

Тоёфуса Киносита

**Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДО И ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ.**

«ШКОЛА ДОСТОЕВСКОГО»:

ПИСАТЕЛИ Р. СИИНА, Т. ТАКЭДА И Ю. ХАНИЯ.

1

Творчество Достоевского глубоко проникло в сознание японской интеллектуальной и литературной элиты как раз перед Второй мировой войной, за 10 лет до того, как она разразилась. В процессе формирования социальной системы японского милитаризма и тоталитаризма государственная власть уничтожала свободу слова и запрещала антиправительственную политическую деятельность.

Но еще прежде того социалистическая и марксистская идеология захватила сознание большинства японских интеллигентов и литераторов из числа тех, кому чуткая совесть не позволяла закрывать глаза на классовое экономическое и социальное неравенство. Именно марксизм привлекал их с особенной силой. Известный в Японии ученый-политолог Маруяма Масао (М. Маруяма) в свое время отметил, что импортированный в Японию марксизм был слишком перегружен, совмещая в себе одном три главных элемента, традиционных для современной европейской мысли, ставших в европейской культуре предпосылкой рождения марксизма, но не имевших корней в японской культурной традиции, а именно: логику рационализма нового времени, христианскую совесть и дух научного эксперимента.

Маруяма, видя в такой перегруженности трагедию и несчастье японского марксизма, указывал:

«В нашей стране, не имевшей христианской традиции, марксизм впервые показал нам, что идея не является объектом лишь кабинетного изучения, но, напротив, непосредственно связана с человеком, является его собственностью перед лицом общества. Такому пониманию идеи марксизм учил нас в масштабе всего японского общества»¹.

Таким образом, к 1933 году немало интеллигентов питали симпатию к деятельности коммунистической партии. Соответственно, государственная власть принимала репрессивные меры. Японская политическая полиция активизировала свою работу. Последовали разные события, как то: тайные организации, подпольная деятельность партии, шпионы, аресты, пытки и т. д. Ситуация напоминала николаевский режим в России XIX века и дело петрашевцев.

В феврале 1933 г. в результате зверской пытки в полицейской части погиб пролетарский писатель Кобаяси Такидзи (Т. Кобаяси). В июне того же года двое из главных руководителей компартии заявили о выходе из партии. В феврале 1934 г. под давлением власти был распущен Союз японских пролетарских писателей. Хотя

в Японии не было Сибири, в широком кругу интеллигентов наблюдались явления психологического надлома и кризиса распада личности.

Как раз в это время в январе 1934 г. была переведена и издана книга Л. Шестова «Достоевский и Ницше» под заглавием «Философия трагедии».

Интерпретация Шестовым психологии подпольного человека оказалась весьма созвучной психологической ситуации в среде интеллигентов, переживающих так называемое «перерождение убеждений». Возникла дискуссия вокруг интерпретации Шестова и применения ее к японской действительности. Стали популярными выражения «волнения и тревоги Шестова» и «феномен Шестова». Поставленный Шестовым серьезный экзистенциальный вопрос: как жить человеку после потери надежды, после краха убеждений и идеала, — сильно волновал интеллигентов. В то же время стал популярным образ Достоевского, пережившего так называемое «перерождение убеждений». Как известно, Шестов воспринимал записки подпольного человека как монологическое откровение самого Достоевского после Сибири. Вообще у Шестова отсутствовал интерес к вопросам поэтики. Для него не было разницы между персонажем и автором.

Молодой литературный критик Кобаяси Хидэо (Х. Кобаяси) отметил казуистическую риторику Шестова, хотя и признавал актуальность поставленных Шестовым проблем. Он обратил внимание на скрытую структуру творческого сознания писателя. Для него более близким и, с его точки зрения, более справедливым был подход французского писателя А. Жида. Лекции Жида в Париже (1921) в 100-летнюю годовщину со дня рождения Достоевского были уже известны в Японии по опубликованному в 1930 г. переводу. Согласно Жиду, идеи Достоевского в его произведениях никогда не выступают в непереработанном виде, всегда находясь в состоянии функциональной зависимости от качеств и свойств персонажей, излагающих их. Жид подчеркнул у Достоевского соотнесенность идей с моментом жизни персонажей, с определенными событиями или поведением персонажей, определяющим данные идеи или определяющим их.

Опираясь на такой взгляд А. Жида на творчество Достоевского, критик Х. Кобаяси в своей статье «Теория эго-романа (Ватакуси сиосэту рон)» (1935), рассматривая введенное А. Жидом понятие «чистого романа», отметил: «в лаборатории самосознания» Жида «работой стало новое открытие формулы для взвешивания относительного количества индивидуальности и общности»².

Большой интерес критика к Достоевскому привел его к созданию значительных работ по биографии Достоевского и монографии о творчестве писателя на основе материалов из французских источников (он был не русистом, а специалистом по французской литературе). Его работы представляли собой подход к Достоевскому с точки зрения соотношения идей и жизни, творческого сознания и поэтики писателя.

Одновременно с Кобаяси с трактатом «О чистом романе» выступил писатель Иокомицу Риити (Р. Иокомицу). Он провозгласил необходимость создать «чистый роман» с целью отображения «тревожного духа-самосознания» после ситуации «волнения и тревоги Шестова». Сам термин, разумеется, был заимствован у Жида из романа «Фальшивомонетчики».

Излагая теорию «чистого романа», писатель приводил в качестве образца роман Достоевского «Преступление и наказание». Иокомицу, писатель модернистского формалистического направления, противостоящий традиции японского натурастиче-

ского реализма «повести о себе» и пролетарской, марксистской литературе, нашел открывшееся в разорванном сознании переживших «феномен Шестова» пространство для создания нового типа романа — «чистого романа», где всемогущество автора было уже утрачено и, по словам Иоконицу, «сочетание разнообразных проявлений персонажей, включенных в замысел автора, следует соотносить с точкой зрения автора. Процесс этого развертывания в результате составляет идею автора»³.

Одновременно, вместе с такой характеристикой предполагаемого нового романа, он предложил постановку проблемы «четвертого лица» при создании романа. В литературных кругах происходила дискуссия вокруг вопроса, что такое это «четвертое лицо». Среди самых разных мнений на этот счет молодой Кавабата Ясунари (Я. Кавабата), будущий лауреат Нобелевской премии, справедливо отметил, что «четвертое лицо» обозначает «точку зрения художественного видения автора».

Теперь, когда мы читаем трактат Иоконицу в свете достижений современного достоеведения по изучению и анализу поэтики Достоевского, в частности работ М. Бахтина, Д. Лихачева и т. д., не так уж трудно понять его смысл. Значит, Иоконицу интуитивно прозрел сущность поэтики Достоевского и стремился применить свое открытие в своей творческой работе.

Надо, однако, отметить, что, с точки зрения возможности воплощения в своем творчестве главного поэтического открытия Достоевского, у него был большой недостаток. Он сам был далек от переживания «волнений и тревог Шестова», т. е. чужд внутреннему конфликту между идеями и жизнью. Поэтому, несмотря на методологическую восприимчивость его поэтического сознания, его попытка в творческой работе не удалась и не принесла никаких значительных плодов.

После Второй мировой войны, в результате крушения японского милитаризма и тоталитаризма, в состоянии банкротства всей государственной системы, в лежащей в руинах стране родилась новая литература. Писатели, вступившие на литературное поприще после войны, почти все глубоко пережили во время войны суровую экзистенциальную ситуацию: кто на фронте или в военном лагере, кто в арестантской камере или в тюрьме, кто под надзором политической полиции. Они, пользуясь вновь обретенной после войны свободой слова, взялись за отображение собственных внутренних тяжелых переживаний, столь характерных для того времени. Для них творчество Достоевского стало руководством, зеркалом, отражающим муку самосознания. Они находили в романе «Бесы» подобие своего опыта в подполье; в мысли Кириллова, Ивана Карамазова — подобие своего переживания экзистенциальной амбивалентности, метафизического бунта против судьбы и свободы от них. Можно сказать, что самые значительные писатели Японии после войны находились более или менее под влиянием идей и творчества Достоевского.

2

В мире послевоенной японской литературы стало заметным явлением образование группы «школа Достоевского». Так наименовал группу писателей, в которую входил он сам, наряду с писателями Р. Сиина (1911–1973) и Т. Такэда (1912–1976), писатель Ю. Ханья (1910–1997). Все трое считаются крупнейшими писателями, представляющими первое поколение послевоенной японской литературы. В их творчест-

ве очевидно огромное уважение к Достоевскому и глубокое влияние, оказанное на них великим русским писателем в плане постановки поэтических, антрополофилософских, космологических, религиозных проблем.

Среди этих трех писателей в первую очередь обратим внимание на Сиина Риндзо (Р. Сиина), которого в свое время называли «японским Достоевским». Он происходил из социальных низов. Отец его был полицейским. Из-за семейных раздоров в детстве и отрочестве у него была нелегкая жизнь. Его мать два раза покушалась на самоубийство. В юности он работал железнодорожником. Участвовал активно в профсоюзной деятельности. В июле 1931 г., когда ему было 20 лет, стал членом компартии Японии. Через два месяца, в сентябре, он уже был арестован по политическим мотивам и осужден на четыре года лишения свободы. В предварительном заключении он подвергался пыткам. В июне следующего 1933 г. он написал властям прошение с заявлением о перевороте, произошедшем в его убеждениях, и был отпущен из тюрьмы.

Поводом для этого поступка, вероятно, послужило уже упомянутое зверское убийство пролетарского писателя Т. Кобаяси (в феврале) и заявление двух руководителей компартии о «перевороте в убеждениях» (в июне), о чем свидетельствуют следующие его слова:

«В тюрьме во время предварительного заключения меня потрясло одно событие, в результате которого у меня зародилось 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»⁴.

После выхода из тюрьмы на условиях отсрочки исполнения приговора он прочитал ряд произведений Ницше, затем книги авторов «философии жизни», т. е., Дильтея, Бергсона, Кьеркегора, Зиммеля, Ясперса, Хайдеггера и т. д. И под конец он встретился с Достоевским. Первая встреча Сиина с произведением Достоевского — это чтение «Бесов». Он говорил: «Достоевский научил меня тому, что даже загнанный в тупик человек может хотя бы закричать»⁵. Вследствие встречи с Достоевским он решил вступить на литературное поприще.

В 1934–1935 гг., когда среди публицистов и литераторов разворачивалась дискуссия вокруг «волнений и тревог Шестова», «феномена Шестова» и вокруг вопроса, что такое «четвертое лицо», в сущности касающихся понимания творчества Достоевского, будущий послевоенный писатель Сиина аккумулировал в себе огромный потенциал, позволивший ему глубоко понять великого русского писателя и воспользоваться своим пониманием на практике в собственном творчестве.

Сиина начал публиковать свои произведения с 1941 г. Ему было 30 лет. В 1942 г. он написал статью о поэтике Достоевского под названием «Краткое рассмотрение структуры произведений Достоевского». Он указывает, что одно из свойств структуры произведений Достоевского состоит в ее составленности из событий как точек, тогда как в обычных бытовых романах структура составляется из событий как линий. У Достоевского в основе структуры есть только отдельные события, и в процессе концентрации этих событий одновременно проводится исследование авторских сюжетов, независимо от событий. Дальше начинается авторская работа по структуре. Для Достоевского сюжет означает самого персонажа романа. Иначе говоря, идея сю-

жета прямо персонифицируется. Персонаж Достоевского выступает олицетворением жизни идеи в форме жизни личности. Когда события входят в сюжет, они тотчас приобретают романические жизни и функции развертывания во что-то. На данном этапе события и сюжет еще не связаны и направление развертывания неясно даже автору. Гениальность Достоевского проявляется именно в сочетании сюжета (или персонажа) и событий. Он, углубляясь в человеческую психику, ощущает неразрывность или причинную обусловленность сюжета (персонажа) и событий.

Другое свойство структуры Достоевского Сиина видит в сосуществовании множества больших и небольших сюжетов в одном произведении. Бывает столько сюжетов, сколько персонажей, и значимость их зависит от положения персонажей. Так как среди ряда сюжетов отсутствуют взаимоотношения, Достоевский прилагает большие усилия к установлению тесной связи между сюжетами и старается подчинить их всеобщему большому сюжету⁶.

Приведенные наблюдения над поэтикой Достоевского отразились на собственном творчестве Сиина. Он попробовал написать повесть с одной фабулой двумя методами: одну — натуралистическим, по его терминологии, методом со структурой из событий как линий («Черный канал»), другую — с множественными точками проявления каждого персонажа («Пирушка глубокой ночью»). Во втором произведении он создал свой новый стиль, эффективно пользуясь слиянием внутреннего монолога и несобственно-прямой речи. Этой повестью он дебютировал в литературе.

В творчестве Достоевского его больше всех привлекали подпольный человек, Ставрогин и Кириллов. В автобиографической повести («По ту сторону свободы») герой, заключенный в одиночной камере, отыскивает в зубной боли наслаждение. Герой говорит: «Испытывая зубную боль и с наслаждением ощущая вонь, я чувствовал радость оттого, что живу»⁷. Другой герой (повесть «Встреча») говорит: «В том и заключается причина несчастья, что мы, в отличие от растений, имеем сознание. Всякое сознание, хотя бы это было сознание счастья, не может избежать впечатления 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 нашел это благовещение»⁸.

Как видно из последнего пассажа, герои этого японского Достоевского обычно чувствуют в своем экзистенциальном тупике внутреннюю силу, позволяющую преодолевать трудную ситуацию, и с улыбкой наслаждаются субъективной свободой. Сиина, в частности, цитирует сцену разговора Ставрогина с Кирилловым как одну из значительных для формирования его идей. В этой сцене Ставрогин спрашивает Кириллова, вдруг открывшего, что «все хорошо»: «А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?» Кириллов отвечает: «Все хорошо, все. Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо». Дальше Сиина отмечает следующие слова Кириллова: «Они не хороши, потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку» (10, 189).

Сиина отмечает у Кириллова противоречие между фразой «все хорошо» и фразой «когда узнают, не будут насиловать» и ощущает за этим противоречием существование какого-то света, который дарит ему чувство свободы. Он назвал это ощущение «свет сквозь противоречие»; ощущение этого света приближает атеиста Кириллова к вере в Бога⁹. В этом смысле Сиина придает большое значение реплике

Ставрогина, обращенной к Кириллову: «Бьюсь об заклад, что когда я опять приду, то вы уже в Бога уверуете» (10, 189). Сиина в своих произведениях отобразил разные варианты этого ощущения.

Он крестился в 1950 году в протестантской церкви в Токио и стал христианином. Главной темой его творчества стали поиски веры в Бога персонажем, колеблющимся между верой и неверием, подобно персонажам Достоевского. И его поэтический интерес к структуре сюжета в произведениях великого русского писателя позволил ему создать в собственном творчестве идейный полифонический драматизм на фоне натуралистической череды событий.

3

Теперь перейдем к другому писателю Такэда Тайдзюн (Т. Такэда). Если Сиину привлекали экзистенциальные и религиозные элементы и идейная сюжетная структура творчества Достоевского, то Такэда интересовался проблемами писательского «Я», т. е. творческого сознания писателя в произведениях Достоевского. Когда в 1934–1935 гг. в литературно-публицистических кругах разгорелась дискуссия вокруг тем «феномен Шестова», «чистый роман» и «эго-роман», причем спорящие часто обращались к творчеству Достоевского, Такэда, так же как Сиина, ещё не был профессиональным писателем. Он был молодым специалистом в области современной китайской литературы и занимался переводами. В 1937 г. был рекрутирован в армию в Китай рядовым солдатом. В 1939 был демобилизован. Занимался творческой, публицистской работой, переводил с китайского. Встретил поражение японского милитаризма в Китае, в Шанхае, переводчиком японского издательства — органа государственной пропаганды.

После возвращения в Японию в апреле 1946 г. он опубликовал ряд значительных художественных произведений: повести «Суд» (1947), «Секрет» (1947), «Порождения ехиднины» (1948) и т. д. В первой и третьей повестях главными темами являются психология «убийства для убийства» и проблема осознания вины, что напоминает нам тематику «Преступления и наказания». В повести «Суд» автор-повествователь знакомит читателей с одним японским «несчастливым» парнем — бывшим солдатом в послевоенном Китае. После демобилизации и перед коллективным возвращением из колониального Шанхая на родину герой Дзиро вдруг отказывается от намерения идти домой и скрывается, открыв в письме к повествователю свое преступление — двукратное ничем не оправданное убийство невинных китайских крестьян, без какой-либо личной причины, только из желания совершить убийство.

Он анализирует свою психологию в последний момент поступка так:

«Я осознал, что все зависит только от импульса моего сердца. Если прекращу, ничего не случится. Если спущу крючок, я не останусь прежним “я”. Стоит только дать своей воле преодолеть барьер, все решится. Я был соблазнен воображением, что я перестану быть прежним “я”» (2, 19)¹⁰.

Таким образом он осуществил своеволие и совершил второе убийство.

В течение полутора лет, до конца войны, его никто ни в чем не обвинял и о его втором убийстве никому не было известно. Но наступило время, когда он должен был понести наказание. Он, вспоминая по крайней мере дважды совершенные лиш-

ние, ненужные убийства, обвиняет себя: мол, «я преступник, подлежащий суду и осуждению» (2, 20). При этом он удивляется тому, что он так спокоен — из-за того, что никому не известна его вина. «Проблема только во мне» (2, 20), — признается он. — «Не сказал бы, ничего бы и не было. Но я ощутил внутри себя странный порыв против скрытности» (2, 21).

Он открывает всё своей невесте Судзко. «Перестань!» Она кричала печальным голосом. Она была так жалка, как оскорбленная девочка, жестоко обиженная маленькая девочка» (2, 23). Эта сцена сразу напоминает читателям подобную же сцену, когда Раскольников признается Соне в своем преступлении: «<...> она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети <...>» (6, 315).

Герой повести Дзиро, увидев, что невеста потрясена его признанием, отрекается от нее. Он хоть и не сомневается в ее любви, но думает, что она уже не будет прежней, какой была до вчерашнего дня. «Она теперь словно какая-нибудь медсестра, ходящая за смертельно больным, или добренькая мать, защищающая сына с плохой репутацией». Он расстается с невестой. «Грустя о потере невесты, я вдруг понял, что у меня рождалось четкое осознание своей вины. Сознание вины, преследующее меня сознание вины — мне казалось — именно это является единственным спасением для меня».

Японскому писателю Такэда была чужда христианская идея спасения и воскресения по милости любви. Он решает остаться в Китае, на месте своих преступлений, и мучиться. Тема убийства без всякой причины развивается и в повести «Порождения ехиднины», название которой было взято из Евангелия (Лк 3:7).

Герой повести (ведущий рассказ от первого лица), владеющий китайским языком, служит после войны нотариусом для японского населения в бывшей колонии Шанхай. Он оказывается втянут в сложные отношения своей клиентки с ее больным мужем и посторонним мужчиной, грубо изнасиловавшим её. В результате рассказчик покушается на убийство насильника топором, вспоминая при этом Раскольникова. Он признается: «У меня не было отчетливой идеи, какая была у Раскольникова, был один только детский порыв. Также не было ни тщательного плана, ни спокойной подготовки, как у него. Прежде всего отсутствовала такая глубина. Все находилось в слишком большой зависимости от других, от случайности на месте. <...> Я занимаюсь нотариальной работой. По просьбе клиентов составляю документы и тем зарабатываю. Мне всегда не хватает серьезности. События всегда происходят у других. Я не герой, ниже второстепенного персонажа. Стоит мне представить, что я совершаю убийство, как у меня все плывет перед глазами и слабеют ноги (2, 91).

Все-таки ему удалось тайком взять топор из кухни хозяйки, и он осуществил план убийства насильника. Но в последний момент смертельную рану жертве нанес не его топор, а нож наемного убийцы. Что побудило его совершить убийство? Он всего лишь не хотел «быть нулем в происходящем». Он пишет: «Я удивился, обнаружив, что не желаю признавать себя “нулем”» (2, 88).

В январе 1948 г. в Токио случилось шокирующее преступление. Преступник — мужчина лет 50, притворившийся санитарным инструктором, посетил один из филиалов крупного банка и под предлогом срочной необходимости принять лекарство против заразной болезни, заставил служащих выпить цианистый калий и убил 12 человек (настоящий преступник до сих пор неизвестен). Это событие Такэда рас-

смачивает в эссе «Бесчувственная кнопка» (1948), сравнивая его с преступлением Раскольникова и подчеркивая отсутствие хоть сколько-нибудь понятной мотивировки, безразличность и бесчувственность убийства. Проблематика его эссе заключается в том, что современное убийство далеко ушло от убийства Раскольникова «с философским оправданием» и совестью, и совершается как будто нажатием кнопки бесчувственно, бессовестно. Он предвидел возможность распространения в мире такого типа убийства — массового уничтожения механическим средством, скажем, нажатием кнопки.

В другой повести «Фу Бай Ка» («Растение, рассылающее свои семена при помощи ветра») (1952) герой высказывается: «Теперь возможно совершить массовое убийство, просто дав людям выпить тайком растворенный в воде цианистый калий, или нажав кнопку оружия массового поражения, сидя с кофейной чашкой в руке. А Раскольников из “Преступления и наказания” ломал себе голову днем и ночью, оперируя страшно трудной логикой, прежде чем убить одну алчную старуху. Он даже покрылся липким потом, когда раскалывал ей голову. Ныне он представляет собой старомодного убийцу. В наше время отношение убийцы и убитого стало неясно. Преступник и пострадавший уже не встречаются лицом к лицу. <...> Это следствие того, что вообще в отношениях человека к человеку стало очень трудно разобраться. Соотношение убившего и убитого становится крайне сложным и неясным. Для кого я стал жертвой и кем я пожертвовал, мы уже не различаем» (4, 182–183).

Таким образом Такэда, отправляясь от представления о мотивированности преступления Раскольникова и сопоставляя с ним современный вариант безличного убийства, привлекал внимание к проблеме творческого «Я» писателя, принимающего сложную ситуацию современного мира. В этом плане для него самым идеальным образцом было творчество Ф.М. Достоевского. В японской довоенной литературной традиции, как мы рассмотрели в первом разделе нашей статьи, актуальной проблемой было преодоление приемов натуралистического «Эго-романа», сосредоточивающего внимание только на узком кругу жизни повествователя и не умеющего изображать разорванного сознания интеллигенции после так называемого «феномена Шестова», «волнения и тревог Шестова». В дискуссиях по этому поводу часто упоминали о характере творчества Достоевского, огромной вместимости и широком диапазоне творческого «Я» писателя (страдавшего от конфликта между жизнью и творчеством) как о недостижимом идеальном уровне творчества и личности художника.

После поражения японского милитаризма, всенародного переживания перелома во всех областях жизни, ситуация творческого «Я» писателя совсем изменилась. Об этой проблеме Такэда неоднократно размышлял и рассказывал 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. Этот взрыв и переворот осветил мне страшным блеском третье, четвертое “Я”. Облик и поступки японцев были напечатлены перед моими глазами, как будто обнаженные тела на освещенной площадке. Они вызвали у меня отвращение и в то же время пленили меня. Я увлекался этой густой роковой вонью и задыхался» («Писатель и произведения», 1951) (16, 185).

Всенародное поражение дало писателю Такэда новый настоящий писательский старт. По его словам: «Только после Поражения я стал писать вещи, похожие на на-

стоящие художественные произведения». В то же время он говорит: «<...> для послевоенных писателей первая затруднительная проблема состояла в том, что это “Я” не было определенным и постоянным, а чем-то крайне непостижимым. “Я” является не самостоятельным, а сложно встроенным в социум, или выброшенным в просторную природу» («О литературе», 1967) (16, 209).

При такой проблематике русский писатель Достоевский показался Такэда руководящим им гением. Такэда стремился разобраться в возможностях своего творческого «Я» в свете достижений великого русского писателя: «Если кто сказал бы, “я исповедовал честно свою повседневную жизнь и записал ее”, то всё-таки эти “Я”, “повседневность”, “честность” не существовали бы совсем отдельно от огромного вихря современного общества. Поскольку “Я” — это загадочное существо, чреватое возможностью постоянного изменения, такая “честность” страдает бесконечным равновесием и догматизмом.

Давайте посмотрим, например, на “Я” Достоевского. Никто не сомневается в честности “Я” Достоевского. Тем не менее, для того чтобы родились трое братьев романа “Братья Карамазовы” и их отец, его “Я” должно было то накаливаться до температуры, расплавляющей даже железо, то спускаться до самой низкой температуры, замораживающей и парализующей сердце прикасающегося. “Я” Достоевского не было исчерпано ни изображением хладнокровного Ивана, ни страстного животного Дмитрия, ни верующего в Бога Алеши. Не полностью было оно исчерпано даже изображением такого жуткого Смердякова.

К тому же его “Я” должно было ответить за весь процесс события такого сложного убийства. Когда мы начинаем читать “Карамазовых”, мы сразу вводимся 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”.

Писательское “Я”, собственно, и должно быть таким. Дверь, открытая на простор богатый явлениями жизни ослепительной глубины — вот это ожидаемое писательское “Я”» («О литературе», 1967) (16, 208).

В контексте искания своего писательского «Я», восхищение Такэды Достоевским остается неизменным. В небольшом эссе «Ура миру Карамазовых!», название которого повторяет заключающее роман восклицание Коли Красоткина, Такэда пишет: «<...> в этих словах “Ура Карамазовым!”, по-моему, имеются в виду и убитый отец, и подсудимый по убийству отца Дмитрий, и философское чудовище Иван. Должны они иметься в виду. Даже злой Смердяков, поскольку по крови связан с ними, должен иметься в виду, иначе Достоевский не был бы доволен» (16, 69). «Читателям, прочитавшим внимательно этот роман и испытавшим волнение при чтении, нельзя не верить, что в этом восклицании: “Ура Карамазовым!” — имеются в виду не только все Карамазовы, но все персонажи романа. Следовательно карамазовские элементы есть не что иное, как “всечеловеческое”» (16, 69–70). «Потерявшими невиновность в результате разных перипетий выступают не только Карамазовы. В таком понимании человека заключается образ мышления того, что есть карамазовское. Сначала найти в себе карамазовское, дальше подтверждением своей человечности и испытанием воссоединиться с карамазовским же человечеством — вот что значит карамазовское, суть которого заключается скорее в порыве за спасением, чем в “понимании”, при непременно затруднении, задыхании, смущении, при неизбежном

присутствии непреодолимого противоречия как результата действия страсти, поведения и судьбы» (16, 71).

Можно сказать, что Такэда глубоко проник в антропофилософскую сущность творчества Достоевского. Для Такэды, так же как для Достоевского, человек является крайне неоднозначным существом. Его знание о человеке обогащалось разными переживаниями на протяжении жизни. Он, по происхождению сын буддистского бонзы, уже в юности сомневался в том, что религия может быть профессией. В студенческие годы оказался под влиянием левой идеологии. В 1931 г. был арестован по поводу агитации среди почтовых служащих. После трёх арестов он ушёл из Токийского университета, не окончив курса. Попробовал себя в творчестве, написав приключенческий роман. Ему открыло глаза на сложность и богатство характера человека изучение биографии старинного китайского историка Si ma Qian. В 1937 г. он был рекрутирован рядовым солдатом в армию в Китай, затем пережил всеобщее крушение государственной системы. Такая судьба подготовила его взгляд на человека во время войны и после войны.

В экзистенциальных ситуациях его наблюдение за человеком шло всегда параллельно с активным анализом своего «Я» как творческого «Я». Он утверждал: «“Я” составляется из второго, третьего “Я” и бесконечных “Я”; иначе говоря, все они, сами по себе раздробленные, составляют целое “Я”. Изображенное “Я”, хотя и является неким определенным “Я”, схваченным и удобным для развития сюжета, тем не менее намекает на всю потенциальность, к изображению которой стремится “Я”» («Ища Я», 1948) (12, 115).

Для Такэды Достоевский оказался образцом, достигшим исчерпанности потенциала писательского «Я» в самой высокой степени. В творчестве Такэды, в результате такого характера авторского «Я», замечается раздробление образов и непоследовательность поведения персонажей. Герой-повествователь часто поступает демонически и цинично, изменяет в любовном конфликте доверяющим ему друзьям, и распоряжается их судьбой. Здесь многочисленны элементы темы двойничества («Секрет» 1947, «Образ “любви”» 1948). Роман последнего периода жизни писателя «Гора Фудзи» (1969), сюжет которого разворачивается в психиатрической больнице во время приближающегося поражения японского милитаризма, переполнен карнавальными событиями и ощущениями и отношениями двойничества между повествователем и другими персонажами, в частности, главным героем, дискуссиями об исчезновении границы между нормальными и помешанными. Иногда упоминаются мнения героев о Достоевском. В общем, роман представляет собой огромный калейдоскоп творческого «Я», сознания писателя Такэды, и создает у читателей, любящих Достоевского, ощущение непрекращающейся реминисценции из произведений великого русского писателя.

Из троих писателей, представляющих японскую «Школу Достоевского» после войны, Ю. Ханья является лидирующим. Он неоднократно, больше других говорил о значении Достоевского для японской литературы и для своего творчества. Ханья известен японским читателям как автор метафизического романа «Духи умерших»

(«Сирё» 1946–1995), романа небывалого по мысли и стилю в истории японской литературы и фактически оставшегося незаконченным. По словам его близкого друга, писателя Т. Такэды: «Хания — поклонник Ф.М. Достоевского, уверенный в том, что роман может приобрести метафизический характер» («Несколько слов о параллелизме послевоенных писателей», 1952) (12, 245).

Хания с юных годов был воспитан, главным образом, русской литературой, в частности, «Обломовым» Гончарова, «Героем нашего времени» Лермонтова и «Идиотом» Достоевского. По его воспоминаниям: «Для меня решающим фактором в откровении сущности литературы явилась встреча с не одной книгой, а почти одновременно — с тремя книгами: “Обломовым”, “Героем нашего времени” и “Идиотом”; таким образом, я оказался под влиянием соединенных сил трех русских писателей XIX века. Пассивный Обломов, энергичный Печорин и излучающий душевную (но только душевную!) силу Мышкин — они появились передо мною одновременно, словно определив границы и образ моего вдвойне и втройне противоречивого душевного развития. <...> Для меня и лень и прилежность, и серьёзность и несерьёзность, и фантазия и действительность начали постепенно приобретать одинаковую весомость. Когда такая склонность моей души к двойственности начала сталкиваться с тенденцией времени, подготовилось наступление периода, когда на одном уровне сосуществуют политическая деятельность, без оглядки круглосуточно бьющаяся в серую стену, и сумрачная грёза о космологии и демонологии, которой я, лежа в полутьме на постели, увлекался бессвязно днём и ночью. Такое состояние души неоднократно повторялось и впоследствии в моей жизни, с той же значимостью и весомостью, напоминая движение черно-белых кадров слайда» («Мир силуэта») (2, 228)¹¹.

Для того, чтобы понять процитированные слова, нужно заглянуть в биографию писателя. Он родился в 1910 г. в японской колонии Тайване в семье таможенного чиновника и провел там детство и часть отрочества. По его словам у него зародилось уже в детстве ощущение неуверенности в своей идентичности. Он объясняет это ощущение тем, что в определенном смысле он был лишен родины. В 1923 г. в отрочестве Хания переехал с семьёй в Токио и продолжил учебу в средней школе. В это время он увлекался «Обломовым», «Героем нашего времени» и «Идиотом». В 1928 г. поступил на подготовительный факультет университета Нихон, когда как раз марксизм овладевал умами студентов и молодёжи Японии. Хания перешел к марксизму от анархических настроений в духе Штирнера. Взялся за сочинение пьесы-трилогии «Совет-коммуна» и статьи «Революция и государство» с названием, повторяющим название известной книги Ленина «Государство и революция». Весной 1931 г. вступил в Компартию Японии. Вел подпольную работу. В марте 1932 г. был арестован полицией, обвинён в оскорблении Его величества и нарушении закона об охране общественного спокойствия и провёл год и семь месяцев в предварительном заключении. В ноябре 1933 г. был приговорён к двухлетнему заключению в тюрьме с отсрочкой исполнения приговора на четыре года и был освобождён из заключения.

В своих воспоминаниях о тюрьме Хания упоминает о «моём Газине», похожем на Газина из «Записок из Мёртвого дома»: о молчаливом, страшном и свирепом заключённом, готовом разделаться с любым, кто ему не нравится. Хания пишет: «Этот “мой Газин” произвёл на меня огромное впечатление. Неизгладимо оставшееся в

памяти впечатление от него возбудило мое литературное воображение и стало первым поводом для того, что втайне начал мной создаваться безграничный мир грёз в тюремном углу» («Мир силуэта») (2, 290).

В тюрьме его захватила одна книга — «Критика чистого разума» И. Канта. Выдвинутые немецким философом тезисы — паралогизм о характере субъекта, антиномия космологии и проблема невозможности доказательства бытия высшего существа — представились Хании, по его словам, «теоретически обобщённым миром моего тёмного существа, переживающего неприятности из-за идентичности» («Встреча с Кантом») (4, 127).

Его интерес к Достоевскому сосредоточился, главным образом, на проблемах онтологии. В эссе «Бытие и небытие, существо без глаз, носа и ушей» (1958) декларирующий свой принцип мышления Хания с глубоким значением цитирует длинный пассаж из черновых записей к «Бесам» Достоевского. Это слова Ставрогина, обращённые к Шатову: «Не понимаю, для чего вы имение ума, т. е., сознания, считаете высшим бытием из всех, какие возможны? По-моему, это уже не наука, а вера, и если хотите, то тут есть фокус-покус природы, а именно: ценить себя <...> необходимо для сохранения его. Всякое существо должно себя считать выше всего, клоп, наверно, считает себя выше вас, если не может, то, наверно, не захотел бы быть человеком, а остался клопом. Клоп есть тайна, и тайны везде. Почему же вы отрицаете другие тайны? Заметьте еще, что, может быть, неверие сродно человеку именно потому, что он ум ставит выше всего, а так как ум свойствен только человеческому организму, то и не понимает и не хочет жизни в другом виде, т. е. загробной, не верит, что она выше. С другой стороны — человеку свойственно по натуре чувство отчаяния и проклятия, ибо ум человека так устроен, что поминутно не верит в себя, не удовлетворяется сам собою, и существование свое человек потому склонен считать недостаточным. От этого и влечение к вере в загробную жизнь. Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстает”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. Говорите: несправедливо наказание вечное, и пищеварительная французская философия выдумала, что все будут прощены. Но ведь земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродитесь в черта. Всё взвесится, конечно. Но ведь это факт, результат — точно так же, как и на земле всё исходит одно из другого. Не забудьте тоже, что “времени больше не будет”, так клялся ангел. Заметьте еще, что бесы — знают. *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*» (курсив мой. — Т. К.) (11, 183–184).

Хания, назвав *небытие* «существом без глаз, носа и ушей» и исключив философское мышление о небытии, как о — с логической точки зрения — негативной пустоте, заменил это мышление творческим воображением, иначе говоря, литературным мышлением. Важнейшим источником, подсказавшим ему воспользоваться таким образом литературно-творческим воображением, стали видения героев в произведениях Достоевского: это видение Свидригайлова по поводу понятия «вечности», существующей якобы как «одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки» (6, 221); это видение Ипполита по поводу образа

природы «в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного 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 **принципа идентичности**) какое-то умопостигаемое существо, по его словам, «существо без глаз, носа и ушей», которое соседствует с жизнью на земле. Он замечает в сравнительных оборотах, используемых в видениях Свидригайлова и Ипполита, своего рода раздражение Достоевского, не умевшего исчерпывающе передать «существо без глаз, носа и ушей», в которое он заглянул. Хания отмечает: «По признанию Достоевского, он всю жизнь мучился проблемой Бога. Самая главная причина его муки, по-моему, та, что он не отдавал себе отчета в своей неспособности согласиться с признанием Бога лицом “без глаз, носа и ушей”. Ему стоило лишь сделать первый шаг в осознании того, что лицо Бога должно быть “без глаз, носа и ушей”. Однако ему даже не приходила в голову такая идея, потому что он был ограничен рамками своего времени, рамками XIX века, из-за чего и происходила его мука и в чем заключается самая главная причина того, что люди вообще, с самого начала, никогда не обращали внимания на проблему “существа без глаз, носа и ушей”. Если бы они осознали, что ситуация такова, дальше можно было бы разрабатывать все проблемы по прямой дороге» (4, 23–24).

Именно по этой дороге пошла его работа над романом «Духи умерших». В романе выступают персонажи, представляющие разные аспекты «неприятностей из-за идентичности», т. е., отрицающие закон причинности в жизни на земле и формы бытия всех вещей на земле, и взамен их предполагающие существование незримых сил — «небытия», компонентами которого являются нерождённые, умершие несвоевременно в процессе творения мира и жизни, и уже ушедшие с земли после земной жизни. Таким образом Хания пытался представить свою уникальную космологию и понятие бытия-небытия, или, как его называет автор, «пустого субъекта» (кётай), который занимает центральное положение в зоне «неидентичности», где все вещи свободны от причинности, т. е., свободны от происшествия рождения и смерти. В романе выступают персонажи, представляющие разные аспекты этой идеи «пустого субъекта»: кто проповедует «историю вышедших за предел (идентичности)», кто проповедует «социологию, приводящую к смерти», кто проповедует «революцию бытия».

И в целом роман составляется из метафизических, философских диалогов героев. Их диалогические слова не допускают однозначного истолкования и заставляют читателей ломать себе голову. Зато стиль писателя изобилует поэтическими метафорами и лирическими описаниями пейзажей, символизирующих перспективу устремления идейных поисков автора, что привлекает читателей с большой силой.

Идейная структура романа «Духи умерших» несомненно была подсказана творчеством Достоевского. Изображение реплик в диалогах, манеры поступков, поведения персонажей в романе часто напоминают персонажей Достоевского: то Ставрогина, то Петра Верховенского, то Кириллова, то Ивана Карамазова и т. д. Можно сказать, что мы наблюдаем влияние Достоевского в сгущённом виде в творчестве Ю. Хания, которое представляет собой самую большую степень усвоения Достоевского современной японской литературой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маруяма Масао. Нихон но сисо. Иванами синсё. Изд-во Иванами сётэн, 1961. С. 57.

² Кобаяси Хидэо. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд-во Синтё ся, 1978. Т. 3. С. 134.

³ Иокомицу Риити. Полн. собр. соч.: В 16 т. Изд-во Кавадэ сёбо синся, 1982. Т. 13. С. 241.

⁴ Сиина Риндзо. Полн. собр. соч.: В 24 т. Изд-во Тодзюся, 1973. Т. 14. С. 149.

⁵ Там же. С. 150.

⁶ Там же. Т. 22. С. 611–613.

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

⁸ Там же. Т. 6. С. 183.

⁹ Сиина Риндзо. Ватасино Достоевский тайкэн. Изд-во Кёбункан, 1967. С. 199.

¹⁰ Все цитаты из произведений приводятся по изданию: *Такэда Тайдзюн*. Полн. собр. соч.: В 21 т. Изд-во Тикума, 1971–1973. Том и страница указываются в скобках после цитаты.

¹¹ Все цитаты из произведений приводятся по изданию: *Хания Ютака*. Собр. соч.: В 15 т. Изд-во Кавадэ сёбо синся, 1971–1980. Том и страница указываются в скобках после цитаты.