

Т. КИНОСИТА

ВОСПРИЯТИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО
В ЯПОНИИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ 40 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 (Shimei Futabatei)¹, известный литератор и первый японский филолог-русист Нового времени, автор получившей широкую известность повести «Плывущее облако» (1889)². Насколько точно постиг Фтабатэй сущность построения повествования Достоевского, подтверждается его мыслью в эссе 1897 г. о различии в подходе к описанию человека в творчестве Достоевского и Тургенева. Согласно его мнению, в первом случае точка авторского видения остается внутри изображаемого персонажа и почти сливается с его личным видением себя, 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, значит, излишней идентификации с объектом. Крупнейший поэт нового времени Сакутаро Хагивара (Sakutarō Hagiwara), 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 владела умами целого поколения. Участники группы „Сиракаба“ поставили Толстого и Достоевского на одну доску и обожали их как двух богов литературы»⁴.

¹ Псевдоним; настоящее имя — Хасэгава Тацуносукэ (Hasegawa Tatsunosuke).

² «Уки гумо» («Плывущее облако»); 浮雲.

³ *Фтабатэй Симэй*. Фтабатэй Симэй дзэнсю (Полн. собр. соч.): В 9-ти т. Токио, 1965. Т. 5. С. 165; 二葉亭四迷9卷全集第5巻165頁. 岩波書店 // 東京, 1965

⁴ *Хагивара Сакутаро*. Хадзимэтэ Достоэфуский о ёндакоро (Когда я впервые читал Достоевского) // Хагивара Сакутаро. (Полн. собр. соч.): В 15-ти т. Токио, 1976. Т. 9. С. 159; 初めてドストイェフスキーを読んだ頃 // 15巻全集第9巻159筑摩書房 // 東京, 1976.

На самом деле, по мнению Хагивара, творчество обоих писателей глубоко различается в художественно-эстетическом отношении. Их творческие приемы фактически являются двумя полусами 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 их 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, находящейся в конфликте с традиционным общественным укладом, а также с левой идеалистической идеологией. Иначе говоря, японцев напрямую касались экзистенциальные проблемы уединенного разрозненного сознания, столь ярко обрисованные в «Записках из подполья» Достоевского. Не случайно именно в это время, в 1934 г., японский перевод книги Л. Шестова «Достоевский и Ницше»⁶ овладел умами японских интеллигентов и породил оживленную полемику на основе широкого обсуждения того, что называли «волнениями и тревогами Шестова» или «феноменом Шестова»⁷.

Характерный представитель этого периода в развитии литературы, критик Хидэо Кобаяси (Hideo Kobayashi) (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 маленьких людей, потерявших идентичность личности, вышедших из сознания писателя, уже гуляют по улицам»⁸.

Писатель-формалист Риити Ёкомицу (Riiti Yokomitu) (1898–1947) в своей статье «О чистом романе» (1935)⁹ даже предложил ввести инстанцию «четвертого лица» в повествовательную схему литературного произведения, для того чтобы зафиксировать скрытую точку зрения

⁵ Там же. С. 159; 同上159頁.

⁶ В японском переводе: «Хигэки но тэтугаку» («Философия трагедии»); 悲劇の哲学.

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.

⁸ Кобаяси Хидэо. Кобаяси Хидэо дзэнсю (Полн. собр. соч.) В 13-ти т. Токио, 1978. Т. 1. С. 152–153; 小林秀雄第13卷全集. 新潮社 152 – 153頁 // 東京 1978.

⁹ «Дзюнсуи сэсэту ни туйте»; 純粹小説について.

автора и получить возможность описания потерявшего идентичность персонажа изнутри его сознания в ситуации «феномена Шестова»¹⁰.

Выступивший на литературную арену послевоенного времени Риндзо Сиина (Rinzo Siina) (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, в итоге написав 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.

Писатель Тайджун Такэда (Tajjun Takeda) (1912–1976), выступивший на литературную арену после Второй мировой войны, также до войны был репрессирован милитаристским режимом за участие в запрещенной профсоюзной деятельности и отправлен на военную службу рядовым солдатом в Китай. В своей работе он обратил внимание на внутреннее пространство писательского «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 (Arimasa Mori) (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 переключкой мелодий в fugaх Баха.

Литературному критику Дзюндзо Караки (Junzo Karaki) (1904–1980) принадлежит статья «Достоевский — из мира третьего лица к миру второго лица» (1949)¹³. Опираясь на идеи С. Кьеркегора и М. Бубера,

¹⁰ В публицистике было широко распространено понятие «Шестов гэнсё» («феномен Шестова») シエストフ現象.

¹¹ См. о Сиине: *Киносита Т.* Достоевский и японская литература 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.

¹² Там же. С. 194–195; 同上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 II (Библиотека литературного чтения «Достоевский 2»). Токио, 1978; ドストイエフスキイー三人称世界から二人称世界へ、// 文芸読本ドストエーフスキイ II. 河出書房新社 // 東京, 1978.

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, т. е. мир вторых лиц „я“ и „ты“, освобожденных из нетерпеливой фиктивности третьего лица, иначе говоря, определенного формулой $2 \times 2 = 4$ и скованного жесткими рамками ньютоновской физики, механической схемой, враждебным человеку устройством времени и пространства»¹⁴.

В отмеченном ряде цитат 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. Бахтина 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-х гг.¹⁵

II

Цель данной статьи заключалась в освещении главных тенденций достоеведения в Японии за последние 40 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 (Takako Urushibara) (1934–1973), впервые полностью посвященный поэтике Достоевского: «Достоевский. Стиль и жанр писателя-романиста»¹⁶. Автор монографии в 1960-х гг. занималась в течение года в библиотеках в Москве и Ленинграде. 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, что речь идет о некой творческой метафизике писателя, где

¹⁴ Там же. С. 126; 同上126頁.

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. СПб., 2005. С. 153–161.

¹⁶ *Урусибара Такако.* Достоевский — Тёхэн сакка тоситэ но хохоу то ёсики (Достоевский. Стиль и жанр писателя-романиста). Токио, 1972; ドストエフスキー・長編作家としての方法と様式. 思潮社 // 東京, 1972.

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.

В 1974 г. Кэйдзабуро Арая (Keizaburo Araya) (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 значения, возникающего в диалоге между субъективными адресантом и адресатом сообщения в структуре художественного произведения. Принимая во внимание неизбежную нестабильность значений этих слов, он проанализировал смысл высказываний героя «Записок из подполья», в котором 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, сформулированной 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» (ПСС. Т. 8. С. 340), которое привиделось Ипполиту, а в двух других — ощущения Мышкина, когда «он мучился глухо и немом» (ПСС. Т. 8. С. 352), и Раскольников в эпизоде на Николаевском мосту («духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина») (ПСС. Т. 6. С. 90). Автор книги предполагает, что этот комплекс представленный связан с фрагментом Евангелия от Марка²¹, где описывается приступ эпилепсии у подростка, вызванный «духом немым и глухим». При этом Арая отвергает предположение о прямой связи между событиями художественного мира писателя с его личной биографией. Для Достоевского важнее осуществление идеи в судьбе персонажа, связанного мистической связью с могущественной природой, играющей судьбой человека.

¹⁷ Перевод книги Бахтина был издан в 1968 г.

¹⁸ Арая Кэйдзабуро. Достоэфуский но хохоу (Стиль Достоевского). Токио, 1974; ドストエフスキイの方法. 海燕書房//東京, 1974.

¹⁹ Арая Кэйдзабуро. «Туми то бату» но дайдай коосэи (Структура сюжета «Преступление и наказания») // Достоэфускиито нихон бунгаку (Достоевский и японская литература) // Токио, 1976; 『罪と罰』の題材構成 // ドストエフスキイと日本文学. 海燕書房 // 東京, 1976.

²⁰ Арая Кэйдзабуро. «Хакути» о ёму (Прочитываю роман «Идиот»). Токио, 1979; 『白痴』を読む、// 東京, 1979.

²¹ См. гл. 9, стих 17.

В книге «Прочитываю Достоевского» (1978)²² известный литературный критик и историк французской литературы Тору Тэрада (Тогу Тэрада) (1915–1995) предложил свой опыт прочтения произведений писателя, попутно сравнивая текст японского перевода с оригиналом (по 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 тематически-мотивной 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 не в состоянии реализовать себя полностью... Человек может выражать себя только относительно 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 недоверие к писателям типа Бальзака, рисующих человека, равного себе в своем едином незыблемом образе»²³.

Особенно интересуется Тэрада роман «Подросток», который он называет «повторным дебютантом» («maiden work») Достоевского. В эпизодах и сюжетных конфликтах 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». Особенность манеры письма Достоевского проявляется в том, что 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 событийности²⁴.

Литературный критик Тэсутаро Каваками (Tetsutarō Kawakami) (1902–1980), участвующий в переводе книги Шестова, опубликовал в 1977 г. сборник работ «Мой Достоевский»²⁵. Первая часть книги

²² Тэрада Тору. Достоевский ёму (Прочитываю Достоевского). Токио, 1978; ドストエフスキーを読む. 筑摩書房 // 東京, 1978.

²³ Там же. С. 333.

²⁴ Там же. С. 359.

²⁵ Каваками Тэсутаро. Вага Достоевский (Мой Достоевский). Токио, 1977; わがドストエフスキー. 河出書房新社 // 東京, 1977.

состоит из статей, написанных до войны. В эти годы Каваками, находясь под влиянием творчества А. Жида, увидел в персонажах Достоевского не столько характер, сколько «чистую функцию», иначе говоря, «бескорыстие поступка». В 1970-е гг. (когда, не без влияния маоизма, в среде 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 себя²⁶. 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 Ш. Бодлером; отрицательное отношение Достоевского к католицизму Каваками трактует как проявление консервативной идеологии, отрицающей возможность развития России в сближении с Западной Европой.

Ученик Карла Барта, религиовед и идеолог протестантизма Кацуми Такизава (Katsumi Takizawa) (1909–1984) в своей монографии «Достоевский и современность»²⁷ (1972) также останавливается на изучении феномена «подпольного человека» Достоевского, связывая его с угасанием бунтарских настроений в студенческом движении Японии, распавшемся на отдельные противостоящие друг другу группы. Он пишет: «Я подтверждаю, что „подпольный человек“ Достоевского представляет собой не столько „волонтериста, враждебного рационализу“, сколько человека острого ума. Он до предела точно раскрыл закономерный „самообман“ — „неосознанный обман“ обыкновенных людей и известных исторических деятелей. Для поддержки истинной духовной самобытности „необходима твердая основа“, однако ее не существует. В этой ситуации „подпольный человек“ всё же идет до конца, осуществляя свою идею, в завершение 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 удовлетворяется таким выводом»²⁸.

В этом же русле аналитического истолкования экзистенциальной парадоксальности «подпольного человека» Такизава утверждает, что «для реальности нашей жизни и мышления проблема заключается не в том, чтобы решить, важнее ли индивидуальное или обществен-

²⁶ См. вторую часть книги «Бунтарство „подпольного человека“» (гл. 1 и 2): «„Тика сэйкату ся“ но дзохан» 1, 2. 「地下生活者」の造反 1, 2.

²⁷ *Такизава Кацуми*. Достоевский то гэндай (Достоевский и современность). Токио, 1972; ドストエフスキーと現代 三一書房 //東京, 1972.

²⁸ Там же. С. 38.

ное, но в том, чтобы точнее понять одновременную соотносительность ценностного отношения „для себя“ и „для других“»²⁹.

Японским читателям, пережившим эпоху милитаризма и ее катастрофическое завершение, а далее — послевоенную переоценку ценностей и в 1970-е гг. ставшим 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 (Kanta Takagi) «Достоевский и христианство»³⁰ (1975). В своем кратком и весьма корректном анализе религиозных и антропологических взглядов Достоевского он сравнивает его с Толстым и, опираясь на философию Кьеркегора, рассматривает «нелогичность и парадоксальность веры» персонажей Достоевского.

Сатико Хиямута (Sachiko Hiyamuta) в своей книге «Достоевский — преодоление атеизма»³¹ (1988) поставила задачу 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 к Иисусу Христу.

Религиовед, историк протестантизма Масако Матумото (Masako Matumoto) в монографии «Вера Достоевского»³² (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 позитивное утверждение 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 методики социологии и психоанализа. Можно заметить, что психоаналитический подход в изучении произведений Достоевского не был популярен в Японии, особенно с того момента, когда литературный критик Хидэо Кобаяси (Hideo Kobayashi) опубликовал ряд работ о Достоевском,

²⁹ Там же. С. 44.

³⁰ Такаги Канта. Достоевскийто крисуто кё (Достоевский и христианство). Токио, 1975; ドストエフスキーとキリスト教. 北千住文庫 // 東京, 1975.

³¹ Хиямута Сатико. Достоевский — мусин рон но кокуфуку (Достоевский — преодоление атеизма). Токио 1988; ドストエフスキー・無神論の克服. 近代文藝社 // 東京, 1988.

³² Матумото Масако. Достоевский но синко (Вера Достоевского). Токио, 1984; ドストエフスキーの信仰. 八千代出版 // 東京, 1984.

в которых суровой критике подверг монографию И. Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк»³³. Кобаяси полностью отрицает описанную в ней продуктивность психоаналитического метода как инструмента литературоведения, в том числе и концепцию Фрейда.

В 1971 г. психиатр Коуити Огино (Koūiti Ogino) (1921–1991), японский последователь З. Фрейда, Ю. Минковского и Х. Теленбаха, издал работу «Достоевский. Искусство и патология»³⁴. Учитывая критику психоаналитического метода со стороны Кобаяси, он, тем не менее, утверждал полезность психоанализа для понимания произведений Достоевского. В склонности писателя к играм и рачительству 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 влияния эпилепсии и других такого рода феноменов, описанных в произведениях Достоевского.

Социолог Кэйити Сакута (Keiiti Sakuta), автор книги «Мир Достоевского»³⁵ (1988), применяет психоаналитический метод не к описанию характера писателя, но к истолкованию внутреннего мира его персонажей, в частности, их драматических столкновений. Для выполнения 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 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 Федору Павловичу. Используя философию интуитивизма Бергсона, исследователь истолковывает феномен «дежавю» Раскольникова, созерцающего вид на 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 борьбе за объект, которым желают обладать (Мышкин и Рогожин в «Идиоте», герои «Белых ночей» и «Униженных и оскорбленных» и др.), а также значение сакральной жертвы ради «возрождения общества»

³³ Neufeld J. «Dostojewski» Достоевский носэисин вунэски (Психоанализ Достоевского) / Пер. Ё. Хиратука. Токио, 1936; ドストエフスキの精神分析. 東京精神分析学研究所出版部 // 東京, 1936.

³⁴ Огино Коуити. Достоевский — Гэйдзюто то бэри (Достоевский. Искусство и патология). Токио, 1971; ドストエフスキー・芸術と病理. 金剛出版 // 東京, 1971.

³⁵ Сакута Кэйити. Достоевский но сэай (Мир Достоевского). Токио, 1988; ドストエフスキの世界. 筑摩書房 // 東京, 1988.

(Матреша — Мария Лебядкина) истолковываются автором в рамках парадигм Фрейда и Жирара³⁶.

Филолог-русист Кэнноскэ Накамура (Kennosuke Nakamura) дает японским читателям немало новых материалов и сведений о жизни и творчестве Достоевского, в том числе даже о его рисунках³⁷. Следует отметить, что как истолкователь творчества русского писателя он всегда сохраняет «натуралистическую позицию». В своем научном творчестве Накамура сочетает отрицательное восприятие Достоевского с философско-метафизической и религиозноведческой 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 исследователя 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»³⁸ (1984, русский перевод — 1997). 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. Понимать художественный мир Достоевского означает понимать болезнь человека с помощью больного Достоевского»³⁹. В представленном здесь исследовательском методе в качестве ключевых терминов наряду с «эпилепсией» выступают «шизофрения», «мазохизм» и «садизм»; поиск признаков этих болезней в персонажах Достоевского составляет содержание анализа произведений писателя.

Еще до публикации первой книги Накамуры литературный критик Хидэаки Окэтани (Hideaki Oketani) издает книгу «Достоевский»⁴⁰ (1978), в которой так же, как Накамура, он опирается на концепты «чувства» и «ощущения». Окэтани пишет: «Идеи Достоевского активно проявляют

³⁶ К. Сакута опирается в своей теории на работы Р. Жирара: «Ложь романтизма и правда романа» (*Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, 1961), «Насилие и священное» (*La violence et le sacré*. Paris, 1972).

³⁷ См.: Накамура Кэнноскэ. Достоевский но эгайта сукэти (О рисунках Достоевского) // Сираэрзару Достоевский (Неизвестный Достоевский). Токио, 1993. С. 19–50; ドストエフスキーの描いたスケッチ // 知られざるドストエフスキー. 岩波書店 // 東京, 1993. 19–50頁.

³⁸ Накамура Кэнноскэ. Достоевский Сэй то си но канкаку (Чувство жизни и смерти у Достоевского). Токио, 1984; ドストエフスキー・生と死の感覚. 岩波書店 // 東京, 1984.

³⁹ Накамура Кэнноскэ. Эйн но Достоевский (Вечный Достоевский). Токио, 2004. С. VI; 永遠のドストエフスキー. 中公新書 // 東京, 2004.

⁴⁰ Окэтани Хидэаки. Достоевский (Достоевский). Токио, 1978; ドストエフスキー. 河出書房新社 // 東京, 1978.

себя в ситуации, где теория оказывается бессильной <...>. Никакие идеи, не укорененные в чувстве, для него не могут иметь серьезного значения»⁴¹. Задачей критика становится решение проблемы бытия Бога, мучившей писателя на протяжении всей его жизни. По мнению Окэтани, ее решение находится в теме «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 «Изучение Достоевского» (1984, № 1) были опубликованы две статьи на эту тему: «Подсознательное — Достоевский и Юнг»⁴² Кагуя Фукуи (Katuya Fukui) и «Земля–Богоматерь–София»⁴³ Садаёси Игэта (Sadayosi Igeta). 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 Игэта, анализируя ситуацию с изучением фольклора в России 1860-х гг., отмечает влияние публикаций Ф. И. Бушлаева и А. Н. Афанасьева на творчество Достоевского. Мифологические элементы и мотивы типа «Мать сыра-земля», связанные с образами Сони Мармеладовой и Марии Лебядкиной, согласно концепции Игэты, соотносятся с «коллективным подсознанием» Юнга.

В 2003 г. Игэта публикует книгу «Достоевский — жизнь слов»⁴⁴, в ней он пытается осмыслить значение творческого мира Достоевского в контексте мировой культуры. Осознанно применяя постструктуральную 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, Гёте, Гофмана, По и др. Обнаруживая реминисценции из произведений этих авторов, он показывает формирование ряда тем в творчестве Достоевского, таких как «атеизм», «сверхчеловек», «женский вопрос», «двойники», а также антиутопические мотивы. Общее направление реализации указанных мотивов в творчестве Достоев-

⁴¹ Там же. С. 297; 同上297頁.

⁴² *Фукуи Катюя*. Муисики тэки на моно — Достоевский то Юнг (Подсознательное — Достоевский и Юнг) // Достоевскийэнкю (Альманах Японского общества Достоевского: Изучение Достоевского № 1). Токио, 1984. С. 3–22; 無意識的なもの—ドストエフスキーとユング // ドストエフスキー研究 № 1. 海燕書房 // 東京, 1984, 3 – 22頁.

⁴³ *Игэта Садаёси*. Дайти–Сэйбо–София (Земля–Богоматерь–София) // Там же. С. 23–40; 大地—聖母—ソフィア // 同上, 23 – 40頁.

⁴⁴ *Игэта Садаёси*. Достоевский — Котоба но сэймэй (Достоевский — жизнь слов). Токио, 2003; ドストエフスキー・言葉の生命. 群像社 // 東京, 2003

ского 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 (Naoto Sugisato) в своей работе «„Книжность“ и „исполнение роли“ — по поводу „Записок из подполья“»⁴⁵ тщательно изучает речь «подпольного человека». В итоге своих исследований он обнаруживает клише, которые при описании персонажей Достоевский заимствовал в предшествующей 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».

Филолог-компаративист Такаёси Симидзу (Takayoshi Shimizu) в монографии «Записки о Достоевском. Мир романа „Преступление и наказание“»⁴⁶ (1978), 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»⁴⁷. Исследователь считает пародию важнейшей формой отклика на «чужое слово» в творчестве Достоевского. По его мнению, в отличие от реалистов типа Толстого или Бальзака, у Достоевского отсутствует в изображении личности героев статическая устойчивость. В разрозненном 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 двойничность оказываются доминантой в изображении поступков и слов героев Достоевского.

Эту исследовательскую позицию Симидзу сохраняет и в следующих своих работах: «Рождение шута — прочтение Достоевского»⁴⁸ (1984) и «Зрелище шутовства — прочтение Достоевского»⁴⁹ (1994). В последней книге исследовательской трилогии «Прочтение „Братьев

⁴⁵ Сугисато Наото. «Сёмоту сэй» то «энги» — «Тика сити но сюки» ни туйтэ («Книжность» и «исполнение роли» — по поводу «Записок из подполья») // Коосаку суру гэнго (Перекликающиеся слова). Токио, 1992; <書物性>と<演技> — 『地下室の手記』について / 交錯する言語. 名著普及会 // 東京, 1992.

⁴⁶ Симидзу Такаёси. Достоевский ноото — «Туми то бату» но сэкай (Записки о Достоевском. Мир романа «Преступление и наказание»). Фукуока, 1981; ドストエフスキー・ノート — 『罪と罰』の世界. 九州大学出版会 // 福岡, 1981.

⁴⁷ Там же. С. 403; 同上403頁.

⁴⁸ Симидзу Такаёси. Доокэ но тандзэ — Достоевский о ёму (Рождение шута — прочтение Достоевского). Токио, 1984; 道化の誕生 — ドストエフスキーを読む. 美神館 // 東京, 1984.

⁴⁹ Симидзу Такаёси. Доокэ но фуукэй — Достоевский о ёму (Зрелище шутовства — прочтение Достоевского). Фукуока, 1994; 道化の風景 — ドストエフスキーを読む. 九州大学出版会 // 福岡, 1994.

Карамазовых“» под названием «Новое начало — прочтение романа „Братья Карамазовы“»⁵⁰ (2001) 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 смысловую 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 насущное требование путем смирения вернуться к «безвинной жизни» и освободить силы «выздоровливающего человека».

Митико Томиока (Mitiko Tomioka) в своей работе «Зеленая занавеска — „Идиот“ Достоевского и Рафаэль»⁵¹ (2001) выдвинул оригинальную трактовку финальной сцены романа «Идиот», где за «зеленой, штофной, шелковой занавеской» (ПСС. Т. 8. С. 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» (ПСС. Т. 8. С. 503). Томиока предполагает, что эта комната за зеленой занавеской была заимствована из картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». Это предположение подкрепляется фактом, что Рафаэль изобразил над верхушкой занавески карниз с кольцевыми крючками (хотя это не сразу бросается в глаза). Возможно, что во время посещения Дрезденской галереи Достоевский заметил эту деталь, вероятно, когда наблюдал картину, стоя на стуле — этот эпизод был записан в дневнике Анны Григорьевны. 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 писателя к племяннице Соне: «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» (ПСС. Т. 28, кн. 2. С. 318), что подчеркивает, по мнению автора, глубокую символичность этой связи, проливающей свет на историю создания романа «Идиот».

Филолог-русист Сэйитиро Такахаси (Seiichiro Takahashi) в книге «Прочитываю „Преступление и наказание“ — преступление от имени „справедливости“ и кризис цивилизации»⁵² (1996) исследует текст

⁵⁰ Симидзу Такаёси. Арата нару сютпату — «Карамазоф но кёдай» о ёму (Новое начало — прочтение романа «Братья Карамазовы»). Фукуока, 2001; 新たなる出発 — 『カラマーゾフの兄弟』を読む. 九州大学出版会 // 福岡, 2001.

⁵¹ Томиока Митико. Мидори иро но каатэн — Достоевскийно «Хакути» то Рафаэро (Зеленая занавеска — «Идиот» Достоевского и Рафаэль). Токио, 2001; 緑色のカーテン — ドストエフスキーの『白痴』とラファエロ. 未来社 // 東京, 2001.

⁵² Такахаси Сэйитиро. «Туми то багу» о ёму — «Сэйги» но хандзай то бунмэй но кики (Прочитываю «Преступление и наказание» — преступление от имени

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, Такахаси указывает, что, возможно, творчество русского писателя повлияло, в свою очередь, на А. Конан Дойла, это выражается, в частности, в сходстве ряда эпизодов в описании Раскольникова и Шерлока Холмса. Согласно логике Такахаси, Раскольников, охваченный ненавистью к социальному неравенству, затеял убийство старухи будто бы в итоге «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 Раскольникова и Лужина. Оба захвачены рационалистическим мышлением, утилитаризмом и пресловутым «законом природы», оба оправдывают свои поступки добрыми намерениями, действуют под предлогом установления справедливости и пренебрегают реальным положением вещей. Противоположная позиция подчеркивается высказыванием Разумихиным слова «вранье» («я люблю, когда врут», «соверши — до правды дойдешь») (ПСС. Т. 6. С. 155), чем манифестируется снисходительное отношение к человеку, противостоящее рационалистическому мышлению Раскольникова и Лужина. Рассматривая перспективу воскресения Раскольникова под влиянием христианской этики и народных представлений о спасении души, олицетворенных Соней Мармеладовой, исследователь во главу угла ставит вопрос о возможности примирения совести человека с совершённым им убийством.

Позже Такахаси опубликовал книгу «Модернизация России и молодой Достоевский — от Отечественной войны до Крымской»⁵³ (2007), в которой предпринял попытку осветить скрытые смыслы элементов произведений Достоевского в историко-культурном и общественно-политическом контекстах. Такахаси предполагал, что, работая под контролем цензуры 1840-х гг., писатель пользовался эзоповым языком.

Филолог-компаративист Синъити Асикава (Siniti Asikawa) опубликовал книгу «Воскресение в „Преступлении и наказании“ — Достоевский и Библия»⁵⁴ (2007). Особое место в монографии занимает изучение сюжетной линии, связанной с историей отношений Раскольникова

«справедливости» и кризис цивилизации). Токио, 1996; 『罪と罰』を読む — 「正義」の犯罪と文明の危機 // 東京, 1996.

⁵³ Такахаси Сэйитиро. Россия но киндайка то вакаки Достоевский (Модернизация России и молодой Достоевский — от Отечественной войны до Крымской). Йогогама, 2007; ロシアの近代化と若きドストエフスキー. 成文社 // 横浜, 2007.

⁵⁴ Асикава Синъити. «Туми то бату» ни окэру фуккату — Достоевский то сэйсё (Воскресение в «Преступлении и наказании» — Достоевский и Библия). Нагоя, 2007; 『罪と罰』における復活—ドストエフスキーと聖書. 河合文化教育研究所 // 名古屋, 2007.

с его невестой Наталией, а также с ее матерью-хозяйкой, оставшихся за пределами времени действия романа, так сказать, в ушедшем утопическом пространстве, по выражению героя, в «каком-то бреду весеннем» (ПСС. Т. 6. С. 177). Обладая сердцем «добрého 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. Глетворный дух в описании смерти Мармеладова (ПСС. Т. 6. С. 183), появляющийся также на улице в галлюцинации Сони (ПСС. Т. 6. С. 243), в роли автореминисценции затем возникает в «Братьях Карамазовых» при описании смерти старца Зосимы. Мертвая старуха-процентщица является во сне Раскольникову, Соня читает ему про воскресение Лазаря в книге 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...» (ПСС. Т. 6. С. 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 бояться» (Евангелие от Луки, 12:5). Путь воскресения Раскольникова параллелен с «ходом углубления его познания и пробуждения» в духе принятия смирения и самоотверженности, по примеру Сони и по образцу Иисуса Христа. Как последний момент борьбы Раскольникова за свое воскресение исследователем предполагается сюжетный ход в виде подражания Иисусу Христу в пустыне, противоборствующему искушениям со стороны Сатаны.

Книга литературного критика нового поколения Муцуми Ямасиро (Mutumi Yamasiro) «Достоевский»⁵⁵ (2010) показывает, что автор научился стилистической фигуре у Хидэо Кобаяси — представителя старого поколения критиков. Ориентируясь на его стиль анализа творчества писателя, Ямасиро начинает свою работу с разработки темы «Симэи Фтабатэй и Бахтин». Согласно известному положению Фтабатэя, «в творчестве Достоевского проявляется какая-то идея в отношениях между персонажами, а в творчестве Тургенева иначе; только в характеристике отдельного человека проявляется идея». По словам Ямасиро, «тео-

⁵⁵ Ямасиро Муцуми. Достоевский (Достоевский). Токио, 2010; ドストエフスキー. 講談社 // 東京, 2010.

ретическая 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 диалогическое отношение? Что означает отдать идею этому отношению?»⁵⁶

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»⁵⁷.

Как типичный пример «разногласия» Ямасиро отмечает проникновенную реплику Алеши, адресованную Ивану: «Не ты!» (ПСС. Т. 15. С. 40) и реакцию Ивана. Критик усматривает в амбивалентном «разногласии» коннотацию «согласия», открывающую самый смысл диалогического смыслообразования в текстах Достоевского, а также антропологическую и экзистенциальную основу изображения человека в творчестве писателя. Имеющие оттенок «согласия» слова «разногласий» в диалогической коммуникации, по 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 встречающемся в творчестве Достоевского.

В связи с поставленным Ямасиро вопросом о значении дихотомии «разногласие/согласие» в ракурсе определенного модуса самосознания, думается, уместно сказать о работах автора настоящей статьи Тоёфуса Киноситы (Toyofusa Kinoshita). 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 русском⁵⁸. В первой из них анализируется гипотеза Фтабатэя о различии между авторским стилем Тургенева и Достоевского, из манеры описания персонажей делается вывод о том, что противопоставление

⁵⁶ Там же. С. 21; 同上21頁.

⁵⁷ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1996. Т. 5. С. 364.

⁵⁸ Киносита Тоёфуса. Нихон Киндай вунгаку то Достоевский (Японская литература нового времени и Достоевский). Йокогама, 1993; 日本近代文学とドストエフスキー. 成文社 // 横浜, 1993; Киносита Тоёфуса. Достоевский — соно тайватеки сэкай (Достоевский и его диалогический мир). Йокогама, 2002; ドストエフスキー・その対話の世界. 成文社 // 横浜, 2002; Киносита Тоёфуса. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005.

не ограничивается уровнем стиля в поэтическом плане, но обозначает существенные различия в мировоззрениях двух писателей по отношению к миру, чужому 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. Если при изображении персонажа подходить к нему «изнутри», по выражению Фтабатэя, иначе говоря, вживаться в персонаж и в тот же момент находиться вне его границ, то это заставит персонаж «открыть самого себя» в силу провокации, так сказать, в духе «сократической иронии».

По наблюдению Киносита, центральным персонажам, героям в творчестве Достоевского, которые в той или иной степени страдают от разрозненного самосознания «подпольного элемента», присущ характер «романтической иронии». Она, выступая модусом самосознания и психики, проявляется двояко в зависимости от ситуации: или как крайний субъективизм, или как крайнее самоуничтожение, исходящее из общего корня максималистского идеализма⁵⁹. Одним из типичных субъектов такого рода самосознания является герой «Кроткой», который, оправдывая себя «иронией судьбы» (ПСС. Т. 24. С. 27), на самом деле злоупотребляет «романтической иронией», спровоцировав героиню поведи на самоубийство своими крайне субъективистическими поступками. В авторском подходе к такому субъекту как предмету художественного изображения необходима ирония другого типа, так сказать, ирония «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 на себя» (дистанцирование от героя). То есть, по термину Бахтина, автор находится «на пороге»: везде в творчестве он проявляется как дух, но неуловим в образе. По словам Бахтина, «первичный автор не может быть образом: он ускользает из всякого образного представления»⁶⁰. С такой точки зрения Киносита рассматривает функцию первичного (подлинного) автора в структуре произведения⁶¹.

⁵⁹ Киносита Тоёфуса. По поводу понятия «реализм в высшем смысле» Ф. М. Достоевского. В аспекте отношения поэтики и антропологии // Достоевский и мировая культура. 2009. № 25. С. 103–113.

⁶⁰ Бахтин М. Из записей 1970–1971 // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353, 363.

⁶¹ Киносита Тоёфуса. Ирония судьбы или ирония романтическая? По поводу трагедии героев рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 13–17 (то же см. в работе: Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 44–50); Киносита Тоёфуса. «Где эта беда? Зачем они не понимали друг друга?»: причина гибели Васи Шумкова в повести «Слабое сердце» // Там же. С. 98–108; Киносита Тоёфуса. Вина Алеши Карамазова перед Смердяковым в отцеубийстве // Докл. на 14-м Междунар. симп. Неаполь, Италия, 2010 г. [Электронный ресурс] <http://www.ne.jp/asahi/dost/jds/dost404.htm> (дата обращения 13.01.14).

Такое качество авторской функции совершенно соответствует природе антропологических идей, олицетворенных в образе мечтателя с «подпольным» самосознанием, тоскующего по утопическому человеческому взаимоотношению «Я–Ты» (вживанию) в духе идей М. Бубера, В. Иванова, Н. Бердяева и др. Но отношение «Я–Ты» в то же время находится под угрозой превращения в отношение «Я–Оно» (внеаходимость) во временно-пространственной связи. Это явление, по выражению Бубера, «возвышенная печаль нашей судьбы», часто составляет главный сюжет творчества Достоевского, и данной теме посвящаются некоторые статьи Киносита⁶².

Постановка вопроса о поэтике Достоевского Тэцуо Мотидзуки (Tetsuo Motizuki) перекликается с вышеизложенными размышлениями о двойственности авторской позиции Достоевского. В статье «Парадокс и полифония»⁶³ (2001) 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 установки 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 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 уходит из поля зрения читателей.

В статье «Сознание времени в повести „Кроткая“ Достоевского»⁶⁴ (2001) Мотидзуки рассматривает несовпадения в хронологии воспоминания (реального повествования) и течения происходящих событий.

⁶² Киносита Тоёфуса. Проблемы понятия «сострадание» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб., 1999. № 12–13. С. 45–50 (то же см. в работе: Киносита Тоёфуса. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 75–81); Киносита Тоёфуса. «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 см. в работе: Киносита Тоёфуса. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 109–124).

⁶³ Мотидзуки Тэцуо. Парадокс то полифонии (Парадокс и полифония) // Ронсю. Достоевскийто гендай — кэнкю но призм (Достоевский и современность — призма изучения). Сб. статей / Под ред. Т. Киносита, А. Андо. Токио, 2001. С. 369–376; パラドックスとポリフォニー // 論集・ドストエフスキーと現代—研究のプリズム / 木下豊房・安東厚編著 // 東京, 2001. 同上369 - 376.

⁶⁴ Мотидзуки Тэцуо. Достоевский но сёсэту «Отонасии онна» ни миру дзикан исики (Сознание времени в повести «Кроткая» Достоевского) // Там же. С. 153–172; ドストエフスキーの小説 “おとなしい女” に見る時間意識 // 同上153 - 172.

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 российской литературе XIX в., начавшегося с «Философических писем» П. Я. Чаадаева.

Представляет интерес другая статья Мотидзуки — «Развитие казуистики — один аспект „Братьев Карамазовых“»⁶⁵ (1985), в которой он анализирует казуистические элементы в речах и взглядах Павла Смердякова. В главе «Контрверза» Мотидзуки исследует риторические приемы в речах адвоката Фетюковича, вопрос Федора Павловича относительно фабрики, на которой изготавливаются крючья для оборудования 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 исключение и Алеша, который дает Дмитрию совет, сравнимый с логикой иезуитов, — «ведь этак иезуиты говорят» (ПСС. Т. 15. С. 186). Также и 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 Дзюнъити Судзуки (Junichi Suzuki) «Приглашение к воспитательному роману „Подросток“»⁶⁶ (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 обнаруживает 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 записи с середины декабря до конца апреля (период, следующий за «настоящим»); 4) время записи эпилога в середине мая после получения рецензии от Николая Семеновича. Итогом тщательного изучения структуры художественного времени и сюжетно-событийной линии главного героя является формулирование авторской стратегии

⁶⁵ Мотидзуки Тэцую. Кэтуги рон но тэнкай — «Карамазов но кэдаи» но ити мэнь (Развитие казуистики — один аспект «Братьев Карамазовых») // Достоевский но гэндзай (Современное состояние [изучения] Достоевского) / Под ред. Т. Эгава, И. Камэяма. Токио, 1985. С. 207–220; 決議論の展開 — 『カラマーゾフの兄弟』の一面 // ドストエフスキーの現在 / 江川卓・亀山郁夫共編. JCA出版 // 東京, 1985. 207 – 220.

⁶⁶ Судзуки Дзюнъити. Кёю сёсэту «Мисэинен» хе но сётай (Приглашение к воспитательному роману «Подросток») // Там же. С. 191–205; 教養小説『未成年』への招待 // ドストエフスキーの現在, 同上191 – 205.

Достоевского: изображение времени «беспорядка и хаоса», порождающего «случайное семейство».

В статье Ацуси Андо (Atsushi Ando) «Категория „Шута“ и „самозванца“ в свете творческого процесса по созданию романа „Бесы“»⁶⁷ (1985) исследователь указывает на тесную взаимосвязь между мотивами «двойника» и «самозванца», восходящую к теме повести «Двойник». Замысел писателя реализуется в ходе развертывания сюжета, когда Петр Верховенский перестает быть «шутом» и превращается в «интригана», а Николай Ставрогин вместо ожидаемой читателем роли «самозванца» начинает играть роль «шута». Тем самым открывается телеологический вектор замысла писателя, открывающего при помощи ряда сюжетных эпизодов смысл опасной деловой 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 Урай (Yasuo Urai) и Мотидзуки и при финансовой поддержке японского научного фонда Андо выполнил исключительно ценную в научном отношении работу по созданию конкорданса текстов «Преступления и наказания»⁶⁸ и «Идиота»⁶⁹, проект был осуществлен в университете Хоккайдо. Урай опубликовал результаты проекта за четыре года до 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 (Икуо Kameyama). Его версия романа «Братья Карамазовы» стала бестселлером⁷⁰. Стремясь максимально приблизить роман Достоевского к вкусу японской массовой 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» под «ней» понимается не няня, а мать Алеши (ПСС. Т. 14. С. 18); фраза «[Лизавета] забралась как-нибудь и на забор Федора Павловича»

⁶⁷ Андо Ацуси. «Доук» то «Сэнсё» — «Акурё» но соусаку катэй кара (Категория «Шута» и «самозванца» в свете творческого процесса по созданию романа «Бесы») // Там же. С. 175–190; «道化」と「僭称」—『悪霊』の創作過程からドストエフスキーの現在 // 同上175 - 190.

⁶⁸ A Concordance to Dostoevsky's «Crime and Punishment» / Eds A. Ando, Y. Urai, T. Mochizuki. Vol. 1–3. Sapporo, 1994.

⁶⁹ A Lemmatized Concordance to «The Idiot» of F. M. Dostoevsky / Eds A. Ando, Y. Urai, A. L. Renansky. Vol. 1–5. Sapporo, 2003.

⁷⁰ По сообщению издательства «Кобунся», издание в пяти томах карманного дешевого формата разошлось тиражом более миллиона экземпляров.

переводится таким образом, что Лизавета забралась на забор не «как-нибудь», но «лихо» (ПСС. Т. 14. С. 92); во фразе «Было же семь часов и смеркалось, когда Алеша пошел к Катерине Ивановне», согласно переводчику, Алеша не «пошел», а уже «вошел» в дом Катерины (ПСС. Т. 14. С. 132).

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; вместо этого ими была организована рекламная кампания в СМИ, целью которой стало утверждение Камэямы в роли авторитета в области творчества Достоевского.

Помимо своего перевода Камэяма публикует также статью «Ставрогин — подстрекающий бог»⁷¹ (1985), в которой развивает концепцию психопатологического подхода к творчеству Достоевского. В своей статье он описывает Ставрогина как полноценного садиста. Обновляя свой основной тезис, в монографии «„Бесы“ — человек, захотевший стать Богом»⁷² (2005), он излагает новую трактовку сцены избияния Матрешки мачехой: «Матреша от розог не кричала, но как-то странно всхлипывала при каждом ударе. И потом очень всхлипывала целый час» (ПСС. Т. 11. С. 13). Камэяма обнаруживает в этом всхлипывании Матрешки мазохистскую составляющую. Далее он делает предположение, что Матреша не есть 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 стремление 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, моя интерпретация ошибочна, но я горжусь ею и буду стараться распространять ее среди любителей Достоевского как можно больше»⁷³.

Из такого дерзкого утверждения Камэямы рождаются разные волюнтаристские своевольные интерпретации текста и версии. Прямо

⁷¹ Камэяма Икуо. Ставрогин — Сисоу суру kami (Ставрогин — подстрекающий бог) // Достоевский но гэндзай (Современное состояние [изучения] Достоевского). С. 47–74; スタヴローギン—指喚する神 /ドストエフスキーの現在 // 同上47–74頁.

⁷² Камэяма Икуо. «Акурё» kami ни нари такатта отоко («Бесы» — человек, захотевший стать Богом). Токио, 2005; 『悪霊』神になりたかった男. みすず書房 // 東京, 2005.

⁷³ Там же. С. 144; 同上144頁.

в связи с этим высказыванием он откровенно демонстрирует грубое нарушение правила перевода оригинального текста в главе «У Тихона», помещенной между восьмой и девятой главами во второй части романа «Бесы», опубликованного в выпуске серии «Новая библиотека мировых классиков»⁷⁴ (2011). Дело касается воспоминания Ставрогина 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. 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» (ПСС. Т. 11. С. 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?⁷⁵ Такого же рода интерпретация присутствует и в его переводе романа «Братья Карамазовы».

Исходя из основной мысли о непринадлежности текста автору, Камэяма считает возможным прочтение текста Достоевского, допускающее какое угодно истолкование эпизодов его произведений. Когда Алеша говорит Ивану: «Я одно только знаю... Убил отца *не ты*», он находит здесь утверждение мысли, что отца убил именно он, Иван. Такую жевольную интерпретацию получает и «Поэма о Великом инквизиторе».

⁷⁴ Перевод Камэямой главы «У Тихона» сначала был отдельно опубликован в посвященном Достоевскому номере журнала «Современная мысль» («Гендай Сисоу»; 現代思想) под редакцией самого Камэямы и Мотидзуки (в том же номере были помещены статьи русских и американских достоевсковедов в японском переводе).

⁷⁵ Об этом сомнительном переводе 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> (дата обращения 17.02.14).

После этого, в феврале 2012 г., Камэяма опубликовал перевод трех вариантов главы «У Тихона» (первой корректуры журнала «Русский вестник», гранок с правкой Достоевского и копии, сделанной рукой А. Г. Достоевской) в одной книжке под названием «Отдельный том „Бесов“ — варианты „Исповеди Ставрогина“» (Акурё вэтукан «Ставрогин но кокуфаку» икоу; 悪霊別巻「スタヴローギンの告白」異稿). 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 «движение», «жест» («miburi», «sigusa»; 身振り、しぐさ). Кстати, в комментарии к переводу Камэяма опирается на версию В. Свинцова в статье «Достоевский и „отношение между полами“» и ищет прообраз нимфофильного ставрогинского греха в биографии писателя.

Тот самый «Он», с которым беседует Инквизитор, согласно мысли Камэямы, может и не быть Христом, но лишь «самозванцем», тем более что ведь в тексте романа он Христом так и не назван. Камэяма не учитывает то обстоятельство, что в прижизненной публикации романа местоимение «Он» написано с заглавной буквы.

В соответствии со своей мыслью о возможности вольного обращения с текстами классика, Камэяма замыслил продолжить сюжет романа Достоевского, опубликовав книгу: «Воображаю продолжение „Братьев Карамазовых“»⁷⁶. Согласно его предположению, через тринадцать лет после окончания действия «Братьев Карамазовых» на жизнь царя покусается не Алеша Карамазов, а Коля Красоткин. Для того чтобы придать большую основательность своей идее, Камэяма в своем переводе изменил текст романа. В эпилоге «Братьев Карамазовых» Коля Красоткин говорит: «...Я желал бы умереть за всё человечество» (ПСС. Т. 15. С. 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“» (ПСС. Т. 15. С. 195; курсив мой. — Т. К.).

Являясь лишь переводчиком произведений Достоевского, Камэяма открыто демонстрирует намерение узурпировать компетенцию автора, играя интересами «рядового читателя» (по выражению 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. Всё 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. «Феномен Камэямы», думается, — небывалое и исключительное явление 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 (Hiroyuki

⁷⁶ Камэяма Икуо. «Карамазоф но кёдаи» Дзокухэн о кусоо суру (Воображаю продолжение «Братьев Карамазовых»). Токио, 2007; 『カラマゾフの兄弟』続編を空想する. 光文社 // 東京, 2007.

Ituki) говорил о «светлом и веселом Достоевском», имея в виду необходимость нового отношения к сложившему в обществе представлению о Достоевском, авторе глубоких философских произведений. Пользуясь идеей этой «новой ситуации», коммерческие издательства и новые интерпретаторы творчества писателя предпринимали 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 (Taku Egawa) (1927–2001) издал книгу «Разгадка „Преступления и наказания“»⁷⁷. В ней он применяет метод мифопоэтического анализа текста с привлечением широкого круга фольклорных источников и метода лингвистической этимологии. Он обращает внимание на повторяющийся мотив перешагивания, переступания, через «порог», образующего смысловую рифму в сцене, когда Раскольников «переступил через порог в темную комнату» старухи-процентщицы. Здесь переступание ассоциируется с «преступлением» как переступанием через запрещенное, неоднократно повторенным 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 описывающим обычное физическое движение, а с другой — пытающимся 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»⁷⁸.

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 было точно такое ощущение, как тогда, как я поцеловал вас» (ПСС. Т. 1. С. 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

⁷⁷ Эгава Таку. Надзо токи «Туми то багу» (Разгадка «Преступления и наказания»). Токио, 1986; 謎解き『罪と罰』. 新潮社 // 東京, 1986.

⁷⁸ Там же. С. 24; 同上24頁.

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 Покрова⁷⁹, усматривая в этой дате несколько скрытых аллюзий: 1) в день Покрова пожелание милости Богородицы для несчастной девушки, уезжающей с Быковым, и ее умершего друга Покровского; 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»; 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-контекстуального 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 значений его имени — от названия религиозной секты раскольников, от стремления героя «расколоть» голову своей жертвы, «расколоть» свое «я» на две сущности, — Эгава предлагает новую версию. Достоевский, уже приоткрывший для своего героя имя «Василий», сделал каллиграфическую запись «Василий Романович Раскольников». Далее он перевернул страницу и увидел эту запись, просвечивающую сквозь бумагу, увидел «ВЬЬ». Тогда он решил заменить букву «В» буквой «Ь» и еще раз перевернул страницу. Образовались инициалы «ВЬЬ», ассоциирующиеся с числом зверя из Апокалипсиса, «666» — то есть «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“»⁸⁰ (1994). Работы исследователя в свое время пользовались большим спросом на книжном рынке Японии. Его версии во многом опираются на научные достижения предшественников, зарубежных исследователей

⁷⁹ По новому стилю праздник Покрова отмечают 14 октября.

⁸⁰ Эгава Таку: Надзо токи «Карамазоф но кёдаи» (Разгадка «Братьев Карамазовых»). Токио, 1991; 謎解き『カラマーゾフの兄弟』. 新潮社 // 東京, 1991; Эгава Таку: Надзо токи «Хакти» (Разгадка «Идиота»). Токио, 1994; 謎解き『白痴』. 新潮社//東京, 1994.

(главным образом, на комментарии к тексту), и не всегда очевидно, где расположена граница между заимствованиями и его собственными филологическими достижениями.

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

Одновременно следует подчеркнуть, что Таку Эгава в роли профессионального переводчика русской литературы — принципиальный сторонник достоверности текста, не допускавший ошибок, грубых искажений авторской воли, которые можно видеть в работах Камэямы. Эгава был 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 периодом до 2010 г. Возможно, что не все темы и достижения японского достоеведения получили в нем достаточно полное освещение. 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.