

титул

ОБОРОТ ТИТУЛА

*Посвящается памяти
Валентины Ивановны Советской
и Ильи Олеговича
и Эллы Ефремовны Фоняковых,
которые воспитали во мне
любовь к русским и русской культуре*

ОТ АВТОРА

Предлагаемая книга представляет собой мой второй сборник статей, посвященных Достоевскому. Первый сборник «Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского» вышел в том же издательстве «Серебряный век» в Санкт-Петербурге в 2005 году.

На мой взгляд, в течение последнего десятилетия и в Японии, и в России (а может быть, и в других странах) для повышения заинтересованности публики, а также с целью извлечения прибыли как на книжном рынке, так и в СМИ наметилась тенденция искажения авторского образа Достоевского и даже разрушения структуры его текстов.

Эта якобы научно обоснованная тенденция опирается на теорию постмодернизма, утверждающую преимущество прав читателя (а также интерпретатора), которые оказываются выше даже компетенции самого автора. По мнению сторонников этой вульгарной тенденции, интерпретация текста читателем более авторитетна, чем авторская интенция.

Таким образом, за последние десять лет, в частности в журналистике Японии, завоевала популярность волюнтаристская интерпретация авторского образа Достоевского, увязываемая с психопатологией писателя в смысле вульгарного фрейдизма: отцеубийство, садизм и мазохизм, нимфофилия и т. п. Параллельно с данным явлением и в Японии, и в России в эти годы один за другим появлялись результаты такой тенденции. Прежде всего я имею в виду телесериал «Достоевский» (2011; сценарий Э. Володарского, постановка В. Хотиненко) и журнальную статью

В. Свинцова «Достоевский и „отношение между полами“», напечатанную в авторитетном журнале «Новый мир» (1999).

Приверженцы этой тенденции считают пикантные психопатологические темы и сюжеты в произведениях Достоевского простым натуралистическим отражением фактов жизни автора и нисколько не сомневаются в своем примитивном и ложном понимании статуса и образа автора в поэтике писателя. Не уважая и игнорируя наследие подлинно научного изучения творчества Достоевского в мире, такие интерпретаторы нахально провозгласили свое «новаторство», на самом же деле представляя анахроническую версию в духе психопатологического вульгарного фрейдизма.

Моя статья «„Одна из современных фальшей“ — общее явление в журналистике Японии и России: По поводу интерпретации авторского образа Достоевского» посвящается критическому анализу этих явлений в Японии и России.

В сложившейся ситуации перед современной научной достоевисткой заново встает серьезная задача раскрыть и уяснить характер статуса и образа автора в творчестве Достоевского не в духе натуралистического, предметно-объективирующего реализма, а в контексте собственного уникального, новаторского художественного метода писателя, стремившегося к «реализму в высшем смысле».

В ряде статей я попытался выполнить эту задачу, не только развивая научные достижения российской достоевистики, но также следуя и японской традиции восприятия творчества великого писателя.

Большая часть текста книги сначала была опубликована в виде статей в сборниках по материалам научных конференций и в альманахе «Достоевский и мировая культура». В процессе работы в редактировании русского текста мне помогали русские коллеги, в частности Наталья Викторовна Чернова. Я искренно выражаю ей и другим коллегам глубокую благодарность.

На обложке книги представлена фотография памятника Достоевского работы скульптора Меркулова, сделанная Павлом Евгеньевичем Фокиным и подаренная мне: она представляется мне не просто фотографией, а художественным произведением. Мне она очень понравилась. По разрешению друга я использовал ее на обложке японского издания моей книги «Авторский образ

Достоевского» (2016), графический дизайн которой сделала моя дочь Мэбаэ. Японское и русское издания книги совпадают в содержании главных статей. Поэтому в русском издании используется вариант обложки японского издания. Я глубоко благодарен Павлу Евгеньевичу за разрешения использовать его работу.

Фотография картины на задней обложке в свое время была подарена мне в Д. А. Достоевским. На обратной стороне фотографии есть автограф: «Правнуку от автора. 9-11-71 г. А. Орлов». Сведения об этом художнике, к сожалению, мне пока не известны.

Выражаю глубокую благодарность Борису Николаевичу Тихомирову за научную редакцию книги, Наталье Туймебаевне Ашимбаевой за помощь в реализации проекта, а также Наталье Шварц за ценную информацию. Моя любовь к творчеству Достоевского неразрывно связана с деятельностью петербургского музея писателя и неизменна с тех пор, как я посетил его первый раз в 1979 году.

Тоёфуса Киносита

**ФИКТИВНЫЙ И АУТЕНТИЧНЫЙ
ОБРАЗ АВТОРА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО**

ПО ПОВОДУ ПОНЯТИЯ «РЕАЛИЗМ В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ»

В аспекте соотношения поэтики и антропологии в творчестве Достоевского

Что означают слова о «реализме в высшем смысле», характеризующие, по общему признанию, творчество Достоевского? Среди исследователей велось немало споров по поводу сущности этого понятия. Особенно меня интересуют точки зрения Вяч. Иванова, М. М. Бахтина и в последнее время К. А. Степаняна.

Московский достоевковед К. Степанян в качестве отправной точки своего суждения обращает внимание на многозначительные слова из записной тетради Достоевского 1876–1877 гг.: «Реалисты не верны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпается весь настоящим. / В одном только реализме нет правды» (24; 247–248). На основании этих слов Степанян заключает: «Можно сказать, что *одним из главных принципов мировидения Достоевского было то, что он уже здесь, на земле видит человека и человечество в будущей полноте Небесного Иерусалима*»¹.

Хотя я признаю справедливость и глубокое значение толкования Степаняна, когда речь идет о «реализме в высшем смысле», мне представляется необходимость подхода к осмыслению этого понятия Достоевского с другой стороны.

¹ Степанян К. А. Человек в свете «реализма в высшем смысле»: теодицея и антропология Достоевского // Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 101.

Глубокий смысл процитированных слов из записной тетради Достоевского, на мой взгляд, проясняется при помощи характеристики внутреннего бытия человека М. М. Бахтиным. В работе 1920 г. «Автор и герой в эстетической деятельности», считающейся тесно связанной с книгой «Проблемы творчества Достоевского» (1929), Бахтин, как будто комментируя запись Достоевского, описывает черты внутренней жизни человека: «С сознанием полной временной завершенности — что то, что есть, уже всё, — с этим сознанием нечего делать или нельзя жить; по отношению к своей собственной уже конечной жизни не может быть никакой активной ценностной установки <...>. Ни один момент уже-наличности для меня самого не может стать самодовольным, уже оправданным; мое оправдание всегда в будущем»².

Можно сказать, что постичь такую установку внутренней жизни человека и изобразить психологическую ее динамику — вот что было главной задачей «реалиста в высшем смысле» Достоевского. В связи с этим естественно предположить трудность и сложность творческой работы в воссоздании бытия подобной человеческой души в свете слов Бахтина: «Ни в один момент рефлекс мой над самим собою не бывает реалистическим, я не знаю формы данности по отношению к себе самому: форма данности в корне искажает картину моего внутреннего бытия» (186); «Мое определение самого себя дано мне <...> не в категориях временного бытия, а в категориях еще-небытия, в категориях цели и смысла, в смысловом будущем, враждебном всякой наличности моей в прошлом и настоящем» (187).

Нетрудно отметить аналогичную характеристику внутренней жизни героев в творчестве Достоевского, соответствующую такому антропологическому истолкованию Бахтиным человека-субъекта. Во-первых, начиная с Девушкина почти все герои Достоевского более или менее негативно реагируют на свою «форму данности» и чувствует, что она «искажает картину <их> внутреннего бытия». Во-вторых, для героев «Я-для-себя» существует не во временном бытии, а в «еще не бытии», иначе говоря, в будущем, к тому же в значении противоположном, враждебном

² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 185. Далее при цитатах в скобках указываются страницы этого издания.

прошлому и настоящему. Такое истолкование человеческого бытия сразу напоминает нам образы мечтателей Достоевского во главе с подпольным человеком и с Раскольниковым. Конечно, мы можем истолковать образ мечтателя как социальный тип, в соответствии со словами героя «Белых ночей»: «...тип — это оригинал, это такой смешной человек!» (2; 111).

Мечтатель как тип романтического героя несомненно тесно связан с социальным контекстом, конкретно — с социальной ситуацией в России XIX в. и с традицией русской литературы — Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Герцена, Салтыкова-Щедрина и др.³ Но когда речь идет о «реализме в высшем смысле», заявленном Достоевским, необходим выход на метафизический уровень и постановка антропологических, онтологических вопросов.

С какими проблемами сталкивается автор по отношению к герою в таком антропологическом плане? Бахтин отмечает: «Формой конкретного переживания действительного человека является корреляция образных категорий *я* и *другого*; и эта форма *я*, в которой *я* переживаю себя единственного, в корне отлична от формы *другого*, в которой *я* переживаю всех без исключения других людей. И *я* другого человека совершенно иначе переживается мною, чем мое собственное *я*, и оно подводится под категорию *другого* как момент его, и это различие имеет существенное значение не только для эстетики, но и для этики» (117).

Подобным антропологическим принципом определяется крайне сложный процесс авторского сознания: «...эстетическое сознание, сознание любящее и полагающее ценность, есть сознание сознания, сознание автора *я* сознания героя — *другого*; в эстетическом событии мы имеем встречу двух сознаний, принципиально неслиянных, причем сознание автора относится к сознанию героя не с точки зрения его предметного состава, предметной объективной значимости, а с точки зрения его жизненного субъективного единства, и это сознание героя конкретно локализуется (конечно, степень конкретности различна), воплощается и любовно завершается» (159).

Теперь в отношении автора к герою важное значение придается парным, взаимно противоположным процессам: «симпати-

³ На эту тему см. мою статью: *Киносита Т.* Образ мечтателя: Гоголь, Достоевский, Щедрин // *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 11–32.

ческое сопереживание» — «внезаходимость», «внутреннее слияние» или «вживание» — «возврат в себя, на свое место» или «завершение материала вживания».

До сих пор в своих работах я часто пользовался понятиями «ассимиляция» — «дистанцирование» в аналогичном с Бахтиным смысле. Мысль об использовании таких понятий мне подсказал японский писатель XIX в. Фтабатэй Симэи, выдающийся русист и родоначальник японской художественной литературы Нового времени. Указав на контрастный подход к описанию героя у Тургенева и Достоевского, он утверждал, что у Тургенева автор находится вне персонажа и относится к нему более или менее критически, а Достоевский ассимилируется с героем, то есть автор остается «внутри» персонажа. По признанию японского писателя, его более привлекает ассимиляция с персонажем в духе Достоевского, однако он считает, что при этом надо избегать чрезмерного лиризма. По-моему, его замечание по поводу опасности чрезмерного лиризма совершенно соответствует значению бахтинского представления о «внезаходимости» автора.

Каким образом работают эти противоположные действия в творческом процессе? По этому поводу Бахтин замечает: «...моменты вживания и завершения не следуют друг за другом хронологически, мы настаиваем на их смысловом различии, но в живом переживании они тесно переплетаются между собой и сливаются друг с другом. В словесном произведении каждое слово имеет в виду оба момента, несет двоякую функцию: направляет вживание и дает ему завершение, но может преобладать тот или другой момент» (108).

Обращает на себя внимание тот факт, что до середины 1920-х гг., например, в работе «Автор и герой в эстетической деятельности», Бахтин почему-то совсем не пользовался термином «диалог», который так активно используется в книге «Проблемы творчества Достоевского». В главе этой книги «Диалог у Достоевского» Бахтин пишет: «Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа; нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, **диалогически** <...> Только в общении, во взаимодействии

человека с человеком раскрывается и „человек в человеке“ как для других, так и для себя самого»⁴.

По поводу художественной атмосферы, необходимой для раскрытия «человека в человеке», Бахтин замечает: «Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: всё должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему. Всё должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово „второго“, а не „третьего“ лица»⁵.

Из этих слов мы можем извлечь два важных момента. Первый заключается в том, что такое отношение автора к герою означает своего рода иронию — авторскую, напоминающую сократическую иронию, только не в умственно-интеллектуальном как у Сократа, а в экзистенциальном плане. Другой важный момент состоит в том, что здесь подчеркивается позиция второго лица, иначе говоря, отношение «Я – Ты» в смысле антропологической идеи Мартина Бубера.

Аналогичную идею Вячеслав Иванов высказал уже в 1914 г. в связи с понятием Достоевского «реализм в высшем смысле» в статье «Достоевский и роман-трагедия». Характеризуя реализм Достоевского как проникновение, а не познание, он отмечает: «Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект. <...> Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении всю волю и всем разумением, чужого бытия: „ты еси“. <...> „Ты еси“ — значит не „ты познаешься мною, как сущий“, а „твое бытие переживается мною, как мое“, или: „твоим бытием я познаю себя сущим“»⁶.

Бахтин, заимствуя понятие Вяч. Иванова, пишет: «Герой для автора не „он“ и не „я“, а полноценное „ты“, то есть другое чужое полноправное „я“ („ты еси“))»⁷ На мой взгляд, и у Иванова,

⁴ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 160.

⁵ Там же. С. 57.

⁶ Иванов, Вячеслав. Достоевский и роман-трагедия // Иванов, Вячеслав. Родное и вселенское. М., 1994. С. 294–295.

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 84–85.

и у Бахтина проблема «ты еси», иначе говоря, отношения «я–ты» осталась в рамках поэтики и еще не выходит на экзистенциально-онтологический уровень.

У М. Бубера также появляются парные понятия, указывающие на взаимно противоположные двойные процессы «я–ты» и «я–оно» как онтологическое условие человека. По Буберу, «если я предстою человеку как своему Ты и говорю ему основное слово Я–Ты, он не вещь среди вещей и не состоит из вещей. Этот человек не Он или Она, он не ограничен другими Он и Она; он не есть некая точка в пространственно-временной сети мира, он не есть нечто наличное, познаваемое на опыте и поддающееся описанию, слабо связанный пучок поименованных свойств»⁸.

Если применить такое антропологическое понимание Бубера к бахтинской трактовке отношения автора к герою, вероятно, можно прийти к выводу о значении и неизбежности двойного — взаимно противоположного — процесса: «симпатическое сопереживание» — «внезаходимость» в сфере антропологической проблематики.

Поскольку, «мир Ты не имеет никакой связности в пространстве и времени» и «отдельное Ты *должно* стать Оно, когда отношение исчерпано»⁹, художнику необходимо, забегая вперед, сохранить дистанцию, чтобы, не лишаясь самостоятельности и свободы, завершить свою работу, то есть изобразить героя и дать ему форму, осуществленную только причинной связанностью в пространстве и времени. Такой своего рода маневр автора я бы назвал иронией, характеризующей диалогичность. Согласно антропологическому пониманию, «отдельное Оно *может* через вхождение в действительность отношения стать Ты»¹⁰ — автор всегда свободен, безобразно может входить в героя и возрождать отношение «я–ты». Таким образом, автор, избегая фиксации причинной связанностью в пространстве и времени, может активно действовать в произведении как существо всеведущее на напряженном пороге «симпатического сопереживания» — «внезаходимости». По словам Бахтина, «первичный автор не может

⁸ Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М., 1995. С. 19.

⁹ Там же. С. 35.

¹⁰ Там же.

быть образом: он ускользает из всякого образного представления»¹¹

Основываясь на такой антропологической идее, мы можем сказать, что противоположный двойной процесс «я–ты» и «я–оно» отражается не только на характере отношения автора к герою, но и на сюжетостроении Достоевского. Уже в произведениях раннего периода Достоевского герои романтического мироощущения — Девушкин, Голядкин, Мечтатель из «Белых ночей», Шумков и Аркадий из «Слабого сердца» и др. — наделены утопической мечтой о сопереживании с другим. Их эмоции по отношению к другим персонажам — сочувствие, сострадание, вживание и тому подобные — очень близки к категории «Я–Ты», сопереживанию. В ходе разворачивания сюжета во времени и пространстве, как правило, их отношение к другому постепенно меняется по качеству и превращается в мир «Я–Оно», объективацию, в результате в какой-то момент обнаруживается диссонанс и их мечта подвергается крушению. По Буберу, «каждое Ты в нашем мире должно становится Оно» и в этом «состоит невышенная печаль нашей судьбы»¹².

В своей статье «Возвышенная печаль судьбы „Рыцаря бедного“ — князя Мышкина» я попробовал проанализировать процесс такой судьбы Мышкина. Князь, олицетворяющий идею «сострадания» в категории «Я–Ты», умеющий мгновенно завоевывать сердца встреченных им людей и позволяющий людям раскрывать их психологическую многогранность, выступает как диалогическое существо, но в ходе разворачивания сюжета во времени он вовлекается в конфликт соперничества, превращается в предмет борьбы двух соперниц и деградирует в состояние «Я–Оно», завершающееся идиотизмом.¹³

Подобная тема и аналогичное сюжетостроение обнаруживаются и в повести «Слабое сердце». В статье «Где эта беда? зачем они не понимали друг друга?» я проанализировал причину гибели Васи Шумкова в повести «Слабое сердце»¹⁴ «Вживаю-

¹¹ Бахтин. М. М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

¹² Бубер М. Я и Ты. С. 24.

¹³ Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 109–124.

¹⁴ См.: Там же. С. 98–108.

щийся» в Шумкова, сопереживающий ему Аркадий, вопреки своей благой мечте спасти друга, в ходе сюжета неизбежно превращается в психологического гонителя друга. В последний момент разлуки друзей звучит замечание повествователя — «первичного автора» «Где это беда? зачем они не понимали друг друга» — и обнаруживается подтекст повести. Дальше, в финале, в сцене «видения на Неве» у Аркадия вдруг наступает прозрение: «Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в ту минуту» (2; 48).

Можно сказать, что в этой сцене на Неве к Аркадию пришло мистическое ощущение и видение, доступное для выражения только «реализму в высшей смысле». По поводу времени прихода Достоевского-художника к «реализму в высшем смысле» существуют разные точки зрения. Вяч. Иванов указывает на период после эшафота и каторжных лет писателя в Сибири: «... все творчество Достоевского стало с тех пор внушением внутреннего человека, духовно рожденного, переступившего через грань, — в мироощущении которого трансцендентное для нас сделалось имманентным, а имманентное для нас в некоторой своей части трансцендентным»¹⁵ (Иванов В. 1994.: 297).

К. А. Степанян приурочивает «в полной мере реализм в высшем смысле» к периоду после «Записок из подполья», в процессе создания которых «Достоевский сам прошел через своего рода исповедь и покаяние»¹⁶.

Мне представляется, что «реализм в высшем смысле» уже достаточно различим в «Бедных людях», в описании процесса развертывания отношений Девушкина и Вареньки. Мечта Девушкина о «сопереживании» с героиней в отношениях «Я–Ты» по ходу вроде бы незаметных событий (что подробно проанализировано в указанной выше книге К. Степаняна, в статье «Тайна человека в романе „Бедные люди“») деградирует, и после чтения «Шинели» Гоголя начинается заметное падение Девушкина. В отношениях героев — со-субъективность, сочувствие, сострадание — подспудно разворачивается иной, скрытый сюжет и обнаруживаются объективация и падение в состоянии

¹⁵ Иванов, Вячеслав. Достоевский и роман-трагедия. С. 297.

¹⁶ Степанян К. А. Человек в свете «реализма в высшем смысле»: теодия и антропология Достоевского. С. 107.

«Я—Оно». Когда Валериан Майков отметил в поступке Вареньки в финале романа (где она посылает Девушкина по магазинам закупать всё необходимое для ее свадьбы с Быковым) «компенсаторный» протест против чрезмерного вживания Девушкина в ее собственную судьбу, критик сумел прозреть судьбу отношений «Я—Ты»¹⁷. Ведь В. Майков как теоретик «закона симпатии» в искусстве, по всей вероятности, ощутил проблему порога «вживания» — «внеаходимости» и был в состоянии прозреть динамику двойного психологического процесса.

Теперь коснемся другой стороны идеи «Я—Ты» в связи с «реализмом в высшем смысле». По Буберу, «отдельное Оно *может* через вхождение в действительность отношения стать Ты», то есть однажды ставший объектом человек может вновь возродиться как субъект в отношении «Я—Ты». Иными словами, по Буберу, «превратившееся в Оно, застывшее в вещь среди прочих вещей наделено предназначением и смыслом, согласно которым оно преобразуется вновь и вновь. Вновь и вновь — так положено было в час Духа, когда он вложил себя в человека и зародил в нем ответ». И рядом указано: «Дух есть слово»¹⁸.

Отсюда открывается перспектива возможности возрождения из состояния «Я—Оно». Сосуществование двойных пластов — земного города и Нового Иерусалима из Апокалипсиса в одном пространстве, отмеченное К. Степаняным в связи с «реализмом в высшем смысле», по-моему, осмысливается в контексте двойного процесса: с одной стороны, падение в объект, скованный пространственно-временной причинностью, с другой — горячий импульс к освобождению из такой скованности и к мечте возрождения. Взаимоотношение таких противоположных аспектов антропологической идеи «Я—Ты» и «Я—Оно», можно сказать, определяет сюжет творчества всего Достоевского, от его ранних произведений и до самых последних.

Диалогическое отношение автора к герою в смысле иронического маневра «вживание — внеаходимость» совершенно соответствует художественной задаче Достоевского — изобраа-

¹⁷ См.: Майков В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 181. Также см. мою статью: Киносита Т. Поэтика раннего Достоевского и «закон симпатии» В. Майкова // Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 59–67.

¹⁸ Бубер М. Я и Ты. С. 37.

жать в своем творчестве «человека в человеке», обреченного пребывать на пороге двух аспектов бытия: то субъекта как полноценной личности, то объекта как вещи, иначе говоря, в понимании Бубера, на пороге «Я–Ты» или «Я–Оно»

В заключении хотел бы рассмотреть еще одну, не затрогую пока проблему — исторический аспект отношения авторской иронии к иронии героев-романтиков, суть которой заключается в таком постоянном состоянии самосознания: *я для себя* в самосознании субъекта всегда находится не на месте по отношению ко времени и пространству, а в категориях *еще-небытия*.

Когда речь идет об авторской иронии по отношению к иронии романтиков, мне вспоминается такое же отношение датского философа, предвестника экзистенциализма С. Кьёркегора (1813–1855) к иронии немецких романтиков («романтической иронии»). Не являясь специалистом в этой области, относительно происхождения «романтической иронии» я опираюсь только на общеизвестное представление и на работу А. С. Дмитриева «Проблемы иенского романтизма».

По словам А. С. Дмитриева, «потенциальная возможность возникновения теории романтической иронии <...> была заложена в условиях общественной жизни Германии конца XVIII — начала XIX века, в общем низком уровне развития страны в то время и в отношении романтиков к этому немецкому убожеству. Романтическая ирония была для иенцев тем средством, которое давало им возможность духовно возвыситься над этим убожеством, занять принципиальную позицию его неприятия»¹⁹. При этом у теоретика «романтической иронии» Ф. Шлегеля эта концепция в сходных моментах «формируется на основе интереса к сократической иронии»²⁰.

Ирония как средство «возвыситься над убожеством» действительности, дающее возможность «занять принципиальную позицию неприятия» ее, ассоциируется с сознанием мечтателя — подпольного человека, наслаждающегося «свободной волей», субъективной свободой и отвергающего завершение извне. Антропологическое осмысление сознания человека Бахтиным, напоминающее героев Достоевского, что уже было рассмотрено нами раньше, близко к свойствам «романтической иронии».

¹⁹ Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975. С. 201.

²⁰ Там же.

Достоевский, указывая на героев, «начиная с Сильвио и Печорина до князя Болконского и Левина», не без оснований отмечал, что они «суть только представители мелкого самолюбия» и заявлял: «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! <...> Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство)» (16; 329).

Такое критическое отношение Достоевского к подпольной психологии очень близко Кьеркегору, прозревшему в отчаянии из гордости проявление усиленного самосознания (см. его работу «Болезнь к смерти», 1849). Одна из сцен новеллы Достоевского «Кроткая» мне представляется иллюстрацией прозрения датского философа: «И я понимал вполне мое отчаяние, о, понимал! Но, верите ли, восторг кипел в моем сердце до того неудержимо, что я думал, что я умру. Я целовал ее ноги в упоении и в счастье. Да, в счастье, безмерном и бесконечном, и это при понимании-то всего безвыходного моего отчаяния!» (24; 28)²¹.

Такая ирония романтического настроения была замечена посредством другой иронии — авторской — у Кьеркегора, учившегося у Сократа и наследовавшего точку зрения Гегеля на «несчастное сознание» из работы «Феноменология духа». В «несчастном сознании», по выражению Гегеля, «победа <...> есть скорее поражение, достигнутое одного скорее значит потерять его в его противоположности»²².

Таким образом, подходы к сознанию субъекта романтической иронии у Кьеркегора и Достоевского совпадают в использовании авторской иронии по отношению к такому субъекту, страдающему крайним индивидуализмом. Сущность «реализма в высшем смысле» Достоевского заключается в динамике подобного соотношения авторской иронии с сознанием героев-романтиков, которая у Бахтина характеризуется понятием «диалога».

²¹ Об анализе «несчастливого сознания» героя «Кроткой» см. мою статью: *Киносита Т.* Ирония судьбы или ирония романтическая? По поводу трагедии героя рассказа «Кроткая» // *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 44–50.

²² *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Пер. Г. Г. Шпета. М., 2000. С. 111.

ФИКТИВНЫЙ АВТОР И АУТЕНТИЧНЫЙ АВТОР В «КРОТКОЙ» И «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ»

В последние годы мой интерес к Достоевскому сосредоточен на проблеме образа автора. Поводом к этому послужила тенденция, наблюдаемая в средствах массовой информации не только в Японии, но даже и России с начала 2000-х гг. Я имею в виду явное искажение образа писателя в духе вульгарного фрейдизма с целью «популяризации» творчества Достоевского и одновременно удовлетворения коммерческих запросов. Я неоднократно пытался обнажить сущность такой тенденции, критически оценивая ее в своих статьях и в докладах на последних международных конференциях.¹

Изучая эту проблему, я отметил, что такие видные исследователи Достоевского, представляющие поколение первых десятилетий XX в., как Михаил Бахтин в России, Андре Жид и Эдвард Карр в Европе, Хидэо Кобаяси в Японии, в один голос критиковали психоаналитический, фрейдистский подход к творчеству Достоевского. Они стояли на общих позициях, отрицая восприятие человека глазами овеществляющего объективизма, обращая внимание на сущность нового, небывалого качества реализма Достоевского, отличающего его от традиции реализма в духе Бальзака и традиции объективного реализма XIX в.²

¹ См. мою статью «„Одна из современных фальшей“ — общее явление в журналистике Японии и России» (Наст. изд. С. 000–000). Там же указаны другие мои выступления и публикации на эту тему.

² Японский критик Хидэо Кобаяси, разделяя взгляд на Достоевского Э. Карра, писавшего про «искаженную оптику в глазу больного» (выражение Ф. Ницше из книги «По ту сторону добра и зла»), и характеристику А. Жидом творческой позиции Достоевского («Как мы далеки от Бальзака, от его уверенности и его беззаботного несовершенства! Знал ли даже Флобер такую суровую требовательность к себе, такую жестокую борьбу...» — Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 217), подчеркивал совершенно особое качество реализма Достоевского, по сравнению с другими писателями этого направления XIX в. В то же время, переключаясь с ними, Х. Кобаяси сурово критиковал психоаналитический подход к творчеству Достоевского. Кстати, критически к этому подходу относился и А. Жид, писавший: «Мораль

Вместе с тем меня интересовало различие в образах реального и фиктивного, или вымышленного, автора, то есть проблема статуса автора в творчестве писателя. Когда я анализировал предисловие «От автора» в рассказе «Кроткая», а также отношение Алеши Карамазова к Смердякову, принадлежащее номинальному «автору» предисловия к роману в «Братьях Карамазовых», то испытал сомнение в том, что они представляют собой настоящего автора, являющегося, как известно, «всеведущим существом»³. Когда я читал «Кроткую», у меня создалось впечатление, что герой в конце рассказа оказался в совершенном тупике и непонимании случившегося, вопреки замечанию «автора» в предисловии, согласно которому «мало-помалу он [закладчик] действительно *уясняет* себе дело и собирает „мысли в точку“». <...> Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого» (24; 5).

В действительности же, закладчик не смог осознать настоящую причину своей трагедии. Он просто сводит ее к «иронии судьбы» (24; 16, 27). Его протест направлен против «мрачной косности», «природы», то есть против силы судьбы. Герой оказывается в обстановке мрака и глухого молчания со стороны всего, что окружает его: «Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом их молчание». Он даже не может вспомнить, кто сказал «Люди, любите друг друга» — «чей это завет?» (24; 35).⁴

Таким образом, по моим наблюдениям, слова «от автора» в предисловии не подтверждаются самим рассказом. Зато в восприятии читателя обрисовались черты подпольного сознания,

для психологов: не заниматься психологией по мелочам! Никогда не наблюдать ради одного наблюдения! Это создает ложную перспективу, „тик“, известную напряженность, которая легко переходит в преувеличение» (Там же. С. 291). Высказывания Х. Кобаяси по этим вопросам см.: *Кобаяси, Хидэо*. Полн. собр. соч.: В 14 т. Токио: Синтё-ся, 1978. Т. 5. С. 65 (о Ницше); С. 230 (о фрейдизме); Т. 6. С. 214–215 (о Бальзаке).

³ См. в черновиках «Преступления и наказания»: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа...»; «Предположить нужно автора существом *всеведующим* и *непогрешающим*, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения» (7; 146, 149).

⁴ См. мою статью «Ирония судьбы или ирония романтическая: По поводу трагедии героя рассказа „Кроткая“» (*Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 44–50).

познанию которого помогает не номинальный вымышленный «автор» внутри рассказа, а автор-творец, стоящий «за произведением». Автору внутри рассказа не до понимания, что такое подпольное сознание, он только как «стенограф» следит за героем, оправдывающим себя в истории своих отношений с женой. Функцию вымышленного автора поясняет его замечание: «Вот это предположение о записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим» (24; 6).

Вымышленный автор лишь выполняет функцию фиксирующего психологический процесс героя. Осмысление характера поступков закладчика относительно его жены остается за читателем, которому подсказывает правильное понимание автор-творец, остающийся за пределами произведения и, по словам В. Свительского, «проявляющий себя через композицию, сюжетно-композиционную структуру»⁵.

По поводу отношений фиктивного автора внутри произведения с автором-творцом «за пределами произведения» у меня также возник серьезный вопрос в связи с анализом отношения Алеши Карамазова к Смердякову. На эту тему я читал доклад на симпозиуме Международного общества Достоевского в Неаполе, а затем опубликовал статью под названием «Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве» в сборнике серии «Dostoevsky Monographs».⁶

В настоящий момент я сомневаюсь в том, что «автора» в предисловии романа «Братья Карамазовы» можно считать аутентичным. В достоевистике уже в конце 70-х гг. прошлого века В. Е. Ветловская указывала на вымышленность рассказчика-повествователя, то есть номинального «автора» романа, детально отмечая присутствие агиографических и фольклорных элементов в стиле повествования и традиции философско-публицистического жанра. Обрисован в ее исследовании и облик условного авто-

⁵ Свительский В. А. Автор // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 61.

⁶ Киносита Т. Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве // Dostoevsky Monographs: A Series of the International Dostoevsky Society. СПб., 2012. Vol. 3: Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. С. 327–334.

ра-повествователя: провинциал, живущий с остальными героями в одном городе, он — моралист, резонер и т. д.⁷

Тем не менее до сих пор сохраняется издавна укоренившееся воззрение, считающее предисловие «От автора» настоящим голосом Федора Михайловича Достоевского. Вследствие этого бытует мнение, что данный роман является, так сказать, прелюдией второго, будущего романа, который был бы написан, если бы писатель прожил дальше. А в результате воспламеняется воображение сочинителей, дерзко пытающихся писать продолжение романа «Братья Карамазовы» на основе версии А. С. Суворина о том, что Алеша со временем будто бы должен был оказаться в кругу революционеров. Мне представляется более убедительным мнение Г. К. Щенникова, писавшего: «Некоторые исследователи воспринимают это свидетельство (Суворина. — Т. К.) в качестве реального плана. Известно, как часто и быстро менялись замыслы писателя. Осуществление такого „плана“ вызывает большие сомнения: слишком уж далек Алексей от революционера, более того, решительно ему противопоставлен»⁸. В. Е. Ветловская также решительно отвергает подобную версию, отмечая, что «в высшей степени странной (если не невозможной) представляется мысль, что Достоевский мог, связав главного героя с Алексеем человеком Божиим, решительно переосмыслить взятый образ и сделать из святого революционера» (191).

По всей вероятности, отношение Алеши к Смердякову определено тенденциозностью вымышленного автора-повествователя, объявившего своей главной целью написать жизнеописание Алеши Карамазова. Характер тенденции автора-повествователя тщательно проанализирован Ветловской. Должно быть, в романе философско-публицистического жанра неизбежна схема противоборства Божьего и сатанинского принципов, в соответствии с которой Смердяков принадлежит к иному миру, нежели мир трех братьев — мир троичности.⁹

⁷ См.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. Далее страницы этого издания указываются в тексте в скобках при цитатах.

⁸ Щенников Г. К. Братья Карамазовы // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Ред.-сост. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 40.

⁹ В. Е. Ветловская подчеркивает значение числа «три» в романе: «Число три, возникающее с первых слов рассказа, начинается в дальнейшем по-

Тем не менее если Алеша изображен автором-повествователем в качестве типа «человека Божьего» с неизбирательной любовью к людям (как в древнем житии), что отмечает Ветловская (182), то нельзя не задать вопрос с точки зрения художественной реальности: почему Алеша всё время игнорирует Смердякова?

Кто из двух авторов — фиктивный автор-повествователь или автор, находящийся «за произведением», — заставил Алешу случайно подслушать в беседке горькое признание Смердякова Марии Кондратьевне о своей несчастной судьбе и затем послал Алешу первым на место самоубийства Смердякова, как только герой получил известие о его смерти? Снисходительное отношение Алеши к Смердякову автором как бы категорически исключено. Здесь чувствуется очевидная тенденциозность вымышленного автора-повествователя.

После самоубийства Смердякова Алешу беспокоит только судьба братьев — Ивана и Дмитрия. «Засыпая, помолился о Мите и об Иване. <...> ...да, коль Смердяков умер, то показанию Ивана никто уже не поверит; но он пойдет и покажет! — Алеша тихо улыбнулся — Бог победит! — подумал он» (15; 89).

В связи с самоубийством Смердякова обращает на себя внимание тот факт, что старец Зосима в «беседах и поучениях», записанных Алешей, советовал молиться даже за самоубийц: «Но горе самим истребившим себя на земле. Горе самоубийцам! Мыслью, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и Церковь наружно их как бы и отвергает, но мысля в тайне души моей, что можно бы и за сих молиться. За любовь не осердится ведь Христос» (15; 293). Старец исповедуется в том, что он во всю жизнь внутренне молился о них и ныне каждый день молится. Эти слова старца звучат как бы предупреждением, адресованным Алеше.

Здесь слышатся два голоса, отражающих два отношения к самоубийце: один принадлежит вымышленному автору, другой — автору-творцу, остающемуся «за произведением». Подобная ситуация наблюдается также в изображении Смердякова в речах прокурора Ипполита Кирилловича и защитника Фетюковича.

вторяться. Оно (как и вообще троичность) напоминает читателю о фольклоре» (193).

Прокурор Ипполит Кириллович, живущий в одном городе с автором-повествователем, является другом семинариста Ракитина, сплетника, делающего карьеру в журналистике. Прокурор опирается на мнение Ракитина о трагедии Карамазовых и составляет образ Смердякова на основании поверхностного наблюдения. По его мнению, Смердяков — слабоумный, пугливый лакей, терпящий издевательства Ивана и преследования Дмитрия. Такая оценка Смердякова далека от наблюдений защитника Фетюковича.

По мнению защитника, Смердяков «характером, сердцем» не такой слабый человек, как изложено в обвинении прокурора. В нем Фетюкович не замечает особенной робости. По его мнению, Смердяков «существо <...> решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и знойно завистливое» (15; 164). Свое суждение адвокат объясняет «кой-какими сведениями», согласно которым Смердяков «ненавидел происхождение свое, стыдился его и со скрежетом зубов припоминал, что „от Смердящей произошел“». Он считал себя «незаконным сыном Федора Павловича» (15; 164–165). Примечательно замечание в скобках: «и на это есть факты». Это значит, что Смердяков чувствовал дискриминацию «сравнительно с законными детьми». Он проклинал Россию и мечтал, уехав во Францию, «переделаться во француза» (15; 164). По характеристике Фетюковича, Смердяков «никого не любил, кроме себя, уважал же себя до странности высоко» (15; 165). Мнение защитника соответствует сведениям, полученным читателем еще в сцене разговора Смердякова с Марьей Кондратьевной в беседке.

Поскольку Алеше строго «запрещено» реагировать на положение Смердякова поучающим автором внутри романа, настоящий образ Смердякова в данном случае нарисован защитником Фетюковичем, которому это поручает автор-творец, стоящий «за произведением». Способный адвокат выражает истинную сущность событий в якобы детективном жанре, однако убедительнее звучит речь прокурора Ипполита Кирилловича, пребывающего внутри романа среди людей одного круга с фиктивным автором. На основе замечаний Фетюковича о Смердякове можно сказать, что тема Смердякова тесно связана с главным сюжетом романа о «случайном семействе», и, думается, что беда Смердякова даже глубже, трагичнее беды других трех братьев.

Фетюкович отмечает у Смердякова «отчаяние», «злое и непримиримое» (15; 166); иначе говоря, он прозревает в нем «подпольное» сознание.

Последняя степень отчаяния звучит в признании Смердякова Марье Кондратьевне: «Я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (14; 204). Напомню слова Иова из книги Ветхого Завета: «И зачем Ты вывел меня из чрева? пусть бы я умер, когда еще ничей глаз не видел меня. Пусть бы я, как небывший, из чрева перенесен был в гроб!» (Иов. 10: 18–19). Глубочайшее отчаяние Смердякова связано с полной потерей надежды на воскресение. Защитник Фетюкович хотя и не симпатизирует Смердякову, однако, в силу зоркого наблюдения над его характером, помогает читателю понять, что тот — тоже жертва *«случайного семейства»*.

Не случайно защитник говорит, что «такой отец, как убитый старик Карамазов, не может и не достоин назваться отцом. Любовь к отцу, не оправданная отцом, есть нелепость, есть невозможность» (15; 169). Дальше Фетюкович решительно заявляет: «Такое убийство не есть и отцеубийство. Нет, убийство такого отца не может быть, названо отцеубийством. Такое убийство может быть причтено к отцеубийству лишь по предрассудку! Но было ли, было ли это убийство в самом деле, взываю я к вам снова и снова из глубины души моей» (15; 172).

В этом последнем пассаже отчетливо слышится голос совсем другой авторской инстанции: ощущается существование аутентичного автора, стоящего «за произведением», то есть самого писателя Достоевского, в поле зрения которого находится и Смердяков, побочный сын Федора Павловича, равноправный с другими тремя братьями как жертва их общего отца. Писатель несомненно отождествляет себя с защитником и демонстрирует свою тенденциозность.

Такую сложную ситуацию сосуществования двойного авторства разъясняет следующее замечание В. Е. Ветловской: «Поручив повествование рассказчику, живущему среди героев и заинтересованному в их судьбах, но отказавшись в то же время идейно с ним разделить, автор добивается художественного эффекта, оставаясь при этом ничуть не менее тенденциозным, чем если бы он вел рассказ от своего лица» (21).

Таким образом, читателю необходимо отличать «автора», выступающего в предисловиях к «Кроткой» и «Братьям Карамазовым», то есть вымышленного автора или, иначе говоря, «рассказчика», от аутентичного автора, стоящего за произведением, то есть писателя Достоевского.

Отмечу, что и в «Записках из подполья» есть замечание, подобное тому, что дано в предисловии «От автора» вымышленного, хотя и совсем в иной форме — в сноске, прямо подписанной именем писателя: «Федор Достоевский» (5; 99). Тут ощущается интенция Достоевского к подчеркиванию строгого разделения образа подпольного героя и автора-художника, а вместе с тем и предостережение читателю, чтобы он не принял записки героя за исповедь самого писателя.

Тем не менее эта повесть была воспринята (прежде всех Львом Шестовым) как исповедь самого Достоевского, разочаровавшегося после каторги в гуманистических идеалах. Точка зрения Льва Шестова получила распространение как в Европе, так и в Японии и оказала в 1930-х гг. серьезное влияние на японскую интеллигенцию, пережившую идейный переворот под давлением тоталитаризма-милитаризма.¹⁰

Однако, в те годы были и те, кто смог увидеть настоящий образ писателя. Английский историк-литератор Эдвард Карр указал на то, что отождествление автора-писателя с образом подпольного героя является опасным прецедентом стремления искать биографический материал в очевидно вымышленном произведении. Отметив в письме Достоевского к брату Михаилу свидетельство об исключенном цензурой пассаже с утверждением необходимости веры в Христа, исследователь увидел в высказываниях парадоксалиста апологию православной религии как оппозицию материалистической этике Чернышевского.¹¹

¹⁰ См. мою статью «Восприятие творчества Достоевского в Японии 1930-х годов» (*Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 162–172).

¹¹ «There are not the words of a man who has passed through a furnace of doubt and revolt; and they prove that the demonstration of love of evil as a fundamental element in human nature was followed in the original text (which is lost to us) by an argument of “the necessity of belief in Christ”. In other words, far from being a cry of revolt, the book was a vindication of religious orthodoxy against the materialistic ethics of Chernyshevsky» (*Carr E. H.* Dostevsky. 1821–1881. A new biography. London, 1949. P. 121–122). В этой связи об-

Японский критик Хидэо Кобаяси, поддерживая мнение Эдварда Карра, назвал риторику Шестова «искусным обманом» и усмотрел сущность подпольного сознания героя в «отчаянии», в склонности к «наслаждению отчаянием»¹². По поводу Лизы, увидевшей «абсолютное несчастье» героя, Кобаяси заметил, что ее глаза являются иными, чем глаза автора.¹³

Таким образом, чтобы уловить истинный образ автора-писателя, от читателя требуется незаурядная проницательность. Объяснение сущности статуса автора в творчестве Достоевского в научных достижениях русской достоевистики в обобщенном виде суммируется В. А. Свительским и Н. В. Живолуповой в статьях словаря-справочника «Достоевский: Эстетика и поэтика». В заключение процитирую следующий пассаж, совпадающий с моим взглядом на данную проблему из статьи Н. Живолуповой «Авторский статус»: «Авторский статус различно проявляется в художественной системе романов Достоевского, всегда являясь некой „виртуальной реальностью“, восполняющей смысловое целое произведения. Некорректными являются интерпретации только позиции героя, или сюжета, или повествования как сферы авторского присутствия, поскольку авторский статус проявляется именно как система смыслов произведения, в этом отношении форма романа — действительно проявление художественной активности автора»¹⁴.

ращу внимание на замечание Б. Н. Тихомирова : «Надо думать, что выход в итоге исповеди Подпольного парадоксалиста к „потребности веры и Христа“ присутствовал в замысле „Записок...“ изначально. Это соображение позволяет более строго развести позиции Достоевского и его героя, в том числе и в публицистических главах (VII-X) первой части, в отношении которых особенно сильно сказалась тенденция отождествления автора и персонажа» (*Тихомиров Б. Н. «Записки из подполья» как художественное целое // Достоевский и мировая культура. СПб., 2010. № 27. С. 55).*

¹² *Кобаяси, Хидэо.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 125, 128–129.

¹³ Там же. С. 133.

¹⁴ *Достоевский: Эстетика и поэтика.* С. 69.

«ВОСПОМИНАНИЕ СПАСЕТ ЧЕЛОВЕКА!»

О значении воспоминаний детства в творчестве Достоевского

Нам, читателям, общеизвестно, что описания природы в творчестве Достоевского очень скудны. Тем не менее у писателя встречаются некоторые незабываемые для читателей живые изображения русской жизни, связанные с природой, с деревней: это воспоминания Вареньки о своем детстве в деревне в «Бедных людях», небольшой рассказ Ивана Петровича о жизни в селе Васильевском в «Униженных и оскорбленных» или автобиографическое описание природы в детстве самого писателя в Даровом в рассказе «Мужик Марей». Все они несомненно связаны с переживаниями писателя в детстве в сельце Даровом и в художественной форме переданы сквозь призму воспоминаний его персонажей или повествователя.

В творчестве Достоевского почти не существует объективного описания природы как таковой. Оно пронизано романтической или сентиментальной эмоцией персонажа или повествователя. Варенька пишет:

«Солнце светит кругом яркими лучами, и лучи разбивают, как стекло, тонкий лед. Светло, ярко, весело! В печке опять трещит огонь; подсядем все к самовару, а в окна посматривает продрогшая ночью черная собака Полкан и приветливо махнет хвостом. Мужичок проедет мимо окна на бодрой лошадке в лес за дровами. Все довольны, так веселы!.. Ах, **какое золотое было детство мое!**

Вот я и расплакалась теперь, как дитя, увлекаясь моими воспоминаниями. Я так живо всё припомнила, так ярко стало перед мною всё прошедшее, а настоящее так тускло, так темно!.. Чем это кончится, чем это всё кончится?» (1; 84).

В этих словах Вареньки мы отметим два аспекта, относящихся ко всем воспоминаниям у Достоевского: с одной стороны, прошедшая жизнь на лоне природы представляется *золотой*, с другой стороны, настоящая жизнь — *тусклой* и *темной*. Контраст между этими двумя сторонами устойчиво свойствен ситуации воспоминания у Достоевского.

Герой-повествователь Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных», осознавая близость смерти, припоминает прошедшую жизнь в деревне так: «Что за чудный был сад и парк в Васильевском, где Николай Сергеевич был управляющим; в этот сад мы с Наташей ходили гулять, а за садом был большой, сырой лес, где мы, дети, оба раз заблудились... **Золотое, прекрасное время!** Жизнь сказывалась впервые, таинственно и заманчиво, и так сладко было знакомиться с нею» (3; 178).

В «Мужике Марее» автор в тюрьме — в несвободном, скованном состоянии — вспоминает детство (фрагмент перед рассказом о встрече с Мареем): «Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал беспрерывно всё мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. <...> На этот раз мне вдруг припомнилось почему-то одно незаметное мгновение из моего первого детства, когда мне было всего девять лет отроду — мгновение, казалось, мною совершенно забытое» (22; 47).

Здесь обнаруживается, что в памяти автора глубоко сохранилось это детское переживание, которое незаметно всю жизнь поддерживало его морально. Повествователь в рассказе о своей встрече с Мареем отмечает: «Значит, залегла же она в душе моей неприметно, сама собой без воли моей, вдруг припомнилась тогда, когда было надо; припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачивание головой: „Ишь ведь, испужался, малец!“» (22; 49).

В связи с этим вспоминается отрывок Пушкинской речи, напечатанной в «Дневнике писателя» за 1880 г., — известное высказывание писателя о Татьяне в «Евгении Онегине» Пушкина. Там Достоевский, акцентируя в Татьяне «соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею», отмечает: «...у ней и в отчаянии и в страдальческом сознании, что погибла ее жизнь, все-таки есть нечто твердое и незыблемое, на что опирается ее душа. Это ее воспоминание детства, воспоминания родины, деревенской глуши, в которой началась ее смиренная, чистая жизнь» (26; 143).

Здесь присутствует концептуальное осмысление воспоминаний детства, которое у Достоевского представляет огромную силу, воспитывающую, образующую личность, поддерживающую

щую ее даже в кризисе, в отчаянии: это «нечто твердое и незыблемое», на что может «опираться душа». Не только соприкосновение с природой, но и семейная жизнь, встреча, счастливое и радостное событие в детстве отпечатываются глубоко в памяти человека и подспудно остаются фактором, побуждающим его к определенному поступку.

Таким фактором служит для несчастной Катерины Ивановны в романе «Преступление и наказание» «похвальный лист». Он в романе появляется три раза. Первый раз читатель узнает о нем из исповеди Мармеладова: «...похвальный лист до сих пор у ней в сундуке лежит, и еще недавно его хозяйке показывала. И хотя с хозяйкой у ней наибеспрерывнейшие раздоры, но хоть перед кем-нибудь погордиться захотелось и сообщить о счастливых минувших днях. И я не осуждаю, не осуждаю, ибо сие последнее у ней и осталось в воспоминаниях ее, а прочее всё пошло прахом! Да, да; дама горячая, гордая и непреклонная» (6; 15).

Второй раз «похвальный лист» появляется в сцене поминок по Мармеладову: Катерина Ивановна хвастается им для доказательства своего происхождения — «благородного», «можно даже сказать, аристократического» — и, опираясь на него, грезит о создании пансиона: «Похвальный лист этот, очевидно, должен был теперь послужить свидетельством о праве Катерины Ивановны самой завести пансион» (6; 298).

Третий раз — в сцене смерти Катерины Ивановны: «И каким образом этот „похвальный лист“ очутился на постели, подле Катерины Ивановны? Он лежал тут же, у подушки; Раскольников видел его» (6; 334).

Итак, «похвальный лист» для Катерины Ивановны — символ ее «золотого времени» в воспоминаниях о юности, мечта, греза и единственное средство для «восстановления» себя в ее постоянно униженном положении. Вероятно, тем же является для Лизы в «Записках из подполья» любовное письмо к ней от какого-то медицинского студента, которое она показала «подпольному». Он, хотя и циник, точно понял смысл внезапного поступка Лизы, комментируя его так: «Но всё равно; я уверен, что она всю жизнь его хранила бы как драгоценность, как гордость свою и свое оправдание, и вот теперь сама в такую минуту вспомнила и принесла это письмо, чтоб наивно погордиться пе-

ред мной, восстановить себя в моих глазах, чтобы и я видел, чтобы и я похвалил» (5; 163).

Для типа «подпольного» героя воспоминание означает совсем другое. Сама сюжетная структура повести «Записки из подполья» представляет собой воспоминание о его жизни, причем оборотной стороны «живой жизни». По словам антигероя, «подпольного» человека, «мы все отвыкли от жизни <...>. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей „живой жизни“ какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее» (5;178).

При рассмотрении значения воспоминаний или памяти вообще в творчестве Достоевского нельзя пропустить ряд героев, для которых воспоминание или память представляются чем-то негативным, и даже позором, стыдом и мучительным кошмаром. Таких персонажей у Достоевского больше, чем героев, у которых воспоминание носит положительный характер.

Например, воспоминание Настасьи Филипповны о девичестве пропитано чувством позора и унижения, причиненных ей Тоцким, и определяет в дальнейшем противоречивость ее поступков. Николай Ставрогин, умевший «властвовать над воспоминаниями и стать к ним бесчувствен<ным>» (11; 21), в конечном счете замучился воспоминанием о Матреше. Закладчик из «Кроткой» томился мрачным воспоминанием о потере репутации и выходе из полка. Это позорное прошлое побудило его к странному поступкам в отношении к кроткой жене.

В этом смысле показателен кошмарный сон Раскольников о забитой «клячонке», где он видит себя ребенком. Можно сказать, что это не простой сон, а очень близкое к реальности собственное его переживание: «...он лет семи и гуляет в праздничный день, под вечер, с своим отцом за городом. Время серенькое, день душливый, местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: даже в памяти его она гораздо более изгладилась, чем представлялась теперь во сне» (6; 46). Этот сон Раскольникова несомненно связан с воспоминанием из юности самого Достоевского, описанным в январском «Дневнике писателя» за 1876 г., в «эпизоде с фельдъегерем»: «Это отвратительная картинка осталась в воспоминаниях моих на всю жизнь. Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом наклонен

был объяснять уж, конечно, слишком односторонне. <...> Картина эта явилась, так сказать, как эмблема, как нечто чрезвычайно наглядно выставлявшее **связь причины с ее последствием**» (22; 29).

Тут же автор пишет: «Наши дети воспитываются и возрастают, встречая отвратительные картины. Они видят, как мужик, наложив непомерно воз, сечет свою завязшую в грязи клячу, его кормилицу, кнутом по глазам, или, как я видел сам, например, да еще и недавно, как мужик, везший на бойню в большой телеге телят, в которой уложил их штук десять, сам преспокойно сел тут же в телегу на теленка. Ему сидеть было мягко, точно на диване с пружинами, но теленок, высунув язык и вылупив глаза, может, издох, еще не доехав до бойни. <...> ...такие картины, несомненно, зверят человека и действуют развратительно, особенно на детей» (22; 26-27).

Итак, Достоевский, очевидно, увидел значение воспоминаний в том, что в них закрепилась «связь причины с ее последствием», и был глубоко озабочен влиянием этих последствий на воспитание и образование детей.

В «Дневнике...» за 1876–1877 гг. Достоевский освещает дела Кроненберга и родителей Джунковских и одновременно рассуждает о «случайном семействе». При этом писатель озабочен вопросом влияния впечатлений, сохраняющихся в памяти детей, на их будущее.

В связи с делом Кроненберга («отец высек ребенка, семилетнюю дочь, слишком жестоко» — 22; 50) писатель сомневается в справедливости обвинительного приговора отцу с возможностью ссылки в Сибирь: «Спрашивается, что осталось бы у этой дочери, теперь ничего не смыслящего ребенка, потом в душе, на всю жизнь, и даже в случае, если б она была потом всю жизнь богатою, „счастливою“? Не разрушено ли б было семейство самим судом, охраняющим, как известно, святыню семьи?» (22; 51). К тому же Достоевский озабочен открытием перед публикой «секретных пороков ребенка», семилетней девочки: «И ведь какой-то след непременно останется, на всю жизнь, поймите вы это! И не только в душе ее останется, но может быть, отразится и в судьбе ее» (Там же).

По поводу дела родителей Джунковских (обвиняемых в жестоким обращении с тремя малолетними детьми в возрасте тринана-

дцати, двенадцати и одиннадцати лет и, тем не менее, оправданных) Достоевский, указывая на типичность такого преступления в русских семействах, где оно часто считается «чрезвычайной обыкновенностью, обыденностью» (25; 181), пронизательно усматривает в них тип «ленивого семейства», за возникновение которого, по словам писателя, ответственны ленивые отцы, которых «несравненно больше», чем «прилежных», в эпоху «разлагающегося состояния общества», порождающего «леность и апатию». По поводу возникновения «случайного семейства» он отмечает: «...при лености отцов к семейству, детки уже в высшей степени оставлены на случайность! Нужда, забота отцов отражается в их сердцах с детства мрачными картинами, воспоминаниями иногда самого отравляющего свойства» (25; 180).

Здесь внимание писателя опять сосредоточивается на влиянии памяти, воспоминаний на будущую жизнь детей: «Дети вспоминают до глубокой старости малодушие отцов, ссоры в семействах, споры, обвинения, горькие попреки и даже проклятия на них <...>. И долго потом в жизни, может, всю жизнь, человек склонен слепо обвинять этих прежних людей, ничего не вынеся из своего детства, чем бы мог он смягчить эту грязь воспоминания» (Там же). Беспокойство Достоевского идет дальше: «...ведь большинство-то их уносит с собою в жизнь не одну лишь грязь *воспоминаний*, а и самую грязь, запасется ею даже нарочно, карманы полные набьет себе этой грязью в дорогу, чтоб употребить ее потом в дело и уже не с скрежетом страдания, как его родитель, а с легким сердцем» (Там же).

Так, беспокоясь о деградации общества, писатель утверждает: «Без зачатков положительного и прекрасного нельзя выходить человеку в жизнь из детства, без зачатков положительного и прекрасного нельзя пускать поколение в путь» (25; 181). Таким образом, одна из главных тем «Дневника писателя» за 1876–1877 гг. заключается в концептуальном осмыслении воспоминаний, в частности, детских, и она корреспондирует с одной из главных идей романа «Братья Карамазовы».

Из всех членов «случайной» «семейки» Карамазовых именно Алеша придает исключительное значение воспоминанию, памяти младенчества для дальнейшей жизни человека. Это воспоминание о лице его матери, запечатленное в ребячьей памяти: «...оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он

запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, „точно как будто она стоит пред мной живая“» (14; 18). Здесь повествователь подчеркивает глубокое значение воспоминания младенчества: «Такие воспоминания могут запомниться (и это всем известно) даже из раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка» (Там же).

Повествователь намекает даже на возможность избрания Алешей монастырского пути как следствия воспоминаний младенчества: «Из воспоминания его младенчества, может быть, сохранилось нечто о нашем подгородном монастыре, куда могла возить его мать к обедне. Может быть, подействовали и косые лучи заходящего солнца пред образом, к которому его протягивала его кликуша-мать. Задумчивый, он приехал к нам тогда, может быть, только лишь посмотреть <...> и — в монастыре встретил старца...» (14; 25–26).

Таким образом, воспоминание младенчества повлияло на судьбу Алеши. Отмечу, что, в противоположность младшему брату, Иван и Дмитрий лишены детских воспоминаний. Даже странно, что у Ивана, который всего на три года старше Алеши, имеющего с ним одну мать, не осталось никакого воспоминания о ней. Возможно, что просто по складу ума Ивана для него ничего не значили воспоминания детства.

В конце рассмотрения темы отметим одну важную сторону идейной сущности романа «Братья Карамазовы»: речь идет об антропологии писателя. Старец Зосима высказывается по поводу встречи в своем детстве со священной историей: «Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное» (14; 263–264).

Как будто во исполнение завета Зосимы звучит в самом конце романа известная речь Алеши перед мальчиками у камня: «Знайте же, что ничего нет высшее, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоми-

вание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание наше, а вот какое-нибудь такое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. **Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение»** (15; 195).

Здесь мы слышим последнее слово — наказ Достоевского: *воспоминание спасает человека!* И вслед за этим слова Алеши Карамазова про покойного Илюшу: «Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков! И вечная память мертвому мальчику!» — приводят нас к светлой мысли, что силами памяти, воспоминания возможно даже воскрешение из мертвых. По словам Алеши, все мы «непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу всё, что было» (15; 197).

Таким образом, понятие «воспоминание» в творчестве Достоевского служит важным мостом между двумя мирами.

ВИНА АЛЕШИ КАРАМАЗОВА ПЕРЕД СМЕРДЯКОВЫМ В ОТЦЕУБИЙСТВЕ

В идейно-сюжетной структуре романа «Братья Карамазовы» автор придает большое значение понятию «память» или «воспоминание». Это понятие включает духовный потенциал человека не только в психологическом плане, но и в моральном, воспитательном плане. Вспомним, что когда Достоевский обсуждает социальную проблему «случайного семейства», ее всегда сопровождает идея святости для человека памяти и детских воспоминаний. Этому, в частности, посвящена моя статья «„Воспоминание спасет человека!“»: по поводу значения воспоминания детства в творчестве Ф. М. Достоевского»¹, в которой я рассмотрел проблему значимости воспоминаний о детстве для героя, повествователя и автора в творчестве Достоевского.

Общепризнано, что сюжет романа «Братья Карамазовы» разворачивается на основе проблемы «случайного семейства», неоднократно обсуждавшейся в «Дневнике писателя» 1876–1877 гг. в статьях о деле Кронеберга, родителей Джунковских и т. д.

Достоевский отмечает истоки «случайного семейства»: «...прилености отцов к семейству, детки уже в высшей степени оставлены на случайность! Нужда, забота отцов отражается в их сердцах с детства мрачными картинами, **воспоминаниями** иногда самого отравляющего свойства» (25; 180). В этом замечании наше внимание привлекает акцентирование писателем влияния памяти, воспоминаний на будущую жизнь детей: «**Дети вспоминают** до глубокой старости малодушие отцов, ссоры в семействах, споры, обвинения, горькие попреки и даже проклятия на них <...>. И долго потом в жизни, может, всю жизнь, человек склонен слепо обвинять этих прежних людей, ничего не вынеся из своего детства, чем бы мог он смягчить эту грязь **воспоминаний**» (Там же). Далее писатель предупреждает о возможной опасности в будущем: «...ведь большинство-то их уносит с собою в жизнь не одну лишь грязь **воспоминаний**, а и самую грязь, запасется ею даже нарочно, карманы полные

¹ Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. СПб., 2008. С. 110–117.

набьет себе этой грязью в дорогу, чтоб употребить ее потом в дело и уже не с скрежетом страдания, как его родитель, а с легким сердцем» (Там же).

Эти пассажи сразу нам напоминают ситуацию четырех сыновей Карамазовых, включая Смердякова. Все они от рождения страдают из-за распущенного образа жизни отца и воспитаны чужими людьми в разлуке с отцом. Они лишены «лона» семьи, воспитывающей воспоминания о детстве, которые Достоевский считает нравственной опорой человека в критический момент жизни.

Отметим, что вслед за приведенными пассажами Достоевский утверждает: «Без зачатков положительного и прекрасного нельзя выходить человеку в жизнь из детства, без зачатков положительного и прекрасного нельзя пускать поколение в путь» (25; 181). Это наставление писателя несомненно совпадает с известной речью Алеши у камня перед мальчиками: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь **воспоминание**, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое **воспоминание**, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. **Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение**» (15; 195).

По поводу значения памяти или воспоминания для обоих братьев, Ивана и Алеши, рожденных от одной матери, Софьи, умершей в их детские годы (когда Алеше было четыре года, а Ивану семь лет), и воспитанных вместе в чужой семье (по меньшей мере до тринадцати лет Ивана, когда он был отдан в пансион в Москву), повествователь говорит подчеркнуто контрастно. Акцентируя то, что дети обязаны «благороднейшему и гуманнейшему» Поленову «воспитанием и образованием на всю жизнь», он явно намекает, однако, на негативный характер воспоминания Ивана о своем детстве: «В подробный рассказ их детства и юности я опять пока не вступаю, а обозначу лишь самые главные обстоятельства. Впрочем, о старшем, Иване, сообщу лишь то, что он рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком,

далеко не робким, но как бы еще с десяти лет проникнувшим в то, что растут они все-таки в чужой семье и на чужих милостях и что отец у них какой-то такой, о котором даже и говорить стыдно, и проч., и проч.» (14; 15).

Для Ивана воспоминание о детской жизни, по-видимому, оказывается тяжелым, мрачным и в целом негативным, следовательно, недостойным воспоминания. В отличие от Ивана Алеши, переживший такое же, как и брат, несчастное детство, хранит счастливые воспоминания о матери, всплывающие «как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванными уголком из огромной картины» (14; 18). Характер такого воспоминания Алеши созвучен словам старца Зосимы: «Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском <...>. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное» (14; 264).

Отметим, что архитектоника романа «Братья Карамазовы» включает элементы жанра мемуаров. Во-первых, роман написан как изложение событий жизни главного героя — Алеши, произошедших тринадцать лет тому назад, то есть в форме воспоминания. Как отмечает Роберт Белкнап, тема воспоминаний появляется в самом первом предложении первой главы романа, где говорится, что смерть Федра Карамазова теперь еще припоминаема через тринадцать лет. И это повторяется как лейтмотив вплоть до последней главки эпилога, включающей службу о *вечной памяти* покойного Илюши и речь Алеши у камня о значении воспоминаний из детства.²

Как справедливо указывает Р. Л. Белкнап, в романе положительное связано с памятью, а негативное — с забыванием.³ Судьба сыновей обусловлена забвением Федором Павловичем отцовской ответственности. С забыванием Алешей необходимости розыска Дмитрия непосредственно связано преступление Смердякова — убийство отца.

² См.: *Belknap, Robert L. The Genesis of The Brothers Karamazov: The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text.* Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press, 1990. P. 79–80. (Series in Russian Literature and theory).

³ *Ibid.* P. 82.

Задача данной статьи — обратить внимание на судьбу Смердякова в свете главной идеи, определяющей сюжет романа: роли «памяти» или «вспоминаний». В романе Смердяков с начала и до конца стоит совершенным особняком. К зоне человеческой заботы или озабоченности по линии Алеши — старца Зосимы причастны Дмитрий, Иван и даже Федор Павлович. Что же касается Смердякова, он совсем одинок и как антипод полностью исключен из их круга. Тем не менее, судя по всему, Смердяков считал Федора Павловича своим отцом. Кто относился к Смердякову доброжелательно, кроме старухи соседки и ее дочери Марьи Кондратьевны, отчество которой ассоциируются с основателем религиозной секты скопцов, да жены слуги Григория — Марфы? Человеческое начало в Смердякове открывается перед читателями только в сцене разговора его с девушкой (в главе «Смердяков с гитарой»). Когда мы читаем признание Смердякова перед Марьей Кондратьевной в свете наставления, столько раз повторяемого старцем Зосимой Алеше и самим Достоевским в «Дневнике писателя» о серьезном воспитательном значении для человека детской «памяти» или «вспоминания», удивляемся, как можно было оставить этого человека в таком жалком, психологически безвыходном, подавленном состоянии. Кто вынудил жалкого Смердякова произнести такие слова: «Я бы позволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (14; 204)?⁴ Кто из героев-самоубийц Достоевского высказывал такие мрачные, горькие слова? И катастрофическое психологическое состояние Смердякова выражено в его гневных словах: «Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел, а они в Москве это мне в глаза тыкали, отсюда благодаря Григорию Васильевичу переползло-с» (Там же).

Другая важная проблема — отношение слуги Григория как отца к своему приемному сыну Смердякову. Американский ученый Владимир Гольштейн прекрасно анализирует нарушение отцовской ответственности Григория и указывает, что частично

⁴ О перекличке этих слов Смердякова с сетами ветхозаветного Иова см.: Наст. изд. С. 00.

Григорий виновен в убийстве Федора Павловича.⁵ Григорий — слуга, верный хозяину и, по-видимому, честный, твердый, религиозный человек, что создает у читателя впечатление, будто его оценке Смердякова можно доверять. На самом же деле, этот старик, по замечанию повествователя, «мрачный, глупый, и упрямый резонер» (14; 13), оказался гонителем Смердякова. Григорий упрекал мальчика в неблагодарности и даже «больно наказал его розгой» за странную игру с мертвой кошкой (14; 114). А потом он оскорбил и унизил ребенка, прямо в лицо бросив ему слова: «...ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто...». По словам повествователя, «Смердяков, как оказалось впоследствии, никогда не мог простить ему этих слов» (Там же). Во время занятий по Священной истории Григорий, оскорбленный неожиданным вопросом двенадцатилетнего умного мальчика, «неистово ударил ученика по щеке» (Там же). Это послужило началом падучей у Смердякова.

В Смердякове подчеркнуто, что «он был страшно нелюдим и молчалив. Не то чтобы дик или чего-нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как будто всех презирал» (Там же). Но подход повествователя к Смердякову далек от авторского диалогического отношения к герою и создает у читателей впечатление, будто характер героя предопределен судьбой из-за ненормального рождения. Смердяков всемерно протестует против предопределения своей судьбы, его образ проникнут мотивом протеста. Во-первых, он не хотел появляться на свет, во-вторых, он ненавидит Россию, потому что все с презрением говорят о его матери — Лизавете Смердящей: «...ходила она с колтуном на голове, а росту была всего двух аршин с *малым*» (14; 204). В результате он обожает Наполеона и жалеет, что французы не покорили русских в 1812 году.

Надеясь когда-нибудь покинуть Россию (и оказаться «в тех счастливых местах Европы»), Смердяков самостоятельно учит «французские вокабулы» (15; 53–54). Герой мечтает уехать из Скотопригоньевска и открыть в Москве кафе-ресторан. Он не без основания хвастается своим поварским талантом («Потому что я

⁵ Goldstein V. Accidental Families and Surrogate Fathers: Richard, Grigory and Smerdyakov // A New Word on *The Brother Karamazov* / Ed. by R. L. Jackson. Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press. 2004. P. 90–106.

готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально» — 14; 205) и презирует Дмитрия: «Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой своею-с, и ничего он не умеет делать, а напротив, от всех почтен» (Там же).

Если посмотреть глазами Смердякова на мир вокруг него, следует признать за ним право на такую гордыню, потому что среди героев романа только он по-настоящему занят работой. В этом смысле интересна статья Павла Фокина «На кухне Смердякова». Автор характеризует поварскую работу Смердякова как «творчество»: «И, как всякий творец, он [Смердяков] чувствует себя „коллегий“ Бога», точнее, он — „анти-Демурж“, потому что «в отличие от других художников, которые, как правило, работают с материалами неорганического происхождения», «прежде чем „сочинить“ что-то свое, повар должен уничтожить некое творение Божие»⁶. Трактровка П. Е. Фокина очень интересна и убедительна, тем не менее я опасаясь, что его определение профессии повара приводит к фиксации мотива предопределенности судьбы в образе Смердякова. В действительности, Смердяков, стыдясь своего униженного положения и протестуя против силы предопределенности, всегда поступает наперекор чужому взгляду на него. Подчеркнутую в нем патологическую чистоплотность можно интерпретировать как реакцию на возникающие ассоциации с его фамилией, этимологически связанной со словом «смердеть» и напоминающей о его матери — Лизавете Смердящей.

Смердяков как таковой представляет важнейший для Достоевского тип личности героя «подпольного самосознания». В этом смысле, мне думается, чрезвычайно важна соотнесенность Смердякова с сектой скопцов, хотя это присутствует в тексте лишь намеком и связано только с его внешностью: «Он вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца» (14; 115), «скопческое, сухое лицо его стало как будто <...> маленьким» (15; 43), «с гневом и отвращением глядел он [Иван] на скопче-

⁶ Фокин П. Е. На кухне Смердякова // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17. С. 402–403.

скую испитую физиономию Смердякова с зачесанным гребешком» (14; 243).

Поскольку Смердяков стыдился своего происхождения от юродивой матери в результате насилия над ней развратника, не удивительно, что порыв самоотрицания и неприязнь к разврату могли толкнуть Смердякова в секту скопцов, ведь, как известно, радикальный аскетизм скопцов являлся реакцией на половой беспредел секты хлыстов.

Если принять это предположение, то можно далее утверждать, что главная причина отцеубийства заключается не столько в метафизическом влиянии Ивана («всё позволено»), сколько в аккумулярованной у Смердякова затаенной ненависти к отцовству. Хотя, конечно, в многослойной архитектонике романа следует рассматривать мотив убийства в различных планах: и в социальном, и в метафизическом, и в психопатологическом, и в экзистенциально-антропологическом.

Я хотел бы обратить внимание на тот факт, что стиль повествования по отношению к Смердякову всегда характеризуется внешней объективностью и отсутствием сопереживания по отношению к герою. И самое главное, что даже Алеша с его всегдашней «доминантой на другого» никогда ни обращает серьезного внимания на бедного Смердякова, не выказывает человеческого отношения к нему. Поскольку не кто иной, как Алеша, подслушал горькое признание Смердякова Марье Кондратьевне, спрашивается, что заставило Алешу забыть или проигнорировать Смердякова и остаться в совершенном молчании о нем, исходя из своей высокой идейной позиции, которую он проповедовал мальчикам в финале романа, говоря о важном воспитательном значении «воспоминания и памяти» в детстве? Неужели Алеша забыл пассаж из поучения старца Зосимы: «Но горе самим истребившим себя на земле, горе самоубийцам! Мыслью, что уже несчастнее сих и не может быть никого. Грех, рекут нам, о сих Бога молить, и Церковь наружно их как бы и отвергает, но мыслью в тайне души моей, что можно бы и за сих помолиться. За любовь не осердится ведь Христос. О таковых я внутренно во всю жизнь молился, исповедуюсь вам в том, отцы и учителя, да и ныне на всяк день молюсь» (14; 293)?

Алеша, первым узнав о самоубийстве Смердякова от Марьи Кондратьевны и прибежав с ней на место трагедии, сообщает

Ивану об этом, не выражая никакой личной человеческой реакции на случившееся, а заботится только о старших братьях. После галлюцинации и потери сознания Иваном Алеша молится о нем и о старшем брате: «Засыпая, помолился о Мите и об Иване. Ему становилась понятною болезнь Ивана: «„Муки гордого решения, глубокая совесть! <...> Бог победит!“ — подумал он. — „Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит“ — горько прибавил Алеша и опять помолился за Ивана» (15; 89).

Не дискриминация ли это со стороны Алеши по отношению к Смердякову, оставившему горькую записку: «Истребляю свою жизнь своею собственною волей и охотой, чтобы никого не винить» (15; 85)? И как в связи с этим рассматривать кредо Алеши в отношении «воспоминания и памяти» для человека, да еще в свете учения старца Зосимы? Можно сказать, что то, что Алеша забыл отыскать Дмитрия в критический момент и его игнорирование Смердякова как возможного своего брата послужило причиной осуществления отцеубийства. В этом смысле Алеша *виноват*.

В романе образ Алеши, встречающего всех главных героев и в качестве посредника раскрывающего их ситуацию читателю, имеет важную функцию в повествовании. Тем не менее встреча его со Смердяковым, в сущности, ни разу не состоялась. Алеша просто не интересуется судьбой Смердякова.

В повествовательном дискурсе рассказчика, поставившего своей целью написать жизнеописание Алеши и разделяющего вместе с ним интерес к другим, образ Смердякова не освещается изнутри. Метафорические сравнения Смердякова с мужиком-«созерцателем» на картине Крамского и с Валаамовой ослицей служат для акцентирования некой духовной, мистической странности Смердякова, но только с внешней точки зрения. Дальше повествование о Смердякове разворачивается в аспекте интеллектуального плана Ивана, и Смердяков характеризуется или двойником, или приспешником, или карикатурой, или тенью Ивана, или метаморфозой черта. По меткому замечанию Н. Б. Роговой, Иван не видит в Смердякове «того самого „малого“, *ребенка*,

детские слезы которого вызывают в нем, в его душе бурное, ожесточенное негодование»⁷.

Таким образом, вследствие упущения человеческой реальности Смердякова из поля зрения повествователя не удовлетворяется полноценное воплощение самой главной идеи романа, декларируемой Алешей и старцем Зосимой. Произошло ли это из эстетического соображения автора-художника Достоевского, который до конца жизни рассматривал все проблемы в их относительности, или из непреодолимого диссонанса между эстетикой и моральным учением писателя? Этот вопрос, вероятно, касается самой сущности поэтики Достоевского и требует более глубокого анализа.⁸

⁷ *Рогова Н. Б.* Идея духовного «отечества» и «братства» в романе «Братья Карамазовы»: (К осмыслению образа Павла Федоровича Смердякова) // Достоевский и мировая культура. СПб, 2003. № 19. С. 196.

⁸ См. также мою статью: Фиктивный автор и аутентичный автор в «Кроткой» и в «Братьях Карамазовых» (Наст. изд. С. 00–00).

КОНТРАСТ В ПОНИМАНИИ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ГРЕХА» ИВАНОМ КАРАМАЗОВЫМ И СТАРЦЕМ ЗОСИМОЙ В СВЕТЕ БИБЛЕЙСКОЙ КНИГИ ИОВА

В романе «Братья Карамазовы», в сцене, где Иван объясняет Алеше главную причину своего отрицания Промысла Божия, он использует выражение «солидарность в грехе между людьми», подчеркивая, что понимает «солидарность и в возмездии». «...Но не с детками же солидарность в грехе...» (14; 222) — восклицает он. Мне показалось, что выражение «солидарность в грехе» звучит как-то необычно, «формульно», в чем ощущается проблема. Это ощущение побудило меня к поиску происхождения этого понятия и причин использования его Достоевским.

Само слово «солидарность» произошло несомненно от латинского «solidaritas». Посоветовавшись с русским коллегой, первоначально я решил проанализировать, как употреблялось это слово в 1860-х гг. в кругу журнала «Современник», в том числе и у Н. Г. Чернышевского. В процесс исследования я узнал, что идеолог народничества Петр Лавров (1823–1900), современник Достоевского и его героя Ивана Карамазова, придавал большое значение понятию «солидарность» в сознании человечества.¹ Далее, по мере изучения проблемы меня заинтересовала информация в статье Татьяны Касаткиной «Темы эпитафия к „Бедным людям“ в романе „Братья Карамазовы“: истоки идеи человеческой солидарности и единства мира у Достоевского»².

Рассказ «Живой мертвец» князя В. Ф. Одоевского, откуда взят эпитафия к «Бедным людям», имеет собственный эпитафия из, очевидно, фиктивного произведения под названием «Роман,

¹ По идее П. Л. Лаврова, солидарность — инстинкт, выработанный человечеством в борьбе за существование. Особенность социализма — стремление распространить требование солидарности на всё человечество, чтобы прекратить борьбу за существование внутри человечества (см.: Яковенко И. М. «Нравственный социализм» П. Л. Лаврова // Сумма философии. Екатеринбург, 2007. Вып. 7. С. 324–327).

² См.: Достоевский и мировая культура. М., 2014. № 31. С. 38–45.

утонувший в Лете». Этот эпитаф — короткий диалог двух собеседников. Первый задает вопрос другому, по прозвищу «Ходячий словарь»: «Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски солидарность (*solidaritas*)?» Другой отвечает, что это «очень легко — *круговая порука*». Первый, неудовлетворенный этим ответом, возражает: «Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначимым поступком, с каждым движением души человека»³.

Как показала Т. А. Касаткина, с переосмысленным у Вл. Одоевского новым значением слова «солидарность», совершенно уникальным, даже по сравнению с значением современного словаря («единомыслие, единокровие, общность интересов; активное сочувствие чьим-то действиям или взглядам»⁴), легко ассоциируются идеи, высказанные в беседах и поучениях старца Зосимы.

Приведу лишь некоторые из них: «Юноша, брат мой, у птичек прощения просил: оно как бы и бессмысленно, а ведь правда, ибо всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдастся» (14; 290); «Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват» (Там же).

Здесь отчетливо чувствуется контраст между пониманием Иваном Карамазовым выражения «солидарность в грехе между людьми» и пониманием смысла слова «солидарность» в духе Вл. Одоевского, примененного Т. А. Касаткиной к идеям старца Зосимы.

Поскольку Иван акцентирует внимание на наследовании греха безвинными детьми, хоть и отвергая справедливость этого закона, его логика остается в кругу закона наследования перво-

³ Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1959. С. 306.

⁴ Новый словарь иностранных слов. Минск, 2005. С. 837.

родного греха прародителей и не может выйти из него. Зосима, иначе, так сказать, положительно, даже активно принимает сознание греха («возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской»), Иван же негативно относится к нему («...понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна» — 14; 222).

При осмыслении противоположного отношения Ивана и старца Зосимы к греху мне очень помогло указание Н. А. Тарасовой, с одной стороны, на работу итальянского культуролога Стефано Капилупи «Концепция первородного греха на западе и востоке», а с другой — на статью «Грех первородный» из Православной энциклопедии. В отличие от католицизма православное понятие «первородного греха» включает элементы *обожения* природы. По словам С. Капилупи, «понятие „натурального обожения“ в православии весьма отличается от западного средневекового понятия о *praternaturalibus donis* („сверхъестественных дарах“), возникшего в сочинениях Бл. Августина, где диаметрально противопоставлены *natura* („природа“) и *gratia* („благодать“))»⁵ Именно с этой противоположностью связано учение о первородном грехе у блаженного Августина. В результате на почву «русского православия» наслонилась «католическая идея о кровавом наследстве вины Адамовой», которую православие предпочло назвать «понятием о солидарности в грехе», считая эту идею «весьма спорным теологоуменом»⁶ (то есть богословским мнением, не являющимся общеобязательным для всех христиан).

Не пытаясь углубляться в сложные проблемы теодицеи, я хочу только констатировать, что Иван, не принимая Божьего Промысла по отношению к страданиям невинных детей, обсуждает проблему греха в рамках западной силлогистической логики.

В противоположность Ивану идея старца Зосимы о грехе пронизана ощущением православного «натурального обожения» (прощение грехов птичками у брата Маркела: «Птички Божии,

⁵ Капилупи, Стефано. Концепция первородного греха на западе и востоке // Вестник Русской христианской гуманитарной академии: Научный журнал. 2011. Т. 12. № 2. С. 152.

⁶ Там же. С. 153.

птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил» — 14; 263).

Контраст такого отношения к греху наблюдается и в библейской Книге Иова в позициях Иова и троих его друзей.

Татьяна Касаткина в статье «Книга Иова как эталон при прочтении „Братьев Карамазовых“» отмечает, что «весь бунт Ивана — сплошная перверсия, извращение книги Иова»⁷, «Иван поступает не как Иов, но как раз как друзья Иова — только они брали сторону Бога, а он берет сторону человека, но он и они берутся *судить не в своем деле*, самовольно берут на себя роль третейских судей, вместо того, чтобы делать дело свое, всякому заповеданное — то есть сострадать и помогать»⁸.

Я совершенно согласен с замечаниями автора статьи. Впервые, Иван очень похож на друзей Иова и держится односторонней логики. Ими формально владеет причинно-следственная логика. Когда Иван подчеркивает необходимость для себя «возмездия не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле» (14; 222), он стоит на такой же позиции силлогизма, как друзья Иова, подчеркивающие необходимость существования какой-то причины греха, в чем-то со стороны Иова, хотя для него и скрытой, поскольку он в результате подвергся непомерному страданию.

У Достоевского же такая формальная логика вызывает протест. Читая книгу Иова в русском переводе в Эмсе в июле 1875 г., вероятно, по переводу, дважды изданному в Вятке, в 1860 и 1861 гг. (по убедительной версии отца Николая Балашова), он был очень недоволен объяснениями переводчика, по всей вероятности, по той причине, как замечает о. Николай Балашов, что «комментатор, по сути дела, склоняется на сторону Елифаза и принимается вместе с ним судить Иова»⁹. Отсюда можно заключить, что аргумент, формально основанный у одного из трех друзей Иова, Елифаза на причинно-следственной логике, не понравился писателю.

⁷ Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. С. 210.

⁸ Там же. С. 208–209.

⁹ Балашов Н. В. Иов «с подлейшими примечаниями»: что же читал Достоевский? // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 84.

Во-вторых, как отмечает Т. А. Касаткина, Иван с друзьями Иова играют роль «третейских судей». Такая характеристика Ивана, по-моему, подтверждается в самом первом эпизоде главы «Бунт». Сомневаясь в возможности любить близкого человека, он с самого начала открыто говорит Алеше: «Я тебе должен сделать одно признание, — начал Иван: — я никогда не мог понять, как можно любить своих близких. Именно близких-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних» (14; 215). Можно считать эти слова Ивана декларацией его позиции по отношению к дальнейшим темам и предметам обсуждения.

После этих слов Ивана у нас возникает сомнение в том, насколько глубоко он переживал страдание невинной жертвы, придавая большое значение слезам детей. Слезы детей интересуют Ивана лишь как теоретическая проблема.

В этом смысле я согласен с замечанием Натальи Роговой в ее статье «Идея духовного „отечества“ и „братства“ в романе „Братья Карамазовы“» о том, что «Иван не видит пока в этом „хаме“ (то есть Смердякове. — Т. К.) того самого „малого“, *ребенка*, детские слезы которого вызывают в нем, в его душе бурное, ожесточенное негодование. <...> В ослеплении созданного им абстрактного образа „детской слезинки“ Иван не видит, не чувствует живую их горечь»¹⁰.

Иное, нежели утверждение Ивана, основанное на западном силлогистическом понятии «солидарности в грехе», — православное понятие греха у старца Зосимы в духе «натурального обожения» Достоевского, что гораздо ближе к позиции Иова.

В Книге Иова Бог не только отвечает на вопрос Иова о причине обрушившихся на него непомерных бед, мучений, но даже, как будто игнорируя серьезное обращение Иова, хвалится величием, грандиозностью, разнообразием и богатством мироздания, едва ли доступным для земного человеческого разумения. Иов, подавленный громадным авторитетом Бога, не теряет до конца преданности ему.

Эту мысль старец Зосима выражает следующими словами, в которых как будто звучит внутренний голос Иова: «Многое

¹⁰ Рогова Н. Б. Идея духовного «отечества» и «братства» в романе «Братья Карамазовы»: (К осмыслению образа Павла Федоровича Смердякова) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 196.

на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (14; 290).

Отражение внутреннего монолога Иова слышатся и в другом высказывании Зосимы. В книге Ветхого Завета Иов вознаграждается Богом за преданность рождением новых детей: семерых мальчиков и трех дочерей. По этому поводу Зосима говорит: «„Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Воспомявая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?“ Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо кипучей крови наступает кроткая ясная старость...» (14; 265).

В заключение хотел бы отметить, что в отношении понятия «человеческого греха» Иван и старец Зосима стоят на противоположных позициях, так же, как Иов и его друзья в сюжете Ветхого Завета. При этом понятие «солидарность» у Ивана отдает силлогизмом, исходящим из понятия о «первородном грехе прародителей», а переосмысленное Вл. Одоевским и примененное к идеям старца Зосимы Т. А. Касаткиной понятие «солидарность» основано на ощущении «натурального обожения» космоса, признающего сложные тайные взаимные отношения всех вещей и животных на земле. Мне кажется, в беседе старца Зосимы слышится отражение внутреннего монолога Иова.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ

А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

И ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО

В научной литературе о творчестве Достоевского давно установлено, что в повествовательной структуре его произведений автор («первичный автор», по выражению Бахтина¹), как правило, находится как бы «за кулисами», а на авансцене выступают разного рода рассказчики: или особые «хроникеры», или сюжетно активные герои, или второстепенные персонажи. Они ведут повествование, исходя из своего ограниченного кругозора: это может быть или некая исповедь, или рассказ, основанный на слухах и т. д. Еще одна общая черта поэтики Достоевского состоит в том, что по ходу повествования автор-повествователь то максимально приближается к точке зрения некоторых своих персонажей, проникая в их сознание, передавая их ощущения, то, напротив, отделяется, отдаляется от них и, держа дистанцию, комментирует «от себя» как происходящее, так и повествование о нем.

Эти сложные взаимоотношения между автором-повествователем и его героями: «вживание», «сопереживание», с одной стороны, и «внеаходимость», «дистанцирование», с другой, — в аспекте повествовательной формы выражаются прежде всего в так называемой «несобственно-прямой речи». И именно здесь, в области повествовательного стиля, мы можем увидеть несомненные аналогии, несомненное сходство между творчеством Достоевского и творчеством Солженицына. Рассмотрим конкретные примеры.

В «Преступлении и наказании», когда после убийства старухи-процентщицы и ее сестры Раскольников выходит из их квартиры, он слышит чьи-то шаги. В описании этой сцены автор-повествователь совершенно «вживается» в своего героя: «Эти шаги послышались очень далеко, еще в самом начале лестницы <...>. Шаги были тяжелые, ровные, неспешные. Вот уже он прошел первый этаж, вот поднялся еще; всё слышней и слышней! Послышалась тяжелая одышка входившего. Вот уже

¹ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

и третий начался... Сюда! И вдруг показалось ему, что он точно окостенел...» (6; 66).

Такой же способ повествования мы находим в рассказе Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Вот эпизод из самого начала рассказа. Рано утром Шухов, еще не встав, лежа на вагонке, по звукам угадывает, что происходит вокруг: «Он не видел, но по звукам всё понимал, что делалось в бараке и в их бригадном углу. Вот, тяжело ступая по коридору, дневальные понесли одну из восьмиведерных параш. Считается инвалид, лёгкая работа <...>! Вот в 75-й бригаде хлопнули об пол связку валенок из сушилки. А вот — и в нашей (и наша была сегодня очередь валенки сушить) Бригадир и помбригадир обуваются молча, а вагонка их скрипит» (С. 3; 8)².

В таких описаниях у обоих писателей повествователь буквально сопереживает, напрямую выражает ощущения героев, и передача информации читателю о происходящем ведется через ощущения и сознание персонажа. Такой способ повествования часто используется во многих произведениях Солженицына.

В связи с подобным повествовательным стилем у Достоевского Д. С. Лихачев писал: «Незаметные и быстрые переходы от авторской речи к речи повествователя происходят на всем протяжении произведений Достоевского».³ По наблюдению другого исследователя, «слово автора и слово главного героя не отделены друг от друга резкой гранью и речевой поток свободно переносит читателя из руслу общего повествования в душу героя и из нее вновь в колею внешних событий»⁴.

Чтобы продемонстрировать контрастные различия между таким стилем, таким способом повествования, общим для Солженицына и Достоевского, и, например, стилем повествования в произведениях Льва Толстого, рассмотрим и сравним сцену из романа «Анна Каренина», с одной стороны, и сцену из романа «В круге первом» — с другой.

В известной сцене встречи на вокзале Анна, посмотрев на встречающего ее мужа, думает: «Ах, Боже мой! отчего у него

² Все цитаты из произведений А. И. Солженицына приводятся по: Собр. соч.: В 6 т. Paris: YMCA-Press, 1978–1980. В скобках после литеры «С.» указываются том и страница.

³ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 88.

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

стали такие уши?»⁵ А в романе Солженицына зэк Герасимович смотрит на жену во время свидания — и «первая мысль была — какая она стала непривлекательная» (С. 1; 309). Однако после объективного описания «непривлекательной» наружности жены идут слова повествователя, в которых выражено сопереживание герою и, можно сказать, слышен его внутренний голос: «Но подлую мысль, что жена некрасива, исподнюю мысль существа, Герасимович подавил. Перед ним была женщина, единственная на земле, составлявшая половину его самого. Перед ним была женщина, с кем сплеталось всё, что носила память» (Там же).

У Толстого стиль повествования об Анне Карениной совсем другой: «Какое-то неприятное чувство щемило ей сердце, когда она встретила его упорный и усталый взгляд, как будто она ожидала увидеть его другим. В особенности поразило ее чувство недовольства собой, которое она испытала при встрече с ним»⁶. В этих словах не слышится ни вживания автора во внутренний мир героини, ни внутреннего голоса самой героини, а есть только объективное описание ее психики, ее душевного состояния. Анне Карениной вообще чужда память, имеющая такое важное, можно сказать, ключевое значение для персонажей и Достоевского, и Солженицына, для их внутреннего голоса.

Характерно, что Толстой заставляет Анну по дороге на самоубийство так думать о памяти: «Ужасно то, что нельзя вырвать с корнем прошедшего. Нельзя вырвать, но можно скрыть память о нем. И я скрою»⁷.

Для Солженицына, так же как и для Достоевского, память является не только основой духа, почвой личности, но и основой идейной структуры сюжета.

Можно сказать, что — по самой своей форме — рассказы «Матренин двор», «Случай на станции Кочетовка» и даже «Один день Ивана Денисовича» принадлежат жанру воспоминаний, иначе говоря, мы находим в них «мемуарную форму повествования». Один день Ивана Денисовича, представленный нам в одноименном рассказе, — это не какой-то исключительный день, а обычный, типичный день из тех более чем трех тысяч шестисот дней, сохранных в памяти героя. Образ простой

⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М. 1981. Т. 8. С. 118.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Т. 9. С. 352.

крестьянки Матрены воспроизводится в воспоминании, в памяти повествователя — в его памяти ее образ сохранилась как образ праведницы. Зотов, герой рассказа «Случай на станции Кочетовка» «никогда потом во всю жизнь не мог забыть этого человека», встреча с которым составляет центральный сюжет рассказа. Таким образом, герои Солженицына, можно сказать, живут или оживают в пространстве памяти.

Именно *память, воспоминания* как внутренние голоса героев определяют идейную структуру сюжета в романах «Раковый корпус» и «В круге первом».

Что побудило в романе «В круге первом» дипломата Иннокентия Володина совершить столь рискованный *поступок*, рискнуть своей судьбой? Побудительные мотивы этого поступка тесно связаны с памятью героя о его покойной матери, с «Этическими записями» в ее дневнике. Володин там прочитал: «Жалость — первое движение доброй души»; «Что дороже всего в мире? Оказывается: сознавать, что ты не участвуешь в несправедливостях. Они сильнее тебя, они были и будут, но пусть — не через тебя» (С. 2; 72). Эти слова матери оказали сильное влияние на сына, хотя он это и не сразу осознал: «Раньше истина Иннокентия была, что жизнь дается нам только раз. Теперь созревшим новым чувством он ощутил в себе и в мире новый закон: что и совесть тоже дается нам один только раз» (С. 2; 76). Главный сюжет романа тесно связан с решением Иннокентия, подсказанным мыслями матери.

На другого главного героя того же романа, Глеба Нержина, сильное влияние оказывала память о жене и их совместной жизни. Именно это удержало его в последний момент от продолжения «романа» с Симочкой, полюбившей его в «шарашке». Глеб признается Симочке: «Ты знаешь... она ведь меня ждет в разлуке — пять лет тюрьмы да сколько? — войну. Другие не ждут. И потом она в лагере меня поддерживала... подкармливала... Ты хотела ждать меня, но это не... не... Я не вынес бы... причинить ей...» (С. 2; 308).

В этой сцене примечательно еще и то, что повествователь сопереживает Симочке и в повествовании отражается именно ее голос, ее реакция. Сразу после процитированных слов Глеба: «Я не вынес бы... причинить ей...» — идет такой текст: «Той! — а этой? Глеб мог бы остановиться!.. Тихий выстрел хрипловатым

голосом сразу же попал в цель. Перепелочка уже была убита» (Там же).

Вообще для повествовательного стиля Солженицына, как и для стиля Достоевского, характерно то, что повествователь то свободно «вживается» в одного из персонажей, сопереживает, выражая его сознание, его ощущения, то вдруг отдаляется от него, так сказать, меняет свое местонахождение. И голос каждого персонажа звучит равноправно — в общей полифонии. Например, мы слышим голос Симочки в таком пассаже: «Никаких преимуществ законной жены Симочка не могла признать за этой незримой женщиной. Когда-то жила она немного с Глебом, но это было восемь лет назад. С тех пор Глеб воевал, сидел в тюрьме, она, если правда красива, и молода, и без ребенка, — неужели монашествовала?» (С. 2; 311).

Контрастно с этим голосом Симочки звучит голос Нержина: «Симочка, я не считаю, что я хороший человек. Даже — я очень плохой, если вспомнить, что делал на фронте в Германии, как и все мы делали. И теперь вот с тобой... Но поверь, что этого всего я набрался в *вольном* мире — поверхностном, благополучном. Поддался внушению, когда плохое изображается дозволенным. Но чем ниже я опустился туда, тем... странно... Не будет меня ждать? — пусть не ждет. Лишь бы меня не грызло...» (С. 2; 311).

Сила памяти как святая основа духа определяет сюжет о выборе будущей жизни и у Олега Костоглотова, главного героя романа «Раковый корпус». Перед бездомным Олегом после выписки из больницы были три возможности выбора: или посетить медицинскую студентку Зою, или пойти к «докторше» Веге, пригласившей его в свою квартиру, или, наконец, отправиться на землю своих воспоминаний. Более увлеченный «докторшей» Вегой, Олег направился к ее квартире, но встреча не состоялась, так как он много времени потерял на прогулку по городу. Вопреки ожиданиям встреча с Вегой волновала Олега и вызвала у него одновременно и страх, и радость: «Он всё больше волновался, подходя к ее дому. Это был самый настоящий страх! — но счастливый страх, измиращая радость. От одного страха своего — он уже был счастлив сейчас!» (С. 4; 480).

Он впал в двойственное психологическое состояние. С одной стороны — стремление к высшей человеческой ценности, любви, сочувствие Веге, переданное несобственно-прямой речью: «По-

чему же не поехать? Разве они не могут — подняться? Не могут быть выше? Неужели они — не люди? Уже Вега-то, Вега во всяком случае!» (С. 4; 490). С другой, предчувствие, что ничем хорошим это кончиться не может. В конце концов Олег отказывается от встречи с Вегой, написав ей в письме с вокзала: «Но Вега! Если б я Вас застал, могло бы начаться что-то неверное между нами, что-то насильно задуманное! Я ходил, потом понял: хорошо, что я вас не застал. Всё, что мучились вы до сих пор и что мучился до сих пор я — это по крайней мере можно назвать, можно признать! Но то, что началось бы у нас с вами, — в этом нельзя было бы даже сознаться никому! Вы, я, и между нами это — какой-то серый, дохлый, но всё растущий змей» (С. 4; 498).

Здесь глубоко изображены изгибы сознания героя. Олег — человек, способный разумно рассмотреть в ракурсе памяти свое настоящее с точки зрения предполагаемого будущего. Зое он написал: «Вы были благоразумнее меня — зато теперь я могу уехать без угрызений. Вы приглашали меня зайти — я не зашел. Спасибо! Но я подумал: останемся с тем, что было, не будем портить. Я с благодарностью навсегда запомню всё ваше» (С. 4; 497).

Олега в последний момент притягивает к себе та земля, Уш-Терек, где он жил в ссылке и подружился с супругами Кадмиными. Глава об этом называется «Воспоминания о прекрасном». Олег научился у супругов Кадминых восприятию ссыльной жизни «со смехом, с постоянной радостью». Что бы ни случилось, они всегда повторяли: «Как хорошо! Насколько это лучше, чем было! Как нам повезло, что мы попали в это прекрасное место!» (С. 4; 261). Олег был согласен с мнением Елены Александровны Кадминой: «...совсем не уровень благополучия делает счастье людей, а — отношения сердец и наша точка зрения на нашу жизнь» (С. 4; 262).

Тема «жалости» и «сочувствия», тесно связанная с проблемой «отношений сердец и нашей точки зрения на нашу жизнь», по-моему, звучит во всем творчестве Солженицына. В его произведениях неоднократно встречается мысль, что люди молодого поколения были воспитаны на такой идее: «...жалость — чувство унижающее: и того унижающее, кто желает, и того, кого жалуют» (С. 4; 122; Дёмка в «Раковом корпусе»). Та же мысль вторена, например, в связи с Иннокентием Володиным (см.: С. 2; 72) и Руськой Дорониным (С. 1; 381) в «Круге первом».

Как противоречит эта идея — идея отрицания жалости — наставлению матери Иннокентия в ее «Этических записках»: «Жалость — первое движение доброй души!» Сын был верен совету матери.

Герой «Ракового корпуса» Олег Костоглотов испытывает «сочувствие» к Ефрему, приближающемуся к порогу смерти. Об этом повествуется несобственно-прямой речью: «Костоглотов смотрел на него не с жалостью, нет, а — с солдатским сочувствием: эта пуля твоя оказалась, а следующая, может, моя. Он не знал прошлой жизни Ефрема, не дружил с ним и в палате, а прямота его ему нравилась, и это был далеко не самый плохой человек из встречавшихся Олегу в жизни» (С. 4; 202).

То, что за глазами Олега находятся глаза повествователя, подтверждает другая ситуация. Влюбленные Олег и Зоя, увлеченные друг другом, не обращают внимания на умирающего больного — и автор, повествуя, комментирует: «Он был жив еще — но не было вокруг него живых. Может быть именно сегодня он умирал — брат Олега, ближний Олега, покинутый, голодный на сочувствие. Может быть, подсев к его кровати и проведя здесь ночь, Олег облегчил бы чем-нибудь его последние часы. Но только кислородную подушку они ему положили и пошли дальше. Его последние кубики дыхания, подушку смертника, которая для них была лишь повод уединиться и узнать поцелуй друг друга» (С. 4; 237, 238).

Таким образом, повествователь в творчестве Солженицына всегда находится за персонажами или рядом с ними, и то вживается в них, то комментирует извне происходящее в качестве спутника, стоя как бы на одном уровне с персонажами. В произведениях Солженицына никогда не бывает образа всеведущего автора (как у Льва Толстого). Даже с наружностью и биографией персонажей читатель знакомится или через взгляд и со слов других персонажей, или через рассказ самого персонажа в ходе развертывания сюжета.

Рассмотрим конкретные примеры.

Облик Олега Костоглотова описывается сначала так, как он предстает глазам Русанова, новичка в больнице: «...морда у него была бандитская. Так он выглядел, наверно, от шрама (начинался шрам близ угла рта и переходил по низу левой щеки почти на шею); а может быть от непричесанных, дыбливых черных волос,

торчавших и вверх, и вбок; а может вообще от грубого жестокого выражения» (С. 4; 17)

Кто он такой? Эта загадка для читателей разрешается постепенно, через восприятие персонажа, девушкой Зоей. Сначала Зоя узнает биографию Олега фрагментарно — по регистрационной карточке: «От всего этого не яснее стало, а только темней» (С. 4; 157). После этого Зоя даже пугается: «Вот теперь действительно сердце ее сжалось. Всё неспроста — и шрам этот, и вид у него бывает жестокий. Он, может быть, убийца, страшный человек, он, может быть, тут ее и задушит, недорого возьмёт...» (С. 4; 162). Кто он такой? Этот вопрос для Зои и читателей выясняется, в конечном счете, через рассказ Олега о себе: «...он молчал, но всё, что Зоя хотела слышать, — она уже слышала. Он был прикован к своей ссылке — но не за убийство; он не был женат — но не из-за пороков; через столько лет он нежно говорил о своей бывшей невесте — и видимо был способен к настоящей чувству»; «Устойчивость и силу после всего перенесенного — вот это Зоя ясно ощущала в нем, силу проверенную, которую она не встречала в своих мальчишках» (С. 4; 166) Заручившись доверием Зои, Олег рассказывает ей историю происхождения своего шрама: однажды, на красноярской пересылке, он ввязался в драку на стороне японских военнопленных против напавших на них русских уголовников. В момент этого рассказа образ Олега вдруг озаряется новым советом.

Такое же чудесное «переключение» в освещении образа персонажа мы видим и в случае Матрены в рассказе «Матренин двор». В начале повествования крестьянка Матрена — существо, не привлекающее особого внимания других. Она незаметна и скромна — с точки зрения обычных, эгоистических людей. Типичную оценку Матрены со стороны — с точки зрения третьего лица, вероятно, представляют отзывы золовки Матрены в финале рассказа. Сначала повествователь передает неодобренные оценки золовки. По ее мнению, Матрена «и нечистоплотная была; и за обзаводом не гналась; и не бережная; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не любила; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно». Даже о сердечности и простоте Матрены «она говорила с презрительным сожалением» (С. 3; 158).

Но сразу после этих отзывов повествователь вдруг освещает эти якобы недостатки Матрены с совсем другой точки зрения и переворачивает оценку, представляет нам образ праведницы:

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» (С. 3; 159).

Такой крутой поворот освещения образа Матрены позволил повествователю создать образ объемный и многогранный. С одной стороны — сочувственное отношение к героине самого повествователя, с другой стороны — позиция внаходимости, позволяющая — по ходу повествования — ссылаться на взгляды, слова и отношения к героине других персонажей. Такое сложное, комплексное отношение автора-повествователя к герою можно назвать диалогическим. На мой взгляд, здесь есть очень близкое сходство с поэтикой повествования у Достоевского.

Не менее драматический поворот освещения образа персонажа, поворот, отражающийся в стиле и способе повествования, мы наблюдаем в рассказе «Случай на станции Кочетовка». И здесь нет всеведущего автора-повествователя. В большинстве случаев облик персонажей, выражения их лиц, их поступки и мнения описываются так, как они предстают перед другими персонажами, собеседниками — через их реплики и реакции. Лишь изредка мы слышим голос самого автора-повествователя. В этом рассказе все персонажи — как «повествовательные точки зрения» — равноправны.

Герой рассказа, лейтенант Зотов, — повествовательный центр, вокруг которого один за другим появляются другие персонажи — с разными судьбами, но в одной военной ситуации. Зотов — патриот, человек принципиальный, справедливый и сердечный, но его повествовательный кругозор ограничен. Стоящий «за его спиной» рассказчик как бы поддерживает его и помогает обрести более широкое видение. Можно сказать, что Зотову «подарена» компетентность автора-повествователя, его способность сочетать «сочувствие» и «вживание», с одной стороны, и «внаходимость» — с другой.

Центральный эпизод рассказа — встреча Зотова с неким Твритиновым, солдатом-окруженцем, опоздавшим на свой эшелон в ситуации, вызывающей у Зотова сомнение. Этот загадочный человек на первый взгляд кажется Зотову очень симпатичным. Их встреча напоминает нам встречу Раскольниковова с Мармеладовым или Рогожина с Мышкиным.⁸

⁸ Рассказчик, «стоящий за спиной» Раскольниковова, так комментирует начало его встречи с Мармеладовым: «Бывает иные встречи, совершенно

Зотов был просто захвачен улыбкой, первым впечатлением от Тверитинова и заинтересовался им. Несколько раз он говорит о своем расположении к этому незнакомцу: «Очень симпатичная, душу растворяющая улыбка у этого небритого чудака» (С. 3; 233); «Тверитинов смотрел на Зотова в полноту своих больших доверчивых мягких глаз. Зотову была на редкость приятна его манера говорить...» (С. 3; 236), «но своё невольное расположение к этому воспитанному человеку с такой достойной головой Зотову всё же хотелось подтвердить хоть каким-нибудь материальным доказательством» (С. 3; 240). Зотов даже рассказывает важный эпизод своей биографии этому незнакомому человеку, назвавшемуся бывшим актером. После откровенного рассказа о себе Зотов вдруг столкнулся с неожиданной репликой собеседника. По поводу Сталинграда Тверитинов спрашивает: «— Позвольте... Сталинград... А как он назывался раньше? И — всё оборвалось и охолонуло в Зотове! Возможно ли? Советский человек — не знает Сталинграда? Да не может этого быть никак! Никак! Никак! Это не помещается в голове!» (С. 3; 247)

В этот момент доверие Зотова к Тверитинову рухнуло. Зотов, скрывая подозрение к Тверитинову, передал его в отдел дознаний. Тем не менее в душе у Зотова осталось что-то, не разрешающее ему до конца подозревать Тверитинова в шпионаже. Следует такой текст: «Прошло несколько дней, миновали и праздники. Но не уходил из памяти Зотова этот человек с такой удивительной улыбкой и карточкой дочери в полосатеньком платьице. Всё сделано было, кажется, так. Как надо. Так, да не так...» (С. 3; 254). На первое обращение с вопросом в оперативный пункт ответ был: «Разбираются!» На второе обращение к следователю через некоторое время ответ был: «Разберутся и с вашим Тверикиным. У нас брака не бывает».

Таким образом, истина осталась в тумане и для Зотова, и для читателей, а рассказ кончается следующим пассажем: «Но ни-

даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово. Такое точно впечатление произвел на Раскольников тот гость, который сидел поодаль и походил на отставного чиновника» (6; 12). Рогожин после первой встрече в вагоне поезда, прощаясь на вокзале, говорит Мышкину: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, оттого, что в эту минуту встретил, да вот ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его. Приходи ко мне, князь» (8; 12).

когда потом во всю жизнь Зотов не мог забыть этого человека» (С. 3; 255).⁹

В заключение я хотел бы обратить внимание на то, что описанный мною повествовательный комплекс, включающий в себя «сочувствие» и «вживание», с одной стороны, и «внезапность», «дистанцирование» — с другой, характеризует не только эстетическую тактику и авторскую манеру (в частности, использование несобственно-прямой речи), но — шире — и то, что я бы назвал «антропологической идеей» героев Солженицына, представляющей авторский подход к миру. Как я пытался показать, автор, как правило, ставит своих главных героев на некоем пороге или на некоей развилке и заставляет их выбирать путь по своей воле. И в этом выборе большую роль играют такие факторы, как «память» («воспоминание») и «жалость» («сострадательность»). Названные понятия очень важны и для Солженицына, и для Достоевского — они тесно связаны с тем, что я назвал «антропологической идеей», иначе сказать — с идеей диалогичности. Полифонизм, характерный для творчества обоих великих писателей, по-моему, происходит из этой общей для них диалогической антропологической идеи.

⁹ В этой связи интересно вспомнить одно признание А. И. Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ». Он пишет, что осознал в себе некое «постоянное природное свойство», которое он назвал «реле-узнавателем». Этот «узнаватель» «срабатывал прежде, чем я вспоминал о нем, срабатывал при виде человеческого лица, глаз, при первых звуках голоса — и открывал меня этому человеку нараспашку, или только на щелочку, или глухо закрывал <...>. Узнаватель помогал мне отличать тех, кому можно с первых минут знакомства открывать сокровеннейшее, глубины и тайны, за которые рубят головы. Так прошел я восемь лет заключения, три года ссылки, еще шесть лет подпольного писательства, ничуть не менее опасных, — и все семнадцать лет опрометчиво открывался десяткам людей — и не оступился ни разу! Я не читал нигде об этом и пишу здесь для любителей психологии. Мне кажется, такие духовные устройства заключены во многих из нас, но, люди слишком технического и умышленного века, мы пренебрегаем этим чудом, не даем ему развиваться в нас» (С. 5; 183). Можно предположить, что память Зотова о Тверитинове поддерживалась работой некоего «реле-узнавателя», подобного тому, о котором здесь пишет Солженицын.

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ДОСТОЕВСКОГО НА ЯПОНСКИЙ ЯЗЫК И ВОСПРИЯТИЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА ЯПОНСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ

История переводов произведений Достоевского в Японии

Первым произведением Достоевского, с которым познакомилась японская публика, был роман «Преступление и наказание», переведенный в 1892 г. с английского издания Визетелли (London: Vizetelly & Co, 1886) писателем, критиком и публицистом Утида Роан. Эта книга была неполным переводом, доведенным только до третьей части романа. Переводчик выполнял свою работу, пользуясь консультацией выдающего русиста и писателя Фтабатэя Симэя, и его перевод вызвал серьезные отклики среди литераторов молодого поколения. В 1893 г. была переведена с английского же издания часть романа «Униженные и оскорбленные» (перевод Такаясу Гетуюкоу в журнале «Досия бунгаку») и в 1908 г., вероятно, с русского издания — воспоминание Вареньки из «Бедных людей» (переводчик Сэnuma Каё в журнале «Уранисики»).

Хотя о Достоевском в Японии узнали почти в то же время, что и о Толстом, Толстой в те годы был более популярен среди читающей публики. Как будто приуроченные к выходу перевода трактата Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», который вызвала интерес публики к различию обоих писателей, в середине 1910-х гг. один за другим появились переводы произведений Достоевского: «Униженные и оскорбленные» (1914), «Записки из Мертвого Дома» (1914), «Идиот» (1914), «Братья Карамазовы» (1914, три варианта перевода), «Дядюшкин сон» (1914), «Бедные люди» (1915), «Бесы» (1915), «Крокодил» (1915). Переводчики этих работ не все являлись русистами. Среди них были известные писатели, переводившие с немецкого или английского языка: Мори Огай, Морита Соухэй, Хироту Кадзуо и др. Но вскоре инициативу перехватили русисты: Нобору Сёму, Ионэкава Масао, Накамура Хакуё, Хара Кюитиро. В 1917 г. уже начи-

нается издание Собрания сочинений Достоевского в 16-ти томах с русского оригинала (изд-во «Синтёся»). В этом собрании были помещены почти все художественные произведения писателя. В 1920 г. вышло в свет другое Собрание сочинений Достоевского в 15-ти томах (изд-во «Токася»). В этом издании были собраны почти все художественные произведения, переведенные с европейских языков. С 1924 по 1936 г. в двух издательствах были выпущены еще три собрания сочинений, в основном явившиеся переизданием прежних переводов, но с дополнениями материалов из русских источников либо с прибавлением новых произведений. В 1936 г. были собраны все главные переводы, сделанные в Японии к тому времени, и было издано Полное собрание сочинений Достоевского в 24-х томах в изд-ве Микаса сёбо.

После Второй мировой войны, с 1946 по 1951 г., было издано в единоличном переводе, осуществленный русистом Ионэкавой Масао, Полного собрания сочинений в 34-х томах, подготовленного изд-вом Кавадэ сёбо на основе текста советского Полного собрания собраний художественных произведений Достоевского в 13-ти томах (вышедшего в 1926–1930 гг. под редакцией Б. В. Томашевского и К. И. Халабаева). После этого издания были переизданы три варианта переводов Ионэкавы по Полному собранию сочинений Достоевского с исправлениями и дополнениями (в 18-ти томах в 1951–1953, в 23-х томах в 1956–1961 и в 21-м томе в 1969–1971 гг. — все на основе текста под редакцией Томашевского и Халабаева).

В 1962 г. русист Онума Фумихико начал еще один единоличный перевод Полного собрания сочинений Достоевского в 21-м томе; он выходил в изд-ве Тикума сёбо и был завершен в 1991 г. (оригинальный текст для этого перевода был взят тот же, что и у Ионэкавы). В 1978–1980 гг. было издано третье Полное собрание сочинений, переведенное коллективом русистов на основе текста академического Полного собрания сочинений Достоевского в 30-ти томах (Л.: Наука, 1972–1990).

В этих трех вариантах Полного собрания сочинений помещены все произведения Достоевского, в том числе почти все записные тетради писателя. Таким образом, японская читающая публика ныне имеет возможность углубленно знакомиться с Достоевским, сопоставляя тексты трех вариантов переводов.

И наконец. В связи с проблемами перевода произведений Достоевского в последнее десятилетие, после 2006 г., на книжном рынке в Японии имеет место странное, даже скандальное явление, суть которого состоит в волонтаристской спекулятивной попытке нового облегченного перевода романа «Братья Карамазовы». Переводчик и издательство, привлекая интерес массовой публики тем, что «их» Достоевский «легко и занимательно читается», достигли цели и хвастаются продажей миллиона экземпляров романа. Относительно этой тенденции я последовательно стою на критической позиции.¹

Главная линия восприятия Достоевского (в поэтическом, антропологическом и философском аспектах)²

Начало восприятия творчества Достоевского в Японии и его влияния на японскую литературу Нового времени неразрывно связаны с исторической ситуацией новой эпохи в истории Японии — эры Мэйдзи, начавшейся в 1868 г. После свержения феодальной государственной системы, просуществовавшей более 260 лет (1600–1867), последовал процесс реформы всей структуры государства по моделям европейских стран и в большей мере по образцу прусского монархического государства. Большинство самурайского сословия потеряло место службы и стало чиновниками нового правительства.

Некоторые из них не смогли приспособиться к новым условиям жизни, проникнутой карьеризмом чиновничества и утилитарным мышлением, и перешли на поприще журналистики

¹ См. мои статьи в настоящем издании: «Восприятие и изучение творчества Достоевского в Японии за последние сорок лет...» (с. 00–000) и «„Одна из современных фальшей“ — общее явление в журналистике Японии и России» (с. 000–000).

² Эта статья первоначально писалась для проекта «Достоевский и литература XX века», задуманного в рамках серии энциклопедических «Словарей-справочников», вышедших под редакцией Г. К. Щенникова. Но, к большому сожалению, из-за смерти русского ученого, последовавшей в сентябре 2010 г., этот проект был остановлен и до сих пор не реализован. По указанной причине изложение, в частности в настоящей главе, имеет заимствования в материале и формулировках из раздела «Достоевский и японская литература» моей книги «Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского» (СПб., 2005. С. 143–201).

оппозиционной политической партии «Движение за свободу и народные права» (движение «Дзию минкэн»). Из симпатизирующей этому движению интеллигенции вышли журналисты, литераторы-переводчики, интересующиеся европейской литературой и, в частности, русской литературой народничества.

Японская публика из русских писателей познакомилась прежде всего с творчеством Тургенева, притом воспринятого в духе народничества. Он был представлен рядом с писателем-народником Степняком-Кравчинским, сочинения которого стали известны публике по переводам с английского издания. Впервые в Японии Тургенев был упомянут в 1879 г. в газетной статье (из английского источника) под заголовком «О положении партии нигилистов в России». В начале статьи было сказано, что слово «нигилист» в значении антиправительственного бунтаря было впервые употреблено И. С. Тургеневым в романе «Отцы и дети».³

В таких обстоятельствах восприятия русской литературы первый выдающийся русист, переводчик и будущий создатель новой японской прозы Фтабатэй Симэй (1864–1909) попробовал опубликовать перевод романа «Отцы и дети» под названием «Нравы нигилистов».

Несмотря на опубликованный анонс, книга по какой-то причине не вышла в свет. После этой неудачи переводы рассказов И. С. Тургенева «Свидание» и «Три встречи», сделанные Фтабатэем, явились значительным достижением в плане соединения письменного и устного литературного языка. До него традиционная японская литература не имела такого литературного языка, который давал возможность слияния слова автора и слова героя. Мастерство его перевода, совершенно новый стиль литературного языка поразили читателей, особенно литераторов молодого поколения. Они были очарованы красотой русской природы, прелестью березовой рощи, изображенной в начале и в конце рассказа «Свидание» и превосходно переданной мастерским переводом Фтабатэя.

Можно сказать, его стилистическое новаторство подготовило появление в начале 1900-х гг. течения японского натурализма. Но сам Фтабатэй как автор повести «Плывущее облако» («Уки

³ Передовая статья газеты «Чёя синбун» («Choya sinbun») от 28 декабря 1879 г.

гумо») пошел по другому пути под влиянием творчества Достоевского. Хотя Фтабатэй за свою жизнь перевел произведения около десяти русских писателей⁴, как переводчик он никогда не занимался Достоевским. Тем не менее он глубоко вчитался в Достоевского, о чем свидетельствует тот факт, что он как специалист по русскому языку консультировал друга-переводчика Утиду Роана (1868–1929), который впервые в Японии в 1892 г. перевел роман «Преступление и наказание» с английского языка.⁵

Кроме того он признал влияние Достоевского на свою творческую работу в повести «Плывущее облако» (1887–1889) и высказал глубокомысленные слова относительно сущности поэтики Достоевского. Сравнивая поэтику Достоевского и Тургенева, он указал на противоположность их подходов к описанию человека. У Достоевского автор как бы «ассимилируется» с героем, иначе говоря, остается «внутри» персонажа; у Тургенева же автор находится вне персонажа и относится к нему более или менее критически. Фтабатэя как писателя больше привлекла авторская ассимиляция с персонажем в духе Достоевского, однако он считает при этом, что следует избегать чрезмерного лиризма. Еще другое важное его замечание: «В творчестве Достоевского та или иная идея проявляется в отношениях между персонажами, а в творчестве Тургенева иначе: идея проявляется только в характеристике отдельного человека»⁶.

Из этих слов японского писателя можно заключить, что он глубоко проник в сущность поэтики Достоевского, а именно — диалогического отношения автора к персонажам в смысле бахтинских понятий «вживания» и «внезаходимости». К тому же он отметил, что сюжет творчества Достоевского заключается в разворачивании отношений человека к человеку, а не в биографической характеристике персонажей.

В творческой работе над повестью «Плывущее облако» он изображал маленького человека-чиновника в аспекте его само-

⁴ Это Гоголь, Тургенев, Лев Толстой, Гаршин, Горький, Андреев, Потапенко, И. Щеглов и др.

⁵ Этот перевод был выпущен изд-вом «Утида рокаку хо» в 2-х томах в ноябре 1892 и в феврале 1893 г. (и доведен до 3-й части романа). На этом выпуск был прекращен, по всей вероятности из-за недостаточного спроса.

⁶ *Фтабатэй, Симэй*. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 9 т. Токио: Иванами-сэтэн, 1965. Т. 5. С. 166.

сознания как доминанты в построении образа персонажа, а также с элементами мечтательства, что очень напоминало героев Достоевского, и даже дошел до стилистического открытия «несобственно-прямой речи». Фтабатэй не смог завершить финал повести в традиционном ключе и оставил его открытым. Естественный и возможный, как мы можем сегодня видеть в свете поэтики Достоевского, на уровне эстетики своего времени такой незавершенный финал категорически был расценен как неудачный, странный и даже сам писатель не был уверен в новаторстве своей работы.

Рассматривая историю восприятия Достоевского в Японии, отметим две главные линии — в аспекте поэтики и в аспекте экзистенциально-антропологическом. Типичное восприятие Достоевского во втором аспекте мы видим у поэта Хагивара Сакутаро (1886–1942). Он ровесник известного поэта Исикава Такубоку (1886–1912), который критиковал общественную жизнь монархии Мэйдзи, написав статью «Современный застой в стране» (1910). Если мы можем назвать Исикава Такубоку поэтом социального протеста, то Хагивара Сакутаро — поэт морального, метафизического протеста.

Сакутаро, человек из обеспеченной семьи, глубоко страдал, не умея найти выхода из тупика традиционной морали. В письме отцу, поддерживавшему его в студенческие годы, он высказал очень интересную мысль, напоминающую известные слова Ивана Карамазова о том, что нет добродетели, если нет бессмертия. Сакутаро писал отцу: «Во вселенной нет ни Бога, ни Будды. И христианство и буддизм — большая ложь. Они созданы только для того, чтобы успокоить человека. Раз уж нет во вселенной Бога, естественно, нет ни греха, ни зла, ни добра. <...> Для меня жизнь бессмысленна, даже смерть не страшна. Раз жизнь бессмысленна, лучше жить веселее, чем кончить жить, страдая»⁷.

С такими убеждениями он предался разгулу. Но эта жизнь скоро отразилась на нем болезненно: вследствие разврата он начал страдать галлюцинациями. В таком состоянии необычных ощущений он написал ряд стихов, составивших первую половину его известного сборника «Лает на луну». Мотивы этих по-

⁷ Цит. по: Хагивара, Такаси. Вакакихи но Хагивара Сакутаро. Токио: Тикума-сёбо, 1979. С. 86.

кайных стихов отличаются ощущением антиномического движения. Сакутаро считал свою болезнь путем к прозрению скрытой тайны. Мотивы покаяния и молитвы выразились в его стихах в двух антиномических направлениях: ритм роста бамбука в них уподоблен одновременному движению тонких корней в глубину темной земли и устремлению крепких зеленых стволов к небу. Когда кающийся человек со слезами обращается к небу, в этот момент он подвергается повешению.

Хотя поэт сублимировал свои болезненные ощущения в художественном творчестве, он тяжело заболел. В такой душевной ситуации произошла встреча поэта с романом «Братья Карамазовы». Роман этот был переведен и издан в Японии в октябре 1914 г. с английского издания в переводе К. Гарнет, хотя и не полностью, а лишь до книги шестой «Русский инок».⁸ Вскоре после выхода в свет этого издания, в декабре 1914 г., Сакутаро прочитал его перевод в двух томах и книгой «Русский инок» был тронут до слез.

Поэт глубоко страдает Ивану и пишет ряд посвященных ему стихов. В стихотворении «Непроросшая рассада» поэт называет любовь Ивана к «клеяким, распускающимся весной листочкам» и к «голубому небу» «единственной **еще не проросшей рассадой**, оставленной на нашем опустошенном поле», рассадой, «которая когда-нибудь даст живой росток в нашей темной душе, и тогда появится Христос нового человечества, а у человека появится счастье, пробужденное любовью»⁹. В этот период Сакутаро еще не освободился от «качающегося коромысла антиномий» (по выражению Я. Э. Голосовкера¹⁰). Он мучился угрызениями совести. Как Ивана Карамазова мучил черт, так поэта мучила «бледная совесть», которую он называл «чертовской»¹¹.

Через полтора года после знакомства со словами старца Зосимы, утром 19 апреля 1916 г., у поэта случилась вторая, более значительная встреча с русским писателем. Об этой встрече впоследствии он подробно написал в пространных стихах «Ощущение руки поймавшей». Услышав в момент покаяния

⁸ Токио: изд-во Канао бунэндо, 1914. Переводчик Миура Сэкидзо.

⁹ Сакутаро, Хагивара. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 15 т. Токио: Тикумасёбо, 1975–1978. Т. 3. С. 215–216.

¹⁰ Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963. С. 62.

¹¹ В стихотворении так и названном «Бледная совесть».

голос Достоевского: «Твои грехи отпущены», он со слезами упал на диван, трясаясь от восторга.¹² И поэт написал новые стихи, посвященные Достоевскому, под названием «Флейта» («Фуэ»), выражающие его теперешнее настроение.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что японский поэт Хагивара еще до встречи с идеями Зосимы был таким же точно носителем антиномий, как и Иван Карамазов. И именно поэтому он, прочитав роман, глубоко ощутил муку Ивана. Тронутый же идеями Зосимы в первый момент после прочтения романа, он, вероятно, еще недостаточно осознал, что глаза старца, разглядевшего душевные муки Ивана, были не чем иным, как глазами автора, Достоевского. А через полтора года, когда он вновь встретился с Достоевским, то уже перешел из состояния Ивана в состояние Дмитрия.

Японский поэт, в сущности, не был таким хладнокровным интеллектуалом, как Иван Карамазов. По своим переживаниям и побуждениям он был ближе к Дмитрию Карамазову. И когда он утром 19 апреля 1916 г. каялся в своих грехах, обращаясь к Достоевскому как к Богу, то, вероятно, находился в психическом состоянии, родственном состоянию Дмитрия Карамазова, исповедующегося Алеше: «И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн...» (14; 98). Но любопытно, что Хагивара ни разу не упомянул о Дмитрии Карамазове. Для японского поэта-нехристианина гимн Дмитрия Богу заменился гимном самому Достоевскому, и он сравнил себя с великим писателем: «Почему я так люблю его [Достоевского], потому, вероятно, что в характере у меня много сходства с ним: так же как у него, у меня в человеческой природе демонические элементы, но в то же время чувство, всегда направленное к высшему — добру и красоте, стремится „к святилищу бога“»¹³.

В период 1910-х гг. большое внимание привлекает также писатель Нацумэ Сосэки (1867–1916), на мой взгляд, очень близкий к Достоевскому в плане как антропологической идеи, так и поэтики творчества. Правда, он крайне редко упоминал о русском писателе, но, как будто наследуя авторский подход к персонажу, присущий Фтабэтэю, по примеру Достоевского постигал чело-

¹² См.: Сакутаро, Хагивара. Дзэнсю (Полн. собр. соч.). Т. 3. С. 194–195.

¹³ Там же. Т. 12. С. 218.

века в аспекте его самосознания и предпочитал «растворение» образа автора, совершенно сливающегося с героем. С целью сокращения дистанции между героями и читателями, он провозгласил «сострадательное творчество» в противоположность «критическому творчеству»¹⁴. Эти противоположные понятия сразу напоминают замечание Фтабатэя по поводу разницы в поэтике между Достоевским и Тургеневым.

Основа поэтической близости Нацумэ и Достоевского состоит в общности антропологического понимания человека. Оба писателя воспринимали человека не существом, действия которого обусловлены причинно-следственной связью, а свободной, открытой личностью. Отсюда проистекает и общность в поэтическом плане. Например, в повести «Сердце» («Кокоро», 1914), самом популярном среди его произведений и весьма типичном в отношении особенностей поэтики его творчества, замечаются высокая частотность слова «вдруг» и осмысление причинно-следственных связей постфактум. Это очень напоминает поэтику романа «Преступление и наказание» и соответствует замечанию Д. С. Лихачева: «Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого их автора (то есть рассказчика. — Т. К.). Эта причинно-следственная связь выявляется поэтом не одновременно с повествованием о событиях, а после. Много осмысляется рассказчиком как бы потом»¹⁵.

Следующая фаза восприятия Достоевского в Японии связана с новой культурной ситуацией после Большого землетрясения Канто (Токийский район) в 1912 г., сложившейся под влиянием культуры модернистского течения Первой мировой войны в Европе и так же обусловлена моральным состоянием интеллигенции, находящейся, с одной стороны, под влиянием марксистских, социалистических идей, а с другой — под давлением на нее со стороны государственной власти. Литераторы и культурные деятели нового поколения 1920 гг., в отличие от писателей японского натурализма в жанре «повести о себе» («ватакуси сёсэцу»), господствовавшем в литературных кругах того времени,

¹⁴ *Нацумэ, Сосэки*. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 35 т. Токио: Иванами-сётэн, 1957. Т. 18. С. 300–302.

¹⁵ *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 84.

интересовались проблемами кризиса личности индивида в мире механистической цивилизации и массовой культуры. Они стремились перенять манеру течений европейских модернистов.

С другой стороны, в ходе укрепления милитаристской системы в стране свирепствовали политические репрессии, достигнувшие пика в 1933 г. В этом году погиб после жестоких пыток в полицейском участке в Токио несгибаемый пролетарский писатель Кобаяси Такидзи. Оба высших руководителя коммунистической партии Сано и Навэяма заявили в тюрьме о своем отходе от марксизма. Среди интеллигенции быстро распространился психоз пораженчества перед репрессиями полицейской власти режима милитаризма.

В январе 1934 г., как будто отражая такой психоз пораженчества и отчаяния, была переведена и издана книга Льва Шестова «Достоевский и Нище» под заглавием «Философия трагедии» («Хигэки но тэтугаку»). В своей книге Лев Шестов, избравший исходным пунктом своей «философии трагедии» утрату жизненной позиции и крах идеалов, попытался вывести позицию человека, который должен в будущем преодолеть отчаяние, из психологии «подпольного человека» Достоевского. В журналистских кругах и публицистике происходили дискуссии, на которых весьма популярными стали выражения «волнения и тревоги Шестова» или «феномен Шестова».

В такой ситуации писатель-модернист Ёкомицу Риити (1898–1947) провозгласил «теорию чистого романа», терминологическое определение которого заимствовано из произведения А. Жида «Фальшивомонетки». Ёкомицу в своем трактате прямо привел в качестве модели «чистого романа» «Преступление и наказание» Достоевского и провозгласил создание «четвертого лица» как необходимое условие «чистого романа». Вокруг этой теории развернулась оживленная дискуссия. Молодой Кавабата Ясунари (1899–1972), будущий лауреат Нобелевской премии, точно указал на то, что «суть „теории чистого романа“ г-на Ёкомицу, возможно, состоит в способе изображения беспокойного духа, называемого самосознанием», и метко заметил, что следует подразумевать под «четвертым лицом» не что иное, как «авторские глаза», то есть «точку зрения, лежащую в основе художе-

ственного видения автора»¹⁶. Мы можем проследить в трактате Ёкомицу элементы японского варианта бахтинского понятия «полифонизм», примененного к творчеству Достоевского.

Талантливый литературный критик Кобаяси Хидэо (1902–1983), который заметил мошенничество Шестова, поставившего знак равенства между писателем Достоевским и его персонажем — «подпольным парадоксалистом», начал изучать жизнь и творчество русского писателя. Кобаяси интересовало соотношение его жизни и творчества. При этом он, принимая взгляд А. Жида на Достоевского, заострил внимание на вопросе тайны творчества, когда личность писателя, в жизни отмеченная противоречивыми свойствами характера, присущими многим его персонажам, в процессе творчества возрождается как богатый и огромный художественный мир. Он писал: «Достоевский мог жить беспорядочной жизнью, потому что он верил в порядок художественного творчества. Для таких гениев, как Достоевский, захваченных демоном творчества, реальная жизнь должна быть фиктивным царством»¹⁷. Кобаяси обнажал и критиковал наивное, не социализированное «Я» японских натуралистов, которые опирались только на узкое понимание «Я» в приватном кругу — семейном или товарищеском.

Если Кобаяси подходил к проблемам творческого «Я» писателя с позиций критического анализа, то писатель Такэда Тайдзюн (1912–1976), выступивший на литературной арене уже после второй мировой войны, занимался этими проблемами на практике, в своем творчестве, обращая внимание на Достоевского как образец авторского «Я» писателя.

После поражения японского милитаризма, всенародного переживания перелома во всех областях жизни ситуация авторского «Я» писателя существенно изменилась. Об этой проблеме Такэда неоднократно размышлял в ряде эссе: «В свое время у меня как начинающего писателя была возможность сделать довольно много, работая только с установлением и утверждением второго „Я“». Затем последовало всенародное поражение.

¹⁶ *Гендай Нихонбунгаку Ронсоу си* (История дискуссий вокруг современной японской литературы): В 3 т. Токио: Мирайся, 1957. Т. 2. С. 100, 105.

¹⁷ *Кобаяси, Хидэо*. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 14 т. Токио: Синтёся, 1978. Т. 5. С. 100.

Этот взрыв и переворот осветил мне страшным блеском третье, четвертое „Я“» («Писатель и произведения», 1951)¹⁸. Такэда стремился разобраться в возможностях своего авторского «Я» в свете достижений великого русского писателя: «Давайте посмотрим, например, на „Я“ Достоевского, — писал он. — Никто не сомневается в честности „Я“ Достоевского. Тем не менее для того, чтобы родились трое братьев романа „Братья Карамазовы“ и их отец, его авторское „Я“ должно было то накаливаться до температуры, при которой плавится даже железо, то опускаться до самой низкой температуры, замораживающей и парализующей сердце при прикосновении. Авторское „Я“ Достоевского не было исчерпано ни изображением хладнокровного Ивана, ни страстного по-животному Дмитрия, ни верующего в Бога Алеши. Не полностью было оно исчерпано даже изображением жуткого Смердякова.

К тому же его „Я“ должно было ответить за весь процесс такого сложного убийства. Когда мы начинаем читать „Карамазовых“, мы сразу оказываемся введенными в глубины рая и ада просторного „Я“ Достоевского. Мы так вовлекаемся в слишком глубокое, широкое его „Я“ и бываем так разбиты или, напротив, воодушевлены, что забываем о том, что в этом великом произведении работает авторское „Я“.

Авторское „Я“ писателя, собственно, и должно быть таким. Дверь, открытая на простор, богатый явлениями жизни ослепительной глубины — вот это чаемое авторское „Я“ писателя» («О литературе», 1967)¹⁹.

В творчестве Такэды, в его повестях и романах, мы легко обнаруживаем подобные творческие поиски по образцу Достоевского.

Многие японские литераторы после Второй мировой войны были более или менее захвачены Достоевским или в плане философском, антропологическом, экзистенциальном или в плане поэтическом. Из них особенно выделяется тройка крупных пи-

¹⁸ Такэда, Тайдзюн. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 21 т. Токио: Тикума-сёбо, 1971–1973. Т. 16. С. 185.

¹⁹ Там же. С. 208. Более подробно см. в моей книге: *Киносита Т.* Антропология и поэтика Ф. М. Достоевского. С. 190–196. В связи с новым переводом в данном тексте употребляются выражения «авторское „Я“ писателя» и «авторское „Я“» вместо «писательское „Я“» и «творческое „Я“» в книге 2005 г.

сателлей: Сиина Риндзо (1911–1973), Ханя Ютака (1910–1999) и уже названный Такэда. Их можно даже назвать писателями, представляющими японскую школу Достоевского после войны. Сиина и Ханя в молодости, в 1930-е гг., участвовали в политическом движении коммунистической партии, были арестованы и пережили заключение. Имея такой опыт, они и встретились с Достоевским.

Сначала обратимся к творчеству Сиины, которого в свое время называли «японским Достоевским». В июле 1931 г., когда ему было 20 лет, он стал членом компартии Японии. Через два месяца он уже был арестован и осужден на четыре года лишения свободы. В предварительном заключении он подвергался пыткам. В июне 1933 г. Сиина обратился к властям с прошением, заявив о перевороте в убеждениях, и был отпущен из тюрьмы. Поводом для такого поступка, вероятно, послужило уже упомянутое зверское убийство пролетарского писателя Такидзи Кобаяси и заявление двух высших руководителей компартии о «перевороте в убеждениях», о чем свидетельствуют следующие слова Сиины: «В тюрьме во время предварительного заключения меня потрясло одно событие, в результате которого зародилось у меня сомнение в любви не только к товарищам, но и ко всем пролетариям, в сущности, сомнение в любви к человеку. В этом сомнении я потерял себя, а потом изменил своему классу. Я проводил безнадежные дни в одиночной камере. В это время среди случайно переданных мне книг оказалось произведение Ницше, которое придало моему отчаянию другое направление»²⁰.

После выхода из тюрьмы он прочитал ряд произведений Ницше, а также книги авторов «философии жизни» (Кьеркегора, Бергсона, Ясперса, Хайдеггера и др.). И под конец он встретился с Достоевским. Первая встреча Сиины с произведением Достоевского — это чтение «Бесов». Он говорил: «Достоевский научил меня тому, что даже загнанный в тупик человек может хотя бы закричать»²¹. Вследствие встречи с Достоевским он решил вступить на литературное поприще.

²⁰ Сиина, Риндзо. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 24 т. Тодзюся, 1973. Т. 14. С. 149.

²¹ Там же.

В 1942 г. он написал статью о поэтике Достоевского под названием «Краткое рассмотрение структуры произведений Достоевского». В творчестве Достоевского его больше всех привлекли Подпольный человек, Ставрогин и Кириллов. В автобиографической повести («По ту сторону свободы» — «Дзию но каната») герой, заключенный в одиночной камере, отыскивает в зубной боли наслаждение. Он говорит: «Испытывая зубную боль и с наслаждением ощущая вонь, я чувствовал радость, оттого что живу»²². Другой герой (повесть «Встреча» — «Кайкоу») говорит: «Именно в том заключается причина несчастья, что, мы в отличие от растений, имеем сознание. Всякое сознание, хотя бы это было сознание счастья, не может избежать отпечатка несчастья. Тем не менее такое несчастье никогда не было абсолютным, не могло поразить и до конца разрушить человека. Знание этого факта было для меня благой вестью. Вот почему я могу бороться, даже с улыбкой, с такими несчастьем и неудачей: потому что я обрел это благовещенье»²³.

Из троих названных писателей, представляющих японскую послевоенную «школу Достоевского», несомненно лидирующим являлся Ханя Ютака, более других неоднократно высказывался об огромном значении Достоевского для себя и японской литературы. Он известен для японских читателей как автор большого метафизического романа в девяти частях «Души умерших» («Сирё», 1946–1995), произведения небывалого по мысли и стилю в истории японской литературы, фактически оставшегося незавершенным. По словам его близкого друга, писателя Т. Такэды, «Ханя — поклонник Ф.М. Достоевского, уверенный в том, что роман может приобрести метафизический характер» («Несколько слов о параллелизме послевоенных писателей», 1952)²⁴.

Ханя, так же как Сиина занимался подпольной работой в компартии и в марте 1932 г. был арестован, проведя год и семь месяцев в предварительном заключении. В тюрьме его захватила одна книга — «Критика чистого разума» И. Канта. Поставленные немецким философом тезисы – паралогизм о характере субъекта,

²² Сиина, Риндзо. Собр. соч.: В 7 т. Коданся, 1957. Т. 2. С. 91.

²³ Там же. Т. 6. С. 183.

²⁴ Такэда, Тайдзюн. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 21 т. Тикума-сёбо, 1971–1973. Т. 12. С. 245.

антиномия космологии и проблема невозможности доказательства бытия Высшего существа — представились Хания, по его словам, «теоретическим обобщенным миром моего темного нрава, страдавшего от неприятности из-за закона идентичности» («Встреча с Кантом») ²⁵.

Его интерес к Достоевскому сосредоточился главным образом на проблемах онтологии. В эссе «Бытие и небытие, существо без глаз, носа и ушей» (1958) Хания, декларирующий свой принцип мышления, с глубоким проникновением цитирует длинный пассаж из подготовительных материалов к «Бесам» Достоевского. Это слова Ставрогина, обращенные к Шатову. В центре его внимания такой пассаж: «Клоп есть тайна, и тайны везде. <...> Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывное существование куклки, переходящей в бабочку. <...> Стало быть, и в загробных натурах есть сознание и память, а не у одного человека, — правда, может быть, нечеловеческие. Умереть нельзя. Бытие есть, а небытия вовсе нет» (11; 183–184).

Хания, назвав *небытие* «существом без глаз, носа и ушей» и исключив философское понимание небытия как — с логической точки зрения — негативной пустоты, заменил это понимание образным мышлением, иначе говоря, работой художественного воображения. Важнейшим источником, подсказавшим ему идею воспользоваться литературно-творческим воображением, послужили видения героев в творчестве Достоевского. Это представление Свидригайлова по поводу понятия «вечности», вместо которой будет «одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки» (6; 221), или видение Ипполитом образа природы «в виде какого-то огромного, немолимого и немого зверя <...> в виде какой-нибудь громадной машины <...> которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо» (8, 339).

Хания предположил на месте логической пустоты (вне зоны действия закона пространственно-временной причинности) какое-то умопостигаемое существо, по его характеристике, «су-

²⁵ Хания, Ютака. Собр. соч.: В 15 т. Каваде сёбо синся, 1971–1980. Т. 4. С. 127.

щество без глаз, носа и ушей», которое соседствует с жизнью на земле. Он выражает по поводу метафор и сравнений, используемых в видениях Свидригайлова и Ипполита, своего рода раздражение на Достоевского, не умеющего исчерпывающе представить «существо без глаз, носа и ушей», которого писатель лишь коснулся. Ханья отмечает: «По признанию Достоевского, он всю жизнь мучился проблемой Бога. Самая главная причина его муки, по моему, заключается в том, что он не отрефлексовал своей неспособности согласиться с признанием Бога лицом „без глаз, носа и ушей“. Лучше бы он сделал первый шаг к осознанию, что лицо Бога должно быть «без глаз, носа и ушей». Однако ему даже не приходила в голову такая идея, потому что был ограничен рамками XIX века, отчего и происходила его мука и в чем самая главная причина, что вообще люди с самого начала никогда не обращали внимания на проблему «существа без глаз, носа и ушей». Если бы они осознали, что ситуация такова, дальше в развитии этой проблемы можно было бы двигаться по прямой дороге»²⁶.

Именно по этой дороге пошла его собственная творческая работа в романе «Духи умерших». В романе выступают персонажи, представляющие разные аспекты ощущения «неприятности из-за закона пространственно-временной причинности», то есть отрицающие закон причинности в жизни на земле и формы бытия всех вещей на земле, и взамен их предполагающие существование незримых начал — «небытия», под которым оживают все умершие на земле, начиная с одноклеточных и до человеческих существ, погибшие по разным причинам: убитые вследствие функционирования пищевых цепей; сперматозоиды, погибшие в результате соревнования за оплодотворение; умершие с голоду люди и т. д. Таким образом Ханья пытался представить свою уникальную космологию, а также понятие бытия–небытия или, как его именует автор, «пустого субъекта («кэтай»)), который занимает центральное положение вне зоны «пространственно-временной причинности», где все вещи свободны от явлений рождения и смерти. В романе выступают герои, представляющие разные аспекты этой идеи «пустого субъекта»: кто проповедует «историю вышедших за предел (пространственно-временной

²⁶ Там же. С. 23–24.

причинности)», кто проповедует революционную «социологию, приводящую к смерти», кто проповедует «революцию самого бытия».

И романное целое складывается из метафизических, философских диалогов героев. Их диалогически поставленное слово не допускает однозначного истолкования и заставляют читателей ломать себе голову. Зато стиль писателя изобилует поэтическими метафорами и лирическими описаниями пейзажей, символизирующими перспективу устремлений в идейных поисках автора, что привлекает читателей с огромной силой.

Идейная структура романа «Духи умерших» несомненно была подсказана творчеством Достоевского. подача реплик в диалогах, манера поведения персонажей в романе часто напоминают его героев — то Ставрогина, то Петра Верховенского, то Кириллова, то Ивана Карамазова и т. п. Можно сказать, что в произведениях Ю. Хания мы наблюдаем влияние Достоевского в сгущенном виде, а его творчество представляет собою самую высокую степень рецепции художественного наследия русского писателя в современной японской литературе.

Многообразные реминисценции из Достоевского (тематический и идейный план)

Выше были прослежены главные направления рецепции Достоевского в Японии как в отношении поэтики, так и в аспекте экзистенциально-антропологической идейности. Наряду с этим наблюдается обильное присутствие многообразных реминисценций из творчества Достоевского в произведениях разных авторов и разных эпох истории японской литературы. В 1906 г. Симадзакэ Тосон (1872–1943), писатель, представляющий японский натурализм, написал социальный роман «Нарушенный завет» («Хакай»), заимствовав тематику исповеди из «Преступления и наказания». В аналогичном композиционном расположении и соотношении героев разворачивается тема исповеди, но в данном случае не в преступлении героя, а в тайне его происхождения из касты отверженных «эта». А вслед за исповедью освобожденный от мук самосознания главный герой романа Сэгава Усимату (Раскольников) уезжает из деревни в столицу, надеясь в будущем на новую жизнь с Сихо (Соней). В романе звучит

социальный протест против касты и в натуралистическом стиле обрисовываются мучения героя, вызванные сокрытием его тайны. Однако в поэтике нет ничего общего с Достоевским.

В 1908 г. Симадзаки опубликовал роман «Весна» («Хару»), в котором один из героев цитирует фразу Раскольникова из сцены разговора с Настасьей, служанкой хозяйки. Она упрекает неработающего Раскольникова. Он, оправдывая себя, отвечает: «Я делаю». На последующие вопросы служанки: «Что делаешь? <...> Каку работу?», Раскольников отвечает коротко: «Думаю» (6; 26).

Прототипом героя романа Симадзаки считается известный талантливый поэт и критик Тоукоку Китамура. Именно он придавал большое значение этой фразе Раскольникова и считал ее даже ключом понимания героя «Преступления и наказания».

В романе «Весна», упрекаемый женой в безделье герой, цитируя из «Преступления и наказания» эту реплику в переводе Утиды Роана: «кангаэру кото» (Утида перевел с английского издания 1886 г., где стояло «thinking» в переводе Fredrick Whishaw), сопровождает ее таким замечанием: «Я очень поражен, что уже кто-то высказывал такие слова. Заниматься тем, что думаю, — это как раз моя ситуация». ■

По стилю близкие к натурализму писатели школы «Сиракаба» («Белая береза»), находившиеся под влиянием толстовства, относились к Достоевскому как «гуманистическому писателю любви и слез». Поэт Хагивара Сакутаро, испытавший в свое время потрясение и восторг по прочтении романа «Братья Карамазовы», критиковал их: «...члены группы „Сиракаба“ поставил Толстого и Достоевского рядом, на одном уровне и обожали их как двух богов литературы. <...> Раз прочитав Достоевского, я стал пренебрегать их литературными теориями, потому что произведения Достоевского и Толстого совсем разного, противоположного рода и, следовательно, являются по существу двумя полюсами космоса, настолько различными, что тот, кто любит одного, не может любить другого. Героический пафос членов группы „Сиракаба“, обожаящих обоих писателей равно только за их сентиментальную гуманность, показался мне слишком детским и поверхностным» (эссе «Когда я впервые читал Достоевского») ²⁷.

²⁷ Сакутаро, Хагивара. Дзэнсю (Полн. собр. соч.). Т. 9. С. 159.

Поэты, друзья Хагивары, Муруо Сайсэй (1889–1962) и Ямамура Бочио (1884–1924) также восприняли русского писателя в аспекте социального или христианского гуманизма. Они написали ряд стихотворений, посвященных Соне Мармеладовой, детям и старцу Зосиме.

Пролетарские писатели также интересовались образом Сони Мармеладовой как символом эксплуатируемого класса. Хаяма Ёсики (1894–1945) написал рассказ «Проститутка» («Имбаифу»), в финале которого заявил: «Я увидел жертву вместо проститутки. Мне показалось, что она символизирует всю судьбу эксплуатируемого класса». ■ О подробном анализе восприятия Достоевского Хаямой Ёсики и другим пролетарским писателем Кобаяси Такидзи русскоязычные читатели могут знать по статье В. А. Гришиной.²⁸

По теме «Достоевский и Акутагава» (Акутагава Рюносукэ, 1892–1927) русскоязычные читатели также могут прочитать замечательную статью Л. И. Сараскиной.²⁹ Автор статьи, анализируя досконально и обстоятельно, сопоставляет общие темы и идеи обоих писателей. Это апокалипсический мотив, тема «всё дозволено», тема «добра и зла» человеческой природы, тема «маленького человека», идея взаимообусловленности «убийства и мучений совести», тема парадоксального соотношения веры и чуда, тема неоднозначности истины. Темы и идеи Достоевского в творчестве японского писателя убедительно выявлены автором статьи. Здесь обнаруживается неоспоримое совпадение чтения Достоевского глазами Акутагавы и чтения Акутагавы глазами русского достоевиста, что дает и японским читателям возможность оценить огромный потенциал творчества Акутагавы.³⁰ Однако у японского читателя возникает важный вопрос, касающийся стиля письма и жанровой формы произведений

²⁸ Гришина В. А. Ф. М. Достоевский в японской пролетарской литературе 20–30-х годов XX в. // 100 лет русской культуры в Японии: [Сб. статей]. М., 1989. С. 198–208.

²⁹ Сараскина Л. И. Достоевский и Акутагава: Заметки русского читателя // Там же. С. 148–197. Также см.: Сараскина Л. И. «Бесы»: Роман-предупреждение. М., 1990. С. 167–223.

³⁰ В этом отношении заслуживает внимания также специальное исследование, напечатанное в Японии на русском языке: Туниманов В. А. Одна луковка и две паутинки: (Ф. Достоевский, Л. Толстой, Рюносукэ Акутагава) // Acta Slavica Iaponia (Sapporo). 1995. Т. XIII. С. 184–224.

Акутагавы. Повествованию Акутагавы свойственно своего рода неоклассическое и формалистически стилизованное письмо. У него голос персонажей не отделен, не свободен от личного повествовательного стиля автора, в чем присутствует серьезное расхождение с поэтикой русского писателя. Хотя сами идеи и темы Акутагавы обнаруживают значительный потенциал для романа или повести, почти все его произведения укладываются в форму рассказа, и как следствие у него отсутствуют многослойность структуры и разноплановость развертывания сюжета, что мы видим у Достоевского. Упоминания о Достоевском в текстах Акутагавы немногочисленны. Среди них важнейшее — из письма писателя другу Дзороку Фудзиока от 5 сентября 1913 г., на которое опирается Л. Сараскина в качестве отправного пункта своей статьи. Однако в переводе В. С. Гривнина ему, по-моему, придан более патетический акцент, чем в оригинальном тексте. Вот пассаж в русском переводе Гривнина: «Сцена, когда убийца Раскольников и публичная женщина Соня под лампой, горящей желтым коптящим пламенем, читают Священное писание <...> — **эта сцена огромной силы, ее невозможно забыть**. Я впервые читаю Достоевского, и он **меня захватил...**»³¹ Выделенные слова, по-моему, должны выглядеть так: «...я думаю, что эта сцена **трогательна**» (Акутагава воспользовался здесь простым английским словом «touching») — и: «Я **очень восхищался**». Кажется, чрезмерно акцентированный перевод Гривнина побудил Сараскину преувеличенно подчеркнуть увлечение Акутагавы Достоевским. Тем не менее ее анализ переключек обоих писателей в тематическом и идейном плане, по-моему, весьма справедлив и убедителен.

Акутагава, как типичный герой Достоевского, страдал муками самосознания, доведшими его до самоубийства. Ему близок черт Ивана. Перед самоубийством он написал повесть «Зубчатые колеса» («Хагурума»), в котором есть символический эпизод: герой взял у одного знакомого старика «Преступление и наказание» и когда дома открыл книгу, натолкнулся там на страницы из «Братьев Карамазовых», где черт истязает муками Ивана, что стало следствием ошибочной работы переплетчика.

³¹ *Акутагава, Рюноске*. Слова пигмея: Рассказы. Воспоминания. Эссе. Письма. М., 1992. С. 395.

Дадзай Осаму (1909–1948), писатель одного поколения с Кобаяси Хидео и Ёкомицу Риити, также переживший психическую травму «переворота в убеждениях» под давлением полицейской власти, писал рассказы и повести, пародируя стиль и жанр «повести о себе» («ватакуси сёсэтсу»). Он очень любил русскую классику: Пушкина, Лермонтова, Чехова, в том числе и Достоевского. В его творчестве обнаруживается много мотивов, заставляющих вспомнить творчество Достоевского: парадоксальные, иронические характеры, пародия, шутовство, мечтательство, маска, юродство и апория любви: «возможно ли возлюбить человека, как самого себя по заповеди Христовой?»

После войны вокруг главных писателей «достоевской школы» — Такэды, Сиины и Хании группировались другие писатели, так же в свое время увлекшиеся Достоевским и включавшие реминисценции из его творчества в свои произведения.

Из них отметим писателя Оока Сёхей (1909–1988), автора повестей «Записки военнопленного» («Фурёки», 1948) и «Огни на равнине» («Ноби», 1951). Герой первого произведения — японский солдат на филиппинском фронте; окруженный американскими войсками, он бродит в горах перед капитуляцией, страдая от голода и сильной жажды. У него возникает галлюцинация: появляется мужчина, какой-то портновский приказчик, и что-то ему шепчет. Солдат вспоминает сцену из «Братьев Карамазовых» — посещение Ивана чертом. Во второй повести в подобной же ситуации бродячий солдат вошел за спичками в пустой дом священника и случайно выстрелил в вошедшую влюбленную пару. Пуля попала женщине в грудь, и она погибла. Далее читаем: «Мужчина издал какой-то крик. Поза мужчины, медленно пятившегося с выставленной вперед рукой, точь-в-точь напоминала Лизавету Достоевского, что побудило меня действовать дальше. Я ещё раз стрелял. Но случилась осечка...». Сам Оока был литературоведом, специалистом по творчеству Стендаля, и его стиль под влиянием французского писателя отличается объективным психологическим анализом, далеким от поэтики Достоевского.

Когда речь идет о восприятии Достоевского писателями следующего, более молодого поколения Мисима Юкио, Абэ Кобо, Эндо Сюсаку, Оэ Кэндзбуро и др., это уже в большей степени или эстетическое, или идейное, или тематическое влияние, не-

жели экзистенциально-антропологическое или поэтическое. В качестве общей черты в их повествовательном стиле чувствуется непререкаемая компетентность всеведущего автора, чуждая диалогической открытости и многозначности в авторском отношении к героям, как это обычно проявляется у Достоевского.

Известно, что в эпиграфе к роману «Исповедь маски» («Камен но кокухаки», 1848) Мисима Юкио (1925–1978) приведен пассаж из «Братьев Карамазовых». Это слова Дмитрия о тайне красоты. Для Мисимы загадка красоты являлась главной темой всего его творчества, но, хотя он и перекликается в этом отношении с постановкой этой темы у Достоевского, у него сущность красоты коренится в искусственном, эстетизированном сознании автора.

В «Золотом храме» («Кинкакудзи», 1956) читателями легко ощущается близость сознания и поведения героя к психологии подпольного человека Достоевского. Однако у Мисимы ироническое подпольное бунтарство рисуется в более эстетизированном плане, связанном с физическим уродством, нежели в социальном и экзистенциальном плане бытия индивидуума у Достоевского.

Абэ Кобо (1924–1993) в нескольких эссе неоднократно вспоминает свое умиленное удивление, когда в телевизионных новостях из Тегерана во время Ирано-иракской войны 1985 г. он увидел сцену в развалинах после бомбардировки, где крупным планом была показана брошенная книга Достоевского с портретом автора. Параллельно он вспоминает события 1941 г., когда началась японо-американская война: именно в этот день он, семнадцатилетний юноша, пошел в библиотеку за вторым томом «Братьев Карамазовых»³². В резком контрасте этих ситуаций Абэ видит общечеловечность и вечность Достоевского. В своем дневнике он записал: «Сущность Достоевского заключается в трогательном открытии, что всякий, хоть и самый „ничтожный“ человек имеет право существовать» («Дневник крота»)»³³. В творчестве Абэ мы находим идейную перекличку с Достоевским в стремлении к свободе индивидуума, скованного нормами общест-

³² Абэ, Кобо. Эссе «Достоевский из Тегерана» в газете «Асахи» 24 окт. 1985 г.

³³ Абэ, Кобо. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 30 т. Токио: Синтёса, 2000. Т. 28. С. 173.

венного сознания, в **фиктивной** метаморфозе мечтателя, в проблеме взаимоотношений людей в апокалипсическую эпоху и т. д. Однако в плане поэтики Абэ признает в своих фантастических произведениях раннего периода влияние на себя Ф. Кафки, а также Э. А. По и Льюиса Кэрролла.

Католический писатель Эндо Сюсаку (1923–1996) перекликается с Достоевским в теме христианской веры и образе невинного человека. В его известном романе «Молчание» («**Chinmoku**», 1966) поставлена проблема амбивалентности веры. Во время сёгуната Эдо, когда христианство, принесенное португальскими миссионерами, было запрещено, тайно верующие и иностранные миссионеры христианства жестко подавлялись и подвергались нестерпимым физическим пыткам. В романе изображена внутренняя борьба того, кто, предав братьев по вере, чтобы самому избежать пыток, тем не менее горячо обращается к Богу за помилованием. Такой амбивалентный характер веры не чужд творчеству Достоевского. Эндо написал роман «Уважаемый господин дурак» («**Obaka san**», 1959), героем которого является невинный человек, иностранец, приехавший в Японию из Франции в качестве гостя одной японской семьи. Он выступает своего рода князем Мышкиным в кругу эгоцентрических людей. Этот герой изображается в легком юмористическом тоне. В повести «Женщина, которую я бросил» («Ватакуси-га сутэта онна», 1963) писатель изобразил также невинную самоотверженную женщину, напоминающую Соню или Лизавету из «Преступления и наказания»

Невинность стала ядром идей в восприятии Достоевского писателем Оэ Кэндзабуро (р. 1935), что замечательно проанализировала в своих статьях Н. Д. Старосельская³⁴. Так же глубоко вчитавшись, убедительно указал общее качество обоих писателей в части гениальной силы прозрения и предупреждения всечеловеческих катастроф Ю. Ф. Карякин³⁵. Как показали эти

³⁴ Старосельская Н. Д. «Учиться у русской литературы»: (Ф. М. Достоевский в творчестве Оэ Кэндзабуро) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 228–242; «Один из самых необходимых писателей»: Ф. М. Достоевский и Оэ Кэндзабуро // 100 лет русской культуры в Японии. С. 209–223.

³⁵ Карякин Ю. Ф. «Взорвать воображенье третьих лиц...»: О романе Кэндзабуро Оэ «Записки пинчраннера» // Там же. С. 224–238.

исследователи, в творчестве Оэ обнаруживаются множественные реминисценции из произведений Достоевского: темы подростка с искалеченным детством, превращающегося в антигероя, страдания детей, сверхчувствительной способности к коммуникации неполноценного от рождения ребенка, видений апокалипсического кризиса мира...

В романе «Объяли меня воды до души моей» («Кодзуй ва вага тамасий ни оёби», 1973), организационный принцип «Союза свободных мореплавателей», стремящихся коллективно выжить после гибели человечества, напоминает принцип пятерки Петра Верховенского в «Бесах», а обращение героя Исаны к душам деревьев и китов перекликается с поучением старца Зосимы. В романе даже есть цитаты из поучений Зосимы на английском языке — в качестве фрагментов учебника героев: «Человек, не возносись над животными: они безгрешны...» и «Юноша, не забывай молитвы...» (14; 289, 288). Умственно неполноценный герой-ребенок выступает у Оэ символом, призывающим к объединению людей и возрождению человека.

В романе «Записки пинчраннера» («Пинтиранна тёсё», 1976) происходит фантастический двойной обмен годами жизни между таким же неполноценным сыном и его отцом: тридцативосьмилетний отец вдруг утратил двадцать лет и превратился в восемнадцатилетнего юношу, а его восьмилетний сын, приобретя лишние двадцать лет, — в двадцативосьмилетнего взрослого. Отец, физик, облучившийся во время аварии на атомной станции, ощущает это превращение как «волю космоса» и, воспринимая веление космоса, передающееся через сына, обладающего коммуникационной способностью связи с космосом, ведет борьбу против Патрона, который замышляет осуществить контроль над миром, используя производство атомной бомбы, подготавливаемое двумя студенческими авантюристическими группами. В этом романе, как указывает Н. Д. Старосельская, «словно витает дух „Бесов“»³⁶. Такой же была и первая мысль Ю. Ф. Карякина, когда он начал читать роман: «как похоже на „Бесов“!»³⁷.

Вообще в творчестве Оэ несомненно ощущается глубокое влияние Достоевского и присутствует много перекличек с твор-

³⁶ Старосельская Н. Д. «Учиться у русской литературы». С. 241.

³⁷ Карякин Ю. Ф. «Взорвать воображенье третьих лиц...». С. 234.

чеством русского писателя в идейно-тематическом плане. Тем не менее возникает серьезный вопрос в отношении поэтики. Повествование у Оэ всегда ведется с пространственной и повествовательной точки зрения отдельного героя (хоть у двойников и общим голосом). Функция всеведения героя-повествователя у Оэ очень широка — и в изображении деталей, физических движений, удивительно подробном, вплоть до фантастического натуралистического гротеска. В его повествовании границы между фантазированием героя-повествователя и социальной реальностью не всегда ясны, следовательно, трудно констатировать идейную самостоятельность других героев и диалогическое, полифоническое соотношение сознаний персонажей, характерное для поэтики Достоевского.

Заимствуя много идей и тем у русского писателя, в плане поэтики Оэ, кажется, шел по своему собственному пути, скорее близкому к Франсуа Рабле. Оэ учился в университете на отделении французской литературы, у известного в Японии профессора, специалиста по изучению Ф. Рабле. Он неоднократно высказывал свой интерес к творчеству Рабле и приемам карнавализации в творчестве Достоевского, отмечая как примечательный пример сцену поминок по Мармеладову из «Преступления и наказания».

Что же касается реминисценций из произведений Достоевского в творчестве современных японских писателей молодого поколения, пришедших после Оэ, они несомненно присутствуют у некоторых писателей и в тематическом, и в семиотическом плане, например у Мураками Харки, но мы оставим анализ этой темы на будущее

ВОСПРИЯТИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО В ЯПОНИИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ СОРОК ЛЕТ В СВЕТЕ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ С КОНЦА XIX в.

I

Хронологию новой японской литературы принято отсчитывать от начала эпохи Мейдзи (1868–1912). И с этого периода в японском обществе возникает устойчивый интерес к русской литературе, представленной именами Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и др.

Особую роль в формировании этой традиции сыграл Симэй Фтабатэй (1864–1909)¹, известный литератор и первый японский филолог-русист Нового времени, автор получившей широкую известность повести «Плывущее облако» (1889)². Насколько точно постиг Фтабатэй сущность повествовательной архитектоники Достоевского, подтверждается его суждением в эссе 1897 г. о различии подходов к описанию человека в творчестве Достоевского и Тургенева. Согласно его мнению, в первом случае точка зрения автора остается внутри изображаемого персонажа и почти сливается с его собственным самосознанием, во втором случае она находится вне персонажа и показывает его со стороны с большей или меньшей степенью критичности. По признанию Фтабатэя, его как писателя более привлекает форма повествования, в которой происходит слияние повествователя с персонажем в духе Достоевского. Однако исследователь полагает, что при этом необходимо избегать *чрезмерного лиризма*³, то есть излишней идентификации с объектом. Крупнейший поэт нового времени Сакутаро Хагивара (1886–1942), также оказавшийся в свое время под сильным влиянием Достоевского, в 1910-е гг. подверг критике восприятие Достоевского литераторами школы «Сиракаба»: «Во времена, когда я читал Достоевского, активно действовала группа „Сиракаба“, и гуманистическая идеология

¹ Псевдоним; настоящее имя — Хасэгава Тацуноскэ.

² «Уки гумо» («Плывущее облако»).

³ Фтабатэй, Симэй. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 9 т. Токио, 1965. Т. 5. С. 165.

владела умами целого поколения. Участники группы „Сиракаба“ поставили Толстого и Достоевского на одну доску и обожали их как двух богов литературы»⁴. На самом деле, по мнению Хагивара, творчество обоих писателей глубоко различается в художественно-эстетическом отношении. Их творческие приемы фактически являются двумя полюсами литературного космоса; они настолько различны, что читатель, хорошо воспринимающий одного из них, не может до конца понять другого. Хагивара пишет: «Пафос писателей группы „Сиракаба“, высоко ценящих в своем творчестве сентиментальный гуманизм, показался мне уж слишком незрелым и поверхностным»⁵.

Некоторые японские литераторы осознавали оригинальность идеологии и поэтики Достоевского, сильно отличавшегося от других писателей критического или натуралистического реализма XIX в. На широко распространенное в японском обществе ощущение **конгениальности** мира Достоевского повлияли ситуация эпохи перемен, давление идеологии милитаризма, а далее — и политическая катастрофа, завершившая для страны Вторую мировую войну. Перед японской литературой стояла задача осознать и описать проблему индивидуальности человека, находящегося в конфликте с традиционным общественным укладом, а также с левой идеалистической идеологией. Иначе говоря, японцев напрямую касались экзистенциальные проблемы уединенного «разорванного» сознания, столь ярко обрисованные в «Записках из подполья» Достоевского. Не случайно, что именно в это время, в 1934 г., японский перевод книги Льва Шестова «Достоевский и Ницше»⁶ овладел умами наших интеллигентов и породил оживленную полемику на основе широкого обсуждения того, что называли «волнениями и тревогами Шестова» или «феноменом Шестова»⁷.

⁴ Хагивара, Сакутаро. Хадзимэтэ Достоевский о ёндакоро. (Когда я впервые читал Достоевского) // Хагивара Сакутаро. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 15-ти т. Токио, 1976. Т.9. С.159.

⁵ Там же. С. 159.

⁶ В японском переводе: «Хигэки но тэтугаку» («Философия трагедии»).

⁷ См. об этом: Киносита Т. Восприятие Достоевского в Японии 1930-х гг. // Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб, 2005. С. 162–174.

Характерный представитель этого периода в развитии литературы, критик Хидэо Кобаяси (1902–1983) увидел в произведениях Достоевского «различные варианты индивидуумов, потерявших свою идентичность», и высказал мысль, что «наступила пора правильно понять Достоевского, потому что „одержимых“ уже много вокруг нас. Как минимум несколько групп вышедших из сознания писателя маленьких людей, потерявших идентичность личности, уже гуляют по улицам»⁸.

Писатель-формалист Риити Ёкомицу (1898–1947) в статье «О чистом романе» («Дзюнсуй сёсэту ни туйте», 1935)⁹ даже предложил ввести инстанцию «четвертого лица» в повествовательную схему литературного произведения, для того чтобы зафиксировать скрытую точку зрения автора и получить возможность описания потерявшего идентичность персонажа изнутри его сознания в ситуации «феномена Шестова»¹⁰.

Выступивший на литературную арену послевоенного времени Риндзо Сиина (1911–1973) в годы торжества милитаристской идеологии был арестован за участие в нелегальной коммунистической организации и пережил тюремное заключение (1942). В этот период он изучал творчество Достоевского, написав в итоге работу о поэтике, где было проанализировано соотношение многообразных больших и малых сюжетов, сначала воплощенных в авторском замысле в отдельных персонажах и организованных автором в ходе творческой работы.

Тщательно изучив поэтику Достоевского, Сиина попытался применить свои теоретические познания на практике в собственных произведениях. Испытывая глубокое уважение к идеологии русского писателя, он охарактеризовал ее словами: «Свет сквозь противоречия»¹¹.

⁸ Кобаяси, Хидэо. Дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 13 т. Т. 1. Токио, 1978. С. 152–153.

⁹ «Дзюнсуй сёсэту ни туйте».

¹⁰ В публицистике было широко распространено понятие «Шестов гэнсё» («феномен Шестова»).

¹¹ См. о Сиине: *Киносита Т.* Достоевский и японская литература до и после второй мировой войны. «Школа Достоевского». писатели Р. Сиина, Т. Такэда, Ю. Ханья // *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 189.

Писатель Тайдзюн Такэда (1912–1976), выступивший на литературную арену после Второй мировой войны, также перед войной был репрессирован милитаристским режимом за запрещенную профсоюзную деятельность и отправлен на военную службу рядовым солдатом в Китай. В своей работе он обратил внимание на внутреннее пространство авторского «я» Достоевского: «Начиная читать „Карамазовых“, мы сразу входим в глубины рая и ада просторного авторского „я“. Мы вовлекаемся в настолько глубокое и широкое внутреннее пространство его сознания, что можем быть раздавлены или, напротив, воодушевлены, и теряем ощущение того, что в этом великом произведении вообще работает авторское „я“»¹².

Аримаса Мори (1911–1976), специалист в области французской философии Паскаля, в анализе творчества Достоевского обратил внимание на феномен со-субъективности и значение ситуации «встречи персонажей», ее роль в структуре сюжета, а также на полифонический эффект в соотношении голосов персонажей, сходный с перекличкой мелодий в фугах Баха.

Литературному критику Дзюндзо Караки (1904–1980) принадлежит статья «Достоевский — из мира третьего лица к миру второго лица» (1949)¹³. Опираясь на идеи С. Кьеркегора и М. Бубера, он внес свою лепту в давний спор о смысле словосочетания «реализм в высшем смысле»: «...теперь ясно, что слова Достоевского о „реализме в высшем смысле“ указывают на мир истины, то есть мир вторых лиц „Я“ и „Ты“, освобожденных от **власти нетерпимой фиктивности** третьего лица, иначе говоря, определимого формулой $2 \times 2 = 4$ и скованного жесткими рамками ньютоновской физики, механической схемой, враждебным человеку устройством времени и пространства»¹⁴.

В приведенном ряде суждений японских литераторов и мыслителей о творчестве Достоевского, высказанных в период до 1970 г., отражается ретроспективный взгляд автора настоящего обзора, который еще в 1960-е гг. познакомился с концепциями М. Бах-

¹² Там же. С. 194–195.

¹³ Караки, Дзюндзо. Достоевский — сан нинсё сэкаи кара ни нинсё сэкаи хэ (Достоевский — из мира третьего лица к миру второго лица) // Бунгэй докхон Достоевский (Библиотека литературного чтения «Достоевский 2»). Токио, 1978.

¹⁴ Там же. С. 126.

тина о поэтике Достоевского. Заметно, что в указанный период в трактовке и осмыслении творчества Достоевского главенствующее положение занимали вопросы художественной формы и концепции человека в произведениях писателя. По моему мнению, этот подход к творчеству Достоевского является определяющим в Японии в 1870–1970-е гг.¹⁵

II

Цель данной статьи заключается в освещении главных тенденций достоевистики в Японии за последние сорок лет. В этот период рецепция и изучение творчества Достоевского шли в следующих направлениях: изучение поэтики и художественного стиля писателя, его антропологии и религиозно-философских взглядов, описание его произведений в историко-культурологическом аспекте, а также в рамках современного объективизма и с использованием средств психоанализа и современного «натурализма».

В сентябре 1972 г. из печати вышел большой научный труд Такако Урусибара (1934–1973), впервые полностью посвященный поэтике Достоевского: «Достоевский. Стиль и жанр писателя-романиста»¹⁶. Автор монографии в 1960-е гг. занималась в течение года в библиотеках Москвы и Ленинграда. Подвергнув основательному изучению труды русских и советских ученых, она определила свою задачу как выяснение специфики манеры письма Достоевского в связи с исторической реальностью и жизненными обстоятельствами изучаемого автора. Ее критика концепции полифонизма Достоевского была основана на идее, согласно которой речь идет о некой творческой метафизике писателя, где внимание акцентируется на восприятии текста, а не на связи между автором и текстом. В ее труде обнаруживается согласие с известной концепцией В. Я. Кирпотина о роли общественно-исторических условий в жизни человека, а также с идеями Д. С. Лихачева о соотношении позиций автора, повествователя и персонажа.

¹⁵ См. об этом: *Киносита Т.* Идея воскресения в романе «Братья Карамазовы» и японский поэт Хагивара Сакутаро // Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 153–161.

¹⁶ *Урусибара, Такако.* Достоевский — Тэхэн сакка тоситэ но хохоу то ёоики (Достоевский. Стиль и жанр писателя-романиста). Токио, 1972.

В 1974 г. Кэйдзабуро Арая (1921–1995), известный первым в Японии переводом книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1968)¹⁷, опубликовал сборник работ «Стиль Достоевского»¹⁸. Главная задача книги — анализ проблемы относительности смысла, возникающего в диалоге между субъективными адресантом и адресатом сообщения в структуре художественного произведения. Принимая во внимание неизбежную зыбкость значений этих слов, он проанализировал смысл высказываний героя «Записок из подполья», в которых обнаружил феномен двойничества. В статье «Структура сюжета „Преступление и наказания“»¹⁹ Арая утверждает, что именно структура сюжета произведения несет в себе руководящий принцип и логику мысли, основную идею автора, указывая на сходство развития сюжета романа Достоевского с этической конструкцией, представленной в «Послании к Римлянам» апостола Павла относительно концептов «закона», «преступления» и «греха».

В своей третьей книге «Прочитываю роман „Идиот“»²⁰ Арая сосредоточивает свое внимание на символическом значении слов, описывающих в одном случае «глухое, темное и немое существо» (8; 340), которое привиделось Ипполиту, а в двух других — ощущения Мышкина, когда «он мучился глухо и немом» (8; 352) и Раскольникова в эпизоде на Николаевском мосту («духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина») (6; 90). Автор книги предполагает, что этот комплекс представлений связан с фрагментом Евангелия от Марка (Мк. 9: 17), где описывается приступ эпилепсии у подростка, вызванный «духом немым и глухим». При этом Арая отвергает предположение о прямой связи между событиями, совершающимися в художественном мире писателя, и его личной биографией. Для Достоевского важнее осуществление идеи в судьбе персонажа, связанного

¹⁷ Перевод книги Бахтина был издан в 1968 г.

¹⁸ Арая, Кэйдзабуро. Достоевский но хохоу (Стиль Достоевского). Токио, 1974.

¹⁹ Арая, Кэйдзабуро. «Туми то бату» но дайдайи коосэи («Преступление и наказание»). Структура сюжета // Достоевский то нихон бунгаку (Достоевский и японская литература). Токио, 1976.

²⁰ Арая, Кэйдзабуро. «Хакути» о ёму (Прочитываю роман «Идиот»). Токио, 1979.

мистической связью с могущественной природой, играющей судьбой человека.

В книге «Прочитываю Достоевского» (1978)²¹ известный литературный критик и историк французской литературы Тору Тэрада (1915–1995) предложил свой опыт прочтения произведений писателя, попутно сравнивая текст японского перевода с оригиналом (по советскому академическому изданию Достоевского), в попытке найти ключ к преодолению известных трудностей, сопровождающих перевод литературного произведения с одного языка на другой. Результатом его работы стал ряд наблюдений, проясняющих смыслы, неясные при поверхностном прочтении. Указывая на сходство мотивно-тематической системы «Преступления и наказания» с некоторыми темами и мотивами в повестях Бальзака, Тэрада отмечает существенное различие писателей в изображении внешности человека. Придерживаясь тех же взглядов на природу человека, что и Достоевский, исследователь замечает: «Человек в каждый отдельный момент своего бытия не равен самому себе. Пусть по существу своей природы он и должен быть полноценным, но он не в состоянии реализовать себя полностью... Человек может выражать себя только соотносительно действию на него другого человека. Отсюда страдание человека неизбежно и непреодолимо. Человек может осознавать себя вполне только как существо с искаженной сущностью. Понимая это, не можешь не чувствовать недоверия к писателям типа Бальзака, рисующим человека, равного себе в своем едином незыблемом образе»²².

Особенно интересуется Тэрада роман «Подросток», который он называет «повторным дебютом» Достоевского. В эпизодах и сюжетных событиях исследователь отмечает особую атмосферу этических конфликтов и бытовой неразберихи, окутывающую жизнь персонажей. Он усматривает феномен рождения упорядоченного космоса «Братьев Карамазовых» из смутного хаоса и состояния неопределенности. Кроме того, он отмечает в «Подростке» мотивные ряды романов «Идиот» и «Бесы». Особенности манеры письма Достоевского проявляется в том, что

²¹ Тэрада, Тору. Достоевский о ёму (Прочитываю Достоевского). Токио, 1978.

²² Там же. С. 333.

творческая телеология автора порождает силы, противостоящие основной идее, которые вносят разлад и порождают конфликт, оказывающийся в основе формирования событийности. Расколотое на противоборствующие начала авторское сознание порождает все новые и новые, постоянно умножающиеся уровни сюжетной событийности.²³

Литературный критик Тэтутаро Каваками (1902–1980), участвовавший в переводе книги Льва Шестова, опубликовал в 1977 г. сборник работ «Мой Достоевский»²⁴. Первая часть книги состоит из статей, написанных до войны. В эти годы Каваками, находясь под влиянием творчества А. Жида, увидел в персонажах Достоевского не столько характеры, сколько «чистую функцию», иначе говоря, «бескорыстие поступка». В 1970-е гг. (когда, не без влияния маоизма, в среде японской молодежи широкое распространение получила идея «бунта против старого режима») Каваками отметил в герое «Записок из подполья» идеологию протеста. По его мнению, подпольный человек представляет собой образец «идеального бунтаря», потому что, в отличие от современных бунтарей, он не столь противоречив: отрицая этот мир, он в то же время отрицает и себя.²⁵ Каваками считает подпольного человека не персоной, обладающей болезненным сознанием, но современным стойком, контролирующим свое сознание при помощи рефлексии.

Он также отметил неприязнь Достоевского к мещанству как черту, объединяющую русского писателя с Шарлем Бодлером; отрицательное отношение Достоевского к католицизму Каваками трактует как проявление консервативной идеологии, отрицающей возможность развития России на путях сближения с Западной Европой.

Ученик Карла Барта, религиовед и идеолог протестантизма Кацуми Такизава (1909–1984) в своей монографии «Достоевский и современность»²⁶ (1972) также останавливается на изучении

²³ См.: Там же. С. 359.

²⁴ *Каваками, Тэтутаро*. Вага Достоевский (Мой Достоевский). Токио, 1977.

²⁵ См. вторую часть книги «Бунтарство „подпольного человека“» (гл. 1 и 2) («„Тика сэйкату ся“ но дзохан» 1, 2).

²⁶ *Такизава, Кацуми*. Достоевский то гэндай (Достоевский и современность). Токио, 1972.

феномена «подпольного человека» Достоевского, связывая его с угасанием бунтарских настроений в студенческом движении Японии, распавшемся на отдельные противостоящие друг другу группы. Он пишет: «Я утверждаю, что „подпольный человек“ Достоевского представляет собой не столько „волюнтариста, враждебного рационализму“, сколько человека острого ума. Он до предела точно раскрыл закоренелый „самообман“ — „бессознательный обман“ обыкновенных людей и известных исторических деятелей. Для поддержки истинной духовной самобытности „необходима твердая основа“, однако ее не существует. В этой ситуации „подпольный человек“ все же идет до конца, осуществляя свою идею, в завершении всего осознавая, что состояние „противоречия“ и „несогласия“ представляет собой „закон природы, основной закон“. Однако — и это свидетельствует о выдающихся морально-психологических качествах „подпольного“ — он не удовлетворится таким выводом»²⁷.

В этом же русле аналитического истолкования экзистенциальной парадоксальности феномена „подпольного человека“ Такизава утверждает, что «для реальности нашей жизни и мышления проблема заключается не в том, чтобы решить, важнее ли индивидуальное или общественное, но в том, чтобы точнее понять одновременную соотносительность ценностного отношения „для себя“ и „для других“»²⁸.

Японским читателям, пережившим эпоху милитаризма и ее катастрофическое завершение, а далее — послевоенную переоценку ценностей и ставшим в 1970-е гг. свидетелями процессов развития и угасания левых студенческих движений, лучше всего была понятна парадоксальная правда психологии расколотого человеческого «я». В таком аспекте религиозно-философская проблематика Достоевского описывается в небольшой монографии священника-протестанта Канта Такаги Достоевский и христианство» (1975)²⁹. В своем кратком и весьма корректном анализе религиозных и антропологических взглядов Достоевского он сравнивает его с Толстым и, опираясь на философию

²⁷ Там же. С. 38.

²⁸ Там же. С. 44.

²⁹ Такаги, Канта. Достоевский то кисто кё (Достоевский и христианство). Токио, 1975.

Кьеркегора, рассматривает «нелогичность и парадоксальность веры» персонажей Достоевского.

Сатико Хиямута в своей книге «Достоевский — преодоление атеизма» (1988)³⁰ поставила своей задачей детально описать проблему, определенную в заголовке ее труда. Она приходит к выводу, что возрастание роли персонажей-богоборцев в произведениях зрелого Достоевского сопровождалось углублением веры писателя; разрабатывая идеологию атеизма, писатель внутри себя преодолевал сомнения и делал новый шаг на пути к Иисусу Христу.

Религиовед, историк протестантизма Масако Матумото в монографии «Вера Достоевского»³¹ (1984) отметил, что любая проблема в творчестве писателя рассматривается как антиномия *pro* и *contra*, причем в его художественных произведениях акцентирован подход к проблемам с позиции *contra*, в то время как в публицистических статьях из «Дневника писателя» всевозможные вопросы, включая вопросы веры, ставятся с акцентом на позитивном утверждении того или иного положения. Особое внимание исследователь уделяет вопросу русских религиозных традиций, народных представлений о вере, которые были предметом внимания писателя.

В отдельную группу можно выделить исследовательские работы, авторы которых применяют в изучении творчества Достоевского социологические и психоаналитические методики. Можно заметить, что психоаналитический подход в изучении произведений Достоевского не был популярен в Японии, особенно с того момента, когда литературный критик Хидэо Кобаяси опубликовал ряд работ о Достоевском, в которых суровой критике подверг монографию И. Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк»³². Кобаяси полностью отрицает описанную в ней продуктивность психоаналитического метода как инструмента литературоведения, в том числе и концепцию Фрейда.

³⁰ Хиямута, Сатико. Достоевский — мусин рон но кокуфуку (Достоевский — преодоление атеизма). Токио 1988.

³¹ Матумото, Масако. Достоевский но синко (Вера Достоевского). Токио, 1984.

³² Neufeld J. Dostojewski. 1925; Достоевский носэисин бунсэки (Психоанализ Достоевского) / Пер. Ё. Хиратука. Токио, 1936.

В 1971 г. психиатр Коуити Огино (1921–1991), японский последователь З. Фрейда, Ю. Минковского и Х. Телленбаха, издал работу «Достоевский. Искусство и патология»³³. Учитывая критику психоаналитического метода со стороны Кобаяси, он, тем не менее, утверждал полезность психоанализа для понимания произведений Достоевского. В склонности писателя к игре и расточительству он увидел подсознательный протест против психологического давления со стороны его отца, а также упоение ощущением освобождения от него. Признавая себя учеником Фрейда, Огино полностью разделяет взгляды своего учителя на понимание эпилепсии и других такого рода феноменов, описанных в произведениях Достоевского.

Социолог Кэйити Сакута, автор книги «Мир Достоевского» (1988)³⁴, применяет психоаналитический метод не к описанию характера писателя, но к истолкованию внутреннего мира его персонажей, в частности, их драматических конфликтов. В решении этой задачи, по его словам, немалую пользу принесли «теоретические парадигмы Р. Жирара и М. Холквиста». Помимо этого, он привлекает для изучения Достоевского концепции А. Бергсона и З. Фрейда, касающиеся механизма работы подсознания человека. Сакута пользуется заимствованными у Холквиста категориями «хронос» и «кайрос», рассматривая внутренний мир Раскольникова и Свидригайлова, а также понятием «преемственности ребенка от отца» в контексте работы Фрейда «Тотем и табу» при анализе отношений братьев Карамазовых к их отцу Федору Павловичу. Используя философию интуитивизма Бергсона, исследователь истолковывает феномен «дежавю» Раскольникова, созерцающего вид на другом берегу Иртыша в финале «Преступления и наказания», такого же рода ментальные эффекты в сознании князя Мышкина («Идиот») — «смутное предчувствие» или «интуитивное откровение», в терминологии Бергсона. Такие часто встречающиеся в творчестве Достоевского явления, как отождествление героя с соперником в их борьбе за объект, которым они желают обладать (Мышкин и Рогожин в «Идиоте», герои «Белых ночей» и «Униженных и

³³ Огино, Коуити. Достоевский — Гэйдзюто то бэри (Достоевский. Искусство и патология). Токио, 1971.

³⁴ Сакута, Кэйити. Достоевский но сэкай (Мир Достоевского). Токио, 1988.

оскорбленных» и др.), а также значение сакральной жертвы ради «возрождения общества» (Матреша — Мария Лебядкина), истолковываются автором в рамках парадигм Фрейда и Жирана.³⁵

Филолог-русист Кэнноскэ Накамура дает японским читателям немало новых наблюдений и сведений о жизни и творчестве Достоевского, в том числе даже о его рисунках.³⁶ Следует отметить, что как истолкователь творчества русского писателя он всегда сохраняет «натуралистическую позицию». В своем научном творчестве Накамура сочетает отрицательное отношение к восприятию Достоевского с философско-метафизической и религиозной точек зрения с вниманием к проблемам поэтики писателя, текстовой структуре, вопросам повествования, языка и стиля, а также особенностям построения сюжета. Накамура считает достойным наибольшего внимания для исследователей реальное биографическое «ощущение», «чувство» Достоевского, которое в конечном счете отразилось в тех или иных мизансценах и эпизодах его произведений. С максимальной полнотой этот метод Накамуры выражается в его книге «Чувство жизни и смерти у Достоевского» (1984, русский перевод — 1997)³⁷. Накамура называет Достоевского «материалистическим теистом» или «пантеистом». Этот ход мысли, от «чувства» писателя к «чувству» его героя, приводит исследователя к идее о «болезни Достоевского» как способе реализации его жизненной установки. В книге «Вечный Достоевский» Накамура отмечает: «Специфика личности Достоевского — его болезнь. Понять художественный мир Достоевского означает понять болезнь человека с помощью больного Достоевского»³⁸. В представленном здесь исследовательском методе в качестве ключевых терминов наряду с «эпилепсией» выступают «шизофрения», «мазохизм» и «садизм»;

³⁵ К. Сакута опирается в своей теории на работы Р. Жирана: «Ложь романтизма и правда романа» («Mensonge romantique et vérité Romanesque». Paris, 1961), «Насилие и священное» («La violence et le sacré». Paris, 1972).

³⁶ См.: Накамура, Кэнноскэ. Достоевский но эгайта сукэти (О рисунках Достоевского) // Сирарззару Достоевский (Неизвестный Достоевский). Токио, 1993. С. 19–50.

³⁷ Накамура, Кэнноскэ. Достоевский Сэй то си но канкаку (Чувство жизни и смерти у Достоевского). Токио, 1984. Также см.: Накамура, Кэнноскэ. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997.

³⁸ Накамура, Кэнноскэ. Эйэн но Достоевский (Вечный Достоевский). Токио, 2004. С. V.

поиск признаков этих болезней в персонажах Достоевского составляет содержание анализа произведений писателя..

Еще до публикации первой книги Накамуры литературный критик Хидэаки Окэтани издал книгу «Достоевский» (1978)³⁹, в которой так же, как Накамура, он опирается на концепты «чувства» и «ощущения». Он пишет: «Идеи Достоевского активно проявляют себя в ситуации, где теория оказывается бессильной <...> никакие идеи, не укорененные в чувстве, для него не могут иметь серьезного значения»⁴⁰. Задачей критика становится решение проблемы бытия Бога, мучившей писателя на протяжении всей его жизни. По мнению Окэтани, ее решение находится в плоскости темы «народа или истории современной России», российской христианской культуры, рождающей секты раскольников. Очевидно, что интерес Окэтани направлен к ментальности народа, которая далее, другими исследователями, соотносится с известным «коллективным подсознательным» К. Юнга, в связи с темой «Достоевский и Юнг».

В альманахе Японского общества Достоевского, выходящего под названием «Изучение Достоевского» (1984. № 1), были опубликованы две статьи на эту тему: «Подсознательное — Достоевский и Юнг»⁴¹ Катую Фукуи «Земля — Богоматерь — София»⁴² Садаёси Игэта. Учитывая критику фрейдизма со стороны Кобаяси, который отметил, что авторское видение в подсознании Раскольникова дошло до «исторического подсознания русской интеллигенции XIX в.», Фукуи отмечает параллель у Кобаяси и Юнга относительно понятия «коллективного подсознания» в трактовке вопроса о ментальности русского народа.

Филолог-русист С. Игэта, анализируя ситуацию с изучением фольклора в России 1860-х гг., отмечает влияние публикаций Ф. И. Буслаева и А. Н. Афанасьева на творчество Достоевского. Мифологические элементы и мотивы типа «Мать сыра-земля»,

³⁹ Окэтани, Хидэаки. Достоевский (Достоевский). Токио, 1978.

⁴⁰ Там же. С. 297.

⁴¹ Фукуи, Катую. Муусики тэки на моно — Достоевский то Юнг (Подсознательное — Достоевский и Юнг) // Достоевский кэнкю (Альманах Японского общества Достоевского: Изучение Достоевского № 1). Токио, 1984. С. 3–22.

⁴² Игэта Садаёси. Дайти — Сэibo — София (Земля — Богоматерь — София) // Там же. С. 23–40.

связанные с образами Сони Мармеладовы и Марии Лебядкиной, согласно концепции Игэты, соотносятся с «коллективным подсознанием» Юнга.

В 2003 г. Игэта публикует книгу «Достоевский — жизнь слов»⁴³, в ней он пытается осмыслить значение творческого мира Достоевского в контексте мировой культуры. Осознанно применяя постструктуралистскую формулу «художественный текст — это мозаика цитат», он сосредоточивает внимание на аллюзивном плане произведений Достоевского. Игэта указывает на упомянутые и скрыто процитированные в текстах писателя произведения литературных предшественников Достоевского: Вольтера, Шиллера, Гете, Гофмана, По и др. Обнаруживая реминисценции из произведений этих авторов, он показывает формирование ряда тем в творчестве Достоевского, таких как «атеизм», «сверхчеловек», «женский вопрос», «двойничество», а также антиутопические мотивы. Общее направление реализации указанных мотивов в творчестве Достоевского Игэта связывает с коллизией отказа от своеволия индивидуальности и со стремлением вернуться к народным корням и мифологическому «коллективному подсознанию» и женскому началу «Богоматери-земли».

Применяя такого же типа контекстуальный анализ, Наото Сугисато в своей работе «„Книжность“ и „исполнение роли“ — по поводу „Записок из подполья“»⁴⁴ тщательно изучает речь «подпольного человека». В итоге своих исследований он обнаруживает клише, которые при описании персонажей Достоевский заимствовал в предшествующей и современной ему литературной традиции: в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Помяловского, Некрасова, Чернышевского, Бальзака, Жорж Санд и писателей «натуральной школы». Автор статьи указывает, что само осознание героем «Записок из подполья» вторичности своей речи по отношению к цитируемым им произведениям является художественным приемом писателя, который добивается тем самым превращения его в «антигероя».

⁴³ *Игэта Садаёси*. Достоевский — Котоба но сэймэй (Достоевский — жизнь слов). Токио, 2003.

⁴⁴ *Сугисато, Наото*. «Сёмоту сэй» то «энги» — «Тика ситу но сюки» ни туйтэ («Книжность» и «исполнение роли» — по поводу «Записок из подполья») // Коосаку сурү гэнго (Переключающиеся слова). Токио, 1992.

Филолог-компаративист Такаёси Симидзу в монографии «Записки о Достоевском. Мир романа „Преступление и наказание“» (1978)⁴⁵, отмечая важность контекстуального анализа, также предполагает, что «вчитаться в план выражения Достоевского — значит вчитаться в тексты предшествующей ему литературы, которая органически вошла в произведения Достоевского»⁴⁶. Исследователь считает пародию важнейшей формой отклика на «чужое слово» в творчестве писателя. По его мнению, в отличие от реалистов типа Толстого или Бальзака, у Достоевского отсутствует в изображении личности героев статическая устойчивость. В разорванном сознании личности у персонажей сознательное и подсознательное всегда не в ладах, вследствие чего их слова и поступки обретают некий фантастический колорит. Тем самым шутовство и двойничество оказываются доминантой в изображении поступков и слов героев Достоевского.

Эту исследовательскую позицию Симидзу сохраняет и в следующих своих работах: «Рождение шута — прочтение Достоевского» (1984)⁴⁷ и «Зрелище шутовства — прочтение Достоевского» (1994)⁴⁸. В последней книге исследовательской трилогии «Прочтение „Братьев Карамазовых“» под названием «Новое начало — прочтение романа „Братья Карамазовы“» (2001)⁴⁹ Симидзу ставит своей целью создать цельное описание структуры романа. Сравнивая сюжетную линию Ивана и Дмитрия Карамазовых с «Царем Эдипом» Софокла, а также с библейским сюжетом об Иове, исследователь находит смысловой знаменатель Достоевского в понятии «иронии судьбы», а также в проблеме сочетания природы и вероучения, потрясающей внутренний мир Зосимы и Алеши. Сравнивая произведение Достоевского с «Божественной комедией» Данте, Симидзу трактует основную мысль писателя, с которой он обратился к своим читателям, как на-

⁴⁵ Симидзу, Такаёси. Достоевский ноото — «Туми то батсу» но сэкай (Записки о Достоевском. Мир романа «Преступление и наказание»). Фукуока, 1981.

⁴⁶ Там же. С. 403.

⁴⁷ Симидзу, Такаёси. Доокэ но тандзё — Достоевский о ёму (Рождение шута — прочтение Достоевского). Токио, 1984.

⁴⁸ Симидзу, Такаёси. Доокэ но фуукэй — Достоевский о ёму (Зрелище шутовства — прочтение Достоевского). Фукуока, 1994.

⁴⁹ Симидзу, Такаёси. Арата нару сютпату — «Карамазоф но кёдай» о ёму (Новое начало — прочтение романа «Братья Карамазовы»). Фукуока, 2001.

сущное требование путем смирения вернуться к «безгреховой жизни» и освободить силы «выздоровливающего человека».

Митико Томиока в своей работе «Зеленая занавеска — „Идиот“ Достоевского и Рафаэль» (2001)⁵⁰ выдвинул оригинальную трактовку финальной сцены романа «Идиот», где за «зеленой, штофной, шелковой занавеской» (8; 502) в доме Рогожина на кровати лежит неподвижное тело Настасьи Филипповны, закрытое с головой белою простыней. «В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги» (8; 503). Томиока предполагает, что эта комната за зеленой занавеской была заимствована из картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». Это предположение подкрепляется тем фактом, что Рафаэль изобразил над верхней частью занавеси карниз с кольцевыми крючками (хотя это не сразу бросается в глаза). Возможно, что во время посещения Дрезденской галереи Достоевский заметил эту деталь. Реминисценция из картины Рафаэля относится и к таким деталям, как «кончик обнаженной ноги» на белеющих кружевах, ассоциирующихся с облаком под ногами Мадонны. Автор обращает наше внимание на слова из письма Достоевского к племяннице Софье Ивановой: «Наконец, и (главное) для меня в том, что эта 4-я часть и окончание ее — самое главное в моем романе, то есть для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман» (282; 318), что подчеркивает, по мнению автора, глубокую символичность этой связи, проливающей свет на историю создания романа «Идиот».

Филолог-русист Сэйитиро Такахаси в книге «Прочитываю „Преступление и наказание“ — преступление от имени „справедливости“ и кризис цивилизации» (1996)⁵¹ исследует текст романа Достоевского при помощи сравнительно-исторического метода, с привлечением философского и культурологического анализа. Помимо изучения известного влияния на творчество Достоевского таких писателей как Ч. Диккенс, В. Гюго, О. де Бальзак,

⁵⁰ Томиока, Митико. Мидори иро но каатэн — Достоевский но «Хакути» то Рафаэро (Зеленая занавеска — «Идиот» Достоевского и Рафаэль). Токио, 2001.

⁵¹ Такахаси, Сэйитиро. «Туми то бату» о ёму — «Сэйги» но хандзай то бунмэй но кики (Прочитываю «Преступление и наказание» — преступление от имени «справедливости» и кризис цивилизации). Токио, 1996.

Такахаси указывает, что, возможно, творчество русского писателя повлияло, в свою очередь, на Артура Конан Дойла, и это выражается, в частности, в сходстве ряда эпизодов в описании Раскольников и Шерлока Холмса. Согласно логике Такахаси, Раскольников, охваченный ненавистью к социальному неравенству, затеял убийство старухи будто бы вследствие «игры ума», но после совершения преступления впал в глубокую депрессию. Автор исследования объясняет смысл происходящего, пользуясь цитатами из трактата Р. Декарта «Страсти души», а также из «Этики» Б. Спинозы. Такахаси указывает и на неожиданное сходство в, казалось бы, противоположных характерах Раскольника и Лужина. Оба захвачены рационалистическим мышлением, утилитаризмом и пресловутым «законом природы», оба оправдывают свои поступки добрыми намерениями, действуют под предлогом установить справедливость и пренебрегают реальным положением вещей. Противоположная позиция подчеркивается высказанным Разумихиным словом «вранье» («я люблю, когда врут»; «совершь — до правды дойдешь» — 6; 155), чем манифестируется снисходительное отношение к человеку, противостоящее рационалистическому мышлению Раскольника и Лужина. Рассматривая перспективу воскресения Раскольника под влиянием христианской этики и народных представлений о спасении души, олицетворенных в образе Сони Мармеладовой, исследователь во главу угла ставит вопрос о возможности примирения совести человека с совершенным им убийством.

Позже Такахаси опубликовал книгу «Модернизация России и молодой Достоевский — от Отечественной войны до Крымской» (2007)⁵², в которой предпринял попытку осветить скрытый смысл некоторых элементов произведений Достоевского в историко-культурном и общественно-политическом контекстах. Такахаси исходит из того, что, работая под контролем цензуры 1840-х гг., писатель пользовался эзоповым языком.

Филолог-компаративист Синьити Асикава опубликовал книгу «Воскресение в „Преступлении и наказании“ — Достоевский

⁵² Такахаси, *Сэйитиро*. Россия но киндайка то вакаки Достоевский (Модернизация России и молодой Достоевский — от Отечественной войны до Крымской). Йокогама, 2007.

и Библия» (2007)⁵³. Особое место в монографии занимает изучение сюжетной линии, связанной с историей отношений Раскольникова и его невесты Натальи, а также с ее матерью — хозяйкой героя, оставшихся за пределами фабульного времени романа, так сказать, в ушедшем утопическом пространстве, по выражению героя, в «каком-то бреду весеннем» (6; 177). Обладая сердцем «доброго самаритянина» и темпераментом шиллеровского идеалиста, Раскольников после смерти невесты теряет способность проявлять жалость, увлекается идеей сверхчеловеческой морали, что ведет разочарованного героя к преступлению.

Автор усматривает мотив воскресения в целом ряде эпизодов. Тлетворный дух в описании смерти Мармеладова (6; 183), появляющегося также на улице в галлюцинации Сони (6; 243), в качестве автореминисценции затем возникает в «Братьях Карамазовых» при описании смерти старца Зосимы. Мертвая старуха процентщица является во сне Раскольникову, Соня читает ему про воскресение Лазаря из книги Нового Завета, доставшейся ей от убитой Раскольниковым Лизаветы, что также намекает на грядущее воскресение Лизаветы. Для атеиста Свидригайлова тоже не закрыта возможность воскресения: в поисках места для самоубийства он ищет «большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову...» (6; 392). По мнению автора, куст является аллюзией на **дерево крещения**. В этом качестве он очищает грехи Свидригайлова, а сам Аркадий Иванович Свидригайлов предстает благодаря этому сыном Иоанна Крестителя.

Анализируя в рамках своей концепции дальнейшую судьбу Раскольникова, абсолютизовавшего свое «я», Асикава предполагает возможность беспредельного пути, на котором героя ждет тот, «кого <следует> бояться» (Евангелие от Луки, гл. 12, ст. 5)⁵⁴. Путь воскресения Раскольникова поставлен в параллель с «ходом углубления его познания и пробуждения» в духе при-

⁵³ Асикава, *Синъити*. «Туми то бату» ни окэру фуккату — Достоевский то сэйсё (Воскресение в «Преступлении и наказании» — Достоевский и Библия). Нагоя, 2007.

⁵⁴ [Имеются в виду слова Христа: «...не бойтесь убивающих тело, и потому не могущих ничего более сделать. Но скажу вам, **кого бояться**: бойтесь Того, Кто, по убиении, имеет власть ввергнуть в геенну: ей, говорю вам, Того бойтесь» (Лк. 12: 4–5; ср.: Мф. 10: 28). — Ред.]

нятия смирения и самоотверженности, по примеру Сони и по образу Иисуса Христа. Как последний момент борьбы Раскольникова за свое воскресение исследователем предлагается сюжетный ход в виде подражания Иисусу Христу в пустыне, противоборствующему искушениям со стороны сатаны.

Русист, писатель-публицист, общественный деятель, активно высказывающийся против атомных и водородных бомб, а также по актуальным вопросам, связанным с АС, Такаси Нагасэ в книге под названием «Кто такой Достоевский» (2008)⁵⁵ поставил на обсуждение двусмысленность значения слов «двойник», «двойничество» и настаивает, что эти слова в творчестве Достоевского должны восприниматься более в смысле «расколотой личности» и переводиться на японский как «Нидзюдзинкаку», нежели в смысле «Бунсин» — «допельгангер» (как принято в большинстве японских переводов).

В этом своем утверждении он, как переводчик на японский язык книги В. Ф. Переверзева «Творчество Ф. М. Достоевского» (1989), наследует воззрение советского критика, истолковывающего «двойничество» как исключительную особенность психологии мещан. Он видит первое проявление «двойничества» у Вареньки в «Бедных людях» в следующих словах героини: «А с некоторого времени я боюсь оставаться одной; мне всё кажется, что **со мной в комнате кто-то бывает другой**, что кто-то со мной говорит; особенно когда я об чем-нибудь задумаюсь и вдруг очнусь от задумчивости, так что мне страшно становится» (1; 84).

Нагасэ обращает особое внимание на похожие ощущения у Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова и освещает их характеры с социологических позиций. При этом он связывает ощущение двойником нахождения рядом другого существа с участием в преображенной форме повествователя, что рассматривает как результат развития функции повествователя в литературе от Пушкина и Гоголя. Он сопоставляет новаторство реализма Достоевского с учением о неевклидовой геометрии и открытием А. Эйнштейном «общей теории относительности». Вообще выставленные автором положения значи-

⁵⁵ Нагасэ, Такаси. Достоевский **товананика** (Кто такой Достоевский?). Йокогама, 2008.

тельны и привлекательны, однако еще недостаточно подкреплены анализом и требуют дополнительного обоснования конкретным и подробным обращением к текстам писателя.

Книга литературного критика нового поколения Муцуми Ямасиро «Достоевский» (2010)⁵⁶ показывает, что автор научился методическим приемам у Хидэо Кобаяси — представителя старшего поколения критиков. Ориентируясь на его метод анализа творчества писателя, Ямасиро начинает свое исследование с разработки темы «Симэй Фтабатэй и Бахтин». Согласно известному положению Фтабатэя, «в творчестве Достоевского та или иная идея проявляется в отношениях между персонажами, а в творчестве Тургенева иначе: идея проявляется только в характеристике отдельного человека»⁵⁷. По словам Ямасиро, «теоретическая концепция Фтабатэя–Бахтина функционирует не на уровне определенного персонажа (например, Ивана), но на уровне события, возникающего в диалогическом контакте со словами другого персонажа (например, Алеши)». Отсюда возникает прямой вопрос: «Что такое диалогические отношения? Что означает включить идею в эти отношения?»⁵⁸

Он обращает внимание на дихотомию значений «разногласие / согласие» в соотношении с другой парой значений «несогласие / согласие», цитируя многозначительный пассаж из заметки Бахтина «Достоевский» (1961): «Несогласие бедно и непродуктивно. Существеннее разногласие; оно, в сущности, тяготеет к согласию, в котором всегда сохраняется разность и неслиянность голосов. Согласие никогда не бывает механическим или логическим тождеством, это *и не эхо*; за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние). Бесконечно далекие и *еле* уловимые созвучия. В согласии всегда есть элемент неожиданного, дара, чуда, ибо диалогическое согласие по природе своей *свободно*, т. е. не предопределено, не неизбежно»⁵⁹.

Как типичный пример «разногласия» Ямасиро отмечает проникновенную реплику Алеши Ивану: «Не ты!» (15; 40) и реакцию на нее Ивана. Критик усматривает в амбивалентном

⁵⁶ Ямасиро, Муцуми. Достоевский (Достоевский). Токио, 2010.

⁵⁷ Фтабатэй, Симэй. Дзэнсю (Полн. собр. соч.). Т. 5. С. 166.

⁵⁸ Там же. С. 21.

⁵⁹ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М, 1996. Т. 5. С. 364.

«разногласии» коннотацию «согласия», открывающую самую суть диалогического смыслообразования в текстах Достоевского, а также антропологическую и экзистенциальную основу изображения человека в творчестве писателя. Имеющие оттенок «согласия» слова «разногласий» в диалогической коммуникации, согласно мысли автора, приходят не сверху, с позиции бога-автора, а косвенно, с позиции Христа. Ямасиро ассоциирует это представление с символическим описанием «косых лучей заходящего солнца», часто встречающимся в творчестве Достоевского.

В связи с поставленным Ямасиро вопросом о значении дихотомии «разногласие/согласие», в ракурсе определенного модуля самосознания, думается, уместно сказать о работах автора настоящей статьи Тоёфуса Киноситы. В первую очередь он занимается проблемами соотношения антропологической и диалогической идей писателя и авторским подходом к персонажам.

Киносита опубликовал две книги о Достоевском на японском языке и одну на русском.⁶⁰ В первой книге рассматривается положение Фтабатэя о различии между авторским стилем Тургенева и Достоевского, и из анализа манеры описания персонажей делается вывод о том, что противопоставление не ограничивается уровнем стиля в плане поэтики, но обозначает существенные различия в мировоззрениях двух писателей по отношению к миру, другому человеку. Фтабатэй, указывая на «вживание» автора в персонажа, его «слияние» и «идентификацию» с описываемым лицом в творчестве Достоевского, в то же время отмечает важность дистанцирования от объекта. По мысли Киноситы, если при изображении персонажа подходить к нему, по выражению Фтабатэя, «изнутри», иначе говоря, вживаться в персонажа и в то же время находиться вне его границ, то это заставит персонажа в силу провокации, так сказать, «открыть себя в себе», в духе сократической иронии.

По наблюдению Киноситы, центральным героям в творчестве Достоевского, которые более или менее страдают от разорванного самосознания, характерного для подпольного существова-

⁶⁰ Киносита, Тоёфуса. 1) Нихон Киндай вунгаку то Достоевский (Японская литература нового времени и Достоевский). Йокогама, 1993; 2) Достоевский — соно тайватеки сэкай (Достоевский и его диалогический мир). Йокогама, 2002; 3) Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб, 2005.

ния, свойствен характер «романтической иронии», которая как модус самосознания и психики проявляется двояко в зависимости от ситуации: или как крайний субъективизм, или как крайнее самоуничтожение, исходя из общего корня максималистского идеализма.⁶¹ Одним из типичных субъектов такого рода самосознания является герой «Кроткой», который, оправдывая себя «иронией судьбы» (24; 27), на самом деле играет «романтической иронией», доведя героиню до самоубийства своими крайне субъективистскими поступками. В авторском подходе к такому субъекту как объекту изображения необходима ирония другого типа, так сказать, «сократическая». Иначе говоря, необходим настоящий диалогический подход, заключающийся в свободной авторской позиции, когда одновременно совершаются противоположные процессы внутреннего слияния («ассимиляции») автора с героем и «возврат к себе» (дистанцирование от героя). То есть, по терминологии Бахтина, автор находится «на пороге»: везде в творчестве он проявляется как дух, но не уловим в образе. По словам Бахтина, «первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления»⁶². С такой точки зрения Киносита рассматривает функцию первичного (подлинного) автора в структуре произведения.⁶³

Такое качество авторской функции совершенно соответствует природе антропологических идей, воплощенных в образе мечтателя с подпольным самосознанием, тоскующего по утопическому взаимоотношению людей «Я–Ты» («вживание») в духе идей М. Бубера, Вяч. Иванова, Н. Бердяева, и др. Но это отношение «Я–Ты» в то же время находится под угрозой превраще-

⁶¹ Киносита, Тоёфуса. По поводу понятия «реализм в высшем смысле» Ф. М. Достоевского. В аспекте отношения поэтики и антропологии // Достоевский и мировая культура. М., 2009. № 25. С. 103–113.

⁶² Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М., 1979. С. 353, 363.

⁶³ См.: Киносита Т. 1) Ирония судьбы или ирония романтическая? По поводу трагедии героев рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. М., 1999. № 12. С. 13–17 (то же: Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 44–50); 2) «Где эта беда? Зачем они не понимали друг друга?»: причина гибели Вася Шумкова в повести «Слабое сердце» // Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 98–108; 3) Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве (Наст. изд. С. 00–00).

ния в отношении «Я—Оно» во пространственно-временной связи («внеаходимость»). Это явление, «возвышенная печаль нашей судьбы», по выражению М. Бубера, часто составляет главный сюжет творчества Достоевского и данной теме посвящен ряд статей Т. Киносита.⁶⁴

Постановка вопроса о поэтике Достоевского Тэцуо Мотидзуки перекликается с вышеизложенными размышлениями о характере авторской позиции Достоевского. В статье «Парадокс и полифония» (2001)⁶⁵ Мотидзуки рассматривает вопрос об образе автора, контролирующего многозначные и многоплановые элементы в конструкции повествования, а также о языковом стиле, фабуле, системе персонажей, мотивной структуре произведений Достоевского. Способ постановки конципированного автора, существующего отдельно от конкретного биографического автора, по мнению Мотидзуки, предоставляет возможность интерпретировать творчество Достоевского в контексте европейской карнавальной литературы, позволяющей согласовать пусть даже неясные и противоречивые идеи с основной художественной задачей. В результате возникает проблема, заключающаяся в том, что собственно русские сюжеты, темы и логика Достоевского могут обращаться в случайные элементы выражения полифонического мировоззрения, а соотношение конкретных биографических элементов и элементов многозначных полифонических романов как бы уходят из поля зрения читателей.

В статье «Сознание времени в повести Достоевского „Кроткая“» (2001)⁶⁶ Мотидзуки рассматривает несовпадения в хро-

⁶⁴ Киносита Т. 1) Проблемы понятия «сострадание» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 13. С. 45–50 (то же: Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 75–81); 2) «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» — князя Мышкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 390–404 (то же: Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. С. 109–124).

⁶⁵ Мотидзуки, Тэцуо. Парадокс то полифонии (Парадокс и полифония) // Ронсю. Достоевский то гендай — кэнкю но призм (Достоевский и современность — призма изучения. Сб. статей) / Под. ред. Т. Киносита, А. Андо. Токио, 2001. С. 369–376.

⁶⁶ Мотидзуки, Тэцуо. Достоевский но сёсэту «Отонасии онна» ни миру дзикан исики (Сознание времени в повести Достоевского «Кроткая») // Там же. С. 153–172.

нологии воспоминания (реального повествования) и течения описываемых событий. Вопреки словам «От автора» в предисловии, будто бы в конце рассказа герой-повествователь должен осознать истину, в действительности его сознание остается в плену хаоса и разочарования. Мотидзуки характеризует героя как «потерявшего себя в настоящем времени», и, называя это явление «проблемой русской идентичности», указывает на первооснову появления такого типа персонажей в русской литературе XIX в., начиная с «Философических писем» П. Я. Чаадаева.

Представляет интерес и статья Мотидзуки «Развитие казуистики — один из аспектов „Братьев Карамазовых“» (1985)⁶⁷, в которой он анализирует казуистические элементы в речах и взглядах Павла Смердякова. В главке «Контроверза» Мотидзуки исследует риторические приемы в речах адвоката Фетюковича, вопрос Федора Павловича относительно фабрики, на которой изготавливаются крючья для обслуживания ада, ряд высказываний Ивана и Великого инквизитора. В каждом из этих эпизодов используются элементы некорректной логики и демагогии для доказательства заведомо ложного положения. Это свойственно всем персонажам Достоевского. Не является исключением и Алеша, который дает Дмитрию совет, сравнимый с логикой иезуитов: «Ведь этак иезуиты говорят...» — замечает тот (15; 186). Даже старцу Зосиме не чужды риторические приемы такого рода. Мотидзуки заключает, что отношение Достоевского к иезуитской казуистике шире рамок церковной мысли, она выступает в роли способа мышления человека, связанного ограничивающими его условиями жизни.

В статье Дзюньити Судзуки «Приглашение к воспитательному роману „Подросток“»⁶⁸ (1985) фиксируется тот факт, что события в романе генерируются предубеждением главного героя Аркадия относительно окружающих его людей, а не внешней по отношению к нему событийной канвой. Во временной структуре художественного мира произведения исследователь обнаружи-

⁶⁷ Мотидзуки, Тэцуо. Кэтуги рон но тэнкай — «Карамазоф но кёдаи» но ити мэи (Развитие казуистики — один из аспектов «Братьев Карамазовых») // Достоевский но гэндзай (Современное состояние [изучения] Достоевского) / Под ред. Т. Эгава, И. Камэяма. Токио, 1985. С. 207–220.

⁶⁸ Судзуки, Дзюньити. Кёио сёсэту «Мисэинен» хе но сёотай (Приглашение к воспитательному роману «Подросток») // Там же. С. 191–205.

вает четыре уровня: 1) время, предшествующее началу действия, основанное на воспоминаниях Аркадия (историческое прошедшее); 2) время разворачивания событий в его записях с 19 сентября до середины декабря (историческое настоящее); 3) время составления записок с середины декабря до конца апреля (период, следующий за «настоящим»); 4) время записи эпилога в середине мая, после получения рецензии Николая Семеновича. Итогом тщательного изучения структуры художественного времени и сюжетно-событийной линии главного героя является формулирование авторской стратегии Достоевского: изображение времени «беспорядка и хаоса», порождающего «случайное семейство».

В статье Ацуси Андо «Категория „шута“ и „самозванца“ в свете творческого процесса создания романа „Бесы“» (1985)⁶⁹ исследователь указывает на тесную взаимосвязь между мотивами «двойника» и «самозванца», восходящую к теме повести «Двойник». Замысел писателя реализуется в ходе разворачивания сюжета, когда Петр Верховенский перестает быть «шутком» и превращается в «интригана», а Николай Ставрогин вместо ожидаемой читателем роли «самозванца» начинает играть роль «шута». Тем самым обнаруживается телеологический вектор замысла писателя, открывающего при помощи ряда сюжетных эпизодов смысл опасной активности Петра Верховенского и бессмысленность деятельности обладающего большими способностями Ставрогина. Амплуа «шута» и «самозванца» служат писателю эффективным средством решения этой художественной задачи.

Отметим, что совместно с Ясуо Ураи и Тэцуо Мотидзуки и при финансовой поддержке японского научного фонда А. Андо выполнил исключительно ценную в научном отношении работу по созданию конкорданса текстов «Преступления и наказания»⁷⁰ и «Идиота»⁷¹, проект был осуществлен в университете Хоккайдо. А. Андо опубликовал результаты проекта за четыре года до

⁶⁹ Андо, Ацуси. «Доукэ» то «Сэнсё» — «Акурё» но соусаку катэй кара (Категория «шута» и «самозванца» в свете творческого процесса по созданию романа «Бесы») // Там же. С. 175–190.

⁷⁰ A Concordance to Dostoevsky's *Crime and Punishment* / Eds A. Ando, Y. Urai, T. Mochizuki. Vol. 1–3. Sapporo, 1994.

⁷¹ A Lemmatized Concordance to *The Idiot* of F. M. Dostoevsky / Eds A. Ando, Y. Urai, A. L. Renansky. Vol. 1–5. Sapporo, 2003.

аналогичного исследования, проведенного под руководством В. Н. Захарова в Петрозаводском университете.

Важным событием последних лет в области популяризации произведений Достоевского в Японии стали переводы Икуо Камэямы. Его версия романа «Братья Карамазовы» стала бестселлером.⁷² Стремясь максимально приблизить роман Достоевского к вкусам массовой японской публики, Камэяма по своей воле и весьма существенно изменяет текст оригинала: произвольно разделяет текст на абзацы, а также, стремясь обратить сложный философский роман в текст для легкого чтения, делает множество изменений, которые можно истолковать как грамматические и синтаксические ошибки. Например, во фразе: «...и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге» (14; 18) — по Камэяме, находится в состоянии *испуга* не нянька, а *она* (мать Алеши); слова о том, что Лизавета «забралась как-нибудь и на забор Федора Павловича» (14; 92), переводятся таким образом, что Лизавета забралась на забор не «как-нибудь», но «лихо»; во фразе: «Было уже семь часов и смеркалось, когда Алеша пошел к Катерине Ивановне», согласно переводчику, Алеша не «пошел», а уже «вошел» в дом Катерины (14; 132). И т. п.

Учитывая слишком большое число таких примеров (сто тридцать пять ошибок на четырехстах двадцати двух страницах первого тома), нельзя исключить, что данный перевод выполнялся некой группой издательских переводчиков, но не профессиональными филологами-русистами. Следует отметить, что и после обнаружения ошибок переводчик и издательство не признали несоответствия изданного ими текста оригинальному произведению Достоевского. Вместо этого ими была организована рекламная компания в СМИ, целью которой стало утверждение Камэямы в роли авторитета в области творчества Достоевского.

Помимо своего перевода «Братьев Карамазовых» Камэяма опубликовал также статью «Ставрогин — подстрекатель бог» (1985)⁷³, в которой развивает концепцию психопатологического

⁷² Согласно объявлению издательства «Кобунся» издание в пяти томах дешевого карманного формата разошлось тиражом более миллиона экземпляров.

⁷³ Камэяма, Икуо. Ставрогин — Сисоу суру kami (Ставрогин — подстрекатель бог) // Достоевский но гэндзай (Современное состояние [изучения] Достоевского). С. 47–74.

подхода к творчеству Достоевского. В этой статье он описывает Ставрогина как полноценного садиста. Развивая свой основной тезис, в монографии «„Бесы“ — человек, захотевший стать Богом»⁷⁴ (2005), он излагает новую трактовку сцены избияния Матрешы мачехой: «Матреша от розог не кричала, но как-то странно всхлипывала при каждом ударе. И потом очень всхлипывала целый час» (11; 13). Камэяма обнаруживает в этом всхлипывании Матрешы мазохистскую составляющую. Далее он делает предположение, что Матреша не жертва Ставрогина, но оба они находятся в ситуации грехопадения, как библейские Адам и Ева, изгнанные из рая. Подтверждение этой версии исследователь находит в совпадении завершения их жизни — оба повесились. Камэяма обнаруживает претензию вступить в творческий диалог с Достоевским, высказывая мысль, что сам писатель был бы шокирован, узнав о его версии, а возможно — согласился бы с ней и доработал текст, придав фразе такой вид: «странно **сладко** всхлипывала». Согласно основной идее Камэямы, «текст, переданный автором читателю, принадлежит ему не вполне, становясь свободно дышащим существом. Возможно, — пишет он, — моя интерпретация ошибочна, но я горжусь ею и буду стараться распространять ее среди любителей Достоевского как можно шире»⁷⁵.

Из такого дерзкого утверждения Камэямы рождаются разные волонтаристские своевольные версии и интерпретации текста. Прямо в связи с этим высказыванием он откровенно демонстрирует грубое нарушение правила перевода оригинального текста главы «У Тихона», помещенной между восьмой и девятой главами во второй части романа «Бесы», опубликованного в серии «Новая библиотека мировых классиков» (2011).⁷⁶ Речь идет о воспоминании Ставрогиным своего поступка в отношении Матрешы: «Мне, может быть, не омерзительно даже доселе

⁷⁴ Камэяма Икуо. «Акурё» ками ни нари такатта отоко («Бесы» — человек захотевший стать богом). Токио, 2005.

⁷⁵ Там же. С. 144.

⁷⁶ Перевод И. Камэямой главы «У Тихона» сначала был отдельно опубликован в посвященном Достоевскому номере журнала «Современная мысль» («Гендай Сисоу») под редакцией самого Камэямы и Т. Мотидзуки (в том же номере были помещены статьи русских и американских достоевистов в японском переводе).

воспоминание о самом поступке. Может быть, это воспоминание включает в себе даже теперь нечто для страстей моих приятное. Нет — мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой» (11; 22).

С моей точки зрения, слова «воспоминание о самом поступке» могут быть интерпретированы только как рефлексия Ставрогина о *своем* поступке. А Камэяма понимает слово «поступок» в смысле «движения» или «жеста» Матрешы, обращенного к Ставрогину и вызывающего в нем «нечто для страстей приятное». Это ли не грубое искажение текста, имеющее целью подчеркнуть чувственную реакцию садиста-Ставрогина по отношению к бедной девочке?⁷⁷ Такого же рода интерпретация присутствует и в его переводе романа «Братья Карамазовы».

Исходя из ключевой мысли о непринадлежности текста автору, Камэяма считает возможным прочтение произведений Достоевского, допускающее какое угодно истолкование их эпизодов. Когда Алеша говорит Ивану: «Я одно только знаю... Убил отца *не ты*» (15; 40), он находит здесь утверждение мысли, что отца убил именно он, Иван. Такую же вольную интерпретацию получает и поэма «Великий Инквизитор». Тот самый «Он», с ко-

⁷⁷ На этот сомнительный перевод Камэямой слова Достоевского «поступок» я указал на своем сайте в Интернете 30 апреля 2011 г. См.: <http://www.ne.jp/asahi/dost/jds/dost136b.htm>. После этого в феврале 2012 г. он опубликовал перевод трех вариантов главы «У Тихона» (первой корректуры журнала «Русский вестник», гранок с множественной правкой Достоевского и Списка, сделанного рукою А. Г. Достоевской) в одной книжке под названием «Отдельный том „Бесов“ — варианты „Исповеди Ставрогина“» (Акурё взтукан «Ставрогин но кокуфаку» икоу). Изначально Камэяма выбрал для перевода главы «У Тихона» первый вариант, в 2012 г. он вторично опубликовал тот же самый текст. Оказалось, к удивлению, что сомнительно переведенное слово, указанное мною, заменено в нем другим словом, в буквальном смысле означающим «поступок» («kouji»; 行為) без какого бы то ни было признания ранее сделанной ошибки и объяснения для читателей. Но в самом переводе романа остается слово «поступок» в смысле «движения» («miburi»; «sigusa»; 身振り、しぐさ). Кстати, в своих комментариях к переводу И. Камэяма опирается на версию В. Свинцова, изложенную в статье «Достоевский и „отношение между полами“» и ищет прообраз нимфофильного ставрогинского греха в биографии писателя.

торым беседует Инквизитор, согласно мысли Камэямы, может и не быть Христом, но лишь «самозванцем», тем более что в тексте романа он Христом так и не назван. Камэяма не учитывает то обстоятельство, что в прижизненной публикации романа местоимение «Он» напечатано с заглавной буквы, как писались в XIX в. только сакральные имена.

В соответствии со своей мыслью о возможности вольного обращения с текстами классика, Камэяма замыслил продолжить сюжет романа Достоевского, опубликовав книгу: «Воображаю продолжение „Братьев Карамазовых“». ⁷⁸ Согласно его предположению, через тринадцать лет после окончания действия «Братьев Карамазовых» на жизнь царя покушается не Алеша Карамазов, а Коля Красоткин. Для того чтобы придать бóльшую основательность своей идее, Камэяма в своем переводе изменил текст романа. В эпилоге «Братьев Карамазовых» Коля Красоткин говорит: «...я желал бы умереть за всё человечество» (15; 190), переводчик влагает в уста Алеши фразу: «...вот как давеча Коля воскликнул: „Хочу умереть за всё человечество“», тогда как у Достоевского фраза Алеши была другая: «...Коля воскликнул: „Хочу пострадать за всех людей“» (15; 195).

Являясь лишь переводчиком произведений Достоевского, Камэяма открыто демонстрирует намерение узурпировать компетенцию автора, играя интересами «рядового читателя» (по выражению К. Накамуры), впервые встречающегося с романом Достоевского. Именно на такого рода читателей направлена его программа переводов, имеющая откровенно коммерческий характер. Используя финансовые возможности издательства «Кобунся», а также при помощи специально организованных для этого циклов лекций, читательских конференций, школьных уроков на эту тему, он завоевывает внимание к своим переводам-интерпретациям творчества Достоевского. Все это свидетельствует об определенной тенденции, наметившейся в японском читательском сообществе начиная с 1970-х гг. — тенденции произвольного истолкования произведений писателя, искажения или упрощения оригинальных замыслов автора. Думается, что «феномен Камэямы» — небывалое и исключительное явление

⁷⁸ Камэяма, Икуо. «Карамазоф но кёдаи» Дзокухэн о кусоо суру (Воображаю продолжение «Братьев Карамазовых»). Токио 2007.

в истории книжной культуры Японии, когда в условиях кризиса издательского бизнеса русский классик был использован как предмет спекуляции со стороны издательства и переводчика-интерпретатора, стремящихся к наживе.

В эти годы параллельно с экономическим подъемом страны наступил некоторый застой в общественной жизни, произошло нивелирование культурных и духовных ценностей. Почувствовав эту ситуацию, в 1971 г. на конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Достоевского, известный японский писатель Хироюки Итуки говорил о «светлом и веселом Достоевском», имея в виду необходимость нового отношения к сложившемуся в обществе представлению о Достоевском, авторе глубоких философских произведений. Пользуясь этой идеей «новой ситуации», коммерческие издательства и новые интерпретаторы творчества писателя предприняли попытки завоевать внимание читателя, разумеется, имея в виду коммерческий результат такого завоевания.

В 1980-е гг., в период моды на деконструкции художественного текста, появилась иная тенденция, которая в конечном счете дезавуирует образ автора — сам интерпретатор занимает эту инстанцию и начинает выполнять его функцию. В 1986 г. известный русист, переводчик романов Достоевского Таку Эгава, (1927–2001) издал книгу «Разгадка „Преступления и наказания“». ⁷⁹ В ней он применяет метод мифопоэтического анализа текста с привлечением широкого круга фольклорных источников, а также метод лингвистической этимологии. Он обращает внимание на повторяющийся мотив перешагивания, переступания, через «порог», образующий смысловую рифму в сцене, когда Раскольников «переступил через порог в темную комнату» старухи процентщицы. Здесь переступание ассоциируется с «преступлением» как переступанием через запрещенное, что неоднократно повторяется с той же коннотацией в беседах Раскольникова с Порфирием и Соней. Согласно мысли Эгавы, в тонких различиях значений этого слова и в различных контекстах можно обнаружить двойственность в конструировании авторского текста: с одной стороны, мы видим автора, описывающего обычное

⁷⁹ Эгава, Таку. Надзо токи «Туми то бату» (Разгадка «Преступления и наказания»). Токио, 1986.

физическое движение, а с другой — пытающегося придать ситуации некий добавочный смысловой оттенок, и мы не знаем, кто из них является настоящим автором. Когда мы пытаемся различить смысловые позиции этих авторов-двойников, за ними возникает еще один, третий образ автора. Это трансцендентное существо, видимо, и заставило Раскольникова «перешагнуть через порог» и подсказало повествователю слово «переступить».⁸⁰

Пример, подтверждающий существование в произведениях Достоевского функции скрытого сверхавтора, исследователь обнаруживает в романе «Бедные люди», в семантике дат писем Девушкина к Вареньке Доброселовой. В первом своем письме от 8 апреля Девушкин вспоминает о некоем «поцелуе»: «Однако же в воображении моем и засветила ваша улыбочка <...> и на сердце моем была точно такое ощущение, как тогда, как я поцеловал вас» (1; 13–14). Эгава придает этому мотиву большое значение. Согласно его мнению, речь идет о праздновании Пасхи, которое состоялось 26 марта 1844 г., за две недели до даты первого письма Девушкина. Эмоциональное наполнение этого поцелуя для Девушкина явно превышает обычное его ритуальное значение.

Последнее письмо Девушкина написано 30 сентября. Эгава напоминает, что на следующий день, 1 октября, отмечается праздник Покрова⁸¹, усматривая в этой дате несколько скрытых аллюзий: 1) в день Покрова пожелание милости Богородицы к несчастной девушке, уезжающей с Быковым, и к ее умершему другу студенту Покровскому; 2) обозначение ситуации вступления в брак в соответствии со значением этого праздника в русском земледельческом календаре (в народных песнях, выражающих желание девушек найти себе жениха); 3) русский глагол «покрыть» в определенном контексте получает значение «случить» (в отношении животных); имя того, кто увез Вареньку, Быков, и это имя в связи с названным семантическим рядом также неслучайное. Эгава считает, что обычному читателю, пусть даже и носителю родного языка автора, сделать такого рода углубление в семантику текста трудно и даже невозможно. Но исследовательский потенциал подобного семантико-контек-

⁸⁰ Там же. С. 24.

⁸¹ По новому стилю праздник Покрова отмечается 14 октября.

туального анализа значителен, он помогает выявить функцию конципированного автора (который для текста произведения является чем-то вроде Бога для автора Апокалипсиса), помогает увидеть потаенное, скрытое от обычных глаз

Вслед за манифестацией своей концепции и в рамках заявленного метода Эгава пытается интерпретировать имя Родиона Раскольникова. Приведя обзор известных этимологических объяснений его имени — от религиозной секты раскольников до стремления героя «расколоть» голову своей жертвы или «расколоть» свое «я» на две сущности — Эгава предлагает новую версию. Достоевский, уже выбравший для своего героя имя Василий, якобы сделал каллиграфическую запись «Василий Романович Раскольников». Далее он перевернул страницу и, увидев эту запись, просвечивающую сквозь бумагу, увидел «ВЪЪ». Тогда он решил заменить букву «В» буквой «Ъ» и еще раз перевернул страницу. Образовались инициалы «ЪЪЪ», ассоциирующиеся с числом зверя из Апокалипсиса, «666» — что означает «антихрист» или «сатана». По мнению исследователя, эта случайная находка дала толчок творческому воображению Достоевского, и он изменил имя героя с «Василий» на «Родион».

Пользуясь этим методом семантической интерпретации знаков и поиска скрытых аллюзий и реминисценций, Эгава подготовил книги «Разгадка „Братьев Карамазовых“» (1991) и «Разгадка „Идиота“» (1994)⁸². Его работы в свое время пользовались большим спросом на книжном рынке Японии. Его версии во многом опираются на научные достижения предшественников, зарубежных исследователей (главным образом, на комментариях к текстам), и не всегда очевидно, где расположена граница между ними и его собственными филологическими изысканиями.

Во всяком случае в работах Эгавы интерпретатор произведения выступает в качестве сверхавтора-писателя и свободно развертывает занимательные фантастические версии на основе разных цитат из фольклора, Библии и мифологии с привлечением этимологии. В этом смысле Эгаву можно признать предшественником Камэямы.

⁸² Эгава, Таку. 1) Надзо токи «Карамазоф но кёдаи» (Разгадка «Братьев Карамазовых»). Токио, 1991; 2) Надзо токи «Хакти» (Разгадка «Идиота»). Токио, 1994.

С другой стороны, следует подчеркнуть, что в роли профессионального переводчика русской литературы Таку Эгава — принципиальный сторонник достоверности текста, не допуская ошибок, грубых искажений авторской воли, которые можно видеть в работах Камэямы. Эгава достоин уважения читателей как высокопрофессиональный филолог и знаток русской этимологии. Среди самых известных его работ — переводы «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Эти переводы пользуются заслуженным доверием и популярностью среди японских читателей.

Обзор японских исследований творчества Достоевского, приведенный в настоящей статье, заканчивается 2010 годом. Возможно, что не все темы и достижения японского достоевсковедения получили достаточно полное освещение в этом обзоре. С сожалением констатируя, что в мое исследование не вошли работы японских компаративистов, должен отметить, что обращавшиеся к творчеству Достоевского представители этого направления науки о литературе создали немало работ, представляющих интерес для филологической науки.

«ОДНА ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ФАЛЬШЕЙ» — ОБЩЕЕ ЯВЛЕНИЕ В ЖУРНАЛИСТИКЕ ЯПОНИИ И РОССИИ

По поводу интерпретации авторского образа Достоевского

В японской журналистике за последние тридцать с лишним лет, примерно с начала 1980-х гг., вместе с постмодернистской модой на деконструкцию художественного текста получили распространение волюнтаристские интерпретации творчества Достоевского, суть которых заключается в том, что интерпретатор претендует на обладание высшей смысловой инстанцией, фактически узурпируя статус автора, что в конечном счете отразилось и на новейших переводах романов русского писателя.

Представители этой тенденции искажают даже смысл текстов Достоевского, преследуя цель удовлетворить коммерческий заказ со стороны крупных издательских компаний на занимательность и «читабельность» для увеличения тиражей и массовости продажи книг классика.

Анализируя это явление, я уже дважды резко его критиковал и опубликовал свое мнение на русском языке: в материалах Международной конференции в Пекине, состоявшейся в октябре 2011 г.¹, и в сборнике статей, посвященном памяти Натальи Васильевны Живолуповой, выпущенном в 2012 г.² Опуская сейчас конкретику этого вопроса, я лишь приглашаю читателей на мой личный сайт (на русском языке) в Интернете.³

¹ *Киносита Т.* Актуальная проблема — искажение авторского образа Достоевского на японском рынке // Международная научная конференция «Ф. М. Достоевский в контексте культуры 21 века: традиционность и современность»: [Тезисы]. Пекин, 2011. С. 39–40.

² *Киносита Т.* Авторский образ Достоевского в коммерческом книгоиздании и средствах массовой информации // В направлении смысла: Международный сборник статей памяти профессора Натальи Васильевны Живолуповой / Отв. ред. А. Н. Кочетков. Нижний Новгород: НГЛУ, 2012. С. 261–274.

³ Тоёфуса Киносита. Опубликованные книги и статьи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ne.jp/asahi/dost/jds/dost400.htm> (дата посещения 10.07.2017).

В ходе этой критической работы я узнал, что и в современной России также имеют место подобные явления. В частности, я имею в виду статью Виталия Свинцова «Достоевский и „отношения между полами“», опубликованную в 1999 г. в № 5 журнала «Новый мир», и телесериал «Достоевский», поставленный в 2011 г. по сценарию Э. Володарского режиссером В. Хотиненко.

Что касается российского телефильма «Достоевский», я посмотрел его по Интернету, а так же познакомился на сайте с дискуссией вокруг этой картины, в том числе прочел жесткую критику Людмилы Сараскиной «Достоевский *ponagoshku*», а так же интервью Бориса Тихомирова, данное «Российской газете», и др. Я сразу отметил общий корень в японском и российском явлениях, а именно — коммерческий замысел с целью приобретения прибыли от массовой продажи книг или повышения рейтинга телесериала на рынке. Чтобы соответствовать таким практическим задачам, исполнители, грубо игнорируя специфику поэтики Достоевского, упрощают авторский образ в его творчестве, опускаясь до уровня низкой натуралистической или психоаналитической интерпретации, иногда даже искажая биографические факты.

Относительно телефильма «Достоевский» оценка, мне кажется, исчерпана критическим выступлением Людмилы Сараскиной, так что больше не буду касаться этой темы и лишь процитирую слова известной достоевистки: авторы фильма «в своем стремлении „выйти из образа памятника“, усиленно искали скелеты в шкафу, смаковали скандальные интимные детали, пребывая в уверенности, что сегодняшний русский зритель жадно ждет жестоких разоблачений литературного кумира и жаждет его окончательного развенчания»⁴.

В плане аналогичного стремления «развенчать» писателя меня больше интересует статья Виталия Свинцова «Достоевский и „отношения между полами“», о существовании которой я узнал от Икуо Камэямы, переводчика, выполнившего новый перевод на японский язык романа «Братья Карамазовы», произведший сенсацию не только в Японии, но за рубежом и ставшего бестселлером в связи с миллионным тиражом.

⁴ Сараскина Л. Гений в тисках порока // Российская газета. 2011. 27 мая. № 113 (5489).

Сомнительность работы переводчика — в невероятном количестве ошибок и искажений текста, и я неоднократно подвергал острой критике этот перевод. Тем не менее издательская кампания и СМИ пропагандировали переводчика как главного авторитета по изучению Достоевского в Японии и, к нашему удивлению, он даже был награжден пушкинской медалью от Российского правительства в 2008 г. за заслуги по распространению русской культуры.

В дальнейшем в том же издательстве Камэяма издал новый перевод романа «Бесы» и в другом издательстве — повести «Записки из подполья». Он проявил особый интерес к вариантам не вошедшей в печатный текст «Бесов» главы «У Тихона» и выпустил отдельную книгу — перевод с комментариями под названием «„Бесы“ — отдельный том: варианты „Исповеди Ставрогина“».

В этой книге он, указав в списке основной литературы наряду с работами Л. Сараскиной и Ю. Карякина названную статью В. Свинцова, изложил японским читателям ее подробное содержание и акцентировал часть пассажа из воспоминаний В. В. Тимофеевой-Починковской, цитируемых Свинцовым: «...трагедия неугомонной и неподкупной религиозной совести, в которой палач и мученик таинственно сливаются иногда воедино... Но тайны этой трагедии навеки унес с собою <...> Федор Михайлович Достоевский»⁵.

В контексте статьи В. Свинцова очевидно, что словами «тайны этой трагедии» ее автор намекает на какие-то тайные обстоятельства в биографии Достоевского, заставляющие вспомнить «ставрогинский грех». А сочувствующий Свинцову Камэяма считает этот пассаж решающим, хотя и косвенным свидетельством некоего биографического факта в жизни писателя. Мне кажется, он видит там оправдание своей версии, согласно которой Матреша — девочка из «Исповеди Ставрогина» — не является жертвой героя «Бесов»: они интерпретируются в качестве участников общего грехопадения, как Адам и Ева, изгнанные из рая.

⁵ Свинцов В. Достоевский и «отношения между полами» // Новый мир. 1999 № 5 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/5/svincov.html (дата посещения 10.07.2015). Далее эта статья цитируется по данному электронному изданию.

Самый главный вопрос: в каком контексте Свинцов цитирует этот пассаж из мемуаров «Год работы с знаменитым писателем», написанных бывшим корректором журнала «Гражданин» В. В. Тимофеевой-Починковской? Обратимся к тексту статьи:

«Вечерние разговоры в типографии, за чаем, вероятно, предполагали к откровенности. И, видимо, что-то особенное было высказано и одновременно недосказано Достоевским, — что-то такое, что впоследствии позволило Тимофеевой говорить „о трагедии неугомонной и неподкупной религиозной совести, в которой палач и мученик таинственно сливаются иногда воедино“. „Тайны этой трагедии“ Достоевский, по словам мемуариста, „навек и унес с собой“».

Какой образ Достоевского встает из этого изложения Свинцова? Ведь он в эпиграфе к своей статье уже процитировал следующий пассаж из воспоминания Опочинина: «...Федор Михайлович по какому-то поводу завел речь об отношениях между полами. Из особой горячности, с какой он говорил об этих отношениях, я вижу, что он как будто очень интересуется ими».

Далее в своей статье на основе этого пассажа Опочинина Свинцов высказывает следующее суждение: «Мы никогда не узнаем, о чем именно, о каких сторонах „отношений между полами“ говорил с такой „горячностью“ Достоевский в беседе с Опочининым. Предположительно, однако, о чем-то настолько откровенном, настолько „неприличном“, что мемуарист даже не отважился доверить это бумаге. Возвращаясь еще раз к ракинской „дефиниции“ сладострастия⁶ и сопоставляя ее с некоторыми деталями интимной жизни писателя, нельзя не подивиться слишком уж очевидному сходству. Вот хотя бы взять те же женские ноги...».

⁶ Имеются в виду следующие слова Михаила Ракина из романа «Братья Карамазовы», процитированные выше Свинцовым: «...влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит. Певец женских ножек, Пушкин, ножки в стихах воспевал; другие не воспевают, а смотреть на ножки не могут без судорог. Но ведь не одни ножки...» (14; 74).

Очевидно, Свинцов хочет связать слова мемуариста с какими-то биографическими, интимными, клубничными эпизодами из жизни писателя. Но на самом деле нет возможности представить себе такого рода биографическую ситуацию исходя из контекста намекающих на что-то особенное слов из эпитафии к статье Свинцова. Здесь Достоевский только оговаривает возможность часто случающегося между мужчиной и женщиной конфликта. Согласно записи Опочинина рассказ писателя, вслед за этими словами, начинался так: «Тут (то есть в отношениях между мужчиной и женщиной) одна из сторон непременно терпит, непременно бывает обижена, особенно если оба молоды...» и т. д.⁷

В еще одной мемуарной записи Опочинина «Мои воспоминания и заметки» мы встречаемся с другим вариантом, похожим на вышеуказанный пассаж из эпитафии: «Во время одной из бесед моих с Ф. М. разговор наш по его почину перешел к отношениям полов и браку, а от этого как-то сам собой коснулся и вопроса о половой извращенности. При этом я заметил, что Ф. М. проявляет особый интерес к этому отделу патологии, останавливаясь с большим углублением на отдельных рассказанных им же случаях. В свое время я решил не записывать этих тяжелых примеров, но один случай, на котором с особенною подробностью остановился Ф. М. и который меня тогда сильно поразил, я решил восстановить здесь отчасти по памяти, отчасти же по сохранившимся кратким заметкам»⁸.

Далее мемуарист передает рассказанный Достоевским жуткий эпизод о встрече с мужчиной, статским советником нимфофилом-некрофилом, неким Дмитрием Ивановичем Н. После рассказа писателя его собеседник реагирует так: «Я слушал это ужасное повествование, боясь проронить слово. Образ маньяка-чиновника, обрисованный Федором Михайловичем, выступал перед мной живым. Отвращение и гнев горели во мне, и жалость наполняла сердце, жалость к бедным умершим, останки которых подвергались при последнем прощании с землей гнусному, хотя

⁷ Опочинин Е. Н. Из «Бесед с Достоевским» // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 385.

⁸ Опочинин Е. Н. Ф. М. Достоевский (мои воспоминания и заметки) [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/dostoevskiy/opochinin_dostoev.html (дата посещения 10.07.2015). Далее этот источник цитируется по данной электронной публикации.

и мысленному посягательству». На заданный Достоевским вопрос: «Ну что же вы скажете? Известно ли вам было, каких уродов порождает в своей среде человечество?», Опочинин отвечает таким образом: «Я порывисто стал говорить и упомянул, что таким уродам не место в жизни, что их **надо уничтожать**, что они заражают самый воздух, которым дышат».

Из текста мемуариста можно предположить, что Достоевский собирал материалы о половой извращенности в обществе, так же как Иван Карамазов коллекционировал материалы о муках безвинных деток. Порывистая реакция Опочинина на рассказ Достоевского напоминает Алешу Карамазова после рассказа Ивана о генерале, затравившем ребенка собаками. Алеша воскликнул: «Расстрелять!», а Опочинин — «их надо уничтожать».

Записанные мемуаристом слова писателя ясно передают позицию писателя: «А что до удаления всяких этих уродов, то я уверен, никаких тюрем и казематов для помещения их не хватило бы. Да и как вы их тронете, когда многие из них, даром что все знают о их мерзостных противостественных грехах, не только приняты повсюду, а и любимы в высшем нашем обществе и даже в самых высоких верхах. Посмотрел бы я, кто посмеет их тронуть, хотя о их мерзостях известно всем, и более всего властям».

На вопрос Опочинина к Достоевскому: «Тогда что же делать?» — писатель отвечает: «Для этого одно средство: настоящая, крепкая и здоровая семья. Образуйте такую семью, чистую, с твердыми началами, воистину религиозную, да не возите детей в Европу, да не давайте им якшаться с французишками (ведь вся гниль и мерзость из вашей Европы). Словом сказать: Хотите есть хороший хлеб, без мух и тараканов, так пеките его в своей кухне да следите в ней за чистотой».

Здесь мы встречаемся с знакомым образом Достоевского — публицистом 1870-х гг., автором «Дневника писателя», исследующим причины возникновения «случайного семейства».

Таким образом, Свинцов, искажив контекст мемуариста, искусственно создает сомнительный образ Достоевского. Это — первая попытка Свинцова дать ложное истолкование текста воспоминаний современника писателя. Она предшествует второй попытке, связанной с воспоминаниями корректора журнала «Гражданин» В. В. Тимофеевой-Починковской.

Свинцов, ссылаясь на краткий пассаж, уже процитированный мною выше, из заключительной главки воспоминаний Тимофеевой, намекнул на какие-то тайные биографические обстоятельства в жизни Достоевского, напоминающие ставрогинский грех. А на самом деле, когда прочитаешь воспоминания мемуаристки в полном виде, впечатление от них оказывается совсем иным, и, наоборот, становится очевидным умысел Свинцова.

В 1873 г. молодая В. В. Тимофеева, встретившаяся с знаменитым писателем как корректор журнала «Гражданин», с благоговением относившаяся к Достоевскому, тогда еще не была его читательницей. Наше внимание привлёк следующий эпизод в ее мемуарах. Однажды она сказала некому М. А. Кавосу, известному как «один из тонких ценителей всех изящных искусств», о том, как «чудно» читает пушкинские стихи Достоевский. Кавос с гримасой ответил:

«Грешный человек, — сказал он, — не верю я, что он может хорошо читать Пушкина. Вот свои „Записки из подполья“ он, пожалуй, прочтет хорошо. Не любитель я его лазаретной музыки, а это и я бы послушал»⁹.

Еще не читавшая «Записки из подполья», Тимофеева призналась в своем невежестве. А Кавос продолжал: «У-у! Самый ужасающий мрак и зловоние больной палаты. Но сильно! Самая сильная вещь, по-моему. Советую прочитать!»¹⁰.

Тут я хотел бы акцентировать внимание на следующем свидетельстве Тимофеевой: «И я впервые тогда прочла этот ад и пытки самобичевания, самоказни, — и впечатление было особенно тяжело для меня потому, что сначала я никак не могла разъединить в моем сознании личность автора от героя „Записок“ — и благоговение к „пророку“ Достоевскому невольно сменялось то восторгом к художнику-психологу, то отвращением к чудовищу в образе человека, то ужасом от сознания, что это чудовище дремлет в каждом из нас, — и во мне, и в самом Достоевском...»¹¹

⁹ Тимофеева В. В. (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 185.

¹⁰ Там же. С. 185.

¹¹ Там же.

Если бы В. Свинцов правильно прочитал это признание, то отнес бы эту цитату из заключительной главки мемуаристики — «о трагедии неугомонной и неподкупной религиозной совести, в которой палач и мученик таинственно сливаются иногда воедино»¹² — именно к этому сильному и глубокому впечатлению Тимофеевой после прочтения «Записки из подполья».

Здесь нет никакого повода для предположений о клубничной интимной откровенности писателя в отношениях с молодой женщиной. Думается, В. Свинцов умышленно опустил важный эпитет, поставленный мемуаристкой в конце фразы: «Но тайны этой трагедии навеки унес с собою...» Непосредственно вслед за этим В. В. Тимофеевой сказано о ее собеседнике: «...искренний, страстный поборник евангельской правды, дивный художник ее — Федор Михайлович Достоевский»¹³. Однако эти слова старательно обойдены при цитировании В. Свинцовым. Также опущена им и самая последняя многозначительная фраза, завершающая мемуары В. В. Тимофеевой: «И у людей, признающих святую свободу совести, нет даже права разгадать эти тайны»¹⁴.

Последняя встреча мемуаристики с Достоевским была за три недели до смерти писателя. Она случайно увидела силуэт писателя на Вознесенском проспекте в толпе народа, но не решилась подойти к нему ближе. Тогда она только что прочла «Кроткую», и ей «как-то особенно думалось теперь об этой „Кроткой“ и о самом Достоевском...» Эту сцену на Вознесенском мемуаристка описывает так: «Мне хотелось подойти к нему, услышать опять его голос, сказать ему, *как* глубоко я теперь его понимаю и как много он мне сделал добра... Я чувствовал себя его ученицей, обязанной ему моим нравственным миром, моей духовной свободой!.. Но робость и гордость точно заковали меня. И я прошла мимо него, не сказав ни слова»¹⁵.

Ставшая впоследствии писательницей, корректор В. В. Тимофеева, можно утверждать, глубоко проникла в сущность реализма Достоевского и, в частности, в изображение психологии и сознания подпольного человека, мучительно переживая тра-

¹² Там же. С. 196.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 194–195.

гедию подполья при чтении повестей «Записки из подполья» и «Кроткая». В то же время она почувствовала несправедливость взгляда некоторого круга читателей на Достоевского. Из ее слов мы можем почерпнуть ценную информацию о том, что Достоевского при жизни называли «юродивым», «свихнувшимся». И даже тогда в начале 1900-х гг., когда она писала мемуары, его обвиняли «в притворной религиозности, в лицемерном идеализме, в том, что он учил — чему сам не верил, что трагедией его жизни была неизбежная необходимость „являться к людям в *мундире*... христианской морали“; что он, как Нище, наедине с собою жестоко смеялся над обманутыми им простаками...»¹⁶.

Сам Достоевский всю жизнь мучился от клеветы такого рода, исходившей от определенного круга читателей, и опровергал ее: «Подполье, подполье, *поэт подполья* — фельетонисты повторяли это как нечто унижительное для меня. Дурачки» (16; 330).

Надо сказать, что В. Свинцов наивно присоединяется к этому кругу недоброжелателей Достоевского, когда он пишет про ставрогинский грех: «Слишком уже много „достойных уважения людей“ (говоря словами И. Волгина) было причастно к циркуляции слухов о самопризнаниях Достоевского в ставрогинском грехе». И Свинцов называет имена Тургенева, Л. Толстого, Григоровича, Страхова, Шестова, Флоренского, Тынянова, Гинзбург и т. д. С другой стороны, он выражает недоверие к современным достоевоведам: «Закономерен грубоватый вопрос: что же „достойные уважения“ современники Достоевского были глупее сегодняшних литературоведов, сделавших жизнь и творчество писателя объектом своей профессии?»

Личности типа В. Свинцова, так же как и личности подобного типа в Японии, не умеют понимать, что, во-первых, реализм Достоевского существенно иной, чем у современных ему писателей объективного реализма, и современники не всегда понимали Достоевского, а даже распространяли о нем клевету. Это подтверждает В. В. Тимофеева. А во-вторых, В. Свинцов и ему подобные не учитывают уникальности поэтики Достоевского, которая раскрыта современными исследователями, прежде всего работающими в традициях российского литературоведения — достоеведения. На этот факт они закрывают глаза.

¹⁶ Там же. С. 195.

Рекламируя свой новый взгляд на Достоевского, В. Свинцов и его японский коллега придерживаются вульгарного фрейдизма. Свинцов положительно высказывается об «эросе», «либидо» как «витальной силе», «силе продолжения жизни» и даже упрекает русского писателя: «Нынче само слово „сладострастие“ почти автоматически вызывает негативную реакцию. Возможно, этому способствовал и сам Достоевский, создав так много „плохих“ сладострастников. Но может быть, есть „хорошие“?»

С другой стороны, его японский коллега истолковывает сексуальные отношения Ставрогина и Матрешки с помощью понятий садиста и мазохиста.¹⁷ Для него подпольное сознание означает не более, чем понятие садизма, — «мучение является сладостью»¹⁸. Камэяме, так же как Свинцову, не сумевшему понять глубокого прозрения мемуаристки в описании Достоевским трагедии подполья, не понятна и сущность подпольного сознания Ставрогина.

В своем переводе главы «У Тихона», в сцене, когда Ставрогин вспоминает о своем поступке по отношению к Матреше: «Мне, может быть, не омерзительно даже доселе воспоминание о самом поступке. Может быть, это воспоминание заключает в себе даже теперь нечто для страстей моих приятное» (11; 22), Камэяма интерпретирует слово «поступок» в этом контексте как относящееся к «движению» или «жесту» Матрешки, вызывающего в его памяти «нечто для страстей [его] приятное».¹⁹ Однако здесь, несомненно, речь идет о другом — о рефлексии Ставрогина над собственным подпольным поступком. Это ли не грубое искажение текста, имеющее целью подчеркнуть чувственную реакцию садиста Ставрогина по отношению к бедной девочке?

Камэяма давно провозгласил свое кредо по отношению к тексту: «текст, переданный автором читателю, не вполне принадлежит автору, становясь свободно дышащим существом. Возможно,

¹⁷ Камэяма И. Надзотоки «Акурё» (Разгадка романа «Бесы»). Токио, 2012. С. 236.

¹⁸ Камэяма И. Ставрогин – сисоу суру ками (Ставрогин — подстрекающий бог) // Достоевский но гэндзай (Современное состояние [изучения] Достоевского). Токио, 1985. С. 49.

¹⁹ См. японский перевод романа Ф. М. Достоевского «Бесы», выполненный И. Камэямой (Библиотека нового перевода классиков Кобун-ся. Токио, 2011. Т. 2. С. 579–580).

моя интерпретация ошибочна, но я горжусь ею и буду стараться распространять ее среди любителей Достоевского как можно шире»²⁰. И он практически демонстрирует это кредо в своей последней книге «Разгадка романа “Бесы”».

В новой книге он предполагает возможность существования еще одного варианта «Исповеди Ставрогина», отмечая слова Достоевского в письме Н. А. Любимову от конца марта — начала апреля 1872 г.: «Мне кажется, то, что я Вам выслал (глава 1-я „У Тихона“, 3 малые главы), теперь уже можно напечатать. Всё очень скабрзное выкинуто, главное сокращено» (29₁; 232). Камэяма утверждает, что «скабрзное», вероятно, относится к описанию известной сцены, где Ставрогин наедине с Матрешей, а именно, к предположительно выпущенному фрагменту между двумя абзацами, где чувствуется какой-то «пробел»: «Я чуть не встал и не ушёл — так это было мне неприятно в таком крошечном ребёнке — от жалости. Но я преодолел внезапное чувство моего страха и остался» и «Когда всё кончилось, она была смущена. Я не попробовал её разуверить и уже не ласкал ее» (11; 16).

Камэяма предполагает, что между этими двумя абзацами имеется пропуск в тексте и, вероятно, был другой вариант, существовавший до текста, известного по гранкам «Русского вестника», в котором, по его «догадке», «скабрзное» было описано буквально. На основе варианта, возникшего при позднейшей переработке главы «У Тихона» и известного по списку А. Г. Достоевской: «Тут листок оканчивался и фраза вдруг прерывалась <...>» — Камэяма даже пытается сосчитать объем исключенных страниц. В то же время он допускает возможность осмысления «пробела» и по-другому: автор стремится возбудить воображение читателей этим «пробелом», намекая на то, что кроме поцелуя лица и ног девочки, Ставрогин совершил «сексуальное насилие» над ней. Кругозор понимания Камэямы по отношению к образу Ставрогина с начала и до конца ограничивается исключительно «садистической наклонностью» героя; характеристика героя как социального типа несколько не привлекает его внимания.

²⁰ Камэяма И. «„Акурё“ — ками ни нари такатта отоко» («„Бесы“ — человек захотевший стать Богом»). Токио, 2005. С. 144.

Однако в том же письме Н. А. Любимову Достоевский говорит о Ставрогине: «Клянусь Вам, я не мог не оставить сущности дела, это целый социальный тип (в моем убеждении), *наш* тип, русский, человека праздного, не по желанию быть праздным, а потерявшего связи со всем родным и, главное, веру, развратного *из тоски*, но совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтоб обновиться и вновь начать верить» (29₁; 232).

Чтобы правильно понять значение этого замечания Достоевского, следует вчитаться в его слова из статьи «Ответ „Русскому вестнику“» (1861) по поводу оценки «Египетских ночей» Пушкина: «Уж не приравниваете ли вы „Египетские ночи“ к сочинениям маркиза де Сада? <...> Мы положительно уверены теперь, под этим „последним выражением“ (страстей в монологе Клеопатры. — Т. К.) вы разумеете что-то маркиз-де-садовское и клубничное. Но ведь это не то, совсем не то. Это, значит, самому потерять настоящий, чистый взгляд на дело. Это *последнее выражение*, о котором вы так часто толкуете, по-вашему, действительно может быть соблазнительно, по-нашему же, в нем представляется только извращение природы человеческой, дошедшее до таких ужасных размеров и представленное *с такой точки зрения* поэтом (**а точка зрения-то и главное**), что производит вовсе не клубничное, а потрясающее впечатление» (19; 135).

Что это за «точка зрения», подчеркнутая писателем как «главное»? Достоевский видит Клеопатру представительницей «того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера. <...> Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Всё уходит в тело, всё бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность» (Там же). И дальше писатель указывает, что жестокий поступок ее героини вызывают «скука» и «*сильная злобная ирония*» (19; 136).

Читателям нетрудно понять, что то же самое случилось и со Ставрогиным. Не случайно и значимо, что в сцене разговора Варвары Петровны со Степаном Трофимовичем и Петром Верховенским героиня высказывает слова, по всей вероятности

близкие позиции «первичного автора»²¹: «И если бы всегда подле Nicolas <...> находился тихий, великий в смирении своем Горацио <...> то, может быть, он давно был бы спасен от грустного и „внезапного демона иронии“, который всю жизнь терзал его. (О демоне иронии опять удивительное выражение ваше, Степан Трофимович)» (10; 151).

Мне думается, именно «демон иронии» является ключевым понятием, характеризующим крайнее подпольное сознание, общее у Клеопатры и Ставрогина. Подпольное сознание в своем проявлении, по-моему, более или менее определено романтической иронией. На основе изучения романтической иронии современник Достоевского, датский философ, первый экзистенциалист С. Кьеркегор (1813–1855) анализировал «болезнь к смерти», в состоянии которой «отчаяние» превращается в «вызов». Эта парадоксальная ситуация совершенно созвучна подпольной психологии героев Достоевского, у которых психическое переживание «безвыходности» или «отчаяние» превращается в «наслаждение» или «восторг». Такой же тип «несчастливого сознания» был проанализирован Гегелем в «Феноменологии духа»: «*Это несчастное, раздвоенное внутри себя сознание — так как это противоречие его сущности есть для себя одно сознание — всегда должно <...> в одном сознании иметь и другое*»; «таким образом, здесь имеется налицо борьба с врагом, победа над которым есть скорее поражение, достигнуть одного скорее значит потерять его в противоположности»²².

В заметках от 22 марта 1875 г. (среди черновиков романа «Подросток»), утверждая, что жизнь, изображенная Толстым, Гончаровым и др., — это не жизнь большинства русских, Достоевский пишет: «...их жизнь есть жизнь исключения, а моя (то есть им изображенная. — Т. К.) есть жизнь общего правила. В этом убедятся будущие поколения, которые будут беспристрастнее; правда будет за мною. Я верю в это» (16; 329). По утверждению писателя, герои — начиная с Сильвио, Печорина и до князя Болконского и Левина (то есть «лишние люди»), являясь

²¹ О «первичном авторе» см.: Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 гг. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

²² Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Перевод Г. Г. Шпета. М., 2000. С. 110–111.

«только представителями мелкого самолюбия» «могут исправиться». Писатель с уверенностью заявляет, что только он один «вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, 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! Что может поддержать исправляющего? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (Там же).

Можно сказать, что Достоевский, при его реализме «в высшем смысле», нашел в человеке человека, изображение которого не исчерпывается только садо-мазохистским психоанализом, а требует гораздо более глубокого проникновения — с точки зрения экзистенциальной, религиозной, интеллектуальной, социально-культурной проблематики.

Таким образом, можно сказать, что типичные явления волюнтаристского, анархического отношения к текстам великого классика, являющиеся осуществлением упомянутого «кредо» И. Камэмы, поставившего на поток «производство» книг о Достоевском, рассчитанных на неискушенного читателя, находятся и в Японии, и в России в связи с коммерческой спекуляцией и служат созданию искаженного, ложного образа Достоевского-художника, навязываемого массовому читателю.

С этой точки зрения нельзя закрыть глаза и еще на одну сомнительную интерпретацию В. Свинцовым текста Достоевского. Он считает «неоспоримым, и особенно весомым» свидетельством замечание Л. П. Гроссмана: «...необходимо признать, что в больном сознании Достоевского постоянно жила мысль о совершении им какого-то тяжкого греха», «психологически „великий грех“ («имеется в виду именно ставрогинский грех», уточняет в скобках В. Свинцов. — Т. К.) существовал и мучительно переживался Достоевским. Он неоднократно говорил о каком-то тяжком прегрешении, лежащем на его совести, подчас чувствовал себя преступником».

В. Свинцов, используя это высказывание Гроссмана как избылемый фундамент своего искусственного толкования мемуаров В. Тимофеевой, далее прямо обращается к воспоминаниям самого Достоевского в «Дневнике писателя» 1873 г. Речь идет о пассаже из статьи «Одна из современных фальшей», где

автор вспоминает трагические минуты казни на эшафоте на Семеновском плацу в 1849 г.: «В эти последние минуты некоторые из нас (я знаю положительно), инстинктивно углубляясь в себя и проверяя мгновенно всю свою, столь юную еще жизнь, может быть, и **раскаивались в иных тяжелых делах своих (из тех, которые у каждого человека всю жизнь лежат в тайне на совести)**» (21; 133).

По истолкованию В. Свинцова, выделенные слова о раскаянии и «тяжелых делах», лежащих «в тайне на совести», прямо относятся к личному переживанию Достоевского, связанному как будто со «ставрогинским грехом», тогда как в тексте субъект раскаяния обозначен множественным числом («некоторые из нас»), а о самом грехе говорится обобщенно («у каждого человека»). По заключению же В. Свинцова: «Итак, снова *тайна*, да еще и связанная с *тяжелыми делами*, которые лежат на *совести всю жизнь*. Слишком серьезные, слишком значительные слова, чтобы считать их общим местом, всего лишь приличествующей ситуации риторикой».

Спрашивается, справедлива ли, убедительна ли такая интерпретация В. Свинцовым данного текста Достоевского, особенно после обнаружения нами его фальшивой интерпретации мемуаров В. Тимофеевой? Но автор, как «зацикленный» (его словечко о Достоевском), неуклонно придерживается своего истолкования, говоря: «Наконец, среди биографических текстов самого Достоевского есть один, вызывающий очевидные ассоциации с только что приведенными свидетельствами Гроссмана и Тимофеевой. Речь идет о воспоминаниях <...> на Семеновской площади...».

В справке об авторе, сопровождающей статью В. Свинцова, он представлен как философ и литератор, являющийся, судя по списку его работ, кажется, даже специалистом по текстологии. Ведь мы видим в списке такие названия его статей, как «Логические основы редактирования текста», «Смысловый анализ и обработка текста» и т. п. Я лично вообще не знаю об авторе данной сомнительной статьи, кто он такой, авторитетный ли в науке исследователь или нет? Но он выступает перед читателем несомненно как человек науки, который критикует профессиональных достоеведов, игнорируя традиции литературоведения и оставаясь на своей субъективной вульгарно-фрейдистской позиции.

То же самое можно сказать и о сочувствующем ему японском коллеге, который, указав в списке литературы статью В. Свинцова, рекламирует свою книгу как созданную «на основе замечательного развития и углубления достижений достоеведения, к которым прибавлена обстоятельная и эпохальная интерпретация».

Сам он также, не только игнорируя, но грубо нарушая традиции перевода и восприятия творчества Достоевского в Японии, начинает свою работу на основе субъективного, волюнтаристского принципа с целью акцентировать собственную «новизну», что поспешно подхватывается издательствами и СМИ, и заинтриговать неискушенного читателя Достоевского в расчете на коммерческую выгоду.

И в Японии и в России несомненно наблюдается общее явление, которое можно назвать, заимствуя заглавие статьи писателя: «Одной из современных фальшей». Как относиться к таким явлениям нам, достоеведам, — в этом я вижу серьезную, актуальную задачу.

**В кругу Достоевистов.
Воспоминания**

ВОСПОМИНАНИЕ О ГЕОРГИИ МИХАЙЛОВИЧЕ ФРИДЛЕНДЕРЕ

Первая встреча и путешествие вдвоем в Великобританию

Сначала я кратко расскажу о моей первой встрече с Георгием Михайловичем Фридлендером, а потом о поездке с ним из Москвы в Англию летом 1986 г. — на VI Международный Симпозиум Общества Достоевского, проходивший в Ноттингеме.

Моя первая встреча с ним произошла в декабре 1981 г. на II Советско-японском симпозиуме по литературоведению, состоявшемся в Москве в ИМЛИ им. Горького на основе договора о культурном обмене между Ассоциацией японских русистов и Академии наук СССР. Я участвовал в конференции как один из четырех членов японской делегации вместе с Фукаси Отани, Таку Эгава и Кэнносукэ Накамура.

С советской стороны с докладами на Симпозиуме выступали Георгий Михайлович Фридлендер, профессор МГУ Василий Кулешов, заведующий отделом русской литературы ИМЛИ профессор Ломунов и Дмитрий Урнов. Кстати, я хорошо помню, как на заседании появился еще молодой Владимир Николаевич Захаров, тогда произошло наше знакомство. Мы выступали с Георгием Михайловичем на одном утреннем заседании 16 декабря: он — с темой «Творческое наследие Достоевского и современность», а я — «Достоевский и японская литература 1930-х гг.».

Георгий Михайлович доброжелательно оценил мой доклад в плане его информативности и методологии. И — пригласил меня дать материал для публикации в серии «Достоевский: Ма-

териалы и исследования», издававшейся под его редакцией в Пушкинском Доме. Моя статья «Образ мечтателя: Гоголь, Достоевский, Щедрин» была опубликована в 8 томе, вышедшем в свет в 1988 г.

Теперь — о нашем путешествии в Англию в августе 1986 г. До отъезда в Ноттингем на Международный симпозиум Общества Достоевского я занимался несколько дней в библиотеке Пушкинского Дома. При первой встрече со мной в институте Георгий Михайлович сказал, что, хотя он и собирается на Симпозиум, пока у него нет официального разрешения от руководства Академии наук.

Во время второй нашей встречи, в мой последний день в Петербурге, он сказал, что наконец получил разрешение руководства Академии на заграничную поездку и завтра отправляется в Москву, но кто еще из русских коллег едет — ему неизвестно.

Таким образом, утром в день вылета из Москвы в Лондон мы с Георгием Михайловичем встретились на завтраке в гостинице Академии наук на Октябрьской площади. Он сказал, что вчера получил паспорт, визу и билет в управлении Академии, но по-прежнему не знает, кто еще из русских едет. Мы договорились вместе на такси поехать в Шереметьево.

До и после регистрации в аэропорту Георгий Михайлович все время ждал появления русских коллег. Но никто так и не появился до последнего момента.

Мы пришли на посадку последними и заняли места рядом в самолете. Так началось наше путешествие. В аэропорту Хитроу в Лондоне Георгия Михайловича должны были встречать представители какого-то английского фонда. Однако никто не появился. И мы отправились на автобусе на железнодорожный вокзал «Виктория», где могли бы получить информацию о гостинице. У меня уже был опыт по поиску гостиницы в Лондоне. Оставив чемоданы под охраной Георгия Михайловича, я встал в небольшую очередь в окно информации и нашел два номера в маленькой недорогой гостинице, которая находилась в 200–300 метрах от вокзала.

Я попросил Георгия Михайловича подождать, пока я схожу в гостиницу со своим багажом. Уточнив местонахождение гостиницы и оставив там свои вещи, я возвращался к вокзалу и на полпути встретил Георгия Михайловича с вещами. Дотащив

чемодан, он стоял на тротуаре и, увидев меня, сказал: «Дальше не могу». Я помог ему, и мы благополучно устроились в гостинице.

Номер оказался совсем маленьким, но чистым, тихим и со всеми удобствами. Он всем понравился Георгию Михайловичу. После недолгого отдыха мы вышли на улицу. Не успев пообедать, мы заторопились на автовокзал, чтобы узнать расписание автобусов на завтра в Ноттингем.

По пути заглянули в два-три маленьких кафе и, взглянув на цены, выбрали итальянский ресторанчик. Фридлендера весьма беспокоили цены, хотя он получил от администрации Академии определенную (вероятно, минимальную) сумму в валюте. Но тогда он, по-видимому, еще не мог ориентироваться в западных ценах. Однако его устроили и блюдо, и цена, и он успокоился.

Получив справку на автовокзале, который находился рядом с вокзалом «Виктория», мы сразу сели в туристический экскурсионный автобус. С высоты второго этажа мы наслаждались видами Лондона. По пути маршрута Георгий Михайлович вдруг захотел выйти прогуляться по городу. На одной из остановок он сошел и куда-то отправился, помахав мне рукой. Я остался один в автобусе, беспокоясь, что Георгий Михайлович заблудится. Однако когда, закончив туристический маршрут, автобус возвратился на вокзал, Фридлендер уже ждал меня там.

Так благополучно закончился наш длинный день перелета из Москвы в Лондон. На следующий день после простого, но приятного континентального завтрака мы отправились с автовокзала в Ноттингем. Проехав 175 километров, благополучно дошли до места проведения Международного симпозиума Общества Достоевского.

Гостиница в Лондоне очень понравилась Георгию Михайловичу, и он выразил желание остановиться в ней также и на обратном пути. Но я планировал съездить в Эдинбург в Шотландию и не мог составить ему компанию. Впрочем, случайно оказавшись рядом я услышал, как Георгий Михайлович обращается к молодому коллеге из Канады с просьбой ехать обратно в Лондон вместе и предлагает переночевать в выбранной нами гостинице.

Я как его спутник не мог не оценить сложную для семидесятилетнего человека житейскую ситуацию, в которую попал великий ученый, оказавшийся в неловком положении из-за

стесненных условий советского «командировочного», глубоко жалел его и сочувствовал его смущению. Я знал, что в то время подобная ситуация не являлась исключением в общественной системе Советского Союза. Не случайно как раз в этом же 1986 г. развернулось демократическое движение, проходившее под лозунгами «гласности» и «перестройки», провозглашенными Михаилом Горбачевым.

О ВЛАДИМИРЕ АРТЕМОВИЧЕ

В июне 2005 г., когда в издательстве «Серебряный век» в Санкт-Петербурге была опубликована моя книга — сборник статей о Достоевском, Владимир Артемович Туниманов написал для нее теплое и доброжелательное предисловие. На следующий день после презентации книги, прошедшей в петербургском Музее Достоевского, супруги Тунимановы пригласили нас с женой на обед в маленький ресторан на Итальянской улице. Я никак не думал, что это будет последней нашей встречей с дорогим другом, знакомство с которым продолжалось двадцать лет.

Помню, я познакомился с Владимиром Артемовичем летом 1986 года, в середине августа, накануне моего полета на Международный симпозиум Общества Достоевского в Ноттингеме. Тогда я провел несколько дней в Ленинграде перед отъездом в Англию. Наша встреча произошла в Пушкинском Доме, куда я зашел к Георгию Михайловичу Фридлендеру, которому одному из СССР было разрешено руководством Академии наук участвовать в симпозиуме на Западе, и он, как оказалось, стал моим единственным спутником в путешествии в Англию. Владимир Артемович внешне не выразил к Международному симпозиуму никакого интереса.

От первого общения у меня сложилось впечатление, что он человек скептический, малодоступный. Но, к моей радости, я скоро узнал, что это впечатление ничем не оправдано и что он истинно дружелюбен, общителен и демократичен. Я всегда верил в справедливость его суждений, высказанных со свойственной ему иронией.

Совсем недавно я прочитал одну из его работ об Александре Герцене. Мне кажется, он глубоко проник в мысль и человеческую сущность Герцена. Я почувствовал и большую любовь Владимира Артемовича к великому русскому мыслителю, и какую-то, так сказать, их внутреннюю близость, свойственную обоим «иронию», общим корнем которой и у Владимира Артемовича, и у Герцена был русский интеллектуализм.

В его упомянутой работе есть такая оценка герценовской иронии: «Герцен часто называл себя скептиком и тоже никогда

не похвалялся этим, иногда употребляя слово в житейском, а чаще в историческом, общефилософском смысле. Следил, помечая этапы, за ростом своих скептических настроений: в юности бичевал малейшие проявления иронии; затем объективировал и оправдывал это личное качество как необходимый противовес тупому оптимизму, конформизму, идеализму; позднее анатомировал, выделял внешние причины, приведшие его к таким настроениям...»¹. Я отчетливо слышу в этом пассаже голос Владимира Артемовича, глубоко сочувствующего Герцену.

Я ровесник В. А. Туниманова, моя юность пришлась на конец 1950-х — начало 1960-х гг. Впервые я на месяц приехал в Россию, в Москву, в сентябре 1964 г. — на стажировку в МГУ. Это было в самом конце периода, когда у власти был Никита Хрущев. С тех пор я постоянно с большим вниманием слежу за изменением ситуации в России.

Постепенная деградация политико-экономической, общественной системы в СССР в 1970–1980-е гг. и крутой слом советского строя в начале 1990-х гг., вероятно, поставили русскую интеллигенцию в положение, напоминающее ситуацию Герцена в XIX в. Думается, проблемы, стоявшие перед Герценом, представлялись Владимиру Артемовичу крайне актуальными, когда он писал в своей книге: «Утрата ясной перспективы и острота разочарования, естественными следствиями чего явились крайний скептицизм и пессимизм, обусловили и совершенно новый в творчестве Герцена тип диалога, получивший классическое выражение в главах „Перед угрозой“, „Vixerunt!“, „Consolatio“ его самой трагической книги „С того берега“. Трагической в высоком смысле: личная трагедия неразрывно слита с трагедией поколения, мира; это глубокий духовный перелом, который может завершиться или окончательным падением человека и общества, или возрождением на совершенно новых началах»².

Но я не буду развертывать эту тему далее. В 1994 г. по приглашению Центра Славяноведения при университете Хоккайдо Владимир Артемович с Тамарой Яковлевной в течение года находились в Японии. В основном они жили в северном городе

¹ Туниманов В. А. А. И. Герцен и русская общественная мысль XIX в. СПб.: Наука, 1994. С. 22.

² Там же. С. 12.

Саппоро. В конце февраля 1995 г. по желанию друга я сопровождал его в город Нагасаки, где я родился, в западной части Японии, куда, как известно, в 1853 г. пришел совершавший кругосветную экспедицию русский фрегат «Паллада», в составе экипажа которого находился писатель Иван Гончаров.

Встреча с Японией в книге Гончарова «Фрегат Паллада» начинается с подробного описания порта Нагасаки. Географический облик портового города более чем за полтора века совершенно изменился. Многослойность исторической памяти придает городу особый колорит, прелесть и трагизм. Нагасаки — место действия оперы «Мадам Баттерфляй», это колыбель европейской (голландской) медицины в Японии, здесь находится мемориальное кладбище русских эмигрантов и моряков, здесь, протестуя против строгого запрета на их веру, японские католики совершали религиозные жертвы, здесь есть китайский городок, улицы с буддийскими храмами и купеческими домами, здесь находится современный гигантский судостроительный завод и, наконец, это город чудовищной трагедии, причиненной американской атомной бомбардировкой. Мы с Владимиром Артемовичем ходили два дня по холмистому городу с множеством переулков по маршрутам, которые я с юных лет знаю как свои пять пальцев. Владимира Артемовича привлекало всё, встречавшееся на пути, — и предметы, и люди. Ему казалось, он нашел в Нагасаки настоящую Японию. После этого он часто произносил: «Хоккайдо — это не Япония». Ведь северное Хоккайдо очень близко России и по стилю жизни, и по климату и флоре.

Припоминается еще одна поездка на машине — в Никко, в нескольких часах езды от Токио, место, известное туристам благодаря синтоистскому храму-мавзолею Тосёгу, посвященному семье основателя сёгуната Токугава (XVII — середина XIX в.)³, и красивому водопаду в горах. Этот храм, в отличие от обычных синтоистских храмов простого стиля, не допускающего излишества в убранстве, славится изысканной роскошью декоративной отделки, что поражает людей, впервые его видящих. И Влади-

³ [Сёгунат Токугава — феодальное военное правительство Японии, основанное в 1603 г. Токугавой Иэясу и возглавляемое сёгунами из рода Токугава — *Ред.*].

миру Артемовичу понравились и этот храм, и вся наша поездка, и он потом неоднократно о ней вспоминал.

Вокруг Владимира Артемовича составилась дружеский кружок японских русистов молодого поколения. Он всегда тепло принимал их в своем институте, давая разные полезные советы. При каждой встрече со мной он всегда расспрашивал о них, помня каждого по имени. Когда я сообщил японским друзьям о несчастье — внезапной кончине Владимира Артемовича, все они в один голос выразили глубокую скорбь и сожаление о невозполнимой утрате.

Наш дорогой друг Владимир Артемович Туниманов покинул эту землю. Но он всегда жив в наших воспоминаниях!

ВСТРЕЧА В БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Вспоминая Риту Клейман

Перелистывая старый альбом и рассматривая фотографии Конференции «Литература в контексте большого времени (гуманитарное единство мира)», посвященной 200-летию А. С. Пушкина и 130-летию М. О. Гершензона, проходившей с 29 июня по 2 июля 1999 г. в Кишиневе, которую организовала Рита Яковлевна Клейман, я живо вспоминаю встречи с прелестной хозяйкой и с окружающими ее прекрасными людьми.

Каким образом была дарована судьбой мне эта небольшая, почти интимная международная конференция? Ее участниками были всего двадцать человек — семеро из России и зарубежья, в том числе мои друзья В. А. и Т. Я. Тунимановы и Н. Шварц из Петербурга, М. Чегодаева (внучка Гершензона), Н. И. Клейман (киновед, брат мужа Риты Яковлевны) из Москвы и трое участников из других стран: Германии, Румынии и Японии. Остальные — из Кишинева

В свое время, когда я бывал в гостях у Тунимановых в Петербурге, то часто слышал от хозяев о славной женщине Рите Яковлевне Клейман. Казалось, они любили ее как родную. Тунимановы рассказывали мне о Кишиневе как о земле сказочной, прекрасной. У меня в памяти были только осколки представлений о той земле, как месте ссылки Пушкина, а Бессарабия — сцены поэмы Пушкина «Цыганы» — вообще рисовалась в колорите экзотическом, романтическом. Даже облик Риты Яковлевны, классически правильные черты лица с черными очами, бровями и волосами производили на меня впечатление, как будто она королева или благородная дама из сказок или романов.

Когда Тунимановы соблазняли меня поехать на конференцию в Кишинев, я сразу согласился и принял приглашение от Риты Яковлевны с удовольствием. В Москве, в аэропорту Внуково, я приобрел въездную визу в Молдавию, а на таможне случился казус со сломанным ключом от чемодана. В первый день, накануне конференции, когда я гулял по городу сам по себе, нельзя

было не заметить некоторых проявлений разрухи после крушения советской социалистической системы. Зато во второй день, когда началась конференция, все было превосходно организовано хозяйкой. Кроме заседаний, была проведена культурная программа: посещение памятника Холокосту, экскурсия в Музей А. С. Пушкина, прогулка по реке на корабле, осмотр местного винного завода, завершившийся большим банкетом с вкусными пивом и вином. И отдых на уютной даче супругов Клейман в окружении красивой природы. Как тепло с большим гостеприимством приняла нас Рита Яковлевна со своей семьей!

В августе 2000 г. уже я пригласил Риту Яковлевну в Японию, в университет города Тиба на Международную конференцию «XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества». Она выступила на тему «Достоевский — Эйнштейн — японская культура». В докладе Рита Яковлевна, пользуясь как ключевым понятием японскими словами «ко-о» в смысле «призыв — отклик», отметила глубокое значение «принципа параллельных значимостей» в культуре, акцентировала «тезис о нелинейной взаимозависимости всех участников рассматриваемого культурного полилога».

В связи со значением японских слов «ко-о» меня особенно заинтересовал упомянутый нашей общей коллегой Людмилой Сараскиной эпизод в некрологе Риты Клейман в альманахе «Достоевский и мировая культура» (2009. № 25). Этот эпизод произошел во время Конференции в Тиба в номере гостиницы, устроенном в японском стиле, хотя большинство других номеров были в европейском стиле. Я предложил двум почетным дамам, Л. Сараскиной и Р. Клейман, специальный номер в японском стиле, предвкушая, что им понравится проживание там. Л. Сараскина пишет: «Мы согласились на эксперимент, зашли в комнату и, не произнося ни слова, стали перетаскивать циновки в разные углы, действуя абсолютно синхронно, согласованно, автоматически — нам не нужно было слов, чтобы договориться о намерениях: как говорят музыканты, понимание обреталось в пальцах».

Здесь, мне кажется, в поведении обеих женщин наглядно продемонстрирован образ в японском смысле «ко-о». В некрологе, написанном Л. Сараскиной, отмечается, что они с Ритой Клейман ровесницы, родились и росли в двух отдаленных краях Советского Союза. Тем не менее их связало родство. По словам

Риты из письма подруге: «Наверное, мы и в самом деле из одного двора». И близкое признание Л. Сараскиной: «Наши мгновенные реакции на людей, события, слова и поступки были поразительно схожими».

Я понял, что у Риты Яковлевны понятия на теоретическом уровне были подкреплены жизненными ощущениями в отношении к человеку и миру. Я всегда чувствовал в ее словах, в выражении красивого лица и в поступках своеобразную теплоту, может быть, порожденную и исходящую из далекого южного края и далекого времени. Ее любимые термины «большое пространство», «большое время», по-моему, обнаруживают глубокую культурно-историческую традицию, которая образовала ее отзывчивую личность, откликающуюся на все события, явления человека и человечества, перекликающуюся с ними.

Последняя наша встреча состоялась в начале июля 2007 г. в Будапеште на XIII симпозиуме Международного общества Достоевского. У меня в альбоме есть хорошая, выразительная фотография, сделанная во дворике университета. Там сняты Р. Клейман, Д. Кирай, Н. Ашимбаева, Б. Тихомиров, Н. Чернова и я. Из них уже двоих — профессора Д. Кирая, так же как Р. Клейман, теперь нет на свете...

На других фотокарточках, сделанных во время вечерней прогулки на корабле по Дунаю, Рита Яковлевна снята с группой друзей: все находятся в веселом настроении от угощения молдавским вином, которое Рита, вероятно, уже чувствовавшая или предчувствовавшая свою болезнь, привезла для друзей. Теперь, зная будущее, мы можем заметить на этих фотографиях в ее фигуре и выражении лица какую-то грусть и усталость. Помню, что она всегда любила таким образом радовать нас, угощая вкусным молдавским вином.

У меня дома сохраняется бутылка вина в корзинке, которую Рита Яковлевна привезла из Кишинева и подарила мне во время Конференции в Японии в 2000 г. Я, вероятно, выпью его в последние дни моей жизни, в ожидании другой встречи с Ритой Яковлевной. На том свете...

2012

УЛЫБКА ЕЕ, ОКУТЫВАВШАЯ НАС КАК НЕЖНЫЙ, ЯСНЫЙ СВЕТ

Памяти Наташи Живолуповой

У нас с Наташей Живолуповой было много прекрасных встреч, не только в качестве достоевистов, но и в межуниверситетском, международном и даже в семейном общении.

Впервые мы с ней познакомились в Старой Руссе на Достоевских чтениях в мае 1993 г., на банкете. Когда я вошел в зал с накрытым столом, смущаясь, как найти место, где можно было бы сесть, нежно улыбающаяся женщина пригласила меня сесть рядом с ней на свободное место. Около нее сидела милая девочка лет семи-восьми, ее дочка Маша. Мы сразу же дружески начали разговаривать. И Наташа пригласила меня посетить свой город, свой университет.

Я не мог сообразить, где находится Нижний Новгород, потому что старый исторический город давно был переименован в советский Горький, и я никогда не видел на карте его старого названия. У меня было некоторое знание, что Горький был закрытым военным городом и местом ссылки известного физика академика Сахарова. Теперь я узнал, что наступило новое время и город открыт для иностранцев. Этот легендарный город и его люди меня привлекали. Наташа пригласила меня на сентябрь 1994 г. на Международную научную конференцию «Русская культура и мир» в их Нижегородском лингвистическом университете. Я с удовольствием принял ее приглашение.

Как раз в то самое время мы со старым петербургским другом, поэтом Ильей Фоянковым, планировали выставку картин своих жен, намеченную на следующий 1994 г. в Петербурге. Жёны, Элла Фоянкова и Нобуко Киносита, хотя они и не профессиональные художницы, а в основном, литераторы: прозаик и поэт — владели искусством мастерски выражать в образах на полотнах небольшого размера свои лирические и метафизические идеи и ощущение природы. Приурочив выставку к конференции в НГЛУ, мы провели ее в Доме журналистов в Петербурге в конце августа 1994 г., после чего поехали с женой в Нижний Новгород.

Благодаря заботам Наташи и ее мужа Саши Кочеткова, университет принял нас очень тепло и оказал большую помощь в подготовке выставки Нобуко. В библиотеке университета, рядом с залом, где проходила конференция, выставка прошла с большим успехом. В то время НГЛУ по инициативе проректора Владимира Тихонова активно развивал научное сотрудничество с университетами Западной Европы и Америки. Тихонов пригласил меня в свой кабинет и предложил установить научное сотрудничество между нашими университетами — НГЛУ и университетом города Тиба в Японии.

В то время у нас в университете Тиба как раз также была принята установка развивать международное научное сотрудничество с зарубежными университетами, используя местоположение университета вблизи от Международного аэропорта Токио (Нарита). Я с удовольствием принял предложение проректора В. Тихонова и начал обращаться к коллегам-профессорам и в администрацию университета Тиба по вопросу о заключении договора о сотрудничестве.

В 1996 г., получив на шесть месяцев стипендию из научного фонда японского правительства, я с апреля по сентябрь жил в Москве. Мы с женой были приглашены Кочетковыми и Тихоновым на Конференцию, проходившую с 16 по 20 сентября в Набережных Челнах. На пароходе по Волге из Нижнего Новгорода до Казани и дальше на автобусе мы несколько часов добирались до места Конференции — базы отдыха в березовом лесу. На экскурсии мы посетили дом-музей художника Ивана Шишкина и могилу Марины Цветаевой в Елабуге.

В сентябре 1997 г. мы с университетским коллегой, профессором английской литературы Мидзуноэ, инициатором развития международного научного сотрудничества, были приглашены на Конференцию в НГЛУ и конкретно обсудили проблемы междууниверситетских научных связей. Как всегда Наташа и Саша пригласили нас в свою квартиру и угощали блюдами, приготовленными искусными руками Саши.

В декабре того же 1997 г. состоялась у нас в университете Тиба в Японии Международная конференция на тему «Проблемы взаимопонимания инациональных культур в одноязычной и многоязычной стране». Мы пригласили на Конференцию троих участников из НГЛУ: Наташу и Сашу Кочеткова

и проректора Владимира Тихонова, заключив договор междуниверситетского научного сотрудничества. По путеводителю родителей моей аспирантки, которая как раз занималась в НГЛУ у Наташи, они осмотрели старый город Камакура. По пути домой в Токио я показал им один сеанс-спектакль в театре Кабуки. Они ночевали у нас дома три ночи.

В следующем, 1998 г. мы с Наташей встретились на ноябрьских Достоевских чтениях в Музее Достоевского в Петербурге. Утром в первый день Чтений жена неожиданно сообщила мне по телефону, что у нас в университете Тиба умерла болевшая раком груди русская преподавательница, Любовь Ивановна Китамори (49 лет), с которой Наташа подружилась в Японии и которую я только что навещал в больнице перед отъездом в Россию. Вечером мы с Наташей вдвоем молились за упокой души Любви Ивановны во Владимирской церкви около Музея.

В сентябре 1999 г. во время открытия японского центра в НГЛУ я возглавлял делегацию по культурному обмену, финансируемую Японским фондом, состоявшую более чем из двадцати человек — профессоров, художников, певцов, женской группы ЮНЕСКО из города Нарита, знакомивших иностранцев с японской культурой на практике, а именно — чайной церемонии, каллиграфии, одеванию кимоно, оригами и игре на японском музыкальном инструменте кото. Банкет был проведен на эксклюзивно арендованном корабле, на котором мы наслаждались плаванием по Волге.

Мой последний визит в Нижний Новгород был в декабре 2004 г. По пути на конференцию в Москве, организованную Игорем Волгиным, я заезжал в Нижний. В японском центре в НГЛУ я встретился с преподавательницей японского языка и аспирантами-японистами, которые стажировались в университете Тиба в рамках нашего междуниверситетского сотрудничества. Побывал я и в гостях у Наташи и Саши.

После того мы с Наташей встречались на симпозиумах Международного общества Достоевского в Будапеште (в 2007 г.) и в Неаполе (в 2010 г.). На этих встречах у нас как-то не получилось выбрать время для обстоятельного разговора, хотя мы часто переписывались по электронной почте.

В марте 2011 г., когда случилась большая авария на АЭС в Японии вследствие гигантского землетрясения и цунами в се-

веро-восточном регионе страны, Наташа с Сашей сразу прислали письмо, беспокоясь о нашем положении, с дружеским советом и предложением переселиться к ним в Нижний Новгород хоть на некоторое время. Они готовы были предоставить нам квартиру для проживания.

Их слова тронули нас до слез. К счастью, наш токийский район оказался безопасным от влияния аварии на АЭС. Потом я слышал, что в то время через иностранные СМИ за границей распространились слухи о серьезной опасности воздействия радиации в том числе и в токийском районе.

Вслед за письмом от Наташи я получил письмо от сестры Саши — Людмилы Кочетковой, которая живет в Америке, в Денвере, писавшей, что она хочет пригласить нас к ней. Наташа заранее сообщила мне, что Саша без ее ведома написал к сестре Людмиле письмо, предположив, что японцам легче получить визы в Америку.

С 14 декабря 2011 г. по 24 февраля 2012 г. мы с Наташей шесть раз переписывались на разные темы. В связи с неожиданной кончиной в конце декабря нашего друга, поэта Ильи Олеговича Фоякова, Наташа сообщила мне о существовании в интернете русских сайтов, посвященных смерти поэта. По поводу новогоднего и рождественского праздников она писала о счастливом настроении в жизни их семьи, совместно отмечавшей праздники, о встречах со школьными друзьями. Потом, обсуждая только что объявленную программу симпозиума Международного общества Достоевского в Москве в 2013 г., высказала надежду на наши встречи не только на симпозиуме, но и в течение 2012 г. (письмо от 7 января).

В письме 24 января она написала: *«Извините, не могу писать много — мы с Сашей уже завтра летим в Тайланд на отдых, вернемся 7-го февраля. Мы так устали за семестр! Сейчас нужно еще столько сделать по работе! До новых встреч!»*

18 февраля я, получив от Наташи по почте календарь на 2013 г. «Ф. М. Достоевский в кругу родных и друзей», сразу написал ей письмо с благодарностью за подарок, спрашивая, где, как они отдыхали в Тайланде, и высказав предположение, что, вероятно, они побывали в Паттайе (где я бывал несколько раз и знаю, что там бывает много русских туристов).

В ответ 24 февраля Наташа написала: *«Ой, да, мы были в Паттайе, как Вы угадали? Ну, это Зазеркалье... мы много плавали и наслаждались их фруктами и морепродуктами (frutti di mare). Но их жизненная философия — это загадка! Они все такие веселые, с нежным выражением лиц, а мрачные русские на их фоне выглядят как слоны»*. Вслед за этими словами она призналась, что занята оформлением документов для университетских занятий и боится, что не будет времени даже для участия в чтениях в Старой Руссе.

В ответ на мои жалобы в связи с проблемами здоровья, вдруг обрушившимися на меня с ноября 2011 г. (болезнь ног, затрудненность передвижения), по всей вероятности от старости, она даже подсказала метод лечения болезни суставов и поощряла меня словами: *«Нет, нужно не поддаваться старости, а с ней бороться — так мне кажется...»* (24 февраля).

Это письмо оказалось последним в нашей переписке с Наташей. Кто мог предугадать и как можно верить и ныне, что через два месяца Наташа вдруг *исчезла* из жизни, будто уведенная кем-то по дороге, неизвестно куда.

Начатые в 1993 г. встречи в Старой Руссе наши отношения с Наташей развились в последующие двадцать лет не только в дружбу, личную и семейную, но и в международное сотрудничество на университетском уровне, в результате чего в НГЛУ был создан Японский центр, который теперь активно работает и воспитывает отличных студентов-японистов.

Я уверен, что удачное проведение Международной конференции, посвященной Ф. М. Достоевскому, в 2000 г. в Университете Тиба в Японии, откровенно говоря, было бы невозможно без опыта, накопленного мной благодаря практике международных проектов в сотрудничестве с НГЛУ. Ведь я научился на практике всему: как мобилизовать необходимые ресурсы для проведения Международной конференции, получать субсидии фондов, сотрудничать с университетской администрацией, коллегами-профессорами и студентами, аспирантами и т. д.

Во всё время развития наших отношений на личном и официальном уровнях меня всегда освещала улыбка Наташи, окутывающая как нежный, ясный свет. Пусть образ ее прекрасной души остается в памяти людей навеки!

2012

СОДЕРЖАНИЕ

От автора

Фиктивный и аутентичный образ автора в произведениях Достоевского

ПО ПОВОДУ ПОНЯТИЯ «РЕАЛИЗМ В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ»
В аспекте соотношения поэтики и антропологии в творчестве Достоевского 9

ФИКТИВНЫЙ АВТОР И АУТЕНТИЧНЫЙ АВТОР В
«КРОТКОЙ» И «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ» 20

«ВОСПОМИНАНИЕ СПАСЕТ ЧЕЛОВЕКА!»

О значении воспоминаний детства в творчестве Достоевского 29

ВИНА АЛЕШИ КАРАМАЗОВА ПЕРЕД СМЕРДЯКОВЫМ В
ОТЦЕУБИЙСТВЕ 37

КОНТРАСТ В ПОНИМАНИИ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ГРЕХА»
ИВАНОМ КАРАМАЗОВЫМ И СТАРЦЕМ ЗОСИМОЙ В СВЕТЕ
БИБЛЕЙСКОЙ КНИГИ ИОВА 46

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА И
ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО 52

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ ДОСТОЕВСКОГО НА ЯПОНСКИЙ
ЯЗЫК И ВОСПРИЯТИЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА ЯПОНСКИМИ
ПИСАТЕЛЯМИ 63

ВОСПРИЯТИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА
ДОСТОЕВСКОГО В ЯПОНИИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ СОРОК ЛЕТ В
СВЕТЕ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ
С КОНЦА XIX в. 88

«ОДНА ИЗ СОВРЕМЕННЫХ ФАЛЬШЕЙ» — ОБЩЕЕ
ЯВЛЕНИЕ В ЖУРНАЛИСТИКЕ ЯПОНИИ И РОССИИ
По поводу интерпретации авторского образа Достоевского 121

В кругу достоевистов. Воспоминания 137

ВОСПОМИНАНИЕ О ГЕОРГИИ МИХАЙЛОВИЧЕ ФРИД-
ЛЕНДЕРЕ

Первая встреча и путешествие вдвоем в Великобританию 139

О ВЛАДИМИРЕ АРТЕМОВИЧЕ 143

ВСТРЕЧА В БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Вспоминая Риту Клейман

УЛЫБКА ЕЕ, ОКУТЫВАВШАЯ НАС КАК НЕЖНЫЙ, ЯСНЫЙ
СВЕТ

Памяти Наташи Живолуповой