой вполне способны и должны. И главное в этой внутренней работе – стараться не лгать самому себе. Рассказы «Княгиня» А. П. Чехова и «Благодетельница» Лао Шэ вскрывают феномен фарисейства – особого духа лицемерия, синтеза тщеславия, властолюбия, которые прячутся за религиозным (в рассказе А. П. Чехова), или моральным (в рассказе Лао Шэ) рвением. Героини следуют моральному правилу, а не моральной (доброй) цели – это означает, что добродетель трезвения им неведома. «Трезвение» – это «иммунитет» к самообману, устойчивость к самообольщению, создающему комфортную картину мира, умение игнорировать миражи, которые создаются страхом, надеждами,

слабостью. Кроме того, «трезвение» – это отсутствие экзальтации, эмоциональной фальши, которая столь отталкивающа в героинях обоих писателей.

Н. В. Гоголь привлекал китайских читателей нравственной позицией: схватывая и изображая примелькавшиеся «пошлые» черты характеров своих «маленьких» героев русский классик наставлял и проповедовал. Знаменитый гоголевский смех – это смех моралиста-проповедника, что очень близко по мироощущению китайцам, с малых лет воспитывающихся в конфуцианстве. Гоголевское писательское кредо – «подать пример», «напомнить об идеале» – исключительно созвучно творческим установкам китайских художников слова. Мысль Н. В. Гоголя о том, что литература в моменты общественного неустройства и кризиса должна воодушевлять своим примером всю нацию, могла бы стать своеобразным эпиграфом к литературной жизни Китая 1920–1930-х годов.

А. П. Чехов, в отличие от Н. В. Гоголя, совершенно не приемлет морализма и проповеди в художественном тексте. Его произведения, в которых запечатлено особое состояние русского общества рубежа столетий, когда от тотального разъединения до окончательного распада человеческого диалога, всеобщей борьбы и истребления оставался один шаг, звучали в унисон экзистенциальным запросам китайских читателей 1920–1930-х годов. Чеховские герои – люди несостоявшиеся, достойные одновременно и осмеяния, и сожаления. Их социально-бытовые портреты привлекали тонкостью деталей описания и независимостью от сословной среды: писатель указывал на то, что составляет сущность каждого человека, независимо от чина, звания, сословной принадлежности и социального положения. Призыв А. П. Чехова не обольщаться личными представлениями об истине, не попадать в рабство раз и навсегда абсолютизированной правде, которая на поверку оборачивается временными «ложными представлениями», осознавать вину и ответственность каждого за общий ход вещей был услышан и понят китайскими писателями начала века, в чьих произведениях чеховский «завет» отразится и в сюжетных коллизиях, и в характерах герое, и в нравственной позиции автора.

Исследование рецепции русской классической литературы в сознании китайских авторов XX века позволяет заключить, что глубокий интерес лучших писателей Китая к русской литературе, и в частности к Н. В. Гоголю и А. П. Чехову, был продиктован серьезным классовым противостоянием и национально-освободительным движением, которые были характерны для жизни китайского народа в первой половине XX столетия.

Американец китайского происхождения Ван Цзиджэнь, тонко интерпретировавший и переводивший произведения Лу Синя на английский язык, отмечал, что «самым прекрасным способом понять чужую страну по-настоящему является исследование ее литературы» [傅子玖, 《中国新文学（上册）》, 华东师范大学出版社, 1993年]. Так, понимание особенностей художественного влияния помогает нам лучше узнать собственные внутренние проблемы и разобраться в вопросах национального самосознания.

1.2 Отражение концепций А. Н. Островского и Ф. М. Достоевского об искуплении грехов в пьесе Цао Юй «Гроза»

В 1921 году китайские читатели познакомились с драматургией А. Н. Островского благодаря Гэн Цзи-чжи – увлеченному знатоку, исследователю и популяризатору русской литературы. Именно Гэн Цзи-чжи впервые перевел знаменитую пьесу русского драматурга – трагедию «Гроза». В 1922 году в Шанхае издательством «Гунсюэшэ» был сверстан «Сборник русских драматических пьес» – первая пьеса А. Н. Островского на китайском языке была напечатан именно в нем.

На китайской сцене произведения русского драматурга появились в 1936 году в Шанхайском театре: постановка комедии А. Н. Островского «Бедность не порок» стала «визитной карточкой» творчества русского драматурга в Китае. Обязательным элементом каждой постановки прославленной пьесы были аутентичные русские костюмы. «Несмотря на то, что на сцене одна за другой

появлялись картины старой русской жизни, основная антифеодальная тема «Грозы» имела для китайского зрителя реальное воспитательное значение. <...> Яркий образ Катерины, борющейся с окружающими ее силами зла, естественно порождает в сердцах людей сочувствие к угнетенным и ненависть к угнетателям» [Левина, с. 466].

«Гроза» А. Н. Островского привлекала китайских читателей и зрителей социальным содержанием: город Калинов как «темное царство», царство неволи, с жесткой регламентацией повседневных ритуалов и запретов, закрытое и практически непроницаемое для «большой истории» – такая ситуация ощущалась китайцами как остроактуальная. Духовная жестокость Кабановой-старшей, самодурство Дикого, дремучая упертость, инертность калиновцев находили живой отклик у китайских зрителей.

Главная, сущностная характеристика «калиновского мира» – всеобщая греховность. Единственно возможный способ борьбы с грехом в миропонимании жителей Калинова – обуздание своеволия ритуалом, обычаем и законом. Слепое повиновение «закону» выхолащивает «живую» жизнь, стреноживает ее стремления и порывы. Символ нераскаянного греха в пьесе А. Н. Островского – образ сумасшедшей старухи с ее апокалиптическими пророчествами. «Последние времена» патриархального мира с его косным пониманием закона и греха ознаменованы реальной и символической «грозой»: прилюдный бунт Тихона против ветхозаветной жестокости и тирании матери предвещает наступление нового времени.

Драматические события кульминационного последнего действия по содержательным и образно-смысловым деталям связаны праздником низведения небесного огня на землю и устрашения грешников, с праздником сурового – «грозового» – русского святого, Ильи-пророка. Гроза, которая только предчувствовалась, разразилась над главной героиней пьесы: соединение картины Страшного суда (именно это изображение драматург поместил на стене в

полуразрушенной галерее) с безумными выкриками городской сумасшедшей подготавливает трагедийную кульминацию.

Усиливает катарсическое воздействие финальной трагической сцены и поэтическое воплощение греха на разных уровнях прочтения текста. Так, «огонь неугасимый», «геенна огненная», пророчески предсказанные безумной барыней, поражают главную героиню еще при жизни: сознание и ощущение трагической вины, то есть греха, «вскрывает» этимологию этого понятия – «грех» происходит от греческого «греть», «жара», «боль». Когда главная героиня прилюдно признается в содеянном – это отчаянная попытка загасить огонь, который сжигает Катерину изнутри, попытка обрести мир в душе и вернуться к Богу. Героиня измучена осознанием греха: «Все равно, что смерть придет, что сама… а жить нельзя! Грех!» [Островский, с. 281]. Когда Катерина Кабанова расстается с Борисом, она просит возлюбленного подавать милостыню каждому встречному нищему, чтобы те «молились за ее грешную душу» [Островский, с. 280]. Тут же, вспоминая, что церковь запрещает молиться за самоубийц, героиня говорит снова о грехе, но в ином аспекте: «Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться…» [Островский, с. 281].

Нужно отметить, что преображение молитвой – значимая черта Катерины (перевод имени героини с греческого означает «присно-чистая», «вечно-чистая»), именно в церкви, за молитвой проявляется подлинная глубина ее личности: «Ах, Кудряш, как она молится, кабы ты посмотрел! Какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится» [Островский, с. 260]. Эти слова Бориса обнажают тайну личности Катерины, объясняя «озаренность», «светоносность» ее облика. Народный героический характер Катерины – главное художественное открытие русского драматурга – был созвучен поискам новых измерений в человеке 1920–1930-х годов.

Китайские драматурги и ранее обращались к изображению «простолюдинов»: подобные персонажи интересовали зрителей как типы определенной социальной среды. К 1930 годам возникла необходимость

изобразить характер простого человека из народа как личность. «Гроза» Цао Юй – одна из первых попыток решить эту задачу. Китайский драматург создает «драму из народного быта».

Произведение «Гроза» (в разных переводах на русский язык название пьесы звучит как «Тайфун» или «Ураган») – четырехактный драматургический дебют студента факультета западной литературы пекинского университета Цинхуа, будущего главного современного китайского драматурга, театроведа, одного из основоположников нового театра Поднебесной, Юй Цао – было написана в 1933 году и опубликована в 1934 году в журнале «Вэньсюэ цзикань». С 1950-х годов пьеса появилась на сцене во многих странах мира, а 1960 году в Москве ее поставили в театре имени А. С. Пушкина под названием «Ураган» и в театре имени Н. В. Гоголя под названием «Тайфун». Авторы рецензий на театральные постановки любят подчеркивать, что пьеса новатора китайской драматургии не имеет к театру А. Н. Островского ровным счетом никакого отношения – сюжетные коллизии не дают повода для сопоставлений. Но внутренняя связь, проблематика пьесы и область авторских решений свидетельствуют об обратном: объединяет драмы проблема греха и идея покаяния.

На первый взгляд, действительно, бытовая история из жизни двух семей разных социальных уровней, лежащая в основе сюжета пьесы Цао Юя, мало связана с драмой А. Н. Островского. Но расстановка и соотношение характеров отсылают зрителя именно к пьесе русского драматурга. Чжоу Пуюань – жестокий тиран и самодур, который сохраняет видимость добропорядочности, чтобы не испортить общественное мнение. Его жена Фаньи – сложная и противоречивая натура: искренняя и смелая женщина настойчиво добивается свободы, становясь в борьбе и жертвой, и преступницей. Ее пасынок и возлюбленный, Чжоу Пин, – безвольный и малодушный молодой человек, запутавшийся в жизненных противоречиях. Вся система образов подчинена обличению общественного строя и утверждению мысли о его неминуемом крахе.

Кроме «матрицы» характеров, пьесы Цао Юй и А. Н. Островского сближает символика, которая расставляя доминантные акценты, дает простор для сценических эффектов. Как и в «калиновском мире», пейзаж провинциального китайского города помогает понять «микроклимат» в доме, динамику характеров и взаимоотношений героев, неизбежность эмоционального взрыва. Как и в пьесе русского драматурга, признаки надвигающейся бури перекликаются с «предгрозовым» смятением в душах действующих лиц. В кульминационный момент наивысшего напряжения душевных сил героя разражается стихия. Гроза – в обоих пьесах – становится символом разрушительной силы греха и неизбежно надвигающегося социального переворота. Символика грозы включает «очистительный» компонент: сюжетная трагедия обретает катарсис.

Догмат о первородном грехе оказал огромное влияние и на Ф. М. Достоевского, уверившегося в существовании греха благодаря тяжелому жизненному опыту – тюрьме, каторге, острожному лазарету, солдатчине, кабальной работе на издателей, знакомству с преступниками, революционерами и реакционерами. В его произведениях нашло отражение осознание греховности и искупление грехов. Идея греха – важнейшая доминанта творчества писателя, противопоставленная убеждению его героев-преступников в рационализме и предопределенности преступления. Но их бессознательное начало таит в себе духовное напряжение и страдание, смущающее их разум. Только раскаяние и искупление грехов могут избавить их от угрызений совести и глубокого отчаяния. Такова суть учения Ф. М. Достоевского об искуплении грехов.

После Первой мировой войны ведущим философским направлением становится экзистенциализм, ставящий в центре всего личность и свободу человека. Традиционное познание мира, предусматривающее беспредельные возможности разума, было радикально пересмотрено, произошел когнитивный переворот, сравнимый с появлением теории относительности.

Это отразилось на литературе всего мира и, в частности, на китайской литературе, переживающей грандиозный прорыв к изображению личностного

начала. В китайской литературе появляются герои с богатым внутренним миром. Одним из виднейших писателей-новаторов стал китайский драматург Цао Юй. Он был воспитан в христианской вере, часто ходил в церковь, с детства был знаком с Библией. Под влиянием христианской культуры он описал трагедию судеб героев-грешников, чувство раскаяния и трагизм ощущения ими собственной вины в пьесе «Гроза». Совокупность этих элементов образует мрачную атмосферу пьесы, раскрывающую сложный и живой внутренний мир персонажей.

Христианство считает, что человек рождается во грехе, грешит всю свою жизнь и будет судим за это после смерти. Ему необходимо постоянно каяться и просить Бога о прощении, чтобы тот спас его, очистил от греха и вознес в рай. Неизбежная для христианина судьба окрасила трагическими тонами дух этого религиозного учения, в первую очередь из-за постоянного ощущения вины и чувства греха.

Теория «первородного греха» Ф. М. Достоевского основывается на своеобразии его понимания дурной природы человека. Она отличается от традиционного толкования идей христианства, согласно которому к основным грехам относятся главным образом «похоть плоти, похоть очей и гордость житейская» (1 Ин. 2, 16). Ф. М. Достоевский больше склоняется к тому, что корень зла человеческой природы заключается именно в человеческой гордости и противодействии разуму. Он рассматривает грехи с точки зрения этики и религиозной философии и считает, что преступление существует, потому что существуют грехи. Правила нравственности должен соблюдать каждый. Человек, пусть даже сверхчеловек, не вправе отрываться от морального кодекса. Переходя нравственную границу, он совершает преступление. Когда люди осмысляют свою вину, у них рождается чувство греха. «Ибо человек виновен в том, что он сам есть часть зла, за которое он упрекает Бога, так же как и часть страдания в мире, одной из причин которого является он сам. Если мы хотим покончить с наличием зла и вины, мы должны прежде всего признать нашу собственную вину» [Лаут, с. 283].

Ощущение и осознание греха, психология искупления грехов стоят в основе пьесы Цао Юй «Гроза». В двух актах драматург показал события одного грозового дня, раскрыв многолетнюю историю любви и ненависти. Тридцать лет назад крупный капиталист, хозяин горного предприятия Чжоу Пуюань безжалостно выгнал из дома свою служанку Шипин, которая только что родила ему второго сына. Их любовь была короткой – иначе и не могло быть в феодальном мире, делящем людей на сословия. Чжоу Пуюань вскоре женится на богатой и родовитой девушке, но продолжает любить Шипин и сильно по ней скучает.

В канун Нового года героиня в отчаянии бросается в реку, но ее спасают. Попытка самоубийства Шипин вызвала у Пуюаня искренние угрызения совести, а два несчастливых брака заставили вспоминать о сладком времени, проведенном с ней. Его отношение к девушке всегда связано с чувством греха. Он равнодушен к своей жене Фаньи, на протяжении многих лет страдающей от холодности деспотичного мужа. История Пуюаня и Шипин, искалеченных патриархальной моралью, отбрасывает тень на трагедию их детей.

После неудачной попытки самоубийства героиня выходит замуж за грубого игрока, в этом браке рождается дочь Сифен. Шипин, жертва трагедии в прошлом, хочет предотвратить подобную трагедию в будущем и запрещает дочери работать на богатую семью. Шипин испытывает раскаяние и ненависть к греху, но не может противостоять судьбе, приведшей ее дочь в резиденцию Чжоу. Сифен влюбляется в молодого барчука Пина, родного сына Шипин от Пуюаня. Ее мать чувствует глубокую вину перед ничего не знающей дочерью. Она горько рыдает: «Моя бедная доченька, я виновата! Я согрешила! Это моя вина! Моя вина!» (здесь и далее перевод наш. – *И. Л.*) [Цао Юй, с. 138]. Ей хотелось бы разрушить эти любовные отношения, но Сифен уже беременна от Чжоу Пина. Шипин оказалась беспомощна перед этой ситуацией и впадает в мучительное самобичевание.

Сына Пуюаня и Шипин тоже беспокоит внутреннее ощущение греха. В детстве его оставили на попечение в деревне, и он вернулся в семью Чжоу пустым, слабовольным, скептичным и меланхоличным. Мачеха Фаньи, которая старше его

лишь на несколько лет, уже долгое время живет в закрытой феодальной резиденции и поэтому стремится к чему-то новому и страстному. Они сразу влюбляются друг в друга и вопреки всему вступают в кровосмесительную половую связь. После этого Чжоу Пина все время томит глубокое чувство греха. Его вспыльчивость и алкоголизм – это лишь внешние проявления внутреннего страдания. Драматург так описывает героя перед выходом на сцену: «Он осознал свою вину, вызванную обманом своего отца, не потому что он любит отца (конечно, мы не считаем, что он совсем не любит отца). Он ощутил собственную подлость, словно крыса, тайком укусившая спящего льва. Он, как и все легковозбудимые любители самоконтроля, больше всего ненавидит себя в тот момент, когда порыв кончился, а разум пробудился. Он считает свой поступок нарушением человеческой природы. Все муки он взял на себя» [Цао Юй, с. 60]. В порыве чувств Чжоу Пин говорит Фаньи, что он ненавидит отца и желает ему смерти. «Я не боюсь даже совершить преступление против человечности!» – восклицает он [Цао Юй, с. 79]. Но вскоре он снова погружается в раскаяние. «Но, чем важнее, значительнее и серьезнее поставлена перед человеком дилемма, тем больше устраняется возможность свободного действия: выбирать между добром и злом, решать свою метафизическую судьбу человеку не дано» [Шестов, с. 240].

Когда Чжоу Пин избавился от навязчивой Фаньи, он встретил молодую и красивую Сифен. Он счастлив и думает, что сможет благодаря девушке обрести спасение. Но их любовь оказалась инцестом. И вновь совершается грех. Чжоу Пин в отчаянии кричит: «Отец, вы не должны были позволить мне появиться на свет!» [Цао Юй, с. 181]. После смерти Сифен и сына Фаньи ему остается только покончить с собой. Сильное ощущение своей греховности привело его к трагическому концу.

Ф. М. Достоевский часто делает своим героем человека, испытывающего духовный кризис из-за тяжести своих грехов. «...Потому, что судьба их позволила ему связать в один узел великие, “вечные”, с точки зрения Достоевского, проблемы человеческой нравственности с широким комплексом самых жгучих и волнующих проблем современности» [Фридлендер, 1969, с. 140].

В пьесе «Гроза» все главные герои мучимы ощущением собственной греховности. Они пытались избегнуть греха, но впали в более тяжелые его формы.

В конце спектакля ситуация раскрывается и разражается катастрофа – смерть Сифен и сына Фаньи, самоубийство Чжоу Пина. Осознание своей греховности не идентично в пьесе христианскому пониманию первородного греха, но трагическая атмосфера, пронизывающая спектакль от начала до конца, тесно связана с этим чувством.

Христианство рассматривает первородный грех как причину возникновения греха в каждом человеке. Спасение от этого – непрерывное покаяние. Библия показала, что первородный грех – неизбежный факт во все времена существования человечества. Каждый приносит в земную жизнь свою падшую природу. Ее невозможно преодолеть только силой собственной воли. Каждый должен прибегнуть к божьей помощи в искуплении грехов, молить Бога о милости, чтобы спастись. «Скажи им: живу Я, говорит Господь Бог: не хочу смерти грешника, но чтобы грешник обратился от пути своего и жив был. Обратитесь, обратитесь от злых путей ваших; для чего умирать вам, дом Израилев?» (Иез. 33:11) – красноречиво говорит пророк Иезекииль. Бог не хочет гибели грешника и готов принять его раскаяние в самых безнадежных ситуациях – вспомним евангельский эпизод прощения Христом благоразумного разбойника. Христианская трактовка преобразующего душу раскаяния была близка писателям XIX века, перекликаясь с пафосом возрождения духовно павшего человека, отмеченным Ф. М. Достоевским в предисловии к русскому переводу «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго.

Христианское понимание покаяния нашло глубочайшее художественное отражение в прозе Ф. М. Достоевского, считавшего, что раскаяние способно восстановить грешника на любой стадии его падения. Показательна преображающая сила этого чувства у его любимых героев-бунтарей, казалось бы, навеки оторванных от человечества своими грехами и преступлениями. Но покаяние возвращает их в мир людей, преодолев отчуждения героев.

Таков путь идейного убийцы Раскольникова. Лишив жизни старуху-процентщицу и ее сестру, герой оказывается не способным выдержать груз моральной ответственности и мучения совести и страдает от глубочайшей душевной боли. «Раскольников полагал, что нравственно отвечает за свои действия только перед самим собой и что ему безразличен суд других, окружающих людей... Он не только живет в обществе, окружен другими людьми, но и носит общество в самом себе, в своем сердце, вплетен всем своим существом в сеть на первый взгляд незаметных, но в действительности неразрывно соединяющих его с окружающими людьми связей и отношений. Насильственный разрыв этих связей равнозначен для личности духовной и физической гибели. Поэтому-то после убийства Раскольников и ощущает тяжелое и мучительное чувство “разомкнутости и разъединенности с человечеством”» [Фридлендер, 1969, с. 144].

Дух самопожертвования Сони, напоминающей Богоматерь, вдохновил Раскольникова на подвиг покаяния. Он пришел с повинной в суд и понес на себе крест искупления грехов. В романе «Братья Карамазовы» Дмитрий Карамазов, осознающий свою внутреннюю вину от желания отцеубийства, принимает решение несправедливого суда и подвергается наказанию по закону. Иван Карамазов, мучимый совестью за моральное растление фактического убийцы Смердякова, тоже хочет принять вину на себя, заявляет об этом в суде и впадает в безумие. Так оба брата осуществили душевное искупление. «Одни только внутренние или внешние мучения и страдания, как бы сильны они ни были, без раскаяния не могут искупить вину. Искренне раскаявшийся грешник хочет еще более пострадать, чтобы искупить свое злодеяние, он способен понять, что ему нужны эти страдания, чтобы вступить на иной путь» [Лаут, с. 293].

Раскаяние – это переосмысление себя и признание своего участия в грехе. В романе «Идиот» на вечере в доме Настасьи Филипповны была такая сцена: надо было убить время, и вместо привычных карточных игр и шарад кто-то посоветовал всем присутствующим каяться в своих самых неприятных поступках. Люди не стали щадить свою репутацию и выкопали из своего душевного подполья самые

отвратительные стороны своего «я». Каждый человек рождается с первородным грехом и непременно должен прийти к искуплению греха, чтобы избежать нравственной смерти. Начало искупления грехов – раскаяние.

Раскаяние главных героев пьесы «Гроза» имеет христианскую специфику: невольное рассмотрение собственной души вызывает раскаяние. Самый очевидный пример этого – рефлексия Чжоу Пина. В первом действии он выходит на сцену, погруженный в себя. «В его мрачном взгляде можно увидеть неопределенность, нерешительность, трусость и внутренний конфликт. Когда его взгляд темнеет и его зрачки слегка мерцают, видно, что он рассматривает внутренние грехи. Однако он боится, что другие люди заметят его беспомощность, и ему приходится выживать в своем маленьком внутреннем мире... Он понимает свою болезнь. Он пытается исправиться, нет, точнее, кается» [Цао Юй, с. 59]. В сцене грозы, когда падают все маски и раскрываются все грехи, искренняя и добрая Сифен тоже углубляется в себя. Когда она клянется матери во время грозы, то испытывает чрезвычайную боль и крайнее отчаяние.

«Шипин. Моя доченька, сейчас ударит гром, если ты забудешь мамины слова и встретишься с членами из резиденции фамилии Чжоу.

Сифен. *(боязливо)* Мама, не буду, не буду.

Шипин. Доченька, обещай мне, обещай. Если ты забудешь мамины слова...

Сифен. *(вопреки всему)* Тогда... тогда пусть разразит меня гром! *(Падает в объятия матери.)* Ой, боже мой! *(плачет)*» [Цао Юй, с. 138].

Именно поэтому она ужасно боится грозы во время встречи с Чжоу Пином.

Рефлексия Чжоу Пуюаня отражена в сцене разглядывания фото Шипин в грозовую ночь и честном признании сыну: «Пин, сынок, прости меня. Всю свою жизнь я ошибался. Я никак не ожидал узнать, что она еще жива и появилась здесь. Мне кажется, это судьба, и ничто иное» [Цао Юй, с.181].

Осознание искупления грехов у Чжоу Пуюаня превратилось в ответственность за свои поступки и попытки исправление их последствий. Во время грозы он снимает маску и искренне говорит Шипин: «Я уже состарился. Я

очень раскаиваюсь в том, что выгнал тебя. Я решил переслать тебе двадцать тысяч юаней. Раз ты уже приехала, то я думаю, что почтительный сынок Чжоу Пин будет ухаживать за тобой. Я тебя обидел, а он загладит мою ошибку» [Цао Юй, с. 181]. В финальном действии Пуюань принимает христианство и обретает раскаяние.

В экспозиции в канун Нового года этот печальный и дряхлый старик входит в больницу при церкви, желая посетить сначала Шипин, а затем Фаньи. Этот порядок отражает их место в его душе. Чжоу Пуюань искренне ностальгирует о времени, проведенном с Шипин, и чувствует в глубине души стыд и раскаяние перед ней. Герой подробно расспрашивает монахиню о нынешнем положении женщины, а потом тихо зовет ее. Когда слабоумная Шипин «тупо смотрит на него, будто бы его не знает» [Цао Юй, с. 187], Пуаню приходится «в отчаянии отвернуться к огоньку в очаге» [Цао Юй, с. 187]. Умиротворяющий канун Нового года, на улице идет снег, монахиня читает Библию, Чжоу Пуюань сидит рядом с молчаливой Шипин, но в его душе нет покоя, внутренний стыд и раскаяние не покидают его до самого конца.

В тот же грозовой вечер Шипин узнает о любви Сифен и Чжоу Пина. Она с болью и грустью смотрит на небо, горько рыдая: «Ой, Бог знает, кто виноват, кто согрешил! Они же бедные дети и не знают, что они сделали. Господи! Если необходимо наказать кого-нибудь, то наказывайте меня! Я виновата, я впервые ошиблась дорогой. Теперь я поняла, я поняла. Дело уже случилось, не нужно жаловаться на несправедливое небо. Если совершена одна ошибка, то вторая следует за ней. Они оба – *мои* чистые дети, они должны жить дальше хорошо и счастливо... Итак, Боже мой, если что-нибудь случится, я приму на себя» [Цао Юй, с. 174].

Осознание искупления грехов Пина и Сифен отражено в их самоубийстве, этим они спасли себя и других.

Чжоу Пин испытывал крайнее беспокойство, выражавшее его тяжелую внутреннюю дисфорию. Ночами напролет он болтался в танцевальном зале, пьянствовал, играл на деньги, стараясь как можно меньше времени бывать дома.

Юноша изо всех сил хочет покинуть резиденцию семьи Чжоу. Все это свидетельствует о муках совести. Знаменитые слова Ф. М. Достоевского о том, что совесть – это уже раскаяние [Достоевский, т. 15, с. 166] комментируются Р. Лаутом следующим образом: «Угрызения совести причиняют преступнику страдания и мучения, в которых частично уже содержится наказание за совершенное зло, действительное наказание, единственно действительное, которое устрашает и которое способно утихомирить злые страсти» [Лаут, с. 160]. Чжоу Пин мучается, он старается не встречаться со своей мачехой Фаньи. Но трусливое избегание не может коренным образом устранить внутреннее беспокойство, хотя факт борьбы героя очевиден: он глубоко раскаивается в прошлом грехе. Юноша видит Сифен своей спасительницей от позорной связи с Фаньи, залогом морального искупления. Но надежды не оправдываются, Чжоу Пин решает уйти из дому, взяв с собой Сифен, и поселиться на шахте, принадлежащей отцу. Но тут он узнает, что девушка является его единоутробной сестрой, что заводит героя в тупик. Цао Юй писал в предисловии к «Грозе»: «Чжоу Пин раскаялся в прошлых грехах, он захватил Сифен и не отпускал ее, надеясь, что новой душой сможет себя очистить. Однако бессознательно он сотворил более страшное преступление. Эта дорога приведет его к смерти» [Цао Юй, с. 8]. Несмотря на все старания избежать греха, Чжоу Пин не смог обойти судьбу.

Чистая сердцем Сифен скрывает свою работу служанкой в резиденции семьи Чжоу от матери, надеявшейся, что дочь живет вдали от зажиточных семей. Она и не подозревала, что Шипин выгнали именно из этого дома и что любимый Чжоу Пин, от которого она беременна, – ее единоутробный брат. Сифен совершила ошибку матери, усугубив ее кровосмесительными обстоятельствами. В отчаянии во время грозы она прикоснулась к оголенному проводу, не в силах бороться с непреодолимой трагической судьбой.

В пьесе «Гроза» Цао Юй описал борьбу и падение идущих к самоуничтожению людей, которыми управляет неизвестная сила. Автор не считает это воздаянием за грехи, полагая, что в пьесе есть некий властитель, стимул

существования, стоящий за борьбой. Возможно, этот властитель воплощает моральные основы внутреннего мира. «Нравственный закон предлагает человеку разные источники – Божественное откровение, голос совести, человеческие установления и природные требования долга» [Лаут, с. 149]. Этот властитель, вероятно, и есть всемогущий Бог. Для христианства человеческое существование наполнено грехом и страданием. Людям необходимо постоянно каяться, чтобы Бог их помиловал и спас. Ф. М. Достоевский считает страдание символом очищения, искупления, поэтому страдание становится единственно возможным путем к раю.

Писатель дал возможность Чжоу Пуюяню, Чжоу Пину, Шипин и Сифен обрести внутреннее спокойствие путем раскаяния и искупления грехов. Но он не затронул мотив духовного воскресения, характерный для Ф. М. Достоевского, оптимизм которого зиждился на основе активного христианского делания, противоположного любой форме фатализма.

По мнению Ф. М. Достоевского, человек достигает спасения усилием своей воли – первый шаг должен сделать сам кающийся. В первую очередь, нужно признать перед людьми и перед Богом свои грехи, путем раскаяния добиваться их искупления. Н. Бердяев писал: «У Достоевского была очень высокая идея о человеке, он предстательствовал за человека, за человеческую личность, он перед Богом будет защищать человека» [Бердяев, с. 123]. Ф. М. Достоевский мыслил, что в России только «правда народа» может по-настоящему спасти души преступников и устранить социальные грехи, только так сможет развиваться общество. «Правда народа» – это дух самопожертвования и благородство характера, выраженное в смирении, милосердии, терпении. Русский народ сотни и тысячи лет воспитывался на поучениях отцов церкви.

В Китае, где основной идеологией считается конфуцианство, нет утешающей людей религии, но общественная нравственность и гуманность способствуют формированию сознания греха и побуждают людей к переосмыслению себя и поискам духовного искупления. Конфликт социальных слоев в старом обществе

развивался сложно и долго, вызывая противостояние людей. Но при закореневшей в грехе человеческой природе это приводит лишь к большему наказанию.

Ф. М. Достоевский полагал, что только религия и народ могут предоставить утешение и выход из тупика. В Китае начала XX века единственным путем было освобождение личности и проведение социальных реформ. В этом проявилась разница религиозно-утопического и социально-реформистского подходов, воплотивших в себе дух русской религиозной философии и китайского гуманизма. Но разница идеологий отходит над второй план перед их родственной мощью выражения любви к человеку, что пробуждает определенный исторический оптимизм. Философский взгляд писателей на проблемы греха и искупления затрагивает важнейшую тему смысла человеческого существования. Исследуя этот смысл, человечество совершенствуется и приходит к правде и счастью.

1.3 Пролегомены научно-критического восприятия творчества Ф. М. Достоевского в Китае 1910–1930-х годов

Рассуждая о «знакомстве» того или иного автора с иноземной писательской средой, имеют в виду не личное общение, а круг чтения, переводы, театральные впечатления. В связи с этим изучение литературной критики, истории переводов и взаимоотношений с цензурой, особенности типов изданий составляет особый аспект рецепции. Хронология рецепции позволяет сделать выводы об особенностях восприятия того или иного автора в диахроническом аспекте, в контексте большой истории.

Аналитическим обзорам, представляющим различные аспекты изучения творчества Достоевского в Китае, посвящена работа Чэнь Синьюй «Достоевский в Китае. Материалы к библиографии» (Чэнь Синьюй, 2013), Синь Синь «Исследование творчества Достоевского в 40-е годы XX века в Китае» (Синь Синь, 2010), Чжан Жуньмэй «Особенности восприятия идей Ф. М. Достоевского в Китае» (Чжан Жуньмэй, 2017). Особенность перечисленных обзоров заключается в том,

что картина критической рефлексии творчества Ф. М. Достоевского в 1940-х годах и второй половине XX века представлена подробно и полно, а первый этап изучения русского классика едва намечен и содержит весьма противоречивые сведения: Синь Синь отмечает, что «китайскому читателю Ф. Достоевский стал известен с 1920 года, когда был опубликован перевод рассказа “Честный вор”» [Синь Синь, с. 11], а Чжан Жуньмэй, ссылаясь на мнение современного китайского ученого Ма Иньмао, а также профессора китайского народного университета и редактора «Ежемесячного журнала исследований Лу Синя» Сунь Юй, полагает, что «впервые имя Достоевского прозвучало в Китае в 1907-м году» [Чжан Жуньмэй, с. 411]. В настоящей главе исследования собраны сведения, составляющие пролегомены научно-критического восприятия Ф. М. Достоевского в Китае.

В январе 1907 года имя русского писателя впервые появилось в китайском языке. В 11-м томе китайского издания «Народная газета», выпущенного в Токио, была опубликована статья «Краткая история нигилистов» [Sentaro Kemuyama, с. 98], в которой упоминалась о том, что молодой Ф. М. Достоевский подвергся преследованиям из-за участия в кружке М. В. Петрашевского.

В качестве писателя Ф. М. Достоевский был представлен китайским читателям в 1918 году в период «Движения за новую культуру», это достаточно поздно относительно знакомства с другими русскими классиками. С 1920 по 1949 годы происходит интенсивное введение в литературный круг Китая произведений русского писателя. Широкое распространение получают переводы его романов, почти все известные значимые писатели в истории литературы Китая участвуют в процессе перевода и критического осмысления творческого наследия Ф. М. Достоевского. К переводам художественного творчества Ф. М. Достоевского в указанный период обращались Ван Тунчжао, Чжоу Цзожэнь (брат писателя Лу Синь), Гэн Цзичжи, Чжэн Чжэньдо, Гэн Цзичжи. Среди наиболее ярких переводчиков нужно назвать Мао Дуня и Лу Синя.

В начале 1918 года в журнале «Новая молодежь» была опубликована статья «Романы Достоевского», переведенная Чжоу Цзожэнь, из которой китайские

простые читателя впервые узнали причину его «воскресения» на Западе – абсолютно актуальный современный характер проблематики творчества. В статье отмечено: «Достоевский описывает падших персонажей, у которых также имеется душа и в них иногда обнаруживается красота и свет» [Чжоу Цзожэнь, с. 38]. Отсюда берет начало искренний интерес к творчеству русского классика в Китае.

К этой публикации была прикреплена статья «От переводчика», в которой дана характеристика Ф. М. Достоевского и его творчества. В ней всего около тысячи иероглифов, но это первая в Китае работа критического содержания, посвященная русскому писателю. В статье отражен взгляд молодых прогрессивных критиков Китая на литературу в период новой эпохи, идеи гуманизма и освобождения личности.

Чжоу Цзожэнь высоко оценил нравственное «воскресение» Раскольникова, сам перевел финальные фрагменты романа «Преступление и наказание». Критик особо подчеркнул, что у подлых мелких людей тоже имеется достоинство, любовь и страх. Чжоу Цзожэнь также представил повесть «Кроткая»: «Хотя, кажется, Достоевский осуждает мужа, но одновременно обнаруживает его потенциальную любовь. С другой стороны, писатель также отметил несчастье брака без любви» [Чжоу Цзожэнь, с. 38]. Сам критик рассуждает о свободе брака, продолжив и переосмыслив идеи Ф. М. Достоевского.

Разумеется, понимание Чжоу Цзожэнем проблемного содержания произведений русского писателя было восхищенным, но поверхностным. На самом деле воскресение Раскольникова основывается на христианской вере, отсеивающей насилие и разум, что коренным образом отличается от просветительной идеологии, к которой стремились современные китайцы.

1921 году отмечалось столетие со дня рождения Ф. М. Достоевского. В газетах было опубликовано около десяти критических статьей, написанных китайскими писателями и учеными. Интерес к творчеству русского классика не угасал, и в следующем году вышли еще несколько работ, посвященные его творчеству. В них было выражено глубокое восхищение талантом

Ф. М. Достоевского, а также дана высокая оценка идеям и проблемам, затронутым в его романах.

В январе 1921 года Мао Дунь как журналист опубликовал статью «Декларация рассказа новой волны» в № 1, 11-го тома издания «Ежемесячный журнал рассказов». Он выдвинул следующее принципиальное положение: «Художественные произведения новой волны в Китае должны основываться на реализме и натуральной школе». И далее был представлен подробный план введения в литературную среду страны реалистических произведений иностранных писателей. В первую группу были отнесены тексты, на которые необходимо обратить внимание в связи с их художественными достоинствами, во вторую – в связи с остротой и актуальностью проблематики. Из 19 иностранных писателей, 7 из которых из России, только произведения Ф. М. Достоевского присутствуют в обеих частях. В первую Мао Дунь выбрал тексты «Маленький герой», «Идиот», «Записки из подполья», а «Преступление и наказание» он поместил во вторую группу.

В 1921 году Мао Дунь официально стал редактором журнала «Ежемесячный журнал рассказов». В сентябре он организовал и опубликовал экстренный выпуск – специальный номер «Исследование русской литературы», который впервые относительно в широких масштабах и систематически представил культуру России в Китае. В этом выпуске была опубликована биография Ф. М. Достоевского, написанная Гэн Цзичжи, а перед текстами напечатаны портреты русских литераторов, первый из них – известный портрет Ф. М. Достоевского, написанный В. Г. Перовым. С тех пор изображение этого грустного, худощавого, немножко болезненного великого писателя глубоко запечатлелось в душе китайских читателей.

В январе 1922 года был выпущен специальный номер «Исследование литературы» (№ 1, 13-ый том журнала «Ежемесячный журнал рассказов»), который, в частности, включал в себя статью «Идея Достоевского», написанную Мао Дунем. В ней автор процитировал и представил мнения западных ученых и

русских критиков по поводу некоторых аспектов идей Ф. М. Достоевского, касающихся природной склонности к добру, религиозных верований, политических взглядов и т. п. Эта статья оказала большое влияние на становление КНР. Мао Дунь объективно и справедливо рассматривал мировоззрение и творчество русского писателя с позиций реализма, что было характерным для начала XX века.

В марте 1924 года в серии «Сборник литературных ассоциаций» Коммерческое издательство опубликовало «Очерки по истории русской литературы», которые составил Чжэн Чжэньдо. Это первая полноценная книга о русской литературе, которая была опубликована в Китае. В ней шестая глава посвящена Ф. М. Достоевскому и Л. Н. Толстому. Чжэн Чжэньдо считал этих писателей главными фигурами русской литературы XIX века.

В 1926 году первый полный перевод произведения Ф. М. Достоевского «Бедные люди» на китайский язык был опубликован Пекинским объединением Вей Мин. Лу Синь, специально изучив творчество русского писателя и специфику его мировоззрения, написал к роману, переведенному Вей Цунву, предисловие, которое имело название «Введение “Бедные люди”». В нем художественный талан Ф. М. Достоевского был высоко оценен: «Писатель, который глубоко проникает в человеческую душу, часто считается психологом. Таким и был Ф. М. Достоевский. Не акцентируя внимание на описании внешности, он мог передать мысли и чувства персонажа только через интонацию и голос. К тому же писатель раскрыл глубины сознания своих героев так, что чтение его произведение духовно изменяет читателя. В глубине души вовсе нет покоя, поэтому сколько людей осмеливаются смотреть этому смятению в глаза, тем более описывать его?..» [Лу Синь, т. 6, с. 105]. Такой меткий анализ и изложение показывает самый высокий уровень исследования Ф. М. Достоевского в Китае того периода, и даже в настоящее время достойно восхищения. Далее Лу Синь отметил значение публикации перевода романа «Бедные люди»: «Уже почти десять лет китайцы знают Достоевского. Его имя хорошо известно, но нет переводов его произведений... Сейчас Вей Цунву

впервые представил текст русского писателя на китайском языке. Это рождает надежду» [Лу Синь, т. 6, с. 107].

В 1931 году, в пятилетнюю годовщину смерти Ф. М. Достоевского, наблюдается небольшой подъем в плане переводов и публикаций его произведений. Так, в этом году увидели свет романы «Униженные и оскорбленные» и «Преступление и наказание», повести «Кроткая» и «Записки из подполья». В 1930–1940-х годах многие произведения Ф. М. Достоевского были переведены на китайский язык, и некоторые – несколько раз. Существует две версии романа «Преступление и наказание»: перевод Вей Цунву (изд. объединение Вей Мин, 1930–1931 гг.) и перевод Ван Пинкуня (изд. Ци Мин, 1936 г.). У романа «Записки из Мертвого дома» было четыре версии, «Униженные и оскорбленные» переведены два раза. Интерес к гуманистической составляющей произведений русского классика сделали его популярным, а обращение к его творчеству китайских литераторов-переводчиков сделало Ф. М. Достоевского в Китае прогрессивным «народным писателем».

К сожалению, не были переведены на китайский язык некоторые крупные произведения писателя, слишком сумрачные и «реакционные», такие как «Двойник» и «Бесы», не понятые революционной критикой. Интерес китайских литературных кругов сосредоточился на раскрытии в произведениях Ф. М. Достоевского темных сторон общества, сочувствии к «маленьким людям», на специфике его гуманизма. Но стремление русского писателя к метафизике, обнажению душевного смятения, раскаяния не было замечено и понято.

В 1935 году Лу Синь написал статью «О Ф. М. Достоевском» для японского проекта «Полное собрание сочинений Достоевского», опубликованного издательством «Библиотека Сан Ли». В статье автор отмечает подлинное величие русского писателя: «В произведениях Достоевский создал для персонажей тяжелейшие обстоятельства, чтобы испытать их. В результате поверхностная, внешняя чистота была разрушена, а под выставленными напоказ скрытыми грехами проявилась чистота настоящая. К тому же автор не толкает своих героев к

смерти, а всеми силами старается позволить им жить дальше. В то же время создается впечатление, что Достоевский мучается вместе с преступником и радуется вместе с истязателем. Вот то, что у обычных людей совсем не получается» [Лу Синь, т. 7, с. 425]. Лу Синь считал, что написание такого рода произведений вызвано давлением абсолютистской эпохи: «Врач назвал бы произведения Достоевского патологическим явлением... Однако даже если бы он действительно был душевнобольным, то эта болезнь от русской абсолютистской эпохи. Если выдержишь такое тяжелое давление, как он, то сможешь еще больше выдержать и лучше понять его жесткую истину, его холодную страсть и предельное терпение. Именно за это его и любишь» [Лу Синь, т. 7, с. 426]. Также автор отмечает, что в Китае у простых людей нет такого настоящего смирения перед несправедливостью, которое описано в произведениях русского писателя. В этой работе Лу Синь впервые оценил Ф. М. Достоевского объективно: с одной стороны, подчеркнув его мастерство и величие, с другой стороны, отметив идеологическую ограниченность.

В 1920-х годах XX века в Китае было опубликовано более двадцати критических статьей о Ф. М. Достоевском. Отметим их особенности. Во-первых, большинство из них опирается на работы западных и русских исследователей о писателе. Во-вторых, их содержание представляет собой общие рассуждения, характеризующие творчество классика в положительном ключе и лишь незначительно затрагивающие недостатки художественного отображения. В-третьих, осмысление китайскими литераторами Ф. М. Достоевского происходило в русле постулата «литература отражает жизнь», так что акцент часто ставился на гуманистическом чувстве, человеколюбии писателя, отражении им в своих романах обычных героев и социальных факторов действительности. Некоторые критики даже отмечали его сочувствие к городским пролетариям и сопротивление уродливому обществу.

В тридцатых годах XX века широко распространился марксизм, в частности исторический материализм Г. В. Плеханова и А. В. Луначарского, социология В. М. Фрича. Это не могло не повлиять на осмысление Ф. М. Достоевского в Китае.

С этого периода критики стали обращать больше внимание на общественный и классовый характер творчества писателя. Постулат «литература отражает жизнь» постепенно менялся на «литература отражает реальность». Исследования, к сожалению, не были достаточно глубоки, а только представляли автора и сюжет произведений. В течение этих десяти лет вышли в свет около десяти критических статей. Четыре из них были посвящены роману «Преступление и наказание». После двадцатилетнего осмысления критика творчества Ф. М. Достоевского из общих рассуждений вылилась в анализ конкретного романа. По сравнению с исследованием в 1920-х годах, интерес к творчеству писателя уменьшился.

Далее в 1940-х годах осмысление наследия Ф. М. Достоевского в Китае шло по социалистическому пути.

Вышеприведенный и далеко не полный обзор свидетельствует о том, какую важную часть обширной проблемы русско-китайских литературных связей составляет вопрос творческой рецепции Ф. М. Достоевского в Китае в первой трети XX столетия. Статьи, рецензии, высказывания, признания, отклики ведущих китайских писателей являются доказательством того, что наследие русского писателя как часть общечеловеческого наследия во многих аспектах определяло атмосферу литературной жизни в Китае. Ф. М. Достоевский прочно вошел в интеллектуальный и творческий мир многих китайских писателей и стал частью китайской культуры.

Глава 2. Идеи и образы Ф. М. Достоевского в творчестве Лу Синя

Лу Синь – один из первых исследователей Ф. М. Достоевского в Китае. Биограф классика китайской литературы отмечает, что Лу Синь отмечал гений русского классика, способный «проникнуть в глубину души человека не с помощью описания внешности, а с помощью тона и голоса. Изображенное Достоевским жизненное пространство героев он воспринимал в трех аспектах: 1) ситуация социальной и метафизической свободы; 2) попытка героев найти возможность реализовать свои творческие силы, ставящая их на грань жизни и смерти; 3) раскрытие мотивов и причин духовного кризиса человека, находящегося в состоянии нравственно-онтологического запустения» [Синьюй Чэнь, с. 295-296].

Необходимо отметить, что китайских читателей в первую очередь интересует вовсе не христианская проблематика Ф. М. Достоевского. Чжан Бяньгэ, исследуя восприятие его творчества в Китае, отмечает, что Ф. М Достоевский – писатель наиболее чуждый традициям китайской духовной культуры. И И. С. Тургенев, и Л. Н. Толстой, и А. П. Чехов значительно более популярны среди китайских читателей, причина в том, что названные писатели попадают «в унисон» с медитативностью и образностью, которые свойственны народной культуре Китая. «Пребывание в спокойствии и гармонии, когда не надо ни к чему стремиться и можно оставаться в смутном и цельном состоянии. <…> …Эстетическим путем освобождается человек, это и есть центральная идея китайской культуры. А христианские понятия – грехопадение, искупление и спасение через страдание – чужды ей. Это и мешает китайским читателям глубоко вникнуть в мир Достоевского» [Чжан Бяньгэ, 2007, с. 467], – так китайский ученый поясняет «рекомендации» с точки зрения философско-религиозного учения даосизма, наиболее значимого в культуре Поднебесной.

«Как китайский читатель я не в состоянии понять достоевское терпение, смирение и страдание. В Китае нет русского Христа, здесь господствует Ли (“вежливость”), а не Бог» [Синьюй Чэнь, с. 296], – эти рассуждения Лу Синя также

указывают на причины трудности восприятия русского классика носителями восточной культуры и религии. Но, однако, как талантливый писатель и чуткий, тонкий читатель, Лу Синь исключительно высоко ценил открытия Достоевского-художника: многие формы, приемы и способы повествования русского прозаика писатель использовал в своем творчестве.

Китайский исследователь в своем осмыслении творчества Ф. М. Достоевского не всегда соглашается с критикой даже со стороны таких признанных специалистов области словесности, как Л. Н. Толстой и М. Горький, так как это давало повод к неоправданным упрекам писателя в художественном несовершенстве: в однообразии героев, в растянутости повествования, в небрежности языка, в неправдоподобии ситуаций в его романах (подобного рода замечания звучали и в западноевропейской критике: Георг Брандес, известный датский критик, называет Ф. М. Достоевского «одним из величайших поэтов», но при этом оговаривается, что тот «не был великим художником» [Брандес, с. 145]).

Лу Синь отмечает, что в конечном счете во всех великих романах Ф. М. Достоевского речь идет об одном и том же – о начале и смысле человеческого бытия. Отсюда впечатление однообразия. Между тем герои, схожие друг с другом в основных своих духовных качествах, бесконечно разнообразны в конкретных проявлениях. Критиковать Ф. М. Достоевского за несовершенство формы романов, все равно что видеть недостатки его героев в безудержности мысли и ненормальности поведения.

Не только личность, но и сама действительность находится у Ф. М. Достоевского в «пороговой» ситуации, тотальности которой во многом содействует характер изображения. Огромным художественным усилием писатель на большом протяжении романного времени поддерживает реальность на уровне кульминации, усиливая катарсичность финала. Ф. М. Достоевский описывает не момент кризиса, а длящийся кризис, который, например, в «Братьях Карамазовых» или «Преступлении и наказании», вступает в силу с первых же сцен. Течение жизни в романах чрезвычайно ускорено, поскольку переходная действительность всегда

ощущается стремительным бегом времени. Кроме того, писатель придавал громадное значение тону повествования – тону тревоги, высшего душевного напряжения, мучительного беспокойства и ожидания.

В своих размышлениях о Ф. М. Достоевском Лу Синь рассуждает о природе гениальности, постулируя, что гений и старше, и моложе своего времени: в нем мудрость предшествующих и последующих веков. Отсюда истинное бессмертие гения, а также его непревзойденность, потому как никто другой не достигает такого же мастерства, как он, работая в том же направлении. В искусстве совершенное бывает в единственном числе. Естественно, у каждой эпохи есть потребность по-своему прочитать великие творения гениальных художников. «Подумать только, какой силой обладают они: все, что было перед их глазами, давно прошло и отшумело, а новые и новые поколения людей меряют себя мерою этих художников, пускай, не соглашаясь и споря с ними во многом. Вот почему мы читаем ныне Ф. М. Достоевского – читаем, как никогда его не читали» [Лу Синь, т. 7, с. 425].

Ф. М. Достоевский – признанный мастер повествовательной техники интроспекции, метода психологического исследования, заключающегося в наблюдении собственных психических процессов, познании человеком моментов собственной активности: отдельных мыслей, образов, чувств, переживаний. Приемы изучения внутренней духовной жизни человека, использованные в романах, – это в первую очередь самонаблюдение героя и рефлексивный анализ.

Князь Банковский – «порочный» циник, герой романа «Униженные и оскорбленные» – провокативно предлагает вывернуть наизнанку мутный мрак души человека: «Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, – то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться» [Достоевский, т. 3, с. 361]. Герои рассказов «Кроткая» и «Скорбь по

ушедшей» реализуют эту идею: тексты объединяет форма монолога-исповеди героя после самоубийства/смерти жены. Оба произведения строятся как психологическая ретроспекция рефлексирующего сознания рассказчика.

Лу Синь наследует манеру Ф. М. Достоевского в выборе нарративной формы: герой рассказа – «автор», инициирующий особую форму слова – исповедального, приоритетного слова, которое транслирует последнюю правду о себе. У героев Ф. М. Достоевского исповедь – форма поведения, воплощенная в риторике: это эстетически самоценная повествовательная игра. Исповедные ценности обытовляются, травестируются, парадоксально сочетая глумление, цинизм, издевку с серьезностью и предельным душевным обнажением. Стиль письма пародирует ситуацию исповеди: вместо покаяния – циничная и уничижительная критика себя. Слово же героя Лу Синя свободно от амбивалентности, раздвоения, значительно спокойнее по эмоциональной энергетике: осознавая жизненный крах, герой Ф. М. Достоевского заворачивает исповедальный дискурс в пять шагов рефлексии, Лу Синь ограничивается двумя.

Масштабность художника начинается с того, с какой силой проникает он в частный случай: в искусстве все держится именно на них. Потому-то восприятие искусства и доступно в известной мере всем людям, только и делающим, что совершающим «частные случаи», непрерывная цепь которых образует мировую историю. И при наблюдении за крохотными уличными сценами Ф. М. Достоевский не забывал о железном ходе истории.

Русский писатель обнаруживал в частном случае связь времен, и одновременно различие в смене поколений и событий, и единство всего происходящего. Если и признавал вечный круговорот, горячим сторонником которого вскоре сделался Ф. Ницше, то видел в нем дурную сторону человеческого существования и бытия вселенной: черт в романе «Братья Карамазовы», думая о том, что наша планета, именуемая Землей, вероятно, успела биллионы раз измениться, вовсе не завидует тем, кому довелось видеть все это: какая скука! Люди вертятся в заколдованном круге, бесплодно и бессмысленно, поскольку

оказались во власти суеты и бессодержательности, которая всегда одинакова в отличие от содержания. Ф. М. Достоевского удивляет эта слепота людей, имеющих такое высокое предназначение и отдавшихся во власть опустошающей чепухи. С горькой иронией он шутит над их неспособностью взглянуть истине в лицо.

В связи с этим огромную роль в художественной картине мира Ф. М. Достоевского играет образ социального и нравственного беспорядка, тотальный диссонанс повседневного социального бытия. «Маленький человек» и «подпольный» человек – не только частный психологический указатель, но еще и важнейший социальный маркер.

2.1. Художественная рецепция «Кроткой» Ф. М. Достоевского в рассказе «Скорбь по ушедшей» Лу Синя: «кротость» и «смирение» в интерпретации писателей

Герой «Кроткой» пытается самоутвердится и побороть свой страх за счет унижения и подавления воли другого. Амплитуда психологических реакций героя предельно широка: от наслаждения идеей неравенства (его пленительно завораживало, что ему сорок один год, а ей – шестнадцать; она – нищая, он – владелец значительного состояния), до мазохистского желания превратиться в вещь супруги, в ее «собачонку» [Достоевский, т. 24, с. 28]. Парадоксальное сочетание самоуничижения и гордыни служит мотивировкой широкого спектра негативных, разрушительных чувств и эмоциональных состояний, объясняя амбивалентное сочетание восторга и отчаяния, самолюбования и ненависти к себе.

Герой-рассказчик «Скорби по ушедшей» попадает в плен нищего повседнева и считает виновником отчаяния и бедственного существования свою «слепую» любовь: «Я чувствовал, что спасение только в разрыве: Цзы-цзюнь должна на него решиться. На мгновенье я даже пожелал ее смерти, но тут же раскаялся и осудил себя» [Лу Синь, 1971, с. 298]. Цзюань-шэн отслеживает свою «тень» – двойника из

бессознательного: «Какой-то скверный мальчишка, казалось, стоял за спиной и злобно меня передразнивал» [Лу Синь, 1971, с. 298].

Героини обоих рассказов сначала «уходят» в молчание – танатологический симптом, предвестник смерти, затем выбирают смерть. «Почему, почему мы с самого начала принялись молчать? Сначала ведь ссор не было, а тоже молчание. Она все как-то, помню, тогда исподтишка на меня глядела; я, как заметил это, и усилил молчание» [Достоевский, т. 24, с. 15], – так диагностирует начало смертельной болезни взаимоотношений с женой рассказчик «Кроткой». «Я ожидал взрыва, а ответом было лишь молчание. Лицо у Цзы-цзюнь вдруг стало пепельно-серым, как-то помертвело, но через какой-то миг она очнулась, глаза ее по-детски вспыхнули, заметались, совсем как у ребенка, который, изнывая от голода, ищет мать. Она же взывала к пустоте, страшась встретиться со мной взглядом» [Лу Синь, 1971, с. 299] – героиня «Скорби по ушедшей» замыкается в пустоте «мужественно» заявленной нелюбви и принимает самоубийственное решение вернуться в ад родительского дома к отцу-деспоту, где ее ждет скорая кончина. М. М. Бахтин лаконично и афористично обозначил главную проблему подобной ситуации: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться» [Бахтин, с. 434].

Для героев рассказов-исповедей непреодолимым препятствием становится собственная личность. Жажда властвовать подчиняет себе ростовщика из «Кроткой»: при глубоком отвращении к себе герой страдает гипертрофией амбиций и утверждает любой ценой приоритет своей личности. Цзюань-шэн из «Скорби по ушедшей» попадает в ловушку ложной мужественности («нужно большое мужество, чтобы сказать правду») и страстного желания свободы (журнал, где он пытается опубликовать свои произведения, носит весьма символичное название «Друг свободы»). Оба героя претерпевают страдания из-за неумения жалеть и прощать.

Смерть близкого человека – женщины – меняет героев. Ф. М. Достоевский в предисловии к рассказу говорит о своем персонаже: «Ряд вызванных им

воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце... Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» [Достоевский, т. 24, с. 6]. С этими словами наверняка согласился бы и китайский писатель: оба героя вступают в диалог с уже ушедшими из жизни женами, и это дает возможность осознать свою вину. Ростовщик восклицает: «…Я не безумный и не брежу вовсе, напротив, никогда еще так ум не сиял… Измучил я ее – вот что!», ему вторит рассказчик Цзюань-шэн: «О, как мне захотелось, чтобы и в самом деле существовали ад и души грешников! Как бы яростно ни выл ураган возмездия, я отыскал бы Цзы-цзюнь, покаялся, поведал ей о своем горе и вымолил бы прощение. А если бы не вымолил, то пусть сгорел бы в жестоком пламени ада и вместе с моим раскаянием и горем превратился в пепел» [Лу Синь, 1971, с. 304]. В этих словах – горький безжалостный суд героя над самим собой, такая искренность очищает и возвышает душу. И русский, и китайский писатели были уверены, что залог будущего возрождения героя – в покаянии.

«Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего “я” – это как бы уничтожить это “я”, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [Достоевский, 1971]. Этика Лу Синя звучит в унисон с этим убеждением Ф. М. Достоевского.

Понятие «кротость» так зафиксировано в словаре: «Кроткий, о челов. Тихий, скромный, смиренный, любящий, снисходительный; невспыльчивый, негневливый, многотерпеливый; кроткое обращение – ровное и доброжелательное; кротить (укрощать, смирять, утишать, унимать)» [Даль, с. 509]. Вербализаторами концепта выступают лексемы «терпение», «безропотность», «смирение», «тихость», «покорность» и их дериваты.

«Смирение» в «Толковом словаре живого великорусского языка» характеризуется следующими семантическими нюансами: «сознание слабостей своих и недостатков, чувство сокрушения, унижения; раскаянье» [Даль, с. 288-290]. Китайцы говорят, что будущее требует воли, настоящее требует терпения, а

прошлое – смирения. Смирение осмысляется не просто как сдача на милость судьбы, смирение – это сознание, как несправедливы претензии на то, чтобы судьба была справедливой лично к тебе. Смирение противопоставляется гордости (вспомним призыв Ф. М. Достоевского к смирению «гордого» и «праздного» человека: «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя и себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь наконец народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам её недостоин, злобен и горд и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за неё надобно заплатить» [Достоевский, т. 26, с. 139]). Среди пословиц русского народа находим следующую «С бедой не перекоряйся, покорись беде, и беда покорится». «Смиренный» – не имеющий склонности противится Богу.

Религиозное мироощущение требует уменьшения наших притязаний, поэтому Ф. М. Достоевский в образе Великого Инквизитора из романа «Братья Карамазовы» воплотил мысль о том, что аскетизму не хватает именно смирения. Можно уточнить для осмысления одной из основ русской духовной культуры – понятия «кротости» – сокровенный этический смысл которого заключается в ощущении благодати. Смирение – это осознание и принятие того, что ты имеешь ровно то, что заслуживаешь.

В прозе Лу Синя вербализаторы концепта «кротость» – покорность, безропотность, тихость, смиренность – насчитывают около двадцати контекстов. Художественная проза Ф. М. Достоевского предлагает более сотни употреблений слова «кротость». В языковой картине мира русского классика этот концепт является проводником семантического напряжения и играет значимую роль. Сравнительный анализ текстов русского и китайского писателей позволяет

обозначить существенную разницу в восприятии и словоупотреблении концепта «кротость» и его вербализаторов.

В текстах Ф. М. Достоевского прилагательным «кроткий» определяются: лицо и черты человека (*голубые и кроткие глаза; кроткая и грустная улыбка; кроткий и ясный взгляд; кроткий, но проникнутый, почти дрожавший голос; удивительно ласковое, кроткое и нежное выражение*), чувства и эмоции (*самое кроткое отчаяние; кроткие сны, молчание, негодование; стыдливая, кроткая любовь; кроткое и боязливое сердце; кроткая, истребившая себя душа*), жесты, поведение, поступки (*кроткое, смиренное самоубийство; благородное и кроткое движение*).

Ф. М. Достоевский значительно расширяет семантическое поле концепта, употребляя понятие «кротость» в парадоксальных словосочетаниях: *кроткое негодование; кроткое, смиренное самоубийство; самое кроткое отчаяние*. Сочетание антитетичных лексем обусловливает глубину и точность авторских характеристик человека и его психологических и философских особенностей. Рассказ изначально задумывался под названием «Девушка с образом», а в окончательной редакции доминантное понятие «кротость» концептуализировалось и трансформировалось через субстантивацию признака в имя собственное.

У Лу Синя «кротость» и «смирение» представлены в следующих контекстах: *кротко ответил; смиренно сказал; смиренно согласился; смиренно отнекивался; смиренно взял на себя; смотрел в лицо со смирением; такое смирение лишь распалило; безропотно согласился; покорно доверился; с ее наивной покорностью; покорный взгляд и молчаливость.*

В словаре китайского классика «смирение» всегда имеет положительную коннотацию и не выходит за рамки традиционного словарного толкования. Понятие «кротость» встречается исключительно редко: в избранных повестях и рассказах Лу Синя из серии «Библиотека всемирной литературы» определение «кроткий» встречается всего лишь один раз, в то время как «смирение» и его производные употребляются более чем в двадцати контекстах.

Компаративный подход к словоупотреблениям понятий «кротость» и «смирение» в художественных текстах Ф. М. Достоевского и Лу Синя позволяет увидеть существенную разницу восприятия и национального бытования этих феноменов.

Интересная особенность одного из ключевых вербализаторов концепта «кротость» в древнерусском языке – «смирение» («мир») – сближается со значением «мера» – «порядок», «обычай». Следует отметить, что эти значения в китайской языковой картине мира исключительно востребованы и проявляют «земной» аспект феномена смирения: приниженность, ничтожество, низкое положение; приведение к покорности, исправлению, обуздание, утеснение, а также способы или устройства для осуществления такого воздействия. Жизнь китайского мужчины, от императора до простого рикши, и каждой китайской женщины – это жизнь самопожертвования. Жертвой женщины в Китае является самоотверженная жизнь ради мужчины, которого она называет мужем, а жертва мужчины – это обеспечение и защита семьи и государства. Женский идеал в Китае сводился к трем покорностям: когда женщина не замужем, она должна жить для отца; когда она выходит замуж, она должна жить для мужа; овдовев, она должна жить ради детей. Как культ верности является религией китайского мужчины, так религией настоящей китайской женщины является культ самоотверженности.

Для русской ментальности актуальны значения феномена, фиксирующие христианское понимание смирения и образующие этический полюс концепта: раскаяние, «сердечное сокрушение», то есть сознание своей греховности; страдание, унижение; самоумаление, кенозис [Дьяченко, с. 622]. «Укротить» – означает «укоротить»: укрощение амбиций, веры, что достоин лучшего. Кротость означает не усталость или слабость, в русской языковой картине мира кротость – именно знак силы. В русской традиции смирение – христианское.

Отметим, что и для русской, и для китайской ментальности характерна установка на «примирение с действительностью». Смирение осмысляется как согласие на терпение, как способность и готовность воспринимать сложное

наличное не просто как неизбежное, а как нужное тебе самому. Фактически, речь идет о вере в судьбу и в Бога, как в конечную разумность всего происходящего. Подобный аспект восприятия предполагает «достижение внутреннего мира (умиротворенного состояния духа) возможно лишь при условии примирения с внешним, окружающим миром, то есть отказа от вражды с другими людьми, и принятия всего, что вокруг происходит. На языке смиренного, верующего в разумность бытия, человека, есть то, что должно быть, а смириться – значит постичь некую высшую мудрость существующего. При этом носитель такой установки сам для себя находит аргументы, почему “примирение с действительностью” возможно, разумно и необходимо» [Зализняк, с. 117]. Мудрый выносит из жизни уроки «пестуя» личность, и судьба – любая, всякая – оказывается таким образом для него бесценной.

Активная борьба за царствие Божие на земле – это идеал западной христианской церкви. Феномен «смирения», осмысленный в рамках языковой картины мира китайцев, основан на покорности обстоятельствам. «Смирение» в контексте восприятия русской ментальности, смирение как кротость, предполагает совмещение активной творческой позиции и принятия действительности. Смирение не ослабляет и не принижает самосознания человека, не отрицает активной жизненной позиции, а напротив, побуждает стремление к совершенству – религиозно-нравственному идеалу.

Анализ словоупотреблений концептов «кротость» и «смирение» классиками русской и китайской литературы позволяет сделать вывод о том, что в отличие от языковой картины мира Лу Синя, где концепт «кротость», имеющий позитивные словарные коннотации, не является доминантным или смыслообразующим, и на первый план выходят понятия «смирение» и «покорность», у Ф. М. Достоевского концепт «кротость» оказывается одним из ключевых, фундаментальных репрезентантов русской национальной самобытности.

2.2 «Маленький человек» Ф. М. Достоевского и Лу Синя

Ф. М. Достоевский впервые раскрыл самосознание «маленького человека», до него этот образ рассматривался как объект художественного наблюдения, а не как носитель самоценного сознания. Таковы герои А. Пушкина и Н. Гоголя – Вырин и Башмачкин, задавленные своим низким социальным положением чиновники николаевской эпохи. Они пробуждают сострадание читателя, но их внутренний мир остается закрытым, непроницаемым для стороннего наблюдателя, следовательно, не дает читателю повода для отождествления себя с героем, сохраняет между ними дистанцию, препятствуя пониманию другого как себя самого и вытекающую из этого возможность равенства. Разрыв между «маленьким человеком» и образованным читателем не преодолевался.

Пафос критики ранних русских реалистов нуждался в углублении психологизма. Единомышленники Ф. М. Достоевского, творческие адепты «натуральной школы» В. Г. Белинского, «изображавшие в 1840-х годах жизнь “маленького человека”, чиновника, склонны были делать акцент в первую очередь на материальной нищете, забитости героев» [Фридлендер, 1982, с. 9]. Новатору Ф. М. Достоевскому этого было недостаточно.

Еще в своей дебютной повести «Бедные люди» он пошел дальше своих великих предшественников, описав героев не только сочувственно, но и добавив к бытописанию и христианской патетике раскрытие глубин психологии «маленького человека». Макар Девушкин и Варя Доброселова живут в подобии романтического двоемирия, где косный мещанский мирок соприкасается с величием лежащей вне его рамок жизни. «Униженные во внешнем существовании, они обретают богатство и полноту жизни в переписке, которая раскрывает перед читателем неведомые окружающему враждебному миру сокровища их души и сердца» [Фридлендер, 1982, с. 8]. Кульминация спора с предшественниками иронически приобретает литературную окраску. Так, в середине повествования Макар Девушкин читает и анализирует «Станционного смотрителя» и «Шинель». Если

повесть Пушкина вызывает у него восторг и ощущение того, будто текст написал он сам, то произведение Гоголя порождает в его душе гнев и смятение – как смеет сочинитель свысока выставлять на обозрение его трудную жизнь. «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Что, мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует. Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» [Достоевский, т. 1, с. 63]. Девушкин хочет переделать концовку «Шинели», так как оригинал кажется ему «злонамеренным» и неправдоподобным. Так литературный родственник Башмачкина судит современную ему литературную традицию – и в этом его самосознание проявляется наиболее полно. Он становится многомерной личностью, приобретая неведомый ранее масштаб.

Фигура «маленького человека» Ф. М. Достоевского эволюционировала от ранних бедных людей до мизантропов и юродивых его поздних романов. В изображении своих аутсайдеров писатель был вполне самостоятелен, несмотря на ощущаемое в его текстах влияние А. Пушкина и Н. Гоголя, В. Гюго и Ч. Диккенса. Отверженный человек Ф. М. Достоевского уникален тем, что его внутренняя сущность неисчерпаема, не познается внешним анализом и требует от читателя радикального отождествления себя с героями. После Ф. М. Достоевского писать по-старому стало невозможно. Он открыл новую оптику изображения характера, впервые примененную писателем при создании образов бедных людей. Произошла художественная революция, навсегда изменившая лик литературы.

Уроки русского писателя не прошли даром. У Ф. М. Достоевского была плеяда достойных последователей – среди них В. Гаршин, Т. Манн и У. Фолкнер. К их числу принадлежит и великий китайский писатель Лу Синь, совершивший

подобный эстетический переворот в китайской литературе начала XX века, в которую ввел «маленького человека» как самостоятельного, центрального героя.

Обращение к рассматриваемому образу обусловлено историческими причинами. У русского и китайского общества было много общего. Социальная ситуация в Китае на переломе XIX и XX веков многими чертами напоминала положение русского пореформенного общества. Поднебесная империя испытывала ломку традиционного уклада: нерушимо стоявшая более двух тысяч лет конфуцианская мораль начала разрушаться. Если русский «маленький человек» был порожден средневековой сословной моралью и реформами Петра I, разделившими общество на четырнадцать разрядов «Табели о рангах», то корни китайского «маленького человека» лежали еще глубже.

Лу Синь пишет в предисловии автора к русскому переводу романа: «Когда-то наши древние умники, так называемые мудрецы, установив отличие высших от низших, разделили все население на десять сословий. И хотя старым разделением теперь не пользуются, но дух его все живет. <…> Природа породила человека чрезвычайно искусно – ни один не может почувствовать физических мук другого. Но наши мудрецы и их последователи поспешили еще увеличить пробел, оставленный природой, чтобы ни один не смог понять и душевных мук другого. <…> Многие были лишены возможности говорить, не смели даже думать, вследствие высоких стен, возведенных из древних поучений. <…> Простой народ, хилый и увядший, словно пробивающаяся из-под огромного камня трава, четыре тысячи лет жил в молчании…» [Лу Синь, 1971, с. 99–100].

Но XX век принес резкие общественные перемены. Революционные потрясения не только раскрепостили народный дух, но и лишили многих почвы под ногами. Смена исторических эпох не могла не породить своих жертв. Одной из них можно назвать главного героя повести Лу Синя «Подлинная история А-Кью». А-Кью – олицетворение «среднего» китайца начала XX века: в центре внимания повести – проблема пороков и слабостей национального китайского характера. Бесправный батрак, не имеющий своего дома, ночующий под сводами храмов, –

низшее звено в цепи традиционалистского миропорядка. Бедствующий А-Кью показан не без иронии. Трагикомичность его положения заключается в неадекватности восприятия героем окружающего мира, напоминающей своеобразный вид донкихотства. А-Кью изобрел свой собственный способ психологической защиты – при каждой постигшей его неудаче он воображает возвышающие его иллюзорные победы над врагами. Мышление А-Кью пародирует традиционные шаблоны героики и чести. Только такого человека могло породить общество, с восторгом внимающее басням героя о том, как он был слугой у знатного человека.

Поведение А-Кью настолько полно выражало тенденции общественной жизни Китая, что породило термин «акьюизм». Акьюизм – это не религиозное смирение наподобие буддистской или христианской аскезы, это и не романтическая мечтательность ранних героев Ф. М. Достоевского. Акьюизм – это радикальное бегство от действительности, защитное фантазирование.

А-Кью нельзя оскорбить, потому что у него нет самолюбия, но в тоже время он может заниматься самобичеванием. Этот парадокс сближает героя с «подпольным» человеком Ф. М. Достоевского. Его личный ничтожный опыт – мерило всех вещей. Лу-Синь обнажает глубокий самообман героя, который приводит к отсутствию человечности, бездушию, отказу смотреть правде в глаза.

На самом деле эскапизм А-Кью изначально несет в себе примирение с несправедливым традиционным укладом, сам строй мыслей героя поразительно напоминает окружающий его порядок. Отношение героя к женщинам, к другим нищим и отверженным вполне стереотипно – он демонстрирует к ним презрение, перенося испытываемое им пренебрежение общества на других людей. А-Кью с восхищением рассказывает о казни революционера, не подозревая, что его тоже ожидает подобный конец – он был расстрелян за чужое преступление. Герой неожиданно вырастает к концу повествования, превращаясь из жертвы в мученика – пусть и невольного, недоумевающего по поводу своей участи. Парадокс его смерти состоит в том, что причиной является одно из последствий революции,

ничего не изменившей в жизни деревушки. Трагедия А-Кью – трагедия всего китайского народа, задавленного тяжестью привычного уклада жизни. Именно это хотел показать Лу Синь, заявляя в предисловии свое желание «отобразить душу современного китайца» [Лу Синь, 1971, с. 99–100]. На примере А-Кью писатель выражает свою позицию: он не только сочувствует «маленьким людям», но и обличает их пагубный конформизм.

Трагизм существования «маленьких людей» раскрывается на примере женских персонажей едва ли не сильнее, чем при обращении к фигурам героев-мужчин. Патриархальное общество требовало от женщин полного повиновения, что не могло не породить конфликта в эпоху пробуждения их сознания. Рассмотрим два рассказа Лу Синя – «Моление о счастье» и «Скорбь по ушедшей», в которых преломилась трагедия китайских женщин, раскрытая не столько в бытописательном, сколько в психологическом разрезе.

Служанка Сян-линь из рассказа «Моление о счастье» сломлена рядом несчастий, превративших ее из цветущей энергичной молодой женщины в бессильную старуху. Она пережила смерть обоих мужей, гибель любимого ребенка. Но не в меньшей мере ее погубило мнение общества, отказывающее в уважении несчастной женщине, сопротивлявшейся своей тяжкой доле и тем нарушившей неписаные правила. Когда Сян-линь вернулась к прежним хозяевам, ей было отказано в совершении жертвоприношений: она хотела искупить свою вину, пожертвовав все свое жалкое подаяние на храмовый порог (здесь видна перекличка с евангельской историей о двух лептах вдовицы). Счастье, обещанное героине ее прозвищем («Сян» переводится как «счастье»), так и не наступило. «Еще при жизни ее выбросили в мусорную кучу, словно старую истрепанную куклу» [Лу Синь, 1971, с. 173]. Гибель тетушки героини подводит черту под безжалостной картиной старого мира.

Истории Сян-линь вторит жизненный путь Цзы-Цзюнь, героини рассказа «Скорбь по ушедшей». Она порвала со своей семьей ради своего возлюбленного, открывшего ей мир западной культуры. Но со временем его чувство остывает, и он

признается в потере любви, что убивает Цзы-Цзюнь, она угасает вдали от героя. Ее история во многом схожа с жизненным путем Сян-линь, несмотря на внешнее различие их социального положения. Судьба обеих героинь связана с одной и той же проблемой – отчужденностью женщины в мире консервативных ценностей. Их объединяют и некоторые личные черты. Решимость Цзы-Цзюнь («Я принадлежу самой себе, и никто не вправе вмешиваться в мою жизнь!» [Лу Синь, 1971, с. 254]) сходна с бунтом Сян-линь, сопротивлявшейся брачной церемонии. Физическая борьба крестьянки и мысленный протест горожанки дополняют друг друга. Обе героини порицаются обществом – от Цзы-Цзюнь отвернулся родной дядя, Сян-линь потеряла доверие своих господ. Отметим, что история Цзы-Цзюнь во многом перекликается с драмой Кроткой Ф. М. Достоевского. Все три женщины раздавлены жестокостью патриархального миропорядка, их трагическая участь – приговор старому строю.

Как страшно жить человеку – вот первое впечатление, производимое Ф. М. Достоевским. Это касается и Макара Девушкина из романа «Бедные люди», и господина Прохарчина из одноименного рассказа, и Голядкина из «Двойника». В пределах своего кругозора каждый из них видит несоизмеримость собственных сил с тем, что ему противостоит. Погиб Вася Шумков из раннего рассказа «Слабое сердце», потеряв уверенность в способности отблагодарить своего начальника за подаренные пятьдесят рублей. Но «маленький человек» может быть не только безвинно страдающим героем, с не меньшей вероятностью в нем может раскрыться самодовольный тиран. В связи с тем, что центральный герой Ф. М. Достоевского находится в своеобразном поединке с целым миром, зараженным ядами зла и неправды, зараза переносится на него самого. Ненавидя всякие формы тиранства, он и сам вступает на путь, ведущий к тирании. Это касается не только сильных героев-идеологов – почти все герои-идеологи Ф. М. Достоевского наделены аналогичными свойствами, каждый в меру своих возможностей. Но все они – неудачники, и ответственность за свою неудачную жизнь возлагают раньше всего на самих себя. Углубляясь в свою сущность, герои видят злой умысел судьбы по

отношению к ним, понимая судьбу как нечто внеличное, извечное, коренящееся в самих основах человеческой природы и человеческого бытия, иными словами, во всей всемирной истории. Сильный герой-идеолог, ставший на путь тирании, обычно сам становится жертвой идеи-«тирана»: не удалось избежать гибели Ставрогину («Бесы»), располагавшему безмерными силами, но не нашедшему точки для благоразумного их применения; остается жить Раскольников, однако с чувством непреодолимого отвращения к себе; да и для Ивана Карамазова собственное существование превращается в тяжкое бремя.

Многие персонажи из разряда «маленьких людей» Ф. М. Достоевского относятся к подобному типу. Таков Фома Опискин из повести «Село Степанчиково и его обитатели», русский Тартюф, бездарный сочинитель с чудовищными амбициями. «…Змея литературного самолюбия жалит иногда глубоко и неизлечимо, особенно людей ничтожных и глуповатых. Фома Фомич был огорчен с первого литературного шага и тогда же окончательно примкнул к той огромной фаланге огорченных, из которой выходят потом все юродивые, все скитальцы и странники. С того же времени, я думаю, и развилась в нем эта уродливая хвастливость, эта жажда похвал и отличий, поклонений и удивлений» [Достоевский, т. 3, с. 12]. Такой тип порожден сугубо литературной средой, но в полной мере он расцветает на почве разваливающегося крепостнического уклада. Выдавая себя за непризнанного гения, Фома пускает пыль в глаза простодушным обитателям села Степанчикова. Так, помещик Ростанев преклоняется перед ним, соглашаясь во всем. Герой становится негласным лидером в небольшом обществе, олицетворяющем собой Россию перед эпохой великих реформ. Приживал постепенно превращается в диктатора, заправляющего всеми делами поместья. Его самодурство и оторванность от жизни воплощается в нелепых попытках насильно ввести в быт крестьян французский язык: Фома заставляет своих учеников поневоле заводить тетрадки с вокабулами, где французские слова написаны в примитивной русской транскрипции. Его многолетние творческие усилия оказываются совершенно бесплодными, лишь раскрывающими его невежество и

несостоятельность: «Скажу здесь кстати, что Фома, просидев здесь почти восемь лет, ровно ничего не сочинил путного. Впоследствии, когда он отошел в лучшую жизнь, мы разбирали оставшиеся после него рукописи; все они оказались необыкновенною дрянью. Нашли, например, начало исторического романа, происходившего в Новгороде, в VII столетии; потом чудовищную поэму: “Анахорет на кладбище”, писанную белыми стихами; потом бессмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться, и, наконец, повесть “Графиня Влонская”, из великосветской жизни, тоже неоконченную. Больше ничего не осталось» [Достоевский, т. 3, с. 130]. Ирония Ф. М. Достоевского проявляется в том, что Новгород был основан в IX веке, а рассуждения о русском мужике пародируют скандально известные слова Н. В. Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями». Опискин – пародия на шаблонный образ проклятого поэта, вместе с тем герой не лишен подлинного трагизма. «Он не просто тиранит окружающих – он мстит обществу за полученные оскорбления» [Гроссман, 1962, с. 207]. Во многом он предтеча «подпольного человека». Личность Опискина неожиданно вырастает к концу повествования. Фома гротескно возвышается над породившим его иерархическим строем, фокусируя в себе его нелепые черты.

Под влиянием Опискина находится другой, не менее колоритный неудачливый литератор «Села Степанчикова» – лакей Видоплясов, предшественник Смердякова из «Братьев Карамазовых». Это манерный щеголь, мечтающий издать книгу своих стихов под нелепым названием «Вопли Видоплясова». Несмотря на подобную самовлюбленность, он вскоре начинает ненавидеть свою фамилию, мечтая сменить ее на более благозвучную. Этот герой – воплощение снобизма лакея, презирающего простой народ. В чем-то его образ перекликается с фигурой Фальшивого Заморского Черта из «Подлинной истории А-Кью». На примере Опискина и Видоплясова почвенник Ф. М. Достоевский показывает гибельность отрыва от народа.

Под стать Опискину и Видоплясову «почтенный учитель Гао», персонаж одноименного рассказа Лу Синя. Заядлый игрок и пьяница, он ведет курсы в женской школе. Он так же невежественен, как и его русский собрат, история родной страны представляет собой для него набор красочных банальностей: «Голова у него была буквально набита такими историческими фактами, как заключение союза о братстве в персиковом саду, убийство Сяхоу Юаня Хуан Чжуном на горе Динцзюнь, а также рассказами о хитроумных приемах, с помощью которых Чжугэ Лян запасал стрелы, трижды приводил в бешенство Чжоу Юя и многими другими. Для лекций о Троецарствии ему не хватило бы семестра. Да и эпоха Тан ему лучше известна, хотя бы по таким эпизодам, как продажа Цинь Цзюнем своего коня» [Лу Синь, 1971, с. 225].

Хаотичная, направленная на внешний эффект трактовка исторических событий анекдотична по своей сути, как и совокупность литературных отрывков Опискина. Сходство с русским интеллигентом-самозванцем проявляется и в отношении к окружающим. Гао глубоко презирает своих знакомых за необразованность. «Но, опубликовав в один прекрасный день в газете “Дачжун жибао” свою статью “Систематизация истории – долг китайского гражданина”, он вдруг понял, что Хуан Третий – человек низшего сорта, попросту говоря пустое место» [Лу Синь, 1971, с. 225].

Свои скудные познания недоучки герой выставляет при каждом удобном случае, пытаясь показать окружающим свою значимость и широту кругозора. Именно для воплощения этой черты персонажа, Лу Синь вводит эпизод смены имени: простое имя Гао герой меняет на вычурно-яркое Гао Эр-чу. Поясним эту значимую деталь текста подробнее: «Герой рассказа, желая подчеркнуть свою образованность и литературный талант, взял себе имя Гао Эр-чу, напоминающее имя Горького в китайской транскрипции – Гао Эр-цзи» [Лу Синь, 1971, с. 466].

Мня себя образованным человеком, носителем прогрессивной западной культуры, Гао продолжает мыслить привычными прописными истинами. «Значит, верно говорят – “все беды от грамоты”» [Лу Синь, 1971, с. 224], – думает он. Его

идейный фундамент на самом деле оказывается косным традиционным мышлением. Ложный пафос героя резко развенчан в кульминации рассказа, когда Гао в панике бежит с урока, слыша за собой смех своих учениц. Испытав в своем сознании одновременно реальное и воображаемое поношение, герой проклинает образование: «Я не намерен продолжать преподавание. Поистине, трудно представить, до чего могут довести эти женские школы. Порядочному человеку не стоит впутываться в это дело…» [Лу Синь, 1971, с. 232]. Он примиряется с действительностью только за игорным столом.

Если патетические речи Опискина – ироничная отсылка к апостольскому тону «Выбранных мест…» Н. В. Гоголя, то образ Гао – пародия на эпигонов М. Горького. Невежество китайского подражателя русского писателя особенно комично, если вспомнить что М. Горький был чрезвычайно эрудирован и удивлял своими знаниями специалистов. Неоромантик, создатель шулера-философа Сатина русский писатель низводится до невежественного картежника. Также Гао несколько напоминает Игрока из одноименной повести Ф. М. Достоевского. Как и Игрок, он работает учителем, но его подлинный талант проявляется только в искусстве азартной игры. Но в отличие от мечтательного бунтующего героя русского писателя Гао совершенно деромантизирован, это «маленький человек» без ореола невинного страдальца или романтической демонизации. Лу Синь не оставляет своему герою шанса возвыситься над окружающим миром, даже по сравнению с Опискиным трагизм образа существенно снижен. В этом проявилась критическая установка Лу Синя, безжалостно развенчавшего позеров от прогресса.

В своей притче «Умный, дурак и раб» Лу Синь дает еще один обобщенный образ «маленького человека». Раб привык только к двум состояниям – беспросветной работе и жалобам. Он порабощен не только снаружи, но и внутри. Его сокровенное желание – заслужить похвалу хозяина, он не хочет сам менять свою привычную жизнь. Эта пассивность находит поддержку у его слушателя, не без иронии нареченного Умным. Рабу и Умному противостоит Дурак – бунтарь, пытающийся пробить брешь в стене мрачной хижины Раба, символизирующей его

беспросветное замкнутое сознание. Дурак – один из многочисленной когорты «сумасшедших», населяющих «космос» Лу Синя, тех бунтарей, которые гибнут в попытках преобразовать мир действием. Рабу это не по душе, он в испуге зовет подобных ему, хозяин хвалит его за усердие. Герой доволен и думает, что его жизнь вскоре изменится к лучшему. Раб – воплощение статичного мышления, дурной бесконечности повиновения, ропота и не подкрепленных собственной волей надежд на облегчение своей участи. Его образ предельно заостряет черты китайского менталитета, порицаемые писателем. Конечно, этот персонаж предельно упрощен и смотрится иначе, чем другие «маленькие люди» Лу Синя, но писатель сознательно добивался именно такого эффекта. Грубоватая сжатость письма безжалостно разоблачает героев. Если грустная ирония повествования «Подлинной истории А-Кью» окрашивает повесть сочувствием к герою-неудачнику, то прямолинейность притчи снимает излишнее здесь сочувствие к герою, лишенному привлекательных индивидуальных черт, неизбежно возникающих при описании реалистического персонажа. Лу Синь хочет показать читателю гибельность пути покорности и соглашательства и достигает своей цели.

Как любая притча, произведение «Умный, дурак и Раб» имеет два плана. Зная тематику и специфику текстов Лу Синя, мы можем истолковать эту притчу так: Раб – это «маленький человек», прочие рабы – покорные низы общества, Умный – внутренне безучастный, примирившийся с действительностью интеллигент, Дурак – борец-революционер, Хозяин – верхи общества. Такая схема достаточно универсальна для любого иерархически построенного порядка. Национальный колорит притчи не мешает ей быть отражением общечеловеческого опыта. Мы видим, что и на сокращенном до символа материале иносказания Лу Синь проводит свою неизменную идею о порочном пути примирения с действительностью.

Обращение к образам «маленьких людей» обнажило общие черты поэтики обоих писателей – это внимание к яркой детали, портретике, пластике. Уже в ранние годы у Ф. М. Достоевского проявилось понимание огромной роли детали. Д. В. Григорович, друг юности писателя, отмечал в своих воспоминаниях: «Федору

Михайловичу Достоевскому не понравилось одно выражение. У меня было написано так: “Когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика”. “Не то, не то, – раздраженно вдруг заговорил Достоевский, – совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: “пятак упал к ногам”. Надо сказать: “Пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая”. Замечание это – помню хорошо – было для меня целым откровением. Да, действительно, “звеня и подпрыгивая” выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение» [Григорович, с. 266–267]. Мастерское владение деталью отличает и прозу Лу Синя. Вспомним, как А-Кью с восторгом произносит звукоподражание «ш-ша», передающее свист меча, отсекающего голову приговоренного к смерти. Деталь у обоих писателей не столько подробность, сколько триггер, открывающий в читателе возможность нового видения мира, без которого невозможно внутреннее пробуждение и преображение.

Сближает литературную технику обоих писателей и искусство краткого портрета. В этом плане характерны образы сломленных судьбой старика Покровского и тетушки Сян-линь – их объединяет метко подмеченная пластика, передающая подавленное душевное состояние героев.

Апофеозом отвергнутого обществом человека у обоих писателей парадоксально, но закономерно становится образ Христа. Это идеологический центр творчества Ф. М. Достоевского, «наивысший авторитет» [Сканлан, с. 96]. Писатель проверяет все евангельскими истинами, чью силу он некогда осознал в сибирском остроге. Русский классик неоднократно обращался к образу «распятого человеколюбца». Еще в письме к Н. Д. Фонвизиной он исповедует свой «символ веры»: «Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос

вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, т. 28, кн. 1, с. 176]. Христос Ф. М. Достоевского выступает не как грозный судия, а как страдающий всечеловек. Таков Лев Мышкин – Князь-Христос, таков Христос из поэмы «Великий Инквизитор». Это вполне ортодоксальные образы.

Архетип Христа изначально включает в себя мотив кенозиса, умаления бога перед людьми. Этот мотив проявляется еще в дохристианском образе «мужа скорбей» из 53 главы книги пророка Исайи, считающейся в христианской традиции пророчеством о Христе. Ф. М. Достоевский не мог пройти мимо такого толкования и с новой силой развивает его в своей философской прозе. В рассуждениях Ипполита, героя романа «Идиот», раскрыт трагизм физической смерти Христа. «Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. <…> Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть, и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: “Талифа куми”, – и девица встала, “Лазарь, гряди вон”, – и вышел умерший?» [Достоевский, т. 8, с. 339].

Кириллов, мятущийся нигилист «Бесов», вторит Ипполиту, доводя его мысль до пределов экзистенциального отчаяния: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в средине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: “Будешь сегодня со мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай:

этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека – одно сумасшествие» [Достоевский, т. 10, с. 471]. Так Ф. М. Достоевский раскрыл трагизм судьбы Христа устами своих вдохновенных героев-отрицателей, подчеркивавших его человеческую природу.

Для гуманиста Лу Синя Христос прежде всего – «сын человеческий», при том что китайский писатель продолжает рассматривать его как богочеловека. Он стоит в одном ряду с образами мятежных борцов из других притч писателя, таких как противостоящий любой форме лжи человек с копьем из отрывка «Такой Боец». Страдания распятого Сына Человеческого взывают к мести (посвященная Христу причта называется «Месть-2»). Лу Синь обвиняет распявших Христа людей в том, что они хотели его смирить и привести к покорности. «Они – о, эти жалкие люди! – хотят распять сына своего бога, чтобы от боли он смирился. <…> Они – о, эти проклятые люди! – распинают на кресте сына своего бога, чтобы от боли он покорился» [Лу Синь, 1971, с. 298]. Муки Христа здесь не прославляют его смирение, а служат критике традиционного повиновения, конформизма, заставившего мучителей казнить проповедника человеколюбия. Акцент смещен с религиозного плана на план общечеловеческий.

Трактовка Лу Синя схожа с пониманием Христа нигилистами Ф. М. Достоевского, это доведенное до предела умаление, раскрывающее подлинное величие жертвы. Для Лу Синя не столь важна божественность Христа, его привлекает тема страдания одинокого человека от рук близких к нему по природе личностей. «Бог покинул его, он так и остался “сыном человеческим”. Но люди Израиля все же распяли его, хотя он и “сын человеческий”. Эти люди, распявшие “сына человеческого”, запятнали себя кровью больше, чем если бы распяли “сына божьего”. От них еще сильнее пахнет кровью» [Лу Синь, 1971, с. 299]. Так образ Христа служит идеям гуманизма и революционной борьбы. Сходство трактовок Лу Синя и Ф. М. Достоевского – в обращении к страдающей человеческой природе Христа, к его одиночеству в прагматическом обществе, в

сближении образа богочеловека с фигурами «маленьких людей». Христос – наиболее возвышенный образ среди бесчисленных отверженных Ф. М. Достоевского и Лу Синя.

В заключение скажем, что Ф. М. Достоевский и Лу Синь раскрыли трагизм существования «маленького человека» на невиданном ранее уровне. Широта охвата материала поражает. Мы видим «маленьких людей» всех сословий и классов. Диапазон раскрытия темы необыкновенно широк – от реалистических типажей до героев притч и священного писания. Ф. М. Достоевский и Лу Синь показали развитие самосознания своих героев-аутсайдеров. «Маленький человек» перерастает свое социологическое измерение, превращаясь во всечеловека. Оба писателя дали великолепные критические картины русского и китайского общества в эпоху перемен. Обращение к образам «маленьких людей» выполнило и более широкую задачу – дать образ отчужденного человека как такового.

Мы видим совпадение творческих сознаний русского и китайского писателей, проявившееся в сходстве их поэтики. Это не только моральные установки, но и общность выразительных средств – внимание к детали, портретике и пластике. Но между позициями писателей есть и существенные различия. Православный христианин Ф. М. Достоевский видит путь преодоления отчуждения в смирении: «<…> русское решение вопроса, «проклятого вопроса», по народной вере и правде: “Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве”, вот это решение по народной правде и народному разуму <…>» [Достоевский, т. 26, с. 139].

Этот ход мыслей традиционен для христианской аскетики, с русским писателем могли бы согласиться такие авторитеты христианской мысли, как Исаак Сирин и Франциск Ассизский. В XX веке эту традицию продолжат писатели христианского возрождения. Гуманист Лу Синь выбирает бунт и отвергает всяческую покорность – как это впоследствии сделают французские атеистические экзистенциалисты Ж.-П. Сартр и А. Камю. В отличие от Ф. М. Достоевского,

декларировавшего возврат к христианству, Лу Синь оспаривает традиционную религиозную мудрость – поучения Конфуция и Лао-Цзы. Христианские мотивы китайского писателя лишены мистицизма, они всецело подчинены общему идейному направлению – революционному гуманизму, воспевающему сопротивление личности косной среде. Пафос Лу Синя – преодоление прошлого в борьбе за будущее, а не автономное от общественных перемен внутреннее преображение. Но различия между двумя великими писателями отступают на второй план перед силой их любви к человеку, эстетической общностью картины мира и творческой мощью.

2.3 Гуманизм и социальная революция в прозе Ф. М. Достоевского и Лу Синя

Яркую картину развития человеческой личности в эпоху кризиса гуманизма дали два творца, представляющие великие культурные традиции Запада и Востока. Это «реалист в высшем смысле» Ф. М. Достоевский и критический реалист Лу Синь. Русский писатель вошел в историю как создатель противоречивых образов «подпольного человека» и «человекобога», близкого к ницшеанскому сверхчеловеку. Лу Синь воплотил в своей прозе образ «сумасшедшего». Оба писателя мастерски раскрыли внутренний мир человека эпохи потрясений. Сложность и изменчивость современной им социальной среды не помешала писателям твердо отстаивать человечность.

Коренной вопрос для понимания Ф. М. Достоевского – природа его гуманизма. Перу Н. Михайловского, известного русского демократического критика, принадлежит статья о писателе с вызывающим заглавием – «Жестокий талант». Работа появилась после смерти классика, это обусловило ее восприятие как итоговой. Она и в самом деле сделалась своего рода вехой в изучении писателя. Н. Михайловский посеял сомнение в истинности гуманизма Ф. М. Достоевского. До сих пор можно встретиться с утверждением, что писатель увидел в человеке

преимущественно злое начало, его неспособность любить других людей, склонность ненавидеть их и глумиться над ними.

Ф. М. Достоевский – один из величайших гуманистов. Но одновременно с проповедью гуманистических идеалов в его произведениях эти идеалы подвергаются величайшему, иногда почти недопустимому испытанию. А это последнее выглядит и как сомнение в возможности их осуществления. Всякий большой писатель стоит горой за человека. Ф. М. Достоевский не является исключением. Он лишь более, чем кто-либо другой из великих художников, показал, как трудно человеку быть добрым даже по отношению к самому себе. Тут все дело в отличительных чертах как гения писателя, так и личной судьбы.

Особенности сложной биографии Ф. М. Достоевского были созвучны судьбам китайских писателей первой половины XX столетия. Поединок с собственной эпохой начались у прозаика, как только он вступил на путь литературной деятельности. В 1845 году, 24 лет от роду, он написал свой первый роман «Бедные люди», отдав его на суд В. Г. Белинскому, первейшему тогдашнему авторитету в русской литературе. Прочитав первое произведение молодого автора, он назвал его новым Гоголем, то есть гением. Вслед за «Бедными людьми» появились повести Ф. М. Достоевского «Двойник» и «Хозяйка», разочаровавшие критика.

После чтения знаменитого письма В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю, направленного против деспотизма и рабства, в апреле 1849 года писатель был арестован одновременно с остальными петрашевцами; после восьми месяцев одиночного заключении в Петропавловской крепости ему зачитали смертный приговора, который был заменен каторгой и ссылкой в Сибирь. На целые десять лет Ф. М. Достоевский был оторван от литературного труда. Четыре года провел среди каторжников в ужасающих условиях, но не падал духом.

В Петропавловской крепости был написан рассказ «Маленький герой» – одно из самых оптимистических его произведений. На каторге и в ссылке Ф. М. Достоевский накапливал в своей душе и памяти материал и силы для новых

произведений. Чем более страдал, тем более убеждался, что ему есть что сказать людям. Он возобновил литературную деятельность, едва успев вернуться в Петербург в конце 1859 года, создал свой журнал «Время». Романом «Униженные и оскорбленные» писатель подтвердил верность прежним гуманистическим идеалам и убеждениям. «Записками из Мертвого дома» заявил, что опыт каторги оставил глубокий след в его уме и душе, дал богатейший материал для разработки темы тайны человеческого бытия, загадки человека.

Ф. М. Достоевский писатель мрачный, но не имеющий ничего общего с пессимизмом. Он любил крайние выражения, вовсе не считая их окончательными, вернее, единственно правомерными. Если Наполеон представлялся ему чем-то без начала и конца, то столь же твердо верил он в наличие в человеческой жизни и в истории принципов, противоположных наполеоновским, то есть истинно гуманистических.

Каждый роман Ф. М. Достоевского, как и романы И. С. Тургенева или Л. Н. Толстого, вызван к жизни определенным историческим моментом, но в то же время непрерывно прорывается к постановке вопроса о сущности всего миропорядка.

Мысль тургеневского Базарова, даже и приобретая общенациональное или всемирное значение, остается все же в рамках своего времени. Совсем иное происходит с Раскольниковым. Он тоже, конечно, человек 60-х годов XIX столетии, но его дух свободно витает по всем странам и эпохам. Наполеона, даже Магомета он воспринимает как своих современников. К несправедливостям в человеческих отношениях относится как к вечной категории, только меняющей свои формы. Именно поэтому герой чувствует себя в единоборстве со всей мировой историей, из нее же извлекая уроки для собственного поведения.

Во всяком гениальном творении духа ушедших эпох следующие эпохи находят не одно только приемлемое для себя – будь это иначе, вообще не было бы развития культуры. Культура есть не только преемственность, но также преодоление и даже борьба. Но каждый гений требует к себе особого подхода.

Разумеется, и Л. Н. Толстой прав, когда предостерегает, что из Ф. М. Достоевского не нужно делать учителя жизни. Сам Ф. М. Достоевский понимал, насколько не подходит для этой роли, но в то же время претендовал на нее. Почему это происходило, в сущности, не так трудно понять: с одной стороны, им руководили высочайшие гуманистические идеалы, а с другой – он позволял некоторым своим героям слишком далеко заходить в экспериментах над самими собой. Л. Н. Толстой видит обе стороны медали, однако его явно пугает жестокое экспериментаторство героев писателя. Не случайно Ф. М. Достоевского называли жестоким талантом. Весь вопрос в том, как понимать эту жестокость. Нет сомнения, писатель бывал жестоким не ради нанесения ущерба человеку, а во имя его защиты.

Исторический план творений Ф. М. Достоевского связан с развитием и кризисом гуманистических идей в русском обществе середины XIX в. Эпоху Великих Реформ подготовили прогрессивные дворяне 1850-х гг., осознавшие гибельность крепостного права, его несовместимость с идеалами гуманизма. Отмена крепостного права временно объединила власть и передовую интеллигенцию, необходимо было решить общественные проблемы «сверху», чтобы избежать бунта «снизу». В сложившейся ситуации виделось два пути – путь реформы или путь революции. Реформа породила надежды на объединение разделенной на неравноправные сословия нации, и, казалось, что идеи гуманизма победили. Но это шаткое равновесие было вскоре поколеблено подавлением восстания в Польше и возникновением левого террористического движения в России. Выстрел Каракозова в Александра II и жесткое убийство Нечаевым студента Иванова обнажили непрочность проповедуемых революционерами гуманистических идеалов. Эти события послужили фоном для эпохального романа Ф. М. Достоевского «Бесы», написанного по следам процесса Нечаева.

Основной темой произведения стало влияние революционных идей на общественное сознание. Противоречие между духовной красотой и деспотизмом [Баталова, с. 97] – движущий мотив сюжета. Каждое поражение революции влечет за собой духовную тоску и разочарование, ввергая общество в религиозный и

моральный хаос. Упадок морали и крушение привычных социальных отношений не оставляет места надежде. Воплощением подобных настроений становится главный герой романа – холодный аристократ Ставрогин. Он не верит в Бога, скептически относится к социализму. Герой не идейный борец, а разочаровавшийся во всем нигилист. «Нигилизм без социализма есть только отвратительная нигилятина», – писал о подобных людях Ф. М. Достоевский. Изощренный гений Ставрогина производит опьяняющие радикальные идеи, разрушающие своих адептов. Он – «мозг» царящего в романе зла. Неограниченная свобода служит герою лишь средством удовлетворения своих непомерных страстей. Бесовское видение выводит из отрицания Бога уничтожение морали. «Нет добродетели, если нет бессмертия», «все позволено» – декларирует духовный родственник персонажа Иван Карамазов, толкающий на преступление Смердякова, подобно Ставрогину, соблазнившему Петра Верховенского. Такая воля направлена на бесплодное самоутверждение любой ценой и впоследствии терпит нравственный крах.

Взаимодействие гуманистического подхода и нигилизма видно на примере столкновения «отцов» и «детей». Прекраснодушный либерал Стефан Трофимович и его покровительница Варвара Петровна мучат друг друга на протяжении долгих лет. В героине «таилась какая-то нестерпимая любовь к нему; среди беспрерывной ненависти, ревности и презрения. Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы» [Достоевский, т. 10, с. 16].

Властная Варвара Петровна заставляет преклоняться пред собой не только робкого Стефана Трофимовича, но и всю губернию. Мир «отцов» – пространство деспотичной власти и ответного мазохизма – непрочен. В нем таится зерно самоуничтожения. Стефан Трофимович, гуманист и либерал старой закалки, воспитывает будущих «бесов» – своего сына Петра и Николая Ставрогина, прививая им свои теории. Между внешне невинными прогрессистами 1840-х гг. и неистовыми разрушителями пореформенной эпохи прослеживается роковая связь. Гуманизм «отцов» оборачивается человеконенавистничеством «детей».

Ф. М. Достоевский не щадит Ставрогина и Петра Верховенского, показывая тот страшный путь, по которому они идут к своему телесному и духовному саморазрушению.

Противоположный нравственный полюс представляют прозорливая Марья Тимофеевна, почвенник Шатов и готовый к самопожертвованию нигилист Кириллов. Но их человечность не может одержать победу в жестоком мире провокаций и предательств. Благородный Шатов не хочет доносить на своих бывших товарищей-революционеров в полицию – и те его безжалостно убивают. Задуманное как акт самопожертвования самоубийство Кириллова служит прикрытием преступления кружка Верховенского. Марья Тимофеевна зарезана Федькой-Каторжником, которого некогда проиграл в карты помещик-либерал Стефан Трофимович. Круг замкнулся. Бесплодность классического западного гуманизма, породившего революцию и приведшего к таким катастрофическим последствиям, заставляет искать достойную альтернативу. Для Ф. М. Достоевского ею становится православное «всечеловечество», противопоставленное европейскому индивидуализму.

Китайский писатель Лу Синь, родившийся в год смерти Ф. М. Достоевского, жил в эпоху «Движения за новую культуру». Эти годы отмечены небывалой для Китая ломкой общественных связей. Новоявленная китайская буржуазия была настроена на незамедлительные и радикальные перемены, кардинально меняющие все отношения в традиционном китайском обществе. Общественные реформы нанесли сокрушительный удар устоям феодализма. «Начало XX века для Китая – это время долгожданных перемен не только в государственном устройстве страны, но и, как следствие, в духовной сфере» [Ручина, с. 1158]. Эта противоречивая эпоха не могла не найти отражения в художественной литературе. Наиболее полное воплощение она получила в творчестве Лу Синя, который написал ряд ставших знаменитыми рассказов, среди них «Кун И-цзи», «Снадобье» и «Записки сумасшедшего». В этих текстах писатель создает портреты трагических героев,

которым он одновременно сочувствует, но и возмущен их слабостью. Под острой критикой проступает глубокий гуманизм.

В рассказе «Кун И-цзи» ленивый образованный бедняк, по имени которого и названо произведение, иногда крадет книги у богатых чиновников, отказываясь в этом признаваться из своеобразной гордости. Герой – символ старой конфуцианской морали, не приемлемой жестоким миром мещан и дельцов. Кун И-цзи добр, незлобив, ему нравится общаться с людьми. Показателен эпизод его встречи с детьми. «Понимая, что разговаривать с ними невозможно, Кун начинал болтать с детьми. И однажды обратился ко мне. “– Ты учился грамоте? – Я небрежно кивнул головой. – Учился?.. Ладно, сейчас я тебя проэкзаменую. Как пишется знак “аниса” из названия блюда “бобы с анисом”?” <...> Так и не дождавшись ответа, Кун ласково проговорил: “– Может быть, не умеешь писать?.. Я научу”. <...> Кун И-цзи очень обрадовался, постучал по прилавку своими длинными ногтями двух пальцев и одобрительно кивнул головой: “– Верно, верно!.. А знаешь ли ты, что для иероглифа “возвращаться” существуют четыре начертания? <...> Кун обмакнул было ноготь в вино, чтобы написать иероглифы на прилавке, но, заметив мое равнодушие, огорченно вздохнул» [Лу Синь, с. 97]. Кун И-цзи любит детей и готов поделиться с ними последними крохами, несмотря на свою чрезвычайную бедность. Исчезновение героя обнажает жестокость общества, равнодушного к «маленькому человеку», но память рассказчика воскрешает образ униженного, но сострадательного Кун И-цзи.

«Она перевела взгляд повыше и тоже испугалась: там лежал венок из красных и белых цветов. И хотя зрение у женщин ослабело с годами, обе ясно разглядели цветы. Их было немного, красных и белых, сплетенных в круг, не пышный, но очень ровный» [Лу Синь, с. 108], – так в конце рассказа «Снадобье» писатель разворачивает безотрадный зимний пейзаж, акцентируя внимание читателя на знаковой детали, которая становится «катарсической»: вид прекрасного венка рождает катарсис, утешая читателей, подавленных трагической смертью

революционера и невежеством бедняков. Цветы на могиле говорят читателю, что смерть героя не напрасна, дело революции не забыто и будет продолжено.

Рассказ «Записки сумасшедшего» описывает старое людоедское общество. Повествование ведется от лица «сумасшедшего», с ужасом наблюдающего за каннибализмом в его селении. На самом деле «сумасшедший» Лу Синя – обобщенный символический образ современного человека, рационального и иррационального одновременно, жителя новой эпохи, пробужденного влиянием западной культуры, но не способного идти вперед. Такие интеллигенты сопротивляются феодальной культуре, их трагическая борьба рождает глубокое беспокойство за судьбу патологического общества. В конце рассказа брезжит надежда на новую жизнь – герой восклицает: «Может, есть еще дети, не евшие людей? Спасите детей!» [Лу Синь, с. 93]. Так писатель выражает свои чаяния о перерождении человечества, он имеет право на выстраданный трагический оптимизм. Лу Синь – сторонник революционного гуманизма, сочувствующий и забитым жертвам, и мученикам-революционерам.

Таким образом, творчество Ф. М. Достоевского и Лу Синя отразило своеобразие переломных эпох, жестоких и беспощадных к простым людям. Писатели раскрыли бесчеловечность косной социальной среды. Их герои-аутсайдеры чем-то схожи между собой, представляя некий общий мир «униженных и оскорбленных» современной цивилизацией Запада и Востока. Оба писателя претворили в жизнь идеалы любви к человеку, но между их мировоззренческими позициями есть и существенная разница. Ф. М. Достоевский прозревает опасность грядущих политических катастроф и предрекает революционерам крах их идей. Китайский писатель сосредоточен на преодолении тяжелого прошлого путем общественного прогресса. Лу Синь – традиционный гуманист, а Ф. М. Достоевский подвергает классический гуманизм критике, видя в нем ростки нигилистической философии, воплощенной в эгоистическом индивидуализме или в насильственном коллективизме. Если для зрелого Ф. М. Достоевского социальная революция

неприемлема, и он противопоставляет ей религиозную утопию, то Лу Синь видит в ней спасение.

Глава 3. Художественный код Ф. М. Достоевского в прозе Юй Дафу и Мао Дуня

«Движение 4 мая» отмечено возникновением многочисленных литературных школ, направлений и группировок. Различные по характеру и идеологической окраске течения в литературе отражали мировоззрение различных социальных групп, принимавших участие в «движении 4 мая». В самом начале существования новой китайской литературы в ней наметились две тенденции, которые в дальнейшем привели к отчетливому размежеванию. Основными предметами спора были: отношение к современной действительности и вопрос о задачах искусства.

Писатели-реалисты в 1921 году объединились в литературное сообщество «Общество изучения литературы». Его инициаторами были Мао Дунь (1896–1981) – писатель, публицист, литературовед и переводчик, общественный деятель. В 1920 году он перевел «Устав компартии Советского Союза» с русского языка на китайский, именно этот текст послужил основой для выработки «Устава компартии Китая». Мао Дунь стал первым писателем-коммунистом, вступив в 1921 году в компартию Китая в Шанхае, он возглавлял в должности главного редактора журнал «Ежемесячник прозы» – основной печатный орган «Общества изучения литературы».

Юй Дафу (1896–1945) был одним из создателей литературного объединения «Творчество», сформировавшегося в июле 1921 году. Своим художественным методом члены этого общества провозгласили романтизм, хотя среди писателей не было единого понимания его сущности и, главное, не было последовательности в художественной реализации ими же провозглашенных эстетических принципов. Оторванные от родины (литературное объединение было создано в Токио) и увлеченные идеями западных романтиков молодые писатели восприняли происходившие в Китае события лишь как романтический бунт личности – единственно приемлемую для них форму борьбы с несправедливостью. Для всех членов литературного объединения был характерен «пафос свободолюбия и

общественного протеста» [Мордовченко, с. 9], но исходящий от некой абстрактной личности.

Общество «Творчество» занималось популяризацией зарубежной литературы в Китае, осуществляло в огромных масштабах просветительско-переводческую деятельность, расширяло кругозор новой литературы в Китае, устанавливало структуру и форму отношений китайской литературы с литературами мира, члены художественного объединения преследовали при этом эстетические, чисто литературные цели.

Размежевание между «Творчеством» и «Обществом изучения литературы» шло в общих чертах по линии реализм–романтизм, или, по тогдашней терминологии, «искусство для жизни» – «искусство для искусства». Это был основной принцип разделения в китайской литературе 1920-х гг.

Смысл искусства для писателей «Творчества» заключался не в описании объективного мира, а в фиксации духовной сущности человека, его внутреннего мира. «Искусство есть поединок с холодом одиночества» – это девиз «Творчества», которое выступало против общественного назначения искусства в смысле решения непосредственно политических, социальных проблем.

Объединяла столь разные по художественно-идеологическим установкам литературные организации задача ознакомления китайских читателей с современной мировой литературой: перевод, публикации, критическое осмысление. Представители «Общества изучения литературы» ощущали литературу как активную общественную силу, способную преобразовать социальную действительность, раскрывая самосознание нации и ее духовный потенциал.

С течением времени произошла переориентация организации «Творчество», связанная с изменением ее состава. Новые литераторы стремились к политизации литературы, к максимальному ее насыщению проблемами социальной, классовой борьбы. Объединение повышало гражданскую ответственность писателей,

развивало самосознание нации, но полностью стало игнорировало специфику художественного творчества.

По убеждению Юй Дафу, привнести в народ идею революции, сформировать его национальное самосознание может образованная молодежь, в которой еще не убита природная непосредственность, которая честна и не знакома с софистикой. Революция – высший идеал писателя, но в его воображении она бесплотна и абстрактна. Юй Дафу не принял участия национально-революционной борьбе, был далек от революционной организации. Отрицание действительности – важный элемент идейно-эмоционального мира романтики писателя.

Движение за новую культуру рассматриваемого периода – это первый концентрированный масштабный импульс модернизации и китайской литературы, содержащий в себе конкретные четкие ценностные ориентиры.

Фридрих Ницше провозгласил Ф. М. Достоевского не просто великим писателем, а великим революционером в мире литературы. Он ставил имя русского писателя рядом с именем Христа, называя последнего «декадентом»: «Можно пожалеть, что вблизи этого интереснейшего декадента не жил какой-нибудь Достоевский, то есть кто-нибудь, кто умел бы ощущать захватывающую прелесть такой смеси возвышенного, больного и детского» [61]. В Ф. М. Достоевском Ф. Ницше увидел соратника по переоценке всех ценностей, но отверг его искания положительных гуманистических идеалов.

Творчество великого художника, как бы ни было многообразно, непременно отличается единством. Гений – это ощущение великой цели, которая объединяет в одно целое все, что им ни делается. Смысл жизни и творчества Ф. М. Достоевского в постижении тайны человеческого бытия, а к ней нельзя приблизиться, не выяснив всевозможных связей отеческой личности со всем, что есть, что когда-нибудь было и что когда-нибудь возникнет в мире.

Ф. М. Достоевский постоянно искал слова, чтобы выразить диффузию мысли и чувства, взаимопроникновение идеи и личности. В Китае психология оказывается ближе к определяющим началам общественной жизни, на ее основе вырастает

идеология. Это отразила и литература: социальные функции и исторические обстоятельства определяют психологию данных типов, и на этой психологической почве вырастают идеологические установки. Идейность – непременное свойство китайских новаторов 1920–1930-х годов. В творчестве Ф. М. Достоевского их привлекало детальное описание как идея становится двигателем поступков, центром душевной жизни, как она врастает в мотивы поведения. В 1920-е годы в кругу китайских новаторов и революционеров выдающееся значение придается интеллектуальному типу личности, что несколько потеснило традиционный для Китая «психологический» тип. Ф. М. Достоевский использовал психологизм для исследования духа человеческого.

3.1. «Сентиментальный натурализм»: «бедные люди» в малой прозе Юй Дафу

Ап. Григорьев определял стиль Ф. М. Достоевского 1840-х годов как «сентиментальный натурализм», связывая художественное творчество будущего великого романиста с развитием творческих принципов Н. В. Гоголя. Это определение Ап. Григорьева очень точно характеризует стилистику основателей новой китайской прозы – Лу Синя и Юй ДаФу.

Опора Ф. М. Достоевского на традиции сентиментализма связана с концепцией личности писателя: бытие «маленького человека», судьбы униженных и оскорбленных бедных людей воссоздавались через социально-психологический анализ в общечеловеческом гуманистическом содержании. Писателю была близка идея Ж.-Ж. Руссо и Н. М. Карамзина о внесословном равенстве людей, которых «уравнивает» свобода выбора, свобода нравственного чувства.

Ф. М. Достоевский исследовал причины духовной драмы «слабых сердец», творчески углубляя нравственный, философский и религиозный аспекты сентиментальной прозы. Неравенство, нищенское существование, социальная

униженность не самые главные причины трагедии героев. Основная проблема, по мнению писателя, в утрате чувства собственного достоинства, в редукции самоуважения, в чувстве ущербности и неполноценности.

Обращение к поэтике сентиментального натурализма китайских писателей было продиктовано требованием времени: выявить трагическую сторону жизни чувствительных обитателей трущоб – бедняков, богатых только душой. Лу Синь, Юй Дафу, Ба Цзинь ставили в китайской литературе проблему ответственности, долга и счастья «маленького человека». Эта тема будет сквозной для всего творчества китайских писателей, изображающих героев, наделенных сострадательной к чужому горю душой.

Философское признание значимости обыденной жизни, эстетическое оправдание повседневности объединяет все эти произведения. Для поэтизации неприглядного предмета изображения была создана особая нарративная структура: появился рассказчик, воспринимающий серьезные душевные движения и внимательный к деталям быта, то есть рассказчик, обладающий чертами чувствительного героя.

В литературном ряду, оказавшем большое влияние на Юй Дафу, следует назвать романы Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и «Бедные люди». Основой глубокого интереса китайского прозаика явилась близость христианской концепции русского классика. Сентиментальная интерпретация доминантной идеи Ф. М. Достоевского выразилась в творчестве Юй Дафу в причастности человека к общему миру, в ощущении универсальности бытия, осененного Богом, и в то же время в признании самостоятельности, оригинальности, суверенности «я» каждой личности.

Произведения Ф. М. Достоевского 1840-х годов («Бедные люди», «Маленький герой», «Белые ночи», «Слабое сердце») близки Юй Дафу типом героя, интонацией исповедальности, ярко выраженной лирической структурой повествования, нравственно-философской проблематикой. Образы и темы русского писателя, художественные детали его текстов, воплощенные в

реалистическом контексте произведений Юй Дафу, обозначили будущую перспективу развития главных проблем, требующих литературного осмысления в 1840-е годы. Художественные открытия Ф. М. Достоевского имели колоссальное значение в качестве мощнейшего противовеса кризисным состояниям и разрушительным процессам человеческого бытия. Сентиментальное искусство, развивающее комплекс этических и философских идей на материале обыкновенной повседневной действительности, утверждало приоритет общих интересов и гармоническое уравновешивание «внутреннего» и «внешнего» бытия человека в качестве нормы.

Согласно традициям сентиментальной литературы мы встречаем в произведениях Ф. М. Достоевского абсолютных злодеев. Таков, например, Мурин в ранней повести «Хозяйка». Близок к нему и князь Валковский из романа «Униженные и оскорбленные», написанного сразу после возвращения из Сибири. Куда более сложен образ Орлова в «Записках из Мертвого дома». Прежде всего он исполнен особой духовности: «полная победа над плотью», и в такой же степени горд: «не было существа в мире, которое бы могло подействовать на него одним авторитетом» [Достоевский, 1971]. Орлов сознает себя высшим существом по сравнению с остальными людьми, но не только презирает их: «...что-то вроде жалости ко мне изобразилось в лице его...» [Достоевский, 1971]. Этот образ – идейное «зерно», из которого много лет спустя произрастет «плод», именуемый Великим инквизитором.

В произведениях Ф. М. Достоевского, начиная примерно с середины 1860-х годов, однозначные злодеи типа Мурина, Газина или Орлова из «Записок из Мертвого дома» исчезают. В парадоксалисте из «Записок из подполья» не остается ничего сколько-нибудь похожего на схему. В нем ненависть к тирану причудливо соединяется с наклонностью самому стать тираном. В «Преступлении и наказании» все наконец обретает свою определенную, мучительную формулу: или «все позволено», или я «тварь дрожащая». Раскольников – правдолюбец, он же исповедует религию тиранов, отдавая себя на вечную самоказнь. В Иване

Карамазове комплекс мучимого и мучителя достигает высшей силы; в результате – признание, что исхода нет. Все же автор и здесь не тождественен герою. Любимым чтением Ф. М. Достоевского была потрясающая книга Иова. Иов прав, возмущаясь гневом божиим, считая, что этот гнев несправедлив. Бог хорошо знает, что он ни в чем не виноват, но все равно все отнимает у него. Значит, в этом есть какой-то смысл. Глас Божий прояснил этот смысл: «Иов прав, но мне угодно испытать его». В любви Ф. М. Достоевского к книге Иова как раз в наибольшей степени и обнаружился трагизм его миросозерцания.

В романе «Бедные люди» писатель глубоко исследовал, тонко проанализировал и художественно воплотил главную надежду и доминантный фундаментальный принцип «прекраснодушных» утопистов – благодеяние. Ф. М. Достоевский пришел к убеждению, что механическое перераспределение материальных благ по справедливости человеку не поможет. Уникальной интуицией писателя-христианина молодой автор глубоко осознал истинные причины социального зла и общественного неблагополучия и сделал это значительно точнее, чем его «коллеги» по проблематике – социалисты. Высказывания Макара Девушкина создают впечатление духовной неполноценности «добренького», прекраснодушного героя, измученного нищетой, но «амбиция мне моя дороже всего» [Достоевский, т. 1, с. 65]. За тотально социальной дисгармонией Ф. М. Достоевский увидел эгоистическое поведение человека, которым владеет грех. Воплотить эту мысль будущий русский классик сумел уже в первом романе.

Разлад отчужденной личности с окружающим миром, душевные муки «маленького лишнего человека», страдающего разъедающей рефлексией и наделенного болезненной чувствительностью, – характерные мотивы малой прозы Юй Дафу: «Я – песчинка, затерянная в людском водовороте столицы. Сердце мое грызет тоска, душа опустошена. Спасаясь от самого себя, я убегаю в южную часть города, в театры и чайные домики, в кабачки, ищу общества продажных женщин. Я стремлюсь раствориться в веселье, забыть о собственном существовании,

научиться, как другие, жить в полупьяном угаре» [Юй Дафу, 1972, с. 106]. С русским писателем китайского прозаика объединяет и тяготение к повествованию от первого лица в дневниковой или эпистолярной форме. Желание передать естественные чувства героя обусловливает сентименталистский стиль повествования, а подробное копирование деталей предметного мира – натуралистическую составляющую. Однако «сентиментальный натурализм» ранней прозы Юй Дафу не ограничивается изображением самораскрытия героя, его душевного обнажения – социальная проблематика высвечивает гуманистическую позицию автора, сочувствующего «униженным и оскорбленным бедным людям» – героям рассказов «Весенние ночи» (1923) и «Скромный подарок» (1924).

В. Г. Белинский, определяя специфику дарования Ф. М. Достоевского, подчеркивал: «Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы – какое уменье, какой талант! И никаких мелодраматических пружин, ничего похожего на театральные эффекты! Все так просто и обыкновенно, как та будничная, повседневная жизнь, которая кишит вокруг каждого из нас и пошлость которой нарушается только неожиданным появлением смерти то к тому, то к другому! <…> Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: “Ведь это тоже люди, ваши братья!”» [Белинский, с. 553]. Вторя знаменитому критику, Юй Дафу заставляет рассказчика из «Весенних ночей» понять, что нищий рикша – человек, правда, китайскому автору не удается избежать «мелодраматических пружин».

В начале повествования рассказчик иронично замечает, что «любил беседовать с рикшами, полагая, что приветливой речью облегчаю тяготы их труда. Ведь когда в пути есть с кем перекинуться словом, дорога кажется короче. Я старательно придерживался этого правила, претворяя таким образом свой убогий социализм в действие. Развалившись на сиденье, я надоедал пустой болтовней своему соотечественнику, надрывавшемуся, как ломовая лошадь» [Юй Дафу, 1972, с. 104]. Финальные строки – прямое обвинение: «Пестрая толпа глазела на меня и

на ехавшую позади плохо одетую женщину средних лет с опухшими от слез глазами. Эти взгляды хлестали меня, как удары бича. В душе поднималась необоримая злоба, с губ были готовы сорваться проклятия. Хотелось заорать во все горло этим разодетым мужчинам и женщинам, этим богачам в автомобилях:

– Собаки! Скоты! Чего уставились? Это вы убили моего друга, несчастного рикшу. Что вам еще нужно?» [Юй Дафу, 1972, с. 113].

Но не просто тяготы бытовых обстоятельств и социальная несправедливость занимают внимание китайского прозаика. Человек в рассказах Юй Дафу не просто жертва агрессивной социальной среды. В центре внимания писателя – проблемы человеческой личности, ее тайна, которую, по заветам русского классика, нужно разгадывать.

В основе сюжетной линии рассказа «Весенние ночи» лежит история дружеских отношений молодого переводчика и девушки-работницы. Драматические и трогательные события выполняют в рассказе идеологическую и сюжетно-психологическую функции: запертые в пространстве нищих меблированных комнат герои проникаются чувством симпатии и сострадания. Находясь в крайне стесненных материальных обстоятельствах, юноша и девушка трогательно заботятся друг о друге. Вроде бы сюжетная мотивировка подобных отношений прогнозирует будущую гармонию: нежное чувство дружбы переходит в зарождающуюся любовь. Но финал рассказа не оставляет надежды на счастье – автор пытается найти причину драмы во внутренних мотивациях главного героя: «Ее простота неожиданно вызвала у меня странное чувство: мне захотелось привлечь ее к себе, обнять, но какой-то голос удержал меня. “Не смей, это грешно! – кричал он мне. – Разве ты не знаешь своего положения! Ты хочешь загрязнить ее! Чудовище, чудовище, ты сейчас не имеешь права на любовь!”» [Юй Дафу, 1972, с. 101]. Юй Дафу в рефлексии «маленького человека» обнаруживает душу, терзаемую неутоленным чувством собственного достоинства: не бедность изводит героя – его изматывает амбициозность. Это мучит героя-рассказчика «Весенних ночей» точно

так же, как и Макара Алексеевича Девушкина, героя эпистолярного романа «Бедные люди».

Проникая в тайны сознания героя, Юй Дафу, вслед за Ф. М. Достоевским, обнаруживает истоки душевных драм молодого человека: тайная гордыня, грех тщеславия, навязчивое желание получить уважение и мазохистское удовольствие от унижения: «Толстый водитель, высунувшись из кабины, бросил грозный взгляд на меня и громко выругался: “Свинья паршивая! Слепой ты, что ли? Давить вас надо, желтых псов!” Я стоял в оцепенении, провожая глазами облако пыли, в котором скрылся троллейбус. И вдруг – сам не знаю почему – разразился неудержимым хохотом» [Юй Дафу, 1972, с. 99]. Не случайно после прилива сентиментальных чувств благодарности и нежности к Эр-мэй герой рассуждает о собственной слабости и с болезненным удовольствием вспоминает утреннее унижение: «Ха-ха-ха, как меня назвал сегодня этот водитель троллейбуса? Как он меня выругал! Желтый пес, желтый пес – хорошенькое имечко…» [Юй Дафу, 1972, с. 102].

В рассказе «Весенние ночи» (заглавие интертекстуально связано с повестью Ф. М. Достоевского «Белые ночи») прослеживается близость «сентиментальному роману» русского писателя. Связывает названные произведения, во-первых, тип героя-мечтателя, во-вторых, философская насыщенность текста и, наконец, своеобразный лиризм решения проблемы человека и мира в момент кризиса: герой презирает пошлый мир и дорожит своей уникальной внутренней жизнью, но одиночество становится невыносимо тягостным, и юноша открывает для себя душевную чистоту и поэзию дружеских отношений, воплощенные в образе молодой работницы табачной фабрики Чань Эр-мэй. Сочувствие девушки заставляют героя, молодого интеллигента, отчаявшегося найти работу, пересмотреть основания своей апатии и устыдиться собственного безволия.

Г. М. Фридлендер отмечал, что «бедность, отсутствие образования… принижают бедных людей… но вместе с тем тяжелая жизнь обитателей “чердаков” и “подвалов” способствует возникновению у них взаимного понимания… рождает

у трудящегося человека чувство гордости и презрения к праздным обитателям “раззолоченных палат”, сознание своего превосходства над ними. Это более сложное понимание взаимодействия между характерами и общественными обстоятельствами позволило Достоевскому дать более многостороннее, чем у Гоголя, изображение психологии “маленького человека”» [Фридлендер, 1969, с. 58], – то есть, по мысли исследователя, Ф. М. Достоевский стремится в «маленьком человеке» найти «большого человека».

Юй Дафу создает рассказы в стилистике «сентиментального натурализма», но помимо пафоса социального обличения, помимо выявления большой души в «маленьком человеке», художественно воплощая духовную связь со знаменитым русским классиком, китайский прозаик не просто изображает тяготы мира «бедных людей», сочувствуя и обличая, а проникает в тайны сознания «маленького человека» и создает его психологический портрет, парадоксальный и полный противоречий. Влияние Ф. М. Достоевского сказывается в приоритете внимания писателя не к тяжелым социальным обстоятельствам, а непосредственно к внутреннему миру человека. Уже в раннем периоде творчества Юй Дафу личность перестала рассматриваться только как жертва общественной среды и пленник социальных обстоятельств: писатель концентрирует внимание на болезненном самолюбии своих героев, вскрывая темные лабиринты сознания бедного «маленького человека» в исповедальном слове.

Таким образом, сентименталистские идеи и поэтика сентиментализма сыграли двойную роль в диалектике изображения типа чувствительного человека, столь ярко проявившегося в раннем творчестве Юй Дафу: сентименталистский комплекс, во-первых, стал способом пародирования и критики «слабосердности» героя, его рефлексивного самоуничижения, а во-вторых, – выражением искренней веры писателя в гуманные начала в каждой личности и художественно убедительным утверждением права на человеческое достоинство. Традиции Ф. М. Достоевского, столь ярко сказавшиеся в творчестве китайских писателей, вошли органическим элементом в художественное сознание зачинателей «новой

прозы» и во многом определили идеи и структуру повествования, сочетающего натуралистическую наготу, сентименталистскую чувствительность и напряженную психологическую исповедальность.

3.2 «Подпольный человек» в рассказе «Падение» Юй Дафу и романе «Затмение» Мао Дуня

Китайская литература долгое время не знала писателя, подобного Ф. М. Достоевскому, творца со схожим мировоззрением и трагической судьбой. Герои русского классика наделены бурным и противоречивым внутренним миром. В их душах всегда вступают в конфликт «согласие» и «несогласие». «Подпольный человек», архетип, впервые открытый Ф. М. Достоевским, был создан, чтобы описать сознание и подсознание – двуединую духовную структуру – раздвоенного человека. «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости… Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» [Достоевский, т. 16, с. 329]. Ф. М. Достоевский имел в виду не большинство русских, которые в те времена были в большинстве своем патриархальными крестьянами, но сознание среднего горожанина, маленького человека, порожденного отчуждающей бюрократической эпохой. Шокировавшие многих современников писателя «Записки из подполья» оказали огромное влияние на мировую литературу. Художественная смелость раскрытия характера героя предшествовала не менее дерзновенным попыткам воплотить трагедию уединенного сознания. «Подпольный человек» Ф. М. Достоевского стал предком многочисленных героев-аутсайдеров XX века. Влияние этого произведение не могло обойти стороной и китайскую литературу XX века, рождавшуюся во взаимодействии с мировой культурой.

В начале XX века произведения Ф. М. Достоевского были переведены и изданы в Китае. Вдохновленный его творчеством китайский писатель Юй Дафу создал автобиографический рассказ «Падение», датированный 1921 годом. Тема произведения – уныние молодого интеллигента, происходящее от противоречия между индивидуальным сознанием и реальностью, идеалом и общественным укладом. Безымянный герой рассказа переживает глубокий духовный кризис, сближающий его с Подпольным Ф. М. Достоевского. Внутренний монолог и разговоры с самим собой осуществляют непрерывный диалог между сознанием и подсознанием героя. Так человеческая природа получила адекватное художественное воплощение. Гуманизм писателя проявился в положительном отношении к феномену подсознания как неотъемлемой и важнейшей части человеческой личности. Также Юй Дафу отразил социальные веяния, протестующие против пережитков феодального наследования и требующие освобождения личности.

Многие молодые интеллигенты неоднократно сталкивались с непреодолимыми препятствиями общественного угнетения. Им приходилось сопротивляться необычным методом: они постоянно впадали в противоречие между неизбежностью и недопустимостью падения. Они рефлексируют и упрекают себя, но никак не могут выбраться из этого тупика и воодушевиться. В конце концов, им остается только покончить с собой. Так Юй Дафу раскрывает глубину страдания и показывает внутренние препятствия в процессе формирования личности интеллигента. Страстный идеалистический исповедальный метод, родственный порывам западного романтизма, позволяет раскрыть эту драму.

В самом начале рассказа «Падение» писатель сосредоточился на изображении противоречивого состояния молодого человека, получившего традиционное образование, утомленного реальностью и находящегося под влиянием западного образования и современных идей. «В последнее время он чувствует себя жалким, уединенным и заброшенным. Его рано развившийся

характер ожесточился до такой степени, что сделал его несовместимым со всем миром. Стена между ним и простыми людьми становится все выше и выше» [Юй Дафу, 2000, с. 1]. Учась за границей, студент испытал свежие впечатления и ощутил внутренний подъем от знакомства с зарубежной культурой и взглядами. В результате в его сознании произошло столкновение между двумя культурами. Открытое и прогрессивное мировоззрение японцев, скинувших феодальные ограничения после Реставрации Мэйдзи, и романтическая поэзия Вордсворта открыли окно в его закрытой душе, солнце свободы и демократии осветило сердце. Вместе с тем оживает его первоначальная страсть, половое влечение. Сначала он воспринимал все новое радостно и жадно. Но сформированные традиционной китайской культурой консервативные взгляды и рано сложившийся характер привнесли отчужденность в отношения с внешней средой и стали причиной его плохой адаптации.

Возникшее уединение все время сопровождает героя, становится его доминирующим повседневным душевным состоянием. Одиночество, крайнее тщеславие, самоуничижение, беспокойство и поиски жизненного пути – все это определило патологический душевный путь оторванного от городской жизни подпольного человека в рассказе «Падение». Он не может уклониться от бурной борьбы консервативного сознания с живыми чувствами, найденными в глубине его души. Именно в этой борьбе заключается противоречие двух культур и двух идей, заключенных в его сознании. Как и «подпольный человек» Ф. М. Достоевского, герой рассказа в своем мире исполняет две роли одновременно: ответчика и судьи, свидетеля и адвоката. Раскрывая свое преступление, он в то же время оправдывает себя.

Герой не может обрести мир в собственной семье. «На самом деле, этот разрыв произошел из-за него самого. Ссора в своей семье хуже конфликта с посторонними» [Юй Дафу, 2000, с. 25–26]. Его восторженные порывы пытаются преодолеть разрыв между ним и унижавшими его людьми: «Я простил вас! Я помиловал вас! Люди добрые, если вы меня когда-то обидели – я вас всех простил!

Придите ко мне, помиритесь со мной!» [Юй Дафу, 2000, с. 25–26]. Порыв всепрощения Подпольного схож с кабацкой исповедью Мармеладова и покаянием на площади Раскольникова. Как и порывы героев Ф. М. Достоевского, возвышенная декларация человечности обречена на неудачу. Внешний мир, воплощенный общественным мнением, остается глух к отчужденной личности, пытающейся до него достучаться.

Традиционное сознание, выросшее на плодородной почве китайской культуры, с давних пор уделяет мало внимания личным особенностям, сосредотачиваясь на общественной морали. Когда «движение за новую культуру» бурно развивалось, большинство китайцев по-прежнему продолжало игнорировать психологические патологии. Безразличие не может не травмировать личность: «...Человек, который из тех многочисленных зол и унижений, которые уготованы ему враждебным ему обществом, больше всего страдает от того, что, сознавая себя личностью, он в то же время поставлен в условия, в которых личность не только не может о себе заявить, но на каждом шагу подвергается бесчисленным, новым и новым унижениям» [Фридлендер,1985, с. 46]. Презрение окружающих провоцирует самоуничижение: «Мысль о том, что самое страшное унижение для человека – *пренебрежение* его личностью, заставляющее его чувствовать себя ничтожной, затертой грязными ногами “ветошкой”…» [Фридлендер, 1985, с. 47].

Испытав влияние Ф. М. Достоевского, создавшего в своем художественном пространстве грандиозную галерею персонажей с личностными расстройствами, Юй Дафу отразил мрачную, унылую и пассивную патологическую психологическую тенденцию развития личности, а не здоровую идеальную социальную ценностную ориентацию. Но его герой по-настоящему психически болен. Рассказ отражает пробуждение долгое время игнорировавшегося обществом сознания аутсайдера. «Разговаривай с самим собой: это твое лучшее убежище. Обыватели тебе завидуют, смеются над тобой, шутят над тобой…» [Юй Дафу, 2000, с. 2].

С точки зрения «подпольного человека», разногласие большинства и меньшинства заключается в том, что «Я-то – один, а они-то все» [Достоевский, т. 5, с. 125]. Главное разногласие между индивидом и общиной заключается в ценностном противоречии. Для общины материальные интересы выше духовной свободы, безопасный порядок важнее независимости личности, поведение и образ мысли здесь направляются внешней властью, чужой волей. А у индивида ценностный выбор диаметрально противоположен: духовная свобода и индивидуальная независимость превыше всего, необходимой отправной точкой мысли и деятельности непременно являются своя воля и свои внутренние принципы.

«Подпольный человек» отказался от «счастья» и «безопасности», дарованных разумом, и решительно отправился по тяжелому и горькому пути. «Униженный», «оскорбленный», «высмеянный», «игнорированный» – эти слова стали клеймом на его жизни. В этом плане он остался образцом «великолепного мученика» в истории человеческой мысли. Герой «Падения» – трагедийный образ человека, защищающего ценность личности в уродливом обществе. Трагизм повествования состоит в том, что такой путь не может привести к счастливому концу. В данный исторический момент «подпольный человек» неизбежно остается в одиночестве и живет в мире, где большинство людей следует принципам разума. Со стороны он кажется сумасшедшим, потерявшим здравый рассудок. Окружающие, видя сопротивление рациональному принципу, постоянно игнорируют его и высмеивают его странную жизнь. Герою пришлось отдалиться от толпы и уйти в подполье: в «Записках из подполья» герой ощущает себя «мухой», вечно униженной и оскорбленной, в «Падении» – герой «всегда старается избегать своих однокурсников. Но всюду он чувствует их взгляды, отравленными стрелами вонзающиеся ему в спину» [Юй Дафу, 2000, с. 6]. Одинокий, отторгнутый от других герой упорно защищает свою свободу. «Несмотря на то, что на уроке он сидит среди однокурсников, он все-таки чувствует одиночество: и это нестерпимое

одиночество в толпе ощущается острее, чем в безлюдном месте» [Юй Дафу, 2000, с. 6].

В «Падении» подробно описано психологическое противоречие и беспокойство, вызванное этим противоречием. З. Фрейд видел два пути освобождения человека от импульса влечения к исходной страсти. Первый путь – отвлечение, осуществление сублимации, творчества на благо обществу. Второй – внутреннее сдерживание, усугубляющее психическое заболевание вплоть до полного безумия. Герой Юй Дафу выбрал второй путь. «Он обвиняет себя и боится, все это мучает его каждый день. Его депрессия становится все тяжелее» [Юй Дафу, 2000, с. 18]. Психологическое давление постепенно подтачивает его изнутри, подводя героя к трагическому концу.

По мнению Ф. Ницше, нигилизм – это процесс. «Высшие истины теряют свою ценность» [Ницше, с. 31]. Первый этап этого процесса выражается в поисках смысла и разочаровании после бессмысленного поиска (Ф. Ницше называет эту стадию становлением). «…И вот наступает сознание, что становлением ничего не достигается, ничего не обретается…, следовательно, разочарование в кажущейся цели становления как причина нигилизма: разочарование по отношению к вполне определенной цели или вообще сознание несостоятельности всех доныне существующих гипотез цели, обнимающих собой весь путь «развития» (человек более не сотрудник и менее всего средоточие всякого становления)» [Ницше, с. 33]. Безумный нигилизм воплощается в доходящем до отчаяния разочаровании после неудачи поиска. Психологическое состояние «подпольного человека» развивается именно таким образом.

Развитие нигилизма в характере персонажа проходит три стадии: поиски себя – отрицание себя – отрицание других. Родина слаба, унижена и зависима от агрессивных западных держав, что не может не беспокоить героя. Но он скорбит не только о народе и родине. В большей степени он обижен на себя и на свою недостижимую любовь. Он сокрушается: «Мне двадцать один год – и я как засохшее дерево! Мне двадцать один год – и я как остывший пепел!» [Юй Дафу,

2000, с. 9]. Печалясь о несправедливой судьбе, он переосмысливает свою жизнь, но не может найти ответ, по-прежнему сокрушается, колеблется и топчется на месте. Из-за внутренних поисков и постоянного самоанализа герой долго живет в одиночестве, и все это приводит его к самоотрицанию: «Как я дошел до этого? Я уже превратился в низшего человека» [Юй Дафу, 2000, с. 35]. Длительное беспокойство сопровождает самоотрицание, переходящее в отрицание всего и вся. Неясность жизни приводит его в отчаяние. Крайняя степень такого состояния – желание покинуть эту жизнь, уйти от самого себя: «Как мне жить? Зачем я живу на этом горьком свете?» [Юй Дафу, 2000. с. 35]. Независимый, замкнутый в себе герой относится к миру и будущему без всякой надежды, не хочет улучшать мир и свою жизнь, порывая и с миром, и с жизнью.

Юй Дафу считает самораскрытие и исповедь важным шагом на пути к преодолению ханжества и достижению душевной свободы. В рассказе «Падение» описан процесс зарождения страсти, попытки внутреннего сдерживания и падение. В психологической деятельности героя наглядно раскрыт конфликт внутренней структуры личности. Самораскрытие и исповедь становятся нравственным пробуждением героя. Высказанное страдание отражает его истинную личность. Настоящая психология индивида выражается идейным отчаянием и отрицанием, однако утверждение и отрицание кажутся ему одинаково бессмысленными. Герою не удалось преодолеть свою судьбу, он окончательно стал чуждым обществу лишним человеком. Он никогда не противился ни своему юношескому страданию, ни мнению разочарованного в нем общества, повернувшись к своему внутреннему миру, герой спрятался вглубь своей натуры, желая уйти от ненавистного ему «грязного» общества. Когда бегство в себя не смогло преодолеть его уныние и противоречивость, он решительно стал на путь саморазрушения. Таков окончательный итог усилий «подпольного человека».

Герой Юй Дафу – обобщающий образ, воплощающий в себе не только китайского интеллигента, но и человека эпохи кризиса духа вообще. XX век, время

ломки традиционного мировоззрения, породил не только революционеров и мучеников, но и оторванных от внешнего мира одиночек.

Безымянность героя позволяет раскрыть универсализм сюжета рассказа. «Подпольный» Юй Дафу – каждый и никто. Он близок не только к «маленькому человеку» XIX века, но и к героям Ф. Кафки и Дж. Оруэлла, гибнущим под гнетом безразличного к личности общества. Близок он и к Мерсо, агонизирующему экзистенциалистскому антигерою «Постороннего» А. Камю. Но наибольшее родство у героя Юй Дафу все же с его предшественниками из книг Ф. М. Достоевского. Ранее были отмечены их общие черты, но необходимо раскрыть и их различия.

Сходство китайского студента с персонажем русского писателя заключается в идентичности главной черты их психологического состояния – упоении страданием. Мазохизм, свойственный саморазрушающимся личностям, доминирует во внутреннем мире обоих героев, окрашивая поэтику текстов темными красками отчаяния. Отметим и разницу их сознаний. Про героя Ф. М. Достоевского нельзя сказать, что он деградирует – русский «подпольный человек» уже безвозвратно находится на дне самим собой созданного ада. Падение состоялось в далеком прошлом героя, став причиной его мрачной картины мира. Герою Ф. М. Достоевского уже некуда падать – и поэтому метафора падения, вынесенная в заглавие рассказа Юй Дафу, к нему не применима, она не смогла бы отразить своеобразие измученной бесконечными терзаниями статики сознания героя. Эта парадоксальная устойчивость придает ему силы не порывать с жизнью, не «ставить точку пули в самом конце». Русский аутсайдер оказывается более устойчивым перед лицом чужого презрения. Его главный недостаток становится его броней. Мысленная «жвачка» спасает его от мучительных воспоминаний. Солипсизм и эгоцентризм – это испытанные, проверенные на личном опыте механизмы психологической защиты. Так он пытается возвыситься над отвергнувшим его обществом – и в какой-то мере это ему удается: «Ощущающий себя ничтожным плебеем в обществе своих школьных друзей-аристократов герой

“Записок” высоко поднимается над ними в горделивом, свободном, раскованном полете мысли, отвергая все общеобязательные социально-этические нормы, которые он считает досадными и ненужными помехами, стесняющими человека и мешающими его освобождению. В опьянении открывшейся ему безграничной свободы духовного самопроявления он готов признать единственным законом для себя и всего мира свой личный каприз» [Фридлендер, 1982, с. 18]. Китайский же Подпольный обречен на гибель в силу не столько слабости как таковой, но по причине неустойчивости своего характера. Механизмы психологической защиты китайца отказывают, в то время как отчуждение русского Подпольного – это действенный вид самосохранения. Если внутренний мир русского можно уподобить замкнутой системе метрополитена, то душа китайца становится похожей на шахту, в грозную глубь которой спускается клеть раздавленного между «Сверх-Я» и «Оно» собственного «Я». Китайский «подпольный человек» не смог найти выхода из лабиринта своего подсознания. Дурная бесконечность отчаяния без остатка поглотила его личность. Если «подпольный человек» Ф. М. Достоевского замыкается в себе, но не капитулирует перед миром и собственной темной стороной, отграничивая их от себя, то герой Юй Дафу сдается, не в силах противостоять внешней агрессии и внутренней тяге к смерти.

Мотив отторжения от внешней среды сближает образ «подпольного человека» с рядом других героев Достоевского. Так, сходные проблемы мы наблюдаем у Раскольникова, Ипполита, Шатова, Подростка. Если Ипполит – пример безнадежно направленного на смерть поведения, то с остальными все сложнее. Раскольников – это случай преодоления отчуждения. Его, казалось бы, безнадежно погибшего убийцу, преображает любовь отверженной обществом Сони («Их воскресила любовь», – говорит рассказчик «Преступления и наказания»). Шатов отрекается от нигилистических идей и гибнет перед тем, когда он смог бы вернуться к людям. Подросток перевоспитывает себя написанием автобиографии, оставляя за бортом «Ротшильдовскую идею» и травмированное сознание незаконнорожденного.

Если эти герои Ф. М. Достоевского в конце концов прорываются через пелену отчуждения, обретая других людей и свое истинное Я, то герой Юй Дафу окончательно замыкается в себе. Однако это не значит, что его исповедь была бесполезна. Своим страшным примером она показывает те ловушки, в которые может попасть каждый человек, ощущающий свою обособленность от других. Но такие откровения не способны преобразить его самого. Китайский Подпольный не выходит за пределы собственной личности, внутреннего преображения не происходит, тьма берет в нем верх.

Ситуация обоих художественных пространств имеет одну частную отличительную черту, отделяющую произведения Ф. М. Достоевского и Юй Дафу от других текстов со схожей проблематикой. Это конфликт Запада и Востока, причем лишенный шаблонных противопоставлений наподобие традиционной антитезы человека традиции и человека современной цивилизации (как у романтика Ф. Шатобриана). Такой конфликт серьезнее, потому что это спор не отдельных представителей противоборствующих цивилизаций, но столкновение культур внутри героя. Рассказ «Падение» раскрыл конфликт Востока и Запада внутри одной отдельной взятой личности. Героя раскалывают внутренние культурные противоречия. Его гибель, таким образом, обусловлена не только личными причинами, но и столкновением цивилизаций, делая текст знаком эпохи. Здесь снова видима связь с Ф. М. Достоевским, вызванная совпадением общественных ситуаций. У русского пореформенного сознания и находящегося в сложных отношениях с европейской культурой китайского менталитета много общего. Конфуцианская мораль и православие тысячелетиями обеспечивали народное единство, несмотря на чудовищные социальные потрясения. Но отсталость обеих стран требовала действий, невозможных без проникновения западного влияния. Петр I и его наследники провели ряд реформ, преобразивших лик России, создавших, по словам Д. С. Мережковского, русскую интеллигенцию. Но почвенник Ф. М. Достоевский, предостерегая русских интеллигентов, говорил о потере связи, чудовищном разрыве между народом и образованным слоем. Его

слова – прекрасная иллюстрация тому, что происходит с «подпольными людьми» любой нации, беззащитными перед житейскими бурями. Примером этого служит судьба «подпольного человека» Юй Дафу. Отметим, что хотя русское сознание столкнулось с западной цивилизацией несколько раньше, чем китайское, но сам тип восприятия перемен народом отмечен рядом сходств. Так, петровские реформы вызвали сопротивление старообрядцев. Реформы принца Гуансюя были прерваны переворотом под руководством императрицы Цыси, имевшей народную поддержку. Союз мятежников-ихэтуаней и императорского двора привел к радикальной попытке стереть все следы западного влияния, закончившейся грандиозным военным поражением Китая от лица союзных держав в 1901 году. Это противостояние не могло не найти отражения в китайской литературе.

Другой, не менее важной проблемой текста становится кризис семьи. Мы видим, что герою не удается даже жить в мире со своими родными, он становится для них чужим. Кризис семьи – одна из важнейших тем искусства XX века. «И враги человеку домашние его» (Мф. 10:36) – в эпоху распада семейных связей эта евангельская истина стала актуальна как никогда. Творчество многих писателей прошлого века, от М. Горького до А. Камю, отразило катастрофу распада семьи. Здесь уместно будет отметить ситуацию, во многом схожую, но по сути своей противоположную безнадежно мрачной атмосфере «Падения». Это жизненный путь бунтаря Жака Тибо из эпопеи Роже Мартена Дю Гара «Семья Тибо». Жак, некогда отвергнутый обществом подросток, отправленный в исправительную колонию своим деспотичным отцом, «столпом» буржуазного общества, прошел через долгую чреду испытаний, завершивших его становления как борца. Общество не сломило волю Жака. Его героически-нелепая гибель пацифиста-одиночки противостоит самоубийству Подпольного, она наполнена смыслом – это самопожертвование, а не бесплодное самоуничтожение.

Подводя итоги, необходимо отметить, что Юй Дафу создал поражающий читателя тип отчужденного нигилиста, стремящегося к собственной гибели. Судьба Подпольного – одновременно предостережение оторвавшимся от мира

интеллектуалам и критика этого косного мира, безразличного к отдельной личности. Поэтика рассказа «Падение» мрачна, катарсис заменен беспощадной концовкой. Это проза XX – жестокая, бескомпромиссная, отражающая дух «вывихнутого» времени. Юй Дафу раскрыл ряд важнейших проблем – личностных, семейных, национальных. Китайский писатель спорит со своим предшественником и вдохновителем Ф. М. Достоевским, отказывая своему герою в самой возможности спасения. Русский писатель видел спасение в возврате к почве, традиционным ценностям, а Юй Дафу показывает, как эти ценности, с их пренебрежением к ценности индивида, могут подвести к гибели. Утопический возврат к старой морали не вдохновляет писателя эпохи мировых войн. Но он соглашается с Ф. М. Достоевским в главном – в том, что каждый имеет право быть личностью, каждый имеет право на сострадание.

3.3 Образ революции у Ф. М. Достоевского и Мао Дуня

Ф. М. Достоевский и Мао Дунь вошли в историю как художники, раскрывшие трагизм революционного времени. Они запечатлели в своих произведениях своеобразие переломных эпох – рождения русского революционного движения и кризиса китайской революции. Социальные потрясения отразились на поэтике русского и китайского писателей, придав их творчеству своеобразный катастрофический колорит. Свидетели исторических переворотов, участники ожесточенной политической борьбы Ф. М. Достоевский и Мао Дунь не могли не откликнуться на вызов времени.

Интерес к рассматриваемой тематике был обусловлен жизнью писателей. Революция отразилась в их биографиях, повлияв на мировоззрение и творческую проблематику. Вся жизнь Ф. М. Достоевского прошла под сенью революционных потрясений – от выступления декабристов в 1825 году до убийства Александра II в 1881 году. Юность русского писателя пришлась на время становления идей утопического социализма, которые ему проповедовал В. Г. Белинский. 1848 год,

всколыхнувший Европу рядом революций, отразился и на развитии общественной мысли России. Молодой Ф. М. Достоевский принял участие в революционном движении петрашевцев. В кружке фурьеристов он был близок радикалу Спешневу, в планы которого входил государственный переворот. Дальнейшие события жизни –арест, смертный приговор, ссылка, каторга – заставили писателя радикально пересмотреть свои взгляды, убедившись в оторванности революционных идеалов от народной жизни. Переоценка ценностей не помешала Ф. М. Достоевскому сохранить связи с революционными кругами, он был лично знаком с А. И. Герценом, Н. П. Огаревым, отцом русского анархизма М. А. Бакуниным. В 1867 году Ф. М. Достоевский становится свидетелем революционного «конгресса мира» в Женеве. В своих художественных произведениях и публицистике писатель постоянно откликается на революционные события – дело Нечаева, взлет и падение Парижской Коммуны, рост влияния первого Интернационала. Ф. М. Достоевский, «пророк русской революции», как называл его Д. С. Мережковский, пронес амбивалентную тягу к революционным идеям через всю свою жизнь: полемизируя с ними, но не отрицая высоты их идеалов. Революционер и критик революции Ф. М. Достоевский всю свою жизнь мучился вопросами общественного переустройства, неразрывно связанными для него с вопросами религиозными и экзистенциальными – бытия Божия и смысла человеческого существования. Отголоски социалистических идей прозвучали в некоторых статьях «Дневника писателя». Ф. М. Достоевский гордился тем, что вывел в своих текстах типы настоящих нигилистов и революционеров. Он имел полное право утверждать, что он создал «синтез русского анархизма» в своем итоговом романе «Братья Карамазовы». Все его зрелое творчество неразрывно связано с революцией.

Не менее тесными были связи с революцией и у Мао Дуня, которые еще будучи подростком непосредственно наблюдал все перипетии революционного процесса 1911 года – первоначальный революционный подъем, диктатуру реакционных генералов, раскол революционного движения. Позднее Мао Дунь стал одним из основателей Коммунистической Партии Китая, соратником Мао Цзе

Дуна. Активный участник антиимпериалистического и антифеодального «Движения 4 мая», Мао Дунь посвятил свою жизнь борьбе за социальную литературу. Совместно с другими китайскими писателями он создает группу «Общество изучения литературы», участвовал в победоносном Северном походе Гоминьдана и коммунистической партии против милитаристов. В годы раскола революционного движения Мао Дунь жил в Японии, а после победы коммунистов в гражданской войне стал секретарем и министром культуры в правительстве Мао Цзе Дуна. В годы «культурной революции» писатель подвергся гонениям, тем самым став одной из многочисленных жертв революции. Мао Дунь во многом повторил путь Ф. М. Достоевского – участника революции, ее критика и жертвы. Можно сказать, что революция «создала» писателей, дала им бесценный материал, ставший одной из основ их творчества.

Национальная специфика революции определила особенности романов Ф. М. Достоевского и Мао Дуня. Несмотря на значительное различие частных деталей, революционные ситуации в обеих странах имели много общего. Русское революционное движение 1860–1870-х годов переживало процесс переоценки ценностей. На смену идеалистам и утопистам 1840-х годов пришли террористы, уверенные в своем праве на насилие. Восторженная декларативность социал-утопистов сменилась беспринципной практикой революционного террора. Подобные настроения наиболее ярко отразились в нечаевском «Катехизисе революционера», где доведенные до абсурда идеи анархизма соединялись с положениями устава ордена иезуитов. С. Нечаев разделил приговоренное к уничтожению старое общество на несколько разрядов. Эта иерархия зависела от той утилитарной пользы, которую их члены могли принести делу революции. Подобный цинизм не мог не привести к пагубным последствиям – жестокое убийство студента Иванова группой Нечаева потрясло всю Россию. Дело Нечаева продолжили террористы-народники, истреблявшие не только представителей власти, но и простых людей. Убийство Александра II не привело к народному восстанию, на что надеялись народники – напротив, террористы были осуждены

народом как убийцы «Царя-Освободителя». Смерть императора повлекла за собой сворачивание прогрессивных реформ и эпоху реакции Александра III.

Китайская революция также была крайне неоднозначным процессом. Если в ее начале все прогрессивные силы собрались под эгидой Гоминьдана для борьбы с реакционными милитаристами, то впоследствии произошел раскол между лидером и коммунистами, вызвавший затяжные гражданские столкновения, ослабившие страну перед войной с Японией. Разногласия между революционерами привели к катастрофическим результатам – поражениям в начале войны и гибели мирного населения от рук японских военных преступников. Таковы противоречивые итоги описываемых Ф. М. Достоевским и Мао Дунем революционных лет.

Наиболее ярко специфика революционных эпох была отражена в так называемом «пятикнижии Достоевского» и трилогии Мао Дуня «Затмение». Мы рассматриваем центральные романы данных циклов – это «Бесы» Ф. М. Достоевского и «Колебания» Мао Дуня, где революционная тема звучит особенно сильно и много общего в текстах произведений. Предпосылками создания этих титанических романов-фресок послужили реальные исторические события – дело Нечаева и столкновение гоминьдановской революции с противодействующими ей реакционными силами. Роман Ф. М. Достоевского – вершина антинигилистического романа, расцветшего в годы становления русского революционного движения. (Знаток творчества Ф. М. Достоевского Л. П. Гроссман определял этот жанр как «роман Катковской школы» [Гроссман, 2015, с. 44], тем самым показывая близость текстов Ф. М. Достоевского к другим произведениям этого жанра, публиковавшихся в «Русском Вестнике» М. Н. Каткова и имеющих ряд специфических композиционных особенностей.) Трилогия Мао Дуня – революционная хроника. «Колебания» – ее кульминация, отражающая нарастание классовых противоречий в ходе революции.

Романы Ф. М. Достоевского и Мао Дуня – произведения тенденциозные, но это не мешает им быть объективными. Художественность преодолела публицистичность. Можно объяснить эту особенность тем, что творческий синтез

преобразил материал политических фактов в философское обобщение. Парадоксальным образом отстранение писателей от происходящих в их текстах событий придало им объективности – можно доказать это, отметив близость к действительности явленных в произведениях образов. Это поражает, если учесть, что Ф. М. Достоевский был почвенником, а Мао Дунь – марксистом.

На первый взгляд может показаться, что радикальное различие идеологий авторов должно было бы создать совершенно разные картины революционного процесса, но лики революции у Ф. М. Достоевского и Мао Дуня проявляют глубокое сходство при всех видимых различиях показанных писателями событий. Отчасти это объясняется родством творческой манеры, отличавшей их от других писателей, обращавшихся к данной теме. Оба писателя раскрыли трагизм революции, не прибегая к масштабной эпопее наподобие толстовской. Топос их текстов – небольшой провинциальный городок. «Бесы», «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Колебания» Мао Дуня – канонический пример провинциальной хроники. Сжатость хронотопа приводит к предельной концентрации конфликта. Атмосфера происходящего в обоих романах схожа: это всяческие слухи, сплетни, страхи.

Совпадение художественных методов Ф. М. Достоевского и Мао Дуня проявляется и на уровне словесной символики. Название романа «Колебания» передает внутреннее смятение героев, китайских революционеров-интеллигентов. Автор сочувствует им, но не может не показать гибельность их моральной неустойчивости. В связи с этим можно вспомнить многих героев Ф. М. Достоевского, но особенно символична в этом плане фигура Шатова, в фамилии которого заложена определенная «шаткость понятий». Смятенный альтруист Шатов не может противостоять всесильной бесовщине и погибает. Колебания гоминьдановских революционеров препятствуют в борьбе с врагами, становятся тайной причиной их неудач.

Родство художественного видения проявилось в сходстве системы персонажей. Несмотря на то, что героев Ф. М. Достоевского и Мао Дуня разделяло

многое – национальность, менталитет, историческая эпоха и общественное положение, у них много общего. Необходимо отметить общие для творчества обоих писателей типы: политические авантюристы, беспринципные подростки и юноши, представители поколения «отцов», рефлексирующие интеллигенты.

В творчестве Ф. М. Достоевского типаж политического авантюриста нашел свое воплощение в фигурах Петра Верховенского и Ракитина. Верховенский – террорист и провокатор, втайне мечтающий о мировом господстве. «Знаете ли, я думал отдать мир папе. Пусть он выйдет пеш и бос и покажется черни: “Вот, дескать, до чего меня довели!” – и все повалит за ним, даже войско. Папа вверху, мы кругом, а под нами шигалевщина. Надо только, чтобы с папой Internationale согласилась; так и будет. А старикашка согласится мигом. <...> Строить мы будем, мы, одни мы!» [Достоевский, т. 10, с. 323, 326]. Пафос восторженных речей не мешает ему прибегать к любым средствам – от лести до убийства и поджога. Его трудно назвать настоящим революционером. «Я ведь мошенник, а не социалист» [Достоевский, т. 10, с. 324], – признается он Ставрогину. Вполне возможно, что он купил свое прощение из рук Охранки предательством товарищей: «Липутин шепнул мне раз, что, по слухам, Петр Степанович будто бы где-то принес покаяние и получил отпущение, назвав несколько прочих имен, и таким образом, может, и успел уже заслужить вину, обещая и впредь быть полезным отечеству» [Достоевский, т. 10, с. 169]. (Реальными прототипами Верховенского были экзальтированный Петрашевский и хладнокровный убийца Нечаев – это свидетельствует о силе творческого синтеза Ф. М. Достоевского, соединившего в своем герое черты известных ему деятелей при создании собирательного образа революционера-террориста.)

Не менее колоритен и другой авантюрист Ф. М. Достоевского – семинарист Ракитин, карьерист, не ведающий разницы между противоположными путями к власти и богатству. Так, убежденный атеист Ракитин пишет брошюру «Житие в бозе почившего старца отца Зосимы». Иван Карамазов иронизирует над Ракитиным, проницательно раскрывая его замыслы: «Изволил выразить мысль, что

если я-де не соглашусь на карьеру архимандрита в весьма недалеком будущем и не решусь постричься, то непременно уеду в Петербург и примкну к толстому журналу, непременно к отделению критики, буду писать лет десяток и в конце концов переведу журнал на себя. Затем буду опять его издавать и непременно в либеральном и атеистическом направлении, с социалистическим оттенком, с маленьким даже лоском социализма, но держа ухо востро, то есть, в сущности, держа нашим и вашим и отводя глаза дуракам» [Достоевский, т. 14, с. 77].

Под стать героям Ф. М. Достоевского Ху Го-Гуан из «Колебаний». «Еще в 1911 году, когда в провинции восстали войска, захватили арсенал Чувантай и изгнали Жуй Чэна, эта старая лиса Ху Го-Гуан первый срезал косу. <…> Прикрываясь посеребренным значком какой-то партии, Ху Го-Гуан благополучно зажил здесь как шэньши. До последних дней провинциальные власти менялись в среднем каждые два года, а уездные – раз в полгода, но положение Ху Го-Гуана оставалось прочным. Он считал, что, поскольку существуют уездные начальники, нужны и шэньши, и уездным властям не обойтись без них. “Уж мою-то чашку для риса не разобьешь”, – думал он. Поэтому, когда над уездной управой взвился флаг с изображением белого солнца на голубом небе, а в храмах бога – хранителя города – появились бумажные полоски с надписью: “Долой тухао и лешэнь”, он сохранял обычное спокойствие и, восседая на почетном месте в “Цинфэнге”, разглагольствовал о маршалах У и Лю» [Мао Дунь, с. 33]. Ху Го-Гуан занимается подкупом на выборах, становится партийным деятелем – все ради личного успеха.

Некоторые черты объединяют его с Лужиным – внешний прогрессизм прикрывает низменные стремления к власти и богатству. Успешный самозванец, позер от революции, Ху Го-Гуан воплощает в себе тип бюрократа-приспособленца. Его сын Ху Бин успешно продолжает дело отца. Внешне бунтарь, на самом деле он такой же ловкий приспособленец, как и его отец. Авантюризм сочетается у него с крайней степенью цинизма. Ху Бин беззастенчиво бранит отца и мать: «Не дашь? Ладно! Вы оба – тухао и лешень. Старик, может быть, завтра сядет в тюрьму, имущество обобществят! Тогда я должен остаться без своей доли?» [Мао Дунь, с.

31] (тухао и лешень – китайские помещики, кулаки и мироеды). «Твои дела меня не касаются, – зло ответил Ху Бин. – Мне нужны только деньги. А не дашь – тоже не беда. У меня есть способ раздобыть деньги. А твои деньги… Да разве они твои?» [Мао Дунь, с. 35]. Показной бунт сочетается у него с хамством по отношению к родителям и презрением к прислуге. «Вбежавшая Инь-эр столкнулась в дверях с Ху Бином. Ударив ее ногой, тот с независимым видом вышел» [Мао Дунь, с. 35]. Несмотря на все это, отец оправдывает его поведение – он видит в сыне свои черты и не может не восхищаться его ловкостью и беспринципностью. «Пусть делает, что хочет. Мальчишка, может быть, чего-нибудь добьется» [Мао Дунь, с. 41].

Ху Бин как две капли воды похож на беспутных нигилистов из «Идиота» Ф. М. Достоевского. «Сын Павлищева» Бурдовский, Келлер, Ипполит – компания молодых людей без определенного рода занятий, агрессивных и уверенных в своей правоте маргиналов. Их нигилистические порывы на самом деле оборачивается приспособлением к изменчивой общественной обстановке, поиску легких путей жизни. Типаж нигилиста-приспособленца порожден эпохой переоценки ценностей. Морально неустойчивые подростки и молодые люди становятся питательной средой для политических авантюристов. Как и Верховенский, Ху Го-гуан стремится манипулировать подобными людьми для достижения эгоистических целей, преодолевая свое отторжение. «Некоторые приятели сына внушали Ху Го-гуану подозрение. Обычно он их не боялся, но сейчас следовало быть очень осторожным. Притом эта компания могла ему пригодиться, – стало быть, не стоило портить с ними отношения» [Мао Дунь, с. 35]. Это напоминает отношение Верховенского к Федьке-каторжнику. Отметим и резкое отличие Хо Го-гуана от Верховенского – Верховенский обладает ярко выраженными демоническими чертами, харизмой разрушителя всех основ, а Хо Гу-гуан куда более зауряден.

Сомневающийся в смысле революционной борьбы интеллигент Фан Ло-Лань демонстрирует нерешительность и раздвоенность гоминьдановского революционера. Его охлаждение к любящей жене Мэй-Ли показывает разрушение семейных связей, отраженное в «Колебаниях». Беспринципная и развратная

«Товарищ Сунь У-ян», ради которой Фан Ло-Лань порывает с женой, – символ морального разложения Гоминьдана. Так Мао Дунь показывает, как «новые люди», сотворенные революцией, на самом деле оказываются эгоистами.

Интересно то, как Ф. М. Достоевский и Мао Дунь показывают представителей старшего поколения – отцов. Они служат контрастным фоном сумятице общественных потрясений. Степан Трофимович, либерал 40-х годов, показан не без симпатии, несмотря на то, что он является духовным отцом революционной вакханалии, бушующей на страницах «Бесов». Ф. М. Достоевский дарует этому донкихоту возможность просветления. Мао Дунь тоже выражает свою симпатию «отцам» – образы старика Лу и его друга Цянь Сюе-Цзю показаны как воплощение почтенных обычаев дореволюционного Китая. Выросший на традиционной китайской культуре коммунист Мао Дунь не собирается уничтожить все старое, он далек от анархического нигилизма. Отметим, что при этом в изображении старшего поколения у писателей есть существенная разница. Она заключается в том, что Ф. М. Достоевский прослеживает связь между либерализмом «отцов» и нигилизмом «детей», в то время как Мао Дунь подчеркивает только контраст двух поколений.

Рассмотрим преломление политических тенденций авторов в «Бесах» и «Колебаниях». Критика революции у Ф. М. Достоевского идет «справа», с позиций почвенничества и традиционной морали. Критика коммуниста Мао Дуня идет «слева», он дистанцируется от некогда близкого ему буржуазного Гоминьдана, подобно Ф. М. Достоевскому, отдалившемуся от социалистов. Китайский писатель сочувствует делу революции в целом, но критикует ее непоследовательность и незавершенность. Он показывает, как прогрессивная в своем начале гоминьдановская революция стала впоследствии платформой оппортунизма, приспособленчества и реакции. Возможно, обращаясь к историческому материалу, Мао Дунь порицает издержки восстания как такового. В нем ему не нравится то, что Верховенский обозначил фразой «на всех парах через болото» [Достоевский, т. 10, с. 316].

При показе негативных сторон революции художественная оптика обоих писателей во многом совпадает. Так, Мао Дунь с иронией описывает эксцессы восстания. Самой яркой ситуацией такого рода становится обобществление женщин. Китайские повстанцы не учли взаимодействие традиционной культуры и революционных ценностей, их наложение приводит к опасным последствиям. Недопонимание, неверная интерпретация новых идей народом становится почвой курьезов: «Однако, когда крестьян уверяли, что обобществления жен не будет, они не хотели верить. Они считали, что раз есть коммунисты, непременно произойдет обобществление собственности. А ведь жены – тоже собственность, и если их не обобществлять, на взгляд простых крестьян получалась несуразица и обман. Уполномоченный Ван был человек одаренный и сразу все уразумел. Поэтому через неделю после своего приезда в деревню к хорошо знакомому крестьянам лозунгу “Каждому пахарю – свое поле” он добавил новый: “Обобществить лишних жен”» [Мао Дунь, с. 108].

Логика уполномоченного Вана сходна с фантазиями неизвестного автора стихотворения «Светлая личность», живописующего воплощение народной воли: «Ждал его он поголовно, / Чтоб идти беспрекословно / Порешить вконец боярство, / Порешить совсем и царство, / Сделать общими именья / И предать навеки мщенью / Церкви, браки и семейство – / Мира старого злодейство!» [Достоевский, т. 10, с. 273]. Так Ф. М. Достоевский и Мао Дунь с иронией и сарказмом раскрывают отрыв радикальных идей от реальности. Конечно, это не означает идентичности их общественных позиций и поэтик, в изображении революции есть значительная разница – инфернальная атмосфера Ф. М. Достоевского и более повседневно-реалистическая обстановка Мао Дуня показывают национальную специфику революционных событий. Но, несмотря на внешние различия, антинигилистический роман Ф. М. Достоевского и революционная хроника Мао Дуня сходятся в главном – в высоком пафосе человечности, проповедуемой писателями.

Оба прозаика сочувственно изображают народ, его пробуждение привлекает их как художников. Враждебная и неадекватная реакция далекой от низов власти осуждается писателями. Ф. М. Достоевский достигает одной из вершин своего сатирического искусства, показывая губернатора Лембке, мечтающего о республике и губернаторской диктатуре на местах. Столкновение с народом открывает его истинный лик: «Но только лишь завидел он выстроившуюся и твердо стоявшую толпу “бунтовщиков”, цепь городовых, бессильного (а может быть, и нарочно бессильного) полицеймейстера и общее устремленное к нему ожидание, как вся кровь прилила к его сердцу. Бледный, он вышел из коляски. <…> “Флибустьеры!” – провопил он еще визгливее и нелепее, и голос его пресекся. Он стал, еще не зная, что он будет делать, но зная и ощущая всем существом своим, что непременно сейчас что-то сделает. “Господи!” – послышалось из толпы. Какой-то парень начал креститься; три, четыре человека действительно хотели было стать на колени, но другие подвинулись всею громадой шага на три вперед и вдруг все разом загалдели: “Ваше превосходительство… рядили по сороку… управляющий… ты не моги говорить” и т. д., и т. д. Ничего нельзя было разобрать» [Достоевский, т. 10, с. 342]. За внешней готовностью к повиновению проступает народный бунт.

Стачка шпигулинских рабочих – одна из самых сильных массовых сцен Ф. М. Достоевского. Мао Дунь вторит русскому писателю – он акцентирует внимание на безразличии гоминьдановской администрации к простым людям. Восставший против несправедливости на защиту своих свобод народ показан с достоинством, раскрыта его грозная красота. «Появились несколько крестьян из отряда самообороны. С длинными пиками на плечах, в бамбуковых конусообразных шляпах с низко нависающими полями, с темнокоричневыми лицами, покрытыми потом, они шли твердым шагом попарно в ряд. <...> Крестьяне двигались навстречу заходящему солнцу, они шли сурово и мужественно. Вот они прошли. А на затихшей улице все еще оставались величественные тени копий, напоминающие огромные столбы, лежащие поперек улицы» [Мао Дунь, с. 78].

Пафос Мао Дуня близок грозным картинам народного подъема из романов Э. Золя «Карьера Ругонов», «Жерминаль», «Разгром». (Э. Золя повлиял на Мао Дуня, считавшего себя натуралистом, но в изображении характеров китайский писатель скорее последователь Ф. М. Достоевского, с его рефлексирующими носителями расколотого сознания). Грозная статика народа объединяет эпизоды произведений русского и китайского писателей, несмотря на различие частных акцентов.

Вместе с тем, Мао Дунь, как и Ф. М. Достоевский, не собирается безоглядно идеализировать народ. Характерен образ наложницы Цзинь Фэнцзе, привлекательной, но покорной и наивной. «Однако Цзинь Фэнцзе была невежественна и не понимала, что происходит вокруг» [Мао Дунь, с. 40]. Федька-каторжник Ф. М. Достоевского – убийца и вор, и история о том, как его проиграл в карты помещик-либерал Степан Трофимович Верховенский, нисколько его не оправдывает. Так писатель полемизировал с идеями «заедающей среды», но Федька-каторжник парадоксально возвышается над беспринципным Петрушей Верховенским, в котором не осталось почти ничего человеческого.

Интересно, что в романах Ф. М. Достоевского и Мао Дуня проявилась такая черта новаторской поэтики, как интерес к фантомам. В «Бесах» это мифическая сеть «пятерок», будто бы опутавших своей сетью всю Россию. Липутин не без оснований сомневается в существовании этой сети. В «Колебаниях» Мао Дуня центральный комитет партии тоже является своего рода кажимостью – от него приходят телеграммы и приказы, но как таковой он в романе не представлен, напоминая угольную компанию и Интернационал из «Жерминаля» Э. Золя, присылающих своих эмиссаров, но находящихся на периферии повествования. Действительность представляет собой всего лишь верхушку айсберга – вполне в духе эллиптической манеры минималистической поэтики XX века. Так, у Дж. Оруэлла в его антиутопии «1984» и у Ф. Кафки в романе-притче «Замок» структуры власти кажутся нереальными, фиктивными, как и у их предшественника Ф. М. Достоевского.

Отличие компактного эпоса Мао Дуня от произведений русского классика заключается в большем натурализме, унаследованном от французских писателей. Ф. М. Достоевский более философичен, в то время как Мао Дунь чаще обращается к социологии. Интересно отметить, что в своем понимании противоречивого развития революционных событий китайский прозаик предвосхищает Л. Д. Троцкого с его концепцией «преданной революции», который полагал, что возникший партийный аппарат разрушает революцию изнутри, превращая ее из диктатуры пролетариата в диктатуру бюрократии. «Свинцовый зад бюрократии перевесил голову революции» [Троцкий], – пишет Л. Д. Троцкий, перефразируя известную фразу Дж. Лондона о «Железной пяте олигархии», революция постепенно превращается в свою противоположность – реакцию. Эта идея повлияла на литературу XX века – самым ярким примером воздействия идей Л. Д. Троцкого на художественные тексты стал роман Дж. Оруэлла «1984», где бюрократическая тирания так называемого ангсоца прикрывает свои преступления революционной риторикой.

Конечно, ортодоксальный коммунист Мао Дунь далек от Дж. Оруэлла, предтечи «новых левых», но гибельная роль бюрократии в стагнации революционного процесса раскрыта им во всей остроте. Нам важно то, что эту идею на интуитивном художественном уровне раньше воплотил не профессиональный политик и революционер Л. Д. Троцкий, а писатель Мао Дунь – трилогия «Затмение», написанная в 1927–1928 годах, на десять лет опережает «Преданную революцию», опубликованную в 1937 году. Так мы видим предупреждение реальности в пространстве художественной возможности. Конечно, незримый повествователь Мао Дуня не пророк, а хроникер, чем он напоминает рассказчика «Бесов», но это не мешает ему прозревать за фактами повседневной действительности предупреждение грядущих катастроф, которые разовьются из малозаметных ростков настоящего. Эта особенность реализма Мао Дуня напоминает о «фантастическом реализме» Ф. М. Достоевского. Русский писатель в письме к А. Н. Майкову остроумно отмечал: «Ах, друг мой! Совершенно

другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. Ну не ничтожен ли Любим Торцов в сущности, – а ведь это все что только идеального позволил себе их реализм. Глубок реализм – нечего сказать! Ихним реализмом – сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» [Достоевский, т. 28, кн. 2, с. 329].

Мрачным картинам «преданной революции» Мао Дунь противопоставляет революцию подлинную. Образ революционерки Мэй в романе «Радуга» – резкий контраст колеблющимся буржуазным радикалам и оппортунистам. Так и Ф. М. Достоевский, беспощадно заклеймивший «бесов», отдает дань восхищения жертвенности революционной молодежи: «Высоко оценивая глубину и страстность исканий, нравственную бескомпромиссность и способность лучших представителей русской молодежи к самопожертвованию, Достоевский не принимал революции» [Фридлендер, 1982, с. 23].

Как и его предшественник Лу Синь, Мао Дунь показывает неоднозначность итогов революционного движения – народ продолжает страдать и при очередном режиме, а приспособившиеся к новым реалиям буржуа по-прежнему процветают. Сходную ситуацию Ф. М. Достоевский показал в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где он раскрыл нищету победивших революционных идеалов: «Что такое liberté? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно. Что ж из этого следует? А следует то, что кроме свободы, есть еще равенство, и именно равенство перед законом. Про это равенство

перед законом можно только сказать, что в том виде, в каком оно теперь прилагается, каждый француз может и должен принять его за личную для себя обиду. Что ж остается из формулы? Братство. Ну эта статья самая курьезная и, надо признаться, до сих пор составляет главный камень преткновения на Западе» [Достоевский, т. 5, с. 78–79]. Критика западного капитализма русским писателем – великолепный комментарий наблюдениям Лу Синя и Мао Дуня. В этом еще раз проявляется совпадение взглядов русского и китайских прозаиков. Опираясь на работы Л. И. Сараскиной, проследившей влияние Ф. М. Достоевского на писателей Азии, можно еще раз утверждать о крайней плодотворности этого влияния, ярким примером которого является и роман Мао Дуня «Колебания» – один из блестящих примеров взаимодействия китайской и русской культур.

Подводя итоги, мы можем сказать, что Ф. М. Достоевский и Мао Дунь в своих романах в полной мере раскрыли национальную специфику русской и китайской революций. При этом они достигли максимальной силы художественного обобщения. Новаторская поэтика определила глубину изображения революционных событий. Обоих писателей отличает нестандартный ракурс видения – внимание к темным сторонам человеческой психики, углубление традиционной революционной хроники тонкостью психологического анализа, неведомой их великим предшественникам, романтику В. Гюго и натуралисту Э. Золя. В художественных системах Ф. М. Достоевского и Мао Дуня есть ряд сближений – это сходство меткого психологического портрета, применение иронии и гротеска. В этом мы видим влияние русского классика на китайского писателя, творчески переосмыслившего его достижения.

Оба писателя осудили политический авантюризм и нигилизм, несмотря на мрачность созданных ими картин революционного движения, они сохраняют веру в будущее человечества. Почвенник Ф. М. Достоевский считал, что русский народ найдет выход из надвигающихся потрясений. Символом очищения России от последствий революционного насилия для него становится евангельский эпизод исцеления Гадаринского бесноватого. Оптимизм коммуниста Мао Дуня зиждется

на другой основе – вере в грядущее торжество настоящей революции. Но идеологические различия не мешают обоим писателям быть выразителями идей человечности. Ф. М. Достоевский и Мао Дунь стали предвестниками многих писателей XX века, обращавшихся в своих произведениях к революционной тематике – из их числа мы выделим Андре Мальро, который посвятил свой знаменитый роман «Удел человеческий» событиям китайской революции.

В связи с уникальной разработкой Ф. М. Достоевским темы революции, нельзя обойти вниманием пророческую составляющую этой темы в его интерпретации. Смысл всякого изображения у писателя выходит за рамки времени и места изображаемого, приобретает значение вечного конфликта человека и истории, несмотря на то, что человек творит историю, сам создаваемый историей.

В изображении Ф. М. Достоевского человек наделен острым ощущением всего происходящего на этой земле. Писателем было до предела развито восприятие всемирной истории как единого целого, как некоего существа, вечно озабоченного своей судьбой. Об этом, по его мнению, свидетельствует вся истории человеческого духа, в каких бы формах она ни выражалась. Ряд мыслителей призваны воплощать вечное экзистенциальное беспокойство, искать новые художественные формулы и определения идеала, необходимые человечеству, чтобы духовно выжить. Ф. М. Достоевский – из числа этих мыслителей.

Каждый век выносит свое суждение о каждом великом писателе и его творениях, в результате встает вопрос о бессмертности искусства. Оно бессмертно, поскольку изображает бессмертное в человеке: как бы он ни менялся историей, природа его вечна. Люди живут в настоящем, непрестанно думая о прошлом и мечтая о будущем. К пророчествам склонен вообще всякий человеческий ум. Назначение искусства – представить человека во всей полноте его переживаний и возможностей. Нет истинного художника, который не желал бы быть и пророком. Не случайно любимым произведением Ф. М. Достоевского было пушкинское стихотворение «Пророк».

Раскольников – убийца. Героем «Идиота», следующего романа Ф. М. Достоевского, является святой, князь Мышкин. Между тем они духовные братья. Последний хочет добиться путем смирения того самого, чего первый рассчитывал достигнуть, пользуясь средствами насилия. У обоих героев печальная судьба. Ф. М. Достоевский и не предполагал другой исход, работая как над «Преступлением и наказанием», так и над «Идиотом». Наделяя князя Мышкина пророческим даром, он отчетливо сознает несбыточность его пророчеств. Князь Щ., исполняющий в романе своеобразную роль резонера, обращается к главному герою с такими словами: «Милый князь... рай на земле не легко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу» [Достоевский, т. 8, с. 321]. Заметим: рай вещь «трудная», но не невозможная. К пророчествам Ф. М. Достоевского русская мысль не могла остаться безразличной, так как они затрагивали существенные вопросы общественно-исторического развития России. Имя писателя, вскоре после его смерти, делается предметом ожесточенной борьбы за причисление его к различными общественными и идеологическими течениям. Разгоревшийся спор о Ф. М. Достоевском все более возбуждал интерес к прозаику.

Идейные герои писателя во многих случаях не подходят под обычное понятие типа как чего-то уже сложившегося, массового, выражающего особую социальную функцию. Ф. М. Достоевский угадывал типы еще начинающиеся, а не сложившиеся, это были «исключения», имевшие громадное будущее в XX веке. Выделение этих типов базировалось не на социальной, а на идейной функции. Эти типы идейных личностей были исключительно актуальны и для Китая первой половины XX века: они прямо соотносились с современными тенденциями социальной жизни. Ф. М. Достоевский создавал типы не столько накоплением социально характерного, причастного к обычному кругообороту, быту и циклу жизни, сколько доведением идей до такой предельной формы, что они получали резкую социальную направленность. Творчество Ф. М. Достоевского внесло в понятие типа социально характерную составляющую: драма в его романах

совершается между тремя главными идеями: идеей христианской, идеей коммунистической и идеей буржуазно-филистерской.

Доводя идеи до их полнейшей завершенности, тем самым художественно обобщая, Ф. М. Достоевский сообщал им мощный импульс в будущее – и через столетие выяснилась связь идей, которые он поставил в центре своего творчества, с большими историческими движениями нашей эпохи. В частности, благодаря этому Ф. М. Достоевский вошел в литературу XX века в качестве современного писателя.

Таки образом, идеологизация романа, осуществленная Ф. М. Достоевским, глубоко изменила облик художественной действительности, которая у писателя покоится на другой временной оси, чем в социальном романе XIX века. Последний больше всего занимался вопросом: как возникло настоящее, его историзм имел своей опорой объяснение настоящего из прошлого, выведение настоящего из прошлого? Не то у Ф. М. Достоевского: у него художественный мир строится по оси настоящее / будущее. Писателя весьма интересовало различие между поколениями, и в таких романах, как «Преступление и наказание», «Бесы», «Подросток», он уделил много внимания этому различию. Но для него – это точки, через которые проходит линия, указывающая направление и намечающая перспективы. Предсказания Ф. М. Достоевского по большей части решительно подтверждены историей, и ориентация художественной действительности на будущее по форме своей оказалась фундаментальным новаторством в истории романа.

3. 4 «Положительно прекрасный человек» Ф.М. Достоевского и Мао Дуня

Ф. М. Достоевский, как никто другой до него, запечатлел в своем творчестве глубочайшую степень падения эгоистического человека и порожденной им репрессивной цивилизации. В отличие от многих своих современников – как

западников и нигилистов, так и крайних консерваторов, сходящихся в разрушительном догматизме и уверенности в своём праве переделывать мир по своему разумению, Ф. М. Достоевский категорически отвергает путь внешнего насильственного преодоления зла. Он противопоставляет ему путь праведности и святости, воплощенный в его любимых героях – праведниках, святых и положительно прекрасных людях. Космос Ф. М. Достоевского амбивалентен, состоит из многих полюсов – зла и добра, анархического бунта и всепрощающей любви, Содома и Мадонны. Евангельские слова о свете, светящем во тьме как нельзя лучше передают своеобразие взгляда Достоевского на роль добра в мире, пережившем грехопадение.

В центре макрокосма Достоевского – микрокосм человеческой личности. Пространство борьбы противоположных начал – не столько враждебный внешний мир, сколько бездна раздвоенного сознания. Ф. М. Достоевский не делит человечество на два враждебных лагеря, но раскрывает конфликт разнонаправленных начал внутри отдельных, но сопряженных друг с другом сознаний. И особенно остро этот конфликт разворачивается в душах положительно прекрасных людей, которых Ф. М. Достоевский противопоставляет апостасийному пространству отчужденного общества эпохи общественных потрясений. Ф. М. Достоевский достигает высот трагизма в изображении их борьбы за восстановление человеческого достоинства во вселенной взаимного безразличия. Высота созданных им героев не оставила равнодушными как современников, так и духовных потомков писателя. Среди последователей Ф. М. Достоевского мы можем назвать и Мао Дуня, создавшего в своем романе «Радуга» образ Мэй, противопоставленный мятущимся героям его революционной трилогии «Затмение».

Рассмотрим становление темы положительно прекрасного человека у Ф. М. Достоевского. Первые подступы к этой теме мы видим в ранних периодах творчества писателя. Это и герои «Записок из мёртвого дома», списанные с реальных личностей, товарищей Достоевского по каторге – горец Алей, старик

старообрядец, упоминаемый в тексте филантроп доктор Гааз и другие. Мотивы жертвенности особенно сильно проявляются в женских образах «Униженных и оскорблённых», «Преступления и наказания» – Наташе Ихменевой и Соне Мармеладовой. Но развернутое определение данного типа героя Ф. М. Достоевский даёт во время написания черновика романа «Идиот». Ф. М. Достоевский отказался от первоначального образа Идиота – гордеца и проповедника своеволия. На смену этому герою, похожему на бунтаря Раскольникова и предвосхищающему нигилистов «Бесов» и «Братьев Карамазовых», пришел образ положительно прекрасного человека.

В 1868 году, в письме С. А. Ивановой Ф. М. Достоевский раскрывает сложность своей сверхзадачи. «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы – еще далеко не выработался» [Достоевский, т. 28, кн. 1, с. 251].

Ф. М. Достоевский признает недостижимость всеохватного художественного воплощения образа совершенного человека в пространстве секулярной культуры. Исключением из правила является текст сакральный – четвероевангелие, вошедшее в плоть и кровь светской литературы и оказавшее на нее благотворное влияние. Предвосхищая тюремную исповедь О. Уайльда, Ф. М. Достоевский рассматривает Евангелие как непревзойденную эстетическую вершину, вдохновляющую творцов христианской культуры. Воплощение Христа преодолевает границы земных ограничений. «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Всё Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит

в одном воплощении, в одном появлении прекрасного)» [Достоевский, т. 28, кн. 1, с. 251].

Связав генезис идеи положительно прекрасного человека с Евангелием, Ф. М. Достоевский рассматривает последствия христианской эстетической революции на примере европейской литературы. Писатель обращается к опыту своих великих предшественников, отмечая характерные черты созданных ими героев-идеалистов. Наиболее яркие примеры он находит в творчестве В. Гюго, Ч. Диккенса и М. де Сервантеса: «<…> Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон Кихот; но все-таки огромная) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора. Жан Вальжан, тоже сильная попытка, – но он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. У меня нет ничего подобного, ничего решительно, и потому боюсь страшно, что будет положительная неудача» [Достоевский, т. 28, кн. 1, с. 251]. Русский классик связывает идею положительно прекрасного человека с различного вида страданием – поношением, презрением и ненавистью окружающих героя обывателей.

Отметим, что положительно прекрасные люди – не единственные носители добра в пространстве прозы Ф. М. Достоевского. Не менее важны кающиеся грешники, праведники и святые. Степан Трофимович Верховенский – кающийся грешник, Макар Долгорукий – праведник, Тихон и старец Зосима – святые. Между этими типажами нет радикального водораздела. Старец Зосима, к примеру, прошел путь от грешника к кающемуся, от положительно прекрасного человека – к святому. Об этом свидетельствует его дневник. Метод Ф. М. Достоевского подразумевает преображение героя, спасение падшего человека.

Образ положительно прекрасного человека претерпел значительную трансформацию. Наиболее ярко это видно, если сравнить князя Мышкина и Алёшу Карамазова. Их роднит открытость людям без различия возраста и общественного положения, проникновение в сокровенные глубины чужой души, вера в человека, харизма, следование евангельскому идеалу. И Мышкин, и Алексей Карамазов – нонконформисты. Но при всем сходстве обоих героев, у них есть ряд важных различий. Лев Мышкин, «Князь Христос» – эпилептик. Его болезнь определяет его мировидение и мировоззрение. Мышкин испытывает экстатическое преображение мира перед началом припадков. Его проповеди отличает восторженный слог. Как Дон Кихот, князь несколько смешон для окружающих, попадает в неловкие ситуации (эпизод с разбитой вазой).

Образ Алёши построен на несколько иной основе. «Прежде всего объявляю, что этот юноша, Алеша, был вовсе не фанатик и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе. Заранее скажу мое полное мнение: был он просто ранний человеколюбец» [Достоевский, т. 14, с. 17]. «Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человечек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. <…> Скажут, может быть, что красные щеки не мешают ни фанатизму, ни мистицизму; а мне так кажется, что Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом» [Достоевский, т. 14, с. 24]. Реалист Алёша приходит на смену болезненному Мышкину, символизируя смену поколений. Другое важное отличие двух вершинных героев Ф. М. Достоевского – степень завершенности их образов. Если Мышкин – раз и навсегда определенный, совершенно неизменный персонаж, то Алёша Карамазов – личность в процессе становления. Конец пути Мышкина – стазис неизлечимого сумасшествия, открытый конец пути Алёши – устремленная в вечность речь у Илюшечкиного камня, дружба с ватагой детей – символом будущего. Ф. М. Достоевский планировал посвятить Алексею Карамазову вторую часть своего романа-синтеза,

но смерть писателя оставила эти планы неосуществленными. Загадка окончания великого замысла Ф. М. Достоевского вызвала противоречивые предположения. Вдова писателя А. Г. Достоевская считала, что Алексей Карамазов закончит свой путь старцем в монастыре. Но была и другая точка зрения.

Так, А. С. Суворин считал, что Алеше Карамазову предстоит путь террориста-революционера. Своё мнение он основывал на воспоминаниях о разговорах с Ф. М. Достоевским. «Тут же он сказал, что напишет роман, где героем будет Алёша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» [Дунаев, 2002].

Опираясь на воспоминания А. С. Суворина, В. С. Гроссман полагал, что сама фамилия Карамазов – отсылка к реальному историческому лицу, дворянину Дмитрию Каракозову, совершившему покушение на императора Александра II в 1866 году. В жизнеописании Ф. М. Достоевского в рамках серии «Жизнь замечательных людей», исследователь рассуждает так: «Главным героем эпопеи «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевский мыслил Алешу. Это был, видимо, жертвенный образ революционера-мученика. Страстный правдоискатель, он в юности прошел через увлечение религией и личностью Христа. Но из монастыря он пошел в мир, познал его страсти и страдания. Пережил бурный и мучительный роман с Лизой Хохлаковой. Душевно разбитый, он ищет смысла жизни в деятельности на пользу ближних. Ему нужны активность и подвиг. В общественной атмосфере конца 1870-х годов он становится революционером. Его увлекает идея цареубийства как возбуждения всенародного восстания, в котором потонут все бедствия страны. Созерцательный инок становится активнейшим политическим деятелем. Он принимает участие в одном из покушений на Александра II. Он всходит на эшафот. Главный герой эпопеи о современной России раскрывает трагедию целой эпохи с ее обреченной властью и жертвенным молодым поколением» [Гроссман, 1962, с. 570].

Мученическая смерть – апофеоз пути революционера, не могла не привлекать Ф. М. Достоевского как один из возможных вариантов концовки эпохальной дилогии. Писатель, некогда стоявший на эшафоте Семёновского плаца, мог окончить роман своим любимым приемом – катастрофическим конклавом действующих лиц, и сцена публичной казни могла бы стать конечной точкой эпопеи, воплощая в себе суть знаменитого евангельского эпиграфа к роману.

Алёша Карамазов – конечный синтез темы положительно прекрасного человека Ф. М. Достоевского. Его образ позволяет понять то важнейшее место, которое занимают идеальные герои русского писателя. М. М. Дунаев на примере Алёши Карамазова раскрыл роль положительно прекрасных людей в мире Ф. М. Достоевского. М. М. Дунаев отделяет «*положительно прекрасных людей*» от святых. То, что Ф. М. Достоевский называет «положительно прекрасным человеком», с точки зрения православного литературоведа М. М. Дунаева, – мост между святостью и грехом. «В центре борьбы между сакральным и профанным началами, между ясной стройностью веры и стихией безверия – фигура Алёши Карамазова. От того выбора, который ему предстоит совершить, зависят (символически) в конечном итоге судьбы мира. Ибо он символизирует собою ищущее человечество. Поэтому именно против него направлены все бесовские удары. Он выносит на себе основную тяготу противостояния им. Ф. М. Достоевского заботят прежде всего внутренние процессы разрушения апостасийного мира – он пытается отыскать и утвердить то, что способно обернуть эти процессы вспять, хотя бы остановить их на первых порах. Одного отрицания тут явно недостаточно, необходимо обозначить положительное начало в бытии мира. Таким началом единственно может стать положительно прекрасный человек. И этот человек – Алёша. Алёша. Не старец Зосима. Ибо старец – святой. (Можно спорить, насколько удался писателю этот образ, но важно, что Ф. М. Достоевский выразил в старце своё понимание святости.) Это сущность иного уровня.

Святость – живая связь между мирами Горним и дольним. Святой – своего рода посредник между этими мирами, передающий благодать и мудрость Горние – апостасийной стихии. Но проблема в том, как мир воспримет это посредничество. След воздействия святости на мир дольний отпечатлевается в положительно прекрасных людях. Они – принадлежность жизни земной, они не порывают с миром, могут быть подвержены и могут уступать в какой-то момент всем мирским соблазнам, не имея той силы, какую имеют святые, чтобы твёрдо противостать посылаемым испытаниям. Лукавые искушающие воздействия на таких людей имеют целью ослабить (если не уничтожить вовсе) одно из связующих звеньев между миром святости и миром греха. Недаром же старец Зосима благословляет его “пребывать в миру”» [Дунаев, 2002].

В образах положительно прекрасных людей Ф. М. Достоевский не повторял житийные лекала, но творил уникальные образы земных праведников, неразрывно связанных с народной почвой. Русский народ породил в своих недрах высших представителей нации, ту самую «тысячу», о которой пророчески говорил Версилов. Положительно прекрасные люди – плоть от плоти своего многострадально народа, на который почвенник Ф. М. Достоевский возлагал свои мессианские надежды. Положительно прекрасный человек близок к обожению, во многом подобен Христу.

Своеобразие понимания человеческого идеала не могло быть не замечено современниками писателя. Ф. М. Достоевский подвергся критике и «справа» и «слева». Христианство Ф. М. Достоевского воспринималось его критиками «справа» как «розовое» или левое. Так, соратник Ф. М. Достоевского по политическому лагерю, крайний консерватор Леонтьев критиковал «Братьев Карамазовых» с позиций христианского аскетизма. Он отдавал предпочтение роману «Проступок аббата Муре» Золя, считая, что в прозе французского писателя, атеиста и материалиста, гораздо больше истинно аскетического духа, чем у «розового христианина» Ф. М. Достоевского. «Левые» критики не отставали от «правых», обвиняя Ф. М. Достоевского в проповеди болезненного смирения.

Подлинное понимание своих замыслов Ф. М. Достоевский нашел среди потомков, принявших его эстетические и нравственные идеи. Творческие наследники писателя трансформировали образ положительно прекрасных героев Ф. М. Достоевского. Среди идейных наследников писателя – летописец китайской революции Мао Дунь.

Перейдем к воплощению образа положительно прекрасного человека у Мао Дуня. Китайскому писателю выпала сложная задача – показать поэтапное становление идеального героя в амбивалентной атмосфере Китая 1920-х годов. Если в трилогии «Затмение» Мао Дунь раскрывает внешний и внутренний хаос буржуазной гоминдановской революции, то в своём следующем романе «Радуга» он ставит диаметрально противоположную задачу – создание светлого образа юной революционерки Мэй. Мэй противопоставлена мятущимся буржуазным революционерам трилогии «Затмение». Мэй – герой с совершенно другим нравственным модусом. На смену дурной бесконечности рефлексии гоминдановцев приходит действие настоящей революционерки. Безусловно, Мэй сама не лишена рефлексии – но раздумья о смысле жизни дополняются здоровой активностью ищущей себя молодой женщины. На примере Мэй Мао Дунь показывает путь женщины к революции.

История Мэй показана с ранней юности. Дочь врача, Мэй живет в атмосфере традиционного китайского семейства. (Мэй, как Мышкин и Алёша Карамазов, выходец из привилегированного класса). Патриархальная обстановка, ожидание свадьбы, сплетни служанок, скука – казалось бы, ничто не предвещает приближения перемен. Но дух времени приходит и в провинциальный Чэнду – начинается протестное движение, студенты призывают бойкотировать японские товары. Юность Мэй соотносится с юностью революционного движения – «В восемнадцать лет Мэй поступила в ичжоускую женскую школу в городе Чэнду. Именно в этом году, 4 мая, студенты Пекина начали историческое народное движение. С момента штурма особняка Чжаоцзялоу забурлил гневный прибой “4 мая”. От зарева Чжаоцзялоу вспыхнула горячая кровь молодежи всего Китая» [Мао

Дунь, с. 203]. Так образ Мэй вводится в историческую канву повествования о китайской революции.

Повествование о юной Мэй приобретает эпический размах. Новые веяния доходят и до Мэй. Она запоем читает прогрессивные журналы, их эклектическая смесь различных идеологий находит отклик в ее душе. Перед Мэй стоит трудный моральный выбор. В неё влюблен двоюродный брат Вэй-юй, слабовольный представитель старой китайской интеллигенции. Вэй-юй страдает неизлечимым туберкулёзом и не хочет жениться на Мэй, чтобы не калечить ей жизнь. Отец Мэй вынуждает её выйти замуж за другого кузена – прижимистого торговца Лю Юй-чуня. Жизнь в браке вызывает у Мэй разочарование – она не хочет чувствовать себя вещью. Мэй находит выход в общении со школьной подругой Сюй. Они мечтают о деятельной жизни. Сюй видит её в будущем, Мэй отстаивает принципы сиюминутной жизни в «теории “настоящего”» [Мао Дунь, 1956, с. 317]. Но эта идея терпит крах в столкновении с действительностью. Мэй не может убежать от жестокой реальности ни в доме мужа, ни в школе в Чунцине, куда она отправилась работать, покинув постылый дом мужа. Настоящее свое призвание она находит в революционной борьбе. После своего отплытия в Шанхай Мэй обретает истинный смысл жизни в борьбе за благо народа. В конце романа мы видим Мэй в толпе восставших – так завершается становление героини.

Обратимся к перекличкам романа Мао Дуня и прозы Ф. М. Достоевского. Рассмотрим сходство и различие поэтики обоих писателей. Начнём наше сравнение с романа «Идиот». На первый взгляд, у здоровой и жизнерадостной Мэй и восторженного эпилептика Мышкина мало общего. Но разница между Мэй и Мышкиным стирается, если внимательно проанализировать схожие жизненные обстоятельства и черты обоих героев.

Совпадение поэтики Ф. М. Достоевского и Мао Дуня видно уже на уровне стилистики. У обоих писателей есть общие детали творческой манеры. Общность художественной оптики видна в экспозициях обоих романов. «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на

всех парах подходил к Петербургу. Было так сыро и туманно, что насилу рассвело; в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона. Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледножелтые, под цвет тумана» [Достоевский, т. 8, с. 5]. «Золотые лучи восходящего солнца прорвали лёгкую завесу утреннего тумана, нависшего над рекой, и сейчас же темные вершины гор приняли свой естественный зеленоватый цвет. Темножелтые воды реки <…> с шумом устремились вниз <…> Величаво рассекая остатки тумана, вниз по реке легко и быстро плыл зеленоватого оттенка пароход; глуховатый шум мотора, казалось, заполнил всю реку <…> Хотя было только восемь часов утра, у бортовых перил толпились люди. Это пассажиры третьего класса вышли подышать свежим воздухом» [Мао Дунь, 1956, с. 189]. Уже в первых фразах экспозиций обоих романов видно существенное стилистическое сходство. Мао Дунь, как и Ф. М. Достоевский, держит в фокусе ряд схожих деталей – туман, утреннее время, общественное положение пассажиров. Сходное употребление оттенков цветообозначений в обоих текстах передает атмосферу смены дня и ночи – порогового состояния. Наступающее утро словно стирает, нивелирует четкие черты реальности, становящиеся намеренно неясными.

Мэй появляется будто бы из ниоткуда, как и Мышкин. Путешествие становится отправной точкой сюжета о положительно-прекрасном человеке. Если Мышкин приезжает в Россию из Швейцарии на поезде Варшавской железной дороги, то Мэй прибывает из Сычуани в Шанхай на пароходе по реке Янцзы. Путешествие подчеркивает ламинальное, пороговое состояние героев. Они находятся в особом хронотопе – между жизнью и смертью. У Мао Дуня ощущение порога усиливается – пароход обстреливают бандиты. В условиях смертельной опасности Мэй проходит инициацию – она прощается с прошлым и отправляется в будущее, подобно Мышкину, уезжающему из Швейцарии, страны прошлого, в Россию – страну будущего. Мэй, как и Мышкин, стоит на пороге своего подвига.

Как и Мышкин, Мэй возвышается над окружающей обстановкой. Герои находятся в окружении заурядных обывателей – они одиноки в толпе.

В завязке своего романа Мао Дунь трансформирует и несколько редуцирует антитезу Мышкин-Рогожин. Он сталкивает чистую душой Мэй с ее попутчицей по плаванию мадам Вэнь – олицетворением непреодоленных издержек традиций дореволюционного Китая. Внешне прогрессивная, на самом деле она чудовищно ограничена. Партийный функционер и бюрократ, воплощение мещанства, мадам Вэй мыслит вековыми штампами. Сам ее облик весьма неприятен – наиболее отталкивающая деталь, которой Мао Дунь наделяет мадам Вэй, это ее грязные, растрёпанные, дурно пахнущие волосы. Близкий к натурализму Мао Дунь, как и «фантастический реалист» Достоевский, превращает деталь в олицетворяющий человека символ. «Маленькие ножки, испытавшие когда-то действие бинтов, а затем стремившиеся принять свою прежнюю форму, были обуты в слишком свободные черные кожаные туфли, из которых, словно два шара, выдавались утолщения в подъеме. По сравнению с миниатюрными от природы ножками ее попутчицы они выглядели особенно сиротливо» [Мао Дунь, 1965, с. 190]. Ноги мадам Вэнь – не менее выразительный символ, чем «широкий, мерлушечий, черный, крытый тулуп» [Достоевский, т 8, с. 6] Рогожина, подчеркивающий «ветхозаветность» молодого купца-миллионера, присущий ему раскольничий дух. Рогожин и мадам Вэнь – олицетворение пережитков прошлого в настоящем России и Китая.

Оппозиция Мэй-госпожа Вэй более прямолинейна, по сравнению с коллизией «Мышкин-Рогожин» ей недостает амбивалентности. В отличие от Ф. М. Достоевского, Мао Дунь не нуждается в усилении мотивов притяжения противоположностей. Его герои не равноправны, архитектоника романа отчетливо иерархическая, как у Л. Н. Толстого.

Интересно сравнить видение романного времени Ф. М. Достоевского и Мао Дуня. В экспозициях «Радуги» и «Идиота» применен похожий временной принцип. В начале обоих текстов – мизансцена в реальном времени, за ней следует

ретроспекция. Вслед за сценой прибытия Мышкина в Петербург мы видим, как Мышкин рассказывает сёстрам Епанчиным свою жизнь в Швейцарии. Экспозиция разделяет роман «Радуга» на две части – жизнь до прихода в революцию и участие в революционном движении. Оба раза применен прием ретроспекции, хотя и несколько разными методами. Повествование Мао Дуня более традиционно, монологично и линейно. Ф. М. Достоевский – ближе к нелинейности, диалогичности. Ретроспекция Ф. М. Достоевского – чаще всего отрывок из сознания героя, который рассматривает прошлое не как прошлое, а как настоящее. Ф. М. Достоевский не злоупотребляет ретроспекцией, но довольно часто её использует. С помощью ретроспекции Ф. М. Достоевский раскрывает внутреннюю сложность своих идеальных героев. Ретроспективными элементами текстов Ф. М. Достоевского являются рассказ Мышкина о Швейцарии, дневник старца Зосимы. Ф. М. Достоевскому важно проследить весь путь духовного развития героев.

Важными вехами становятся точки испытания, искушения, инициации. (М. М. Бахтин отмечал, что герои Ф. М. Достоевского либо воспринимают прошлое как настоящее, либо не воспринимают прошлое вообще – у героев нет ощущения прошлого как такового, они находятся как бы в апокалиптическом безвременье. «Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Ф. М. Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, – только то существенно и входит в мир Ф. М. Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Ф. М. Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. <…> Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида» [Бахтин, 2006, с. 37]).

Сопоставление «Радуги» и «Идиота» выявляет и полемику Мао Дуня с Ф. М. Достоевским. Так, влияние образа Мышкина мы можем увидеть в кузене Мэй Вэй-юе, пассивном пессимисте. И Мэй, и Вэй-юй жертвуют собой – подобно Дуне из «Преступления и наказания» Мэй выбирает женитьбу на прагматичном Лю Юй-чуне ради спасения своего отца, находящегося на грани разорения, Вэй-юй отказывается связать свою судьбу с Мэй. Мэй и Вэй-юй – родственники, и это не случайно. Их объединяет присущее им благородство. Вэй-юй любит Мэй, но его любовь безрезультатна. Мэй преодолевает присущие ей черты пассивности, оглядываясь на бесперспективный путь своего кузена.

Активная жертвенность Мэй противостоит пассивному саморазрушению непротивленца-толстовца Вэй-юя. Мао Дунь раскрывает сущность двух противоположных путей становления положительно прекрасного человека – непротивления и революционной борьбы, олицетворяя их в образах брата и сестры. Мао Дунь отдает предпочтение второму пути – самоотверженной борьбе за народное счастье. В интонации писателя нет места насмешке над адептом непротивления Вэй-юем. Мао Дунь сочувствует его нежеланию жить по правилам проникшего в Китай капитализма. Но возвышенный порыв Вэй-юя бесплоден, его итогом становится смерть. Смерть перечеркивает благие намерения благородного офицера. В его образе заложена некоторая антитеза, оксюморон. Офицер – и сторонник непротивления, страстный влюбленный – и аскет. Некоторые особенности его личности напоминают утрированные черты характера князя Мышкина. Как и Мышкин, Вэй-юй физически слаб. Вэй-юй отказывается от любви к своей сестре ради ее блага. Но его жертва обессмыслена – Мэй не находит счастья в объятьях супруга. Мэй иронично называет свою неудачную семейную жизнь «ивовой ловушкой» (игра слов – «Лю» по-китайски «ива»). Нельзя забывать, что противопоставленные друг другу Вэй Юй и Лю – близкие родственники.

В самом начале романа Мэй находится между братьями – и это противостояние не исчерпывается внешним соперничеством. Черты обоих братьев отражены в ее характере. (Здесь Мао Дунь напоминает не только Ф. М.

Достоевского, но и Золя с его полярными, но родственными Ругон-Маккарами). Мэй близка страстность Лю Юй-чуня, хотя у её мужа она приобретает характер похоти. Сильная воля Мэй сродни тяге к успеху Лю Юй-чуня, выведшей его в люди. Но схожие по силе импульса личностные качества имеют различную моральную ценность. Мещанин Лю Юй-чунь погряз в быте, а Мэй стремится вверх. Конфликт Вэй-юя и Ли Юй-чуня достигает кульминации в трагической сцене встречи двух паланкинов на пути в Чунцин. Ли Юй-чунь узнает в умирающем путнике своего двоюродного брата, но скрывает это от Мэй. Мэй видит Вэй-юя, но находит сил признаться себе, что это был её возлюбленный. Лишь в последствии, при получении известия о смерти кузена, Мэй понимает, что она видела Вэй-юя в последний раз. Смерть Вэй-юя – один из рубежей между прошлым и будущим Мэй. Фигура Вэй-юя – итог полемики Мао Дуня со своими великими предшественниками, Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым.

Образ Вэй-юя заставляет вспомнить важнейшую для Ф. М. Достоевского тему сложности морального выбора. Как и Мышкин, Мэй мучается из-за сложнейшего альтернативы – кого выбрать, Вэй-юя или Лю Юй-чуня? Ф. М. Достоевский проверяет Мышкина и Алешу Карамазова через тяжкий выбор между дорогими им людьми. Последствия субъективного выбора героев привели к катастрофе. Так, Мышкин становится мощнейшим катализатором конфликта Рогожина и Настасьи Филипповны. Своим поведением он спровоцировал Рогожина на покушение, а затем и убийство. Алёша остается в монастыре, чтобы присутствовать при кончине старца. Из-за этого не может присмотреть за своим отцом, невольно обрекая того на гибель от рук незаконнорожденного Смердякова. Так и Мэй, выбирая Лю Юй-чуня, обрекает Вэй-юя на одиночество и невольно губит своего возлюбленного умирающего от туберкулеза вдали от родного дома. Это не значит, что Мышкин, Алёша и Мэй – дурные люди. Они обречены на ошибки, как и всякий человек. Ни Ф. М. Достоевский, ни Мао Дунь не делают из своих героев иконописные лики, без малейшего изъяна. Здесь мы видим преемственность реалистического метода Ф. М. Достоевского у Мао Дуня.

Трагический исход действий героев неизбежен в мире потребительских отношений, наиболее ярким выражением которого становится общество формирующегося капитализма. Другой искус Мэй ближе к теме искушения плотью, детально проработанной Толстым («Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергий»). В начале романа Мэй жаждет плотских ласк – но вскоре ее охватывает отвращение к мужу, и она оставляет свою сексуальную жизнь ради борьбы за счастье других. Конфликт с мужем кончается победой над собственной чувственностью. Так становление Мэй проходит через ряд искусов.

Стоит отметить, что и Л. Н. Толстой обращался к фигурам бунтарей-революционеров. Так, Светлогуб из повести «Божеское и человеческое» – собрат Алеши Карамазова, кончает свой мученический путь на эшафоте. Л. Н. Толстой не был апологетом революции – Светлогуб обретает спасение не в догмах народников, а в Евангелии, в духе Нагорной Проповеди. Не случайно, что одним из источников вдохновения Мэй становятся тексты Л. Н. Толстого – но в отличие от своего брата Мэй интересуется не философией непротивления, но идеями «разумной жизни, надежды на согласие и гармонию между людьми» [Мао Дунь, 1956, с. 400].

Интересно проследить литературную генеалогию Ф. М. Достоевского и Мао Дуня. Князь Мышкин отождествляется с Дон Кихотом и «рыцарем бедным» А. С. Пушкина, Алёша Карамазов – с Алексеем, человеком Божиим. Свой литературный предок есть и у Мэй. Одним из проявлений рано пробудившегося бунтарского начала Мэй стал выбор актерской роли в школьном спектакле. Мэй решилась играть роль Фру Линне в драме Ибсена «Нора» – роль, от которой отказались её одноклассницы. В фигуре фру Линне Мэй нашла соответствие собственной жажде самопожертвования.

Другая деталь, объединяющая героев Ф. М. Достоевского и Мао Дуня – харизма учителя. Мэй начинает как учительница, хотя в дальнейшем и отказывается от этой роли. Мэй важнее не формальная профессия учителя, а ее суть. Мэй вливается в круг революционеров, призванных пробудить народ от умственной спячки. Мэй превращается в будущего учителя жизни всего народа –

её личный пример вдохновляет на революционную борьбу. Мышкин и Алеша Карамазов – прирожденные педагоги. У них нет дистанции непонимания между взрослыми и детьми, так как они не отделены от детей представлениями взрослого мира. Их роль – учить окружающих своим жертвенным примером.

Обратимся к связи «Радуги» с «Братьями Карамазовыми». «Радуга», как и «Братья Карамазовы», незавершенный роман. Как и в романе Ф. М. Достоевского, мы видим только начало пути Мэй. Но конец романа не оставляет ощущения незавершенности – как и в «Братьях Карамазовых», сюжетная линия первого пробуждения молодого бойца создает законченный сюжет. «Радуга» кончается сценой восстания, где Мэй становится воплощением силы революционной массы, подобно тому, как Алёша становится пророком человечности в сцене у Илюшиного камня. (Если вспомнить про один из возможных вариантов концовки второй части «Братьев Карамазовых», казнь цареубийцы Алёши, то сходство становится ещё сильнее). Алёша и Мэй сильны своей активной верой в будущее. К образу Мэй Алёша ближе, чем Мышкин – Мэй здорова душой и телом. Её харизма – здорового происхождения. Алёша – воплощение древнейшего русского аскетического идеала, Мэй плоть от плоти почвы китайского народа. Сходство их натур – в оптимистическом реализме. Впрочем, различия не менее существенны. Алёша – девственен душой, Мэй полна сексуальной энергии. Алёша религиозен, Мэй – нет. Алёша имеет цельную идеологию, а мировоззрение Мэй несколько синкретично – в нем соединяются элементы демократических воззрений, толстовской философии, традиционной китайской мысли. Но, как и у Алёши, мировоззрение Мэй чуждо начетнического догматизма. Алёша и Мэй воплощают нерастраченные силы начала жизненного пути. Юность Алёши – юность русской почвы. Молодость Мэй – молодость китайского революционного движения. Путь Мэй во многом пересекается с судьбой другого знакового литературного персонажа эпохи революций – Анетты из эпопеи Роллана «Очарованная душа». Как и Анетта, Мэй преодолевает свое личностное начало и отдает себя самоотверженному служению прогрессу.

Подведём итоги. Трезвая и суровая оценка несовершенства общества переломных эпох не помешала Ф. М. Достоевскому и Мао Дуню создать яркие образы людей, движимых возвышенной идеей. Ф. М. Достоевский противопоставлял эгоистическому, апостасийному миру христоподобного героя. Мао Дунь возвеличил путь революционера, преодолевающего сопротивление отсталого общества и свою плотскую природу. Идеальный человек – не безгрешен, он проходит через сильнейшие искушения, без которых невозможно полноценное становление личности. Положительно прекрасные герои – не завершены, лишены статики, так как находятся в пороговом состоянии сознания. Здесь мы видим преемственность поэтики Мао Дуня по отношению к Ф. М. Достоевскому.

Общность героев обоих писателей – в жертвенности, моральной силе, идущей от народной почвы. Отметим и существенное различие героев Ф. М. Достоевского и Мао Дуня. Если положительно прекрасные герои Ф. М. Достоевского находят свои силы в утопических идеалах первоначального христианства, то революционеры Мао Дуня черпают энергию из духа борьбы за свои права и права своего народа.

Оптимизм Ф. М. Достоевского – в мессианской установке на преображение многих грешников от немногих избранных, в следовании традициям православия. Оптимизм Мао Дуня строится на другой основе – вере в преодоление предрассудков прошлого, вере в путь свободной женщины, чаяния счастья независимого народа. Герои Ф. М. Достоевского и Мао Дуня почти идентичны – за исключением одной особенности. У Мао Дуня отсутствует важный для Ф. М. Достоевского уровень – уровень сакрального. Положительно прекрасный человек Ф. М. Достоевского – мост между людьми и небом. Героям Мао Дуня не нужна поддержка свыше. Духовность Мао Дуня строится на другой основе – вере в коллективный разум народа и неизбежность грядущей революции. В этом Мао Дунь – достойный продолжатель революционного гуманиста Лу Синя. Но все эти различия не мешают Ф. М. Достоевскому и Мао Дуню встать на защиту человечности в эпоху социальных переворотов. Положительно прекрасные люди

Ф. М. Достоевского и Мао Дуня укоренены в традиции мировой литературы. Так, на примере романа Мао Дуня «Радуга» мы видим эволюцию образа положительно прекрасного человека. Образ героя XX века прошел сложный путь – от евангельского Христа и героев Сервантеса, Гюго и Диккенса, через положительно прекрасных людей Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого – к героям революционной эпохи.

Заключение

В литературном сознании Китая сочинения Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова воспринимались единым интегрированным текстом и осмыслялись как «матрица» русской художественной культуры. «Новая проза» и «новая поэзия», возникшие в 1920-е годы, серьезно усваивали уроки русской классической литературы. Такое восприятие стимулировало глубокий интерес к Советской России и к социалистическому эксперименту, который был там осуществлен.

В XX веке многие серьезные философские вопросы перешли в сферу общественной практики: эти вопросы разрешаются не столько теоретическими доводами, но и живой эпохальной действительностью. История оказалась огромной экспериментальной лабораторией для различных философско-идеологических концепций. Интерес китайских писателей к русской литературно-философской традиции возрастает в первой половине XX века. Это обусловлено ощущением исторического кризиса, повлекшим за собой смену художественных, эстетических, духовно-нравственных ориентиров, постановку проблемы национальной идентичности и художественно-критическую ревизию культурного наследия. Напряженные духовные искания, столь характерные для русской литературы, – основной «вклад» в китайскую художественную словесность. Для китайских писателей главное достоинство Ф. М. Достоевского как художника состоит в уникальном художественном эксперименте: писатель теоретический спор идей выносит в жизненную практику, поверяет теорию реальностью человеческого бытия. Условия эксперимента, поставленного русским классиком, созданы историей.

В китайском культурном пространстве 1920–1930-х годов различные аспекты восприятия художественных открытий Ф. М. Достоевского органически соединились в творчестве крупных писателей первой половины XX века: Лу Синя (родоначальника современной китайской литературы, идейно-художественного «вдохновителя» революционного «движения 4 мая»), Мао Дуня (одного из лидеров

группы «Общество изучения литературы», постулирующей принципы социально ангажированной литературы) и Юй Дафу (участника литературного объединения «Творчество», развивающего идеи «искусства для искусства»). Столь разных художников слова объединяло стремление вырваться из идеологических шаблонов, акцентирование независимости литературных ценностей, многообразие и многоуровневость художественных поисков, итогом которых становился баланс старого и нового, традиционного и современного, отсталого и передового, революционного и контрреволюционного в литературе страны 1920–1930-х годов. Идиостили столь разных китайских прозаиков этого периода складываются под влиянием русской литературной традиции. В творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова их привлекало умение образно, без абстрактной умозрительности, изображать идею, богатство интеллектуального содержания и, главное, доминантная установка на художественное осмысление сущностных законов бытия.

Аналитический обзор «достоевсковедения» в Китае 1910-1930-х годов, предпринятый в первой главе настоящего исследования, позволяет сделать выводы о резком возрастании интереса к творчеству русского классика в указанный период: первый перевод появился в 1918 году, а к 1930 сделан качественный перевод основного корпуса художественных текстов Ф. М. Достоевского и насчитывается несколько десятков критических статей крупнейших китайских литераторов.

Ф. М. Достоевский и его романные образы в художественном сознании китайских писателей трансформировались в узнаваемый устойчивый «текст», который воплощается в различных вариациях в его произведениях разных лет на протяжении всего творчества. История рецепции творческого наследия Ф. М. Достоевского китайскими авторами насчитывает несколько этапов, дифференцированных по интенсивности восприятия и характеру интерпретативных практик.

Резко возросший интерес к творчеству русского классика в 1920–1930-е годы продиктован кризисным экзистенциальным состоянием китайского национального самосознания в период социально-политических потрясений. Именно в этот период происходит «конкретизация» (термин Р. Ингардена) художественного наследия Ф. М. Достоевского китайскими читателями: из текста русского писателя извлекаются вневременных метафизические смыслы, отвечающие конкретно-историческим запросам «порогового» периода, происходит «выстраивание смысла» его произведений, поскольку «эстетическая дистанция», разделяющая русских и китайцев в 1920–1930-е годы, резко сокращается, а «эстетический опыт» Ф. М. Достоевского способствует новым художественным открытиям в поэтическом искусстве Китая.

Тексты Ф. М. Достоевского были для китайского читателя знаками эпохи, обусловленными совпадением социально-исторических ситуаций. У русского пореформенного сознания много общего с китайским менталитетом, находящимся в сложных отношениях с европейской культурой. Конфуцианская мораль и православие тысячелетиями обеспечивали народное единство, несмотря на катастрофические социальные потрясения. Но отсталость обеих стран требовала реформ, невозможных без проникновения западного влияния. Отметим, что хотя русское сознание столкнулось с западной цивилизацией несколько раньше (реформы Петра I), чем китайское (преобразования принца Гуансюя), но сам тип восприятия перемен народом отмечен рядом сходств.

Специфический статус русского писателя в китайской культуре во многом объясняет особенности рецепции Ф. М. Достоевского: его философско-нравственные искания оказались созвучными китайской культурной традиции, в частности концептуальным положениям конфуцианства. Именно в вопросах философского морализма проявляется близость русского и китайских писателей. Отдельные идейные мотивы творчества и принципы изобразительности Ф. М. Достоевского, которые получили прямое или косвенное отражение в произведениях китайских прозаиков, трансформируются в новом историческом,

социальном и этологическом контекстах. Возрастание частотности аллюзий и реминисценций из художественных произведений Ф. М. Достоевского в произведениях Лу Синя, Мао Дуня и Юй Дафу обозначает актуальность полемического диалога.

Художественная метафизика русского писателя привлекает китайских художников масштабом при постановке «последних вопросов» бытия и «пороговой» предельностью. В контексте сложной гуманистической аксиологической парадигмы напряженный полемический диалог китайских прозаиков с Ф. М. Достоевским определяется общей склонностью к нравственно-религиозному типу философствования. Творчество русского классика становится источником новых альтернативных образов – образов, которые создавали китайские писатели, художественно осмысляя «нового» человека, пережившего мировую войну, национальные социальные перевороты и нравственно-духовные потрясения.

Сочетание творческого освоения русского художественного наследия с разработкой специфической национальной проблематики в прозе избранных авторов определяет такое качество как синтетичность в жанровом и стилевом отношении.

Китайские прозаики декларируют свою приверженность литературе, органично связывающей общие философские принципы с «живой» жизнью, а идеи опровергаются и подтверждаются не столько логическими выкладками и умозрительными рассуждениями, сколько развитием человеческих характеров, рисунком жизни личности в поступках. В творчестве Ф. М. Достоевского китайских авторов привлекает художественно убедительное утверждение превосходства непосредственного опыта над любым теоретизированием: умение изображать идею в образах. Разумеется, интерес китайских литераторов распространяется не только на творчество Ф. М. Достоевского.

Лу Синь, Юй Дафу, Мао Дунь хорошо знакомы с русской литературой конца XIX – начала XX веков. Признание ее художественных достоинств, восхищение

мастерством русских писателей не мешают литературному диспуту: книги китайских авторов представляют полемический диалог с некоторыми взглядами и идеями русских авторов. Компаративное сопоставление подразумевает не только обнаружение сходства, но и различия. Так, Лу Синь отстаивает творческую независимость, вполне признавая определенное влияние русской литературы на свое духовное развитие, на формирование писательской индивидуальности и манеры. Необходимым условием творческой независимости родоначальник новой китайской литературы считает способность к критическому мышлению и опровержению любых авторитетов, в том числе и литературных. Временная, пространственная и культурная дистанция, которая разделяет писателя и воспринимаемую им литературу, делает этот диалог полифоническим, в том смысле, который вкладывал в это определение М.М. Бахтин – главный исследователь творчества Ф. М. Достоевского: многозначным, исполненным напряженности смысловых столкновений, провоцирующим к поиску истины.

Именно в 1920–1930-е годы, в «пороговый» кризисный период культурной жизни нации возникли творческие объединения и литературные общества, члены которых и заложили основы современной китайской литературы. Культурно-политическое «движение 4 мая» было пролегоменами литературной революции: новаторские идеи Лу Синя, Мао Дуня, Юй Дафу и других крупных китайских писателей, освещение сложной и актуальной социальной и национальной тематики требовало новых форм художественного воплощения: этим обусловлено обращение к дерзкой, художественно экспериментальной, эстетической метафизике Ф. М. Достоевского, разрешающей конфликты между ортодоксальными религиозными догмами и резко усложнившейся личностью современного человека, между нормами традиционного общества и свободой личности. Китайская литература 1920–1930-х годов стала одним из главных аспектов консолидации нации в новых историко-политических и культурных условиях.

Ф. М. Достоевский – творец особой художественной метафизики, моделирующей мир в диалоге быта и бытия, социального и экзистенциального, реального и трансцендентного, создатель художественно-методологической парадигмы, которой следуют многие писатели во всем мире. В связи с этим «достоевский» контекст – это не только рецепционный «блок» смыслов и поэтических приемов, но и уникальная форма воспитания, сотворения читателя как личности.

1920–1930-е годы в Китае – период поисков основ этнической идентичности, новой национальной идеологии, нового общественного сознания, поэтому закономерен активный интерес и глубокое восприятие художественной метафизики Ф. М. Достоевского, открывающей способы преодоления социального хаоса, человеческой одномерности, экзистенциального отчуждения. Полифоническая эстетика русского классика коррелировала с мировоззренческим плюрализмом, господствовавшим в Китае 1920–1930-х годов. В дискуссии о выборе основ будущего развития литературы, о параметрах сохранения национальных художественных традиций обращение к сложнейшему, «мятежному», но нравственно безупречному творчеству русского классика было закономерным и необходимым.

«Фантастический реализм» Ф. М. Достоевского сопрягает иррациональные связи и жесткий детерминизм, но и потаенные связи, рождающиеся в глубине подсознания мира и человека. Инвариантная основа образов Достоевского – синтез типического и архетипического, позволяющий сочетать психологизм и социальность. Основной принцип «реализма в высшем смысле» Ф. М. Достоевского – расширение и углубление мира реальности включением метафизических феноменов, которые делают прорыв в неисследованные области «внутреннего» пространства человека. «Метафизическая ситуация», инвариантная для художественных произведений Ф. М. Достоевского, Лу Синя, Юй Дафу и Мао Дуня – человек, открывающий духовное измерение и стремящийся осознать

пределы внутренней свободы – проявляется в целом ряде типологически сходных мотивов.

Тип «подпольного человека», открытый Ф. М. Достоевским, фигурирует в современном культурном континууме в качестве литературного архетипа. Писатель создал формулу особого метафизического мира – подполья, в «темных аллеях» которого страдают и бунтуют «антигерои» произведений мировой современной литературы. Мао Дунь и Юй Дафу наследуют художественно-метафизическую «формулу» «подполья». Герои-«антигерои» рассказа «Падение» Юй Дафу и романа «Затмение» Мао Дуня соотносимы с литературным архетипом подпольного парадоксалиста и открывают новые измерения «подполья». Связь художественной практики Юй Дафу, Мао Дуня и Ф. М. Достоевского проявляется в использовании приема двойничества, перекличке сюжетных перипетий и близости отдельных сцен.

Полифоническая эстетика Ф. М. Достоевского разрушает авторский репрессивный монологизм и художественно воплощает кризисное сознание современного автору человека. Это кризисное сознание можно соотнести с «эпистемологической неуверенностью» китайского «маленького человека» 1920–1930-х годов, что особенно ярко проявилось в художественном творчестве Лу Синя и «тревожной» прозе Юй Дафу.

В образах положительно прекрасных людей Ф. М. Достоевский не повторял житийные лекала, но творил уникальные образы земных праведников, неразрывно связанных с народной почвой. Положительно прекрасные люди – плоть от плоти своего многострадально народа, на который почвенник Ф. М. Достоевский возлагал свои мессианские надежды. Положительно прекрасный человек близок к обожению, во многом подобен Христу. Подлинное понимание своих замыслов Ф. М. Достоевский нашел среди потомков, принявших его эстетические и нравственные идеи. Творческие наследники писателя трансформировали образ положительно прекрасных героев Ф. М. Достоевского. Среди идейных наследников писателя – летописец китайской революции Мао Дунь.

Ф. М. Достоевский противопоставлял эгоистическому, апостасийному миру христоподобного героя. Мао Дунь возвеличил путь революционера, преодолевающего сопротивление отсталого общества и свою плотскую природу. Идеальный человек – не безгрешен, он проходит через сильнейшие искушения, без которых невозможно полноценное становление личности. Преемственность поэтики Мао Дуня по отношению к Ф. М. Достоевскому проявилась в способе «лепки» персонажа: положительно прекрасные герои – не завершены, лишены статики, так как находятся в пороговом состоянии сознания. Общность героев обоих писателей – в жертвенности, моральной силе, идущей от народной почвы. Существенное различие героев Ф. М. Достоевского и Мао Дуня заключается в следующем: если положительно прекрасные герои Ф. М. Достоевского находят свои силы в утопических идеалах первоначального христианства, то революционеры Мао Дуня черпают энергию из духа борьбы за свои права и права своего народа. Оптимизм Ф. М. Достоевского – в мессианской установке на преображение многих грешников от немногих избранных, в следовании традициям православия. Оптимизм Мао Дуня строится на другой основе – вере в преодоление предрассудков прошлого, вере в путь свободной женщины, чаяния счастья независимого народа. Герои Ф. М. Достоевского и Мао Дуня почти идентичны – за исключением одной особенности. У Мао Дуня отсутствует важный для Ф. М. Достоевского уровень – уровень сакрального. Положительно прекрасный человек Ф. М. Достоевского – мост между людьми и небом. Героям Мао Дуня не нужна поддержка свыше. Духовность Мао Дуня строится на другой основе – вере в коллективный разум народа и неизбежность грядущей революции.

Этико-философские воззрения писателей имеют определяющее значение для их творческого метода. Нравственные искания Ф. М. Достоевского и философская созерцательность китайских писателей в значительной степени определили специфику их художественных систем. Выделение типологической общности, которая возникает в результате спора, столкновения, религиозно-мировоззренческого диссонанса и объединяет столь различных писателей,

помогает установить закономерности в развитии психологического реализма и динамику антропологической детерминации.

Традиции Ф. М. Достоевского, воспринятые художественным сознанием китайских писателей, основателей «новой прозы», и воссозданные в их творчестве, существенно повлияли на идеологический строй и стилистику повествования, сочетающего сентименталистскую чувствительность, напряженную натуралистическую жесткость и пронзительную наготу исповедальности.

Один из больших поклонников творчества Ф. М. Достоевского, китайский писатель второй половины XX века Ван Мэн не раз подчеркивал, что «литература – это обнаружение жизни», «литература – это развитие жизни», «творчество – это горение» [Ван Мэн в контексте… с. 31]. Упоминаемые писателем «обнаружение», «развитие», «горение» – суть черты художественной метафизики Ф. М. Достоевского, открытие которой существенно изменило формально-содержательный комплекс китайской литературы, открыв глубины подлинного человековедения, воплощенного в литературном слове. Метафизика – область представлений о бытии, которые выходят за пределы постигаемого опытным путем, в философии теории метафизики – не гипотезы, а осмысления. Гипотезы – это то, относительно чего рано или поздно будет установлена однозначная истина, но «физика» метафизики никогда не исчерпает. Художественные «осмысления» русского классика – лучшее подтверждение этому постулату.

Ф. М. Достоевский полагал, что только религия и народ могут предоставить утешение и выход из тупика. В Китае начала XX века единственным путем было освобождение личности и проведение социальных реформ. В этом проявилась разница религиозно-утопического и социально-реформистского подходов, воплотивших в себе дух русской религиозной философии и китайского гуманизма. Но разница идеологий отходит над второй план перед их родственной мощью выражения любви к человеку, что пробуждает определенный исторический оптимизм. Философский взгляд писателей на проблемы греха и искупления

затрагивает важнейшую тему смысла человеческого существования. Исследуя этот смысл, человечество совершенствуется и приходит к правде и счастью.

Художественная метафизика Ф. М. Достоевского, демонстрируя поэтологические принципы построения образа нового «сложного» человека, активировала иммунитет для сопротивления разрушительному нигилизму, объясняла генезис и проблемное поле новых социальных типов – «маленького» и «подпольного» человека. Все эти разноплановые аспекты восприятия русской литературы органически соединились в творчестве крупных китайских писателей первой половины XX века.

Список литературы

1. Аджимамудова, В. С. Литературное общество «Творчество» на раннем этапе (1921–1924) [Текст] / В. С. Аджимамудова // Движение «4 мая» 1919 года в Китае : сб. статей. – М. : Наука, 1971. – С. 199–229.
2. Аджимамудова, В. С. Юй Дафу и литературное общество «Творчество» [Текст] / В. С. Аджимамудова. – М. : Наука, 1971. – 230 с.
3. Алексеев, В. М. Китайская литература и литературная революция [Текст] / В. М. Алексеев // Наука о Востоке : статьи и документы. – М. : Наука, 1982. – С. 138–139.
4. Алексеев, М. П. Сравнительное литературоведение [Текст] / М. П. Алексеев; отв. ред. акад. Г. В. Степанов. – М. : Наука, 1983. – 448 с.
5. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII в. - первая половина XIX в.) [Текст] / М. П. Алексеев; отв. ред. И. С. Зильберштейн. – М. : Наука, 1982. (Сер. «Литературное наследство», т. 91). – 863 с.
6. Баталова, Т. П. Роман Ф. М. Достоевского «Бесы»: к поэтике сюжета [Текст] / Т. П. Баталова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 4. – С. 92–98.
7. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М. : Русские словари, 2000. – Т. 2. – 800 с.
8. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М. : Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – 800 с.
9. Бачинин, В. А. Достоевский: метафизика преступления [Текст] / В. А. Бачинин. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2001. – 412 с.
10. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. [Текст] / В. Г. Белинский : в 13 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 9. – 804 с.
11. Бердяев, Н. А. Русская идея [Текст] / Н. А. Бердяев. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 320 с.
12. Брандес, Г. Русские впечатления [Текст] / Г. Брандес ; пер. с датского Т. Чесноковой. – М. : ОГИ, 2002. – 488 с.

13. Булгаков, С. Н. Русская трагедия [Текст] / С. Н. Булгаков // Достоевский, Ф. М. Бесы : Антология русской критики / Сост., подгот. текста, посл., коммент. Л. И. Сараскиной. – М. : Согласие, 1996. – 743 с.
14. Ван Мэн в контексте современной китайской литературы [Текст]. – М. : Ин-т. Дальнего Востока РАН, 2004. – 194 с.
15. Ван, Чжилян. Русская литература и Китай [Текст] / Чжилян Ван. – Шанхай, 1991. – 383 с.
16. Веселовский, А. Н. Избранное: Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский ; сост. И. О. Шайтанов. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2006. – 688 с.
17. Ветловская, В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» [Текст] / В. Е. Ветловская. – М. : Художественная литература, 1988. – 208 с.
18. Ветловская, В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы» [Текст] / В. Е. Ветловская. – М. : Наука, 1977. – 200 с.
19. Гадамер, Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Х. Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
20. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 224 с.
21. Гоголь, Н. В. Шинель [Текст] / Н. В. Гоголь // Собр. соч. : в 5 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 3. – 503 с.
22. Григорович, Д. В. Полн. собр. соч. [Текст] / Д. В. Григорович : в 12 т. – СПб. : 1896. – Т. 12. – 408 с.
23. Гроссман, Л. П. Достоевский-реакционер [Текст] / Л. П. Гроссман. – М. : Common place, 2015. – 140 с.
24. Гроссман, Л. П. Достоевский [Текст] / Л. П. Гроссман. – М.: Молодая Гвардия, 1962. – 525 с. – (ЖЗЛ).
25. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] / В. И. Даль : в 4 т. – М. : Прогресс, 1994. – Т. 2. – 912 с.

26. Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения [Текст] / А. Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 232 с.
27. Достоевский, Ф. М. Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. / Ф.М. Достоевский. – М. : Наука, 1971 [Электронный ресурс]. – URL : http://imli.ru/legacy/show/volumes/tom-83_-neizdannyj-dostoevskij_-zapisnye-knizhki-i-tetradi-1860_1881-gg/ (дата обращения: 22.03.2016).
28. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. и писем [Текст] / Ф. М. Достоевский : в 30 т. – Л. : Наука, 1972–1982.
29. Дунаев, 2002: Православие и русская литература [Электронный ресурс.] URL: http://mdunaev.ru/knigi/pravoslavie-i-russkaya-literatura-chast-iii-ii-tom (дата обращения 13.08.2018).
30. Дьяченко, Г. Полный церковно-славянский словарь [Текст] / Г. Дьяченко. – М., 2001.
31. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы [Текст] / Д. Дюришин ; предисл. Ю. В. Богданова. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
32. Есаулов, И. А. Русская классика: новое понимание [Текст] / И. А. Есаулов. – СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2017. – 550 с.
33. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 495 с.
34. Журавлева А. И. «Гроза» А. Н. Островского // Русская трагедия. Пьеса «Гроза» А. Н. Островского в русской критике и литературоведении : сб. ст. СПб. : Азбука-Классика, 2002. С. 378 - 395.
35. Зализняк, А. А. Ключевые идеи русской языковой картины мира [Текст] / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев : сб. ст. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 540 с.
36. Иванов, В. И. Родное и вселенское [Текст] / В. И. Иванов. – М. : Республика, 1994. – 428 с.

37. Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден ; пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 552 с.
38. Инь, Лу. «Кротость» и «смирение» в прозе Ф. М. Достоевского и Лу Синя [Текст] / Лу Инь // Континуальность и дискретность в языке и речи : материалы VI Междунар. науч. конф. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2017. – 235 с. – С. 151–153.
39. Инь, Лу. «Подпольный человек» в рассказе «Падение» Юй Дафу [Текст] / Лу Инь // Современная наука : актуальные проблемы теории и практики. – 2018. – № 4. – С. 119–123. – (Сер. «Гуманитарные науки»).
40. Инь, Лу. «Сентиментальный натурализм»: «бедные люди» в малой прозе Юй Да-Фу [Текст] / Лу Инь // Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) / под ред. В. П. Абрамова, Е. А. Жирковой, Л. А. Исаевой, Е. Н. Лучинской, А. В. Татаринова. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2017. – 280 с. – С. 165–169.
41. Инь, Лу. Маленький человек Достоевского и Лу Синя [Текст] / Лу Инь, Н. В. Свитенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 6 (84). – С. 252–257.
42. Инь, Лу. Образ революции у Достоевского и Мао Дуня [Текст] / Лу Инь, Н. В. Свитенко // Филология : научные исследования. – 2018. – № 2. – С. 23–32. DOI: 10.7256/2454-0749.2018.2.26042. URL: http://e-notabene.ru/pfni/article_260- 42.html.
43. Инь, Лу. Отражение концепции искупления грехов Достоевского в пьесе Цао Юй «Гроза» [Текст] / Лу Инь // Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) / под ред. В. П. Абрамова, Е. А. Жирковой, Л. А. Исаевой, Е. Н.

Лучинской, А. В. Татаринова. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2018. (принята в печать).

44. Инь, Лу. Реминисценции русской классики в малой прозе Китая [Текст] / Лу Инь // Классическое наследие русской литературы и современность: концепции, интерпретации, опыты анализа текста : материалы Междунар. заоч. науч.-практ. конф., посвященной памяти профессора Л. А. Степанова, доктора филологических наук, заслуженного деятеля науки Кубани / под ред. Е. А. Жирковой, Л. Н. Рягузовой, Л. П. Голиковой. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2016. – 230 с. – С. 203–207.
45. Инь, Лу. Ф. М. Достоевский и Лу Синь о гуманизме и социальной революции [Текст] / Лу Инь // Литература и революция (К 100-летию Октябрьской революции) : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Е. А. Жирковой, А. В. Татаринова. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2017. – 355 с. – С. 177–180.
46. Инь, Лу. Художественная рецепция «Кроткой» Ф. М. Достоевского в рассказе «Скорбь по ушедшей» Лу Синя [Текст] / Лу Инь, Н. В. Свитенко // Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы I Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) / под ред. В. П. Абрамова, Е. А. Жирковой, Л. А. Исаевой, Е. Н. Лучинской, А. В. Татаринова. – Краснодар : Издательский Дом–Юг, 2015. – 274 с. – С. 123–127.
47. Исупов, К. Метафизика Достоевского [Текст] / К. Г. Исупов. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.
48. Китайская культура 1920–40-х годов и современность [Текст] : сб. ст. – М. : Наука, 1993. – 262 с.
49. Лао, Шэ. Благодетельница [Текст] / Шэ Лао // Дождь : рассказы китайских писателей 20–30-х годов. – М. : Художественная литература, 1974. – 528 с.
50. Лаут, Р. Философия Достоевского в систематическом изложении [Текст]. – М. : Республика, 1996. – 447 с.

51. Левина, Л. Р. Островский на Востоке [Текст] / Л. Р. Левина // Литературное наследство / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Т. 88 : А. Н. Островский: новые материалы и исследования. – Кн. 2. – М. : Наука, 1976. С. 465–472.
52. Ли, Чуньлинь. Лу Синь и Достоевский [Текст] / Чуньлинь Ли. – Хэфэй : Аньхуэй литература и искусство, 1985. – 197 с.
53. Лин, Линь. Островский на китайской сцене и экране [Текст] / Линь Лин // Изучение Островского. – Шанхай : Эпоха, 1949. – 317 с. (на китайском языке).
54. Литература Востока в новое время [Текст]. – М. : Изд-во МГУ, 1975. – 706 с.
55. Лу, Синь. Полн. собр. соч. [Текст] : в 18 т. / Синь Лу. – Пекин : Народная литература, 2005. – Т. 6–7.
56. Лу, Синь. Повести и рассказы [Текст] / Синь Лу. – М. : Художественная литература, 1971. – 496 с.
57. Мао, Дунь. Сочинения [Текст] / Дунь Мао. – М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1956. – Т. 1. – 464 с.
58. Мережковский, Д. С. Толстой и Достоевский [Текст] / Д. С. Мережковский. – М. : Наука, 2000. – 588 с. – (Сер. Литературные памятники).
59. Мордовченко, Н. И. Введение [Русская литература 1820–1830-х годов] [Текст] / Н. И. Мордовченко // История русской литературы : в 10 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. VI : Литература 1820–1830-х годов. – 1953. – С. 3–10.
60. Никольская, Л. А. Цао Юй [Текст] : очерк творчества / Л. А. Никольская. – М. : Изд-во Московского университета, 1984. – 182 с.
61. Ницше, Ф. Антихрист: проклятие христианству [Текст] / Ницше. Ф. URL: http://www.nietzsche.ru/works/main-works/antihrist/
62. Ницше, Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей [Текст] / Ф. Ницше. – М. : Эксмо, 2016. – 864 с. (Сер. «Антология мысли»).

63. Островский А. Н. Гроза [Текст] / А. Н. Островский // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ), 1959. – Т. 2. – 456 с.
64. Пэн, Кэсюнь. Исследование искусства романов Достоевского [Текст] / Кэсюнь Пэн. – Пекин : Издательство Пекинского университета, 2006. – 528 с.
65. Роже, М. дю Г. Семья Тибо [Текст] / М. дю Г. Роже. – М. : Художественная литература, 1972. – 912 с.
66. Ручина, А. В. Гуманистические проблемы в рассказах Лу Синя [Текст] / А. В. Ручина // Молодой ученый. – 2015. – № 8. – С. 1158–1160.
67. Семанов, В. И. Лу Синь и его предшественники [Текст] / В. И. Семанов. – М. : Наука, 1967. – 147 с.
68. Синь, Синь. Исследование творчества Достоевского в 40-е годы XX века в Китае [Текст] / Синь Синь // Научные записки Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. – 2010. – Вып. 4.2. – С. 11–20. (Сер. Литературоведение). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2010_4.2_4 (дата обращения: 12.07.2018).
69. Сканлан, Д. Достоевский как мыслитель [Текст] / Д. Сканлан ; пер. с англ. Д. Васильева и Н. Киреевой. – СПб. : Академический проект, 2006. – 256 с.
70. Сорокин, В. Ф. Бессмертие художника [Текст] / В. Ф. Сорокин // Проблемы Дальнего Востока. – 1981. – № 3. – С. 167–174.
71. Сорокин, В. Ф. Творческий путь Мао Дуня [Текст] / В. Ф. Сорокин. – М. : Изд-во восточной лит-ры, 1962. – 181 с.
72. Третьяков, В. Русская литература в Китае [Текст] / В. Третьяков // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 110. – URL: http://www.nlobooks.ru//1103. (Дата обращения: 10.09.2014).
73. Троцкий, Л. Д. Преданная революция: Что такое СССР и куда он идет? [Электронный ресурс] / Л. Д. Троцкий. – URL: http://flibusta.is/b/168282/read (дата обращения: 11.04.2018).

74. Федоренко, Н. Т. Революционные десятилетия (о китайской литературе 20–30-х годов) [Текст] / Н. Т. Федоренко // Иностранная литература. – 1973. – № 9. – С. 208–220.
75. Фрейд, З. Введение в психоанализ: Лекции [Текст] / З. Фрейд ; пер. с нем. Г. В. Барышникова. Под ред. Е.Е. Соколова, Т.В. Родионова. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 480 с.
76. Фридлендер, Г. М. Реализм Достоевского [Текст] / Г. М. Фридлендер. – М.-Л. : Наука, 1964. – 402 с.
77. Фридлендер, Г. М. Ф. М. Достоевский и его наследие [Текст] / Г. М. Фридлендер // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 12 т. – М. : Правда, 1982. – Т. 1. – С. 3–36.
78. Фридлендер, Г. М. Достоевский и мировая литература [Текст] / Г. М. Фридлендер. – Л. : Сов. писатель, 1985. – 456 с.
79. Цао, Юй. Полн. собр. соч. [Текст] : в 7 т. / Юй Цао. – Хэбэй: Хуашань художественное изд-во, 1996. – 3960 с.
80. Чехов, А. П. Княгиня [Текст] / А. П. Чехов // Собр. соч. : в 12 т. – М. : ГИХЛ, 1955. – Т. 6. – С. 258–270.
81. Чехов, А. П. Из записных книжек [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – URL: http://az.lib.ru/c/ chehow_a_p/text_0390.shtml (дата обращения: 22.11.2016).
82. Чжан, Бяньгэ. Восприятие Достоевского в Китае [Текст] / Бяньгэ Чжан // Достоевский и XX век : в 2 т. – М. : ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1 – С. 466–482.
83. Чжан, Жуньмэй. Особенности восприятия идей Ф. М. Достоевского в Китае [Текст] / Жуньмэй Чжан // Вестник РУДН. – 2017. – Т. 21. – № 3. – С. 411–418. – (Сер. Философия).
84. Чжоу, Цзожэнь. Романы Достоевского: от переводчика [Текст] / Цзожэнь Чжоу. – Новая молодежь. – 1918. – Т. 11. – № 1. – С. ??–??.
85. Чэнь, Синьюй. Достоевский в Китае : Материалы к библиографии. 1921–2012 гг. [Текст] / Синьюй Чэнь // Достоевский : материалы и исследования. – СПб. : Нестор-история, 2013. – Т. 20. – С. 560–564.

86. Чэнь, Синьюй. О роли и влиянии Достоевского в Китае [Текст] / Чэнь Синьюй // Достоевский : материалы и исследования. – СПб. : Нестор-история, 2013. – Т.20. – С. 293-304
87. Чэнь, Цзиншэн. Запись об объединении «Творчество» [Текст] / Цзиншэн Чэнь, Юн Чэнь. – Шанхай : Академия общественных наук, 1989. – 54 с. – 陈青生, 陈永志著. 创造社记程. 上海：上海社会科学院出版社, 1989. 54 页.
88. Чэнь, Цзяньхуа. Связи между китайской и русской литературой XX века [Текст] / Цзяньхуа Чэнь. – Пекин : Издательство Высшего образования, 2004. – 356 с.
89. Шестов И. Л. На весах Иова [Текст] / И. Л. Шестов. – Париж : Современные записки, 1929. – 575 с.
90. Шнейдер, М. Е. Драматургия Островского в Китае (1920–1950 гг.) [Текст] / М. Е. Шнейдер // Проблемы Дальнего Востока. – 1974. – № 1. – С. 179 – 182.
91. Этика [Текст] : энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна, А. А. Гусейнова. – М. : Гардарики, 2001. – 671 с.
92. Юй, Дафу. Весенние ночи [Текст] : рассказы / Дафу Юй. – М. : Художественная литература, 1972. – 207 с.
93. Юй, Дафу. Полное собрание [Текст] : в 12 т. / Дафу Юй. – Чанчунь: Изд-во Современная литература и искусство, 2000. – Т. 1. – 475 с.
94. Юй, Дафу. Фаталист [Текст] / Дафу Юй // Дождь : рассказы китайских писателей 20–30-х годов. – М. : Художественная литература, 1974. – С. 384-394.
95. Adler, A. Understanding Human Nature [Text] / A. Adler ; Cheng Taisheng transl. – Bei Jing : International Cultural Press, 2000. – 阿尔弗雷德·阿德勒, 理解人性, 陈太胜 译，北京：国际文化出版公司, 2000.
96. Aristotle. Poetics [Text] / Aristotle ; Chen Zhongmei transl. – Bei Jing : The Commercial Press. 1996. – 亚里士多德，诗学，陈中梅 译注，北京：商务印书馆，1996.

97. Belknap, R. L. The Structure of the Brothers Karamazov [Text] / Robert L. Belknap : The Hague, 1967.
98. Bullock, A. Westen Humanistic Tradition [Text] / A. Bullock ; Dong Leshan transl. – Bei Jing : Qunyan Press, 2012. – 阿伦·布洛克，西方人文主义传统，董乐山 译，北京：群言出版社，2012.
99. Cao, Yu. Complete Works Of Cao Yu [Text] / Yu Cao ; Tian Benxiang, Liu Yijun edited. – Shi Jiazhuang : Shan Hua Literature and Art Press, 1996. – Vol. 7. – 曹禺，曹禺全集，田本相，刘一军 主编，石家庄：山花文艺出版社，1996，共7卷
100. Chen, Zaochun. Discussion On Lu Xun`s «Reforming Naional Character» Idea [Text] / Zaochun Chen. – Chinese Social Sciences. –1981. – № 06. – P. 123–150. – 陈早春，对鲁迅的改造“国民性”思想的初步探讨，《中国社会科学》，1981. – № 06. – (123–150页).
101. Chen, Pingyuan. The Theory Of Chinese Novels In 20 Century [Text] / Pingyuan Chen, Xiaohong Xia. – Vol. 1. – Bei Jing : Beijing University Press, 1997. 陈平原、夏晓虹,《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷）, 北京大学出版社, 1997.
102. Coetzee, J. The Master of Petersburg [Text] / J. Coetzee ; Wang Yongnian transl. – Hang Zhou : Zhejiang Literature And Art Press, 2004. – 约翰·库切,彼得堡的大师, 王永年译,杭州：浙江文艺出版社 2004.
103. Comparative Research Between Lu Xun And Foreign Culture [Text] / Chinese Academy Of Social Sciences, Literary Institute ; Lu Xun Research Office edited. – Bei Jing : Chinese Literary Association Press, 1986. – 鲁迅与中外文化的比较研究，中国社会科学院文学研究所鲁迅研究室 编，北京：中国文联出版公司，1986.
104. Freud, S. New Introductory Of Psychoanalysis [Text] / S. Freud ; Gao Juefu transl. – Bei Jing :The Commercial Press, 1987. – 弗洛伊德，精神分析引论新编，高觉敷译，北京：商务印书馆，1987.

105. Fu, Zijiu. Chinese New Literature [Text] / Zijiu Fu. – Vol. 1. – Shang Hai : East China Normal University Press, 1993. – 傅子玖,《中国新文学（上册）》,华东师范大学出版社, 1993.

106. Gamsa, M. The Chinese Translation Of Russian Literature [Text] / M. Gamsa // Three Studies. – Leiden; Boston : Brill, 2008. – XIV. – 430 p. – (Sinica Leidensia. Vol. 90).

107. Gamsa, M. The Reading Of Russian Literature In China [Text] / M. Gamsa // A Moral Example and Manual of Practice. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2010. – 227 p. – (Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History).

108. Guo, Shaoyu. The History Of Chinese Literary Criticism [Text] / Shaoyu Guo. – Tian Jin : Bai Hua Literature And Art Press, 1999. – Vol. 12. – 郭绍虞，中国文学批评史，天津：百花文艺出版社，1999, 共两卷 .

109. Heidegge`s Works Collection [Text] / Sun Zhouxing edited. – Shang Hai : Sanlian Bookstore Press, 1996. – Vol. 2. – 海德格尔选集，孙周兴 编，上海：三联书店，1996, 共两卷 .

110. Isaiah, B. Russian Thinkers [Text] / B. Isaiah ; Peng Huaidong transl. – Nan Jing : Yi Lin Press, 2001. – 以赛亚·柏林, 俄国思想家, 彭怀栋 译，南京：译林出版社，2001.

111. Malcolm, V. Jones. Dostoevsky after Bakhtin [Text] / Jones V. Malcolm ; Zhao Yali transl. – Chang Chun : Jilin People`s Press, 2004. – 马尔科姆·V·琼斯，巴赫金之后的陀思妥耶夫斯基，赵亚莉 译，长春：吉林人民出版社，2004.

112. Li, Chengxi. Lu Xun And Chinese Tradional Culture [Text] / Chengxi Li. – Kun Ming : Yun Nan People`s Press, 2006. – 李城希, 鲁迅与中国传统文化，昆明：云南人民出版社, 2006.

113. Li, Xiu. The Research On Mao Dun Out Of The Country [Text] / Xiu Li. – Chang Sha : Hunan People`s Press, 1984. – 李岫, 茅盾研究在国外, 长沙：湖南人民出版社, 1984.

114. Liang, Shuming. Easten And Westen Culture And Its Philosophy [Text] / Shuming Liang. – Bei Jing : The Commercial Press, 1999. 梁漱溟，东西文化及其哲学，北京：商务印书馆, 1999.

115. Lu, Xun. Complete Works of Lu Xun [Text] / Xun Lu. – Bei Jing : People`s Literature Press, 2005. – Vol. 18. – 鲁迅，鲁迅全集，北京：人民文学出版社, 2005, 共18卷.

116. Lv, Tianshi. European Modern Literary Trend [Text] / Lv Tianshi. – Bei Jing : The commercial Press, 1931. – 吕天石，欧洲近代文艺思潮，北京：商务印书馆，1931.

117. Malraux, A. la Condition humaine [Text] / A. Malraux ; Li Yimin, Chen Jisheng transl. – Bei Jing : The Writers Press, 1988. – 安德烈·马尔罗，人的命运，李忆民、陈积盛 译，北京：作家出版社, 1988.

118. Mao, Dun. Complete Works Of Mao Dun [Text] / Dun Mao. – Bei Jing : People`s Literature Press, 1984. – Vol 1–9. – 茅盾，茅盾全集，北京：人民文学出版社, 1984, 1–9卷（共40卷).

119. Qi, Yi. Research On Lu Xun`s Idea [Text] / Yi Qi. – Shang Hai : Shang Hai People`s Press, 1981. – 齐一，鲁迅思想探索，上海：上海人民出版社, 1981.

120. Qiu, Zihua. Tragic Spirit And National Consciousness [Text] / Zihua Qiu. – Wu Han : Hua Zhong Nomal University Press, 1990. – 邱紫华，悲剧精神与民族意识，武汉：华中师范大学出版社, 1990.

121. Russian Philosophy From Eighteen To Nineteen Century [Text] / Foreign philosophy office, Philosophical department of Beijing University compiled. – Bei Jing : The commercial Press, 1987. – 十八——十九世纪俄国哲学，北京大学哲学系外国哲学史教研室 编译，北京：商务印书馆, 1987.

122. Sartre, J.-P. Existentialism Is A Humanism [Text] / J.-P. Sartre ; Zhou Xuliang transl. – Shang Hai : Yiwen Press, 1988. – 让·保尔·萨特，存在主义是一种人道主义，周煦良 译，上海：译文出版社, 1988.

123. Schopenhauer, A. Schopenhauer`s View Of Morality And Freedom [Text] / A. Schopenhauer ; Wei Qichang transl. – Shang Hai : People`s Publishing House, 2006. – 叔本华，叔本华论道德与自由，韦启昌 译，上海：人民出版社, 2006.

124. Sentaro, Kemuyama. History Of Nihilists [Text] / Kemuyama Sentaro ; Liao Zhongkai transl. // People`s Daily. – 1907. – T. 4. – № 1. – 烟山专太郎，虚无党小史，廖仲恺 译，1907年，第四卷，1号.

125. The Collection Of Research On Lu Xun For Sixty Years [Text] / Li Zongying, Zhang Mengyang edited. – Bei Jing : Chinese Social Sciences Press, 1982. – Vol. 2. – 六十年来鲁迅研究论文选，李宗英，张梦阳 编，北京：中国社会科学出版社，1982，共两卷.

126. Wang, Furen. Tragic Consciousness And Tragic Spirit [Text] / Furen Wang // Jiang Su Social Sciences. – 2001. – № 02. – P. 114–125; № 02. – P. 91–103. – 王富仁，悲剧意识与悲剧精神，《江苏社会科学》, 2001, № 01 (114-125页), № 02 (91–103页).

127. Yevdokimov, P. N. Christ In Russian Idea [Text] / P. N. Yevdokimov ; Yang Deyou transl. – Shang Hai：Xuelin Press, 1999. – 叶夫多基莫夫，俄罗斯思想中的基督，杨德友 译，上海：学林出版社, 1999.

128. Yu, Dafu. Complete Works of Yu Dafu [Text] / Dafu Yu. – Chang Chun : The Time Literature And Press, 2000. – Vol. 12. – 郁达夫，郁达夫全集，长春：时代文艺出版社, 2000, 共12卷.

129. Zenkovsky, V. V. A history of Russian philosophy [Text] / V. V. Zenkovsky ; Zhang Bing transl. – Bei Jing: People`s Press, 2013. – 津科夫斯基，俄国哲学史，张冰译，北京：人民出版社, 2013.

130. Zhang, Ziping. The Outline Of European Literary Histroy [Text] / Ziping Zhang. – Shang Hai：United Press, 1929. – 张资平，欧洲文艺史纲，上海：联合书店，1929.

131. Zheng, Xinmiao. Cultural Criticism And Reforming National Character [Text] / Xinmiao Zheng. – Xi`an：Shan Xi People`s Press, 1988. – 郑欣淼，文化批判与国民性改造，西安：陕西人民出版社, 1988.

132. Zhu, Liyuan. Contemporary Westen Literary Theory [Text] / Liyuan Zhu. – Shang Hai : East China Normal University Press, 1996. – 朱立元， 当代西方文艺理论，上海：华东师范大学, 1996.