ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
ISSUES OF FAR EASTERN LITERATURES

27 июня – 1 июля 2012 г.
June 27 – July 1, 2012

Том III
Volume 3

Санкт-Петербург
Saint Petersburg
2012

Issues of Far Eastern Literatures

Посвящается 120-летию со дня рождения Го Можо (1892-1978)

Dedicated to the 120th anniversary of Guo Moruo (1892-1978)

Конференция «Проблемы литератур Дальнего Востока»
проведена при поддержке:

Института Конфуция в Санкт-Петербургском государственном университете

Российского гуманитарного научного фонда, грант № 12-04-14012

Conference “Issues of Far Eastern Literatures”
was supported by:

Confucius Institute at St.Petersburg State University

Russian Fund for Humanities, Grant N 12-04-14012

Оргкомитет также благодарит за содействие
Сеть китайских ресторанов «Харбин» в Санкт-Петербурге

The organizing committee is also grateful to
Chinese Chain Restaurants “Harbin” in St.Petersburg

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВОСТОЧНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО ИЗУЧЕНИЯ ГО МОЖО
МУЗЕЙ ГО МОЖО АКАДЕМИИ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК КИТАЯ

SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY
FACULTY OF ASIAN AND AFRICAN STUDIES

INTERNATIONAL GUO MORUO ACADEMY
GUO MORUO MUSEUM OF CASS

Сборник материалов
V Международной научной конференции

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

27 июня – 1 июля 2012 г.

Book of papers of 5th International scientific conference

ISSUES OF FAR EASTERN LITERATURES

June 27 – July 1, 2012

Том III
Volume 3

ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2012

ББК 83.3 (5Кит)
П-78

Печатается по постановлению
Ученого совета Восточного факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

П-78 Проблемы литератур Дальнего Востока. V Международная научная конференция. 27 июня – 1 июля 2012 г.: Сборник материалов // Отв. ред. Е.А.Серебряков, Фудзита Рина. - СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2012. — Т. 3. – 435 с.

ISBN 978-5-288-05309-2
ISBN 978-5-288-05312-2 (Т. 2)

В сборнике материалов представлены тексты докладов участников V Международной научной конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока», посвященной 120-летию со дня смерти выдающегося китайского литератора, ученого, каллиграфа и общественного деятеля Го Можо (1892-1978). Доклады охватывают широкий спектр вопросов, связанных с изучением современных и классических литератур стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии.

ISBN 978-5-288-05309-2
ISBN 978-5-288-05312-2 (Т. 2)
© Авторы сборника, 2012

CONTENTS

IV. FAR EASTERN LITERATURES IN RUSSIA & RUSSIAN LITERATURE IN THE FAR EASTERN & SOUTH-EAST ASIAN COUNTRIES: TRANSLATION, PERCEPTION AND INTERFERENCE

Akimova Antonina
The Compositional Peculiarities of the Diaries Composed by the Far East Missionaries ……..**9**
Dong Xiao
Paustovsky in China……**19**
Ikonnikova Elena
—Korean" Component in the History of Literature of Sakhalin and the Kuril Islands……**25**
Jin Chunxian
Maksim Gorky's Influences on Lee Gi-young's Fiction Creation.…**37**
Kirillova Yelena
Historical-literary Vladivostok 1917-1922 in a Context of Cultural and Poetic Space Formation of Countries of the Russian Far East Abroad..**44**
Li Yijin
A Masterpiece of Russian Sinology Overseas —the Comment of The Chinese-Russian Anthology of Great Poetry by Arakin.……**64**
Lu Yang, Zhang Zhen
Tolstoy's What Is Art in China……...……**74**
Momiuchi Yuko
A Buddhist Narrative —Karma" and Christian legends (Paul Carus, L.N. Tolstoy and Akutagawa Ryunosuke) ……..……...**81**
Nikolova Viara
Chehov's Drama in Japan and Bulgaria: Promotion and Reception..**90**
Nikolskaya Alexandra
The Image of China in the Works of Russian Emigrant Writers…..**101**
Sokolov Anatoliy
Translation of the Literary Works of L.N. Tolstoy in Vietnam……**120**
Sviridova Yuliya
The Harbin's Period of the Works of Arseny Nesmelov (the collection «Stories about war»)..……**132**

Vinogradova Tatyana
V.I. Ufland as a Translator of Lu You's Poems…..……**143**
Wang Liang
About the Translation of Qu Yuan's Poem ―LiSao", Made by Anna Akhmatova ……..**147**
Xu Wanjun
Russian Symbolism in China ……...**162**
Yan Guodong
Chinese Society and Custom According to the 18th Century Russian Sinologists……**170**
Zhou Hailin
Truth or Fiction? Reality or Myth? Deconstructing Nikolai Baikov's Nostalgia for the Deep Forest and Manchu Dream…..…….**185**

V. LITERATURES OF FAR EAST & SOUTH EAST ASIA: PAST AND PRESENT

Amanova Gulistan
Korean Modernism of the 1920-1930s……..…**199**
Avdeeva Elizaveta
Image of Plum in the Context of Love Poetry in ―Manyoshu"…….**209**
Banit Svetlana
Problematics of modern women's literature in Indonesia…….**218**
Breslavets Tatyana
Nogami Yaeko's Creative Activity……**225**
Choi Inna
The Face of the Twenty-first Century Korean Literature – Novelist Park Min-gyu and his Story Castella (2005)…….**235**
Fedotoff Alexander
The Simple Life of the Confucian Hermit (On Yun Son-do's Lyrics)……...**249**
Fedotova Tatyana
Image of Birds in Japanese Poetry of Grief and Sorrow……...**255**
Fedyanina Vladlena
―Jottings of a Fool" (Gukansho): History and Literature……..**265**
Grokhovski Pavel
Works of Dondub Gyel (1953-1985) in the History of Modern Tibetan Literature ……..**275**

Ivanova Yuliana
Social issues in the works of Ariyoshi Sawako……...…..**285**
Khronopulo Liala
The Problem of Social Isolation in Japanese Literature of the end of XXth – Beginning of the XXIst Century……..….**291**
Koleva Eleonora
―OUT of Order" or ―OUT away from the Order" Food, Japanese Women and the Way to Freedom in OUT by Kirino Natsuo.…..…..**300**
Korneeva Inna
Korean Traditional Food and Medieval Literature……...**309**
Motrokhov Alexander
On the Distinctive Features of "Pillow Words" in Azuma-uta of Japanese Poetic Anthology "Man'yōshū"……..….**318**
Nosov Dmitry
Peculiarities of Figures Denoting ―Transition" Element in Fairy Tales of Mongolian Speaking Peoples……...….**325**
Pang Tatiana
The Legend about the Founder of the Manchu Dynasty Aisin Giyoro……**334**
Petkova Gergana
Miracles under the Roof or why the Japanese Fairy Tale Characters Find Happiness at Home……..…..**342**
Petrova Maria
G.Ajurzana: From Postmodernism to Realism…….**353**
Rodin Stepan
On ―Death of Radiguet" by Yukio Mishima…….**363**
Romanova Yevgenia
Images of Nature in the Works of Indonesian Poets of the Early Twentieth Century Sanusi Pane……...….**368**
Rybin Victor
Some Critical Remarks Concerning Publication of «Hyakunin-isshu» Edited by V.P. & V.V. Butromeev (2010)……..…..**378**
Sadokova Anastassia
Cult of Bells in Japanese Buddhist Legends…….……**385**
Skorodumova Lidia
Dogsomyn Bodo's Literary Experience (1855-1922)……..….**393**
Toropygina Maria
Poetic Career of Fujiwara no Mototoshi……..….**401**

Vestel Tatiana
Shiga Naoya: Life as a Creation, Creation as a Life……...……..**413**
Yanson Rudolf
Feature Values of Old Burmese Inscriptions……..…..**421**

IV. ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

IV. FAR EASTERN LITERATURES IN RUSSIA & RUSSIAN LITERATURE IN THE FAR EASTERN & SOUTH-EAST ASIAN COUNTRIES: TRANSLATION, PERCEPTION AND INTERFERENCE

Akimova Antonina
(University of Tsukuba, Japan)

The Compositional Peculiarities of the Diaries Composed by the Far East Missionaries (based on «The Diaries» of Saint Nikolai of Japan)

The article is dedicated to the genre of a missionary diary and its compositional peculiarities. The work is based on «The Diaries» of Saint Nikolai of Japan (Kasatkin). They demonstrate that the chronological principle of the described events is not episodic but is based on the yearly cycle of the Christian holidays.

Акимова А.С.
(Университет Цукуба, Япония)

Особенности композиционного построения дневников миссионеров Дальнего Востока (на материале «Дневников» святителя Николая Японского)[1]

В последние несколько десятилетий вопрос о рукописном наследии отечественных востоковедов прошлого, значительную часть которого составляют труды священников православных миссий на Дальнем Востоке, ставится достаточно остро. В этом

[1] Статья выполнена при поддержке гранта для молодых ученых в рамках программы Японо-Российского молодежного обмена «Приглашение молодых российских исследователей в Японию (JREX Fellowship)» в 2011 году.

регионе связь с народами Востока русское священничество осуществляло через три зарубежные духовные миссии: в Китае, Японии и Корее. Русские миссионеры оставили после себя богатое эпистолярное наследие: различные документы, путевые дневники, письма, воспоминания, то есть все то, что включает в свои терминологические границы миссионерская проза. Эти образцы миссионерского письма, будучи богатыми источниками по истории Православных Миссий, могут представлять и собственно исследовательский интерес.

Одним из ярких образцов миссионерской прозы становятся «Дневники» святителя Николая Японского (Иван Дмитриевич Касаткин; 1836-1912) – выдающегося деятеля Русской православной церкви, основателя Православной церкви в Японии, ученого-ориенталиста, автора многих научных статей[2], переводчика на японский язык Библии и книг, по которым осуществляется современное богослужение. Долгое время дневниковое наследие святителя Николая Японского считалось утерянным, но благодаря стараниям японского исследователя Кэнноскэ Накамуры в 1979 году были обнаружены дневниковые тетради миссионера и полностью опубликованы в самом начале XXI века.

Как известно, автор «Дневников» старался упорядочить личные записи, разграничивая их по содержанию. Именно для этого он давал заглавия всем своим тетрадям, в которые заносил собственные размышления по тому или иному поводу. Из тридцати тетрадей, отправленных епископом Сергием (Тихомировым) в Святейший Синод, одна треть представляет собой миссионерские заметки (в них описываются факты посещения японских православных церквей, общин и др.), остальные две трети – это собственно дневниковые записи[3].

---

[2] «Сеогуны и микадо. Исторический очерк по японским источникам» (1869), «Япония с точки зрения христианской миссии» (1869), «Япония и Россия» (1879) и др.

[3] Композиция определяется по изданию полного текста «Дневников св. Николая Японского». См.: Дневники святого Николая Японского: в 5 т. / Сост. К. Накамура. СПб.: Гиперион, 2004.

Тетради святителя Николая Японского отличаются не только по содержанию, но и по оформлению записей. Так, в заголовках к записям при посещении церквей указывается в обязательном порядке дата написания, за некоторым исключением отмечаются день недели и место нахождения святителя. Типичное оформление дневниковой записи у миссионера выглядит следующим образом: «19 июня (1 июля) 1881. Пятница. В Асино». Аналогичные этой записи можно обнаружить в текстах от 20 октября (1 ноября) 1889 года, 29 сентября (11 октября) 1891 года, 1 (13) октября 1892 года и др.

Когда святитель Николай Японский за один день посещал более одного населенного пункта, то этот факт обязательно фиксировался им в заголовке каждодневной записи. Например, «16 (28) июня 1892. Вторник. Камеока. Кеото. Оосака»; «8 (20) октября 1892. Четверг. Циба. Тоогане»; «17 (29) октября 1892. Суббота. Акуцу. Оота. Оонума» и др. При этом встречаются и более развернутые записи с указанием не только места пребывания, но и обстоятельств, связанных с путешествием. Например, «17 (29) мая 1892. Воскресенье. Мацуе – Какея (ночлег, 13 ри от Мацуе)»; «12 (24) мая 1892. Вторник. Цуяма – Кусе, 6 ри от Цуяма, по дороге в Енаго»; «15 (27) июля 1892. Понедельник. На пути из Миядзу в Камеока» и т.д. Кроме того, в «Дневниках» обнаруживается и несколько более развернутых заголовков, предшествующих основному содержанию записи одного дня. Так, следующий заголовок абсолютно не вписывается в общепринятое оформление: «10 октября нового стиля. 1889. Четверг. В Яманоме, в доме Моисея Ямада, на шелковом столе, пред все тем же ложем, которое и сюда притащили» [4, т. 2, с. 361] или «7 октября нового стиля 1889. Понедельник. Нигава, в доме Акилы Кису и жены его Марии» [4, т. 2, с. 354].

Из записей видно, что святитель Николай Японский в обязательном порядке отмечал место своего нахождения, когда был в пути. Очевидно, что такая педантичность имела исключительно практическое значение. Все поездки просветителя Японии имели деловой характер, священник своими глазами желал увидеть состояние каждой церкви в той или иной области, в городе. С этой целью святитель Николай Японский старался максимально точно фиксировать количество

прихожан, род их деятельности, состояние молитвенных домов или церквей. Поэтому называние местонахождения автора в момент составления записи имеет первостепенное значение.

В той части «Дневников», когда святитель Николай Японский не находился в пути при объезде православных общин, способ оформления начала текста несколько меняется. Сам дневниковый принцип диктует необходимость точной (или приблизительной) даты той или иной записи. Учитывая духовную ориентацию и профессиональную принадлежность святителя Николая Японского, логично предположить (и это действительно, себя обнаруживает) то, что автор «Дневников» всегда особенно выделяет значимые для духовного календаря события. В отличие от дневниковых записей, сделанных при объезде церквей, в других частях текста святитель Николай Японский по-прежнему отмечает дату, день недели, но новым становится обозначение праздника, приходящегося на день записи.

Типичный заголовок в «Дневниках» выглядит следующим образом: «2 (14) июня 1897. Понедельник. День Святой Троицы»; «14 (26) сентября 1898. Понедельник. Праздник Воздвижения»; «29 августа (11 сентября) 1909. Суббота. Усекновение главы Святого Иоанна Предтечи» и др. Интересно, что в оформлении дневниковых записей эта тенденция прослеживается только с 1897 года. Все предыдущие записи носили нерегулярный характер (с лакунами в несколько месяцев) и, вероятно, поэтому не привязываются святителем Николаем Японским к событиям христианского календаря. Во всяком случае, создается впечатление, что главным на ранних этапах ведения «Дневников» является именно фиксация какого-то мирского события. В то время как в регулярных записях обязательно отражался и календарно-духовный цикл, который возможно частично передает и состояние самой дневниковой записи, но не фактическое, а духовное (внутренние, не всегда запечатленные на бумаге религиозные чувства святителя).

Известно, что с принятием на Руси христианства в 988 году жизнь православного человека стала определяться святцами, закрепившими за днями годового круга церковные праздники и даты чествования святых. Большее количество праздников и дней поминания святых строго закреплено за определенными датами

(такие праздники принято называть «неподвижными»). Однако главный христиански праздник – Светлое Христово Воскресенье (Пасха), по традиции, сложившейся в Древней Иудеи, приходится на разные дни, так как вычисляется по весеннему полнолунию. В зависимости от Пасхи устанавливаются дни таких событий, как Вербное воскресенье, Вознесение Господне, Троица, Духов день, а также время начала Великого и Петровского постов. Такие даты называют «подвижными». Эти требования календарно-духовной организации пространства учтены и в «Дневниках» святителя Николая Японского.

Из неподвижных праздников святителем Николаем Японским традиционно в «Дневниках» отмечаются следующие дни: введение во храм Пресвятой Богородицы, Воздвижение Креста, Крещение Господне, Преображение Господне, Рождество Богородицы, Сочельник, Рождество Христово, Сретение Господне, Успения Богородицы, Обрезание Господня, Святых апостолов Петра и Павла, Усекновения главы святого Иоанна Предтечи, Покрова Пресвятой Богородицы, Святого Архистратига Михаила. Из двунадесятых переходящих праздников в «Дневниках» указываются дни Святой Троицы, Входа Господа в Иерусалим, Вознесения Господня.

В заголовках к записям святителем Николаем Японским фиксируются и дни многодневного поста, предшествующего Пасхе, которая имеет особое значение для верующих. В 1899 и 1901 году в «Дневниках» святителя Николая Японского прописывается практически каждый день Великого Поста, поэтому заголовок выглядит следующим образом: «6 (18) апреля 1899. Вторник шестой недели Великого Поста»; «18 (31) марта 1901. Воскресенье пятое Великого Поста» т.д.

Если какой-то из праздников может остаться не отмеченным, то Пасха как самый важный день в году для христианина записывался святителем Николаем Японским ежегодно. Известно, что пасхальная неделя воспринимается верующими как один «Великий день». В течении всей пасхальной недели царские врата, северные и южные двери в алтаре православных храмов не затворяются, символизируя то, что Бог по средствам воскресения открыл людям врата в Царство Божие. Видимо

поэтому в «Дневниках» находят отражение и дни попразднства[4], которые следуют за днем Воскресения Христова. Так, святителем Николаем Японским записываются дни после Пасхи: «21 апреля (3 мая) 1899. Среда Светлой седмицы. В Токио и на пути в Кеото»; «14 (27) апреля 1900. Пятница. Светлой Седмицы. Из Оказаки до Тоносава»; «2 (15) апреля 1901. Понедельник Светлой седмицы» и др. Если после Рождества Иисуса Христа в «Дневники» заносятся только два последующих дня, то после Пасхи фиксируются еще и дни последующей недели, а в некоторые годы (1899, 1900, 1901 и др.) – и последующие праздники нескольких недель. Таким образом, в «Дневниках» святителя Николая присутствуют пасхальный цикл, который включает в себя сам праздник, Фомину неделю (вторая неделя после Пасхи), неделю жен-мироносиц (третья неделя после Пасхи), неделю о расслабленном (четвертая неделя после Пасхи, Преполовение). С 1883 года по 1894 год святитель Николай Японский ведет отдельную тетрадь для записи происходящего в дни Пасхи, Рождества и своих именин.

Кроме пасхального цикла, в «Дневниках» святителя Николая Японского обнаруживается группа праздников, которые объединяются в «троицкий» цикл. Эта последовательность открывается Вознесением, продолжается Троицей и завершается Духовым днем. С Троицы в церковном календаре начинается отсчет богослужебных недель. Таких недель 32 или 34 и они оканчиваются за три недели до Великого поста.

Одновременно с названными праздниками, в «Дневниках» указываются именины Николая II (6 (18) декабря), день рождения русского императора (6 (19) мая), день его восшествия на престол (21 октября (3 ноября), день его коронации (14 (26) мая); по одному разу упоминаются именины государыни императрицы Александры Федоровны (23 апреля (6 мая) и наследника-цесаревича Алексея (5 (18) октября). Также

[4] В православной традиции особо крупным праздникам предшествуют дни подготовки, а после непосредственно самого праздника несколько дней, в зависимости от важности праздника, считаются также праздничными, их называют днями попразднства.

отмечается и встреча великого князя Бориса Владимировича (19 июня (2 июля) 1902 года) со святителем Николаем Японским. В этом усматривается особая добродетель святителя Николая Японского – патриотизм. Для православного мировоззрения служение Отечеству Небесному, патриотизм не только не обособляется от добродетельной жизни, но рассматривается как ее неотъемлемое звено. Выпадение этого звена разрывает цепь благочестия и обесценивает его [6, с. 102].

Интересной деталью в «Дневниках» является фиксирование дня рождения японского императора Мэйдзи – Мицухито (21 октября (3 ноября), который совпадал с днем восшествия Николая II на престол. Святитель Николай Японский неизменно указывал две эти даты: «21 октября (3 ноября) 1902. Понедельник. Русский праздник Восшествия на престол, японский – Рождение Императора». Также святителем отмечается и день бракосочетания наследника японского престола Есихито на дочери принца Кудзе Мититака (1839-1906) – Садако (27 апреля (10 мая) 1900). Но и в фиксировании этих двух японских праздников усматривается духовный настрой святителя Николая Японского. Он предполагал, что в будущем эти события станут важными при повсеместном принятии христианства в Японии. На это святитель Николай Японский искренне надеется, когда пишет следующее: «Дай Бог Наследнику и его супруге сделаться христианами и ввести христианство в страну, и христианство истинное! <…> Ныне пока отдаленное влияние христианства на них высказывается в том, что брак их сегодня заключен в кумирне (по подражанию христианским бракам в храмах), чего прежде не бывало; также в том, что при выборе невесты для Наследника обращено было особое внимание на то, что она отличалась здоровьем, из чего заключают, что будущий Император будет иметь только одну жену, без наложниц» [4, т. 4, с. 251]. Это замечание особенно ценно, когда поступок наследника престола соотносится со все еще сохранившимся в начале XX века традициями института многочисленных наложниц.

Что касается других японских праздников, то святитель Николай Японский не указывает их названий (за исключением японского Нового года), а только делает лаконичную запись – «японский праздник»: «10 (23) ноября 1900. Пятница. Японский гражданский

праздник». Единожды упомянуто название праздника: «29 января (11 февраля) 1901. Понедельник. Японский гражданский праздник: Кигенсецу»[5]. Эти упоминания важны как особые дни, в которые могут совершаться либо, напротив, не совершаться общие богослужения, а также дни, когда семинария, возглавляемая святителем Николаем Японским, была закрыта. Такие дни в «Дневниках» святителя Николая Японского обозначаются следующими комментариями: например, «*10 (23) ноября 1901. Суббота. Японский праздник*. Учащиеся отдыхали. Мы с Накаем не переводили; зато я отлично занялся в библиотеке перепиской в каталог накопившихся от переплета книг…» [4, т. 4, с. 558]; «*11 (24) сентября 1902. Среда. Японский праздник.* Учащиеся отдыхали; мы с Накаем до обеда тоже…» [4, т. 4, с. 712]; «*10 (23) ноября 1903. Понедельник. Японский гражданский праздник*. В школах классов не было. Мы с Накаем целый день не переводили...» [4, т. 4, с. 893].

Таким образом, среди заголовков к началу дневниковых записей четко выделяются несколько групп праздников, которые удобно представить в виде схемы:

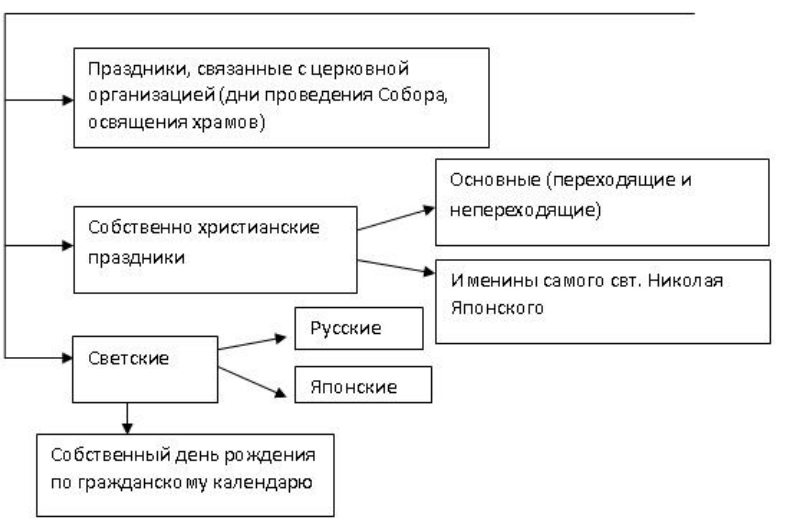

Схема 1. Группы праздников, отмеченных в «Дневниках»

[5] Кигэнсэцу – день основания империи.

То есть святителем Николаем Японским учитываются как церковные праздники, так и праздники гражданского календаря. При этом календарно-духовный принцип в организации дневникового пространства был ведущим.

Из оформления дневниковых записей становится очевидным, что началом недели святитель Николай Японский считает воскресенье, ведя отсчет именно от этого дня. Этот факт легко проследить из следующих записей: «13/25 марта 1899. Суббота второй недели Великого Поста» и «14/26 марта. Воскресенье третьей недели Великого поста»[6].

Исходя из заголовков, записи в «Дневниках» выстраиваются в годичный богослужебный круг, который в формальном плане представляет тематическую последовательность богослужений в течение года. В «Дневниках» посты и праздники, посвященные Иисусу Христу и Божией Матери, чередуются с празднованием памяти святых. Каждый великий праздник имеет один или несколько дней предпразднства, подготовляющих христиан к его достойной встрече. За каждым праздником следует несколько дней попразднства.

Однако как бы не было разнообразно содержание служб отдельных дней годичного круга, весь он повторяет содержание малых кругов седмичного и суточного, которые, в свою очередь, отражают и развивают содержание главной службы – Божественной литургии. «Литургия, – отмечает П. Н. Будзилович, – является как бы вершиной суточного круга богослужений, девятым из совершаемых святой Православной Церковью богослужений на протяжении суток» [2, с. 7].

Святитель Николай Японский отмечал дни недели, скорее всего, исходя именно из этих посылов. Доказательством тому могут служить достаточно частые заголовки с одновременным указанием на день недели и христианский праздник следующего вида: «Воскресенье **и**[7] Праздник Преображения Господня» или

---

[6] 13 марта в субботу заканчивается одна неделя поста, а 14 марта в воскресенье начинается другая – прим. А.А.

[7] Выделение наше. – А.А.

«Воскресенье **и** день Покрова Пресвятой Богородицы». Из этих записей видно, что воскресенье воспринимается святителем Николаем Японским как особый день: воскресенье как часть недельного круга, а праздник как часть годичного круга. «Дневники», будучи олицетворением всей жизни миссионера, подчинены одной идее – идее Воскресения.

Таким образом, текстовое пространство «Дневников» святителя Николая Японского соотносится с христианским календарем, в богослужебном круге которого совершается духовная жизнь русского священника в Японии, а вместе с ним и всех верующих людей. Жизнь в духовном измерении – это восхождение от низших ступеней бытия к высшим. И вместе с тем жизнь фактическая, реальная воспринимается как часть жизни непреходящей, подчиненной церковному кругообращению как символу вечности. Восходя по ступеням духовного опыта, в богослужении человек снова и снова возвращается к одним и тем же событиям: и в малом круге литургии, и в объемлющем его круге суточных служб, и, наконец, в наибольшей полноте – в годичном богослужебном круге. И этим принципам посвящается вся хронологическая организация дневников христианских миссионеров и, в частности, дневникового наследия святителя Николая Японского. При прочтении «Дневников» святителя Николая Японского сакральное время и сакральное пространство воспринимаются как оппозиция времени и пространству профанному. Последовательность событий, приуроченных к установленному календарному времени в «Дневниках», становится выражением православного мироощущения, индивидуального понимания сущности человека.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. О характере русской религиозной мысли XIX века // Собрание сочинений. Т. 3. Париж: УМСА-Press, 1989. С. 11-49.
2. Будзилович П. Н. Пояснение Божественной литургии. М.: Русский духовный центр, 1993. 96 с.
3. Булгаков С. И. Богослужение в Православии // Православие: очерки учения православной церкви. М.: Терра, 1991. С. 276-288.
4. Дневники святого Николая Японского: в 5 т. / Сост. К. Накамура. СПб.: Гиперион, 2004.

5. Котельников В. А. Православные подвижники и русская литература. М.: Прогресс-Плеяда, 2002. 382 с.
6. Скурат К. Е. Православные основы культуры в памятниках литературы Древней Руси. М.: Институт экспертизы образовательных программ и государственно-конфессиональных отношений, 2006. 128 с.
7. Собенников А. С. Чехов и христианство. Иркутск, 2001. URL: http://www.slovo.issu.ru/chekhov_christ.html.

Dong Xiao
(Nanjing University, China)

Paustovsky in China

Paustovsky is a very special writer with unique styles of the Soviet Union period. His lyric prose has strong influences on modern Chinese literature. Paustovsky‘s strong influences mainly work on Chinese writers on the artistic aspect, not like other writers of the Soviet Union that mainly work on ideological aspect. The most important reason for Chinese readers to like Paustovsky is that during the 50th and 60th century, there were not much to read for Chinese readers, and Paustovsky‘s lyric prose became the few art treasures that met the needs of lots of hungry Chinese readers. So, in the end, Paustovsky became one of the most unforgettable writer of Soviet Union for the whole generation of Chinese readers.

Дун Сяо
(Нанкинский университет, Китай)

Паустовский в Китае

Знакомство китайских читателей с произведениями Константина Паустовского произошло в конце 40-х годов прошлого века. Ныне уже вышло в свет больше 30 сборников и отдельных книг писателя на китайском языке, в том числе такие известные его произведения, как «Кара-Бугаз», «Колхида», «Повесть о лесах», «Созвездие Гончих Псов», «Наедине с осенью», «Золотая роза». Переведены около сорока рассказов К.Паустовского, и среди них такие изящные, как «Снег», «Дождливый рассвет», «Колотый сахар», «Корзина с еловыми

шишками», «Старый чѐлн», «Старый повар» и другие. «Золотая роза» уже в течение сорока лет, как верный дргу, помогает китайским писателям в их творчестве.

В нашей стране у произведений Паустовского много вариантов перевода. Так «Золотая роза» была переведена на китайский язык 5 раз, у «Снега» по крайней мере 9 разных текстов, а у повести «Кара-Бугаз»—не меньше четырѐх. В 1983 году одно из наших основных государственных издательств—«Издательство литературы»—выпустило избранные сочинения Паустовского на китайском языке в двух томах. Вышел в свет и китайский перевод «Повести о жизни». Всѐ это убедительно говорит о том, что К.Г.Паустовский как замечательный лирический мастер слова пользуется известностью не только у себя на родине, но и в далѐком Китае.

Теперь поговорим о влиянии русских, советских писателей на писателей китайских. Конечно, речь пойдѐт не о классиках 19 века, таких, как Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Тургенев, Гоголь, — их влияние бесспорно. Что же касается русских писателей советского времени, то далеко не все из них, даже пользующиеся известностью в Китае, серьѐзно воздействовали на современную китайскую литературу. Только некоторые. Например, Михаил Шолохов, Константин Паустовский, безусловно, имеет прово быть в этом ряду.

Шолохова в Китае читают много. Но вот что любопытно: китайцы любят «Тихий Дон», однако не этим своим романом-эпопеей Шолохов оказал влияние на наших современных писателей, а «Поднятой целиной». И это объяснимо: ведь в 50-е годы китайцам только предстояла коллективизация, которая в Советском Союзе прошла в 30-е годы. Именно это историко-политическое сходство приблизило китайских писателей к творчеству Шолохова, особенно представителей так называемой «деревенской прозы». Двадцать лет спустя немало значил для некоторых китайских писателей, работавших над военной темой, и рассказ Шолохова «Судьба человека». Это было связано с тем, что в конце 70-х годов китайцы дышали свежим воздухом политической оттепели. В своѐ время приобрѐл у нас известность Валентин Овечкин своими «Районными буднями». Лю Биньянь,

который считаеся самым известным представителем современной китайской очерковой литературы, выполнял роль переводчика, когда Овечкин посетил Китай. Очерки Овечкина всегда служили ему примером для подражания. Общественная атмосфера тех лет, подобная советской в середине 50-х годов, вправе была призвать своего Овечкина на борьбу с неблагоприятными сторонами жизни. Неудивительно, что критики и литераторы рассматривают Лю Биньяня как «китайского Овечкина». Ещѐ пример: в 60-е годы, когда Кочетова критикуют и ругают на родине, в Китае его осыпают похвалами. Такой контраст объясняется серьѐзными идеологическими разногласиями, возникшими тогда между нашими странами. Да и популярность в Китае романа»Как закалялась сталь»Николая Островского тоже связана с партийной пропагандой того времени.

Как видим, влияние некоторых советских писателей на китайскую литературу, их популярность среди китайских читателей были тесно связаны с социальной обстановкой в нашей стране, с определѐнным политическо-историческим фоном. Ограниченность влияний такого рода очень явственна. Сегодня, например, мало кто знает у нас Кочетова и Овечкина, даже среди студентов филологического факультета. Некоторые студенты только слышали от родителей о романе «Как закалялась сталь», но мало кто прочитал его. Хотя они знают Шолохова, но предпочитают теперь «Тихий Дон», а не «Поднятую целину»…

Ну а что же Константин Паустовский? Здесь дело совсем другое. Паустовский тоже внѐс свою лепту в формирование целого ряда современных китайских писателей, мастеров лирической прозы, но в этом влиянии мало социально-политических мотивов. Иначе говоря, китайские прозаики любят Паустовского не потому, что им предстоит решать некие социально-исторические вопросы, которые решал и Паустовский, не потому, что они живут, действуют, творят в той же определѐнной обстановке, в которой в своѐ время работал Паустовский. Нет. Паустовский притягивает к себе целый ряд китайских прозаиков своим оригинальным стилем лирической прозы. Писатели, принимающие творческий опыт и мысли

Паустовского, овладевающие его искусством видеть мир, вошли в современную китайскую литературу как главные представители так называемой «школы лирической прозы», которая занимает очень важное место в современной китайской литературе. Они обращают внимание не на огромные волны моря жизни, а на лѐгкую рябь, в которой скрыта прелесть и поэзия самой жизни. Именно лирический взгляд на жизнь, умение раскрыть в буднях манящую красоту и поэзию приносят этим прозаикам литературную известность в Китае.

В чѐм конкретно состоит влияние Паустовского на китайских прозаиков? В Китае Паустовского, как уже отмечалось, считают мастером лирической прозы. Это, пожалуй, правильно. Но в чѐм суть, секрет, ключ его лирических творений? Прежде всего отметим: Паустовский стремится к поэтизации жизнинного состояния человека. С одной стороны, искусство и художники зачастую являют собой главную тему его произдедений («Повесть о жизни», «Корзина с еловыми шишками», «Старый повар», «Золотая роза»), с другой—герои его и их простая жизнь таят в себе поэзию, то есть жизненное состояние человека (его духовный мир, общение между людьми, общение с природой) обладает особенностями, которые присущи искусству, творчеству. Герои Паустовского — люди разнообразных профессий. Но они действуют, думают, мыслят как художники, они рассматривают жизнь с точки зрения художника. Поэтому жизнь вокруг них становится загадочно-пленительной. Например, герои и героини рассказов «Снег» и «Дождливый рассвет» живут нелѐгкой жизнью, но это люди с сентиментально-элегическим характером. Они чувствительны к чужому духовному горю, духовной боли. Это свойственно только художественным натурам. Благодаря этому окружающая их явь тоже приобретает ореол поэзии. Паустовский пишет, что «писательство и щедрость неотделимы друг от друга». И действительно, герои под пером Паустовского часто щедро делятся своим духовным даром с незнакомыми людьми. В рассказах «Снег», «Драгоценная пыль», «Ночной дилижанс», «Старый повар», «Корзина с еловыми шишками» и во многих других нетрудно обнаружить такой драгоценный духовный дар. И особенный «содержательно-

поэтический миг» произведения обычно связан с поднесением этого дара, в котором передаѐтся поэтичное жизненное состояние человека. Паустовский открывает нам индивидуальный чудесный и притягательный аспект духовной деятельности людей, которые сродни искусству. Он мечтает, чтобы вся жизнь, даже самая простая, скромная, будничная, несла в себе дух искусства. По словам Максима Горького, «каждый человек по натуре своей художник». Но людям в обычной будничной жизни приходится заглушать поэтические порывы. А Константин Паустовский своим лирическим даром заставляет нас вновь прикасаться к тому прекрасному, что есть в человеке. Думаю, именно в этом и сила Паустовского-гуманиста. Думаю, в этом и скрыта поэзия его прозы, в которой богатство и чистота души слились в один прекрасный художественный мир. И китайские писатели-лирики не прошли мимо этой самой характерной черты прозы Паустовского. Что же касается конкретных художественных особенностей, то яркость и изящество языка, тонкое чутьѐ к прекрасному, к переживаниям людей, романтически-точное описание пейзажа—всѐ это тоже замечено и творчески использовано.

Поэтому нетрудно найти кое-какое сходство между Паустовским и китайскими прозаиками. Например, в начале 60-х годов известная писательница Жу Чжицзюань（茹志鹃）написала замечательный рассказ «Лилия»（《百合花》）, который своим тонким описанием искренней любви во время войны напоминает «Снег» Паустовского; известный прозаик Цзюнь Цин （峻青）в то же время опубликовал лирическую прозу «Песня об осени»（《秋色赋》）, очень похожую на «Симферопольский скорый» Паустовского по замыслу и сюжету. Честно говоря, мне нравятся почти все произведения Паустовского, кроме этого «Симферопольский скорый»,—быть может, потому, что он напоминает мне «Песню об осени». Возможно, моѐ мнение о рассказе «Симферопольский скорый» несправедливо, но в Китае «Песня об осени» воспринимается как типичное лакировочное произведение, скрывающее тяжѐлую действительность тогдашней деревни. А что касается «Золотой розы», то у неѐ в Китае есть младшая сестра—в начале 60- годов

известный прозаик Цинь Му（秦牧） выпустил книгу о писательском труде «Отрывочные мысли об искусстве»（《艺海拾贝》）, в которой сумел передать читателю сущность писательского труда. Но всѐ-таки автор «Китайской золотой розы» не достиг той вершины, которой достиг Паустовский: его «Золотая роза», на мой взгляд, и глубже, и мудрее. Недавно эта повесть вошла в список из ста произдедений писателей разных стран, которые китайский читатель считает классикой 20 века…

Хочется подчеркнуть, что даже в 1950-60-е годы, когда советские писатели пользовались очень широкой популярностью в Китае, Паустовский ни разу не был похвален официальной прессой. Его книги не были рекомендованы правительством как лучшие произведения советской литературы, на которых можно было бы воспитывать новые поколения. И что же? Сегодня в Китае никого больше не интересуют «Братья Ершовы», «Чего же ты хочешь?» Кочетова, «Как закалялась сталь» Островского и «Александр Матросов» Журбы, а любовь китайских читателей к произведениям Константина Паустовского не иссякла, не изменилась с изменением исторических условии.

Почему же в Китае так любят Паустовского? Причин, конечно, много. Но, думаю, одну причину важно подчеркнуть особо：в то жестокое время именно в ювелирном письме Паустовского, полном искренности и нежности, китайцы нашли себе духовное утешение. Не каждый советский писатель был в силах играть такую роль. В годы, когда духовная жизнь в Китае была слишком убогой, когда муза в Китае подвергалась страданиям, Паустовский как мудрый поэт побуждал китайских читателей к человечности, красоте чувств, воспитывал в них стремление к поэзии, любовь к искуусству и природе. Несколько лет назад известный учѐный-философ Лю Сяофэн （刘小枫）в своей прозе «Чувство ужаса и любви нашего поколения»（《我们这一代的怕和爱》）вспоминал своѐ духовное потрясение, когда во время так называемой «культурной революции» невзначай прочитал «Золотую розу»: «У каждого поколения своя самая заветная книга». Людей нашего поколения в своѐ время пленяли пафос и страсть книг «Как закалялась сталь» Н.Островского и «Овод» Этель Лилиан Войнич, мы проглатывали, как пищу,

наставления председателя Мао Цзэдуна (毛泽东), но никто не ожидал, что наши сердца сразу завоюет вот эта маленькая повесть «Золотая роза»! Сердца наши больше не плачут о судьбе Павла Корчагина, а плачут о том, что «по всей Вероне звонили к вечерне колокола».

Действительно, в те годы, когда у нас ещѐ не было возможности познакомиться с такими талантами, как Борис Пастернак, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Михаил Булгаков, Андрей Платонов, Евгений Замятин (список можно продолжить), Константин Паустовский играл незаменимую роль в духовном воспитании и утешении своих читателей. Вот почему его книги выдержали испытание временем и до сих пор увлечѐнно читаются в Китае. Десять лет назад один русский учѐный сказал мне, что время Паустовского ещѐ не пришло. Думаю, сегодня его время подходит — в том смысле, что круг его читателей и почитателей с каждым годом, уверен, будет только шириться.

Ikonnikova Elena
(Sakhalin State University, Russia)

—Korean" Component in the History of Literature of Sakhalin and the Kuril Islands

The article covers some aspects of the provisory term —Korean" component. The author depicts multilingual (Russian, Korean and Japanese) works by writers belonging to Korean diaspora on Sakhalin and names the basic works of Russian and foreign literature with the theme of the Korean diaspora. The first translations of Korean poetry written by the members of the regional division of Union of Writers in Sakhalin Region are mentioned.

Иконникова Е.А.
(СахГУ, Россия)

«Корейский» компонент в истории литературы Сахалина и Курильских островов

Ближайшие ассоциации, связанные с литературными успехами корейской диаспоры в России, неизменным образом

концентрируются на прозе Анатолия Кима, а также на песнях Юлия Кима и Виктора Цоя. Написанные на русском языке произведения этих авторов, принадлежащих отечественной культуре, – самая известная часть художественного достояния, созданного корейцами, проживающими в России. Однако существует еще один интересный пласт национальной литературы, в которой гармонично соединились этнические тенденции трех народов – русских, корейцев и японцев. Такое контактное пересечение культурных ценностей состоялось в литературе Сахалина и Курильских островов. Это стало возможным благодаря разным факторам: пограничному статусу региона; миграционными процессами; периодом юрисдикции Японии на Южном Сахалине (период Карафуто (1905–45)[1]) и др.

По данным Всероссийской переписи 2010 года, в Сахалинской области проживает почти двадцать пять тысяч корейцев (5,3%), потомков первых корейских переселенцев конца XIX – начала XX века. Сахалинская корейская диаспора по численности занимает второе место после русских и является неотъемлемой частью этнодемографической, социально-экономической, политической и культурной жизни российской части Дальнего Востока. Компактное проживание корейской диаспоры обеспечило сохранение основ национальной этничности, подготовило ассимиляцию новых поколений сахалинских корейцев с русской, а в отдельные исторические периоды и с иными национальными культурами.

Перед изложением основных тезисов определим ключевые понятия, используемые в работе. Литературное краеведение рассматривается максимально широко, поэтому к литературе края (региона) относится не только «местная» (собственно сахалинская, «краевая», «региональная» в узком значении этого слова) литература, но и наследие всех тех авторов, в произведениях которых эпизодически или развернуто описываются Сахалин и Курильские острова. На этом основании литература Сахалина и Курильских островов рассматривается

[1] Далее по тексту хронологические границы периода Карафуто не отмечаются.

как поликультурная, объединяющая в себе произведения, созданные авторами разных национальностей (но по преимуществу, на русском, японском, корейском и языках коренных народов региона).

Условное выражение «корейский» компонент, во-первых, подразумевает творчество авторов корейского происхождения (вне зависимости от языковых предпочтений) в составе общей поликультурной модели литературы Сахалина и Курильских островов, во-вторых, связывается с использованием художественных интерпретаций образа корейской диаспоры Сахалина и Курильских островов в русской и зарубежной литературе и, в-третьих, относится к переводам региональными авторами произведений, написанных на корейском языке. Для иллюстративного материала привлекаются авторы, резонанс творчества которых имеет всероссийский (а в некоторых случаях и мировой) масштаб, а также авторы, входящие в профессиональные объединения (например, в Союз писателей России), отмеченные российскими и международными премиями в области литературы и культуры.

Основные части литературы Сахалина и Курильских островов

Литература Сахалина и Курильских островов охватывает четыре неравнозначные части и схематически выражается в разных форматах.

I. *Литература коренных народов Сахалина и Курильских островов* включает в себя фольклорное творчество айнов, нивхов и уйльта, а также собственно литературные опыты представителей коренных народов региона на национальных языках во второй половине XX – начала XXI столетия. Отсутствие «корейского» компонента в этой части объясняется географическими, историческими и культурно-этническими причинами и прежде всего потому, что фольклор коренных народов относится к долитературному и дописьменному периодам, к тому времени, которое значительно удалено от появления первых корейских переселенцев в регионе. С момента зарождения письменности у коренных народов Сахалина и Курильских островов появляется и авторская литература на национальных языках. Однако ее доля в общей совокупности

литературы Сахалина и Курильских островов невелика и, чаще всего, связывается с разработкой фольклорных жанров – сказок, легенд, преданий, песен и др., созданием оригинальных, но лаконичных этнических текстов. В этой части литературы Сахалина и Курильских островов рассматриваются и написанные на нивхском языке некоторые произведения В.М. Санги.

II. К *русской национальной литературе* относится творчество общероссийских авторов (А.А. Ким и др.), а также произведения членов Союза писателей России (Роман Хе, С.Д. Ян и др.) и начинающих литераторов. Специфическая особенность этой части связана с тем, что русская национальная литературы создается представителями сахалинской корейской диаспоры, для которой в художественной или публицистической литературе русский язык является доминирующим. То есть в составе русской национальной литературы (от общероссийского масштаба до «местного») присутствует «корейский» компонент (в первом и втором значениях).

III. *Японская национальная литература* подразумевает наследие писателей периода Карафуто, творчество японских авторов XX – XXI века (Пак Хен Чжу, И Фе Сон и др.).

IV. В составе *других национальных литератур* учитывается собственно корейская литература, литература, создаваемая представителями сахалинской корейской диаспоры (Ким Цын Сон, Тян Юн Ги и др.) на корейском языке. Здесь же частично может быть учтена деятельность корейского передвижного театра, существовавшего на Сахалине в 1947–59 годах. На сцене театра неоднократно ставились оригинальные пьесы на корейском языке, но в отдельных случаях спектакли были рассчитаны и на русскоязычных зрителей.

Библиографические сведения

Основной акцент в биографических сведениях связан со значимостью творчества того или иного автора в составе литературы Сахалина и Курильских островов (учитываются моменты рождения или проживания автора в регионе, обращение в творчестве к «сахалино-курильской» проблематике). Необходимость представления биографических справок (данных в алфавитном порядке) в настоящей работе объясняется отсутствием этой информации в систематизированном виде.

И Фе Сон (др. вариант транслитерации имени **Ли Хе Сон**, японское имя – **Ри Кайсэй**; род. 26.02.1935, г. Маока (в настоящее время – город Холмск Сахалинской области)) – японский писатель корейского происхождения; общественный деятель, член японского общества социальной литературы (1985). Родители И Фе Сона приехали на Сахалин из Кореи. На Сахалине И осиротел, умерла его мать Тян Суль И (1906? –1944). В июле 1947 года вместе с новой семьей отца И Бон Соком (1902–1961) тайком пробирается на корабль Красного Креста для отплытия в г. Хакодате (Япония). В Японии вся семья была допрошена американскими военными и после этого отправлена на о. Кюсю. И Фе Сон окончил факультет русской литературы университета Васэда (1969). После этого он работал в издательстве «Северокорейской газеты». После выхода из Союза северных корейцев, И утверждается как писатель. За книгу «И снова та же дорога» (1969) он был удостоен премии журнала «Гундзо» (1969), за «Прачку» – премии Акутагавы (1972), за автобиографический роман «Путь длиною в век» – премии Номы (1994) и др. И – автор многих произведений, среди них: «Ради Каяко» (1970), «Мой Сахалин» (1975), «Земля обетованная» (1977), «Путешествие на Сахалин» (1983), «Путешествие сто лет спустя» (1994) и др. Во всех книгах он поднимает тему исторической родины корейцев и «малой» родины своего детства.

Книги И экранизированы, в частности, в Японии известен художественный фильм «Ради Каяко» (экранизация 1984). В фильме, созданном по мотивам одноименного произведения, рассматривается несчастная любовь корейца Им Сан Чжуни и японки Каяко. Главный герой – кореец. Он знает, что значит быть иностранцем в Японии, на него с презрением смотрит общество, к нему предвзято относятся окружающие. Брошенная своей матерью Каяко была воспитана в корейской семье. Юноша и девушка хотят найти свое место в жизни, но препятствия побеждают их любовь, поэтому молодые люди расстаются.

Большая часть произведений И переведена на корейский язык. В России творчество И практически неизвестно. Но писатель неоднократно приезжал на о. Сахалин (1981, 1988, 2006 и др.). В своих произведениях он определяет возможные варианты решения исторических и собственно национальных проблем

корейской диаспоры. Памятуя о детских годах, проведенных на Сахалине, И убежден, что представители «первого» поколения сахалинских корейцев пытались сохранить национальную культуру своего народа. Неугасаемый на протяжении нескольких десятилетий творческой биографии И интерес к Сахалину объясняется тем, что писатель воспринимает остров исторической реальностью, вобравшей в себя истории жизни многих корейцев.

Ким Анатолий Андреевич (род. 15.06.1939, с. Сергиевка Чимкентской обл., КазССР), русский прозаик, драматург, член Союза писателей СССР (1979), член правлений Союза писателей РСФСР и СССР (1981–91), член Русского PEN-центра Всемирной ассоциации писателей (1989); академик Академии российской словесности (1996), лауреат российских и международных литературных премий.

Предки Кима поселились в России в середине XIX века. В 1937 году семья Кимов была сослана в Казахстан. С 1947 года Кимы жили на Дальнем Востоке (Камчатка, Хабаровск, Уссурийский край, Сахалин). На о. Сахалин семья Кимов первоначально приехала в п. Ильинское, а затем обосновалась в г. Горнозаводск (в настоящее время – село). После окончания Горнозаводской средней школы (1956) Ким учился в Московском художественном училище «Памяти 1905 года» на отделении театральных художников, заочно окончил Литературный институт им. А.М. Горького (1970). Первые публикации Кима были посвящены Дальнему Востоку, его природе, людям, живущими в непростых условиях. Ким – автор десятков книг, многие из которых переведены на иностранные языки: «Голубой остров» (1976), «Четыре исповеди» (1978), «Отец-лес» (1989), «Сбор грибов под музыку Баха» (1997), «Арина» (2006) и др. Ким известен и как автор нескольких детских произведений, отдельные события которых разворачиваются на Дальнем Востоке: «Когда цветет миндаль» (1987), «Федина избушка» (1988). Детские стихотворения Кима публиковались в региональной печати, в газете «Ленинец» (Невельский раон Сахалинской области).

Образ Сахалина в прозе Кима является магистральным и воссоздается в разных произведениях: «Нефритовый пояс»

(1981), «Белка» (1985), «Мое прошлое» (1998) и др. В дебютной книге «Голубой остров» примечательны описания дальневосточной природы с ее снежными зимами и темными сопками, белизной пены водопадов и синей далью моря, запахами рыбы и морской капусты, огнями пирса и крупными звездами на небе. Основу «Голубого острова» составляют детские впечатления писателя и его поздние раздумья о родине, о судьбах корейских переселенцев Дальнего Востока. Герои писателя – это не только корейцы, волею судьбы оказавшиеся на острове, но и представители других национальностей – русские, японцы, грузины, эстонцы, цыгане. Ким зарекомендовал себя как виртуозный стилист, чувствующий природу художественного слова, безупречно владеющий русским литературным языком. Благодаря произведениям Кима, в русскую литературу вошли запоминающиеся своей яркостью образы корейских переселенцев и выпавшие на долю людей, живущих вдали от родины своих предков, нравственные и физические трудности. По мотивам произведений Кима снято несколько фильмов: «Сестра моя Люся» (экранизация 1985), «Выйти из леса на поляну» (экранизация 1987), «Месть» (экранизация 1989; съемки нескольких частей этого фильма проходили на побережье с. Горнозаводск Сахалинской области). Ким преподавал русскую литературу в университетах Республики Корея (1991–96). Писатель неоднократно приезжал на Сахалин и встречался с читателями (1961, 1967, 1989 и др.), последний визит, организованный корейской газетой Сахалинской области «Сэ коре синмун», состоялся в августе 2010 года.

Ким Цын Сон (11.09.1918, г. Владивосток Приморского края – 18.07.1973, г. Южно-Сахалинск) – корейский поэт, драматург; член Союза писателей СССР (1948). Отец Кима был портовым рабочим, мать – домохозяйкой. Ким рано осиротел (отец умер в 1922, мать – в 1928), его воспитанием занималась тетя. В конце 1930-х годов семья тети перебиралась в Узбекистан, где Ким Цын Сон учился на филологическом факультете Узбекского государственного университета в Самарканде (1938–40). Не закончив учебы, он начал преподавать корейский язык в одной из ташкентских школ. Первые публикации Кима состоялись в 1937 году на страницах газеты «Сен бон» («Авангард»), позже в

журналах «Звезда Востока» и «Шарк Юлдузи» (на узбекском языке). На Сахалине Ким работал заместителем редактора и ответственным секретарем газеты «По Ленинскому пути» (1955–69; в настоящее время – «Сэ корѐ синмун» («Новая корейская газета»)). В 1969 году Ким был уволен из редакции, так как на партийном собрании возразил против действий первого секретаря Сахалинского обкома партии П.А. Леонова, ратовавшего за закрытие школы корейского языка. После увольнения из газеты Ким работал завхозом городской столовой Южно-Сахалинского треста столовых и ресторанов.

Ким – автор сборников стихов: «Строки дружбы» (1951), «Когда акация цветет» (1954) и «Пылающие листья» (1968, переизд. 2005), а также многочисленных публикаций в журналах и сборниках: «Сахалин», «Звезда Востока», «Сибирские огни», «Байкал», «Дальний Восток» и др. Киму принадлежит и несколько драматических произведений, в том числе и пьеса «Ханган – голубая река» (1955), постановки которой осуществлялись Казахским корейским театром и корейским передвижным театром на Сахалине. Все свои стихотворения Ким писал на корейском языке. В его лирике сохраняется этническое единство языка корейского народа, оказавшегося вдали от своей исторической Родины. Русские поэты и переводчики говорили о необыкновенной музыкальности и ритмической красоте поэзии Кима. Это было замечено и композитором Пак Ен Дином, который в 1958 году положил некоторые стихотворения поэта на музыку.

Пак Хен Чжу (28.04.1929, д. Посон, Корея – 7.03.1999, г. Южно-Сахалинск) – представитель первого поколения сахалинских корейцев, общественный деятель. Обучался в японской гимназии г. Маока (1941–45; в настоящее время – город Холмск Сахалинской области). Окончил Хабаровский техникум советской торговли (1964–68). Трудовой путь начал на Чеховском рыбкопе (1958–86), работал главным бухгалтером Чеховского виноводочного завода (1988–91), генеральным директором совместного российско-японского предприятия «Утари Кѐдо» (1990–95), избирался председателем корейской ассоциации в г. Чехове Сахалинской обл. (1962–92). С 1992 года проживал в г. Южно-Сахалинске. Пак – автор единственной

книги «Репортаж с Сахалина» (1988, пер. на рус. яз. 2004). Книга опубликована на японском языке в журнале «Минто» при содействии И Фе Сона, после издания она прошла обсуждение с участием писателей и общественных деятелей Японии. В «Репортаже с Сахалина» использованы статистические и документальные материалы о жизни корейской диаспоры на Сахалине периода Карафуто и советского времени. Ключевая проблема «Репортажа с Сахалина» состоит в том, что «первое» поколение сахалинских корейцев было вынуждено дважды приспосабливаться к новым для него социально-культурным условиям: в одном случае – ассимилировать собственный национальный быт с традиционным укладом японцев, в другом – с устоями советской власти. Книга Пака не лишена субъективизма, но она помогает определить статус корейской диаспоры на Сахалине, ее вклад в общественную и культурную жизнь российского дальневосточного региона. «Репортаж с Сахалина» представляет собой серию исторических эссе с элементами художественного изложения. Своеобразной новеллой в тексте книги можно считать историю с названием «Ким и вороной», компоненты художественного повествования прослеживаются в «Истории о старшей сестре и младшем брате». По мотивам книги Пака и при его консультациях в Республике Корея был снят художественный фильм «Ен Дя, Акико и Соня» (экранизация 1992).

Тян Юн Ги (18.03.1922, с. Венгѐ провинции Северный Кенсан, Корея – 4.03.1999, Республика Корея, провинция Кѐнсан-Пукто, район Корѐн), корейский журналист, представитель первого поколения сахалинских корейцев. Родился в крестьянской семье. Обучался в школах Кореи (1929–35) и Японии (1937–40). Трудовой путь начал в Корее (1935–37), в поисках заработка побывал в Японии, где работал токарем в г. Осака (1941–42). На Сахалине Тян Юн Ги оказался в 1942 году. Прошел трудовой путь от разнорабочего до заместителя начальника транспортного отдела Поронайского бумажного комбината, с 1947 года преподавал корейский язык в г. Поронайск и г. Углезаводск Сахалинской области. В 1949–55 годах Тян жил в пос. Быково Долинского района. В 1955 году он вошел в штат газеты «По Ленинскому пути» (в настоящее время

– «Сэ корѐ синмун» («Новая корейская газета»)). В должности литературного сотрудника Тян писал очерки, рассказы, готовил газетные полосы, эта работа журналиста высоко оценивалась его коллегами. В 1961–76 годах Тян заведовал отделом культуры и быта газеты. После выхода на пенсию в 1978 году он продолжил работу в качестве внештатного корреспондента газеты. Автор документально-автобиографической книги «Сахалин – остров, полный скорби (1998), изданной в Республике Корея после репатриации на историческую родину. Отдельные произведения журналиста публиковались на корейском языке в коллективных сборниках. Проживал в Республике Корея с марта 1997 года.

Хе Роман (Хо Нам Еги) (род. 18.09.1949, г. Томари Сахалинской области), русский поэт, бард, переводчик; член Союза писателей России (2000). Окончил восьмилетнюю корейскую школу (1957–65). Работал плотником, каменщиком-формовщиком, музыкантом, сотрудничал с редакциями корейского радио ГТРК «Сахалин», газетой «Советский Сахалин» и др. С 1999 года живет в г. Южно-Сахалинске. Первые стихи написал в 9 лет, до 25-ти лет создавал поэтические произведения на корейском языке. Стихи Хе публиковались в журналах «Дальний Восток», «Аврора», «Литературное обозрение», «Дружба народов», в сборниках «Антология русского верлибра», «День поэзии», «Сахалин» и др. Некоторые свои стихи поэт исполняет под гитару, вместе с этим на творческих вечерах Хе нередко звучат песни поэта на стихи А.А. Блока, С.А.Есенина, Б.Ш. Окуджавы, Ф.Г. Лорки. Хе – автор сборников стихов «Гудящие раковины» (1984), «Ёнбун, или полет бабочки» (1996), «По сорочьему мосту» (1999), автобиографического эссе «Автопортрет с солнечными зайчиками» (2004). Художественная система стихотворений Хе содержит в себе черты русской, корейской и японской культуры. В поэтической вселенной Хе общеизвестные образы русского сказочного фольклора соседствуют с восточной символикой. Поэтическое творчество Хе синтезирует в себе элементы графики (использование графических возможностей стихотворной строки), живописи (красочность), музыки (ритмическая мелодия, созвучие слов, песенные повторы) и кинематографа (замедленность, сюжетная фрагментарность

поэтических фрагментов). Проза и поэзия Хе написана в границах исповедального лирического дневника.

Ян Сергей Дюнхоевич (Дмитриевич) (Ян Су Бок) (род. 05.03.1949, г. Южно-Сахалинск) – русский писатель, поэт; член Союза писателей России (2005). Окончил строительный факультет Иркутского политехнического института (1969–74). Прошел трудовой путь от рабочего до заместителя генерального директора Сахалинавтодорснаба. Избирался Президентом общественной организации «Сахалинский корейский клуб» (г. Южно-Сахалинск, 1999–2002), Президентом общественной организации «Содружество» (г. Южно-Сахалинск; 2005– 07).

Ян – автор книг «Страна отцовских грез» (2002), «Сон одинокого облака» (2004), «Тени цветов» (2006), «Слушая песни дождя» (2011). Публиковался в сборниках «Сахалин» (2004, 2007 и др.), в журнале «Дальний Восток». Все произведения Яна написаны на русском языке. Основная тема прозаических произведений – воспоминания и рассказы о сахалинских корейцах, философские размышления о судьбах корейцев в России XX – рубежа XXI века. В поэзии Ян тяготеет к жанрам, близким корейскому сиджо, японским танка и хайку; экспериментирует со свободным стихом, обращается к графическим возможностям стихотворной строки.

Образы сахалинских корейцев в русской и зарубежной литературе

Образы корейцев Сахалина и Курильских островов используются в русской литературе имперского периода и в литературе XX века. Эпизодические упоминания о сахалинских корейцах прочитываются в «Острове Сахалин» (1895) А.П. Чехова (1860–1904), в путевых записках «На Южном Сахалине» (1914) епископа Сергия (1863 или по другим сведениям 1871–1945; С.А.Тихомиров) и в ряде других книг русской литературы. В советское время представление о корейцах Сахалина и Курильских островов формировалось по таким произведениям, как: «Синее море, белый пароход» (1965) Г.Н. Машкина (1936–2005); «Островитяне» (1973) З.Е. Журавлевой (1951–2011); «Голубой остров» (1976) и «Четыре исповеди» (1978) А.А. Кима (род. 1939) и др. Образы корейцев были неотъемлемы и для творчества «местных» авторов: развернутые и эпизодические

упоминания о корейцах Сахалина прочитываются в таких книгах, как «Жизнь без жизни» (роман не окончен) Н.И. Максимова (1911–93), «И жили люди на краю…» (1992) О.П.Кузнецова (1937–2009), «Невозможно остановиться» (1994) и «Во все тяжкие» (1997) А.С. Тоболяка (1936–2001).

Образы корейской диаспоры Сахалина и Курильских островов в зарубежной литературе обнаруживаются в книгах представителей разных национальностей: в повести «Карафуто» (1940) украинца О.В. Донченко (1902–54), в романе «1Q84» (1– 2 тома – 2009, пер. на рус. яз. 2011; 3 том – 2010) японца Харуки Мураками (род. 1949) и др.

Переводы корейской литературы на Сахалине

В разные годы на Сахалине осуществлялись переводы корейской поэзии. В советское время эта работа, в основном, концентрировалась вокруг творчества Ким Цын Сона, стихи которого звучали на русском языке, как благодаря усилиям российских переводчиков, так и в поэтическом изложении живших на Сахалине Ю.И.Николаева и В.Г. Матковского.

В книгу «По сорочьему мосту» (1999) Романа Хе включены переводы из классической корейской поэзии (около двадцати древнекорейских поэтов, а также несколько произведений неизвестных авторов). Вслед за А.А. Ахматовой поэт обращается к стихотворениям Ким Су Джана, Ли Хвана, Ким Ена и многих др. Однако в противовес ахматовским переводам, в которых сиджо воплощено в шестистишную композицию, Роман Хе стремится к соблюдению традиционного вида лаконичных корейских стихов, укладывающихся в трехстишие.

Корейская диаспора на Сахалине и Курильских островов не может восприниматься локальным этническим сообществом, подвергаемым исключительно внешнему воздействию и не рефлектирующим самостоятельно. Творческие устремления писателей и поэтов корейского происхождения демонстрируют открытость в иные национальные измерения. Произведения авторов, в биографии которых есть сахалинский период, представлены на трех языках – русском, корейском и японском. При этом доля корейского и японского языков в литературном творчестве сахалинских корейцев незначительна. Это обусловлено тем, что современное поколение корейской

диаспоры считает русский язык – основным средством коммуникации и чаще всего именно на русском языке реализует свои художественные и публицистические поиски. Новое поколение сахалинских корейцев (например, поэт-песенник Чан Тэхо и прозаик Сергей Ним) воспринимают русский язык как наиболее приемлемую форму передачи своего литературно-эстетического мировоззрения.

Несмотря на то, что авторы корейского происхождения в своем большинстве пишут на русском языке, но национальное начало («корейский» компонент) в их творчестве продолжает оставаться магистральным, определяющим региональную специфику произведений такого уровня. Литературное творчество для корейской диаспоры Сахалина и Курильских островов становится важной формой самовыражения и адаптации в окружающем их мире.

Jin Chunxian
(Minzu University of China, China)

Maksim Gorky's Influences on Lee Gi-young's Fiction Creation

This paper analyzes how Maksim Gorky had influenced the fiction creation by Korean (Korea in this paper stands for Korea peninsula) modern litterateur Lee Gi-young.

This paper has discussed the interrelationship and relevancy between Gorky's papers, memoirs and Lee Gi-young's fictions published in Korea in 1920s and 1930s.

The first part of this paper has reviewed the processes of how Korea accepted Gorky. The second part of this paper has addressed how Gorky affected Lee Gi-young's consciousness. Third part of this paper has discussed the influences on Lee Gi-young's fiction creation by Gorky through compare methodology of Lee Gi-young's fictions.

According to various researches and analysis, there were great similarities of Li Qiyong's living experiences with Gorky such as lost mother in childhood and living in poverty. Moreover, most Gorky's publications were tally with nation-saving theme of Korea at the time. Consequently, Gorky had greatly influenced Lee Gi-young in many

ways, such as social consciousness, content choosing, writing styles, etc.

金春仙
（中国 中央民族大学，中国）

高尔基对李箕永小说创作的影响

绪论

高尔基对朝鲜[1]20世纪的文学创作产生了重要影响。20世纪20,30年代是高尔基对朝鲜文学产生较大影响的一个时期。至今出现了一些与之有关的研究成果，但还有待于进一步深入研究。

本文以先行研究成果为基础，探讨玛克西姆·高尔基(1868-1936)对朝鲜现代重要作家李箕永(1895-1984)的小说创作产生了什么样的影响。在朝鲜那么多的作家中，特别选择李箕永作比较是因为他受俄罗斯文学，尤其是受高尔基的影响很突出，并且是朝鲜KAPF(朝鲜无产阶级艺术同盟)和朝鲜现代文学的代表作家。1895年出生的他，留下了包括被评价为殖民地时代朝鲜最优秀的现实主义小说《故乡》等在内的丰富的小说作品。1945年光复后，李箕永曾连任朝鲜民主主义人民共和国文学艺术总同盟中央委员会委员长，从1946年到1982年的35年间一直担任了朝苏友好协会中央委员会委员长。

因此，可以说探究李箕永文学创作与高尔基的关联性，等于是同时在探究朝鲜文学发展过程中的俄罗斯文学影响之轨迹。本文以李箕永20世纪20,30年代发表的小说和有关评论高尔基的文章、回忆录、感想等为依据，阐述高尔基与李箕永文学之关联性。这种研究不仅深入阐释李箕永文学创作之轨迹所需要，而且对客观阐明朝鲜文学与俄罗斯文学的关联性，乃至探讨文学发展的一般规律也具有重要意义。

[1] 本文中谈论的李箕永是同属朝鲜半岛的重要作家,且本文中涉及的朝鲜文学的内容是朝鲜半岛分裂成南北之前的20世纪20、30年代的文学，故在本文中提到的朝鲜及朝鲜文学是指包括韩国在内的朝鲜半岛及朝鲜半岛文学。

一、20世纪20,30年代高尔基文学作品在朝鲜的接受

为了探明高尔基对李箕永文学创作产生的影响，首先要考察高尔基文学作品在朝鲜的接受过程。

对于当时的朝鲜来说，只能通过日本接受俄罗斯文学，并直接利用介绍到日本的资料，所以朝鲜文坛接受的俄罗斯小说主要依赖于日语翻译版。朝鲜通过中介者日本接受俄罗斯文学是同从1908年11月创刊的《少年》杂志同时开始的，直到1920年代中期，朝鲜作家们对托尔斯泰、屠格涅夫、契柯夫、高尔基等人的文学进行了广泛的关注。因为这个时期的介绍主要是依靠到东京留学的留学生进行的，所以可以说在作品选择上与日本文坛有一定的联系。[2]

20世纪20年代中期开始，有更多的俄罗斯作家被介绍到朝鲜。特别是随着朝鲜无产阶级文学的兴起，俄罗斯及日本的无产阶级文学理论与无产阶级作家开始介绍到朝鲜。其中，对代表俄罗斯社会主义现实主义文学的高尔基的接受，达到了相当的水准。

高尔基的名字第一次传到朝鲜是在1915年《青春》第四号上。[3] 但1910年代的接受，可以说还停留在介绍作家姓名的程度上。到了20世纪20年代，朝鲜文坛对高尔基的关注开始大幅度上升。据金秉喆研究，“20世纪20年代对于高尔基的介绍进行了11次，同其他作家一同介绍的则达27次。”[4] 大部分的作者在叙述高尔基穷苦的人生过程中，都将焦点放在了他的作品中表现的反抗意识上。即，比起其他的作家，高尔基被作为民众作家所认识。

到了20世纪30年代，马克思列宁主义思想在朝鲜传播和普及，民族解放运动也发展到了更高的阶段。在无产阶级文学家内部围绕着社会主义现实主义创作方法展开了激烈的争论。与此同

---

[2] 金东焕， 《俄罗斯小说与李箕永小说的关联性》，(《韩国现代文学研究》, 1992)， 第219页。

[3] 赵镇基, 《1920年代对高尔基的收容及其影响》，（《慕山学报》第10辑, 1998）， 第15页。

[4] 金秉喆，《近代西洋文学移入史研究（上）》（乙尤文化社，1980），第694-5 页。

时，朝鲜对高尔基的关注达到高潮。研究和评介高尔基文学的论文、回顾、感想等有45篇之多，仅次于托尔斯泰。（中略）从附带着议论的数量上看，仅算1930年代，关于托尔斯泰的介绍有94次，其次还是高尔基，介绍有75次。[5] 这个时期对高尔基的研究是与马列主义的原则相结合深入进行的。多数文章都把作家的生平和文学作品结合起来分析的。

观察20世纪30年代对于高尔基的接受过程，其中特别引人注目的是韩雪野、林和、李箕永、金南天、朴英熙等朝鲜无产阶级文学代表作家们对高尔基文学表现出了极大的关注。

可以看得出20世纪30年代在朝鲜出现高尔基文学热，其原因是高尔基文学契合朝鲜救亡的时代主题，高尔基文学所表现的平民意识和现实主义创作手法打动了诸多无产阶级作家和读者。

二、高尔基对李箕永作家意识的影响

李箕永于1924年发表了第一篇小说《哥哥的秘密信》，但他真正开始文坛活动却是在参与1925年KAPF成立的时候。

李箕永首次接触到俄国文学大致是在日本东京留学的1923年。他最初接触到的是阿尔志跋绥夫的《萨宁》。据李箕永的《对玛克西姆·高尔基的作家印象抄》，他真正接触俄罗斯小说，是在由于1923年9月日本发生关东大地震回国后的不久，为了踏上文学之路而常去仁寺洞附近的一个图书馆的时候。可以推测这时期他接触到了高尔基的文学。考察李箕永的许多文章，当时他当做主要阅读对象的作家有陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、阿尔志跋绥夫、高尔基等人，其中，尤其对高尔基表现出了积极、持续的关注。李箕永曾说道:“我读了普希金、果戈理、托尔斯泰、屠格涅夫、契柯夫、高尔基等人的作品，其中特别爱读高尔基的作品。》[6] 李箕永对俄罗斯文学的关注,更多的是因为憧憬它是革命已成功的先进国家的文学,要学习其先进性。李箕永对高尔基早期小说和《母亲》表现出了与众不同的关注。李箕永还

[5] 金秉喆，《近代西洋文学移入史研究》（下）（乙尤文化社，1990），第692-693页。

[6] 李箕永《理想与努力》，《我的人生课与文学课》（**仁东出版社**，1989），第70页。

留下了多篇直接有关高尔基的文章。《对玛克西姆·高尔基的作家印象抄》（1936.6.22），《吊文豪高尔基》（1936.7），《玛克西姆·高尔基1周年祭》（1937.1），《纪念社会主义现实主义文学的巨匠高尔基的诞辰90周年》（1958.3.27）等。李箕永在这些文章中,表现出了对高尔基的敬佩和崇拜。

李箕永对自己特别关注高尔基的原因做了如下阐述。“其中，我更爱读的是高尔基的作品。因为感觉高尔基幼年时期的逆境与我的情况有许多相似的地方，所以引起了共鸣。当然我在幼年时期并没经历象高尔基那样恶劣的生活，但是我也是在幼年时代失去了母亲，而且也有穷困潦倒的生活经历，这些同高尔基的处境有些相似，所以产生了共同的阶级意识，被他那高尚的人道主义精神所感动。[7] 从这段引文中，可以看出由于在幼年时期失去母亲和穷困潦倒的生活经历与高尔基相似，李箕永产生了与之相同的阶级意识，而且被高尔基的人道主义精神所打动。高尔基文学表现的平民意识,同情和信任平民的倾向性和人道主义对李箕永产生了强烈的共鸣。

李箕永曾说过：“在读高尔基作品的过程中，原本不知所措的我得以从迷宫中走了出来，像是发现了人间的新世界，让我感觉在某种程度上掌握了世界的真理。”[8] 这句话说明，高尔基的文学对李箕永的作家意识和创作生活产生了深刻的影响。像这样，在阅读高尔基作品的过程中，李箕永产生了对无产阶级的信任，并开始支持他们的解放斗争，产生了能够实现社会主义理想的信念，将文学同劳动大众的解放斗争密切地联系在了一起。

三、从李箕永的小说看高尔基文学作品之影响

李箕永与高尔基在文学创作上表现出很多类似性。如文学创作中以自己的亲身体验为基础选择题材，同情和信任平民，运用社会主义现实主义创作方法等等。

以自己的亲身体验为基础是高尔基和李箕永文学创作的共同特点之一。

---

[7] 李箕永，《理想与努力》，第70页。

[8] Kotchanova Tatiana, 《马克西姆·高尔基文学对韩国文学的影响》, 第49页。

众所周知，高尔基的很多作品是以自己的亲身体验为基础的。高尔基在早期创作中，从丰富的生活体验出发，真实地表现了处在资本主义重压之下的工人、农民、流浪汉、乞丐、小偷、妓女等底层人物的生活遭遇和思想情绪。高尔基曾经生活在流浪汉中间，他熟悉他们，了解他们，他以流浪汉为题材的小说最引人注目。《叶美良·皮里雅依（1893）》、《切尔卡什》（1895）、《玛莉娃》（1897）等是其中的名篇。

李箕永的作品世界是把自己在农村的生活体验与殖民地朝鲜悲惨的现实相结合的,所以被称之为农民作家。他的早中期小说大部分反映的是殖民地朝鲜农民的贫穷面貌与他们的悲惨命运以及贫穷的知识分子的苦闷。如《穷人》（1925）、《民村》（1926）、《农夫郑道龙》（1926）、《故乡》（1933-4）等。李箕永生长在农村，且进入文学创作之前饱尝了贫困的痛苦，所以李箕永对底层劳动人民有了深深的理解。

李箕永的文学创作之所以以自己的亲身体验为基础，可以说高尔基的成功给了他很大的启示，这一点从李箕永谈论高尔基和文学创作中可以确认。“我认为高尔基的文学成就虽然跟他的具有天才性的头脑也有一定关系，但真正使他能够登上最高峰和他得以扩大文学视野的，还是他广泛而深刻的社会实际生活体验。[9] 李箕永在评价作家高尔基时，将聚焦点放在了高尔基以广泛的生活体验为基础写作品的这一点上。即李箕永认为高尔基的伟大的作家之源泉就是他的间接或直接的生活体验。重视作家亲身体验，以求文学的真实性,他的这种创作态度可以说很大程度上是受到了高尔基的影响。

同情和相信平民,表现人道主义精神是高尔基和李箕永文学创作的又一共同特点。

高尔基的很多作品揭露了沙皇专制统治下的社会现实的丑恶，抨击了剥削阶级的腐朽堕落，反映了劳动人民的深重苦难，表现了对平民的同情和信任。著名剧本《底层》中，高尔基不仅真实地描写流浪汉的悲惨遭遇，无情地揭露了沙皇专制统治的罪

[9] 李箕永，《作家与生活》，《作家论丛书 1 李箕永》（新美，1995），第270页。

恶，而且通过作品人物表达了自己的人道主义思想。作品中的主要人物沙金，他尊重人，赞美人，维护人的尊严，相信人的力量。沙金大声疾呼：“一切在乎人，一切为了人!只有人，此外的一切---都是他的手和头脑创造出来的！(中略)人！一定得尊重人！”。

我们在李箕永的小说中也能找到其类似性。揭露和批判殖民地社会的黑暗，同情农民的悲惨生活,表现人道主义的精神，是李箕永小说一贯的内容之一。他在小说《元甫》中，不仅描写了农民的悲惨遭遇，而且通过主人公石峰的嘴来表达了自己人道主义思想。“在人的世界里无论如何人是最宝贵的，而且不能不宝贵。可是现在这个世道是人鄙视人，对贫穷的人就象对待牲口一样虐待啊！”

沙金和石峰的话集中表现了高尔基和李箕永的人道主义思想。前面已经提过,由于在幼年时期失去母亲和穷困潦倒的生活经历与高尔基相似，李箕永产生了与之相同的阶级意识，而且高尔基文学表现的平民意识,同情和信任平民的倾向性和人道主义精神对李箕永产生了强烈的共鸣。因此李箕永的作品中出现类似的特点是很自然的事情。。

运用社会主义现实主义创作方法也是高尔基和李箕永文学创作的又一共同特点。

高尔基是社会主义现实主义的奠基人，他的著名长篇小说《母亲》(1906)真实地描写了工人阶级反对资产阶级专制统治的革命斗争,塑造了具有社会主义觉悟的无产阶级革命者的典型形象,是第一部社会主义现实主义的典范性作品。

引人注目的是李箕永对高尔基的评介中曾多次提及《母亲》。“叫做《母亲》的高尔基长篇小说，让我明白了觉醒的劳动阶级打破旧社会的英勇斗争是多么的伟大 、人民的品德是美好的和实现社会主义理想是必然。[10] 在李箕永的小说中我们不难找到表现这种思想认识的作品。长篇小说《故乡》不仅真实地反映了殖民统治下的朝鲜农民的悲惨生活，还真实地描写了农民反

[10] Kotchanova Tatiana, 《马克西姆·高尔基文学对韩国文学的影响》, 第49页。

对地主残酷剥削的斗争，塑造了革命知识青年的典型形象。主人公金喜俊具有社会主义理想，他指导农民与地主安承学对抗，终于在丝织厂工人的帮助下同心协力，最终取得胜利。作家通过这一形象提示了工农联盟思想。当然《故乡》的问世不能全部归结为高尔基的影响。创作《故乡》时期，马克思列宁主义思想在朝鲜传播和普及，民族解放运动也发展到了更高的阶段，在无产阶级文坛内部围绕着社会主义现实主义创作方法也展开了激烈的争论。李箕永如此关注高尔基《母亲》的原因是该作品契合朝鲜救亡的时代主题，可以说在阅读《母亲》的过程中，李箕永渐渐地开始接受了高尔基的新的创作方法。正是在这些多种因素的影响下，李箕永创作出了被称之为殖民地时代朝鲜最优秀的现实主义小说《故乡》。

结论

分析结果表明，由于李箕永在幼年时期失去母亲和穷困潦倒的生活经历与高尔基相似，加之高尔基的作品契合朝鲜救亡的时代主题,所以对李箕永产生了强烈的共鸣，从而使李箕永从人道主义作家迈向了无产阶级作家、并对小说题材的选择与思想内容的倾向性，创作方法等多方面产生了深刻影响。但是对高尔基的接受并不影响李箕永的文学成就。因为李箕永的小说创作是以他自己的亲身体验为基础的，他小说中的人物和社会状况是20世纪20,30年代朝鲜社会的真实面貌，尤其是对殖民地统治下的朝鲜农村的总体反映是李箕永小说创作的最大特点，也是最成功的地方。因此可以说，高尔基对李箕永小说创作的最大影响在于使得李箕永重视自己的亲身体验，大胆地把自己亲身体验的和所见所闻以及所想到的真实地描写下来。

Kirillova Yelena
(FEFU, Russia)

Historical-literary Vladivostok 1917-1922 in a Context of Cultural and Poetic Space Formation of Countries of the Russian Far East Abroad

The present article deals with the problems of the Russian poetry history surveys in the Russian Far East in the early twenties of the

20th century. Intensity of creative searching process of the representatives of the Russian Far Eastern poetry of the Civil War period gives the opportunity to talk about the uniqueness of this historical and literary period. The article pays special attention to the basic criteria for its classification, to complex social, historical, political and cultural factors for its identity, and also put in pawn in Vladivostok City of the precondition for formation of Far East literary abroad.

Кириллова Е.О.
(ДВФУ, Россия)

Историко-литературный Владивосток 1917-1922 гг. в контексте формирования культурного и поэтического пространства русского зарубежья Дальнего Востока

Начало 1920-х гг. – уникальный период в истории и литературе Дальнего Востока России, связанный с напряженной исторической и общественно-политической ситуацией. Исторические обстоятельства в России, наряду со сложнейшей военно-политической обстановкой в дальневосточном регионе, на протяжении 1917-1922 гг. во многом обусловили активную динамику культурного развития и литературного процесса на Дальнем Востоке. Город Владивосток в указанное время представлял собой крупный литературный и культурный центр всего Дальнего Востока. В этот период именно во Владивостоке в наибольшем объеме проявилась активность и своеобразие литературной и социокультурной ситуации.

Можно с уверенностью утверждать, что 1917-1922 гг. в истории русской дальневосточной литературы обрели черты особого историко-литературного периода. В качестве критериев его выделения можно определить социально-исторический: напряженность и драматизм историко-социальной и политической ситуации тех лет, идейное размежевание общества и собственно-литературный: актуализация задач создания нового искусства, изменение концепции человека, обновление тематики и проблематики литературы, активность культурной и издательской жизни, средоточие значительных литературных сил,

острота литературных дискуссий, наличие разных литературных группировок и течений, интенсивность художественных поисков.

Литературная жизнь Дальнего Востока тех лет отличалась большой интенсивностью (здесь, как и во всей стране, доминировала поэзия, преобладали малые поэтические жанры; художественная проза появилась позднее – в середине и второй половине 1920-х гг.), а общественно-исторические факторы наложили отпечаток на сложность социокультурного и литературного процесса дальневосточного региона. Среди них:

Во-первых, миграция населения в России и беженская волна на восток, обусловленные событиями мировой, гражданской войн, социальными катаклизмами в революционной стране, голодом.

События мировой, гражданской войн, голод вызвали небывалые до этого перемещения масс людей внутри России. Война на Западе сразу дала этому передвижению восточное направление. Уже в 1915 г. на Дальнем Востоке появляются беженцы из губерний, задетых войной. Новую волну переселения вызвала гражданская война, обусловившая резкую поляризацию политических сил. Массы дезориентированных, политически индифферентных людей, думая только об одном – спастись от бедствий войны, голода, повышенной опасности смерти, – подались на окраины государства. Следующий поток составили сотни тысяч военнопленных. Причем, из 2 322 378 официально зарегистрированных военнопленных огромная часть репатриировалась через Владивосток[1]. К его причалам страны Антанты, Красный крест подавали пароходы для их возвращения на родину. В частности, печально известный чехословацкий корпус отбыл из России именно через Владивосток. Уже зимой 1915-1916 гг. только в Сибири и на

[1] Летом 1918 г. державы Антанты договорились об организации объединенной интервенции на Дальнем Востоке. Для свержения власти Советов они решили использовать бывших военнопленных чехословацкого корпуса, отправляемых на родину морем через Владивосток. В апреле во Владивосток прибыли его первые отряды; к июню здесь скопилось около 15 000 человек. (См., например: История российского Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 1998. – С. 107).

Дальнем Востоке сконцентрировалось в специальных лагерях 240 950 военнопленных, из них в непосредственной близости от Владивостока в Никольск-Уссурийском 16 500, в селах Спасское 8 400, Шкотово 3 200, Раздольное 8 300[2].

Положение Владивостока как «перевалочного» порта на океане, конечного пункта Транссибирской магистрали, центра широчайшей миграции российского населения, репатриации, а также дислокации сил интервентского корпуса разных стран предопределило и обусловило своеобразие сложнейшей картины социокультурного, бытового, политического уклада жизни города 1917-1922 гг. Как ни один из городов Дальнего Востока, он пережил тогда настоящий демографический взрыв – феноменальный рост народонаселения. Уже в начале октября 1919 г., по подсчетам адресного стола, оно составило, «не считая иностранных и русских солдат, 340 722 человека»[3]. В том же месяце Хабаровск насчитывал всего лишь 45 000 человек[4]. В апреле 1922 г. число жителей Владивостока достигло уже 410 110 человек[5], тогда как в последнем предреволюционном 1916 г. оно составляло 97 509[6]. Живой участник событий этого времени, поэт, прозаик, переводчик, редактор владивостокской «Крестьянской газеты» Михаил Щербаков в октябре 1922 г., после окончательного установления на Дальнем Востоке советской власти, в составе Сибирской флотилии под командованием адмирала Г. Старка проездом через Корею (Сейсин, Гензан, Фузан) эмигрировавший в Китай (Шанхай),

---

[2] Сведения взяты из книги: Кандыба, В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858-1938 гг.). – Владивосток: изд-во Дальневост. ун-та, 1985. – С. 83-84.

[3] Приамурье. – Хабаровск, 1919. – 17 окт. – Государственный архив Приморского края (в дальнейшем – ГАПК).

[4] Приамурье. – Хабаровск, 1919. – 14 окт. – ГАПК.

[5] Восточный курьер. – Владивосток, 1922. – 27 апр. – ГАПК.

[6] Известия Владивостокского Совета Рабочих и Солдатских депутатов: орган исполнительного комитета Владивостокского Совета рабочих и солдатских депутатов. – Владивосток, 1917. – 16 нояб. – ГАПК.

позже так вспоминал о Владивостоке: «Вы бывали во Владивостоке? Помните, как он замкнут в горном кольце, этот странный не русский город?.. И в этот городок, прилипший ласточкиными гнездами к обрывам сопок, которые выперли то пасхами, то куличами, то просто шишками какими-то, – сколько людей, сколько пламенных надежд лилось в него в двадцатых годах из агонизировавшей России, из ощетинившейся зеленохвойной Сибири, из благодатного Крыма, с Кавказа, из Туркестана, через волнистые барханы Гоби, жженые Монгольские степи и даже окружным путем – по морщинистым лазурным зеркалам тропических морей! Лилось, оставалось, бродило на старых опарах, пучилось, пухло – и вдруг, ух! – и сразу осело. Чего-чего там только не было: и парламенты с фракциями, и армия, и журналы, и университеты, и съезды, и даже – о, архаизм! – Земский Собор. Точно вся прежняя Россия, найдя себе отсрочку на три года, микроскопически съежилась в этом каменном котле, чтобы снова расползтись оттуда по всем побережьям Тихого океана, пугая кудластыми вихрами и выгоревшими гимнастерками колониальных мисс и шоколадных филиппинок… Странная жизнь текла тогда во Владивостоке: тревожно острая, несуразная, переворотная, и все-таки, какая-то по-русски вальяжная и не трудная. И каких только людей туда не заносило: вот какой-нибудь бородатый до самых глаз дядя в торбозах и оленьей кухлянке продает ходе-китайцу мешочек золотого песка, намытого под Охотском. А рядом меняет свои лиры оливковый поджарый итальянчик, и мерно работает челюстями над жвачной резинкой точно топором рубленый янки-матрос. И повсюду – неусыпное око – шныркие коротконогие японцы, кишевшие во всех концах города, расползшиеся по всем окрестным пороховым складам и фортам могучей прежде крепости. Точно муравьи на холодеющей лапе недобитого зверя…»[7]

[7] Щербаков, М. Одиссеи без Итаки / Повесть, рассказы, очерки, стихи, переводы / Сост., комм. и вступ. ст. А. Колесова. – Владивосток: Рубеж, 2011. – С. 243-244. – (Серия «Восточная ветвь»).

Дальневосточный поэт Венедикт Март (Матвеев) щедро отдал дань почтения восточной поэзии, особенно китайской и японской, тематике, ставшей одним из ведущих направлений его поэзии, создав во Владивостоке и – позже – Харбине, куда он эмигрировал, целые «восточные сборники», среди которых можно назвать «Песенцы: Китайские этюды» (1917), «Изумрудные черви» (1919), «Лепестки сакуры. Танки и хокку» (1919), «Тигровые чары» (1920), «Сумерки четверга» (1919, совместно с братом Г. Фаиным-Эльфом (Г. Матвеевым)), «Три солнца. История моей смерти» (1922), «Китайские стихи» (1922), «Благословенный город» (1922), «Луна» (1922). Март, много переводивший из классической китайской поэзии и сам испытавший влияние философичности и лаконизма китайской поэзии, ориентального мотива созерцания и отшельничества, в своих стихах почти мифопоэтически воссоздает приметы «Великого града трепангов», Хай-шин-вэя – Владивостока, «Востока Дальнего столицу»[8]: *«Юлит веслом китаец желтолицый. / Легко скользит широкая шаланда / По тихой глади синих вод залива. / Пред ним Востока Дальнего столица – / Владивосток за дымкою тумана. / На склонах гор застыл он горделиво. / Как всплески под кормою монотонно / Поет тягуче за веслом китаец / Про Хай-Шин-вэй – «трепангов град великий». / Над ним в далях небес светлозеленых / Полоски алые в томленьи тают / И звезды робко открывают лики»* (стихотворение «На Амурском заливе»)[9].

Во-вторых, особый размах гражданской войны на Дальнем Востоке и в Сибири, связанный с интервенцией целого ряда капиталистических государств (Япония, США и др.). Как известно, гражданская война в Приморье оказалась самой длительной в стране. Она закончилась только 25 октября 1922 г. и продолжалась почти пять лет. Война не прекращалась даже в условиях строительства буферной государственности Дальневосточной республики.

---

[8] Хай-шин-вэй – «Залив Великих Трепангов» (в дословном переводе), китайское название Владивостока.

[9] Цит. по: Гребенюкова, Н. Венедикт Март: прочитай, как был изъят человек из жизни… // Рубеж. – 1998. – № 3. – С. 225.

Поэт Борис Бета (Буткевич) совершенно справедливо, хотя и с долей иронии, писал о Владивостоке тех лет: *«И ветер развевает флаги, / Показывая их цвета. / Не город, а какой-то лагерь, / И лагерная суета. / И тут же возле, с ними рядом, / Солдатский косолапый ряд. / Японцы, угольные взглядом, / Опять насмешливо глядят…»*[10]. А очевидец тех дней, журналист, литератор, известный историк, ученый-востоковед, преподаватель Дальневосточного государственного университета (ДВГУ, сейчас – ДВФУ) Константин Харнский метко и сочно констатировал: «Этот скромный окраинный город был похож на какую-нибудь балканскую столицу по напряженности политической жизни, на военный лагерь по обилию мундиров»[11]. А поэт Арсений Несмелов (Митропольский) вспоминал: «В городе было оживленно. Военные корабли в бухте, звон шпор на улицах, плащи итальянских офицеров, оливковые шинели французов, белые шапочки моряков-филиппинцев. И тут же, рядом с черноглазыми, миниатюрными японцами, – наша родная военная рвань, в шинелках и френчиках из солдатского сукна... Владивосток до отказу был набит японцами, чехами, французами и еще невесть кем»[12]. Владивосток 1920-х – город несбывшихся грез и рухнувших иллюзий, «город, куда устремились недобитые Красной Армией монархисты и колчаковские офицеры, шпионы и авантюристы всех мастей, деловые люди из всех частей планеты»[13].

---

[10] Цит. по: Гребенюкова, Н. Одиночество в раме. Судьба и творчество Бориса Беты // Словесница искусств. – Хабаровск, 2010. – № 25.

[11] Владивосток: атлас / ред. П.Я. Бакланов. – Владивосток ДВО РАН, 1995. – С. 19-20.

[12] Несмелов, А. О себе и о Владивостоке: Воспоминания. Переписка А.И. Несмелова с И.А. Якушевым 1929-1932 (с сокращениями) / комм. Е. Витковского, А. Колесова // Рубеж. – 1995. – № 2. – С. 229-230.

[13] Владивосток: штрихи к портрету / ред. В.А. Дудко. – Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1985. – С. 71-72.

В бухте Золотого Рога во Владивостоке стояли военные корабли представителей всех стран Антанты. Подобные факты находили освещение не только в дальневосточной прессе, материалах общественно-политического содержания, но и находили свое отражение в творчестве местных поэтов, в том числе фельетонистов. Не лишним было бы процитировать отрывок из поэтического фельетона «Первомайские частушки», подписанного неким Гриз-Ли. За псевдонимом, по нашим предположениям, скрывался известный дальневосточный поэт, журналист Николай Шилов: *«Золотой-то, братцы, Рог, / Что с начинкою пирог / Так и пышет паром… флот / Там. Не наш, вишь, только вот!»*[14] А вот фрагмент еще одного, наполненного сарказмом стихотворения известного владивостокского поэта-фельетониста Ноэля (Вадима Павчинского) «Таинственный транспорт»: *«Рог Золотой давно слывет / Гостеприимством, как стоянка, / И потому к нему так льнет / Из стран заморских иностранка»*[15]. Или фельетон некоего Краба: *«У нас в порту стоят суда / Непрошеных гостей, / И флаги их – совсем беда! / Шестнадцати мастей. / Французский флаг, английский крест / И флаг с яйцом внутри… / От их цветов вода окрест, / Как небо в час зари. / И буферянин (хмурый вид!) / Сказал, махнув рукой: / – В глазах, товарищи, рябит / От пестроты такой!»*[16]

В-третьих, отдаленность от центра страны и образование в 1920-1922 гг. Дальневосточной «буферной» Республики (ДВР), демократического государства. По мнению историков, «созданное из тактических соображений, возглавляемое большевиками, правительство ДВР вынуждено было допустить известную свободу для эсеро-меньшевистской «демократии» и других группировок, добивавшихся предоставления больших прав для буржуазии»[17].

---

[14] Голос Родины. – Владивосток, 1920. – 4 мая. – ГАПК.

[15] Голос Родины. – Владивосток, 1920. – 30 июня. – ГАПК.

[16] Красное знамя. – Владивосток, 1922. – 9 нояб. – ГАПК.

[17] Авдеева, Н.А. Дальневосточная народная республика (1920-1922). – Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во, 1957. – С. 12-14.

В-четвертых, политическая нестабильность, проявившаяся в наличии на Дальнем Востоке, особенно в Приморье, представителей всех классов и социальных слоев и борьбе различных политических партий.

С 1917 по октябрь 1922 г. во Владивостоке сменилось семь местных правительств различной политической ориентации. О Владивостоке периода иностранной интервенции вспоминал известный писатель, поэт Вс.Н. Иванов: «Во Владивостоке до двадцати последовательных правительственных переворотов и взятий власти». А участник Белого движения и массового отъезда из Владивостока писатель-эмигрант М. Щербаков, как всегда поэтично и с особой ностальгией будет вспоминать о царившей тогда в городе атмосфере: «Путешественники и моряки уверяют, что в центре грознейших циклонов всегда остается пространство зеркально-спокойного моря, над которым царит мертвый штиль. Таким-то застывшим островком старой России в смерче революции и оставался крошечный пятачок Приморья с Владивостоком до самого 26 октября 1922 года, когда японцы начали вывозить из бухты Золотого Рога свои последние эшелоны, а красная милиция военкома Уборевича заняла, наконец город, остававшийся в течение пяти лет болезненным бельмом на глазах РСФСР. И причиной этому были вовсе не заслуги розовых, белых и черных правительств, произведших в разное время четырнадцать, если не ошибаюсь, переворотов и недоворотов, а просто географическая близость Приморья к Японии и его естественные богатства, превращающие эту окраину в слишком лакомый кусочек для ближних и дальних соседей.

Не успели японцы уйти, как Приморье было занято красными, и это было вполне естественно, так как крестьянское население, с помощью которого область могла еще, пожалуй, защищаться, вовсе не симпатизировало белой власти. Крестьянство было на опыте знакомо с шомполами больших и малых атаманов, но никогда не испытывало серьезно на своей шкуре прелестей коммуны. По-видимому, историческая необходимость требовала, чтобы и этот уголок прежней России соблазнился румяным яблочком большевизма, чтобы через него достигнуть познания

добра и зла. Город переворотов, город радужных надежд и горьких разочарований доживал свои последние дни»[18].

Десять лет спустя, в своем рассказе «Кадет Сева. К десятилетию эвакуации Владивостока», опубликованном на страницах шанхайской газеты «Слово» в 1932 г., М. Щербаков напишет: «Завершилось великое затмение России. Тень неумолимо заволакивала ее всю, всю, целиком. Только один узкий светящийся серпик оставался на Дальнем Востоке. Я был там, когда и он потух. С щемящей горечью и болью вспоминаю последние дни Владивостока... Наступили тревожные дни. Красный пресс все сильнее давил на Приморье, выжимая остатки белых армий к морю. Японцы, которых большевики боялись и ненавидели, окончательно объявили о своем уходе. Правда, город не особенно верил их заявлениям, но слухи о всеобщей мобилизации носились в воздухе, и папаши побогаче срочно прятали своих сынков в спокойный и безопасный Харбин…»[19].

События гражданской войны на Дальнем Востоке, время жестокой эпохи иностранной военной интервенции и атаманского террора сложно повлияли на литературу. Волны социальных потрясений прибивали в Приморье людей разной общественно-политической ориентации, поэтому не удивительно, что одни шли в партизаны, а затем «занимали города», а другие эмигрировали. Одни писатели и поэты приветствовали революцию, отстаивали власть Советов и завоевания Октября в борьбе с интервентами и белогвардейцами, выходили навстречу новой жизни, отразив это новое в своем творчестве. Другие выжидали, проявляя лояльность к быстро меняющимся «правительствам», и в своем творчестве уходили от актуальных общественных и социальных проблем в мир личных переживаний.

В-пятых, характерной особенностью дальневосточной поэзии этого периода явилось обилие новых (часто – малоизвестных) поэтических имен. Одни литераторы прибыли на Дальний Восток по заданию большевистской партии помогать

[18] Щербаков, М. Одиссеи без Итаки. – С. 315-316.

[19] Там же. – С. 244, 247.

устанавливать здесь советскую власть, других случайно занесла сюда волна революции и гражданской войны, третьи бежали с остатками разбитых колчаковских войск, некоторые только что возвратились на родину из политической эмиграции, куда вынуждены были отправиться из-за преследования царских властей, а другие, наоборот, в эмиграцию уходили. Все это обусловливало довольно бурную и разноречивую поэтическую жизнь края в 1917-1922 гг., а в совокупности со сложной политической обстановкой выразилось в противоречивости творчества многих писателей-дальневосточников, поисках определенной идейно-художественной позиции и новых форм выражения себя и времени в искусстве, непримиримости к инакомыслию своих коллег. Картина литературного процесса нашла свое отражение и в острых литературно-критических дискуссиях, полемиках дальневосточников, которые, в свою очередь, перекликались с общероссийскими дискуссиями по вопросам искусства нового мира. Одновременно в эти годы на Дальнем Востоке, как и по всей России, шел ускоренный процесс политического и творческого размежевания в литературе, в поэзии. В 1917-1922 гг. Владивосток стал городом своеобразной культурной жизни, где столкнулись различные идейно-эстетические стили и направления в литературе.

В-шестых, большое сосредоточие творческой интеллигенции. Кроме крестьян, военнопленных, на окраине государства оказались инженеры, врачи, юристы, и огромный поток творческой интеллигенции. В эти годы Владивосток становится своеобразным «Порто-Франко», метафорически – «свободной гаванью». Сюда, на Дальний Восток, во Владивосток, с началом революции и гражданской войны за политическим спокойствием и относительной стабильностью из растерзанной России бежала огромная часть творческой интеллигенции, люди культуры и искусства, надеясь найти здесь прибежище, свою «свободную гавань». Как образно пишет Т. Калиберова, «все они – как певец, теряющий голос, как слепнущий живописец, как гурман с неизлечимой болезнью желудка – хотели допеть, дотанцевать, долюбить, словом, пытались продолжить жить». «Порто-Франко» – «гимн золотому времени, когда Владивосток был

объявлен вольной гаванью и пышно процветал. Это был праздник жизни, искусства и творчества»[20].

Пятикратный к 1922 г. прирост населения во Владивостоке способствовал повышению культурного потенциала, творческой энергии во Владивостоке. На берега Золотого Рога как бы переместился 300-тысячный город. Во Владивостоке проводились концерты экс-солистов императорских театров, оперные постановки, спектакли-оперетты, сольные выступления музыкантов, симфонические концерты, особую роль играли газетные полемики по вопросам искусства. Немалую часть народонаселения Владивостока составляли артисты, литераторы, поэты, музыканты, профессора, журналисты, художники. Во Владивостоке к середине 1919 г. одних только актеров и музыкантов насчитывалось свыше 600. В 1920-1921 гг. Профессиональный союз музыкантов и деятелей сцены объединял около 650 человек[21]. Действовало первое дальневосточное товарищество сценических деятелей[22]. Во Владивостоке активно проводились художественные выставки, открывавшие новые имена и течения современного искусства. Значительную роль в культурной жизни Владивостока играли театры. К 1922 г. в городе действовали более 20 больших и малых театров и театров-кабаре, около 15 кинотеатров. Городская газета «Новый путь» констатировала в декабре 1919 г. следующее: «Владивосток становится точно столичным центром художественной жизни Сибири. Тут уже целая армия деятелей всех видов искусств и течений, которые со всех концов волею судьбы причалили к берегам Великого Океана»[23]. В меньшей степени то же происходило в других городах дальневосточного региона. Такая стремительная концентрация людей искусства возбудила творческую активность в масштабах, небывалых доселе для Владивостока.

---

[20] Калиберова, Т.Н. «Порто-франко» во Владивостоке // Владивосток. – 2004. – 13 февр. – С. 21.

[21] День РАБИСа. – Владивосток, 1923. – 9 июля.

[22] Воля. – Владивосток, 1920. – 8 авг. – ГАПК.

[23] Новый путь. – Владивосток, 1919. – 16 дек. – РГИА ДВ.

Выделим определяющие факторы высокого культурного уровня дальневосточного региона 1917-1922 гг., подтверждающие, что эти годы обрели черты литературного периода:

Во-первых, изменение содержания и форм газетно-журнального издательства.

Для Дальнего Востока в целом и Владивостока, в частности, была характерна активность печати, издательской деятельности, особенность которой проявилась в существовании периодики разной политической ориентации: общедемократическая пресса, революционная, т.е. печать социалистических партий (большевистская, меньшевистская, социалистов-революционеров, социал-демократов, анархистов), контрреволюционная, либеральная, «беспартийная» и интервентская печать (т.н. прояпонская или проамериканская). Идейная разноречивость прессы сопровождалась пестротой эстетических взглядов: от проповеди «искусство для искусства» до попыток создать эстетику новой социалистической литературы. Владивостокская периодика 1920-х свидетельствует об активной, богатой литературно-поэтической жизни региона.

Результаты сделанного пересчета свидетельствуют, что только в самом Владивостоке (не считая Никольск-Уссурийского и других городов и поселков Приморского края) в 1917-1922 гг. выходило около 200 газет. Журналов во Владивостоке за указанный период издавалось более 30. Это показательные цифры, если учесть, что всего на Дальнем Востоке до 1922 г. издавалось 70 журналов, включая Никольск-Уссурийский, Благовещенск, Читу, Хабаровск, Харбин, Шанхай и даже Японию.

Особенно активно велась издательская деятельность в крупнейших культурных центрах – Владивостоке и Чите. Из городских типографий Владивостока за довольно короткий период 1917-1922 гг. вышло множество литературных газет и журналов, газет с литературными разделами, сборников и альманахов.

Ускоренный процесс политического и творческого размежевания 1917-1922 гг. сказывался в определенной степени на личности литератора и тематике, идейном содержании его газеты. Многие газеты и журналы редактировались известными

общественными деятелями Дальнего Востока, писателями, поэтами разной политической и творческой ориентации: Вс.Н. Ивановым – «Вечерняя газета», Н.Ф. Насимовичем-Чужаком – «Красное Знамя» и «Творчество», С. Третьяковым – «Бирюч», Н. Асеевым – «Великий Океан», «Далекая окраина» и «Дальневосточное обозрение», А. Несмеловым – «Владиво-Ниппо», С. Алымовым – «Рупор». При ближайшем участии Н. Асеева, А. Богданова, Н. Чужака выходил журнал «Неделя», редактором-издателем журнала «Восток» являлся Вл. Силлов.

Во-вторых, издание на Дальнем Востоке (Владивостоке, Хабаровске, Чите, Петропавловске-Камчатском, Благовещенске, Иркутске, Верхне-Удинске (ныне – Улан-Удэ), Харбине, Фудзядзяне, Шанхае, Йокохаме) свыше 100 различных по идейно-художественной направленности сборников стихов. Почти все являются сегодня библиографической редкостью.

В-третьих, наличие значительных литературно-поэтических сил и обилие известных и новых (малоизвестных) поэтических имен, обусловленных феноменальным ростом народонаселения на Дальнем Востоке, объясняет повышение культурной интенсивности. По нашим подсчетам, в городе в те годы работало около 150 поэтов, писателей, журналистов.

В-четвертых, ускоренный процесс творческого размежевания и разные подходы в решении задач создания нового искусства.

Поэтическая жизнь Дальнего Востока 1917-1922 гг. характеризовалась специфичностью разнообразных идейно-художественных тенденций, основанных на модернистских и реалистических принципах изображения реальности. Дальневосточную поэзию формировали новые веяния, модернистские течения, характерные для начала XX в. (футуризм, символизм, имажинизм, акмеизм), «белоэмигрантское» направление, или авторы т.н. «белогвардейской» поэзии, и группы т.н. народной массовой поэзии (пролетарской и партизанской). Дальневосточные поэты обращались к коренным вопросам искусства: народность и партийность, свобода творчества и идеологическая заданность, реализм и формализм. Этим обусловлено многообразие литературного наследия, характеризующегося различием

авторских убеждений, идейно-эстетических пристрастий и мерой таланта.

Проблематика и поэтика гражданской поэзии отражала борьбу за социальное обновление общества, народовластие, освобождение от оккупантов. Нельзя сказать, что партизанская поэзия (или «поэзии лесов и сопок» – В. Трушкин) обрела черты организованной и ведущей группы, но в ней заслуживает внимания творчество таких авторов, как К. Рослый, В. Кручина, Г. Отрепьев, П. Парфенов, Н. Костарев и др. В литературе времен гражданской войны на Дальнем Востоке были актуальны произведения тех, кто с оружием в руках защищал Советскую власть от нашествия интервентов и белогвардейцев. Таковы стихи бойцов-партизан Г. Голомбика, Ф. Сергеева, П. Акулова, стихотворные опыты героев-дальневосточников, сражавшихся и погибших за освобождение Дальнего Востока: Вс. Сибирцева, С. Лазо, С. Серышева, П. Постышева.

В дальневосточной поэзии начала 1920-х гг. выделялась группа пролетарских поэтов (или «городская рабочая» поэзия – В. Пузырев), во главе с организатором Пролеткульта на Дальнем Востоке А. Богдановым. В группу входил известный впоследствии поэт-биокосмист А. Ярославский, к группе тяготели поэты С. Шилов, А. Бугославский, Е. Бражнев, В. Рудман, И. Гвоздев, Н. Загарин, И. Дундуков, Н. Курганов.

Наличие самобытных поэтических имен свидетельствует о достаточно высоком уровне литературно-художественных поисков. Однако характерной чертой литературы данного периода является преобладание разнообразных модернистских приемов создания картины мира в творчестве дальневосточных поэтов В. Рябинина, В. Марта, Г. Фаина, Ю. Галича, С. Алымова, Л. Ещина, П. Далецкого, Л. Чернова, А. Журина, Ф. Камышнюка, Вс. Ник. Иванова, Арс. Несмелова, А. Ачаира, Б. Бета, М. Щербакова, В. Гольцшмидта, В. Силлова, В. Ноэля-Павчинского, Н. Шилова, Е. Грот, В. Статьевой-Перевощиковой, О. Худяковой, О. Петровской и других.

Уникальность поэтической ситуации региона главным образом заключалась еще и в том, что в Приморье, во Владивостоке, доживал свою жизнь Серебряный век русской поэзии. Талантливые поэты, отмеченные несомненной печатью

дарования, еще более ярко высвеченные в трагическом ореоле своих жизненных судеб, на дальневосточной арене выступали и как олицетворение осколков поэзии Серебряного века, осколков прошлого, остатка столичной недавней жизни 1910-15-х гг., годов расцвета модернистских течений, с высоты наступивших инаковых двадцатых годов уже старины, прошлого, которое отжило свой век и неизбежно должно исчезнуть. Стоит признать, что по отдельности многие из авторов не выдержали бы серьезной конкуренции, но все вместе здесь на Дальнем Востоке в самом начале 1920-х гг. они представляли серьезный литературно-поэтический коллектив.

Именно футуризм среди всех дальневосточных модернистских течений начала 1920-х гг. занял лидирующее положение. При серьезной активной поддержке таких авторитетных и крупных представителей русского футуризма, как Д. Бурлюк, С. Третьяков, Н. Асеев, оказавшихся на несколько лет в нашем городе, здесь на Дальнем Востоке это течение стало самым мощным, дееспособным, воинствующим, непримиримым.

Изучение футуризма на Дальнем Востоке представляет сегодня особый интерес, не только литературоведческий, но и культурологический. Исследование этой области уточняет важные черты литературного процесса начала XX в. в России, непосредственно значимо в изучении истории русской литературы, потому что расширяет современные границы эстетико-этических поисков в области «футуристических игр», сфере их влияния, локусе распространения. Футуризм на Дальнем Востоке возник в 1918 – самом начале 1920-х, т.е. значительно позже, чем в центральной России. Практика дальневосточной футуристической поэзии определялась двуедино: творчеством авторов, приехавших во Владивосток из центральной России, и местных поэтов, активно участвовавших в довольно бурной, разноликой литературно-художественной жизни города.

В-пятых, главным результатом повышения культурной энергии стала организация во Владивостоке поэтами-футуристами Литературно-художественного общества Дальнего Востока (ЛХО ДВ), с театральной студией «Балаганчик»,

открытие театра-кабаре «Би-ба-бо», которые сыграли важную положительную роль в становлении культурной жизни города и поэтического искусства в начале 1920-х гг., смогли объединить всю художественную интеллигенцию Дальнего Востока.

Дальневосточный футуризм взял на себя обязанность культурного просвещения масс через пропаганду творчества В. Маяковского, В. Хлебникова и других «будущников». Драматические, декламационные, художественные, музыкальные, архитектурные, декоративные конкурсы, театральные постановки стали иллюстрацией разнообразия творческих интересов участников, взаимодействия поэзии с другими видами искусств и свидетельствовали о важной объединяющей функции ЛХО. Существенно и образовательное направление: открытие при ЛХО Поэтической, Музыкальной и Художественной студий.

В-шестых, владивостокский «исход» и начало формирования поэзии русского восточного зарубежья.

Изучение дальневосточной поэзии начала 1920-х гг., истории и культуры позволяет внести вклад в проблему изучения феномена восточной ветви русской эмиграции, проследить истоки литературы русского зарубежья в странах Азиатско-Тихоокеанского региона. Как известно, в этот период появляются серьезные предпосылки формирования центров русской эмиграции в АТР (Харбине, Шанхае, Гонконге, Сеуле, Токио, Кобе, Йокогаме и др.), начинается серьезное формирование истории российской эмиграции первой волны в Китае. Осмысление того времени дает возможность проследить истоки литературы русского восточного зарубежья, исследовать уникальный, кульминационный, но противоречивый период в истории региональной литературы и тем самым дать возможность исследователям дальневосточной литературы более поздних периодов проследить последствия этого мощного «толчка».

Наиболее крупные поселения русских в это время были в северо-восточной части Китая, по протяженности Китайско-восточной железной дороги – в полосе отчуждения КВЖД: Маньчжурии, Муданьцзяне, Гирине (Цзилинь), Чанчуне (Куаньченцзы), Хингане, Цицикаре, Хайларе, Хуйлуне, Ашихэ,

Аньда, Бухэду, Якэши, Чжалайноре, Синьцзяне, Кульдже (Инин) и Южно-маньчжурской железной дороги (ЮМЖД): Мукдене (современный Шэньян), Люйшуне (Порт-Артур), Чифу (современный Яньтай), а также в Харбине, Пекине, Тяньцзине, крупных портовых городах: Шанхае, Циндао, Инкоу, Дайрене (современный Далянь).

Городу Харбину, – этому Желтому Вавилону, – как известно, суждено было стать культурным центром русской восточной эмиграции, именно там возникли крупнейшие литературно-поэтические центры («Молодая Чураевка» при ХСМЛ (1926-32), «Круг поэтов» (1932) и др.). Построенный русскими на рубеже столетий как административный и экономический центр, он являлся важным узлом КВЖД, через который проходила дорога от Читы до Владивостока. История этого города неизбежно вплетена в нашу отечественную дальневосточную историю. Общественно-политическая, экономическая и культурная жизнь Северной Маньчжурии, Харбина и других районов Китая была тесно связана с российским Дальним Востоком. По справедливому замечанию исследовательницы С. Якимовой, Владивосток, Хабаровск и Харбин в начале 20-х гг. XX века «образовали своеобразный дальневосточный «пятачок», где разыгрывались значительные политические события 1918-1922 гг. По преимуществу во Владивостоке, как портовом и пограничном городе, столкнулись политические интересы многих государств и основных политических сил России. Заметным катализатором, активизировавшим жизнь на Дальнем Востоке, явились остатки золотого запаса России, попавшие в руки представителей местной верхушки. До 22 октября 1922 г. – времени, когда советская власть пришла в Приморье и, по выражению Вс.Н. Иванова, «пока река Селенга отделяла химерическую дальневосточную демократию от суровой метрополии РСФСР», сообщение между Харбином и Владивостоком было относительно свободным и регулярным, так как оно проходило по территории ДВР»[24]. Возможность

[24] Якимова, С.И. Жизнь и творчество Вс.Н. Иванова в историко-литературном контексте XX века / Диссертация на соискание ученой степени доктора филол. наук. – Хабаровск: ХГПУ, 2002. – С. 101.

жить, часто гастролировать сосредоточила в Харбине в конце 1919 – начале 1920-х гг. значительные культурные силы Дальнего Востока. С поэтическими вечерами, презентациями сборников стихов, лекциями, театральными постановками из Владивостока в Харбин приезжали поэты и литераторы. Жившие в свою очередь в Харбине в это время поэты также активно публиковались во владивостокских периодических изданиях. В годы революции и гражданской войны Харбин, как и Владивосток, стал политическим центром дальневосточной жизни. Здесь, как и во Владивостоке, общественные группировки и партии обзаводились печатными органами для защиты и борьбы.

Важный момент заключается в том, что дальневосточная эмиграция в целом и харбинская эмиграция в частности, т.н. русская поэзия Китая во многом сформировались, правда, еще неосознанно, в тогдашнем Владивостоке начала 1920-х., т.е. до фактической эмиграции, географически еще в России, во Владивостоке. Можно с уверенностью констатировать, что при изучении русского восточного зарубежья во многом ощущается отсутствие некоего первичного звена, коим является литературно-поэтическая ситуация Дальнего Востока, во многом ставшая как бы предтечей русского творчества в Китае.

Если форпостом Западного Зарубежья была Одесса, такой же приграничный порт, но на другом конце страны, то Владивосток стал форпостом Зарубежья Дальневосточного, по ситуации тех бурных лет судьбы у этих двух городов были очень схожие: из Одессы уходили и уплывали в эмиграцию западную, а из Владивостока – в восточную.

Исследовательской проблемой является восстановление картины жизни и творческого пути поэтов, побывавших в 1917-1922 гг. на Дальнем Востоке и во Владивостоке. Некоторые из них ушли в эмиграцию, вследствие чего их творчество в советское время не получило должной оценки (Арс. Несмелов, Д. Бурлюк, Л. Ещин, М. Щербаков, Е. Яшнов, Н. Светлов и др.), многие в 1930-е гг. были репрессированы, и их произведения до определенного времени не изучались вовсе – были уничтожены или попали в спецхраны (С. Третьяков, В. Март, Евг. Бражнев, Н. Костарев, П. Парфенов, А. Ярославский, А. Богданов, Н.Ф.

Насимович-Чужак, В. Силлов, М. Скачков и др.). Владивосток в обозначенный период для некоторых поэтов стал первым этапом на пути в большую эмиграцию (Китай, Япония, Корея, Австралия, Южная Америка, США, Канада), т.е. явился в эти годы последним русским, предэмиграционным, городом.

Из всего вышеизложенного можно сделать выводы.

В начале 1920-х гг. литературная жизнь на Дальнем Востоке была интенсивной, ее активизации способствовали в силу разных причин собравшиеся здесь значительные литературные силы. Можно сказать, что появление на Дальнем Востоке такого мощного творческого потенциала – с одной стороны, с другой – напряженность и накал общественно-политической обстановки региона тех лет, политическая неоднородность, особенности гражданской войны и интервенции, сформировали особый социокультурный контекст региона и определили все культурное развитие Дальнего Востока вплоть до его окончательного освобождения от интервентов в 1922 г.

Особенности социокультурной ситуации Дальнего Востока 1917-1922 гг. определялись актуализацией культурной, литературно-общественной, издательской жизни, активностью и энергичной деятельностью поэтов. Специфика литературного движения определилась отсутствием здесь прочных культурных традиций, задачами создания нового искусства и разными творческими подходами в решении этих задач, взаимодействиями литературы с другими видами искусства, доминированием поэзии при особой активизации в ее развитии различных модернистских исканий. Литературно-поэтическая ситуация Владивостока, как и политическая, отличалась разнообразием, интенсивностью, сложностью, поэтическим многоголосием, идейно-эстетической неоднородностью литературных сил, приводившей к борьбе различных групп. Это был не стагнационный, а динамичный, живой, развивающийся, продуктивный процесс. Можно утверждать, что 1917-1922 гг. – особенный знаковый отрезок в истории дальневосточной литературы, время наиболее интересное, яркое по пестроте и разноликости художественной среды – обрели черты литературного периода, характеризующегося началом, развитием и особой завершенностью.

Дальневосточная поэзия периода гражданской войны характеризовалась высоким уровнем художественных исканий, обусловленных всплеском свободного искусства, временем и местом, особыми условиями. Идейно-тематические и эстетические поиски и эксперименты поэзии развивались в русле традиций и новаторства, в связи с чем поэзия Дальнего Востока 1917-1922 гг. по праву может считаться составляющей русской отечественной поэзии.

Владивосток стал своего рода «колыбелью» китайско-русской поэтической ситуации, последним русским городом-исходом, где зародились многие предпосылки для развития восточной ветви русской поэзии, ставшие возможными и развившиеся после 1922 г., но уже на чужой территории, вне России. Владивосток во многом стал городом, который своей социокультурной и литературной ситуацией по сути сформировал то, что в дальнейшем в отечественном литературоведении XX в. обрело емкие терминологические определения: «феномен русского Харбина» и «русская поэзия Китая».

Li Yijin
(Sichuan University, China)

A Masterpiece of Russian Sinology Overseas —the Comment of The Chinese-Russian Anthology of Great Poetry by Arakin

Arakin, (Яков Аракин, 1878~1945/46？), an overseas Russian poet, published the book *The Chinese-Russian Anthology of Great Poetry* in Harbin in 1926. Many literary works translated by him may be divided into two types according to the content. They are the reclusive poetry of Tian-yuan and the homesick poetry of Si-jiu. The works showed Arakin‘s living and emotional status at that time on the other hand. He made himself an image of a hermit who guarded the pure land of soul firmly. His works are restricted by the differences between Chinese and Russian languages, and also affected by the cultures of two different countries. Although it is unavoidable to reveal some kind of misreading, it is still a valuable work to the research of Russian sinology and history of 20th-century Chinese Literature.

李逸津
（四川大学，中国）

域外俄罗斯汉学的早期杰作
——阿拉钦《华俄诗选》评析[1]

俄罗斯是一个重文化、重教育的民族，即使在远离祖国、流落异邦的情况下，也能自觉延续自己的文化承传，坚守文化和学术事业。许多在俄国十月革命后移居中国的俄侨文化人，除了从事俄语教学和俄罗斯本民族传统的文化学术活动之外，还积极投入对中国文学的翻译与研究，以期更好地了解中国，了解中国的精神文化，更好地融入中国人民的生活。旅华俄侨亚科夫·阿拉钦（Яков Аракин，1878~1945/46？，一说 1949）1926 年在中国哈尔滨出版的《华俄诗选》（Китайская поэзия），就是这方面有代表性的著作。

亚科夫·阿拉钦，1878 年生于沃洛戈德兹卡亚州，曾在喀山兽医学院学习，然后进俄国农业部工作。自 1906 年 11 月起发表文学作品，曾出版诗集《来自彼岸的诗》（Стихотворения с того берега，圣彼得堡，1912 年）。俄国十月革命后，他于 1922 年来到中国哈尔滨，成为侨民。在中国他出版过十多部书，其中包括一些诗集，还有根据中国家喻户晓的孙悟空故事改编成的俄文长诗——《大闹天宫：来自中国的神话》。1926 年，他在当时俄侨组织的哈尔滨市董事会（ХОУ）资助下出版俄译中国诗歌选集《华俄诗选》（Китайская поэзия）。诗集中包括自东晋王徽之以下至现代共 36 位（包括佚名）诗人的作品，另附有译者本人的一首被译成中文的诗，共 47 首（有一首现代佚名诗人的新诗“司春神到了”，目录中漏载）。古典诗歌除王徽之 1 首外，主要是唐诗，共 16 首。另有一首宋代浣纱女所作《潭畔芙蓉》，阿拉钦题名《为何》，注为“无名氏作”。唐诗中误把张继的《枫桥夜泊》题为白居易作、把“一蓑一笠一

[1] 基金项目：中华人民共和国教育部 2010 年度基地重大项目：“中国民俗文化在东北亚的传播研究”子课题“中国民俗文化在俄罗斯的传播”。

渔舟”诗[2]题为李白作。还有一首署名“成声”的诗《游北园》：“一路菜花风，家家流水通。莺声浓荫里，蝶影煖烟中。莎嫩侵衣绿，桃开映面红。书声谁氏屋？溪上问渔翁。”现已无从考证，不知是译者对“岑参”一名的误译（二名俄文均为“Чэн Шен”），还是另有所本。这些都是译者在上世纪初直接从中文书籍、或是根据中国人口头传诵未经核实的文本，了解和翻译中国诗歌尚不成熟而出现的瑕疵。

历来诗文选家、翻译家在选编、翻译前人作品的时候，总有自己的接受视角和审美趣味，他们的选本、译本也总能表现出编译者的思想和艺术倾向。故诗文选集在中国古代往往也成为选家表达自己文学主张的重要渠道。像唐代殷璠的《河嶽英灵集》、清代王士祯的《唐贤三昧集》，皆是如此。研究阿拉钦《华俄诗选》选译的篇目，也可以看出他的接受期待视野和审美选择的兴趣所在。

作为一个出身上流社会、受过高等教育，但又被革命浪潮抛离祖国、流落异邦的失意文人，阿拉钦选译的诗歌中占比例最大的是表现田园情调、名士情怀和羁旅游子思乡怀旧之情的诗篇。具体说来，有描写田园风光、表达名士情怀的诗 23 首，占全集的 49%[3]；思乡怀旧、抒发羁旅孤愁的诗 11 首，占 23%[4]；表现

---

[2] 此诗应为清王士祯所作《题秋江独钓图》，但诗句略有不同，曰：“一蓑一笠一扁舟，一丈丝纶一寸钩，一曲高歌一樽酒，一人独钓一江秋。”另一说为纪晓岚作。

[3] 如诗集中入选的王徽之《兰亭集诗》、王勃《圣泉宴》、杜审言《夏日过郑七山斋》、成声《游北园》、王昌龄、《闺怨》、误为李白诗“一蓑一笠一渔舟”、王绩《野望》、孟浩然《过故人庄》、《游精思观回王白云在后》、《题义公禅房》、云溪《雨后》、朱敉人《别墅》、朱畹《喜归》、《月夜不寐》、相臣《龙山野望》、《春日早起》、龙山《冬夜雪晴寒甚》、《春日龙山酒会》、徐松《雪中早起》、《吉林江上》、祥云《夏日赴奉游万泉河》、郭文山《山景》，以及译者自作的《秋日即景》等。

[4]如赵嘏《江楼书怀》、张继《枫桥夜泊》、岑参《山房春事》、李白《静夜思》、《苏台览古》、朱敉人《雪中怀友》、徐刚《旅怀》、淑楷《乘汽车有感》、杨洛川《春日怀黑河旧友》、朱沧浪《寄塞上家子曼》、相臣“不是夜郎魂”等。

文人士大夫冶游欢宴、感伤情怀的诗 8 首，占 17%[5]。表现世情民俗的诗只有 4 首，占 8%[6]，而且这些少量的社会民情诗，还往往是以冷眼旁观的态度，对下层人民生活作调侃式的描述，并无深切的体察和关怀，更谈不上为民代言的激情了。如李楷的《候案》：“非关地土即银钱，候审人皆被讼缠。自己筹思自己事，大家呆坐听官传。”只是客观展现法庭里候审人呆听传唤的窘象；寿山的《戏友人纳妾》，虽然写了新妾内心的惶惑不安，但从她的“含情望宠”、“羞窥新郎”，期待“母因子贵幸荣光”来看，又是站在旧时代男权立场对女性心理的主观揣度，而全无对受压迫弱者的怜悯与同情。

阿拉钦重在编选和翻译田园隐逸、怀乡思旧诗，恰是借以表达他当时的内心情感和人生寄托的需要。在诗选的封底背面上，印有这样一行文字：“Меценаты, отзовитесь! Спасем русскую литературу, так пострадавшую от революции!（庇护者们，请回应吧！让我们拯救俄国文学，使其免受革命的祸害！）”从中可见阿拉钦对俄国革命的态度，他编译这部诗选的目的，以及他当时的心境。他是以高雅文学的卫士和恪守心灵净土的隐者自居的。这就使他对中国诗歌的翻译，融入了他个人的思想情感，成为他借题发挥、自我宣泄的“二度创作”。

这里不妨以阿拉钦译孟浩然《题义公禅房》为例：

义公习禅寂，结宇依空林。
户外一峰秀，阶前众壑深。
夕阳连雨足，空翠落庭阴。
看取莲花净，方知不染心。

[5] 如杜甫《夜宴左氏庄》、《陪诸贵公子丈八沟携妓纳凉晚际遇雨》、李白《口号吴王美人半醉》、秦荣“掌中一杯酒”、克刚《偿愿》、蓼订《怨声》、知是子《有怀》、张金波“自愧一官劳未休”等。

[6] 如浣花女《潭畔芙蓉》、李楷《候案》、寿山、《戏友人纳妾》、现代佚名诗人《新诗》等。

阿拉钦的俄译为：

Средь дикого леса, где ветер шумит,
Жилище И-Гуна, аскета, стоит.
Пред хижиной долы в туманах земли —
За хижиной горные кручи легли…
Вот дождь разразился, но солнечный луч
И-Гуну сияет и в сумраке туч!
А вслед за дождем пред И-Гуном вокруг
Сильней зеленеют деревья и луг,
И лотос выходит так чист из листа —
Как чист был И-Гун в молодые лета…
Аскет в созерцаньи, людей отметя —
Он жаждет душою быть чист, как дитя!

再回译成中文就是：

在野外森林中间，那里风在呼啸，
苦行僧义公建立了房舍。
在茅舍前是处于地上雾中的山谷——
茅舍后边有山上的峭壁横陈。
大雨突临，但还有阳光
在乌云的昏暗中义公神采奕奕！
而在雨后环绕着义公的
是青绿色的树木和草地，
荷花的每一个叶片都是那样的洁净——
就像义公青年时那样的清纯……
人们从苦行僧身上看到了——
他渴望灵魂的清纯，就像儿童！

从这段译诗里，我们看到阿拉钦增添了许多原诗中没有的内容，如：“在乌云的昏暗中义公神采奕奕”、“荷花叶片像义公青年时那样清纯”、“苦行僧渴望灵魂像儿童一样清纯”等等。这里出现的比原诗丰满许多的“义公”形象，难道不是远离祖国、落魄清贫，但还孤芳自赏，自认为保持灵魂的纯洁、不与“恶势力”同流合污的阿拉钦的自我表白与写照吗？

再看阿拉钦自作的《秋天》（中文译作“秋日即景”）诗：

Осень

Дыханье осени тоскливой
Коснулось дрогнувшей земли,
Листом поблекшим сиротливо
Печальный лес шумит вдали…
И облака за облаками
Чредой унылою бегут
И вкруг холодными слезами
Забвенью лето предают…
И одиноко доцветают
Лишь астр последние кусты —
И с ними в сердце замирают
Любовь , надежды и мечты!

翻译为中文就是：

呼吸着秋天的忧郁，
接触到寒冷的大地。
枯萎的落叶孤零零飘落，
远处悲伤的森林在沙沙叹息。
云朵一块接着一块
悲伤地依次漂移，
周围是寒冷的雨滴，
把夏天予以忘记。
而孤零零盛开的
仅有最后一丛紫菊[7]。
与它一起占据内心的，
还有爱情、希望和梦臆！

这里，阿拉钦是以经霜独放的菊花自比，表现自己不与环境妥协的孤傲精神。

值得注意的是，拿阿拉钦原诗与其中文译者的译诗相比，我们能看出中俄两国同样具有士大夫气质的诗人不同的心理特征与思维走向。

大约是阿拉钦朋友的杨洛川译的《秋日即景》这样写道：

[7] 原文为紫苑，为一种头状花序的多年生草本菊科植物，中文译者将其译为菊花。

万象生寒色，悲声出远枫。
愁云催暮雨，落叶战金凤。
好梦随秋尽，繁华转眼空。
无情霜后菊，独自为谁容？

阿拉钦原诗的“菊花”，是与“爱情、希望和梦臆”一起占据内心，它的基调是“有”，说明抒情主人公还有与环境斗争的心理支柱和勇气；而杨洛川的中文译诗则更多强调了“空无”，更加突出了孤寂与悲凉，体现了在中国传统的“以虚无为本”的哲学理念的长期熏陶下，中国士大夫的思维习惯与心理定势。应该说，杨洛川的中文译诗相当全面地传达了原诗内容，改写为中国古体格律诗也颇见艺术功力，实在是一篇优秀的译作。但在诗的核心精神上，又添加了中国诗人的思想情感，某种程度上改变了原诗的意蕴，使它无论从内容还是形式上都成为一首典型的中国诗。

诗歌翻译中把原作改造成具有本民族精神气质与审美特色的情况，在阿拉钦译中国诗歌中也同样存在。由于中文原作字句的高度凝练，翻译成单词多音节、句式曲折冗长的俄文，更迫使译者不得不略去中文原诗的一些内容，才能适应原诗的整体风格。且看阿拉钦译的现代人寿山的《戏友人纳妾》诗：

翁姑拜罢侍身旁，俯首无言暗打量。
遇事不知低问婢，含情惟望宠专房。
灯前每听夫人唤，心内先虚嫡庶行。
本碍眼生偏上眼，故羞郎看半窥郎。
轮流大汉三分鼎，交代新章半月床。
惟望他年生子后，母因子贵幸荣光。

阿拉钦俄译为：

Вот из наложницы женою,
Женой второй дано ей стать —
И ,вот пред свекрами с тоскою,
Не зная , что и как сказать,
Она стоит ,она бледнеет…
Служанка слово шепчет ей…
Одно вторая разумеет —
Что муж ей ближе всех людей!
Увы, зачем-же ненавидит

从侍女变成妻，
她成了第二个妻子——
惆怅地站在公婆面前
不知道，说什么和怎样说，
她站在那里，面色苍白……
女仆小声对她说……
第二个妻子只听懂了一句——
丈夫对她比所有人都近——
哎呀，第一个妻子为什么

Вторую первая жена?	要怨恨第二个？
Но муж то знает, все он видит —	丈夫知道这个，他全看到了—
Им пополам разделена	为了妻子们，
Для жен луна в своем теченьи…	月亮在自己的周期里把他分成两半……
О, да скорее сын придет!	啊，儿子快来吧！
Скорей-лишь с ним, в его рожденьи,	只有当他降生，
Вторая счастье обретет!	第二个妻子才能得到幸福！

对照中俄两种文本不难看出，中文原诗中字里行间所包含的微言大义，那些需要了解中国历史文化与人文背景才能充分解读出来的丰富意蕴，那些由词语对仗、暗用典故所造成的话语幽默和艺术韵味，在俄文译诗里都被大量删减和遗失掉了，没能体现出原作标题点明的“戏”的特点。这不能不说是一种遗憾。但译者总算保留了原诗最主要的内容信息：妾在家里地位卑微，要与嫡妻在丈夫面前争宠，只有生了儿子，才能改变自己的地位等等，应予基本肯定。此外，译者把原诗的 12 句译成俄文 16 句，也可看出他努力维护原诗形式风貌的用心。

除了语言因素造成译诗对原诗的改写、甚至“二度创作”之外，民族生活环境与文化心理的差异更是造成译诗改造的重要原因。这方面最典型的例子，可以阿拉钦译王昌龄诗《闺怨》为证：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。
忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

阿拉钦俄译为：

Жена молодая осталась одна,
А муж далеко — он в походе…
О, как ещѐ юна — ребѐнок жена!
И быть не успела в невзгоде:
Не знает она, что такое печаль —
Знакомы ей только наряды!
И только нарядов, колец ей и жаль,
В гребнях, бирюзе все отряды!
Вот в новый наряд нарядилась она-
И, женский обычай презревши,
Без мужа из дома выходит одна,
Путь держит вперед, осмелевши…
И всходит на башню — и видит, грустя:

В полях тополя зелѐнеют!
И тут только вспомнило мужа дитя,
Сказавши: "Печалью мне веют
"Весение ветры! Пришла ведь весна —
"Люблю моего господина!
"Зачем мы в разлуке? Сравнится ль война
"С любовью под тенью жасмина!"

回译成中文就是：

年轻的妻子一个人留在家里，
而丈夫远远地去了征途……
但妻子是多么年轻，还像个孩子！
她还不知道什么是痛苦，甚至不知道哭泣，
她只知道美丽的服装！
也只有给她的盛装和戒指，很遗憾，
所有的快乐都在梳子、绿松石里。
现在她穿上了新装，
虽然妇女的习惯鄙视这样：
没有丈夫一个人走出家门。
但她大胆地向前走……
她登上了高楼，悲伤地看到：
在田野上，杨树都绿了！
只有在这里想起了丈夫、孩子，
说道："春天的风，引起了我的悲伤！
要知道，春天来了。
我爱你，夫君！为什么我们分离？
战争与爱情交织在
茉莉花的阴影中！

应该说，这首译诗比较成功地传达了原诗的基本主题：怨妇思夫，保持了原作的审美基调：凄婉哀怨。但译者添加了一些原诗里所没有的内容，如女人习惯上鄙视没有丈夫一起出门，但她还是勇敢地走出去，并登上高楼。还有"茉莉花"[8]这个意象，估计是译者力图向俄文读者展示中国人的文化心理和典型意象，以期使译作更加具有"中国味"。但译诗中出现的"戒指"、"梳子"、"绿松石"等意象，又是俄罗斯妇女常见的装饰品。

[8] 我国清朝时期由旅欧留学生带到国外的民歌《茉莉花》，曾长期被西方人误认为是中国国歌。故"茉莉花"成为代表中国的典型意象。

特别是原诗中作为主人公情感转换重要触媒的“杨柳”，其具体所指本是“柳树”（俄文：Ива），在阿拉钦的译诗里却变成了俄国习见的“白杨”（俄文：Тополь），这也都是为了便于俄文读者的理解。但译者忽略了，“柳树”在中国文化中有象征离别的意蕴（“柳”与“留”谐音，且柳树处处能成活，故中国自古有折柳送行人的风俗），一株树的改动，就使译诗减弱了“中国味”，而增添了“俄国情”。

更为重要的是，在王昌龄原诗里，少妇之“怨”，怨的是“悔教夫婿觅封侯”。看来她丈夫的远行是自己的选择，是为了建功立业、拜相封侯。而在阿拉钦的俄译中，少妇只是抱怨战争把她与丈夫分开，是在美好的春天里，“战争与爱情交织在茉莉花的阴影中”。前者作为中国封建社会上升时期的边塞诗，多少还有一些交织着英雄气概与儿女情长的盛唐气象。而俄译则出于历史上长期被动陷入异族征服者发动的战争、现在仍饱受战乱蹂躏的俄罗斯人反战、厌战的民族心理，表现出更为强烈的对和平生活的渴望与憧憬。

这里还需要指出一点：中国古代的闺怨诗往往还有更深一层的潜在意蕴，那就是诗人以怨妇自比，或是表现对机遇恩宠的期望，或是抒发看破红尘、粪土功名的感悟。王昌龄《闺怨》诗的言外之旨，即在后者。阿拉钦译诗恰恰忽略了这传达作者内心意旨最重要的最后一句，从而抽取掉了原诗的精髓，而把它变成了单纯的对战争的谴责和对和平的向往。这不能不说是对中国历史文化、民族心理多少有些隔膜的俄国译者翻译中的缺憾。

也许是受西方宗教文化传统的影响和所接触材料的局限，阿拉钦把中国诗歌的繁荣归结为佛教的传入。他在《华俄诗选》序言中说：“如同没有基督教就没有伟大的白种诗人一样，没有佛教在中国出现就没有其作品为千千万万全体中国人民所熟知的诗人。”[9]这显然是对中国文学史、中国诗歌起源的误解。但他说：“最初中国诗歌实际上具有描写叙述的性质……后来佛教给予它的发展以巨大影响：魏晋时代从印度传来的佛教思想在相应

[9] 阿拉钦：《华俄诗选》，哈尔滨，1926 年版，第 5 页。

的佛家形象中给予中国人对人间苦难、悲伤与不幸的反映。”[10] 这对说明魏晋玄学与文学的关系、唐代诗歌兴盛的多方面原因，多少可以算作一种有启发性的参考意见。

阿拉钦在序言中指出：“中国诗歌主要是感伤诗。”“与大部分是表现作者个人感受结果的欧洲诗歌不同，中国诗歌主要是典型性的反映，而不表现个性——比如，反映老年、青春、快乐、忧伤、激情、勤勉等等。中国古典诗人在自然现象的形象中描写精神感受，如天、水、月、银河等。所有这些形象都应该看做是内心情绪的象征：金色描写的是心理的温暖，银色则是心理寒冷，等等。”[11]这些对中国诗歌特点的概括应该说是很精辟的。他还说，无论是古代诗人还是现代新诗人，“内容的清纯和对祖国的爱”[12]，在他们心中都是神圣的。他写道：“中国诗歌以其极为鲜明的原创形象非常有力地引人入胜”[13]。这些赞美性的评价，表现了译者对中华文化的理解与热爱。

阿拉钦是与现代俄罗斯汉学泰斗 B·M·阿列克谢耶夫同时代的俄罗斯海外汉学家，他直接从中文翻译的中国诗歌，是俄罗斯汉学——文学翻译传统的宝贵财富。他翻译的 20 世纪初期一批现已无从考证的中国诗人的现代题材古体诗歌和白话新诗，对于 20 世纪中国文学史研究，也具有极为宝贵的史料意义。总结和概括完整的 20 世纪俄罗斯汉学史，不应忘记包括阿拉钦在内的海外俄罗斯侨民汉学家的贡献。

Lu Yang, Zhang Zhen
(Fudan University, China)

Tolstoy’s What Is Art in China

Leo Tolstoy‘s *What Is Art* finds its unique place in 19th century aesthetics by calling for emotional exchange to define art instead of bounding art closely with beauty, and furthermore, appealing to a religious conscience for great artworks. The reception of *What Is Art*

[10] 同上，第 5 页。
[11] 同上，第 5-6 页。
[12] 同上，第 7 页。
[13] 同上，第 7 页。

in China, with its three Chinese translations issued in 1921, 1958 and 2005, roughly speaking, reflect three literary stages marked respectively by —art for ordinary people," critique of religious conscience, and a reaffirmation of the conscience. In this perspective, the Chinese reception of *What Is Art* also witness the treacherous way Chinese literary theory undergone in the century past.

陆扬、张祯
（复旦大学）

托尔斯泰《艺术论》在中国

一

目前能见到的中国最早正式介绍托尔斯泰的文字材料，是1900 年上海广学会校刊的《俄国政俗通考》，该书对托尔斯泰的生平做了简单介绍，并谓《战和纪略》即《战争与和平》，为作者“生平得意之书”。 1907 年 2 月至 3 月，王国维在其主编的《教育世界》上发表《脱尔斯泰传》，应是最早提及《艺术论》一书。《脱尔斯泰传》全文十三章，文中有两处提到《艺术论》，一处见于第六章“宗教时代”，另一处见于第十三章“佚事”：“脱于所著《何谓艺术》之中，谓粗浅之俚谣优于高尚之歌曲。”[1] 寥寥数语，《艺术论》贬斥贵族艺术、高扬平民艺术的主旨显露无疑。

王国维以下，言托尔斯泰小说兼及《艺术论》者时有所见，但多为简略介绍，推崇《艺术论》提倡平民文学，主张艺术言之有物，以现实生活为批评标准。《艺术论》的中国传布史上，一个标志性事件是沈雁冰 1919 年刊于《学生杂志》上《托尔斯泰与今日之俄罗斯》一文。此文详细介绍了《艺术论》，以其为托尔斯泰利他主义的典范。沈雁冰说：

一千八百九十九年，更著《何谓艺术》一书。是书为托尔斯泰利他主义之极度。彼谓全世界已往、现在之文学家，无一有价值，无一足当“艺术”二字，彼亦自承己之文学，亦为是类。彼

[1] 王国维：《脱尔斯泰传》，《教育世界》1907 年第 143、144 号，参见《王国维哲学美学论文辑佚》，华东师范大学出版社，1993 年版，第 322 页。

以艺术为人类之活力，其目的在艺术家一己之经验，借此以传达于他人，故夫艺术家之感情真挚经验明白者，其艺术亦必有力能动人。[2]

这里沈雁冰对《艺术论》的赞誉之情是显而易见的。故艺术在于真实情感的传达，而且这传达必须通俗易懂，为大众喜闻乐见。由此沈雁冰给予托尔斯泰以高度评价，谓“其见识之宏，怀抱之坦白，盖近代第一人也。”

《艺术论》的第一个中译本系由文学研究社的主要成员耿济之 1921 年译出，商务印书馆出版，郑振铎为之作序。郑振铎注意到有人认为译介《艺术论》新文学勃兴之初的中国，当非其时。理由是托尔斯泰的主张过于偏激，中国目前正值提倡艺术，似不可将这一家偏激之说，来打消大家对美的艺术的兴趣。但郑对此极不以为然，指出托尔斯泰的艺术思想诚然有所偏激，但是正好拿来医中国的病，盖因中国的艺术向来以娱乐为宗旨，且除戏剧以外，一切艺术都为贵族服务，远离人生。故托尔斯泰上述之“有目的的艺术”，正是对症良方。耿济之在译者前言中与郑振铎唱和：“我觉得中国不但没有托氏所称的真正艺术，并且连人家的假艺术都够不上，大胆说一句：还没有艺术。”[3] 中国既无艺术可言，便有建立新艺术的必要，研究艺术，少不了熟读艺术理论。基于这一认知，耿济之谓托氏的这本书议论精辟，见识独到，“实堪成为艺术书中最佳之著作”。

值得一提的是后来出任过中国共产党总书记的张闻天，也写过一篇《托尔斯泰的艺术观》，且逐字逐句分析了《艺术论》的内容，强调艺术的社会功用和工具属性。作者在文章结尾处写道：

现在那倡导为科学而科学的论调，其为害于社会，其阻碍人类的进步和那为艺术而艺术的一样。我们不要没头脑的崇拜科学，与其有那种颠倒人类的科学还是不有的好。所以真正的科

[2] 沈雁冰：《托尔斯泰与今日之俄罗斯》，《学生杂志》1919 年第六卷第 4-6 号，陈建华编：《文学的影响力：托尔斯泰在中国》，江西高校出版社，2009 年版，第 24 页。

[3] 托尔斯泰著 耿济之译：《艺术论》，商务印书馆出版社，1921 年版，第 1-2 页。

学，非随了一时代宗教知觉去行动不可。真科学的使命是怎样把爱的天国放到世界上来。[4]

上述文字将是时流行的科学主义与为艺术而艺术的唯美主义并提，认为科学主义不是真正的科学，一如唯美主义不是真正的艺术。这段文字的语境是讨论托尔斯泰鼎力高扬的宗教性。在张闻天看来，托尔斯泰所讲的宗教意识并不是某种具体的信仰，而是具有普世永恒意义的博爱精神，即所谓“爱的天国”，这样一种爱的天国究竟能在何种程度上为以后的共产主义意识形态所接纳，那就是后话了。

二

中国文坛对托尔斯泰的评价开始出现分歧，跟马克思列宁主义中国化的进程直接相关。随着革命意识形态的传布，托尔斯泰的思想与马克思主义、共产主义、社会主义的分析凸显出来。如在左翼文艺运动中，中国理论界开始引入“科学底文艺论”，一些左翼文人受其影响，公开指责托尔斯泰，称其为“卑污的说人”，鲁迅和巴金则分别在《〈奔流〉编校后记（七）》和《〈脱洛夫斯基的托尔斯泰论〉译者前言》中对这种说法给予反击。比较来看，梁实秋的评价显得客观。1934 年梁在《读书评论》第 2 卷第 11 号上发表文章《耿济之译托尔斯泰的艺术论》，称耿济之在译序中赞美《艺术论》见解“精辟”、“独到”，诚非溢美之辞，但用“最佳”一语来形容《艺术论》，则殊不易言。原委是托尔斯泰本非专门的艺术批评家，其《艺术论》的佳妙，就在可成一家之言。梁实秋看中的是托尔斯泰以“传达”为艺术之使命，对莫名晦涩的现代派艺术大加批评的立场，认为这一立场甚至可以延伸到古代中国：古人的文风讲究含蓄典丽，因而晦涩且流于堆砌。同样，托氏《艺术论》对于是时文坛上似乎在重蹈辞藻堆砌、不知所云的覆辙晦涩新诗，在梁实秋看来，亦不失为一警示。由是观之，新文学运动初期的“明白清楚”、“言中有物”信条，远没有成为明日黄花。

[4] 张闻天：《托尔斯泰的艺术观》，《小说月报》1921 年第 12 卷号外，王永生主编：《中国现代文论选》，第 2 册，贵州人民出版社，1984 年版，第 535 页。

真正的分歧出现在建国之后，革命意识形态确立，列宁以《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》一文为代表的托氏评论，被奉为金科玉律。托尔斯泰思想的内在矛盾和危机、其在革命斗争进程中所起的麻痹作用，有意无意被放大。20 世纪 50 年代的托尔斯泰研究，一开始就带着浓厚的火药味，胡风对托尔斯泰世界观和创作方法关系的辩证分析，被批判为“创作方法和世界观的分裂论”。幸有恩格斯对巴尔扎克高屋建瓴的历史主义评价，托尔斯泰和巴尔扎克这两位在中国享誉最高的小说家，还是被树立为现实主义创作方法可以补救倒行逆施世界观的典型样板。1958 年迎来了托尔斯泰《艺术论》的第二个中译本，丰陈宝译，人民文学出版社出版。这也是《艺术论》迄今为止在中国流通最广的一个译本。

关于新中国的主流意识形态如何以托尔斯泰对例，阐释创作方法与世界观的“辩证关系”，1959 年程代熙的文章《评托尔斯泰的<艺术论>》，具有代表意义。程代熙引列宁《托尔斯泰是俄国革命的镜子》一文，重申托尔斯泰一方面是最清醒的现实主义，撕下一切假面具；另一方面，鼓吹世界上最卑鄙龌龊的东西之一即宗教，是力求让有道德信念的僧侣代替有官职的僧侣。托尔斯泰把宗教当成推动社会向前发展的动力，这是完全错误的。其次，托尔斯泰认为上层阶级艺术衰退的真正原因，在于脱离了人民，这个观点实际上还是唯心主义的。因为，人类社会的全部历史，就是一部阶级斗争史， “未来的艺术之所以说是真正的全民的艺术，主要在于社会上已经没有了阶级。”[5] 程代熙的这个评价，基本上可以代表新中国主流意识形态对托尔斯泰的一个定解。

三

20 世纪 80 年代“美学热”推波助澜，中国学界对托尔斯泰《艺术论》的研究又有了新的进展。伍蠡甫主编的《西方文论选》（1979)、吴世常主编的《美学资料集》（1983）、胡经之主编的《西方文艺理论名著教程》（1986）、赵宪章主编的《二

[5] 程代熙：《评托尔斯泰的<艺术论>》，程代熙：《程代熙文集 第 6 卷 朝花与夕阳》，长征出版社，1999 年版，第 257 页。

十世纪外国美学文艺学名著精义》（1987）、侯健、吕智敏编著的《文学理论荟要》（1986）都介绍了托尔斯泰的《艺术论》并收录了其中的相关内容。《艺术论》在是时西方文论和美学教学体系中的地位，由此可见一斑。

值得关注的是，在美学热的推动下，托尔斯泰和普列汉诺夫在艺术定义方面的公案被旧话重提。这次讨论首先起源于王元化刊于《文艺研究》1987 年第 1 期上的一篇文章《关于文艺学问题的一封信》。王元化指出，钱学森发表在《文艺研究》1986 年第 1 期上的《关于马克思主义哲学和文艺学美学方法论的几个问题》一文，将普列汉诺夫的文艺理论当做马克思主义文艺理论的开山祖和基本观点，他并不赞同。比如普列汉诺夫在论述托尔斯泰艺术论时，给艺术所做的定义，就不能视为马克思主义文艺理论的基本观点，断言艺术不仅是感情交往的手段，而且是思想交往的手段，并不见得比托尔斯泰的定义更准确。王元化指出，问题的实质在于艺术作品中所表现的思想情感和在其它精神产品（如科学论文）中所表现的思想感情有什么不同。普列汉诺夫没有探究它们之间的不同特性，从而比古希腊人用‘情志’（pathos）来揭示艺术作品所表现的思想情感,反而是落后了。

这一时期有关托普之争的讨论，应是体现了 80 年代在后来可以统称为“后现代”的形形色色西方先锋理论尚未及全面登陆之前，与以往侧重于接受托尔斯泰现实主义艺术观不同，学者开始聚焦托尔斯泰有关艺术本质的相关探讨。与以往受制于政治氛围的工具性的研究不同，这一时期对《艺术论》的接受，可以说是学理性的。而且其接受语境，随着“美学热”的普及，被明确定位在美学的框架之中。

2005 年，托尔斯泰《艺术论》的第三个中译本面世。这是中国人民大学出版社出版的张昕畅、刘岩等人的《艺术论》新译。新译本的面世启动了新的研究热情。有代表性的有赵炎秋的《列夫·托尔斯泰文艺思想试探》[6]、邓军海的《能否离开宗教情怀

[6] 赵炎秋：《列夫·托尔斯泰文艺思想试探》，《外国文学研究》，2004 年第 5 期。

谈托尔斯泰的美学思想》[7]、吴泽霖的《托尔斯泰艺术情感说的中国文化阐释》[8]，以及代迅的《中国文论两种传统与外来文论之间的复杂纠葛：列夫·托尔斯泰的艺术理论在中国》[9]等等，不一而足。研究生写托尔斯泰《艺术论》的学位论文，亦频繁出现。有意思的是李春林所撰《鲁迅与列夫·托尔斯泰文艺思想之比较》[10]一文中，专门将鲁迅与托尔斯泰的文艺思想和创作加以比较，认为二者的相似之处在于，都秉持“为人生而艺术”的艺术观，因此艺术真实就成为他们创作的第一要义。但托尔斯泰的民粹主义立场、宗法制农民道德观念、勿以恶抗恶的人道主义精神，都与鲁迅有所不同，从而导致了二人在文艺观上的差别:托尔斯泰虽然在创作中不乏强烈的批判意识，但他所追求的是一种至善的境界，是一种善的文学观；而鲁迅创作的全部乃是一种批判与否定，对劳动人民是哀其不幸，怒其不争，他打碎了被统治阶级安于现状的惬意及关于美好未来的梦幻，鲁迅的文学观实质上是一种恶的文学观。托尔斯泰写善，鲁迅写恶，假如这个命题可以成立，对于以俄为师的中国新文学，又意味着什么呢？

纵观托尔斯泰《艺术论》中国一百年的接受史，其中经历的风风雨雨可以显示，对任何一种理论的解释和接受往往取决于时代的需求。从这个层面上来看，《艺术论》在中国学界所遭受波澜起伏命运，并非偶然。其中至少有两个问题值得关注。其一，托尔斯泰的《艺术论》未曾享有别林斯基和车尔尼雪夫斯基的文学和美学理论在中国曾经有过的辉煌，归根到底，可能就在于托尔斯泰艺术论中的宗教意识，很容易与是时中国的主流意识形态发生冲突。其二，这一“生死攸关”的宗教意识，很大程度上也左右了托尔斯泰的《艺术论》在中国的接受状况。过去一百年的

[7] 邓军海：《能否离开宗教情怀谈托尔斯泰的美学思想》，《俄罗斯文艺》，2005 年第 2 期。

[8] 吴泽霖：《托尔斯泰艺术情感说的中国文化阐释》，《文艺研究》，2007 年第 5 期。

[9] 代迅：《中国文论两种传统与外来文论之间的复杂纠葛：列夫·托尔斯泰的艺术理论在中国》，《文艺理论研究》，2008 年第 2 期。

[10] 李春林：《鲁迅与列夫·托尔斯泰文艺思想之比较》，《鲁迅研究月刊》，2007 年第 8 期。

历史中，中国学人对宗教意识的感受也在也在发生变化，从张闻天起初的“赞同”，到“保留意见”，再到“质疑”和“批判”，最后重归“理解”。经典即便生不逢时，即便处处碰壁，依然不失其为经典。托尔斯泰《艺术论》在中国美学和文学理论中的经典地位，这样来看，最终将超越意识形态的恩恩怨怨而得到更为充分认知。

Momiuchi Yuko
(Waseda University, Japan)

A Buddhist Narrative —Karma” and Christian legends (Paul Carus, L.N. Tolstoy and Akutagawa Ryunosuke)

An episode –The Spider Web” in a Buddhist narrative —Karma” by Paul Carus remains some features of Christian legends; (I) a wicked person suffers in Hell (II)God give the person a chance to get out from hell, using something, that is the symbol of his/her good deed, (III) but that thing is broken because of his/her wickedness, and he/she falls into Hell again. And the image of –The Spider Web” - a spider hanged by the slender thread over the fire” – was influenced by the sermon of Jonathan Edwards. Christianity that remained in the Buddhist narrative –Karma” attracted attention of Tolstoy, who translated it into Russian, and Akutagawa, who composed short story —The Spider‘s Thread”.

Момиути Юко
(Университет Васэда, Япония)

Буддийское повествование «Карма» и христианские легенды (Пауль Карус, Л.Н. Толстой и Акутагава Рюноскэ)

Акутагава Рюноскэ, один из выдающихся японских новеллистов, написал известный рассказ «ПАУТИНКА» в 1918 г. Этот рассказ был создан на основе одного эпизода из буддийского повествования «КАРМА», которым Толстой заинтересовался раньше Акутагавы и перевел его на русский язык в 1894 г. Толстой нашел в «Карме» общую с христианством истину, а Акутагава написал «Паутинку», не соблюдая принцип

буддийского повествования. Что-то не буддийское в «Карме» привлекло обоих писателей.

Издания «Кармы»

Автором «Кармы» был Пауль Карус (Paul Carus, 1852−1919). Он родился в Германии, стал доктором философских наук и преподавал в военном училище. Затем его уволили из училища за то, что он критиковал христианскую догматику. В 1884 г. он переселился в Америку и стал редактором религиозно-философского журнала «The Open Court». Этот журнал был посвящен исследованию так называемой «научной религии». Карус считает, что если исключить суеверия, то в разных религиях можно обнаружить общую истину. В ходе исследования религий Карус написал повествование «KARMA: A TALE OF A MORAL» и опубликовал его в своем журнале «The Open Court» (№ 368) в сентябре 1894 г. в Чикаго. В данной статьи условно назовем этот текст «журнальной ―Кармой”».

Краткое содержание **«Кармы»**: Панду, богатый ювелир, незаслуженно подозревал своего слугу Магадуту в похищении кошелька и жестоко мучил его. Затем Панду постиг закон кармы и признал свою несправедливость, но Магадута скрылся и стал разбойником. Через несколько лет Магадута с разбойниками напал на караван Панду и нанес ему большой ущерб. После этого Магадута был предательски сражен своими приспешниками. Умирающий Магадута раскаялся в своей грешной жизни, а монах сказал ему, что всякий человек может спастись, если искоренит в себе заблуждение личности. Как пример монах рассказал ему историю о разбойнике-убийце Кандате. *Кандата долго мучился в аду, осознал свое бессилие вернуться на праведный путь и попросил Будду смилостивиться. Будда послал ему паука, чтобы он мог вылезти из ада по паутине. Кандата поднимался по ней выше и выше, а за ним лезли и другие страдальцы ада. Кандата боялся, что паутина оборвется, и кричал: «Отпустите паутину, она моя!» Вдруг паутина оборвалась, и Кандата упал назад в ад.* Когда монах закончил рассказ о Кандате, Магадута от души захотел искоренить в себе заблуждение, он попросил монаха вернуть Панду сокровища, которые он украл, и умер. А Панду провел остальную жизнь, следуя

буддийскому пути праведности. (*Курсив* – эпизод о Кандате, который потом стал главой «The Spider Web»).

Из дневника Толстого ясно, что с 1890 г. он читал журналы «The Open Court». Он перевел это повествование и под названием «Карма» поместил его в журнале «Северный вестник» в декабре того же года (№ 12).

Затем Карус исправил свое повествование, разделил его на 5 глав и опубликовал под названием «KARMA: STORY OF EARLY BUDDHISM». Это было первое издание «Кармы» в 1895 г.[1]. В этой книге эпизод о Кандате был представлен как глава «THE SPIDER WEB». В следующем 1896 г. Карус еще раз исправил этот текст и предпринял второе издание[2]. В эту главу он добавил более подробное изложение причин, по которым Будда послал паука. *Оказывается, когда-то, при жизни, Кандата в лесу хотел ногой раздавить паука, но передумал. Будда вспомнил об этом единственном милосердном поступке Кандаты и послал паука к нему в ад*. Это уже завершенный вариант эпизода, который изменился по существу. В «журнальной ―Карме”» Будда без всякой причины выбрал паука как способ спасения, но во втором издании «Кармы» паук был послан Буддой, поскольку стал символом милосердного поступка Кандаты.

В 1898 г. японский буддийский философ Судзуки Дайсэцу перевел на японский язык второе издание «Кармы» под названием «Инга но огурума». Акутагава читал этот перевод, выбрал главу «The Spider Web» и преобразовал ее в художественный рассказ «Паутинка» в 1918 г.

Христианские легенды

Оказалось, что японский перевод главы «The Spider Web» из второго издания «Кармы» послужил источником сюжета для

---

[1] Carus P. Karma: Story of Early Buddhism / Illustrated and printed by T. Hasegawa. − Tokyo, 1895.

[2] Карус сделал 1-е, 2-е и 3-е издания «Кармы» в Токио, используя технику печати на крепобразных бумагах, затем продавал книги в Америке. Карус познакомился с этой японской техникой печатания на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 г.

«Паутинки» Акутагавы[3]. Однако ранее в Японии считали, что Акутагава переработал эпизод «ЛУКОВКА», рассказанный Глушенькой в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского, и сочинил свою «Паутинку». В самом деле, рассказ «Паутинка» напоминал японским читателям «Луковку».

«Луковка». Злая баба страдала в аду. Она попросила спасения у ангела-хранителя, и он, с разрешения Бога, протянул ей луковку. С ее помощью он мог вытянуть ее из ада, так как при жизни баба подала нищенке луковку. Однако, когда она отказала другим грешникам схватиться за нее и вместе спастись, луковка оборвалась и баба упала обратно в ад.

Достоевский писал, «Эта драгоценность [«Луковка»], записана мною со слов одной крестьянки и, уж конечно, записана в первый раз»[4]. Как сказано в примечании, Достоевскому не был известен сборник А. Н. Афанасьева «Народные русские легенды» (1859), в котором приводится легенда «Христов братец» (доставлена от П. К. Киреевского) со сходным сюжетом и ее малороссийский вариант. Ниже приводим их краткое содержание.

«Христов братец». Злая баба страдала в кипучей смоле в аду. Честный сын попросил Христа спасти ее. Христос велел ему свить веревку. Сын свил веревку за тридцать лет. Христос разрешил ему вытащить ее из ада этой веревкой. Сын бросил веревку к ней в смолу, но веревка не загорелась. Когда сын совсем, было, вытащил мать, она закричала на сына: «Ах ты, борзой кобель, совсем было удавил!» Тогда веревка оборвалась, и мать опять упала в смолу.

Малороссийский вариант. Злая мать Онисима кипит в смоле, а перед ней лежит луковка, так как она при жизни подарила старцу одну луковку. Онисим с неба посмотрел на нее и попросил Христа ее спасти. Христос разрешил ему воспользоваться луковкой и вытащить мать. За мать ухватились и другие грешники. Лукавка не выдержала их тяжести и оборвалась. Мать упала в смолу.

---

[3] Нагао Каѐко. «Кумо но ито» гэнсирѐ «Карма» сюппан но дзидзѐ // Буккѐ бунгаку. 2008. − № 32.

[4] Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Примечания // Полное собрание сочинений. В 30 т. – М., 1976, − Т.15. − С. 572.

В исследовании М. Грушевского перечисляется несколько вариантов этой легенды[5].

Полтавский вариант. Ухватилась она за лукувицу. Вся ее семья тоже ухватилась за нее. Она стала бить всех по лицу и сказала: «Это мне мой сын выпросил!» А луковица оборвалась, и она со всеми упала обратно.

Харьковский вариант. На первый день Пасхи двери рая и ада отворяются, и грешники приходят на райский порог освобождиться от мук. В день Пасхи мать Соломона не пришла. Он попросил Бога помиловать ее. По велению Бога, Соломон служил у мужика за грош в год и за розговенье. Три года спустя, Бог показал Соломону его мать в аду. Она попросила сына спасти ее. Так как она дала перо лука старцу, Бог подал Соломону перо лука для спасения. Соломон стал ее тянуть пером, а другие грешники ухватились за нее. Она закричала: «Куда вас черт пихает? Здесь и сама никак не вылезу!» Перо лука оборвалось.

М. Грушевский пишет, что существуют *колядка в Сяніччини* и параллельные *сербские* и *болгарские* легенды, где выступают святой Петр и его мать. Немецкий, итальянский и шведский писатели тоже записали сходные легенды типа *«St. Peter and his mother»* [6] . Известно, что такие легенды распространены в Португалии, Испании, Франции, на острове Корсика[7].

«The Spider Web» и христианские легенды

Христианские легенды состоят из трех общих элементов. (I) Злая баба страдает в аду. (II) Бог разрешает ее спасти (II-а) благодаря ее единственному добродетельному поступку при жизни или (II-б) благодаря ее доброму (святому) сыну. Спасение

---

[5] Грушевский М. История украинской литературы. В 6 т. – Нью-Йорк., 1960. − Т. 4.

[6] Grimms. Sankt Peters Mutter // J.Bolte und G. Polivka. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. – Lipzig, 1918.− P. 538. Baron Corvo (Frederic W. Rolfe). Mamma of San Pietro // Stories Toto Told me. Yellow book 9. − London, 1896. − P. 93−102. Lagerlöf Selma. Our Lord and Saint Peter // Christ Legends, tr. from Swedish by Velma Swanston Howard. – NY., 1908. Шведская писательница Сельма Лагерлёф познакомилась с этой легендой, по-видимому, не на родине, а в Италии.

[7] Sekai Mukashibanasi Handbook. – Tokyo, 2004.

осуществляется вытаскиванием (II-а-а) луковкой, которая является символом доброго поступка бабы, (II-б-а) веревкой, которую свил добрый сын, а также (II-б-б) сын или ангел прямо берут ее на руки. (III) Спасение не удается из-за ее злого характера (за исключением малороссийского варианта).

Естественно, что «Карма», включающая два элемента и отличающаяся только способом спасения, напоминала читателям о христианских легендах. По-видимому, Карусу был задан вопрос об источнике написания «Кармы», на который он ответил следующим образом в журнале «The Open Court» в декабре 1905 г. (№ 595).

«SAMPIETORO'S MOTHER» IN COMMENT ON *KARMA*

It is not easy to analyze an artistic composition, whether it be a poem, a story or melody, that has grown not after a premeditated plan, but inspiration, for in a subconscious mentality. The story *Karma* is of such a nature, and the little tale of the spider's web is an echo of an ancient fairy tale about a carrot <…>. I have never seen the story in print, but knew only of it from hearsay. Lately I have been so fortunate as to find a story which is practically the same except that for the carrot an onion top is substituted. It is told of the ~~–~~Mamma of Sampietro'' and has been published of six tales printed in *The Yellow Book* in 1895 and reprinted in Frederick Baron Corvo's *In his own Image.*

Он пишет, что эпизод «The Spider Web» является эхом «старой сказки о морковке», однако он только слышал эту сказку, но никогда не читал в напечатанном виде. «Сказку о морковке» упомянул князь Сергей Волконский в речи на Всемирном конгрессе религий в Чикаго в 1893 г., в котором участвовал и Карус[8]. Эта сказка одинакова с «Луковкой», только средством спасения является морковка. До сих пор не удалось найти легенду о морковке, и трудно определить, на самом деле существует такой вариант или Волконский допустил ошибку. Карус пишет, что, *к счастью*, он недавно читал «Mamma of Sampietro», но он не считал, что такие легенды оказали влияние на создание его повествования.

[8] Speech of Prince Serge Wolkonsky // The World's Parliament of Religions / ed. by J.H. Barrows. − Chicago, 1893 – P. 89−90.

Через 11 лет один читатель спросил Каруса о соотношении «Кармы» и «Луковки». Карус вновь ответил через журнал «The Open Court» в июне 1916 г. (№ 721).

«DOSTOYEVSKY»

The origin of my story is mainly rooted in a Buddhist tradition. We read that the man who has overcome the error of selfhood says, in reply to Mara, the Evil One, the Tempter, ~~–~~Naught is of me." Whatever other recollections may have combined to shape the spider-web episode, they were unconscious at the time I wrote the story *Karma* in which it occurs.

Карус говорит, что «Карма» укоренена в буддийской традиции, однако он сам начинает думать, что в глубине его воспоминаний может лежать еще какая-то легенда и влиять на создание «Кармы».

Далее хочется предложить малоизвестный материал. Первым, кто задавал Карусу вопросы о «Карме», был Лев Толстой. Еще до перевода «Кармы» начали складываться личные отношения между Толстым и Карусом. В библиотеке Южно-Иллинойского университета хранятся письма, которыми они обменялись [9]. Насколько известно, эти письма еще не издавались.

В письме от 29-го июля 1897 г. Толстой дал такой вопрос: «I <...> omitted to ask, whether your story [«Karma»] is built on some Eastern legend, or whether you invented it yourself». Когда Толстой читал «журнальную Карму» и переводил ее в 1894 г., он ничего не знал об оригинале «Кармы», а через 3 года у него вдруг возник этот вопрос.

Надо обратить внимание на то, что Толстой задал этот вопрос после того, как познакомился с 3-им изданием «Кармы». Карус послал Толстому «proofs of Karma»[10] вместе с письмом от 21-го июля 1897 г. По-видимому, Толстому была послана корректура 3-го издания «Кармы», которое было выпущено 10-го сентября того же года. В письме Карус попросил Толстого написать предисловие

[9] Open Court Publishing Company Records 1886−1998. Special Collections Research Center, Morris Library, Southern Illinois University. – Carbondale.

[10] До этой корректуры Толстому подарили 1-ое японское издание «Кармы» на крепобразных бумагах. Его дочь Татьяна послала благодарственное письмо от 23-го июня 1896 г. за «the beautiful edition of ~~–~~Karma"».

к этому изданию, так как в Европе ошибочно считали, что это Толстой сочинил «Карму», а Карус хотел рассеять недоразумение с помощью Толстого.

В ответ Толстой послал два письма и во втором письме задал вышеуказанный вопрос об источнике «Кармы». Когда Толстой познакомился с 3-им изданием «Кармы», с исправленной главой «The Spider Web», в которой был приписан единственный добродетельный поступок Кандаты при жизни, Толстой почувствовал в ней какое-то сходство с европейскими легендами. Карус ответил Толстому в письме от 11-го сентября: «The story *Karma* originated in my mind while I was compiling "The Gospel of Buddha" from the various sources of Buddhist literature <…> the story dawned on me just like an inspiration».

Из этого письма ясно, что глава «The Spider Web» не создана по строгому плану, а родилась как вдохновение. Однако можно предположить, что в глубине сознания Каруса таилась христианская легенда, которая вдруг пронеслась в мыслях. Он рос в христианской семье в Германии, его отец был высокопоставленным священником, поэтому возможно, что Карус слышал легенды в детстве, хотя сам забыл об этом.

Противоречие «The Spider Web» с буддийским учением

При чтении главы «The Spider Web» обнаруживаются противоречия. Во-первых, по буддийскому учению не бывает спасения грешников из ада в течение одной кармы, потому что карма никогда не прерывается. Во-вторых, странно, что Будда спрашивает у Кандаты, сделал ли он добродетельный поступок при жизни, так как у грешников нет памяти о предыдущей карме. Значит, «The Spider Web» кое-где не соответствует буддийскому учению. В-третьих, чтобы утешить умирающего Магадуту, атамана разбойников, монаху надо было рассказать ему историю грешника, который был удачно спасен из ада, хотя в буддизме такого не бывает, но монах рассказал историю неудачного спасения Кандаты. Следовательно, более естественно предположить, что у Каруса сначала оформился эпизод неудачного спасения, затем он сочинил остальные части повествования, чтобы использовать этот эпизод.

О пауке

«The Spider Web» отличается от христианских легенд впечатляющей оригинальностью спасения из ада – с помощью

паутинки. Эта оригинальность вдохновила Акутагаву переработать эпизод в художественный рассказ, в котором паутинка сверкает в темноте серебром, и медленное, долгое движение по ней Кандаты вызывает напряженность. Однако в целом «Карма» создана по определенной схеме буддийского повествования, в ней нет особого своеобразия. Почему только способ спасения вдруг так оригинален?

Хочется предположить, что и здесь возникает ассоциация с христианской литературой – с известной проповедью «Sinners in the Hands of an Angry God» [11], которую Джонатан Эдвардс (Jonathan Edwards, 1703−1758) прочитал в 1741 г. Эта проповедь служила поводом для «Великого пробуждения», и даже сейчас ее широко читают в Америке как типичную пуританскую литературу. Карус был далек от такой экстремальной точки зрения, как у Эдвардса, однако он читал его произведения для исследования. Чтобы изобразить страшную способность Бога ввергнуть человека в ад в любой момент, Эдвардс пишет: «We find it easy to tread on and crush a worm that we see crawling on the earth<...> thus easy is it for God». Это напоминает о поступке Кандаты: «He had seen a spider crawling on the ground and he thought to himself, ―I will not step upon the spider <...>"». Затем Эдвардс объясняет опасное состояние людей, которые не раскаиваются в своих грехах: «The God that holds you over the pit of hell, much as one holds a spider, or some loathsome insect over the fire, abhors you»; «You hang by a slender thread, with the flames of divine wrath flashing about it». Эдвардс говорит, что Бог удерживает нас над бездной ада, как мы удерживаем паука над огнем.

Согласно буддизму, существует несколько адов разных мук. Карус не пишет, в каком аду находился Кандата, но он, очевидно, вообразил себе ад с пылающим огнем. Это видно из иллюстрации к 1-му изданию «Кармы», которую нарисовал японский художник. Карус сам ее одобрил и разрешил поместить в книге [12]. Там изображается паук на тонкой нити над алым пламенем.

---

[11] Edwards J. Sermons and Discourses 1739−1742. – London, 2003.

[12] Sharf F. A. Takejiro Hasegawa: Meiji Japan‘s Preeminent Publisher of Wood-Block-Illustrated Crepe-Paper Books. – Salem, Mass., 1994. P. 35−36.

Исходя из вышеизложенного, можно предположить, что эпизод «The Spider Web» в «Карме» был создан под влиянием христианских легенд. Именно поэтому повествование «Карма» привлекло к себе внимания Толстого и Акутагавы.

Nikolova Vyara
(University of Library Studies and Information Technologies, Bulgaria / Moscow State University of Printing Arts, Russia)

Chehov's Drama in Japan and Bulgaria: Promotion and Reception

The present article studies Chehov's drama promotion in Japan and Bulgaria, the background, differences and similarities of the process in both countries, as well as themes featured in Chehov dramas, which have fascinated translators and public alike. The formation of the professional Bulgarian theatre and the birth of the modern Japanese theatre come hand in hand with the promotion of Chehov's works. The introduction of Stanislavski's system and its influence on the performances in both countries are also followed (in Japan Stanislavski has been translated partly and from other languages and first in 2008 comes the full translation of his three volumes from Russian). Chehov's ***The Cherry Orchard***, has been read as a piece of literature, viewed as a motion picture and experienced as a theatre performance in Japan for over a century.

Николова В.В.
(Государственный университет Библиотековедения и Информационных технологий, Болгария / МГПУ, Россия)

Чеховская драматургия в Японии и Болгарии (распространение и влияние)

Прежде чем начать рассмотрение сформулированной темы, интересно заметить очевидный факт – понимание театра в азиатском обществе с одной стороны и с другой в европейском обществе.

Слово „театр” согласно этимологическому словарю восходит от греческого слова θέατρον – основное значение — место для зрелищ, затем – зрелище, от θεάομαι – смотрю, вижу… Театр как совокупность всех видов искусств – мимика, музыка, пластика, архитектура, живопись, фотография, кинематограф, каллиграфия, декор и др. как их синтез и взаимодействие, передаваемые главным действующим лицом – актером. Актер театра, который должен довести до сердца зрителя чувства, эмоции, мироощущение героев заложенных в драматургическом произведении автором – писателем-драматургом и претворенных через постановщика-режиссера на театральной сцене.

Театр древнее искусство, которое зародилось еще в античные времена великих империй Древней Греции и Древнего Рима. И если в древности героями театра были боги и их божественное начало, то сегодня театр скорее отражает жизнь простого человека, такого как ты и я. Вернемся к тому, что скрывается под словом театр на Востоке и что на Западе.

Взаимодействие азиатского миропонимания и европейского, восточного и западного всегда перекликались, но в тоже время, сохраняя свои специфические особенности, тем самым, делая театр неповторимым. Особым видом традиционного искусства является театр Востока, который включает, разумеется, и японское театральное искусство.

По мере исторического развития страны, театр развивался в своем традиционном русле, и совершенно отделился от европейского понимания театрального искусства, сохранив свой исконно-традиционный облик (традиционные японские театральные жанры 能 [но], 歌舞伎 [кабуки], 浄瑠璃 [дзёрури], 新劇 [сингеки] – что буквально означает „новая драма”) – как застывшие исполины времени предстают перед зрителем слова актеров, их зрелищное одеяние, движения и давно устаревший язык героев. Не только иностранному зрителю, но и японскому зрителю нужен перевод, для того чтобы понять реплики-диалоги героев.

В то же время на западе, в Европе театр все больше отражает простоту сегодняшнего мира, окружающего не только героев драматургических произведений ставящихся на сцене, но и нас

зрителей. Язык героев усовременяется, меняется декор и сама сцена (в то время как, например, в театре ―НӦ соблюдаются традиции и пропорции, визуальная постановка сцены) и это искусство уже не только для посвященных, а для всех кто готов окунуться в театральное действо представленное актерами театра на сцене. Именно о таком современном для XX и тем более XXI века театре пойдет речь.

О театральных традициях русской драматургии, которые оживают и на зарубежной сцене – болгарской и японской. Потому что японские и болгарские театралы не остаются равнодушными к развитию театрального искусства. Несмотря на «закрытое» развитие, и Японии и Болгарии вплоть до конца XIX века на развитие театра обеих стран оказывает существенное влияние русская драматургия и, конечно же, драматургия А.П. Чехова.

На Руси всегда существовало тяготение к театральному зрелищу еще с давних времен. Система К.С. Станиславского ставит на новый лад русский театр и популяризирует его во всем мире. Тема довольно обширная и потому ограничимся только рассмотрением чеховской драматургии в переводах на японский и болгарский языки. И как театр способствует популяризации такого литературного жанра как драматургия.

Почему именно чеховская драматургия стала объектом данного изложения? А.П. Чехов один из немногих русских авторов драматургических произведений, которые еще при жизни нашли своего читателя и зрителя не только на Родине, но и заграницей. В переводах на японский и болгарский языки его творчество актуально и сегодня и к нему обращаются не только переводчики и издатели, но и театралы и режиссеры. Свидетельство тому и последний перевод Чеховского «Вишневого сада» на японский язык сделанный Хориэ Синдзи. Перевод вышел в свет в конце июля 2011 года. Впечатление делает, что переводчик позволил себе такую вольность как перевести название произведения, не сохранив популярнейший перевод 桜の園 «Вишнѐвый сад» предложив читателю さくらんぼ畑, что согласно Хориэ-сенсэй точнее передает заложенное в

драматургическом произведении автором содержание – распада и раскола жизни аристократического общества того времени.

Следует отметить, что переводы чеховских произведений случайно и эпизодически появляются еще в конце XIX века, но размах распространения приходится на вторую половину первого десятилетия XX века. Основную роль по внедрению Чехова в Японии проделала переводчица – Сэнума Каё [Конрад:453]. Она была не только знатоком русской литературы, но ее хорошим переводчиком, а так же и писательницей. Нельзя, конечно же, забывать и других авторов, которые переводили Чехова, а именно Хасэгава Фтабатэй, М. Ёнэкава, С. Нобори и др.

В 1915 году Чехов с новой силой предстает перед японской аудиторией, но уже не читательской, а зрительской. Именно тогда в Токио сформировалась труппа „Современного театра" [きんだい　げき　きょかい], которая для своего дебюта поставила „Вишневый сад" Чехова [Конрад:455]. Сторонником реалистического театра искусства и последователем Станиславской системы был Каору Осанай (1881-1928), «под его руководством возникло общество, получившее название «Свободный театр». Поначалу репертуар этой, да и других театральных групп, складывался исключительно из переводных пьес» [Японская драматургия:6].

Итак, в 20-ые годы XX века зарождается новый театр и свидетельство тому, что „13 июня 1924 г. в Токио произошло открытие нового театрального предприятия – „Малого театра Цукидзи" [つきじ　しょげきじょ] . Его создали два крупнейших деятеля нового японского театра – Осанай и Хидзиката" [Конрад:456]. Интересен выбор для премьерного спектакля – «Песня белой птицы», т.е. „Чайка" А.П. Чехова. Тем самым чеховская драматургия в очередной раз находит свою японскую публику. В буквальном переводе с японского языка на русский язык видим, что название немного видоизменилось. Такое явление появляется поскольку переводчик не нашел точного соответствия слову «чайка» и перевел описательным образом. В болгарских переводах, несмотря на близость языков: русского и болгарского, читатель/ зритель тоже встречается со схожим явлением, так называемое «побылгаряване». Это процесс,

когда при переводе не соблюдается буквально текст оригинала, а видоизменяется частично или полностью, например: географические наименования, имена героев, заменяются знакомыми читателю/зрителю приемнику переводного текста/сюжета, что уже уходит за пределы того, что встречаем в первоначальных японских переводах и постановках.

В столь разных японском и русском, наблюдается перенесение реалий из русского оригинала в японский язык, такое наблюдаем и в переводах с русского на болгарский. Характерно такое явление в основном для первых переводов и переводчик вероятно в поисках найти подходящее соответствие предпочитает оставить транскрибированную реалию, чтобы не упустить какой-либо нюанс авторского текста. Но это уже проблема перевода и умения переводчика донести до читателя авторский замысел.

Творчество Чехова достояние не только русского народа, но так же болгарского и японского народов через переводы, которые появляются почти сразу после опубликования Чеховских произведений в Царской России. А его творчество находит своего читателя и за пределами родины писателя и драматурга благодаря реалистическому представлению и близости жизни героев чеховских произведений к жизни читателя и зрителя. Особый творческий прием Чеховского творчества – его стиль – отражать саму жизнь, тривиальную и обыденную, знакомую всем и каждому из его читателей и зрителей, но в то же время открывающий мир за пределами поставленного сюжетом действия. Чехов пленяет читателя своим молчанием и умением в короткой форме представить глубокий смысл и мировосприятие своих героев, а это напоминает хайку [俳句] еще одно сходство с настроем восприятия мира японского воспринимателя чеховского творчества [Янаги Томико:81].

В конце XIX века и на самом рубеже XIX и XX веков как японская, так и болгарская интеллигенция переживает кризис. Кризис, вызванный исторически сложившимся развитием стран, соответственно в Японии страна и само развитие национального самосознания переживает довольно бурные катаклизмы – период

„Реставрации Мейдзи" (1868), а в Болгарии Освобождение страны от пятивекового османского нашествия (1878).

Общим в развитии и становлении театрального искусства и Болгарии и Японии, именно реалистического театрального искусства – в Японии новые веяния западных, европейских жанров, а в Болгарии – становление театра на профессиональный путь развития. Все это становится возможным путем усвоения, перенимания чужого опыта или, иначе говоря, распространение переводной литературы, ставшей образцом для развития своей драматургической литературы и тем самым поставить начало новых художественных и литературных традиций на национальной почве.

Наступает новый период в истории: как Японии, так и Болгарии, но объединяющим фактором в сфере культуры и литературы - тяготение к новому и неизвестному, до сих пор „запрещенному" – богатый мир русской художественной литературы и драматургии в частности был одним из тех толчков, которые повели в русло познать свой внутренний мир. А драматургические произведения лучше всего помогают познать самого себя через героев, увиденных на сцене, прикоснувшихся к их реальности, находя сходства между жизнью на сцене и жизни в реале. Театральное искусство немыслимо без своего зрителя, так же как и хорошая книга без своего читателя, который превращает ее в таковую.

На развитие профессионального театра Болгарии огромную роль сыграла русская драматургия, которая дошла до болгарского читателя/ зрителя не только через болгарского книгоиздателя и болгарских театралов, но и благодаря русской эмиграции. Массалитинов Н.О. приезжает со своей труппой МХТ на гастроли в болгарский Народный театр им. Ивана Вазова в 20-ые годы XX века, а позже переезжает в Болгарию и работает в первом профессиональном болгарском театре. Именно он неизменно следующий традициям *Щепкина*, в которых водворена, так называемая, система Станиславского** переносит и водворяет и на сцене болгарского профессионального театра.*

Щепкин М.С. искал новые приемы, вводя простоту и тщательную разработку ролей, импровизированную

непринужденность. Самоцелью не было выявить новизну, а постановка вопроса о внутренней технике актера, что позже стало основой системы Станиславского, как внутреннего оправдания роли, приема, сценического задания.

Система Станиславского это условное название сценической теории и режиссерско-актерского метода. Система разработана известным русским режиссером, актером, педагогом и театралом - К.С.Станиславским.

Основная идея достижение полной психологической достоверности актерской работы при постановке спектакля. Устоялось и другое введенное Станиславским словосочетание – «искусство переживания», противопоставляемое «искусству представления».

Элементами творчества по системе Станиславского являются внутренние (психологические) и внешние (физические) данные. Все – тело актера, голос, нервы, темперамент и материал одно целое при оформлении профессионального сценического действия, которое возможно только при совершенном владении всех спектров психофизических данных со стороны актеров. Неиссякаемое стремление усовершенствовать элементы творчества: последовательность действий и чувства; память на чувства, слух, пластичность, владение голосом и т.д. является той составляющей системы Станиславского, которую можно назвать – работой актера над собой, требующая постоянства и тренировок для усвоения актерской техники и умений. Потому как умение владеть собой, своим инструментом ведет к профессионализму работы на сцене, помогая входить в образ вне зависимости от вдохновения, а всегда, когда это определенное творческое состояние необходимо.

Переплетением различных действий персонажей создается целостное действие, объединяя актеров, средства дополняющие создание образа на сцене (свет, музыку, декорации и т.д.) со зрителями. Объединение всех перечисленных направлений, сегодня звучит обыденным условием, подразумевающимся, но тогда, в начале 20-ых годов XX-ого века были новизной.

Система Станиславского сегодня в основе практического обучения актеров и режиссеров на таких профилированных курсах, как „мастерство актера” и „мастерство режиссера”.

Первые гастроли МХТ в Японии состоятся в 1958 году, а затем в 1968 и 1988 году [Хориэ Сидзи, Сб. Япония:206], но знаменитый трехтомник Станиславского проникал в Японию через переводы с английского отрывками и только в конце первого десятилетия нашего столетия появляется полный перевод на японский с языка-оригинала, т.е. с русского.

Перевод 3-хтомника スタニスラフスキー　俳優の仕事” «Хайю-но сигото» («Работа актера» или более популярное название «система Станиславского») в 2009 году был удостоен премией «За лучшую публикацию переводческого труда» Японского отделения Всемирной организации переводчиков при ЮНЕСКО [http://www.ru-jp.org/stanislavskiy.htm]. Осуществили этот ценный проект специалисты в области русского театра и литературы: Ивата Такаси (профессор в Университете Васэда), Хориэ Синдзи (проф. Осакского государственного университета), Ура Масахару (проф. Токийского университета) и Адати Норико (лектор в Университете Васэда).

В японском сценическом искусстве существует эзотерическое сочинение, которое открывает эстетические концепции Дзеами «Фусикаден», созданному в конце XIV века, посвященное японскому традиционному сценическому искусству НО – как искусство для сцены, актера и зрителя. И чтобы „понять суть искусства НО, необходимо захотеть прикоснуться к его миру” [Цигова:9]. Таким же образом, чтобы прикоснуться к русской драматургии и понять ее следует только пожелать этого и она раскроет перед воспринимателем свой волшебный образ.

Итак, в Японии ―Вишневый сад” ставится на сцене труппой «Кин-дай гэкидзё» (1915), театром общества «Сигэки Кекай» (1923), театром «Цукидзё» (1927), труппами «Бунгакудза» и «Хайюдза» (1945) и др. В тоже время в первая экранизация чеховского вишневого сада именно в Японии (1936), что опять-таки свидетельствует о тяготении японского литературного и арт-общества к драматургии А.П. Чехова.

Часть драматургических произведений предстали перед своим крайним потребителем благодаря печати, через периодическую печать или затем через отдельное издание произведений писателей, другие через театральную сцену, третьи, как через

книги, так и через сцену, знакомя своего читателя и/ или зрителя с героями драматургических произведений. «Чаще всего, в переводе или адаптации текстов не указывалось имя автора, так как в эпоху Возраждения вопрос об авторском праве вообще не стоял, а и сами переводчики искали через переводы не столько личное творческое представление, сколько возможность для воздействия на болгарского читателя» [Преводна рецепция на европейските литератури в България:7]. В первые десятилетия XX века тенденция популяризации русской драматургии, которая являлась частью культурной жизни Болгарии, растет.

Интересно заметить, что драматургия Чехова находит своего болгарского читателя довольно скоро после ее появления в России, такой же процесс наблюдается и в Японии. В Болгарии иногда зритель знакомится с драматургическим произведением до того как знакомится с ним читатель. Премьера „Чайки" состоится в октябре 1896 в Александринском театре (Петербург) – пьеса завершается полным крахом, только через два года на московской театральной сцене находит признание зрительской аудитории. Повторная московская премьера имеет триумфальный успех – поставлено „начало нового этапа в развитии мировой драматургии... Горький позже назовет „Чайку" „еретически гениальной" пьесой, драматургию Чехова определит как „новый род драматургического искусства"... Каждая эпоха отдаляет или приближает к истории Чеховской „Чайки"..." [Каракашев:6]. Сам Чехов пишет в разрез установленным правилам драматургического искусства. Основным мотивом чеховской драмы выступает „каждый сам за себя" и „независимо друг от друга" [Каракашев:8] „Чехов изображает не драмы в жизни, а драму самой жизни" [Каракашев:8], что делает его творчество актуальным и востребованным как читателем, так и зрителем. За лаконичным текстом героев автора, кроится глубокий смысл и подтекст.

Рецензенты и литературные критики конца XIX начала XX веков отмечали, что переводы, предлагаемые читателю – плохие „много лет спустя после выхода пьес А.П. Чехова „Чайка", „Три сестры" и „Дядя Ваня" в переводе... Д. Берберов в своей статье „Болгарская речь в переводах А.П. Чехова"... приводит ряд примеров полного непонимания русского текста, даже при

переводе совсем обычных фраз, как „иду деревней" – „идвам от селото" (вм. „вървя през селото"), „вот тебе и раз" – „не можеш ти изведнъж" (вм. „и таз добра")..." [Преводна рецепция на европейските литератури в България:198].

Активный интерес и распространение творчества А.П. Чехова оправдан, но, к сожалению, качество предлагаемых переводов болгарскому читателю и зрителю далеко не соответствовал оригиналу. Пьесы Чехова ставятся во многих городах страны любительскими и профессиональными труппами (София, Руссе, Казанлык, Пловдив, Карлово, Пазарджик и др.), пользуются большой популярностью. Зачастую зритель раньше читателя знакомился с драматургией писателя, так как иногда и сами актеры становились авторами драматургических текстов. На сцене ставятся не только произведения: «Чайка», «Вишневый сад», „Дядя Ваня", но „Предложение", „Юбилей", „Леший", „Три сестры" и др. Ведущим в творчестве Чехова стала „жажда за правду, поиск правды – душа всех его произведений. Чем больше необходимость в этой жажде, охватившей и людей, и необъятную степь, чем мучительнее и даже трагичнее поиск правды и чем упрямее гребцы к ней, тем ближе и их муки и тем актуальнее Чехов в наши дни... Чехов испытывает постоянную боль за людей, за живую жизнь, за живые человеческие порывы, гаснущие под рабством материальных отношений, увязших в мелочности будней" [Чехов, Събрани съчинения:6]. Как актуально не только на рубеже XIX и XX веков, но и сегодня в XXI веке.

Может быть, именно такая актуальность тем вчера и сегодня, сила героев и характеров в „Вишневом саде" привлекли внимание не только театралов, но и создателей кинокартин: в 1936 – первая экранизация 桜の園 «Вишнѐвый сад» в Японской Империи. Роль Раневской сыграла популярнейшая в 30-е года актриса Сигеко Нигасияма. Фильм по одноименной пьесе Чехова. А в 2008 появляется новая экранизация 桜の園 «Вишнѐвый сад», но это уже скорее по мотивам Чеховской пьесы. Главная героиня находит в одном из старых помещений своей музыкальной школы сценарий и декорации пьесы Чехова «Вишневый сад», которая когда-то неизменно присутствовала в сценарии

праздничной церемонии в честь дня основания учебного заведения. Скучная и однообразная жизнь главной героини Момо заставляет ее найти и собрать группу единомышленниц. Момо пытается возродить традиции в родном учебном заведении, чтобы вновь на подмостках появилась эта пьеса…

Чеховская драматургия, все его творчество бесценный дар поколениям, который развивает и воспитывает готовых сопережить судьбу его героев и прикоснуться к его творчеству 心 [кокоро], т.е. душой и сердцем.

Литература

1. Дзеами Мотокийо: Фушикаден: Напътствия за цветето в НО., София., 1999.
2. Каракашев, В. Руска литература и театър – XX век. Изд. „Медиа”. София. 1993. С. 152.
3. Конрад Н.И.: Японская литература (От „Кодзики” до Токутоми)., М.: Наука, 1974.
4. Народен театър „Иван Вазов”. Летопис (януари 1904 – юли 2004). София. 2004.
5. Преводна рецепция на европейските литератури в България, Т. 2. Руска литература. Изд. „Проф. Марин Дринов”. София. 2001. С. 445.
6. Сб. Япония (ежегодник) 1994/1995, РАН, Ин-т Востоковедения., М.: 1995.
7. Чехов, А.П. Събрани съчинения в 12 тома. Т. 1. Изд. Народна култура. 1987.
8. Янаги Томико. [Чехов в Японии]: Переводы, критика, отклики писателей.// Чехов и мировая литература: В 3 кн./ Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм., М.: Наука, 1997-2005., (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 3., 2005., С. 79-98.
9. Японская драматургия., М.: Искусство, 1988.
10. チェーホフ、さくらんぼ畑：Вишневый сад, 堀江新二、Нина Анарина., 群像社、２０１１.
11. http://www.ru-jp.org/stanislavskiy.htm

Примечание

* Щепкин Михаил Семенович (1788 - 1863) русский актер. Поначалу играл на домашнем театре графа Волькенштейна. Затем учился в Курском народном училище (1801-1803), переписывал тексты ролей, суфлировал и только в 1816 вступает в местную театральную труппу, игравшую в городах южной и юго-западной России. Работая в

провинции, формируется актерский метод Щепкина. Щепкин приходит к выводам, что искусство настолько высоко, насколько близко к природе. В начале 20-ых годов приглашен в московскую труппу и уже с 1924 г. Играет на сцене Малого театра. Щепкин искал новые приемы, вводя простоту и тщательную разработку ролей, импровизированную непринужденность. Самоцелью не было выявить новизну, а постановка вопроса о внутренней технике актера, что позже стало основой системы Станиславского, как внутреннего оправдания роли, приема, сценического задания.

**Станиславский Константин Сергеевич (1863-1938) – русский театральный режиссер, актер и преподаватель. Один из основателей русского театрального общества. Он вместе с Немирович-Данченко основал Московский Художественный театр.

Nikolskaya Alexandra
(MSU, Russia)

The Image of China in the Works of Russian Emigrant Writers

The works of Russian emigrant writers is more of culturological than of philological interest. Russian writers living in China do not write often about the country and its nation. Usually people who are really interested in China and its culture and like it describe it in their works. In such a situation there is a certain danger that Chine would be idealized. Nevertheless in the whole, Russian emigrant writers give us a quite realistic portrait of China and Chinese people and try to give an analysis of national character and some everyday phenomena.

Никольская А.А.
(МГУ, Россия)

Образ Китая в творчестве русских писателей-эмигрантов

Понятие "русское зарубежье" возникло и оформилось после октябрьского переворота, с первой волной русской эмиграции. В Берлине, Париже, Харбине - сформировалась "Россия в миниатюре", сохранявшая черты русского общества.

Главным мотивом литературы старшего поколения писателей-эмигрантов стала ностальгия по утраченной родине. Трагедии изгнанничества противостояло громадное наследие

русской культуры, мифологизированное и поэтизированное прошедшее. Темы, к которым наиболее часто обращаются прозаики старшего поколения, ретроспективны: тоска по "вечной России", революция и гражданская война, историческое прошелое, воспоминания о детстве и юности.

Иной позиции придерживалось младшее "незамеченное поколение", зависимое от иной социальной и духовной среды, отказавшееся от реконструкции безнадежно утраченного. Существенное направление харбинской и шанхайской ветви русской словесности составила этнографическая проза.

Рассказывая о Китае, писатели-эмигранты отмечают, что в произведениях для массовой публики о стране сказано не достоверно – из этой страны делается некая лубочная картинка, лишь внешне отдаленно напоминающая Китай: «Когда ставится фильм из китайской жизни – режиссер украшает студию нарядными игрушечными домиками, кокетливыми фонариками, плакатами и прочею ерундой. Китай со сцены кажется нарядным, задрапированным в шелк. Настоящий Китай совсем не такой»[1].

Этнографические записки и очерки, авторами которых являются европейцы и американцы также грешат недостоверностью и представляют собой поверхностные заметки о некоторых сторонах жизни Китая: «Как европейские писатели, так и очевидцы, в девяти из десяти случаев, изучали Китай и его уклад жизни из окон автомобилей, отелей и клубов»[2].

Тем не менее, писатели и мемуаристы хотели не просто представить на суд читателей факты или свои впечатления, но пытались составить наиболее более полную картину китайской жизни, творчески переосмыслить свои впечатления о Китае и даже дать анализ отдельных явлений китайской жизни.

Особое место в творчестве писателей-эмигрантов занимает тема взаимоотношений белых и китайцев.

Отмечается, что европейцы в Китае стараются оградить себя от местных жителей: китайцы не могут ходить по тем районам,

---

[1] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Литература русских эмигрантов в Китае. Пекин, 2005. Т. 10. С. 308.

[2] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 285.

где живут европейцы, на пароходах их запирают в трюмы третьего класса. Такие ограничения мотивируются соображениями безопасности: «Запирают так самую бедноту. Ты представляешь себе, что бы могли с нами сделать эти пассажиры, если бы им предоставили свободу? Ты взгляни только на эти жадные глаза»[3].

Надо сказать, что опасения по поводу агрессивного отношения китайцев к европейцам небезосновательны. Китайская беднота того времени воспринимает европейцев очень специфически, считая белых людей чем-то вроде занятных смешных существ, заслуживающих самых язвительных насмешек: «Мы очутились в китайской толпе. Китайцы смеялись мне прямо в лицо. Но Наташа спасла меня, ответив на их насмешки несколькими словами на их приятном языке. Это их усмирило, и они уже плевали мне только в спину»[4].

И если горожане ограничиваются в основной массе насмешками и плевками, то сельские жители могут проявить гораздо большую жестокость по отношению к тем, кто отличается от них внешне и по манере поведения: «В пути с мотором произошли неполадки и аэроплан упал уже на китайской стороне в Кванси. К нему подбежали китайцы-крестьяне, которые приняли чужестранцев своеобразно. Они избили их камнями, затем одного из них – Барона – утопили»[5].

Практически все писатели–эмигранты отмечают слегка высокомерное и иногда даже пренебрежительное отношение китайцев к европейцам. Среди простых китайцев это пренебрежение может выражаться в насмешках или плевках. Иногда оценка своего, китайского, выше европейского принимает занятные формы. Так, китайцы не всегда принимают европейскую кухню: «Когда я как-то уже здесь старался соблазнить приятеля и предложил ему все это (молоко, хлеб, масло) и, в виде приложения, кусок голландского сыра, то он

[3] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 321.

[4] Там же. С. 341.

[5] Там же. С. 303.

только отплевывался, говоря, что большей гадости он в жизни не пробовал»[6].

Однако высокомерное отношение к европейцам, которое далеко не всегда отрыто выражается, но подспудно влияет на поведение китайцев, может приводить в достаточно неприятным последствиям. Так, П.В. Шкуркин постоянно подчеркивает, что свое китайцы ценят выше европейского: «В самом деле: каждый «настоящий», необъевропеившийся китаец, конечно, ставит закон своей родины неизмеримо выше европейского»[7].

Китайцы очень трепетно относятся к сохранению всего своего и в чем-то очень болезненно воспринимают любое вторжение в свой мир: «Женитьба Чена на европеянке потрясла маршала, он был оскорблен тем, что кровь его славного рода смешалась с кровью белой расы»[8].

Если новые поколения китайцев лояльно и даже с энтузиазмом принимают европейское влияние, то старшее поколение является скорее консерваторами, которые уверены в непревосходимом величии своей страны и страдают оттого, что Китай не является главой всего остального мира: «Так иногда всесильный философ храмов Конфуция в темные беззвездные ночи, размечтавшись о величии своей страны, доводит себя до припадков галлюцинаций и наслаждается величием бредовых видений главенства Азии над сокрушенным и порабощенным миром…»[9].

Достаточно часто в произведениях писателей-эмигрантов упоминается, что европейцы китайцев считают людьми третьего сорта, которые не достойны уважения, а предназначены лишь для использования в качестве дешевой рабочей силы или выполнения грязных работ.

Примечательно, что для всех, включая самих китайцев, очевидно, что белые люди лучше китайцев: «Для них белая

[6] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 282.

[7] П.В. Шкуркин. Игроки (китайская быль). Там же. Т. 3. С. 420.

[8] Павел Северный. Озеро голубой цапли. Там же. Т. 5. С. 106.

[9] Там же. С. 122.

женщина – приз. Каждый из них бесконечно горд, что может иметь белую подругу. Они находят нас красивее своих»[10]. За отношения с белыми женщинами китайцы готовы много и очень дорого платить: «Не забудьте, что, если б я в Харбине вышла замуж за какого-нибудь красного, он не кормил бы меня лакированными канарейками и не одевал в Париже»[11].

Белые женщины изначально воспринимали отношения с китайскими мужчинами как высшую степень позора, но со временем взгляды изменились, отторжение стало не таким сильным, а богатые подарки и повышенное внимание китайских мужчин сыграли определенную роль: «Те, кто были старше нас, отдаваясь китайцам, лили слезы о своем позоре. Мы, младшее поколение, смотрим на это проще. И потому, конечно, сейчас не так мало наших женщин замужем за китайцами»[12].

Европейские мужчины изначально относятся к китайским женщинам скорее положительно, видя в них экзотический объект для ухаживаний. Они воспринимают свои романы с китаянками как некий оригинальный жизненный опыт. При этом китаянки не всегда полностью открываются белым мужчинам, а порой, покорив их сердца, оставляют их, лишний раз доказывая загадочность восточной души.

Личные отношеня между китайцами и белыми изменили традиционный уклад жизни и образ мысли китайцев, что особенно коснулось китайских женщин: «Прежние китаянки, подневольные жены и ультра-добродетельные матери ушли, и их место заняла новая, перерожденная китаянка. Она изменилась и эволюционировала не только во внешности. Переменился еѐ духовный быт, она как бы переродилась и внутренне»[13].

Одной из причин для эволюции китайской женщины писатели-эмигранты считают неизбежность конкуренции с европейками, выдерживать которую, целиком и полностью

---

[10] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 266.

[11] Там же. С. 280.

[12] Там же. С. 280.

[13] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 422.

сохраняя традиции и обычаи, становилось все сложнее: «Однако тот факт, что китаянка за последние годы переняла и костюмы, и манеры, и косметику, и прическу европеянок, говорит за то, что она сама не чувствует себя на «первом месте»[14].

Писателей-эмигрантов поражает широкое распространение проституции, которая не воспринимается как нечто противозаконное и аморальное: «Торговля женским телом для них, действительно, нечто вроде садоводства»[15].

Отмечается, что такое положение дел сложилось исторически и с годами лишь получало распространение: «В вопросах любви мужчины пользовались полной свободой, особенно лица зажиточного класса, и эту свободу они широко использовали»[16].

Куртизанки являлись неотъемлемой частью жизни китайского общества и выполняли компенсаторные функции: «В отношении своих жен мужчины находили не только бесполезным, но даже вредным для их морали обучение игре на музыкальных инструментах и увлечение литературой и художеством. В то же время сами, не утратив склонности к артистическим стремлениям, они находили пищу своим неудовлетворенным желаниям в домах куртизанок, искусных не только в игре, пении и танцах, но также и в тонкостях любовных ласк»[17].

Более того, конкубинат воспринимается едва ли не как залог счастливой семейной жизни и стабильности социальной жизни вообще: «… китайцы не смотрят на брак, как на свое частное, индивидуальное дело, простроенное на романтических и сентиментальных началах. Они видят в нем более сложное и ответственное семейное дело, требующее сохранить брачную связь не тронутой до конца, памятуя, что в ней зиждется зародыш государственного начала. … Жена теряет физическую

[14] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 326.

[15] Там же. Т. 10. С. 269.

[16] В.А. Качоровский. Сье Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 428.

[17] Там же. С. 429.

любовь мужа, но сохраняет свой престиж домоправительницы и матери …»[18].

Интерес вызывает традиция бинтования женских ног, которая с одной стороны квалифицируется как широко распространенная половая психопатология, ставшая модой. С другой стороны, эта традиция воспринимается как истинно китайское явление: «Помните, когда-то давно я вам говорил о городе Хсинфенге, квантунской провинции, славившемся культивированными курами, содержавшимися в темноте и тесноте с целью сделать их мясо возможно более нежным и удобоваримым. Некоторые из нас придерживаются мнения, что китайские гурманы женского мяса базировали в старые времени на тех же принципах лишения свободы движения, когда они заставляли женщин бинтовать себе ноги»[19].

Влияние европейцев существенно изменило Китай, особенно южные его города, тем не менее, страна неизменно сохраняет в своей основе китайские традиции и китайский образ жизни: «Улица живет своеобразной жизнью. Жизнью модернизированного азиатского города, сохранившего старинный дедовский уклад и в то же время впитавшего в себя иностранное влияние, проявлявшееся во многих сторонах жизни»[20].

Богатые китайцы практически полностью переняли внешние атрибуты жизни Европы, и дорогие районы по внешнему виду едва ли отличаются от английских или американских. Однако типичную артину азиатского города формируют бедные слои населения, живущие буквально по соседству: «И стоит пройти сотню-другую шагов и повернуть за угол, как на вас со всех сторон надвигается Азия и поглощает своей многолюдностью, беспредельностью и кажущимся однообразием лиц. … Ярко освещенные окна больших магазинов, ослепляющие мигающие огни ресторанов и увеселительных мест чередовались с

[18] Там же. С. 432.

[19] Там же. С. 427.

[20] Там же. Т. 5. С. 276.

полутемными пассажами, ведущими в убогие жилища китайской бедноты, заполнявшей, как тараканы каждую щель, каждую скважину этого азиатского Вавилона»[21].

Контраст между жизнью богатых и бедных китайцев, различия между европейскими и китайскими кварталами воспринимаются многими как одна из особенностей и достопримечательностей Китая: «Я прошел пятьдесят шагов от французской концессии и почувствовал себя уведенным на пять веков назад»[22].

Писателей-эмигрантов поражает страшная нищета, царящая в Китае. Простые люди занимаются тяжелым физическим трудом, быстро стареют, много болеют и живут в ужасной бедности. Голод неизменно сопровождает большую часть населения Китая. Родители готовы продавать своих детей в рабство (включая сексуальное) или просто топить их из-за нехватки еды.

Китайцы начинают работать с детства, занимаясь тяжелым физическим трудом, много болеют, быстро стареют и умирают: «Не идя слишком далеко, в этом самом «Чайна Тауне», таком кипучем и веселом, я мог видеть несчастных мальчиков, переносящих огромные тяжести. Эти настоящие маленькие рабы, которых покупают и продают, имеют страдальческие, преждевременно состарившиеся лица»[23].

В городах грязно, много крыс и нищих, которые поражают своей уродливостью и вызывают уже скорее не жалость, а отвращение: «Вы, конечно, знаете китайских нищих. Трудно выдумать что-нибудь более отвратительное» [24] . Нищета сопровождается редкостной грязью и вонью.

Впрочем, существует мнение (и, например, В.А. Качоровский его придерживается), что нечистоплотность китайцев сильно преувеличена: «Я убедился, что обвинения, возводимые на среднюю китайскую массу в нечистоплотности, были

[21] Там же. С. 276.

[22] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 331.

[23] Там же. Т. 10. С. 313.

[24] М. Щербаков. Шанхайские наброски. Там же. Т. 4. С. 569.

преувеличены, и, что касается содержания собственного тела в чистоте, то, в большинстве своем, китайцы не заслуживали упреков. Это утверждение, видимо, основывалось на повседневном соприкосновении с наибеднейшим, а потому и наигрязнейшим населением…»[25].

«Я не хочу, защищая китайскую массу от несправедливых нападок на них, переусердствовать и поставить еѐ как образец чистоплотности. Я хочу только сказать, что всякая другая нация, вынужденная существовать при тех же условиях скученности, бедности, приниженности и убожества, вряд ли бы вышла из положения с большей честью, чем это делает обездоленная часть китайского населения»[26].

Парадоксально, но претерпевая все лишения, китайцы, тем не менее, кажутся довольными своим существованием: «Кто мало-мальски знаком с китайцами и их время препровождением, тот, не задумываясь, засвидетельствует, что в своей массе китайцы являются эпикурейцами, пользующимися благами жизни в какой бы тяжелой обстановке им ни приходилось находиться. Они жизнерадостны и с улыбкой встречают невзгоды, от которых большинство их собратьев Запада давно бы ударились в бунты и революции» [27] . Китайцы умеют получать удовольствие от маленьких радостей жизни, не отказываясь при этом от всех благ жизни.

Такое философское отношение к жизни вызывает у иностранцев неподдельное уважение к китайцам: «Довольствоваться малым и от этого малого быть счастливым – проблема нелегкая и разрешенная Китаем»[28].

Сами китайцы считают такое положение дел нормальным и воспринимают европейцев как изнеженных и избалованных людей, чьи переживания несопоставимы с теми страданиями, которые смог пережить китайский народ: «Вы европейцы,

[25] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 414.

[26] Там же. С. 417.

[27] Там же. Т. 5. С. 285.

[28] Там же. Т. 5. С. 286.

боитесь страданий и боли, не переносите жары и холода и готовы потерять сознание при виде кровоточащей раны или выдернутого зуба. Вы боитесь сквозняков и в жару закрываете окна квартир, а зимой укрываетесь в перегретых апартаментах. Ваши нездоровые нервы приучили вас бояться жестокости, столь естественной среди детей всех наций, и если бы вам пришлось пройти те горнила страданий, через которые прошел китайский народ за пятитысячное свое существование, то ни одна из ваших стран уже давно бы не существовала»[29].

Кроме передачи общего впечатления о жизни Китая, писатели-эмигранты часто пытаются рассказать и о китайском национальном характере, выделить те качества, которые, как им кажется, присущи большинству китайцев, выяснить причины и истоки многих явлений национального китайского характера.

Чаще всего отмечается, что они смирные и весьма трудолюбивые люди: «Тогда, как настоящий китаец, он смирился и даже перед смертью, привел в порядок все хозяйство»[30].

И в то же время, обращается внимание на жестокость китайцев. Так, в очерке «Дорога в Шанхай» рассказывается о богатом китайце, безжалостно отравившем отвергнувшую его девушку. Некоторые писатели даже полагают, что китайцы могут быть более жестокими, чем японцы: «Японцы вас просто расстреляют. Китайцы же будут вас медленно пытать»[31].

Многих поражает, насколько китайцы азартны: «Китайцы были и будут всегда народом в высшей степени азартными. В какую бы обстановку они не были поставлены, какие бы наказания им не грозили, они не откажутся и не могут отказаться от азартных игр»[32]. Играют китайцы много и практически не могут остановиться, проигрывая все, начиная от денег и

[29] Там же. Т. 5. С. 317

[30] М. Щербаков. Паршивый уголь. Там же. Т. 4. С. 498

[31] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же.Т. 10. С. 365.

[32] П.В. Шкуркин. Игроки (китайская быль). Там же. Т. 3. С. 420.

заканчивая надетой на себе одеждой. В порыве азарта они готовы поставить на кон свою свободу и даже жизнь.

Но чаще всего китайцев воспринимают как людей, умеющих скрывать свои эмоции и чувства: «Но старик, как истый китаец, привыкший с детства не выказывать своих чувств, ничем не выказывал своего горя»[33].

При этом в Китае очень важно соблюдать церемонии и порядок общения: «С китайцем ты не стоишь и гвоздя, если не будешь соблюдать все его церемонии»[34].

Отмечается, что на жизнь китайцев очень сильно влияет несколько факторов: «Лин Ютанг, на авторитет которого я уже ссылался, говорит, что зло, приносимое Китаю триумвиратом: Протекционизм, Фатализм и «Лицо» - неизмеримо велико»[35].

Протекционизм в Китае тесно связан с воззрениями на семью: «Под влиянием Конфуция, ставившего заботу и уважение родителей превыше всего, в Китае крепло семейное начало, которое и легло в основу государственного строительства. … Семьи росли и приумножались, имея в основе чисто коммунистические начала» [36]. Морально-нравственные устои, сформулированные Конфуцием, привили китайцам уважение и почет к старикам, которые дают людям уверенность в том, что их дети помогут встретить им старость в покое и благоденствии.

Каждый член семьи знал, что родственники не бросят его в беде и что он имеет право рассчитывать на их помощь. С другой стороны, такие воззрения давали несколько противоречивый эффект в общественной жизни страны: более успешные люди были обязаны помогать своим менее удачливым родственникам, должности и места доставались не наиболее подходящим, а каким-либо образом связанным с тем, кто давал назначения или же по протекции. Таким образом, общественная жизнь во многом регулировалась понятием, называемым в России, «блат».

---

[33] Там же. Т. 3. С. 437.

[34] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 318.

[35] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 312.

[36] Там же. С. 303.

«Получается довольно курьезное явление: коммунистическая в своей основе идея китайской семьи порождает совершенно неприкрытый стопроцентный индивидуализм»[37].

С явлением протекционизма тесно связана такая черта китайского характера, как фатализм: «При первой к тому возможности и брат (тетушки) будет пристроен в доходное место, и вся семья, бывшая дотоль в нужде, воспрянет духом и полной грудью будет вдыхать свежий воздух благополучия. Тогда уж к удачливому брату заходят за протекцией и за его благорасположением. Этот тетушкин хвостик является одним из китов китайского благополучия, он пустил глубокие корни и тесно переплелся с китайским фатализмом, с верой в предопределение. Доктрина фатализма является живительным источником духовной силы китайцев, и ей они обязаны спокойствием и мягкостью своего характера» [38] . Верой в предопределение можно объяснить и спокойствие и покорность китайцев, упоминаемую как одну из черт национального характера.

Специфические воззрения на семью и семейные отношения также определяют эгоизм, который иногда также называют одной из отличительных черт китайцев: «Обособленность семьи от всего прочего мира сделала из нас эгоистов крупного масштаба в отношении всех, лежавших вне нашего круга. Борьба за существование и конкуренция в труде гораздо острее у нас, чем на Западе, а потому мы в первую очередь думаем о своем личном благополучии, то есть о благосостоянии нашей семьи»[39]. При этом, в стремлении достичь личного благополучия китайцы иногда забывают о логике и здравом смысле.

Особую роль в жизни китайского общества играет феномен «Лица», которое называется исключительно китайским психологическим явлением. В чем-то такое «Лицо» схоже с явлением, имевшим широкое распространение в 1990-е гг. в

[37] Там же. С. 304.

[38] Там же. С. 308.

[39] Там же. С. 306.

России и называемое «понтами». «Это понятие незнакомо Западу. Оно приближается к «чести», но не аналогично с ним. Можно нанести ущерб чести и оставить «Лицо» незапятнанным. Оно незримо, но очень чувствительно и многогранно»[40]. Сохранение и улучшение «Лица» - неизменное условие любой активности китайцев, будь то общение с другими людьми, профессиональное или личностное развитие, повседневные заботы. Ради сохранения лица нарушаются законы, используются все возможные связи и приносятся невероятные жертвы, включая материальные траты.

Считается, что «Лицо» и борьба за него приносят больше вреда, чем пользы, поскольку люди, как и в случае с протекционизмом, руководствуются не столько разумными доводами, сколько личными убеждениями и трудно формулируемыми понятиями. Однако, тот же феномен «Лица» приносит и определенную пользу, являясь своего рода сдерживающим фактором в поведении: «В повседневной жизни, насколько я замечал, это Лицо служило для многих сдерживающих началом, понуждавшим их придерживаться известных рамок приличия в их взаимоотношениях»[41].

Многих писателей-эмигрантов поражает способность китайцев внешне не заметно, но основательно расселяться на новых территориях, основывая свои поселения, которые живут не по законам территории, но по собственным китайским законам. Такие «чайна-тауны» часто появлялись в Сибири и на Дальнем Востоке: «И они (китайцы), знаете, устроились в нашей тайге совсем как дома. У них и порядки были свои, и никаких писаных законов, кроме своих, таежных. В самом поселке торчал, конечно, русский исправник, но получал, что ему причиталось пушниной и не совал носа в китайские дела»[42].

Часто на страницах произведений встречаются хунхузы – лесные разбойники. Так, П.В. Шкуркин посвятил этим людям

---

[40] Там же. С. 309.

[41] Там же. С. 313.

[42] М. Щербаков. Паршивый уголь. Там же. Т. 4. С. 493.

целый сборник рассказов - «Хунхузы (этнографические рассказы)» (1924). Хунхузы занимают значительное место в жизни Сибири и Дальнего Востока. Эти люди являются китайцами, но живут по собственным законам, не китайским и не российским, расселяясь и нападая на торговцев и жителей крупных поселков.

В описаниях хунхузов подчеркивается, что это очень жестокие разбойники, которые не испытывают жалости как к своим врагам, так и к своим собратьям. Тем не менее, образ хунхуза зачастую идеализируется и приближается к образу «благородного разбойника» из европейских романтических произведений.

Вообще в Китае существует много преступных группировок, которые не ограничиваются бандами хунхузов. В городах они занимаются, например, контролированием проституции. Отмечается, что в эти организации входит огромное количество людей самого разного социального положения: «В Китае все делается гильдиями – и в гильдии входят все, от кули до генералов»[43].

Неподдельный интерес у писателей вызывает китайская медицина. Их поражает еѐ оригинальность, и то, что лекарство делается практически из всего, что европейцы даже не представляют в виде лекарственного средства: «Николай Тимофеевич приносил ему усы, кости, сердце, глаза и другие части тела убитого зверя, называть которые не совсем удобно. Все это шло в порошках, мазях и настойках, приготовленных старинными способами, для надобностей китайской медицины»[44]. При этом удивление и неподдельное восхищение вызывает эффект, которые дает использование китайских традиционных лекарств: «… кто сможет купить его (корень женьшеня) и настоять для себя на спирте всеисцеляющее лекарство, дарующее многолетие, зажигающее кровь старца силой и

[43] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 269.

[44] М. Щербаков. Корень жизни. Там же. Т. 4. С. 476.

страстью юноши и делающее его высохшую кожу нежной и упругой, какой она бывает у молодой девушки…»[45].

Такое же восхищение вызывает потрясающе сложная и экзотическая китайская кухня, которая воспринимается как искусство: «Все же самым главным удовольствием и время препровождением всех слоев населения Китая надо признать искусство еды. В это занятие китаец буквально вкладывает свою душу, и знакомые с китайской тонкой кухней в один голос превозносят еѐ, как за качество блюд, так и за их разнообразие»[46].

Писатели-эмигранты так же замечают, что китайцы буквально культивируют физиологическое начало в своем поведении: «Чжао-ин-фан ел, смачно чавкая…», «Скоро, громко рыгнув, он встал»[47]. Для китайцев физиологические потребности являются неотъемлемой частью жизни, и их необходимо удовлетворять, получая при этом удовольствие: «… для китайцев еда, также как и вопрос пола, являются второй религией, и они очень серьезно и с энтузиазмом к этим вопросам относятся»[48].

Вообще, многие отмечают, что в жизни китайцев еда имеет первостепенное значение является едва ли не самым важным моментом в жизни. Китайцы готовы есть всегда и везде, торговля едой – едва ли не самое популярное занятие в городах. «Еда, самый еѐ процесс, играет в китайской жизни огромную роль. Магическое слово «чэ-вэ» (или «чи-фан» на Севере) прерывает самую срочную работу, способно остановить самый жестокий бой между армиями враждующих генералов. На еду Китай тратит массу времени, едят везде. На самой паршивой улочке вы непременно найдете харчевню, пропахшую прогорклым бобовым маслом, или ресторанчик с каким-нибудь цветистым названием, не говоря уже о бесчисленных уличных разносчиках пищи»[49].

---

[45] Там же. С. 466.

[46] В.А. Качоровский. Сье Ви Цан. Там же Т. 5. С. 286.

[47] Павел Северный. Долина стеклянной фанзы. Там же. Т. 5. С. 159-160.

[48] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 289.

[49] М. Щербаков. Шанхайские наброски. Там же. Т. 4. С. 570.

Поражает способность китайцев готовить пищу из того, что европейцами воспринимается как категорически несъедобное. Среди бедных слоев населения это объясняется голодом, заставляющим людей идти на все ради выживания: «Голод – бедствие, нередкое в Китае, не дает своим жертвам выбора, и борьба за существование заставляет их не всегда быть разборчивыми в пище»[50].

Однако употребление в пищу непривычных для европейцев продуктов не является лишь следствием голода. Приготовление еды является для китайцев чем-то вроде искусства, и они готовы открывать новое и придумывать что-то необычное, чтобы получить наслаждение от приема пищи: «Китайцы едят долгое время выдержанные в земле куриные и утиные яйца, прошедшие процесс брожения и таким образом законсервированные и утратившие свой первоначальный вкус и вид. Птичьи гнезда, акульи плавники, рыбьи мозги, водяные каштаны, побеги молодого бамбука, морских слизей»[51].

Некоторые блюда вызывают у европейцев шок и едва ли не отторжение, как, например, парные мозги еще живой обезьянки. Китайцы относятся к подобной реакции скептически, считая, что первично приготовление вкусного блюда и оригинальным вкусом: «Мы, китайцы, обладаем более здоровыми, по сравнению с вами, нервами и не создаем драмы из такого мелкого события, как смерть курицы или обезьяны на час раньше или позже. Вокруг нас так много, никем не замечаемых страданий, и страданий человеческих, затяжных, узаконенных»[52].

Параллельно с культом еды существует культ чая: «Я не ошибусь, если назову чай нашим национальным напитком. Среди полумиллиарда китайцев, населяющих нашу страну, вы не найдете ни одного, не испробовавшего его и не получившего наслаждения от каждого глотка»[53]. Истинные ценители чая

[50] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 287.

[51] Там же. С. 288.

[52] Там же. С. 317.

[53] Там же. С. 299.

настолько хорошо знают все сорта и тонкости этого напитка, что могут по вкусу определить не только место, где вырос чайный куст, но и год сбора.

Большинство писателей сходятся во мнении, что Китай – это загадочная и непостижимая для умов европейцев страна. Как минимум – эта страна непонятна: «К нам вышли пара старых хозяев – китаец, похожий своим безбородым мягким лицом на старуху и китаянка, обросшая волосами, казавшаяся стариком. Китай вообще страна парадоксов»[54].

Герман Кочуров в посвящении к роману «Последняя китаянка» говорит о Китае: «Чуждый вам мир», подчеркивая тем самым дистанцированность и обособленность Китая. Как бы европеец не хотел, он никогда не станет китайцем, хотя бы из-за своих внешних данных: «Долгие бессонные ночи бродил по бесконечным кривым уличкам Кантона и жалел, что я европеец. Хотелось слиться с толпой, быть таким же, как эта шумная, вечно куда-то спешащая, гортанно говорливая масса»[55].

При этом Китай отнюдь не спешит открываться первому встречному: «Китай слишком стар, независим и горд, чтобы навязывать свою дружбу инертным пришельцам, брезгливо сторонящимся грязных прохожих и бегущих от неприятных запахов китайской кухни»[56]. И даже если сторонний человек искренне хочет как можно глубже и полнее узнать жизнь, культуру и философию Китая, он все равно рано или поздно столкнется с отношением к себе со стороны китайцев как к человеку чего-то недопонимающему или недостаточно пожившему для того, чтобы постичь мудрость Китая.

При этом, этот таинственный мир манит и привлекает к себе европейцев своей оригинальностью и не похожей на европейскую философией жизни: «Таинственный загадочный Китай раскосыми глазами манил к себе. Я, как долго жаждавший припадает к роднику, с головой окунулся в жизнь твоего великого

---

[54] Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Там же. Т. 10. С. 3148.

[55] Аполлинарий Ненцинский. Горный цветок. Там же. Т. 9. С. 97.

[56] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 285.

народа»[57].Иногда о Китае прямо говорится как о месте, где сосредоточена высшая мудрость, непостижимая и таинственная.

Писателей потрясают китайские традиции и китайская многовековая культура: «К разговорам о «фактуре» картины не так давно пришла западная живопись; к рассуждениям о важности «фактуры» слова – наши современные поэты. А Китай почувствовал еѐ значение уже давно, создав еще в древности самую изумительную из фактур – золотой лак, чтобы одеть его матовым блеском статуи своих богов…»[58].

Однако, Китай очевидно идеализируется: «За последние десять лет внешне китаянка совершенно переродилась. Она элегантна и эффектна. Красивого рисунка, национального покроя модное платье плотно облегает еѐ фигуру, отличную от фигуры западной женщины. В ней нет тех округленностей и изгибов линии, что характеризуют европеянку, в ней меньше модного «секс-апила» и потенциальной силы женского мяса, но она изящнее, стройнее и походит на экзотическое растение. Если женщины Запада – бутоны роз, то китаянки – лилии, орхидеи и ползучая ваниль»[59].

Тем не менее, есть попытки не поддаваться эмоциям и трезво оценивать китайскую культуру и цивилизацию, проведя границу между культурой Китая и людьми, которые его населяют: «Не верьте говорящим, что китайская цивилизация является духовной цивилизацией. Они вам врут. Китайцы для этого слишком любят жизнь, они слишком материалистичны»[60].

Итак, в литературе русской эмиграции в Китае был создан достаточно цельный образ Поднебесной и еѐ жителей.

Несомненно, характеризуя образ Китая в творчестве писателей-эмигрантов, надо помнить, что о самой стране писалось относительно немного. Кроме того, о Китае и китайцах писали в основном те, кто искренне интересовался страной и хорошо относился к китайской культуре. Это, естественно, в чем-то

---

[57] Аполлинарий Ненцинский. Горный цветок. Там же. Т. 9. С. 97.

[58] М. Щербаков. Шанхайские наброски. Там же. Т. 4. С. 569.

[59] В.А. Качоровский. Сьѐ Ви Цан. Там же. Т. 5. С. 421.

[60] Там же. С. 289.

повлияло на образ Китая, создаваемый в произведениях – о нем писали те, кто в первую очередь видел положительные стороны китайской жизни. Поэтому можно сказать, что образ Китая и китайцев порой получался несколько идеализированным.

Писатели-эмигранты обращают внимание на внешнюю составляющую китайской культуры, и не обходят вниманием контраст между жизнью богатых и бедных китайцев. Если богатые по уровню жизни ничем не уступают благополучной Европе, то бедные жители Китая живут в страшной нищете.

Китайцы в общей массе характеризуются как трудолюбивые, смирные люди, умеющие радоваться малому, уважающие старших и скрывающие свои эмоции, хотя, очень азартные.

Среди отрицательных черт характера китайцев особое внимание обращает эгоизм и стремление в любой ситуации сохранить «Лицо», невзирая на логику и здравый смысл.

Китайцы скрытные люди, не стремящиеся впускать в свой внутренний мир. Европейцу сложно стать «своим» в среде китайцев не только из-за своей внешности, но и во многом из-за того, что китайцы считают себя особой нацией, достойной едва ли не мирового господства.

В целом, творчество русской эмиграции в Китае интересно читателю больше с культурно-исторической, чем с литературоведческой точки зрения.

Источник:

Литература русских эмигрантов в Китае. Составитель Ли Янлен. Пекин, 2005. Тт. 1-10.
-Анри Шампли. Дорога в Шанхай. Т. 10.
-Аполлинарий Ненцинский. Горный цветок. Т. 9
-Качоровский В.А. Сьѐ Ви Цан. Т. 5.
-Павел Северный. Долина стеклянной фанзы. Т. 5.
-Павел Северный. Озеро голубой цапли. Т. 5.
-Шкуркин П.В. Игроки (китайская быль). Т.3.
-Щербаков М. Корень жизни. Т. 4.
-Щербаков М. Паршивый уголь. Т. 4.
-Щербаков М.. Шанхайские наброски. Т. 4.

Библиография:

А.Васильев, Л.И.Кузьменко. Русский Китай. М., 2011.
История России с древнейших времѐн до наших дней: учебник. / под

ред. А. Н. Сахарова. М., Проспект, 2010.
Прищепа В.П. Литература русского Зарубежья. Абакан, 1994.

Sokolov Anatoliy
(IOS RAS, Russia)

Translation of the Literary Works of L.N. Tolstoy in Vietnam

The paper is devoted to the special aspect of the Russian-Vietnamese literary ties – a history of translation and distribution the literary works by the classic of Russian literature L.N. Tolstoy in Vietnam since the 1920s till present time. All the periods of this creative process have been analyzed in detail: (1) the period of the 1920s –1940s, (2) the period of 1954–1975 in the divided country, i.e. the socialist North and the occupied capitalist South, (3) the modern period. The author specially stresses the aspects of L.N. Tolstoy's influence on Vietnamese writers and on the process of formation of the Vietnamese literature, the literature of a modern type.

Соколов А.А.
(ИВ РАН, Россия)

Переводы Л.Н. Толстого во Вьетнаме

1. Начало XX века

Первые переводы произведений Л.Н. Толстого во Вьетнаме появились только в 1920-е годы, хотя нет никакого сомнения в том, что его книги и произведения других русских писателей были известны вьетнамцам гораздо раньше[1]. Восприятие его

При подготовке данной статьи были использованы библиографические данные из справочного издания Thư mục tác phẩm Việt Nam được dịch ra nước ngoài (Hà Nội, Hội nhà văn Việt Nam, 2010), материалы конференции «Лев Толстой и восприятие его наследия во Вьетнаме» (Ханой, 9 декабря 2010 года) (см.: Hội thảo «Lev Tolstoi và sự tiếp nhận di sản của ông ở Việt Nam», Hà Nội, 09.12.2010 // www.vienvanhoc.org.vn). Автор также консультировался с вьетнамскими специалистами: переводчиками Тхюи Тоаном и Доан Ты Хюеном, литературоведом Дао Туан Ань и преподавательницей русской литературы Чан Тхи

творчества было во многом подготовлено эпохой «пробуждения Азии», процессом формирования нового художественного сознания и становления новой национальной литературы. Вьетнамская интеллигенция знакомилась с русской классической литературой через языки-посредники – английский, китайский и, главным образом, через французский.

Считается, что первое произведение Л.Н. Толстого на вьетнамском языке появилось в 1927 году, это были фрагменты из «Детской мудрости» – диалоги детей со взрослыми. Писатель Нгуен Тыонг Там (взявший позднее псевдоним Нят Линь) перевѐл их, вернее, переложил, национально адаптировав, и под названием «Правда из детских уст» включил в сборник рассказов «Пряха»[2].

В том же году на страницах газеты *Tiếng dân* начал печататься роман Л. Толстого «Воскресение». Первая часть была опубликована 7 сентября 1927 (№ 9), последняя – 30 мая 1928 года (№ 83). Удивительно, что не было названо имя автора произведения, но было указано имя переводчика: Хоа Чунг (*Hoa Trung*). По мнению вьетнамского русиста Тхюи Тоана, это был

Фыонг Фыонг (Государственный гуманитарный университет, город Хошимин).

[1] Многие вьетнамцы с начала XX века учились, работали и жили во Франции. Будущий первый президент демократического Вьетнама Хо Ши Мин, находясь в эмиграции в Париже, в 1922 году прочитал повесть Толстого «Отец и Сергий». Знакомство с этим произведением стало толчком для написания им первых очерков и рассказов. См.: Хо Ши Мин. Память о нем // Литературная газета. 19.11.1960.

[2] Подробнее об этом произведении см.: Филимонова Т.Н. О «переходном» характере сборника рассказов Нят Линя «Пряха» // Традиционный Вьетнам. Выпуск 3. М., 2008. С. 210–220. Она упоминает о магистерской работе Нгуен Суан Тхатя (1996), который в сводный список исследуемых им художественных произведений, опубликованных в журнале Đông dương tạp chí с 1913 по 1917 год, включил переводы с французского на вьетнамский язык двух рассказов Л.Н. Толстого. Они были опубликованы в 1915 и 1917 годах, их названия даны по-французски.

псевдоним Дао Зюи Аня, ставшего впоследствии известным литературоведом[3].

Затем вьетнамские читатели познакомились с романом Толстого «Анна Каренина» (во вьетнамской версии: *Anna Kha Lệ Ninh*), перевод которого с французского языка сделал Ву Нгок Фан. В начале 1930-х годов в Ханое Ву Нгок Фан купил у букиниста 10 книг на французском языке, в том числе и два тома «Анны Карениной» [4]. Вначале книга русского писателя не произвела на юношу большого впечатления, но он решил снова вернуться к ней и, постепенно проникаясь еѐ гуманистическим содержанием, понял, что это шедевр, «который очарует читателей, живущих и на Западе и на Востоке»[5].

В 1937 году роман «Анна Каренина» был опубликован одновременно в двух журналах: *Revue Franco-Annamite* (Ханой) и *Tràng An* (Хюэ). В 1940 году Ву Нгок Фан отдал этот роман в издательство *Đời nay*, однако он был опубликован только в 1944 году в сокращенном варианте.

В истории восточных литератур XX века переводная литература стала заметной частью национальной культурной жизни. Толстой и его произведения постепенно входили в мир вьетнамских читателей и писателей, осмысливались ими. Были даже попытки подражания Толстому. Так, писатель Хоанг Дао в своем романе «Светлый путь» (1940), позаимствовав отдельные ситуации из «Воскресения», изобразил духовное возрождение вьетнамского помещика, который прежде вѐл праздную и распутную жизнь.

---

[3] Эту версию выдвинул литературовед Хюинь Ли, дополнительно аргументировав еѐ фактом знакомства Дао Зюи Аня с главным редактором газеты Tiếng dân Хюинь Тхук Кхангом и участием в создании этого печатного издания. Позже причастность к переводу этого романа Льва Толстого подтвердил и сам Дао Зюи Ань в личной беседе с Тхюи Тоаном. Подробнее см.: Thùy Toản. Những con ngựa thồ: văn học dịch – dịch văn học. Hà Nội, 2011. Trang 116-117.

[4] Ву Нгок Фан упорно торговался с продавцом книг и снизил цену с 5 до 2 донгов, в то время за 6 донгов можно было купить 1 центнер риса. См.: Vũ Ngọc Phan. Những năm tháng ấy. Hà Nội, 1987. Trang 222.

[5] Ibidem. Trang 224.

В 1939 году Нгуен Фи Хоань выпустил книгу «Толстой», а в 1942-м – книгу «Культура Толстого». Также в 1942 году издательство *Tân Việt* опубликовало книгу Киеу Тхань Куэ «Один день Толстого» с приложением – статьей Стефана Цвейга «Автобиография».

* * *

Известный российский востоковед Н.И. Конрад справедливо заметил, что «Толстой никогда не был для японцев только писателем-художником. Многих из них он учил тому, как надо жить. Они его так и назвали ―Учитель‖»[6]. И надо признать, что так воспринимали Толстого не только в Японии, но и в других странах Востока, в том числе и во Вьетнаме.

Философскую мысль Толстого роднили с некоторыми учениями Востока отдельные черты его религиозно-нравственной доктрины, особенно постулат о моральном совершенствовании человека, о непротивлении злу насилием. Он был нравственным авторитетом, ему верили, чувствуя внутреннее тяготение к нему. В этом плане показательны публикации о Толстом во вьетнамской прессе 1920-1930-х годов.

В 1928 году в сайгонской газете *Đông Pháp Thời Báo* (№ 727) была опубликована статья «Сила литературного гения»[7], которую написал общественный деятель и литератор Фан Кхой (под псевдонимом *C.D.*) по случаю 100-летия со дня рождения Л.Н. Толстого. В статье давались краткие сведения о жизни и творчестве «самого известного писателя России».

Вышедший в мае 1932 года ханойский журнал *Nam Phong* (№ 172) опубликовал перевод эссе китайского публициста Хо Хоай Тхама «Толстой и буддизм», в котором, помимо общих рассуждений, особо рассматривалось проявление идеологических основ этой религии в творчестве русского писателя.

Популярная сайгонская газета *Trung Lập* регулярно выпускала специальное литературное приложение, в котором публиковались

---

[6] Конрад Н.И. Восток и Запад. Статьи. М., 1972. С. 400.

[7] Также см.: Lại Nguyên An. Một số tài liệu báo chí Việt Nam viết về L. Tolstoi, những năm 1920-1930 // Hội thảo «Lev Tolstoi và sự tiếp nhận di sản của ông ở Việt Nam», Hà Nội, 09.12.2010.

статьи и материалы, посвященные наиболее значимым событиям и персонажам. Так, в 1932 году в июльском выпуске (№ 61) была напечатана статья Ньы Там Мао Ланга «Встреча с Толстым и Лениным в аду». Фактически это был краткий пересказ нашумевшей тогда в Европе книги «9 дней в ином мире». Одна католическая монахиня впала в летаргический сон и, пребывая в таком состоянии, увидела находившихся на том свете царя Николая II – в раю, а вождя русской революции Ленина и писателя Льва Толстого – в аду.

В 1933 году в литературном приложении газеты *Trung Lập* были опубликованы четыре материала, посвященные Л.Н. Толстому: по два в апреле и мае. В статье «Представляем читателям: Лев Толстой и его романы» (№ 96), которую написал известный литератор и общественный деятель Нгуен Ан Нинь (под псевдонимом *N.*), рассказывается о его впечатлениях в годы учебы в Европе. Основное внимание он уделил произведениям русского классика («Война и мир», «Воскресение», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича») и его философским воззрениям, подчеркивая, что во всем мире Толстой чрезвычайно почитаем и особенно у молодежи, для которой он настоящий святой. В конце статьи Нгуен Ан Нинь с сожалением признает, что этот талантливый писатель не известен во Вьетнаме.

В другой своей статье «Жизнь Толстого – это его романы» (№ 97) Нгуен Ан Нинь, опираясь на художественные произведения и дневники писателя, подробно излагает его жизненный путь и идеологические взгляды, рассказывает о его общественной деятельности, о Ясной Поляне.

Вьетнамских читателей интересовали философские и религиозные взгляды Толстого, его отношение к Востоку, к буддизму, особенно – его рассуждения о том, что все несправедливости и бедствия человечества возникли и происходят оттого, что люди отказались от закона любви и заменили его законом насилия. В апрельских выпусках литературного приложения были опубликованы: статья «Несколько слов о Льве Толстом», которую прислал читатель газеты Нгуен Хоань (№ 98), знакомый с творчеством русского писателя, и ответные статьи Нгуен Ан Ниня «О статье Нгуен Хоаня» (№ 98) и «Критика Толстого» (№ 100). Основное

содержание этой полемики – оценка творчества Толстого, его религиозных и философские идей, нашедших отражение в его произведениях.

Глубинное чувство привязанности к Толстому было ответом народов Азии на любовь и уважение, которые питал великий писатель к Востоку, его народу и культуре. Поэтому совершенно естественным стало включение Льва Толстого – наряду с Виктором Гюго, Сунь Ятсеном, другими просветителями, учеными из разных стран мира – в ранг святых синкретической религии Каодай, которая сформировалась в первые десятилетия XX века на Юге Вьетнама.

* * *

В целом знакомство вьетнамских читателей с творчеством Льва Толстого в первой половине XX века было несистематическим и неполным, восприятие его произведений, в основном, ограничивалось узким кругом интеллигенции, студенчества и учащихся. Переводчиками русского писателя чаще всего были передовые интеллигенты, для которых их труд был не ремеслом, а высоким служением обществу. При «вторичных» переводах (которые все тогда были сделаны через французский язык) нередко повторялись ошибки и неточности, допущенные при переводе с оригинала. Затем в переводах на вьетнамский язык добавлялись и новые искажения.

Главное значение творчества Льва Толстого для вьетнамской литературы первой половины XX века состоит в том, что именно русский – а не западноевропейский – реализм привлек к себе внимание писателей и читателей этой страны в ответственный период, когда происходило становление новой национальной литературы современного типа. И это во многом было обусловлено «историческим соответствием нравственных и эстетических идеалов русской литературы духовным потребностям обновляющегося Востока»[8].

2. Переводы Толстого в ДРВ

После Женевских соглашений 1954 года единый ранее Вьетнам оказался разделенным по 17-й параллели на две части:

[8] Ким Рехо. Лев Толстой и Восток // Лев Толстой и литературы Востока. М., 2000. С. 41.

северную – Демократическую Республику Вьетнам, и южную – Республику Вьетнам.

В атмосфере налаживания мирной жизни в ДРВ в ханойском журнале *Văn nghệ* (1960, № 11) был опубликован отрывок из романа Льва Толстого «Война и мир» («Наполен под Москвой»), который вызывал у вьетнамских читателей ассоциации о событиях недавно закончившейся войны Сопротивления против французских колонизаторов.

В начале 1960-х годов в стране была развернута масштабная программа перевода лучших произведений зарубежной литературы, и одним из первых в ней стал роман «Война и мир». Над переводом этой книги работали Као Суан Хао, Ньы Тхань, Хоанг Тхиен Шон и Чыонг Суен, которые представили свой труд читателям Северного Вьетнама в 1961–1962 годах. Тогда роман не был полностью переведен с русского языка, в основном использовались уже вышедшие китайский, английский и особенно французский (сделанный Анри Монго) переводы. И уже при переиздании романа в 1976–1977 годах Као Суан Хао опирался на русский оригинал. Этот новый перевод «Войны и мира» стал важной вехой в истории переводческого дела во Вьетнаме.

Следующим этапом переводческой программы стал выпуск издательством *Văn học* двух романов Л.Н. Толстого – «Анна Каренина» и «Воскресение». В 1963–1964 годах вышел роман «Анна Каренина» в 3-х томах в переводе Ньи Ка и Зыонг Тыонга, которые опирались на французский перевод Сильви Луно (изд-тво *Fernand Hazan*, Paris, 1949), сопоставляя его с текстами на русском и китайском языках. В 1970 году вьетнамские читатели смогли познакомиться с романом «Воскресение», который с русского языка переводили Фунг Уонг, Нгуен Нам, Нгок Ан и Мок Нгиа. Правда, они тоже использовали французский и китайский переводы[9].

Тогда же преподавателями филологического факультета Ханойского университета были переведены и изданы на ротаторе

[9] При первом издании роман вышел под названием *Sống lại*, при последующих – *Phục sinh*. Это изменение названия было признано более отвечающим идее романа.

рассказы и повести Л.Н. Толстого: «Севастопольские рассказы», «Утро помещика», «Отец Сергий», «Смерть Ивана Ильича» и др.

В течение последующих лет, в основном, переиздавались уже опубликованные ранее произведения Л.Н. Толстого, поэтому важным событием в культурной жизни Вьетнама стал выход в 1984 году «Избранных произведений» Льва Толстого в переводе Нгуен Хай Ха и Тхюи Тоана (изд-во *Văn học*). В это издание, осуществленное непосредственно с русского языка, вошли «Севастопольские рассказы», «Утро помещика», «Смерть Ивана Ильича», «Люцерн», «Отец Сергий», «После бала» и «Хаджи-Мурат».

* * *

Многие произведения Л.Н. Толстого появились и получили широкое распространение в ДРВ в годы жестокой войны Сопротивления вьетнамского народа против американской агрессии. Вьетнамские читатели особенно остро воспринимали творчество писателя, увидев в его произведениях связь исторических судеб русского и вьетнамского народов. Особой притягательной силой для них обладал роман «Война и мир». Его читали все и повсюду, но больше всего на фронте. Солдаты несли в своих рюкзаках скромно изданные книги русского классика, которые читали в редкие минуты отдыха на привале или в окопах[10].

1960-е – 1970-е годы стали новым этапом развития вьетнамской литературы, в которой формируется жанр эпического романа. Перед писателями ДРВ встала задача создания масштабных произведений, проникнутых подлинным историзмом, показывающих многогранные связи человека и общества. Поэтому столь естественным было внимание к романам Льва Толстого и особенно к «Войне и миру» с его героическим началом, впечатляющими картинами народной войны. Это нашло отражение в произведениях вьетнамской литературы, в том числе и в поэзии.

---

[10] Писатель Нгуен Минь Тяу вспоминал, как в начале 1968 года на фронте Кхешань бойцы читали «Войну и мир», с увлечением обсуждали события и героев романа. См.: Nguyễn Minh Châu. Tác dụng kí diệu của tác phẩm văn học // Tạp chì Văn nghệ Quân đội. 1985, số 9.

Классик современной вьетнамской литературы Нгуен Динь Тхи восхищался Львом Толстым, который ему «преподал ценный урок художественного творчества». Влияние русского классика наглядно проявилось в его стихах («Страна», «Красный лист»), в песенном творчестве («Ханойцы») и особенно в романе «Рушатся берега». Создавая этот роман – многоплановое полотно жизни многих поколений вьетнамского общества до Августовской революции 1945 года, Нгуен Динь Тхи учился у Толстого как мастера эпического романа[11].

Подобное воздействие русского классика испытали и другие признанные мастера современной вьетнамской словесности, например, Нгуен Минь Тяу (роман «По следу солдата»), Фан Ты (роман «Ман и я»), которые во многом восприняли художественный опыт Толстого в «Войне и мире», прежде всего, при описаниим батальных сцен. Они также учились у него тонкому мастерству портрета, пейзажа, композиции, методу психологического анализа.

3. Переводы Толстого в Южном Вьетнаме, 1954-1975 годы

В Южном Вьетнаме стали знакомиться с рассказами и романами Л.Н. Толстого одновременно с произведениями А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского в конце 1950-х – начале 1960-х годов. Именно тогда власти Республики Вьетнам начали проводить политику идеологического плюрализма, означавшего на практике «стихийное развитие культуры, литературы и искусства»[12].

В 1958–1959 годах на страницах журнала *Văn hoá ngày nay* были напечатаны первые переводы Л.Н. Толстого: «Крейцерова соната», отрывки из романа «Война и мир». Затем его произведения стали публиковать и другие сайгонские журналы, такие как *Bách khoa*: «Много ли человеку земли нужно?» (1967),

[11] В книге «Профессия романиста» Нгуен Динь Тхи признается, что при работе над своим романом он неоднократно перечитывал Толстого. См.: Nguyễn Đình Thi. Công việc của người viết tiểu thuyết. Hà Nội, 1969. Trang 15.

[12] См. также: Nikulin N.I. Tác phẩm của Lep Tônxtôi ở Sài Gòn thời bị tạm chiếm // Tạp chì Khoa học Xã hội (Viện Khoa học Xã hội, TP HCM). 1991, số 7.

«Три старца» (1967), и *Văn*, целый номер которого в 1969 году (№ 128) был приурочен к выходу романа «Война и мир». Этот выпуск журнала включал переводы таких его произведений, как «Три смерти», «Девчонки умнее стариков», «Чем люди живы», «Труд, смерть и болезнь», «Бог правду видит, да не скоро скажет», а также обзорную статью критика Чан Фонг Зяо и эссе Александры Толстой.

Тогда же стали выходить и книжные издания произведений Толстого: «Семейное счастье» (1957, 1958, 1961), «Крейцерова соната» (1961, 1973), «Смерть Ивана Ильича» (1963, 1969), «Война и мир» (1969), сборник повестей «Путь жизни» (1970, 1971, 1972), «Казаки» (1970, 1973), «Анна Каренина» (1973)[13].

Кроме того, в сборнике «1001 лучший рассказ мировой литетаруры» (1970) был напечатан рассказ Льва Толстого «Хозяин и работник», а в альманахе мировой литературы «Дух смерти ждет» (1974) – отрывок из его повести «Смерть Ивана Ильича».

В журнале *Bách khoa* литератор Во Фиен (под псевдонимом Чанг Тхиен) опубликовал в 1961 году статью «”Крейцерова соната”» Льва Толстого» (№ 109), а в 1963-м – эссе «Смерть как тема произведений Льва Толстого» (№ 163). Критика интересовали прежде всего религиозно-философские воззрения русского писателя, особенно его отношение к буддизму.

Нгуен Хиен Ле вошел в историю вьетнамской литературы как автор более 100 литературных, философских, исторических произведений, как переводчик многих значительных произведений мировой литературы. В 1959 году в журнале *Bách khoa* он опубликовал статью «Лев Толстой как святой» (фактически первую статью в Южном Вьетнаме о русском классике). В ней он утверждал, что в XX веке было два святых – Ганди и Толстой; сопоставляя их взгляды, основное внимание он уделял личности Толстого, которого воспринимал как пророка

[13] Фактически этот роман, выходивший в сайгонском издательстве Khai Trí с 1970 по 1972 год, был переизданием перевода Ву Нгок Фана. Причем на обложке книги, помимо имени Ву Нгок Фана, был указан и другой переводчик – Ву Минь Тхиеу.

новой веры. Затем Нгуен Хиен Ле опубликовал целый ряд статей о русском классике и его творчестве, в них толстовское понимание законов истории трактовал в религиозно-мистическом жанре, высоко оценивал реалистическое искусство писателя, анализировал способы создания художественных образов.

В 1969 году в Сайгоне появилось сразу два перевода романа «Война и мир». Один сделал Нгуен Дан Там (на основе сокращенного перевода Манеля Комроффа, в котором были выпущены главы о религии, философии войны и истории), а второй, полный, в четырех томах, подготовил Нгуен Хиен Ле. Был выпущен специальный номер журнала *Văn,* чтобы «его читатели – любители переводной литературы познакомились с Толстым, узнали о появлении романа ―Война и мир" – ценного классического произведения, которое переведено на многие языки и распространено по всему миру»[14]. Сам Нгуен Хиен Ле видел свой долг в том, чтобы донести до вьетнамских читателей это великое произведение, которое спустя многие годы «будут читать, и плакать, и смеяться, и ещѐ больше любить и понимать жизнь»[15].

Такое обилие переводов Льва Толстого в Южном Вьетнаме в 1960 – 1970-е годы, вероятно, можно объяснить и идеологической политикой сайгонских властей, и коммерческими интересами многочисленных (более 150) частных издательств, которые в условиях конкуренции должны были учитывать вкусы читателей и выпускать те произведения, которые пользовались бы спросом у читателей.

После освобождения Южного Вьетнама весной 1975 года и последовавшего объединения страны ханойское издательство *Văn học* для читателей–южан переиздало роман «Война и мир» в 4-х томах (1976–1979) большим тиражом - 20 200 экземпляров

[14] Trần Phong Giao. Vài cảm nghĩ xuôi dòng // Tạp chì *Văn* (Sài Gòn). 1969, số 128. Trang 79.
[15] Nguyễn Hiến Lê. Chiến tranh và hoà bình // Công việc dịch của chúng tôi. Sài Gòn, 1969. Trang 111.

каждый том, затем таким же тиражом – «Анну Каренину» (1978) и «Воскресение» (1993). Были также напечатаны и некоторые переводы произведений Л.Н. Толстого, выпущенные в Южном Вьетнаме до 1975 года.

4. Современный период

В начале 1990-х годов, после распада СССР, русская культура во Вьетнаме стала постепенно уходить на второй план. Усилилось распространение западной, прежде всего массовой культуры, изменились и вкусы читателей. В условиях рыночной экономики переводчики переориентировались на более прибыльную западную литературу. Произведения русской литературы, в основном переиздаются, новых переводов появляется мало. Тем не менее, книги Л.Н. Толстого (в том числе и новые переводы) по-прежнему радуют читателей, это – «Крейцерова соната» (2000), «Детство» (2001), сборник рассказов «После бала» (2004), «Избранные произведения» (2005), «Исповедь» (2007), «Пьесы Льва Толстого» (2010). В начале XXI века во Вьетнаме появилось новое поколение исследователей и переводчиков русской литературы. Это – преподаватели вузов, подготовленные в СССР и СРВ: Ха Тхи Хоа, До Хай Фонг, Фам Тхи Фыонг, Чан Тхи Куинь Нга, Чан Тхи Фыонг Фыонг и др. Они изучают и преподают русскую литературу в ведущих университетах страны, переводят произведения русской и советской литературы. Так что у русской культуры и литературы есть будущее во Вьетнаме.

По случаю 100-летия со дня смерти Л.Н. Толстого во Вьетнаме была проведена научная конференция «Лев Толстой и восприятие его наследия во Вьетнаме», организованная Институтом литературы, Ханойским гуманитарным университетом, Союзом писателей Вьетнама и Центром языков и культуры «Восток – Запад». В ней приняли участие многие известные вьетнамские литературоведы, переводчики, писатели. На конференцию была приглашена российская делегация: ученые из Института мировой литературы им. А.М. Горького (Москва) и правнук писателя – Владимир Ильич Толстой. Конференция имела большой общественный резонанс в стране.

В связи с этой памятной датой известный вьетнамский критик и переводчик Фам Винь Кы подготовил к печати

фундаментальный труд «Лев Толстой. Путь жизни. Избранные произведения, письма и публицистика», который получил высокую оценку научной общественности и читателей СРВ.

Sviridova Yuliya
(FEFU, Russia)

The Harbin's Period of the Works of Arseny Nesmelov (the collection «Stories about war»)

The article considers the work of Arseny Nesmelov. Arseny Nesmelov is writer of the eastern branch of the Russian emigration. Harbin (China) became a place of emigration. Nesmelov has written the best works in emigration. He was as prose-writer as poet. Poetry more studied than prose. The object of article is Nesmelov's prose. The collection «Stories about war» (1936) is analyzed. The structure of collection is considered. The plot of stories is told. The system of images is investigated. The First World War theme is defined as main. Nesmelov participated in the First World War. The article draws conclusions about the peculiarities of military Nesmelov's prose. Such feature of creativity of Nesmelov as the autobiographical feature is allocated. The author gives the basic attention to a life of soldiers, a problem of the person in the war. Battle scenes are very few. The heroic pathos in Nesmelov's stories of is lowered. War is unnatural to the person the phenomenon for Nesmelov.

Свиридова Ю.Н.
(ДВФУ, Россия)

Харбинский период творчества Арсения Несмелова (сборник «Рассказы о войне»)

Арсений Митропольский-Несмелов[1] (1889–1945) — писатель восточной ветви русской эмиграции. Творческий путь Несмелова охватывает около 30 лет. Условно этот отрезок времени можно разделить на три периода: московский (1911–1918),

[1] Митропольский — настоящая фамилия, Несмелов — литературный псевдоним.

владивостокский (1920–1924) и харбинский (1924–1945), во многом связанные с изменениями объективных обстоятельств жизни писателя и мотивированные динамикой творческих исканий художника.

Несмелов был вынужден покинуть Родину в 1924 году. Его пристанищем стал Харбин, город в северо-восточном Китае. Именно в Харбине происходит расцвет творчества Несмелова. В харбинский период писатель выпускает поэтические сборники «Кровавый отблеск» (1929), «Без России» (1931), «Только такие!» (1936), «Полустанок» (1938), «Белая флотилия» (1942), прозаический сборник «Рассказы о войне» (1936), пишет поэмы «Через океан» (1934), «Неронов сестерций» (1935), «Искушение в пустыне» (1935), «Тоту» (1936), «Георгий Семена» (1936), «Тысяча девятьсот четырнадцатый» (1937), «Протопопица» (1939), «Как они поладили» (1940), «Прощѐнный бес» (прислана письмом Л. Хаиндровой в 1941, опубликована в 1973), «Наш подвиг» (1942), «Нина Гранина» (1944), «Встреча» (1945), написаны в Харбине, но опубликованы в газете «Вольная Сибирь» поэма «Декабристы» (1925) и в журнале «Сибирские огни» поэма «Псица» (1929).

Поэзия Арсения Несмелова уже подвергалась серьезному научному исследованию. Проза до сих пор остается на периферии. В какой-то степени это объясняется еѐ малодоступностью: Несмелов издал только один прозаический сборник, основной массив прозы разбросан по периодической печати Китая первой половины XX века. Лишь в 2006 году, когда издательством «Альманах ―Рубеж”» было выпущено Собрание сочинений Арсения Несмелова, проза стала более доступна читателю. Опубликовано около 50 рассказов писателя. Конечно, это далеко не всѐ из прозаического наследия Несмелова.

Сборник Несмелова «Рассказы о войне»[2] был опубликован в 1936 году в Шанхае. Сборник состоит из семи рассказов:

---

[2] *Несмелов А*. Рассказы о войне. Шанхай: Книгоиздательство В. П. Камкин и Х. В. Попов, 1936. 186 с.

Несмелов в письме к П.П. Балакшину напишет: «В начале января 1937 получил письмо из Германии с известием, что книга ―Рассказы о войне”

«Полевая сумка», «Короткий удар», «Шальная пуля», «Второй Московский», «Охота на человека», «Тяжѐлый снаряд», «Богоискатель».

Уже в самом названии сборника «Рассказы о войне» заявлена основная тема рассказов — война. Помимо рассказов сборник включает в себя обращение Несмелова «К читателям». Здесь автор прямо объясняет, что является непосредственным объектом его изображения в рассказах сборника: «Все эти рассказы написаны мною в то время, когда еще были свежи чувства и переживания, навеянные походами и битвами Великой Войны. Ядром каждого из рассказов служит какое-нибудь подлинное фронтовое событие»[3]. «Великая Война» — Первая мировая война.

Можно предположить, что одной из причин появления сборника «Рассказы о войне» была мировая политическая ситуация — наметившиеся предпосылки Второй мировой войны (1939–1945). Несмелов в обращении «К читателям» об этом говорит следующим образом: «До известной степени моя беллетристика уже устарела, — новая война, если ей суждено случиться, будет много страшнее той, картины которую я восстанавливаю. И, следовательно, душа человеческая будет на эти новые удары реагировать более мучительно…».

В обращении «К читателям» Несмелов заявляет о методе написания рассказов: «Работая над этой беллетристикой, я не сгущал красок и не мудрствовал лукаво, я хотел лишь правдиво рассказать о том, что происходит в душе человека, неожиданно вырванного из мирной обстановки, поставленного перед лицом ежеминутно угрожающей ему смерти и с этой угрозой

переводится в Берлине» (*Хисамутдинов А.А*. Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке: Биобиблиографический словарь. Владивосток: Издательство Дальневост. ун-та, 2001. С. 219). Данная публикация нам не известна.

[3] В сборнике «Рассказы о войне» (1936) обращение «К читателям» не пронумеровано. Нумерация страниц начинается с первого рассказа — «Полевая сумка».

постепенно свыкающегося». То есть основным методом сборника «Рассказы о войне» Арсения Несмелова можно считать реализм.

Крупный исследователь жизни и творчества Арсения Несмелова Евгений Витковский следующим образом отзывается о сборнике «Рассказы о войне»: «…единственная книга его прозы ―Рассказы о войне” (Шанхай, 1936), вместившая шесть новелл, отразила лишь одну грань его дарования, да и отбор в ней был почти случаен — кроме, пожалуй, уже почти превратившегося в классику новеллистики рассказа ―Короткий удар”»[4]. Ещѐ раз оговорим, что в сборнике семь рассказов, а не шесть, как пишет Е. Витковский. А также не согласимся с мыслью о случайности отбора рассказов. Сам Несмелов писал об «особых соображениях», заставивших его включить в сборник рассказ «Второй Московский». Н. Р. (псевдоним Натальи Резниковой) в своей рецензии на сборник «Рассказы о войне» пишет, что «все рассказы идейно дополняют друг друга, все без исключения написаны твердой, сильной рукой мастера пера»[5]. Однако на общем фоне еѐ положительной оценки сборника: «Как общее правило, рассказы о войне давно уже всех утомили и читаются без того живого интереса, который проявлялся еще 8–10 лет назад. Однако, отчетный сборник настолько хорошо ―сделан”, что, прочитав его, многие от этого предубеждения откажутся»[6], — Н. Р. отмечает как недостаток односторонность взглядов автора на войну: «Во всяком жизненном явлении можно найти оборотную и лицевую стороны. Есть люди, которые во всем и всегда видят только низкое, грязное и страшное; для них мир полон зла, жестокости и безобразия. Несмелов, как художник, воспринимает все остро, но воспринимает лишь

[4] *Витковский Е*. Формула бессмертия // Собрание сочинений: В 2 т. Владивосток, альманах «Рубеж», 2006. Т. 1. Стихотворения и поэмы. С. 22.

[5] *Н. Р*. Книжные новинки: Арсений Несмелов. Рассказы о войне. Кн-во В. П. Камкин и Х. В. Попов. Шанхай. 1936 г. // Рубеж. 1936. № 34 (15 августа). С. 24.

[6] Там же.

—темное", — светлая сторона остается для него незамеченной, или она его не интересует… Оттого то и просмотрел он и романтику, и героизм, и жертвенность, которые были проявлены русскими офицерами и солдатами, погибшими во имя своей родины и во имя идеи»[7]. На наш взгляд, Несмелов не просмотрел все выше перечисленные светлые стороны войны, а целенаправленно не стал акцентировать на этом внимания. В рассказах есть сцены и с романтикой, и с героизмом. Но для Несмелова у войны нет светлых сторон. Повторим, что своей задачей Несмелов ставит «правдиво рассказать о том, что происходит в душе человека, неожиданно вырванного из мирной обстановки, поставленного перед лицом ежеминутно угрожающей ему смерти и с этой угрозой постепенно свыкающегося». Особенно контрастно с Н. Р. звучит мнение китайской исследовательницы Чен Лэй, которая утверждает, что героизм является одной из ведущих тем сборника [8] . Исследовательница Е. Иващенко на критику Н. Р. отвечает так: «Позволим себе не согласиться. Героика, без сомнения, присутствует в произведениях Несмелова. Негативный отзыв, на наш взгляд, был спровоцирован новым подходом Несмелова к изображению войны»[9].

Сборник «Рассказы о войне» открывается рассказом «Полевая сумка». На сегодняшний день известно, что первая публикация рассказа состоялась в пражском журнале «Вольная Сибирь», который издавало Общество сибиряков в Чехословакии. В исследовательской литературе, посвященной творчеству Арсения Несмелова, эта публикация датируется 1929 годом. Но анализ переписки [10] Несмелова с Иваном Александровичем

---

[7] Там же.

[8] *Чен Лэй*. Творчество Арсения Несмелова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 229 с.

[9] *Иващенко Е. Г*. Военная проза Арсения Несмелова // Русский Харбин, запечатлённый в слове. Вып. 2. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. С. 94.

[10] Переписка А.И. Несмелова с И.А. Якушевым 1929–1932 (с сокращениями) // Рубеж. № 2. 1995. С. 238–248.

Якушевым, редактором «Вольной Сибири», дает основания предположить, что публикация состоялась в 1930 году: Якушев 2 декабря 1930 года пишет Несмелову о том, что девятый номер журнала «Вольная Сибирь» только что вышел, а Несмелов 16 августа 1931 года спрашивает Якушева о размере гонорара за опубликованный рассказ «Полевая книжка». Двусмысленно выглядят и выходные данные этого рассказа, приведенные Ли Мэн в примечаниях к статье «Проза Арсения Несмелова»: «—Вольная Сибирь", 1929–1930, № 9, с. 10–31»[11]. Для разрешения обнаруженного противоречия мы обратились непосредственно к содержанию журналов «Вольная Сибирь», предоставленных нам специалистом в области издательской деятельности Общества сибиряков в Чехословакии Барсуковой Ниной Аркадьевной[12]. Согласно данным исследовательницы, «Полевая книжка» была напечатана в 1930 году. Н. Барсукова не один раз пересматривала журналы, и может точно утверждать, что «содержание соответствует фактическому рассмотрению материала»[13]. Из переписки Несмелова с Якушевым также стало известно, что первоначально рассказ назывался «Полевая книжка», а не «Полевая сумка».

Рассказ «Полевая сумка» о том, как человек постепенно осознает реальность войны, формирует свое (личное) отношение к войне. Сюжет рассказа сводится к тому, что автор-рассказчик увидел в Харбине на ларьке китайца-старьевщика офицерскую полевую сумку. В связи с этим он вспоминает, что когда-то у него тоже была полевая сумка, и решает ее купить, в надежде на то, что внутри сумки сохранилась полевая книжка. Герой оказывается прав. Позднее, не найдя родственников владельца сумки, он публикует обнаруженные записки. Дальнейшее

---

[11] *Ли Мэн*. Проза Арсения Несмелова // Новый журнал. 2006. № 245. С. 153.

[12] Диссертация на тему «Издательская и библиотечно-библиографическая деятельность общества сибиряков в Чехословакии».

[13] Из письма к автору от 03.10.11 г.

повествование в рассказе ведется от лица автора записок из полевой книжки — прапорщика Мпольского.

Следующим после «Полевой сумки» в сборнике расположен рассказ «Короткий удар». Первая публикация рассказа состоялась в 1928 году в литературно-художественном и научно-общественном журнале «Сибирские огни» [14]. В последствии «Короткий удар» будет дважды переиздан Несмеловым. Первый раз — в 1931 году в альманахе «Багульник» (Харбин), второй — в 1936 году в сборнике «Рассказы о войне» (Шанхай). Хронологически «Короткий удар» (1928) написан раньше, чем «Полевая сумка» (1930). Но по художественному хронотопу «Полевая сумка» логично располагается первой в сборнике. В «Полевой сумке» изображены первые месяцы Первой мировой войны — август-ноябрь 1914 года, в «Коротком ударе» — декабрь 1916 года.

В «Коротком ударе», по замечанию Е. Иващенко, «автор повествует о жизни переднего края, показывая фронтовую реальность»[15]. Особенностью конфликта становится то, что нет непримиримого конфликта «мы» и «немцы», есть конфликт внутри фронтового сообщества, между начальниками и подчиненными. Жестокая реальность войны проявляется в торжестве смерти. По сюжету генерал Нилов получил приказ от генерала Гурко взять военнопленного любой ценой. Для этого Нилов приказал половине 6 роты 11 фанагорийского полка под командованием Янушевича взять пленного с помощью короткого удара. Этот приказ равнозначен смертельному приговору, так как он практически невыполним. Короткий удар полуротой в сложившейся ситуации может привести лишь к гибели солдат. Другого исхода не может быть, и это все понимают. Близость бессмысленной смерти заставляет людей пойти против воли начальства, нарушить приказ и отказаться от выступления. Последнее влечет за собой расстрел предполагаемых зачинщиков бунта и отстранение от командования их начальников. Но смерть

[14] *Несмелов А.* Короткий удар // Сибирские огни. Новосибирск, 1928. Книга пятая (сентябрь-октябрь). С. 41–61.

[15] *Иващенко Е. Г.* Военная проза Арсения Несмелова. С. 92.

четырех человек не спасает роту. Нилов, движимый эгоистическими соображениями, вновь посылает роту за пленным, теперь уже под командованием Ярыгина. Ярыгин выполняет приказ, но в итоге погибает вместе с 80 солдатами. Тела повисших на немецкой проволоке солдат генерал Нилов приказал расстрелять из пушек, чтобы они не влияли психику солдат.

Третий рассказ в сборнике «Рассказы о войне» называется «Шальная пуля». Первая публикация рассказа состоялась в 1928 году в журнале «Рубеж» [16] под псевдонимом «А. Арсеньев». Второй раз в сборнике «Рассказы о войне» (1936). Возможно, существуют и другие редакции рассказа, но нам о них неизвестно. В «Шальной пуле» нет батальных сцен. В рассказе описан один день из жизни поручика Бартенева на фронте: от начала дня, когда прибыла новая команда вместе с самострельщиком Мордоховичем, и до поздней ночи, когда Бартенев будет убит шальной пулей, предназначенной Мордоховичу.

Следующий рассказ — «Второй Московский» — отличается от всех тех, которые составляют сборник «Рассказы о войне» (1936). Впервые рассказ «Второй Московский» был опубликован в 1935 году в журнале «Рубеж»[17]. В рассказе нет событий на тему Первой мировой войны. В основе сюжета — события одного дня из жизни Второго Московского кадетского корпуса. Сам Несмелов в обращении «К читателю» в сборнике «Рассказы о войне» пишет следующее:

«Рассказ —Второй Московский", — не о войне. Особые соображения заставили меня включить этот рассказ в книгу…

Большинство моих героев, — офицеры, питомцы кадетских корпусов. Их души формировались именно в той обстановке, в которой развивается действие этого рассказа и где тоже

[16] *Арсеньев А*. Шальная пуля // Рубеж. 1928. № 7 (4 марта). С. 8, 10–11.

[17] Данная публикация зафиксирована в диссертации Чен Лэй «Творчество Арсения Несмелова». В списке литературы находим — «Второй Московский: Рассказ. ж. «Рубеж». 1935. 3».

происходит маленькая, детская, война, в каких-то долях, однако, тоже требующая героизма.

И, может быть, этот рассказ психологически дополнит остальные».

Рассказ «Второй Московский» сопровожден посвящением — «Александру Куприну, кадету Второго Московского кадетского корпуса» (с. 3). А. Забияко расценивает отсылку Несмелова к А. Куприну как путь «вписывания себя и своего творчества в литературную традицию русской культуры»[18]. И это справедливо — появление имени Куприна указывает на традицию, которой следует писатель.

Составители комментариев ко второму тому Собрания сочинений Несмелова Е. Витковский, А. Колесов, Ли Мэн, В. Резвый отмечают, что «рассказ полностью автобиографичен»[19]. Комментаторы доказательно ссылаются на очерк А. Несмелова «Великий князь Константин Константинович и кадеты. Воспоминания одного из них», опубликованный в журнале «Луч Азии» (Харбин) в № 7 за 1940 год: «Текст очерка местами почти дословно совпадает с рассказом “Второй Московский”; к примеру, упоминаемый “старший отделения, первый ученик, черненький, аккуратный Чаплин” в воспоминаниях фигурирует под той же фамилией»[20].

«Второй Московский» — рассказ о кадетской жизни. В основе рассказа лежит конфликт между двумя кадетами: Ртищевым и Кунцендорфом. Кунценрдорф притеснял на правах старшего младших кадетов, среди которых и был Ртищев. Он называл Ртищева «лопоухим» и во время урока обстреливал его уши из самодельной рогатки. Ртищев находит в себе мужество дать отпор притязаниям второгодника (оставшегося на второй

---

[18] *Забияко А.* «Детский мир» русского Харбина: литература дальневосточной эмиграции для детей и о детях // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 4. Под. ред. А. А. Забияко, Г. В. Эфендиевой. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2010. С. 179.

[19] Комментарии // *Несмелов А.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. Рассказы и повести. Мемуары. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2006. С. 710.

[20] Там же.

год) Кунцендорфа и вступить с ним в поединок (именно в поединок, а не в драку). Этим поступком герой определяет для себя свою дальнейшую жизненную позицию, проявить которую ему придется вновь в тот же день, на уроке русского языка. Ртищев признается великому князю Константину Константиновичу, что это он поставил синяк Кунцендорфу. Таким образом, объектом авторского внимания, по определению самого Несмелова, является «детская война».

Рассказ «Охота на человека» — пятый в сборнике Арсения Несмелова «Рассказы о войне» (1936). Впервые рассказ был опубликован в 1933 году в газете «Рупор»[21]. В рассказе нет батальных сцен, перед читателем предстают фронтовые будни Первой мировой войны. В основе сюжета лежит повествование о развлечении, придуманном русскими офицерами — охота на человека. Офицеры любили стрелять по австрийцам, вышедшим из-под прикрытия своих окопов. Офицеры оправдывают свое занятием тем, что идет война.

Рассказ ведется от лица подпоручика Мпольского, являющегося одним из участников охоты. Фамилия героя отсылает, во-первых, к герою рассказа «Полевая сумка», носящего ту же фамилию (из чего можно сделать предположением, что «Охота на человека» является своеобразным продолжением «Полевой сумки»). Во-вторых — к настоящей фамилии Несмелова — Митропольский, что вновь указывает на автобиографический характер рассказа.

Рассказ «Тяжѐлый снаряд» продолжает тему фронтовых будней. На данный момент известна публикация этого рассказа только в сборнике «Рассказы о войне» (1936). Рассказ небольшой по объему, но состоит из трех частей. Первая и вторая части начинаются с описания снаряда. В первой части описано его падение на землю, а в третьей он взрывается в результате удара, нанесенного кирпичом ефрейтором Колесниченко. Колесниченко совершил самоубийство из-за измены жены. Как считает Ю.

[21] Данная публикация зафиксирована в диссертации Чен Лэй «Творчество Арсения Несмелова». В списке литературы находим — «Охота на человека: Рассказ. газ. «Рупор». 14.5.1933».

Иванов, «—Тяжелый снаряд" — о —крайностях" души, подвергнутой испытаниям на излом. Рассказ сделан, что называется, мастерски: достоверная бытопись органично усилена образной символикой»[22].

Несмелов в «Тяжелом снаряде» не описывает военных действий (баталий нет). И хотя командир батальона постановил, что самоубийство Осипа Колесниченко есть проявление неврастении окопника, можно говорить о том, что позиция автора в данном случае иная — весь рассказ представляет собой обращение к теме человека на войне, к чувствам человека-солдата.

Последним в сборнике Арсения Несмелова «Рассказы о войне» (1936) стоит рассказ «Богоискатель». Впервые он был опубликован в 1934 году в дальневосточном сборнике «Врата». Н. Р. в рубрике «Книжные новинки» журнала «Рубеж» дала рецензию на сборник и особенно отметила в ней именно этот рассказ: «Превосходно сделан умный, с некоторым философским подходом рассказ А. Несмелова —Богоискатель", в котором автор выявляет свою внутреннюю близость идеям Н.Ф. Федорова, их духовную преемственность»[23]. В. Агеносов отмечает, что рассказ «свидетельствует об усилении в творчестве писателя религиозной проблематики»[24].

Построен рассказ на диалогах. Главные герои штабс-капитан Николай Казимирович Ржещевский и подпоручик Бубекин. Их разговоры — это спор о Боге, о пути к нему. Действия очень мало. Из содержания рассказа известно, что военная часть заняла оборону в окопах, идет позиционная война. Время бездействия Ржещевский пытается заполнить разговорами и чтением. Бубекин предпочитает прогулки в соседнюю деревню к медсестрам. Мир нарушает известие о скором бое и нелепая смерть Ржещевского. Батальных сцен нет. Несмелов вновь обращается не к внешней стороне жизни на фронте, а к

[22] *Иванов, Ю.* Близость к человеку // Дальний Восток. 1992. № 1 С. 156.

[23] *Н. Р.* Книжные новинки: «Врата». Дальневосточный сборник. Книга первая. Шанхай. 1934 г. // Рубеж. 1934. № 19 (5 мая). С. 24.

[24] *Агеносов В.* Литература русского зарубежья. М., 1998. С. 275.

внутренней, к теме духовного поиска и обретения/утраты веры в Бога.

В сборнике Арсения Несмелова «Рассказы о войне» (1936) главной темой является Первая мировая война. Для писателя, который был не только современником событий 1914 года, но и сам участвовал в военных событиях (в течение трѐх лет воевал на австрийском фронте), выбор темы неслучаен. Необходимо отметить такой факт, что в русской литературе события Первой мировой войны освещены не так полно, как революция и гражданская война. Трагедия 1917–1921 годов своими последствиями отодвинула события Первой мировой в литературном творчестве русских писателей. А вот в творчестве зарубежных писателей Первая мировая война описана досконально (наиболее яркие примеры — Э.М. Ремарк «На западном фронте без перемен», Э. Хемингуэй «Прощай, оружие», Р. Олдингтон «Смерть героя»).

Между первым («Военные странички»; 1915) и вторым («Рассказы о войне»; 1936) прозаическими сборниками Несмелова проходит 21 год. Меняется жизнь, меняется автор, меняется его проза и взгляды. Рассказы стали более объемными по форме. Но ведущим жанром так и остался рассказ. Лишь «Полевую сумку» Несмелов называл повестью. Это говорит о том, что он стремился к более емкому жанру. Разработка характеров героев становится более детальной с психологической стороны. Появляется больше автобиографизма. Автобиографический подтекст увеличивает ценность военных рассказов.

Сборник «Рассказы о войне» написан в эмиграции, что нашло отражение в тексте рассказов. В изображении войны Несмелов остается верен себе. Батальных сцен очень мало, основное внимание уделено военному быту, проблеме человека на войне.

Vinogradova Tatyana
(Library of RAS, Russia)

V.I. Ufland as a Translator of Lu You's Poems

Some years ago an eminent poet Vladimir Ufland took part in failed editorial project of new translations of Lu You —ї" poems.

After Ufland death four poems were found in his home archive, now these texts have been published in the most complete edition of Ufland's works. The article deals with the circumstances of this publication.

The main part of Lu You Russian translations was made in early and middle 60-th by I. Goulubev, V. Tikhomirov and A. Gitovich. Ufland has never translated poetry professionally, nevertheless he wrote very good Russian poems with excellent rhymes and original images using philological translation of prof. E. Serebriakov.

Виноградова Т.И.
(БАН, Россия)

В.И. Уфлянд как переводчик стихотворений Лу Ю

В 2003-2004 гг. в издательстве «Северо-Запад пресс» выходила «Золотая серия китайской литературы», было издано 5 книг произведений классической китайской литературы: сборники классической поэзии и драмы, новелл Цзи Юня и Юань Мэя, «Пинхуа по истории Пяти царств». Серию, в которую вошли исключительно перепечатки текстов, ранее выходивших в научных издательствах и малодоступных широкой читательской аудитории, курировал Л.Н. Меньшиков. Нескольким оригинальным проектам не суждено было осуществиться из-за финансовых трудностей, постигших издательство (из восточной литературы одновременно выпускало и аналогичную по замыслу серию японской литературы, а также классики литературы на идиш). Так, была идея издать большой том Лу Ю, в который вошел бы его прозаический дневник «Поездка в Шу»[1], а также переводы его стихов. Лу Ю более всего переводили два человека - И. С. Голубев[2] и В. Тихомиров[3], несколько текстов в переводе

[1] *Лу Ю.* Поездка в Шу / предисл., комм., посл. Е. А. Серебрякова. Л.: издательство ЛГУ, 1968. 160 с.

[2] *Лу Ю.* Стихи / пер. и примеч. И. Голубева. Вступит. статья Е. Серебрякова. М. : Гослитиздат, 1960. 199 с. Также его переводы в сборнике «Поэзия эпохи Сун». М., 1959. С. 209-252.

А. Гитовича опубликованы в толстых ленинградских журналах начала 60-х годов прошлого века[4], два стихотворения перевел и М. Басманов[5]. Общее количество переведенных текстов было невелико, особенно если учесть, что кисти великого сунского поэта принадлежит почти десять тысяч стихотворений. Давно не появлялось и новых переводов. Для того чтобы Лу Ю предстал именно поэтом, нужно было, чтобы объем стихотворных текстов в сборнике был бы сопоставим с объемом его дневника. Е. А. Серебряков сделал подстрочники примерно сорока стихотворений, при посредничестве моей коллеги Т.Л. Никольской мне удалось привлечь к работе над проектом В.И. Уфлянда.

Владимир Иосифович отнесся к предложению сделать стихотворные переводы с подстрочников китайского классика с интересом и некоторым опасением. Я снабдила его «Поездкой в Шу», книгой Е.А. Серебрякова о творчестве Лу Ю и стала ждать. Договорились не слишком обращать внимание на особенности китайского стихосложения, учитывая невозможность их имитации в русском стихе, но условились, чтобы была рифма. Довольно скоро Уфлянд пригласил меня оценить результаты своих усилий. Прочел несколько стихотворений и сказал, что если качество перевода меня удовлетворяет, то можно приступать к подписанию договора с издательством на перевод остальных текстов. Издательство, до сих пор исправно платившее наследникам переводчиков и составителям, вдруг стало откровенно тянуть время, само собой стало понятно, что

---

[3] *Лу Ю* / пер. В. Тихомирова // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М. : Худлит, 1977. С. 357-364. (Библиотека всемирной литературы).

[4] «Звезда». 1961. № 10. С. 154-155; «Нева». 1962. № 2. С. 143. Также его переводы в сборнике «Лирика китайских классиков». Л., 1962. С. 141-160.

[5] Подробный перечень см. : Китайская классическая литература. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке / сост. И. К. Глаголева. М. : ВГБИЛ, 1986. С. 181-183.

проект прекращен. Ясно также было, что Уфлянд не увлекся Лу Ю настолько, чтобы продолжать рифмовать его *цы* для собственного удовольствия.

После смерти Владимира Иосифовича в 2007 г., последовавшей вскоре после его семидесятилетия, я стала опять же через Т.Л. Никольскую призывать людей, которые разбирали архив поэта, обратить внимание на переводы с китайского. Не знаю, повлияло ли это или нет, но стихи нашлись и были недавно опубликованы в наиболее представительном на сегодняшний день сборнике стихотворений В.И. Уфлянда[6].

Четыре стихотворения тексты № 134-137 помещены в раздел «Неопубликованное» на с. 258-259 под общим заголовком «Рифмованные переводы стихов ―цй китайского поэта Лу Ю».

Из примечаний А.Ю. Арьева следует, что стихотворения были найдены в домашнем компьютере Уфлянда[7] и рассматриваются как часть его домашнего архива. А.Ю. Арьев дает также краткую энциклопедическую справку о Лу Ю и жанре *ци.*

Несколько слов о переводах В.И. Уфлянда. Кажется, ему удались хорошие русские стихи, обладающие способностью непосредственного эстетического воздействия на читателя, что довольно редко для переводов с китайского, и при этом точные, без отсебятины и надуманных образов. Отмеченная И. А. Бродским виртуозная рифма Уфлянда проявилась вполне и в этих его переводах:

«Я на лодке с бамбуковой снастью
Приобщаюсь к рыбацкому счастью»[8].

Уфлянд поэзию переводил мало и все его переводы и парафразы помещены в этом сборнике, следом за переводами из Лу Ю помещен перевод стихотворения Дж. Байрона[9], можно

---

[6] *Владимир Уфлянд*. Мир человеческий изменчив. Собрание рифмованных текстов и рисунков пером. Санкт-Петербург: журнал «Звезда», 2011. 382 с.

[7] Там же. С. 356.

[8] Там же. С. 259.

[9] Там же. Стихи Дж. Байрона, написанные после разрыва с Каролиной Лэм. С. 260, комментарий – с. 356.

упомянуть «Подражание Мильтону»[10] и «Подражание Салману Рушди»[11], а также «Подражание Гете, Байрону, Шоу, Марло, Мольеру, Молине, Гофману, Сикиту, Пушкину, А.К. Толстому, Блоку, Гумилеву, Мюссе и прочим» с подзаголовком «Штука сильнее чем Фауст» [12], поэтическую интерпретацию рождественских сказок Ч. Диккенса [13] и конечно, виртуозное использование образов русского фольклора. Дальневосточные авторы, похоже, не интересовали поэта, но в одном из своих шуточных стихотворных посвящений он именует себя на китайский манер «Уф Во»[14].

Известно, что В.И. Уфлянд много и увлеченно работал на «Ленфильме» над сценариями для дубляжа кинофильмов. Эта работа требует особой точности в подборе фраз, умения переносить образы другой культуры на язык той страны, для которой делается перевод. Очевидно, это его умение пригодилось и при переводе стихотворений китайского поэта.

Wang Liang
(Beijing Foreign Studies University, China)

About the Translation of Qu Yuan's Poem —Li Sao", Made by Anna Akhmatova

Qu Yuan--- the great patriotic Chinese poet, romanticist and politician in the Warring States Period (340 BC- 278 BC) of the Kingdom of Chu, who enshrined in the hearts of the Chinese people not only because of the deep love for his country and people, but also his contributions to the poetry collection known as the Chu-ci.

Li Sao, the representative work of Qu Yuan, is a representative work of the Chu Ci. It is invaluable and unique in the garden of

[10] Там же. С. 159.

[11] Там же. С. 160-161.

[12] Там же. С. 165-166.

[13] Там же. С. 223-228.

[14] Там же. С. 311.

Chinese classics. The poem has a total of 373 lines, and about 2400 characters, which makes it one of the longest poems dating from Ancient China. It is in the fu style, and treated as Qu Yuan's later works, written after his exile by King Huai of Chu. It not only makes significant contributions nationally, as it has always be enormously influential for Chinese literature and culture, but also establishes world fame, translated by Sinologists and translators who admires and empathizes with him into Russian.

Anna Akhmatova was a famous Russian modernist woman poet of 20th century, one of the most acclaimed writers in the Russian canon, whose strong and clear leading female voice struck a new chord in Russian. Akhmatova herself didn‘t know Chinese, but as a poet, she keenly felt the beauty of poem Li Sao when famous Russian Sinologist read it for her, finally she received the invitation from Fedorenko, translated archaic Chinese poem Li Sao into Russian based on the word-for-word translation of Fedorenko. Her translation, which has been published in 1954, is favorably reviewed for ambrosial melodies and perfection of language.

This paper analyzes her translation of poem Li Sao from two aspects: Non-equivalent words, which means two words that can not be interchanged in a context are said to be synonymous relative to that context, and Rhetoric，which includes the rhetorical manner，the rhetorical transferring syntax and so on. Besides, this paper points out some deviations in the translation, which cursed by the cultural differences between China and Russia, the misinterpretation of some Chinese archaic term and so on.

Ван Лян
(Пекинский университет иностранных языков, КНР)

О переводе поэмы Цюй Юаня «Лисао», выполненном А.А.Ахматовой

«Лисао» — поэма первого великого китайского поэта Цюй Юаня (около 340 — около 278 до н. э.), который создал поэтический жанр чу цы, один из основных в древней китайской поэзии. Этот шедевр китайской классической поэзии был первой политической поэмой в Древнем Китае, и «впервые в китайской

литературе воплотил глубокую любовь к родине, социально-исторические конфликты и мир переживаний возвышенной человеческой души, охваченной мучительными страданиями за попранную справедливость, за трагическую судьбу отечества»[1] «Лисао» до сих пор влияет на китайскую литературу. При этом она привлекает не только китайских, но и русских исследователей. В данной статье мы ставим целью с лингвистической точки зрения исследовать перевод «Лисао», выполненный А.А.Ахматовой по подстрочнику Н.Т.Федоренко и впервые изданному в 1954 году.

Как известно, «Лисао» содержит 372 строфы и примерно 2 400 знаков, что делает еѐ одной из самых больших поэм, дошедших до нас со времѐн Древнего Китая. Таким образом, элементов, связанных с лингвистикой, достаточно много. Из них мы остановимся на безэквивалентной лексике, стилистике и отклонениях в переводе.

1.Безэквивалентная лексика

По словари по общественным наукам , безэквивалентная лексика---это «лексические единицы исходного языка, не имеющие регулярных соответствий в языке перевода.»[2] Но нам надо понимать, это не означает, что их значение не может быть передано в переводе или что они могут только переводиться с меньшей точностью, чем единицы, которые имеют прямые соответствия в переводном языке. Удачный перевод способен полностью, или максимально сохранить и передать мысли оригинала и найти подходящий метод сменить безэквивалентную лексику в поэме.

В «Лисао» безэквивалентные лексемы тесно связаны со словесными образами, с китайской национальной окраской. Их можно разделить на следующие группы: 1) названия видов растительных существ; 2) бытовые реалии в древнем Китае; 3) ономастические реалии, включающие в себя антропонимы (имена персонажей) и топонимы (географические названия).

---

[1] Б. А .Введенский. Большая советская энциклопедия.т.47.с.10.

[2] Словарь по общественным наукам. Глоссарий.ру.

В «Лисао» названия видов растительных существ несут метафорическое значение. Именно начиная с Цюй Юаня, китайские поэты и писатели использовали растения как символ. Названий растении в «Лисао» необыкновенно много, всего 23 вида 江离、兰 (вкл.秋兰)、芷、椒、蕙、荃、荷、木兰、宿莽、菌桂、留夷、揭车、杜衡、秋菊、薜荔、胡绳、琼茅、菉、葹、茅、椴、萧艾。 Эти растения можно разделить на два лагеря: во-первых, 17 видов приятных и ароматных растений, которые полезны человеку: 江离、兰(含秋兰)、芷、椒、蕙、荃、荷、木兰、宿莽、菌桂、留夷、揭车、杜衡、秋菊、薜荔、胡绳、琼茅. Например, орхидея, корица, шпажник, магнолия, лотос, водяная лилия. Они символизируют высокое, благородное, прекрасное в человеке. Другой лагерь, 6 видов вонючих, уродливых растений: 菉、葹、茅、椴、萧艾. Например, колючка, бурьян и т.д. Этот лагерь представляет низкие и злые качества человека.

Именно в связи со своими символическими значениями, эти слова являются безэквивалентными лексемами.

Оригинал стихотворения: 畦留夷与揭车兮，杂杜衡与芳芷. 留夷(Люи), 揭车, 杜衡(духэн) и 芳芷(фанчи)—все это названия приятных растений в древнем Китае, в русском языке не существуют соответствующие слова. Перевод Ахматовой: Взрастил благоухающие травы,/ А среди них - и шпажник и духэн. Она заметила Люи на благоухающие травы.

Оригинал поэмы: 扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。 Дословный перевод: 江离 и 辟芷—названия ароматного растения, которые являются символами чистого качество человека. Поэт упомянул ароматные растения для того, чтобы выразить свою чистоту и стремление к самосовершенствованию.Перевод Ахматовой: В цветущий шпажник, словно в плащ, облекся,Сплел пояс из осенних орхидей.

Оригинал стихотворения: 朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽。 木兰 и 宿莽—— названия ароматного растения , тоже является сопоставленными. Дословный перевод: Утрами и вечерами поэт сбирает ароматного растения, что значит поэт стремится улучшать свои качества.Перевод Ахматовой: Магнолию срывал я на рассвете, Сбирал у вод по вечерам суман.

Ахматова переводит 木兰 магнолией, это вольный перевод. Из-за отличия китайской литературы от русской, Ахматова и переводчик Федоренко используют транслитерацию с комментированием. Когда речь идѐт о слове « 宿 莽 », комментарий был такой: суман—болотное растение, не увядающее зимой. В древнем Китае его приносили в жертву Луне.

Оригинал стихотворения: 制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。 Дословный перевод: я произвожу одежду из лотоса. Имя существительное «芰荷 » имеет в виду листья лотоса, а «芙蓉 » означает лотос. Цюь Юань так писал для того, чтобы следовать принципу параллелизма, который является важным эстетическим принципом в китайской литературе. Перевод Ахматовой: Чилилл и лотос мне нарядом будут, Надену плащ из лилий водяных.

Ахматова переводит 芰荷 как «чилилл» с комментарием Федоренко - чиллии, сорт водяного каштана. Однолетнее водяное растение с зубчатыми листьями треугольной формы, цветущее белыми цветами.

Культура Китая имеет многотысячелетнюю историю, многие древние реалии отразились в языке. У китайцев есть выражение - в одном древнем слове заключен огромный мир. Естественно, что эти слова трудно правильно понять иностранцу. Например, 昭质— высокое качество. 康娱 — срывать цветы удовольствия. Слово 帏 имело в Древнем Китае два значения. Первое значение москитная сетка, второе специальный маленький мешок, который наполняли ароматическими веществами. Люди в Древнем Китае при себе носили на поясе этот ароматический мешок, который играл роль духов и символизировал собой чистое, высокое и приятное в человеке. В русском языке, естественно, соответствующего слова нет. Другое подобное слово в «Лисао» 玉鸾, которое обозначает «произведение из нефрита» и «звонок, висящий в повозке мудрого».

В поэме нередки ономастические реалии, которые включают имена персонажей, имена животных и названия каких-либо мест. По очередности появления в поэме они являются такими: имя

человека:羲和、望舒、飞廉 、雷师 、帝阍 、丰隆 、西皇; имя животных：玉虬、鹥、鸾皇、凤鸟、凤凰、鸩、飞龙、凤皇、蛟龙；названия мест 县圃、崦嵫 、咸池 、阊阖 、白水、阆风 、春宫 、穷石 、洧盘、赤水、不周 、西海；

Начнем с личных имен. Оригинал стихотворения: 前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。Перевод Ахматовой: Мой проводник — Ваншу, луны возница, Фэй ляню я велел скакать за мной. Комментарий гласит: Фэй лянь — бог ветра в китайской мифологии. Оригинал поэмы: 吾令帝阍开关兮，倚昌阖而望予. Перевод Ахматовой: Открыть врата велел я стражу неба，Но он сурово на меня взглянул.....Она переводит 帝阍, который является стражем в мифе, как «страж неба».

Также часто встречаются названия животных. Оригинал поэмы гласит: 驷玉虬以乘鹥兮. В китайских мифах существует много видов драконов. 玉虬—это один белый дракон с рогом. А 蛟龙—вид дракона, который может держать в руках воду. Эти два слова Ахматова переводит одним словом «дракон». 鹥鸟—дикая птица, например, сокол, беркут и т.д. В переводе Ахматовой это слово переводится как сокол. Это является эстетическим переводом. Оригинал поэмы: 鸾皇为予先戒兮 ЛуаньХуан (鸾 皇)—сказочная птица, олицетворяющая гуманных и мудрых людей.

К топонимам относятся в частности названия мифических гор. Например, слово 县圃 было переведено как Сяньпу с комментарием: Сяньпу—священная высота в горах Куньлунь. 穷石, место, где живет Хоу И, было правильно переведено как Цюнши—местность на территории нынешней провинции Хэнань. В Цюнши будто был жил Хоу И после захвата им власти у династии Ся.

Также следует обратить внимание на антропонимы, то есть имена персонажей в поэзии. Цюй Юань приводит имена многих героев китайской истории, которые подразделяются на два лагеря. Первый лагерь - мудрые люди, которые обладают добродетелью и любят свои народ: Тан, Юй, Вэнь-ван. Другой лагерь - бездарные, бесчеловечные цари, как Ся Цзе, Хоу Синь,

Хоу. Все эти имена передаются транслитерацией с комментированием. В переводе, конечно, есть дословный перевод (буквальный или подстрочный), например, 白水 мифическая река, проистекает из горы Кунлун, была переведен на река Белая. Также встречается и красная река (赤水), западное море (西海) и т.д. Это вольный перевод слов иностранного текста в том порядке, в каком они встречаются в тексте, без учета их синтаксических и логических связей. Это самый популярный метод перевода.

Таким образом, Ахматова использует следующие приемы для перевода безэквивалентной лексики: транслитерация с комментированием, эстетический перевод и вольный перевод.

2. Стилистический анализ

При исследовании стилистических особенностей ахматовской версии «Лисао» наиболее интересными являются такие связанные аспекты: стилистическая окраска языковых единиц разных уровней поэмы, особенности синтаксиса и формы поэмы.

Во-первых, стилистическая окраска языковых единиц у грамматической уровня поэмы.

«Лисао» является лирической политической поэмой. Она называется в истории китайской литературы первой романтической поэмой. Основные стилистические окраски оригинала характеризуются сильным, трагическим. Кроме того, стиль «Лисао» относится к высокому и в лексическом отношении отличается от других выдающихся произведений китайской литературы. Все лексемы в ней являются книжными и торжественными. Ее слова в метафорическом значении не столько идут от мифов, сколько от прекрасного в этом мире.

Некоторые примеры имен существительных в «Лисао»: 美人 (красавица， в поэзии имеется в виду мудрый царь), 迟暮 (сумерки, в поэзии имеется в виду старость царя), 木兰 (магнолия)， 秋菊 （осенняя хризантема）,顦颔(специальное слово в Древнем Китае, использовалось только в книжном стиле и в официальной обстановке, имеется в виду исхудание)，落蕊 (опадающие лепестки)， 芙蓉(имеется в виду лотос， но в китайской литературе, у лотоса два названия: 芙蓉 и 荷花,

обычно поэты предпочитают 芙蓉, т.к. думают, что это имя является более культурным), 玉虬(белый дракон) ， 瑶台(павильон для небожителей), 琼枝(Цио ци—яшмовая ветвь，символ чистого и высокого качества в китайской классической литературой). Переводы Ахматовой : «красавца князя »[3], «дни……сочтены» [4],« Магнолия »[5], «опавший лепесток.»[6], «лилия водяных»[7], «дракон»[8], «бессмертья ветвь»[9]. Мы можем заметить, что Ахматова сохраняет стилистическую окраску оригинал. Лексемы, которые используются в версии Ахматовой, тоже являются книжными и торжественными.

Переходим к анализу основных глаголов в «Лисао». Именно эти слова являются основой поэмы и выражают эмоции поэта Цюй Юаня: 怨 ненависть (к злым людям и бездарному царю), 恐 беспокоиться（не хватает времени для того, чтобы осуществить свою политическую программу）,伤 и 哀 огорчаться (из-за неверия царя и бедности народа), 不悔(не раскаиваться о своих поступках, несмотря на переживание муки и что никто не понимает тебя в то время). В версии Ахматовой хорошо сохранились эти стилистические краски: «я спешил, боясь, что.....», «меня страшит», «мне горька.», «Жаль, если», «О я скорблю.», «Я путь свой, каюсь, » «Хоть девять раз я умереть готов». Конечно, в поэтическом переводе слова одного языка не могут полностью соответствовать словам другого языка. Если всеми силами стремиться к полному соответствию, то перевод окажется не стихом, а лирической прозой. Оценивая с точки

[3] Цюй Юань. Москва: Гослитиздат, 1954. С.29.
[4] Там же. С.31.
[5] Там же. С.31.
[6] Там же С.31.
[7] Там же. С.32.
[8] Там же. С.39.
[9] Там же. С.35.

зрения и точности и функции, мы думаем, что Ахматова хорошо выполнила задачу перевода глаголов в «Лисао».

Далее речь пойдет об имени прилагательном. Одна из особенностей «Лисао» заключается в наличии многочисленных имен прилагательных, и большинство из них характеризуется удвоением с целью создания музыкальности и ритма. В 11、16、18、30、31、33、45、47、48、52、53、57、82、86、87、90 и 91 строках встречается 17 таких прилагательных, например, 翼翼 (имеется в виду，как летает феникс), 委蛇 (изогнутый)，邈邈 (имеется в виду， с высоты вещи кажутся далекими и маленькими),婉婉(раскачиваться в полете: тело дракона согласно мифам раскачивалось), 曼曼 (далеко и длинный)，逍遥(веселый и праздный)， 菲菲(ароматный), 暧暧(tèмный, сумрачный, появилось только в китайской традиционной письменности), 忽忽(поспешный, подчѐркивает быстроту времени) и т.д. Мы знаем, что перевод подобной лексики, которая имеет специальные особенности и играет особую роль в создании ритма поэзии, особенно не легок. Или иначе говоря, невозможен. Ахматова только дословно переводит некоторые имени прилагательные среди них, «величаво», «ввысь», «в у пряжке каждой», а остальные выражает с помощью глаголов и наречий, то есть она выбирает эстетический метод перевода этих слов. Цель ее не состоит в стремлении к полному тождеству, а в передаче эстетики китайской литературы. Этому отвечает принцип эстетического перевода.

Во-вторых, особенности синтаксиса и формы поэмы.

Как известно, синтаксис стихотворной речи как предмет лингвопоэтического исследования заметно отличается от синтаксиса бытовой речи своей гибкостью и многофункциональностью.

Оригинал «Лисао» характеризуется ровностью и приятностью формы. Например,

汩余若将不及兮，恐年岁之不吾与。
朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽。

В первой строфе глаголы 汩 и 恐 являются синонимами и означают бояться.

Во второй строфе 搴 и揽 являются синонимами и означают собирать , а 朝 и 夕 являются сопоставлениями: 朝 значит утром , а 夕 имеет в виду вечером, 木兰 и 宿莽—названия ароматного растения, которые также можно тоже сопоставить.

Еще другой пример. Оригинал поэмы:

日月忽其不淹兮，春与秋其代序。
惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。

В первой строфе 日月(солнце и луна) и 春与秋（весна и осень ） являются сопоставленными, все они символизируют спешно летящее время.

Во второй строфе глаголы 惟 и 恐 являются синонимами, все они значат «тревожиться из-за изменения со временем». 草木—растение, имя существительное, 美人—красавец, имя существительное. Поэт с помощью этих слов выражает испуг перед увяданием растений и старением красавца. 零落—упавший, имя прилагательное, 迟暮—старый, имя прилагательное, эти два слова являются сопоставленными.

Кроме сопоставления в лексике, строфы поэмы тоже характеризует ровностью формы, ритмизируется на и \ у \и \у.

Еще пример:

屈心而抑志兮，忍尤而攘诟。
伏清白以死直兮，固前圣之所厚。

Оригинал ритмизируется на форму «abab». Здесь мы видим соединение строк пятистопного и шестистопного размеров. В первой строке словосочетания 屈心 и抑志 являются синонимами, все они имеют в виду, что нужно сдерживать свои мечты и чувства. 忍尤 и 攘诟 тоже противопоставлены друг другу, значения их заключаются в том, что надо терпеть оскорбление. Во второй строке, 伏 и 固- глаголы, означающие твѐрдое сдерживание. Стихи поэмы поэзии также характеризуются ровностью формы, ритмизируются на и \ о\и \о.

В переводе Ахматовой этому соответствуют следующие строки:

И я спешил, боясь, что не успею,
Что мне отпущено немного лет.
Магнолию срывал я на рассвете,
Сбирал у вод по вечерам суман.

В первом двустишии нет сопоставления. Во втором двустишии— «на рассвете» и «по вечерам» являются обстоятельствами времени, и они противопоставлены друг друга. «Магнолия» и «суман» — название растений, которые являются представителями чистоты и красоты. Глаголы «срывал» и «сбирал» являются синонимом и тоже сопоставятся друг другу. Мы можем заметить, что Ахматова в рамках правильной передачи мысли оригинала старательно сохраняет и его синтаксические особенности.

Перейдѐм к следующим строкам:

Стремительно текут светила в небе,
И осенью сменяется весна.
Цветы, деревья, травы увядают,
И дни красавца князя сочтены.

Здесь имеется только одна пара сопоставленных слов - осень и весна, оба имена существительные. Различие в создании стихотворения между китайской литературой и русской литературой очевидны. Русская поэзия больше находится в зависимости от перемены ударения. Ударения здесь такие: е-е-е-е, е-я-а, е-е-а-а, а-я-е. Сопоставление есть, но не в словах, а в ритме.

Ещѐ:

Я подавляю чувства и стремленья,
И оскорблениям не внемлю я,
Чтить чистоту и умереть за правду, -
Так в старину учили мудрецы.

Здесь очевидное стремление к ритму, «не внемлю я» - глагол «внемлю» употреблен с инверсией, а «я» находится в конце второй строки и перекликается с буквой «я» в слове «стремленья». В переводе «Лисао» имеются и другие подобные примеры, например, «Дышать мне тяжко, я скрываю слезы, О горестях народа я скорблю»[10] « О, почему не хочешь стать иным?»[11] и так далее.

В общем и целом, Ахматова в рамках правильной передачи мысли оригинала старалась сохранить синтаксические

[10] Цюй Юань. Москва: Гослитиздат, 1954. С. 31
[11] Там же. С. 30

особенности оригинала и передать музыкальность с помощью повторов некоторых букв. С точки зрения теории перевода поэзии, вышеприведенные примеры являются воплощением эстетического перевода.

3. Некоторые отклонения в переводе

Поэма «Лисао» создана более двух тысяч лет назад и относится к древней китайской литературе. Даже немало китайцев не в силах полно и правильно еѐ понять без помощи комментария. «Контакт» таких далеких в языковом отношении культур и литератур затруднен рядом факторов, бытового, философского и литературного характера. Как говорит в фундаментальном труде «Китайская литература» В. М. Алексеев, касаясь качества перевода с китайского: трудность перевода в « глубине китайской мысли, в литературном намеке и в последовательности логической, засложненной до неузнаваемости образностью» [12] , и «совершенство в окончательной формуле не встречается» [13] Чтобы переводить «Лисао» на китайский язык, надо в совершенстве владеть законами и классической поэзии Китая и русской поэзии. Как известно, Ахматова переводила «Лисао» на базе подстрочного перевода Н.Т.Федоренко, который являлся известным российским китаистом. Федоренко дружил со многими китайскими писателями и учеными, в том числе с большим ученым Го Можо, с которым Федоренко работал вместе по теме исследования Цюй Юаня. Федоренко очень хорошо овладел китайским языком и много знал о китайской литературе. Тем не менее, переводить «Лисао» на русский язык являлось задачей чрезвычайно трудной и естественно, что в переводе несколько имеются отклонения, которые отразились и в ахматовской версии «Лисао»:

1) Отклонения в орфографии

Как известно, китайский - язык тоновый. Это значит, что каждый слог можно произнести четырьмя разными интонациями и смысл соответственно меняется, вплоть до

[12] В. М. Алексеев. Китайская литература. М: Изд. «наука».1978. С.508.

[13] Там же..С.422.

противоположного. А русский язык- язык ударений. В связи с этим, несмотря на замечательные знания о китайской литературе и поэзии, Н.Т.Федоренко как иностранец сделал ошибки в своем подстрочном переводе, на который опиралась Ахматова.

Оригинал поэмы: 浇身被服强圉兮，纵欲而不忍。 Дословный перевод: Царь Го О опирается на свои силы, живет в распутстве . Перевод Ахматовой: Го Цзяо был насильником жестоким, Его распутству не было границ, 浇 правильно произносить как О, а не Цзяо.

Оригинал поэмы: 吾令丰隆乘云兮，求宓妃之所在。 Дословный перевод: Я приказываю Фын-луну выступить в путь для того, чтобы найти красавицу Фу Фэй. Перевод Ахматовой: На облако воссевшему Фын-луну, Я приказал найти дворец Ми Фэй. 宓妃—дочь Фущи в мифе, которая утонула в реке Ло и стала феей. Правильно произносить как Фу Фэй.

2) Отклонения из-за разницы между китайской и русской культурой

Китайская культура — одна из древнейших. Еще в 3-м тыс. до н. э. китайская поэзия отразила определѐнную культурную среду, не вполне ясную западному читателю. Она содержит обилие исторических и литературных аллюзий, отсылки к определѐнным сюжетам, упоминания исторических и легендарных персонажей. Между тем необходимость постоянно заглядывать в ссылки мешает художественному восприятию текста. В «Лисао» много национальных символов и старинных слов, которые имеют постоянные значения в китайской классической литературе. Например, 苏粪壤以充帏兮,谓申椒其不芳 . Дословный перевод: Люди набили свои маленькие мешочки тухлыми испражнениями, и думают, что это ароматные цветы орхидеи. Цюй Юань этими строками выражает, что тогдашние люди не понимали, что было хорошо и что было плохо. Чистые и высокие люди не могут получить соответствующие места в обществе. Перевод Ахматовой: На полке у него- пучки бурьяна, / Но орхидеей не владеет он. Полка—это постель. Бурьян—это сорняки. Мы замечаем, что словесные образы оригинала изменены. 帏—маленький мешок,

который носили древние китайцы, он является символом качества носителей этого мешка. В русском языке нет слов, имеющих такое же значение. Ахматова перевела это слово как «полка». Еще пример. Оригинал:溘吾游此春宫兮，折琼枝以继佩, значение которого следующее: когда я осматриваю Чуньгун, где живут пророки, я переломлю ветвь яшмового дерева и завязываю его в своем мешке. Ахматова взяла фразу «折琼枝以继佩 » и переводила еѐ как ~~б~~ессмертья ветвь сорвал я для венка", где переводит слово «佩» как венок. А строки наверху Ахматова переводит 琼枝 (Цюн ци) — ветвь яшмового дерева как бессмертья ветвь.

Ещѐ другие примеры. Оригинал: 扬云霓之奄蔼兮，鸣玉鸾之啾啾．玉鸾---произведения из нефрита, звонок, висящий в повозке мудрого. Перевод Ахматовой: Я стягом-облаком скрываю солнце, И песня птицы сказочной звенит. Она неправильно переводит этот символ птиц, обозначающий высоких благородных людей. Мы предложили бы перевести так: Я стягом-облаком скрываю солнце, И нефритовый колокольчик сказочный звенит. Сюда также следует добавить комментарий «нефритовый колокольчик, который в китайской мифологии держит во рту святая птица, непременная спутница заоблачных путешествий». Кроме того, 云霓. 云—облака. 霓— радуга, но объединение этих двух имен существительных не значит облака, а имеется в виду флаг, украшенный оперением. Стяг-облако в версии Ахматовой не так точен. А также и 驾八龙之婉婉兮， 载云旗之委蛇。 云旗—имеет одинаковое значение как 云霓, а перевод Ахматовой----- И восемь скакунов в упряжке каждой. Как облака, над ними шелк знамен. Она правильно переводит знамя , но не достаточно точно понимает значение слова в оригинале.

3) Отклонения из-за неправильного понимания

Ещѐ одно свойство китайской поэзии — еѐ цитатность. Многие стихи включают прямые или косвенные цитаты или даже исключительно построены на них.В качестве примера приведу слово 鵜鴂, то есть кукушка. Когда выражает свои

тревоги об улетающем времени, поэт писал, что когда кричит кукушка, наступила осень.

Оригинал поэмы: 恐鶗鴂之先鸣兮，使夫百草为之不芳

Перевод Ахматовой:

Спеши, пока не миновали годы,
Пока твой век на свете не прошел.
Боюсь, что крик осенний пеликана
Все травы сразу запаха лишит.

Мы замечаем, что Ахматова заменяет кукушку на пеликана, который является совершенно другой птицей и у которого нет такого значения, как у кукушки. Пеликан на китайском языке— 鹈鹕, является одной из водоплавающих птиц, не имеющий никого метафорического значения в Китае. А кукушка в китайской литературе представляет собой символ несчастного, его крик слышится бедным и неприятным. Кроме того, по мнению древних китайцев, когда кукушка начинает кричать, наступает осень. По-моему, Федоренко не отличил иероглифы 鶗鴂 от 鹈鹕 из-за их сходного облика.

Другой пример. Оригинал поэмы: 索琼茅以筳篿兮，命灵氛为余占之, 琼茅(Цзю мао) и筳篿 (Тин чжан) -это травы, специально используемые в гадании. Перевод Ахматовой: Собрал цзюмао и листву бамбука, Велел по ним вещунье погадать. Ахматова переводит Тин чжан как листву бамбука, нарушая религиозные значения слов в оригинале.

Оригинал поэмы:何方圜之能周兮？夫孰异道而相安？Эти две строки являются контрвопросами, с помощью которых Цюй Юань выражает свой решение не быть сообщником в грязном деле. Дословный перевод: круг не может быть квадратным, и равным образом люди с различными качествами не могут жить спокойно вместе. А перевод Ахматовой: И как квадрат и круг несовместимы, Так два пути враждуют меж собой. Значение словосочетания «异道 заключается в том, что люди разные по качеству и сердцу, одни высокие, а другие плохие. Ахматова переводит на «два пути».

Оригинал поэмы: 纷吾有此内美兮， 又重之以修能。Эти две строки значат, что у поэта уже есть высокие качества, и он обращает внимание на свою внешнюю красоту . 内美 - высокое

качество в душе. Перевод Ахматовой: Я, удостоясь счастья такого, Его удвоил внешнею красой. Она переводит это слово как счастье.

Остановимся на другом примере: 余虽好修姱以鞿羁兮，謇朝谇而夕替。Дословный перевод: Несмотря на свое высокое качество, утром я советую царю делать что-то полезное народу, вечером меня отправили в ссылку. Перевод Ахматовой: Хотя я к добродетели стремился, Губила ночь достигнутое днем.

Мы заметим, что перевод выражает совсем другое значение в сравнении с оригиналом. Наверное, Федоренко неудачно понимает мысль оригинала.

Китайская поэзия, особенно китайская классическая поэзия, обычно ориентированная на решение великих и сверхчеловеческих задач, требует не только специальных переводческих знаний от переводчика, она требует еще более искусства и острого чувства языка. Чтобы передать читателю истинную полноту поэтического чувства автора, его подлинную мысль, его неподдельный образ и национальную окраску, переводчику нужно приблизиться к гениальности поэта, даже стать автором оригинала, только другой национальности. Как переводчик с огромным опытом, В.М.Алексеев отмечает: «Надо много силы и таланта, чтобы передать эти «крытые звуки», эти «хранилища невыразимого», которые китайские поэты провозглашают как суть поэзии, превышающую само поэтическое произведение». [14] Несмотря на некоторые отклонения, ахматовская версия удачно сохранила красоту в области звука, фигуры и мысли.

Xu Wanjun
(Tianjin Normal University, China)

Russian Symbolism in China

On the eve of "May Fourth Movement", Russian Symbolism entered Chinese literature with all other exotic theories. It has been over one hundred years. In this paper, this century would be divided

[14] Алексеев В. М. Китайская литература. М., 1978 . С. 39.

into 4 periods, and different representatives of different periods would be picked out，to roughly sum up a development path of Russian Symbolism in China：(1) In 1915 to 1924, it was initially introduced and researched by Chinese people. Л.Андреев and Ф.Сологуб all could be seen as representatives at that time; (2) In 1924 to 1932, it was further developed. The representative is A. Блок; (3) In 1932 to the 1990s before, it was neglected and frozen for decades; (4) After 1990s, it was finally rediscovered. This paper chose A. Белый as an typical example. However, for various reasons, the progress of Russian Symbolism`s translation and research in China still relatively lags, so there are many vacancies are waiting someone to fill now.

许婉君
（天津师范大学，中国）

俄国象征主义在中国

俄国“白银时代”中后期，象征主义一举成为占据俄国诗坛主导地位的重要流派。其作为整个俄国现代主义的先声，无论成就、规模还是影响，都堪称继普希金之后俄国诗歌史上的又一次繁荣和复兴。而这个时候，与之毗邻的中国正面临着“五四”时期的大变革，大量外国学说被翻译介绍到国内，这其中，俄国象征主义也是个“重头戏”。

（一）

陈独秀在 1915 年首次提到各国象征主义作家，列昂尼德·安德列耶夫（Леонид Андреев，1871-1919，在中国也译作安特莱夫、安特来夫、安特列夫、安德烈夫等）就在其中。只是那时陈独秀只把安当作自然主义作家，并未作出精当评论。这表明陈独秀本人，以及当时的中国文坛对“象征主义”这一概念还很陌生。而三年后，周作人就翻译了费德尔·索洛古勃（Федор Сологуб，1863-1927，在中国也译作菲托尔·梭罗古勃等）原著的小说《童子 Lin 之奇迹》，作为索洛古勃“首次在中国的露面”[1]，刊登在 1918 年 3 月 15 日的《新青年》上。周作人在译

[1] 《中国象征主义百年史》，张大明著，河南大学出版社，2007 年 4 月第一版，第 22 页。

文之前进行介绍，称索洛古勃著作“意义多晦涩”，“隐晦辞意”[2]。这应是中国人较早、也是较为准确地对一位俄国象征主义作家的评论，可谓中国人对俄国象征主义研究之开端。

在这之后，相关研究逐渐多了起来，随着 1919 年和 1920 年“俄罗斯文学热”的到来，许多文人学者都做了相关文章和著述，刊登在诸如《小说月报》、《少年中国》、《东方杂志》、《改造》、《新青年》等杂志上。这里面较有代表性的有 1920 年 9 月 15 日，刊载在《创造》第 3 卷第 1 号上的沈雁冰的《为新文学研究者进一解》，不仅介绍了各国象征主义的概况，还再次提到安德列耶夫，称其“文学虽然好，但是他的思想却是悲观而颓丧到极点。”[3]

不过，中国人知道安氏的作品却可以追溯到 1908 至 1909 年，在鲁迅与周作人合译的《域外小说集》中，就收录了安的早期短篇小说《谩》和《默》，书后《新译预告》里还有《红笑》。后来，鲁迅翻译了《黯淡的烟霭里》和《书籍》两个短篇，收在《现代小说丛译》中。早期作品翻译为后来的研究工作奠定了基础，到 1921 年鲁迅在《<黯淡的烟霭里>译后记》中评论：“安特来夫的创作里, 又都含着严肃的现实性以及深刻和纤细,使象征印象主义与写实主义相调和。俄国作家中, 没有一个人能够和他的创作一般, 消融了内面世界与外面表现之差, 而现出灵肉一致的境地。他的著作是虽然很有象征印象气息, 而仍然不失其现实性的。”[4]

而另据周作人回忆，鲁迅生前最喜欢的作家里也有安氏。1936 年周作人在《关于鲁迅之二》一文中说：“这许多作家中间，豫才所最喜欢的安特莱夫，或者这与李长吉有点关系罢。”鲁迅自己也多次谈到与安德列耶夫之间的关系：“《药》的收束,

[2] 同①，第 21 页。
[3] 同①②，第 32 页。
[4] 《译文序跋集》，鲁迅，人民文学出版社 1977 年征求意见本，第 49 页。

也分明留着安特来夫式的阴冷。”[5]“他们（托尔斯泰和高尔基）对我的影响是很小的，倒是安德烈夫有些影响。”[6]

其后有关安氏的译介和研究也没有间断。1923 年 12 月，张闻天在《<狗的跳舞>译者序言》中就说到：“安特列夫对于人物的描写，不着重在外面的行动，而着重在灵魂的振动。”说安“用了写实的，象征的，神秘的笔墨传达出来”，“安特列夫的作品，大都带有神秘的，象征的，诗的气味”，“我们只能用细微的心去感觉。个人感觉到的，就是他的作品的意义！”[7]1929 年 6 月 15 日《春潮》第 1 卷第 7 期上刊登了张友松翻译的安的剧本《饿王》。译者在译前小言中写道：“他这部象征的名著《饿王》表现出俄国知识阶级在第一次革命惨败后的失望。”[8]后来，1931 年 8 月 1 日《新时代》月刊创刊号上，又有塞里兹尔（Thomas Seltzer, 1875-1943）作、丽尼译的《安德烈夫论》。安德列耶夫的作品带着鲜明的象征主义色彩，可说是作为俄国象征主义的“先头兵”进入中国文坛的。

与安氏几乎同时被介绍到中国的索洛古勃，其第二次“露面”是在 1921 年 9 月的《小说月报》第 12 卷号外“俄罗斯文学研究”专号上。周建人在此刊中翻译了英国人约翰·科尔诺斯的著述《菲陀尔·梭罗古勃》，更加详尽地介绍了索洛古勃，将其与契诃夫（Антон Павлович Чехов，1860-1904）进行比较，称他们是俄国“两个现代的最大的艺术家”[9]；又谈其新颖创新：“契诃夫是架在新旧之间的主要的一块板，索洛古勃是架到别一岸去的主要的一块板。”[10]

---

[5] 《且介亭杂文二集·<中国新文学大系>小说二集序》，见《鲁迅全集》第 6 卷[M]人民文学出版社 1991 年版，第 239 页。

[6] 《关于鲁迅在文学上的地位》，冯雪峰，见《鲁迅的文学道路》，湖南人民出版社 1980 年版，第 15 页。

[7] 《中国象征主义百年史》，张大明著，河南大学出版社，2007 年 4 月第 1 版，第 74 页。

[8] 同②，第 152 页。

[9] 同②③，第 49 页。

[10] 同④。

（二）

如果说 1924 年之前，中国文坛的象征主义主要集中于对外国理论流派的介绍、翻译和初步研究，那么到了 1924 年之后，就进入了创作实践的热情期，李金发（1900-1976）、梁宗岱（1903-1983）、穆木天（1900-1971）、冯乃超（1901-1983）等中国现代象征派诗人在象征诗的创作上都较有收获。鲁迅在这一时期也有《野草》一集。另外，又有一些评论性、研究性文章问世，对俄国俄国颓废派、象征主义，以及其后的未来派的研究方面有韦素园的《俄国的颓废派》（载 1924 年 3 月 21 日《晨报副刊·文学旬刊》第 29 号）和《晚道上——访俄诗人特列捷阔夫以后》（1925 年 2 月 23 日《语丝》第 15 期）等著述问世。

当时倍受中国作家关注的俄国象征主义作家是亚历山大·勃洛克（Александр Блок，1880-1921），他的长诗《十二个》饱受各方赞誉。鲁迅也早就关注这首诗，不仅校订了其译本, 还在 1926 年为译者所作的《<十二个>后记》中评论道：“从 1904 年发表了最初的象征诗集《美的女人之歌》起，勃洛克便被称为现代都会诗人的第一人了。他之为都会诗人的特色，是在用空想即诗底幻想的眼，照见都会中的日常生活，将那朦胧的印象，加以象征化。所以勃洛克所擅长者，是在取卑俗，热闹，杂沓的材料，成一篇神秘底写实的诗歌。”[11]鲁迅对长诗的评价极高，称：“当革命时，将最强烈的刺戟给与俄国诗坛的，是《十二个》。”[12]又说：“但这正是俄国十月革命‘时代的最重要的作品’。”[13]

与勃洛克相关的研究还有未名社出版部于 1928 年 2 月出版的列夫·托洛茨基（Лев Давидович Троцкий，1879-1940）原著，韦素园、李霁野合译的《文学与革命》。这本书第三章“亚历山大·勃洛克”，专门对勃洛克作品和思想进行了较为系统而全面的介绍。后来，未名社出版部于次年 3 月对其进行了再版，可见这本书在当时还是很受读者欢迎的。

[11] 鲁迅：《集外集拾遗》，上海复社 1938 年版，第 177 页。
[12] 同上，第 176 页。
[13] 同上，第 178 页。

（三）

进入 1932 年，中国文坛又出现新的变化。《现代》杂志创刊，象征主义创作归入了现代派，势头虽不减，但更突出了“大众化”、“民族化”“、通俗化”的方面。1932 年到 1933 年间，在为数众多的关于象征主义的理论译著中，法国的最多，重点介绍俄国象征主义的屈指可数。《中国象征主义百年史》只记录了两部相关译作，一本是由许亦非转译自日本人昇曙梦原著的《俄国现代思潮与文学》，另一本则是苏联人佛理契（现通译为弗里契，Фриче Владимир Максимович，1870—1929 ）原著、楼建南翻译的《二十世纪的欧洲文学》。前者在绪论部分简要介绍了俄国象征主义，并对一些代表作家进行了专章介绍；后者则可算一个侧面反应，对了解苏联学界对象征主义的态度和观念有一定帮助。

紧接着，1934 年到 1937 年的中国文坛迎来了一个新诗创作的丰收季，诗坛明星层出不穷，理论建设也密集问世，但较之相反的是专门介绍、探讨俄国象征主义的著述几乎不见了。中国象征主义更向着民族个性化发展。随后，抗日战争爆发，象征主义兴盛不再。新中国建国后进入另一个“冰封期”：“十七年”和“十年文革”……在将近 40 年的时间里，有关象征主义的研究几乎停滞。然而，在那样苛刻的环境里，1957 年的《译文》却出现了一次例外。当时适逢波德莱尔逝世 90 周年，《译文》刊登了三篇有关于象征主义的文章，其中一篇为苏联列维克作、何如翻译的《波德莱尔和他的<恶之花>》，文中盛赞波的创作是“整个法国诗歌中最独创的和完美的现象之一。”[14]这篇文章的内容虽无关俄国象征主义，但在那样的年代，这个来自苏联的声音却值得纪念。

实际上，当时象征主义在俄国的势头也风光不再，“白银时代”几乎成了一个尘封的名词。中国文坛受苏联影响，这样的状况也持续多年，直到改革开放以后，人们开始重论“象征主

[14] 《中国象征主义百年史》，张大明著，河南大学出版社，2007 年 4 月第 1 版，第 389 页。

义”，但对俄国方面的译介却仍显滞后。中国文坛将“白银时代”的封盖全面开启，是到了 20 世纪的 90 年代。

（四）

1998 年一年间，上海学林出版社、北京作家出版社、云南人民出版社和中国文联出版公司，相继出版了四套“俄国白银时代”的翻译丛书，丛书中包括了吉皮乌斯（Зина Гиппиус，1869-1945）、别雷（Андрей Белый，1880-1934）、安德列耶夫、勃留索夫（Валерий Брюсов，1873–1924）、梅列日科夫斯基（Дмитрий Мережковский，1865-1941）、索洛古勃等多位俄国象征主义作家的作品。人们似乎一夜之间重新发现了这些被遗落于角落的珍宝，文坛上对于俄国象征主义的研究也开始悄悄回暖。

1998 年下半年到 1999 年初，在不到半年的时间里，三本关于俄国文学的论著相继问世了。这三本书依次是：1998 年 7 月，由翟厚隆编选的《十月革命前后苏联文学流派》（上编），列在卷首的流派即象征主义，收录了梅列日科夫斯基、沃伦斯基（Аким Волынский，1863-1926）、勃留索夫等人的文章；1998 年 12 月，周启超著的《俄国象征派文学理论建树》，其结语肯定道：“近 200 年来的俄罗斯文学中，大概还没有一个流派如活跃于 19 世纪末 20 世纪初‘白银时代’的象征派这样执着于文学理论的建设”；最后一本是 1999 年 3 月，郑体武著的《俄国现代主义诗歌》，分上中下三篇分别介绍象征主义诗歌、阿克梅派诗歌、未来主义诗歌，这是国内第一部专门研究俄国现代主义诗歌的专著。[15]

数量可观的译介和研究作品，重新拉开了人们认识俄国象征主义的大门，对个别作家的专门研究也具备了基本条件，渐渐地回到正轨。以安德烈·别雷为例，其译介工作虽最早始于 20 世纪 20-30 年代，经历了漫长的停滞，此时才得以恢复。而这时期，别雷的专门研究多是作为白银时代作家作品以及俄国象征主义研究的文学史、批评史著作中的一部分出现。如周启超先生在 1993 年北京社会科学文献出版社出版的《俄国象征派文学研

[15] 同上，第 521-529 页。

究》，多次以别雷为例研究象征主义文学。较为深入的专门研究别雷的专著还比较少见，所以 2006 年杜文娟的这部《诊释象征:别雷象征艺术论》别具代表意义。

另外还有一些学者著述从其它角度来研究别雷。如 1998 年由北京中国电影出版社出版的张冰著的《白银悲歌》中，别雷第一次以一种非学术的姿态出现在随笔中，正说明对别雷的研究已经开始突破作品本身，而进入了作家生活、情感领域，为探寻一个真实而生动的别雷形象，是一种具有开创性的探索。而 2007 年 5 月梁坤著的《末世与救赎——20 世纪俄罗斯文学主题的宗教文化阐释》一书，则将别雷神秘剧《敌基督》、小说《第一交响曲》、论文《俄罗斯诗歌启示录》作为分析对象，不仅从宗教角度探讨了一个世纪的俄罗斯文学史，还有对别雷“永恒女性”的探讨，以及别雷对“具有鲜明的启示录特征的俄罗斯索菲亚学说”的反思。

以上举例的著述，可作为别雷研究不同领域的代表，虽然总体数量有限，但较之冰封的 40 年，已有了十分可喜的发展。其他俄国象征主义作家作品的研究状况也大体相似，但有些作者的研究尚嫌少有人涉猎，例如，对吉皮乌斯的研究文章就较为少见。并且，对作品的研究也往往集中在作家的一两部名著上，例如别雷的作品，就主要集中在小说《彼得堡》和《银鸽》。而在这类集中研究里面，象征主义理论的探讨又是个重点，经常和作品分析相结合，探讨作品中蕴含的象征主义理论，如 1998 年《外国文学评论》第 4 期刊登的杜文娟的《象征主义，洞察本真世界—安德烈·别雷象征主义文学理论探微》。除此以外，研究别雷诗歌，探讨别雷与俄罗斯其他作家关系的论著也有一些，但国内学者在这些方面的文章还不是很多，在此不多作赘述，我们需要的是把研究范围进一步拓展，并在深度和开创性上下功夫。

Yan Guodong
(Nankai University, China)

Chinese Society and Custom According to the 18th Century Russian Sinologists

Making the Russian Orthodox Mission in Beijing their base, Russian sinologists in the 18th century learned languages of Han and Manchu, observed Chinese society and made records about Chinese life. Duty of intelligence collection during their stay in China and dependence of Orthodox Church on Russian government contributed much to the record-taking method in writings of Russian sinologists, urging them to make careful records of Chinese politics and social conditions. They affirmed completeness of Chinese legal system, condemned bribery and negligence of officials, praised Chinese diligence and wisdom, but found it hard to accept their inborn sense of cultural priority, casual hypocrisy and selfishness. They denied the rationality of Chinese religion and observed Chinese conventions and customs from perspectives of Russian culture. Sinologists in the 18th century played a unique part in the change of China views in Russia.

阎国栋
（南开大学，中国）

18 世纪俄国汉学家笔下的中国社会与风俗*

18 世纪是俄国汉学的诞生期，其标志就是有了汉学人才教育基地俄国东正教驻北京传教团，并培养了本国的汉学家。罗索欣（И.К.Россохин, 1717-1761，第二届传教团学生）、列昂季耶夫（А.Л.Леонтьев, 1716-1786，第三届传教团学生）、阿加福诺夫（А.С.Агафонов, 约 1734-1794，第六届传教团学生）、奥尔洛夫（Иван Орлов，第七届传教团教堂差役）、弗拉德金（А.Г.Владыкин, 1761-1811，第七届传教团学生）、利波夫措夫（С.В.Липовцов,1770-1841，第八届传教团学生）和格里鲍夫斯

* 此文为 2008 年国家社会科学基金项目“清代俄国人的‘中国观’”（08BZS032）。

基（Софроний Грибовский，？-1814，第八届传教团领班）等人长期在北京生活，学习汉满语言，在翻译中国典籍，研究中国历史文化的同时，还要执行俄国外交部门的指令，实地观察中国的国情和民风。他们的纪实性著作不仅为俄国政府制定对华政策提供指引，同时丰富了俄国人对于中国社会、政治、司法、民族性格、宗教和习俗的认识与了解。

政治局势

在早期中俄关系史上，东正教驻北京传教团一直承担着为俄国政府收集中国情报的任务。以第七届传教团为例，领班希什科夫斯基（Иоаким Шишковский，？—1795）修士大司祭在启程前从圣务院和外务院各领到一份指令。圣务院指令规定："尔修士大司祭于驻北京期间，一有机会就应尽量把当地动态认真详细地写成材料上报全俄东正教最高宗务会议。"[1]外务院指令的要求是："在北京居留期间，如尔感觉方法妥当，又不会引起中国方面的怀疑并将你当作专门监视其事之人，就要探听在这个遥远国家所发生的对其政府思想、行为和活动的形成产生作用的任何情况。尔可将其秘密记录下来，回国后提交给外务院。因为获取有关那里事件的某些可靠信息的其他手段越来越少，所以这样的情报不可能不具价值。"[2]而在北京学习满汉语言的学生们就成为履行这一使命最合适的人选，他们通过《京报》、天主教传教士以及熟识的中国人探听各种他们认为有价值的消息，用日志或报告的形式记录下来。

在俄罗斯国立图书馆科学研究抄本部以及俄罗斯科学院东方文献研究所分别保存着一份手稿，题目是《大清国 1772—1782 年秘密行动、企图、事件和事变录》。这是 18 世纪的三位汉学家阿加福诺夫与巴克舍耶夫(Ф.Бакшеев, 约 1737-1787)和帕雷舍夫（А.Парышев, 约 1737-约 1809）共同完成的一份情报调查报告。他们都是第六届俄国东正教驻北京传教团学生，来华前均就

[1] [俄]维谢洛夫斯基编：《俄国驻北京传道团史料》第 1 册，北京第二外国语学院俄语编译组译，商务印书馆 1978 年版，第 94—95 页。

[2] [俄]尼古拉·阿多拉茨基著：《东正教在华两百年史》，阎国栋、肖玉秋译，广东人民出版社 2007 年版，第 230 页。

读于托波尔斯克神品学校，回国后都曾在外务院任职。1771 年西伯利亚商人兼六等文官伊古姆诺夫（Василий Игумнов）奉命护送第六届传教团来京，返国前命令三位学生在北京期间详细了解清朝政府的内部情况。十年后，当伊古姆诺夫再次来华时，学生们如期向他交付了调查报告。[3]这份报告内容非常丰富，记录了从乾隆三十七年到四十七年间中国境内发生的重要政治、经济、军事、社会以及中俄关系大事，曾经在 1839 年由科洛索夫（И. Колосов）作为附录编入其《俄中两国外交文献续编（1764—1796）》，但没有出版。2003 年莫斯科大学亚非学院的捷尔吉茨基（К.М.Тертицкий，1965-）教授发表了这份文件的一部分。原文至少包括 16 个部分，但捷尔吉茨基只发表了其中的 6 部分。第一部分讲述的是乾隆三十九年阿桂奉命率兵平定小金川的历史。作者绘声绘色地描述了阿桂的足智多谋和英勇善战。为解决山地辎重难以运输的困难，阿桂命令兵士每人随身携带一块铜上山，直接在山顶铸造大炮，居高临下，一举攻克苗人官寨。此外，乾隆皇帝还命令葡萄牙传教士傅作霖(Felix da Rocha,1713-1781)前往绘制收复之地的地图。这些消息都是俄国学生留心打探而来的。但是，由于他们结交的中国人大都是平民百姓，所探听到的消息不乏街谈巷议和无稽之说。第二部分中讲到，这几个俄国学生通过赠送礼品等手段诱使几个汉人向他们透露一些所谓的机密之事。据那几个汉人说，八仙之一铁拐李曾预言，将来是洪武皇帝登基，而后是永昌皇帝李自成，接下来是顺治，再后来应该是成吉思汗的子孙蒙古人君临天下。正是由于这个原因，满人才与蒙古人联姻，并且对他们恩遇有加，这么做只是为了延缓王朝倾覆的过程。此外，这份报告还包括这样一些内容，如 1774 年山东王伦起义、1781 年甘肃循化厅苏四十三领导的回民和萨拉人起义、1780 年班禅六世进京因出天花而圆寂、1779 年恰克图闭市，清廷对俄国逃人的审问及安置、随同渥巴锡汗归来的土尔扈特人、1779 年北京的彗星和火灾等内容。关于北京的

[3] Журнал секретных действий, намерений, случаев и перемен, бывших в Тайцинском Государстве с 1772 по 1782 года//Восточная коллекция. 2003. зима.

那场火灾，他们说 1779 年北京上空飞过一颗流星，百姓以为是不祥之兆而陷入恐慌。不久北京城失火，烧毁房舍约三万间，次年再逢暴雨，引发饥荒，中国皇帝下旨开仓赈饥。[4]

第七届传教团学生弗拉德金回国后也曾在外务院担任汉满语翻译，他在 1795 年提交过一份报告，汇报了传教团在北京受到中国政府的宽容优待，情报来源以及他对清朝对俄外交的看法。按照惯例，俄罗斯文馆的中国教习一般还担负着为理藩院翻译中俄往来行文的职责，因此便成为俄国人注意结交的重要对象。弗拉德金在报告中写道：“如果不是从朋友处获得了消息，如果没有发现皮货价格上涨，我们也不会知道理藩院向我们隐瞒了恰克图闭市的消息。至于两国之间的公文往来内容，我可以满怀忠诚地据实禀告，只有我们这些学生能够通过一个叫永庆的俄文翻译获悉。他自感对俄文知之甚少，为履行重任，向我们学习俄文，而我们向他请教满文。”弗拉德金还从俄罗斯文馆的这位中国教习口中探听到了中国政府对于俄国的态度：“中国皇帝是看重俄罗斯的，大臣们也知道俄国的强盛国力。至于对俄公函中的那些骄妄之语，非出于本心，而只是满人所必须采取的一种表面政策，目的是为了不使自己的皇帝显得惧怕谁或低于谁。”[5]

可以说，俄国传教团的这些学生，秉承上司指示，将在北京听到和看到的所谓大事都记录了下来，但囿于活动范围，加之个人学养和判断力都未达到应有的程度，以致其中掺杂了不少道听途说的成分。从这些提交给上级的报告内容看，他们对中国社会动荡、自然灾害、中俄关系以及清朝政府与边疆少数民族的联系特别关注。

据俄国东正教驻北京传教团历史研究专家尼阔赖（Николай Адоратский，1849-1896）研究，格里鲍夫斯基曾在北京广泛收集情报，著有《本朝大事记》、《中国主要民族》、《政治述评补遗》、《满汉州府、衙门、官吏、国家财政收入数量与项目》、《耶稣会士详记》、《雍正谕旨及内阁奏章》等著作，但

[4] [俄]尼古拉·阿多拉茨基著：《东正教在华两百年史》，第 219 页。

[5] Копия с рапорта Манжурскаго и Китайскаго языков ученика Антона Владыкина от 12-го Ноября 1795 года//Восточная коллекция. 2003. зима.

都没有出版。[6]从标题上就可以看出，这些手稿多为中国情况实录。近年来乌克兰汉学家韦博（В.А. Киктенко）在基辅的档案中又发现了格里鲍夫斯基的一些札记，包括《札记草稿与誊清稿汇集》、《19 世纪头 25 年文稿集》和《索夫罗尼·格里鲍夫斯基北京札记》。据韦博考证，其中有很大一部分不是学术著作，而是格里鲍夫斯基提交给外交部报告的底稿或传教团的文件，涉及中国政治、经济、地理、气候、民族和军事等诸多方面，说明他完成了俄国政府为其制定的刺探“那个遥远国家中各民族生活与活动”的情报并在“回国后向外务院汇报”的训令。[7]实际上，他身后出版的《关于中国（即今清帝国）的报道》在内容和体例上与情报汇总报告颇为相似。这份文件内容极其丰富，包括数十个单元。与那些传教团学生们不同，格里鲍夫斯基在详细记录中国政治、经济和军事动态的同时，还进行了思考和评价。难怪有人称他为“第一个根据长期观察和利用他人资料对清朝政治生活进行文字描述的传教士团领班”。[8] 尼基福罗夫（В.Н.Никифоров, 1920-1990）和霍赫洛夫（А.Н.Хохлов, 1929-）等当代汉学家甚至称其为“俄罗斯第一位中国历史专家”。[9]然而，这样一位在 18 世纪就对中国社会现实有过深入思考的汉学家的著作直到 1861 年才出版。因此可以说，他的中国观是 18 世纪的，但为世人所知却是 19 世纪下半期的事情了。对于帝俄时期的汉学家而言，这样的情况并不鲜见。

司法状况

[6] Адоратский Н. Православная Миссия в Китае за 200 лет ея существования: Опыт церковно-исторического исследования по архивным документам. Вып. 2. Казань, 1887. С.344-350.

[7] Киктенко В. А. Источники по истории российской духовной миссии в Пекине в фондах института рукописей НАН Украины//Украина-Китай: информационно - аналитическое обозрение. 2001.№1.

[8] 中国社会科学院文献情报中心编：《俄苏中国学手册》上册，中国社会科学出版社 1986 年版，第 27 页。

[9] История отечественного востоковедения до середины XIX века. М., 1990.С. 267.

列昂季耶夫奉叶卡捷琳娜二世之命翻译出版《大清律》和《大清会典》是中外文化交流史上一个非常特殊的现象，因为耶稣会士们绝少翻译中国的律法，而西方的启蒙思想家们也更重视中国的哲人政治和道德伦理。诚如美国伊利诺伊大学俄罗斯与东欧研究中心玛格斯（Barbara Widenor Maggs，1936-）博士所言："根据高迪爱（Henri Cordier,1849-1925——笔者）的中国书目，18 世纪西欧谈到中国法律体制的只有 1783 年问世的《百科全书》中的'法理'那一部分，另外钱德明（J.J.M.Amiot,1718-1793——笔者）所著《北京传教士关于中国历史、科学、艺术、风俗习惯录》谈到了中国的法医和法律文献。而在俄国，通过列昂季耶夫翻译《大清律》（1778—1779）和三卷本的《大清会典》（1781—1783），中华帝国的许多法律制度得以为俄国公众所了解，而且，这种翻译活动还得到了俄国政府的支持。"[10]清朝法典在俄国的翻译和出版反映了叶卡捷琳娜二世借鉴中国的法律和国家管理体制来完善和巩固俄国君主专制统治的愿望。女皇对中国法律的特殊兴趣，或许还与中国法律的世俗性质相关。叶卡捷琳娜二世曾在日记中这样评价中国的法律："从来不要丧失原则和任意妄为，也不应拘泥于成见。要尊重信仰，但万不可使之影响国事，应将一切狂热和迷信的东西清除出枢密院，在各种情况下为社会争取最大利益，这也是我们所知道的世界上最稳固国家中华帝国的基础。"[11]在叶卡捷琳娜二世的治国理念中，确定国家秩序并坚持原则是最重要的任务之一。她说："我们热爱秩序，我们追求秩序，我们要建立秩序并稳固秩序。"[12] 这两部体系完备、内容丰富，旨在巩固封建秩序的中国律法集成自然能

[10] Maggs, Barbara Widenor. Russia and "Le Reve Chinois": China in Eighteenth-century Russian Literature. Oxford, 1984, pp. 136-137.

[11] Шаталов О.В. Представления о Китае в трудах западноевропейских и русских миссионеров второй половины XVIII века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Государственный Педагогический институт им.А.И.Герцена. Ленинград. 1987. С.153-154.

[12] Екатерина II в воспоминаниях современников, оценках историков / сост. М. Рахматуллин. М., 1998. С.36.

使没有来过中国的俄国人产生对中国司法制度的健全和公正的惊叹。如果这些法律条文得到有效执行，中国人的权利无疑可以得到有效的保障。奥尔洛夫显然也是根据中国的法律文献或耶稣会士的介绍理解中国司法的。因此，在他的叙述中，从法律的制定、机构的配置到诉讼程序，中国的司法体系和运作效率都无懈可击。他写道："中国的文官政府以建立在道德哲学体系之上的法律为根本。这个道德哲学体系由五种最重要的责任和义务所组成，即父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有序，朋友有信。""中国人的诉讼审判程序简单而高效，盖因所有法官和地方首长必须依照法律对待所辖民众，在法庭上如此，在其他任何时候都应行使法律赋予的作为父母官的职权。"[13]

对于中国国家管理制度的赞赏和推崇还出现在谢果林（Ф.П. Щегорин）和利波夫措夫的著作中。谢果林是伊尔库茨克的一位商人，虽然不是严格意义上的汉学家，但据说却在对华贸易实践中掌握了汉语，曾经作为抄写员伴送第八届东正教传教团来过北京。他通过在北京的实地观察发现有六种原则确保了中国的长治久安。第一是道法自然，行有准则；第二是各司其职，各有所安，各得其食，友爱、富足、安康；第三是使百姓权利与国家法律相适应，保持两者的平衡与和谐；第四是培养民族自信心，确立民族性，防止犯罪，涤除愚昧粗野之风，保障国家安定；第五是防止导致百姓生命财产毁灭的战争，为国家的荣誉和完整与邻国和睦相处；第六是全心全意忠于国君。谢果林认为，这六条原则即是中国的立国之本，如果得到遵守，国家就昌盛，如果被背弃，江山就会易主。[14]利波夫措夫针对俄国期刊《杂志集萃》翻译发表一篇出自一名美国人之笔的文章，为中国的司法制度大加辩护。对于美国人对中国滥用死刑的指责，利波夫措夫回应道："中国并无每年颁布同一法律之例。那里对犯法之人进行处罚，但不处极刑。因为只有杀人者、暴动者、叛国者以及欺压百姓的

[13] Орлов И. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч.II. М., 1820. С.17,27.

[14] Шаталов О.В. Представления о Китае в трудах западно-европейских и русских миссионеров второй половины XVIII века. С.162-163.

官员才可能被判死罪。然而，这样的罪行在中国极为罕见，因为那里法律严明、监督有力、学说和道德纯洁地保留至今。”对于美国人提到的中国的严刑峻法，利波夫措夫认为日丹诺夫斯基（Иван Ждановской）从法国《百科全书》翻译的《论中国的统治》一书颇为可信，而孟德斯鸠对中国的污蔑有悖事实：“世界上任何地方的统治都没有像中国那样充满仁爱，就连那些死刑犯（每年处斩一次），皇帝都要赦免十分之一、十分之二或十分之三，而且没有任何私心和偏袒，完全是出于皇帝作为全体百姓之父母的仁爱。”[15]

当然也有相反的意见。罗索欣就认为中国官僚“贪赃枉法”。[16]格里鲍夫斯基在其著作中也对中国的司法感到失望：“欧洲人在其著作中对当今满清统治的赞赏不足为信。其中只有一些无关紧要的事实与实情有些相符，但也有一半是谎言。我有机会了解满人政权的司法情况，我在这里要写一下，他们是如何严格遵守法律制度的。”他接着详细讲述了在北京的遭遇，以此来说明中国司法的真相。1795 年他将传教团监护官伊古姆诺夫留给他作为传教团经费的毛皮赊售给了一个中国商人，而后者却没有按照约定的期限支付给他银子。格里鲍夫斯基派人告到理藩院，引用大清律法要求严惩中国商人，却被告知那些律法早已过时并遭到嘲笑。他不得已亲自前往“和大人”府上拦轿递状。和珅虽然接了状子，但并没有为他解决问题。他后来费了很大力气才终于追回了货款，本来期望那个与中国商人勾结起来骗他的清兵武官会受到惩处，不想反倒升了官。他认为：“中国历史上未曾有过几个好皇帝，汉人以及现在的满人忘却了仁政爱民的学说。因此，目前中国没有丝毫的司法公正，关于这一点，我不仅多次听那些深通国事的人说过，而且还多次亲眼见到过。”此

[15] Липовцов С.В. Замечания о Китайской империи, писанные одним россиянином, бывшим неоднократно в Пекине//Дух журналов. 1816. ч.5. Кн.28(12 июля).

[16] Саркисова Г.И. Вольтер о Китае и становление русского китаеведения//И не распалась связь времен... К 100-летию со дня рождения П.Е. Скачкова. М., 1993.

外，清代的酷刑也令他不寒而栗，尤其是将犯人肢解的凌迟之法，而株连制度使无辜之人受罚更让他难以理解。[17]

对于受到过伏尔泰等启蒙思想家颂扬中国文字感染的俄国人而言，其中也包括叶卡捷琳娜二世，中国的法律无疑具有一定的吸引力。俄国汉学家受政府之命而翻译清代法典是 18 世纪世界汉学史上绝无仅有的现象。他们大都认为中国的法律制度体系完整，而且以儒家思想为根本，充满人道主义精神，保障了中国社会的稳定和民众的福祉，与此同时，长期居留北京的生活经历也使他们看到了中国司法现实黑暗的一面。

民族性格

俄国汉学家认为中国人是一个具有聪明才智的民族。奥尔洛夫说：“中国人天生精力充沛，聪明机智，在科学、艺术和手工业方面尤其勤勉……但是，他们在气势上，准确地说，在勇气和体力方面无法与我们俄国人相比。如果比智谋等能力，他们显然占上风。”[18]格里鲍夫斯基写道：“总的来说，中国人很聪明，非常擅长学习各种科学和艺术，如果有朝一日他们皇帝想进行科学研究，按照欧洲的规章建立起科学院，并任命欧洲的教授在其中任职，以教授中国青年，那么，可以准确地说，中国人在对哲学或者艺术的认识上不会逊色于任何一个欧洲人。”他认为，向欧洲学习是中国人发展科学的必由之路，因为“就目前而言，中国人不能成为最优秀和最有学问的人，他们虽然将与生俱来的天赋用于研究本民族的历史、学说以及高超的艺术，但真理之光还很微弱。”[19]

勤劳是中国人的可贵品格，尤其是中国的农民。奥尔洛夫发现中国的农民勤于耕作，没有一寸土地被闲置，无论是山脊还是

[17] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве. М., 1861. С.8-12, 63-67.

[18] Орлов И. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч.I. М., 1820. С.184-185.

[19] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве. С. 70.

洼地，都能因地制宜地种植庄稼并取得好收成。[20]他详细地描绘了皇帝亲耕礼的过程，说明中国政府对农业生产极端重视。尽管如此，他发现无论中国人在土地上倾注多大的精力，各种自然灾害还是经常使之一贫如洗，流离失所。

中国人自古就有文化上的优越感，认为自己的国家是世界上最富有的国家，自己的民族是世界上最有教养的民族，自己的文化是世界上最先进的文化。这是鸦片战争以前国人根深蒂固的一种民族心态。奥尔洛夫写道，中国人视外国为蛮夷之邦，视外国人为未开化的族类。他们认为外族人来到中国，除了朝贡天子，一定是来学习中国的政治、教育和习俗的。在这种状态下，中国人对外国人充满鄙视。“他们对自己的土地、自己的风俗习惯以及行为准则非常热爱。他们无法想象在中国之外还能有什么是他们的学者所不知道的好的和正确的东西。”[21]格里鲍夫斯基也说：“整个欧洲都知道，中国人非常傲慢，他们不把其他民族当人看，至少认为其愚蠢之极。……中国人认为只有自己才是仪表优雅智慧卓绝的民族。”[22]而罗索欣则发现高傲的中国人甚至在书籍标点上也做了手脚：“为了将自己的皇帝和其他藩属之国的皇帝区分开来，在所有的公文和书信中，满人在这些藩王名字的旁边加了点，而不在自己的皇上名号旁加点。这是因为，在旁边加点说明这个皇帝不是独裁君主，而是臣服于他们的皇帝。高傲起来的满族人延续这样的成例，在写周边国家独裁皇帝时也加了点，通过这种方法直接剥夺了那些帝王的荣光和专制权力。尽管耶稣会士早就知道这些花招，但为了避免引起中国皇帝的愤怒，失去给予他们的恩惠，都秘而不宣。一些优秀的学者告诉我们，只有臣服于中国皇帝的帝王旁边才加点。”[23]

---

[20] Орлов И. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч.I. С. 324.

[21] Орлов И. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч.I.С.313-314,189-190.

[22] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве.С. 70.

[23] Примечания на все манджурские и китайские слова, имена, звания, титулы хана китайского, так же на все чины и достоинства знатных и

奥尔洛夫发现中国人绝对是一个彬彬有礼的民族，善解人意而且充满爱心，但这只表现在与同胞的交往中。对于外国人，他们尽管表面上和蔼有礼，但内心里并不信任，做生意时诡计多端，老谋深算。令他不解的是，中国人并不以此为耻，反而能赢得优秀商人的名声。[24]无论是在早期的京师互市时期，还是在后来的买卖城—恰克图贸易时期，中国商人的精明给俄国商人留下了深刻印象。俄国人总是希望将皮货卖出最好的价钱，而中国商人当然会努力以尽可能低的价格收购进来，再以比较高的价钱将中国土布和茶叶等物作价卖给俄国人。由于中国商人多以行会形式出面与俄国商队或商户进行贸易谈判，避免了恶性竞争，从而在价格上多处于有利地位。中国人的这种经商方法在相当长的一段时间里被俄国人看作是狡猾奸诈的证明。此外，个别中国人有时表现出来的对于欺骗行为的心安理得让格里鲍夫斯基不解。他说：—当你派一个中国人去买 100 文钱的东西，他只会花 80 文，而将剩下的 20 文据为己有。而且，他不认为这是偷盗，将其看成是正当收入。”[25]第四届传教团修士司祭斯莫尔热夫斯基（Феодосий Сморжевский, ?-1758）在其《论中国的耶稣会士》(Об иезуитах в Китае)长文中也谈到了中国人性格中狡黠的一面：“大部分受洗的中国人难以摆脱掉自己中国式的坑蒙拐骗的行止，经常被清除出教。”[26]

простых людей с обстоятельным описанием о происхождении и состоянии всего манджурского народа и войска находящиеся, с обстоятельным изъяснением по алфавиту, сочиненные подпорутчиком Ларионом Россохиным // Обстоятельное описание происхождения и состояния Манджурского народа и войска, осми знаменах состоящего. СПб., 1784. - Т. XVII., С.222-223.

[24] Орлов И. Новейшее и подробнейшее историко-географическое описание Китайской империи. Ч.I. С. 184-185, 330-331.

[25] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве. С. 70.

[26] Феодосий Сморжевский. Об иезуитах в Китае//Сибирский вестник. 1822.Ч.19.

这种对中国人性格二重性的分析，既反映了俄国汉学家的亲历所见，同时也是俄国人与中国人直接交往以来的集体记忆的延续。因为早在 17 世纪，有关中国人傲慢和机敏的印象就存在于那时的使节报告中了。

宗教与习俗

对于中国的宗教信仰和风俗习惯，早期俄国来华使节多有描绘，然而，以翻译中国典籍为主要学术活动的 18 世纪俄国汉学家却没有留下太多的记载。在这方面，格里鲍夫斯基著作中的描写可说是最为生动。作为东正教传教团领班，格里鲍夫斯基在其著作中对中国的佛道两教进行了攻击。首先，他认为有关佛祖和老子的传说都缺乏依据，称佛祖在临死前曾告诉自己的两个弟子，要他们不要将自己看作神，也不要把他的学说当真，因为其中充满谎言和欺骗。而老子在奉旨前往西方寻宝途中，因为年老力衰，不能前行，而又不敢回去复命，遂自缢于函谷关。同行者回去禀告皇帝，谎称老子骑青牛升天了。这些说法显然有悖于中国两千多年来的传说，很可能是格里鲍夫斯基自己编造出来。对于汉明帝刘庄梦见金人而派人到西方取经的故事，格里鲍夫斯基认为这是蔡愔等人惧于路途艰险，在西行路上停下来，权且接受了天竺国的佛教。按照格里鲍夫斯基的逻辑，他们的目的地应该是欧洲，所要引进的应该是基督教。而且，他认为佛道两家，名称不同，但实质相通：“佛家认为世界的本源是空，而道家认为万物生于无。因此，佛祖和老子在世界起源问题上只是用词不同，因为空和无本来就是一个意思。”[27]如果说格里鲍夫斯基不是故意诋毁佛道，那就只能认为他对中国宗教的认识非常浅薄。比他早半个多世纪来华的罗索欣，对中国宗教的认识反而客观和准确。这一方面与罗索欣作为传教团世俗学生的身份相关，也与其在科学院担任翻译的职业要求相关。他感到唯一遗憾的是，“不仅边境上的翻译将佛或者布尔罕（蒙语，意为“佛”——笔者）翻译成真正的上帝，就连外务院的翻译们也混淆了”。[28]

---

[27] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве.С. 84-91..

[28] Саркисова Г.И. Вольтер о Китае и становление русского китаеведения.

对于中国的民间宗教，格里鲍夫斯基感到非常不可思议，认为全部是愚昧和无知的迷信。1797 年（嘉庆三年）10 月 8 日，格里鲍夫斯基看到有 8 名清兵军官奉旨来到北京东城门外祭祀一根巨木。清朝皇帝建亭祭祀一块没有生命的木头的行为令他感到迷惑。格里鲍夫斯基所见到的巨木应该是位于北京广渠门外的明朝永乐年间所遗神木。乾隆曾下旨建亭保护，亭额为“东方甲乙木”，又修琉璃瓦碑亭，中立乾隆二十三年御制《神木谣》(此乾隆御碑现藏北京钢琴厂)，每年春秋工部派员来此致祭。此外，每年农历七月初七这一天是我国汉族的传统节日七夕节，相传是牛郎织女鹊桥相会之日，所有的喜鹊都要飞上天去搭桥。然而，格里鲍夫斯基却在这一天看到院子里有两只喜鹊，认为中国的这些民间祭祀或崇拜是自欺欺人，徒遭欧洲人嘲笑。[29]

另外，在格里鲍夫斯基的《关于中国（即今清帝国）的报道》中专门有一节，标题为《满人和汉人最为迷信最为可笑的风俗》。在他看来，在中国人的风俗当中，最可笑的莫过于三件事情。第一件，若是几个中国人在饭馆用餐，饭后就会争先恐后地抢着付账，而这个过程要持续相当长的时间，直到大家最终认可其中一人所说的他应该为众人付账的理由才会作罢。而且，这样的事情甚至还可能发生在只有一面之交的朋友中间。另外一件事情是，中国的生意人早上来到铺子，首先要拨弄算盘，为的是这一天买卖兴隆，日进斗金。第三，街上卖成衣的唱着做生意。衣服如何好看耐用，价钱如何便宜公道，都被声情并茂抑扬顿挫地唱了出来。显然，这些都是与俄国习俗反差强烈的中国风俗。

婚俗和殡葬习惯也是俄国早期汉学家关注的中国民俗。萨瓦（Савва Лукич Владиславич-Рагузинский, 约 1670-1738）虽不是汉学家，但代表俄国与中国签订了《中俄恰克图条约》，可谓俄国当时最大的中国通。他坚持将派遣东正教传教士和学生来华条款写入《中俄恰克图条约》，为俄国人学习汉满语言和研究中国创造了条件。与此同时，他还留下大量关于中国政治、经济、军事等方面的报告和书信。关于父母之命，媒酌之言，花轿迎娶，

[29] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве.С. 79-80.

宴请宾客等清代中国婚配风俗，萨瓦和格里鲍夫斯基都进行了比较生动的描述，但萨瓦认为这些仪式太过简短，说“世界上再没有什么地方的婚礼有比中国人的简单”。由此可见，这位忙于与清政府进行划界谈判的俄国外交官并不真正了解中国的婚俗，但他提到的中国人一夫多妻和买卖妇女成风却是事实。[30]据格里鲍夫斯基记载，当时北京的汉人在迎娶新娘时有射箭辟邪的风俗：“当新娘即将到达新郎家时，新郎出门迎接，手里拿着弓箭。就在轿夫们进门的一刻，新郎朝大门的两个角落射箭，杀死家鬼，然后抢在新娘前面，走进中厅，向大梁射上一箭，清除掉恶魔。”[31]由此可见，经过长期的文化融合，满人的某些婚俗已经为北京的汉人接受了。中国人对家中第一个男孩子出生的重视令格里鲍夫斯基印象深刻。女方亲戚要在孩子出生后的第三天来看望产妇，同时送上一些特殊的礼物，有核桃、红糖、白米、黄米和鸡蛋。孩子满月时，娘家人还要带上一坛酒、肉包子、猪肉、鸡蛋以及可以戴在男子帽子上的银饰来探望。[32]

与简单的婚礼仪式相对，萨瓦觉得中国人非常重视葬礼，整个过程异常复杂而冗长，而且“极度讲排场，开支巨大，有人为此而一贫如洗”，“如果有人不为死者举行这样的仪式，那他家就会名誉扫地，遭到谴责。”[33]格里鲍夫斯基与萨瓦的感受基本一致，也发现“中国人为安葬自己的父母或亲人在所不惜”。[34]

---

[30] Рагузинский С.В. Секретная информация о силе и состоянии Китайского государства, поднесена императрице Анне Иоанновне графом Саввою Владиславовичем Рагузинским в 1731 году//Русский Вестник, 1842, № 3.

[31] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве.С. 62.

[32] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве.С. 57-58.

[33] Рагузинский С.В. Секретная информация о силе и состоянии Китайского государства, поднесена императрице Анне Иоанновне графом Саввою Владиславовичем Рагузинским в 1731 году.

[34] Софроний (Грибовский). Известие о китайском, ныне маньчжуро-китайском государстве. С. 82.

萨瓦认为北京的市民生活井然有序，不仅因为“北京的社会治安事实上是世界上最好的”，而且还因为长期以来形成的良好传统。他发现“所有的手艺人都有一种属于自己的乐器，在街道上敲打吹奏。无论是剃头的，还是行医的，任何一种职业的手艺人，都能以自己的乐器为人所识别并被雇佣到家中。没有人会敲打或吹奏属于别人的乐器，为的是人们可以通过声音分辨出各种手艺人，直至挑水的人。”[35]

奥尔洛夫等其他汉学家也曾关注过中国的民俗，但多限于客观描述，不大表达自己的评价。而格里鲍夫斯基的著述则既具纪实性，又具批判性。作为一个俄国东正教修士大司祭，他质疑佛道的合理性，嘲笑中国民俗的荒诞性，是很自然的事情。

余论

在早期俄国关于中国的知识体系中，主要包括两大类文献：一是译自西文的各种与中国相关的文献，如耶稣会士的作品以及以耶稣会士作品为基础出版的综合性著作，还有启蒙思想家以中国为理性与开明社会典范而反对宗教蒙昧主义和封建专制制度的著作。二是俄国汉学家的著作。然而，在 18 世纪俄国一共发表的 120 种有关中国的书籍和文章中，出自早期俄国汉学家之笔的不过六分之一，而且大多是中国典籍的翻译。而他们对现实中国的描述，要么因为是向俄国外交部提交的情报而不为世人所知，要么因为是私人日记而流失或埋没于档案之中。他们在生前发表的论著非常之少，即便是后人整理出版的一些札记或报告也属此类文献中的很小一部分。因此，就影响力而言，18 世纪俄国汉学家著作的影响非但不及同时期译自西文的中国题材著作，而且还具有明显的滞后性。

俄国汉学家发表的著作尽管数量不多，但却因为具备了两种重要的特质，而足以对丰富俄国人的中国知识发挥积极影响。首先，俄国汉学家中间既有科学院和外交部的翻译（如罗索欣和列昂季耶夫等），也有高级僧侣（如格里鲍夫斯基等），都曾长期

[35] Рагузинский С.В. Секретная информация о силе и состоянии Китайского государства, поднесена императрице Анне Иоанновне графом Саввою Владиславовичем Рагузинским в 1731 году.

在北京生活和学习。亲历者的身份以及掌握中华语言的优势使之成为能够提供准确而详备中国知识的人。第二，由于俄国汉学家在中国期间所担负的搜集情报使命以及东正教对于政府的依附性，其汉学研究具有明显的实用倾向和官方背景。他们对中国社会现实的生动记录对俄国政府制定对华政策往往具有重要的情报价值。而这些著作一旦发表，便成为俄国人认识中国政治、法律、民族性格、宗教与习俗的可信度颇高的文献，从而在俄国社会中国形象的演变过程中发挥独特作用。

Zhou Hailin
(Villanova University, USA)

Truth or Fiction? Reality or Myth? Deconstructing Nikolai Baikov's Nostalgia for the Deep Forest and Manchu Dream

In the 1940s, white Russian aristocrat writer, Nikolai Baikov — famous for his writing about the deep forest, especially the tigers that live in it — came to the attention of Japanese society such that he was eventually invited twice to attend the Greater East Asian Literature conference held in Tokyo. There he was seen as one of the representatives of the literary circle of the so-called Manzhouguo. Distinct from his writing peers, Baikov seldom writes about social or family life in any traditional sense, and he narrates objectively and calmly poverty and suffering, but without displays of obvious emotion. Baikov's stories, most of which are based on his real experiences, attracted a Japanese audience which was conventionally fond of "I-novel" and naturalist writings. Uniquely, Baikov's narrative objects are not himself nor his family, but above all the personified mother-nature and wild animals—including the human beings who abandon or are abandoned by society and left to nature. According to Yito Sei's theory established in the book Method of the Novel, we have to say that Baikov's stories are still within the heritage of European realism, but hued with the new colors of innovative fiction.

However, why was Baikov's literature so successful in Japan, even into the present? What role did Baikov's work play in the discourse of Pan-Asianism? How should we interpret Baikov's

historic position in Manchurian literary circles, and how should we understand Baikov's significance in the development of a sustainable world?

This paper will analyze and explore Baikov's texts to locate the rather explicit answer to these questions through the comparison and assessment of these texts from the perspectives of cross-cultural pollination and historicism.

周海林
(維拉諾瓦大學, 美國)

實話還是虛構？現實還是神話？—— 解構拜闊夫的密林鄉愁和滿洲夢

我還沒有放棄移居滿洲的願望。我多麼想最終與一切文化和文明斷緣，來投入那個驚異絕妙的，原始大自然的懷抱啊！只要在蓊鬱蒼莽的森林之海彷徨過的人，只要曾坐在深夜的篝火邊，聽過那野性的森林之聲的人，就會放棄追求現代文化，而永遠成為森林之流浪者吧。 拜闊夫 摘自《呼嘯的森林》

（轉譯於新妻二朗[1]的日譯本，1942 年 3 月，文藝春秋社）

1） 拜闊夫与满洲梦

拜闊夫 1871 年出生於俄羅斯的基輔市一個世襲貴族。1892 年，他從第比利斯陸軍學校畢業以後，就在高加索服役。1902 年轉入了阿穆爾地區東清鉄道警備軍[2]。正如他在《呼啸的密林》 裡敘述的那樣，一走進蒼鬱茂密的原野森林，拜闊夫就再也回不到他的城市生活中去了。為原始森林和野生動物著迷的拜

[1] 新妻二朗当时是伪满治安部下属的铁道警卫长。此书 1938 年在哈尔滨发表，最初由上胁进翻译，在《モダン満州》连载。

[2] 英文原名为：the Trans-Amur District of the Chinese Eastern Railway Border Guards （根据《The Russian Diaspora 1917-1941》，by Boris Raymond, David R.Jones, The Scarecrow Press,Inc. 2000. 本文的译名参照日文译名。又，阿穆尔地区东清铁道警备军别号为猛虎连队。

闊夫於 1914 年在聖彼得堡出版了他的處女作《滿洲密林》[3]， 從此開創了他森林作家的生涯。拜闊夫素來有“虎人作家“之稱，一是源於他本身就是一名著名的獵虎家，一是他寫了很多關於虎的著作。“虎人作家“的別號，在當時是一種美稱。20 世紀初期，在整個世界都為“適者生存，弱肉強食“的信念所鼓動的時候，拜闊夫的密林故事，尤其敘述者充滿傳奇的敘述語調，激發了遠離原始競爭的城市居民的想像力，讓厭倦了平凡日常生活敘述的讀者發生了濃厚的興趣。

1917 年布爾什維克的勝利，引發了俄國白軍以及支持者的大規模流亡。哈爾濱的居住人口突然劇增，到了 1924 年，俄國居民的人數達到了 25 萬之多[4]。這些流亡者在哈爾濱建立了自己的文化圈，有自己的報紙，雜誌，也擁有為數不少的作家。[5] 俄羅斯僑民在哈爾濱建立了一個自己的王國，他們不屬於滿洲國的“五族协和”中的任何一族，沒有義務和需要學習日文，更不用提中文了。可是，生活在一個跨文化，多民族的地區，俄羅斯僑民不可能生活在一個封閉的社會裡。在日曇伸夫的“第八轉換器”（1941 年）和北村謙太郎的“春聯“（1943 年）中，都對在偽滿的白俄僑民的生存方式有著深刻的觀察和描寫。拜闊夫最初進入日本讀者視野的應該是經由北村謙太郎主辦的《滿洲浪曼》。[6] 然而拜闊夫真正在日本讀者中享有聲譽的是从他的《偉

[3] The Russian Diaspora 1917-1941》，by Boris Raymond, David R.Jones, The Scarecrow Press,Inc. 2000，p.76. 而根据王劲松所著《流寓伪满洲的“虎人”作家拜阔夫》一文，拜阔夫的处女著作出版的日期是 1915 年。

[4] 《The Russian Diaspora 1917-1941》， by Boris Raymond, David R.Jones, The Scarecrow Press,Inc. 2000. P.49.

[5] 1918--1945 年期间哈尔滨出版俄文报纸 115 种、杂志 275 种、每日出版物 190 种。根据统计，此间共有 120 位俄国作家，平均每万名讲俄语的人中就有 3～6 名作家。（“中国现代文学中的俄罗斯侨民文学”，王亚民。上海师范大学学报(哲学社会科学版), 2011 年 11 月第 39 卷第 6 期。）

[6] 尾崎秀樹在他的《近代文学の傷痕》（岩波書店、1991）里分析了《滿洲浪曼》出版的过程，提及拜阔夫的短篇“マーシュカ”时说，我想

大的王》在“滿洲日日新聞”上連載的 1940 年伊始。“滿國”建國以前，日本政府就開始了龐大的滿洲開拓團計劃。無垠的滿洲田野上那“紅彤彤的落日“，和在那塊土地上“漂流的大陸浪人”，這些充滿浪漫情調的文化信號通過各種錶現方式刺激著日本人的想像力，喚醒了他們掙脫“內地”的束縛，奔赴“外地”的慾望。而拜闊夫的森林和虎更強化了日本人對浪漫的滿洲大地的想像力。《偉大的王》連載的時候，巧逢菊池寬在滿洲旅游，這位出版界的大亨立即被拜闊夫文學濃厚的異國情趣和如臨實境的風格吸引，擅長寫通俗小說的菊池寬深知喜愛私小說的日本讀者一定會著迷拜闊夫文學，於是就決定請長谷川濬[7]翻譯全書，首次將拜闊夫介紹給日本“內地“的讀者。

2） 拜闊夫和大東亞文學會

清水惠在“在函館发现的尼古拉.拜闊夫的資料”一文中提及到 1941 年年初，拜闊夫的小說《滿洲密林》在《小學生新聞》上連載時對日本孩子產生的巨大影響。“宗像[8]的一個學生，（對拜闊夫）感激涕零，說要畫一幅小說主角老虎的畫送給作者。其他孩子們一聽他这么说，也開始畫虎了，（結果）大約收

普通日本人最早看到的拜阔夫文学，也就是《满洲浪曼》上登载的这篇文章了吧。p228。

[7] 長谷川濬 （北海道函館人）毕业于大阪外国语学校俄语系。1932 年来到满洲，先在“满洲国外交部“工作，之后在满洲电影协会工作，并成为位于新京（长春）的文艺杂志《满洲浪曼》的成员。長谷川濬曾在白俄居住村 Kozak 务农，并改用俄罗斯姓名。川村凑曾指出，長谷川濬真的企图和白俄人“同化“了 （《滿州崩壞》1993 年《文艺春秋》p273。可是，長谷川濬真正的目的并非想与白俄人同化，只不过非常关心俄国文化，想零距离了解俄国文化吧。另外，長谷川濬发表了若干关于满洲白俄居民的纪实文学和小说，他的处女作“伝説”发表在《满洲浪曼》创刊期 （1938 年 10 月）上，他清新的文风激发了日本人对满洲的无限憧憬。他在文中如此感叹：“山峦逼近；饿，绿树浓荫下隐约可见俄罗斯人家的红砖瓦房，很多俄国人在散步。”p28。这种表现了异国情趣的段落俯拾皆是。

[8] 『私たちの友だち』（1972）的作者，拜阔夫在满的一个日本朋友。

集到五十幅左右的作品。”[9]不用說，收到虎畫的拜闊夫非常愉快，一邊欣賞孩子們的畫，一邊當場評點，贊不絕口。之後，拜闊夫與孩子們保持了四年的通信聯繫，直到日本投降为止。

日本人對森林一直懷有一種鄉愁，無論是大江健三郎還是村上春樹，都對森林獨有鐘情。可是日本人的密林沒有虎影虎哮——因為虎是外來的。日本人是從中國和韓國的書籍里認識的老虎，雖然從《萬葉集》開始，日本人已經開始寫關於虎的詩歌了，可是對古代日本人來說，虎是一種想像的動物，是一個抽象的符號，他們對虎的恐懼並沒有實感，而對虎的崇敬卻是實實在在的。 對於在戰爭中勢力日益擴張的日本人來說，虎的威力才是最值得敬畏的。正因为如此日本人对拜闊夫的虎更是着迷——拜阔夫的虎是满洲虎（中国人称之为东北虎），是日本国的外地之虎，更何况拜阔夫的虎具有高贵，威严，勇敢等象征日本武士的品质。《伟大的王》中的虎王，它颈部的花纹呈现出“王”和“大”字，更为儒家文化圈的中国人和日本人喜爱，尤其是一心想做亚洲盟主的日本 ，“大王虎”伟岸而不屈不挠的精神自然引起他们的共鸣。

在大多數日本人的心中，“滿洲國”不過是日本的“外地”，一個充滿異國情趣的“外地”。從二十年代到二戰結束為止，日本出版了大量關於滿洲的書籍，內容涵蓋面之大之廣之精細，令人嘆為觀止。[10] 這些書籍為日本讀者打開了瞭解滿洲的窗口，雖然其中不乏鼓吹或不得不鼓吹“滿洲國”是“五族協和”

---

[9] “函館で見つかったニコライ・バイコフ資料”『窓』第 101 号，1997.6, p 16.

[10] 參看西天胜编撰 『《满洲国》文化細目』、不二出版、２００５。该书收集了从 1929 年至 1945 年为止的在“满洲”出版的书籍，虽然根据西天胜的介绍，该书“收集了包括 369 种在狭义上为文学书籍的 573 种书籍的事项。…除却逃亡的中国作家的作品以及白俄作家的俄语作品，该书收录了至少 85％以上在“满洲国”或在此之前的“满洲”以及在日本出版过的狭义上的文学书籍。”p 2～3。这些书籍涵盖的范围有文学诗歌，民族志，民族学，古现代史，风土风俗，歌谣传说，随笔纪实，考古地理，儿童妇女，政治经济等等，几乎触及满洲研究的每个角落。

生活的“王道樂土”的劣作，卻也有不少傑作和值得一讀的比較嚴謹的作品。

“滿洲”文學錶現手法的主流是現實主義。“滿洲國”並非烏托邦，在各種苛捐雜稅和民族歧視的壓迫下，滿洲人民的現實生活艱難而睏苦——現實主義“滿洲”文學的色彩也必然是黑暗，灰色的，尤其是中國人作家，他們雖然不能直接抨擊現實，宣泄對日本當局的不滿，但是他們敘述的世界不會是彩色繽紛的，也不會是積極的，正面的。所以，只謳歌大自然，仰慕騎士（武士）精神，明朗正面的拜閻夫之所以被選為“滿洲國”作家代錶，其實不是他的文學成就使然，更多的是由於日本當局政治上的需要。

Culver 在《Sino-Japan Transculturation》一文中指出：“在新滿洲，文化成為重要的宣傳工具，它強調滿洲國的獨特性，以及在不同文化和民族中的政治和諧。”“滿洲國”作為一個體現“五族協和”的“王道樂土”，“是一個應該在理性上錶現了現代化和西方化的多民族國家，在傳統上 （東亞）是一個建立在儒教原則秩序上的國家。”[11]“滿洲國”在日本宣傳材料中被敘述為一個多民族和諧共處的東方之“烏托邦”。然而，“滿洲國”的通用語言暨官方語言是日語，對外宣傳的印刷材料也會有英文譯文，而其他語言包括中文在內，在重大的政治法律經濟等問題上都被剝奪了話語權，當然也就根本談不上對建設“滿洲國”的決定權。太平洋戰爭爆發後，日本文學報國會在日本主辦了兩次“大東亞文學者大會”。雖然“大會宣言”誓言錚錚地宣告要樹立大東亞的精神，恢復東洋的傳統和矜持，灪全世界顯示東洋文化悠久的生命力，雲雲。一見“五族協和”精神在這些宣言中得到了真正的發揚光大。可是，大會卻分明規定了日語為會議的統一用語，並“決定對其他語種付上日語譯文，而對日語卻不附帶任何其他語種的譯文，於是，在第一次大會上就推行了這樣的做法。”[12] 如果沒有了語言上的自由，錶現的自由也就不存在了。聽不懂也不會說日語的拜閻夫能自由自如地錶達自己的心

[11] 同上。p192。

[12] 尾崎秀樹、『近代文学の傷痕』、岩波書店、１９９１。P1５～１６。

聲嗎？他在大會上的發言有幾分是真意？有幾分是虛情？我覺得對他與日本當局關係上的批判還是有斟酌的餘地。

拜闊夫受日本官方的邀請[13]，兩次參加了在日本東京舉行的“大東亞文學者大會”[14]。日本電視ＮＨＫ在 1942 年 11 月 10 日對這次大會做了近 17 分鐘的介紹，有趣的是，ＮＨＫ在介紹“滿洲”代錶時，先提及拜闊夫，再提及古丁，而精神矍鑠的白發洋老人拜闊夫的特寫鏡頭更給觀眾們留下極為深刻的影響。按理說，日本當局鼓吹的“五族協和”裡，並沒有包括俄國人，可是，日本當局不僅邀請了拜闊夫來日，並本末倒置地將他放在其他滿洲作家的前面介紹，這並不是粗心的結果，而是日本當局故意的安排。理由很簡單——外貌上和東亞人明顯不同的拜闊夫，更容易引起觀眾的注意。加上他在歐洲也小有名氣，用他做“五族協和”宣傳的“明星”，能夠獲得事半功倍的效果。在談及拜闊夫在大東亞文學會中扮演的腳色時，韓國研究者指出：“（拜闊夫）的存在將大東亞的領域擴展到俄國，而他蒼蒼的白發卻遮蓋了滿洲短暫的歷史。”[15] 川村湊在分析拜闊夫現象時，也一針見血地指出，拜闊夫是作為“五族協和”的象徵而受到日本當局重視的。[16] 可是日本讀者，尤其是日本文人對拜闊夫的偏愛也是實實在在的。菊池寬曾無限感慨地指出：“拜闊夫的（文學）藝

[13] 菊池宽在他的『話の屑籠と半自叙伝』（文藝春秋・１９８８年）里纪录了 1942 年年末来东京参加大东亚文学会时的情形。提及拜阔夫时他写道：“从哈尔滨来的拜阔夫氏已经高龄七十多了，我是请他来开会的责任者，这样那样也担心得不得了，可他在东京逗留期间却一直很健康。因长久过着窘迫贫困的生活，这一切对他来说宛如梦境一般（昭和十七年）。被誉称为“日本文学太上皇”的菊池宽是《文艺春秋》的创始人，历任东京市议会议员、文化学院文学院长、日本文学报国会创立总会议长、大日本著作权保护同盟会会长…等公职，所以他请拜阔夫来日本，也可以说代表日本当局的邀请了。

[14] 1942 年 11 月 3 日和 1943 年 8 月,拜阔夫分别出席了在日本东京召开的第一届和第二届“大东亚文学者大会”，并于会上发言表示对大会的祝贺。

[15] 申知瑛，「帝国日本における植民地人の語り方―1940 年代「大東亜文学者大会」を中心に一」、www.eastasia.jp/bun002.pdf

[16] 『満州崩壊：「大東亜文学」と作家たち、文藝春秋、1997.8.

術性地描寫了大自然以及在肉體和精神上既堅強又樸實的人們的生活。”[17] 當然了，菊池寬所敬佩的這種堅強，並不僅僅是對拜闊夫藝術的贊美，也有著他對日本年輕人的期望。前方的士兵要堅強無畏，後方的民眾要忍受貧乏的物質生活——這是“國家總力戰”所號召的精神，而菊池寬在拜闊夫的文學中真切地感受到了這種偉大的精神。

1941 年 12 月，太平洋戰爭爆發。時值拜闊夫科學研究和文學創作活動 40 周年，“滿洲政府”為他舉辦了聲勢浩大的紀念活動，一些文藝報刊也發錶了關於拜闊夫的文章。拜闊夫小說的翻譯者之一中田甫[18]在滿洲雜誌“文藝”上發錶的“拜闊夫傳”裡記述了拜闊夫的這麼一段講話：“我激勵年輕一代人要有強烈的愛國心，堅韌的生活力，和對由上帝的意志創造出來的美麗的大自然的愛。我的書中身心俱健全的主人公們，和由偉大的國家——大和歷史培育出來的武士們一樣，他們是典型的樸實而無畏的騎士。我毫不懷疑受過愛國教育的現代青年人，一定會以公正和愛心來建立世界秩序的。”[19] 作為僑民的拜闊夫，他的“愛國”論頗有爭議。

王勁松指出，“在日本全民族的狂熱追捧和當局的格外器重下，（拜闊夫）激動地寫下了贊美日本和歌頌‘大東亞聖戰’的詩篇…，（而）軍國主義發動的侵略戰爭在（他）眼裡卻成了‘武士之劍利於鋼銑’”[20]。王勁松的批評顯然在於這兒：崇尚自然， 有著自己堅定信念的“打虎”英雄，何以被吹捧弄混了頭，失去了辨別是非的能力了呢？而一些日本研究者卻是這樣理解的。“亡命者拜闊夫希冀的‘世界的新秩序’隨著‘滿洲國’的崩潰被證實了對他自身來說，也是很虛無的。而他屢次提及的

[17] “エヌ・ア・バイコフ「日本作家の印象」，芸文社，1942 年 1 月，p55

[18] 中田甫是俄文翻译家。他翻译并介绍了《拜阔夫的森林——北满洲的密林故事》（集英社，1995）。

[19] 「バイクフ伝」、「文藝」、１９４１、１２号。

[20] 王劲松，“流寓伪满洲的白俄‘虎人’作家拜阔夫”，《新文学史料》，2009 / 04。 p144。

“愛國心”,毋庸置疑，是針對俄羅斯帝國而言的。”21 雖然我們對這樣的闡釋多少有些疑問，可是在他的筆下確實常常流露出對“祖國俄羅斯”的思念，而對于共產主義的批判，拜闊夫毫不留情：“你們都知道，當今敵人的破壞力如狼似虎，特別對青少年威脅更大。因此，我們必須要保護他們不受到這股黑暗的勢力，就是共產主義危險有害的影響。”[22]然後他就如何保護青少年不受共產主義影響時，指出內容‘健康勇敢，明朗開闊…有益的書籍’才為最有效的武器。其實，日本開戰的並不是共產主義蘇聯（日本還和蘇聯簽訂了《中立條約》）而是頭號帝國主義美國以及君主立憲制的英國。忠於俄國皇室，崇尚中世紀歐洲騎士精神的沒落貴族拜闊夫，很難把攻擊的矛頭直指英美,他的敵人是共產蘇聯。所以當吉川英治宣讀“大東亞文學者大會”“第二回大會宣誓”時，讀到“（讓我們）振奮起勇猛之心，將殲滅英美文化的最後一鐵錘狠狠砸下，孕育著偉大的東亞光輝傳統的諸神喲，請保佑我們吧。”[23] 此時此刻的拜闊夫對此是否毫無異議了呢？沒有俄文翻譯，拜闊夫是否能理解和消化“宣誓”的內容呢？顯然，拜闊夫理解的“大東亞文學大會”精神與大會真正的宗旨並不一致。

一個亡命的沒落白俄貴族，目睹了無數的殺戮和流血之後，他的心裡一定對現代文明很失望了吧。要不然，他怎麼只會用喜悅幸福的筆調描寫森林世界呢？在他建構的文學世界裡，現代人和現代文明是灰色的，或常常不在場的。拜闊夫的心裡，密林是一塊淨土，是一塊聖地，是他鄉愁的寄托之地。至於對“滿洲國”的建國精神，他又理解或願意理解多少呢？

战后拜闊夫離開了久居的哈爾濱，輾轉流離，最後根落澳大利亞，在此成了不歸人。清水恵内疚地嘆息到：“作為親日派的

[21] 宮田蛍子、「バイコフと『偉大なる王』」、『「昭和」文学史における「満州」の問題（２）』、早稲田大学教育学部杉野要吉研究室、１９９４／５。

[22] 「大東亜文学者会議.全記録」、「文藝」、１９４３年１２月。

[23] 摘自「第二回大会宣誓」、昭和十八年八月二十五日。

（拜闊夫），不得不獨立無援地面對哈爾濱嚴厲無情的社會。”[24] 其實拜闊夫被迫離開哈爾濱並非是由於戰爭責任問題，而是與“蘇聯最高蘇維埃主席團於 1946 年 1 月 20 日再度發布了恢復中國俄僑國籍的命令”有關係。作為政治難民流浪了一生的拜闊夫只有在密林中才能活得精神抖擻，他的夢從來就不是寄托在“滿洲國”，而是在他自己的密林裡。

3） 拜闊夫文學中的“五族協和”

如果沒有中日文翻譯的話，拜闊夫或許與“滿洲國”的其他居民，“雞犬之聲相聞 老死不相往來”，無詬而終吧。一些有良知的日本文人回憶那些“親日派”的作家戰後所受的懲罰，感到良心的苛責，‘負債的重量’沉沉的壓在心上。拜闊夫雖然客死他鄉，可並沒有受到具體的刑法，這與他只是“滿洲國”的僑民不無關係。拜闊夫虽然受到日本當局和文人的敬重，可是在現實生活中，他與普通日本人並沒有往來，在他筆下的刻畫的日本人難免被塗上一層理想的光澤。

“虎口脫險的日本人”根據作者自身介绍，是一段真实的经历。照相館經營者高橋是一位“極其誠實，有著極好的教養，健壯的體格和性格強韌不屈的日本青年。”（177）“我”在他的懇求下，帶他進密林去打野豬。一路上，惱人的腳刺雖然折磨著他，他卻“忍著痛，快樂明朗，好像沒事一樣，跟在我們後面。我們只感到他強大的精神力量。”（180）這雖然是他的首次打獵，可是在野豬衝過來的瞬間，“這個冷靜的日本人，面臨危機絲毫沒有慌張。側身讓過野豬，用我借給他的三十釐米的獵刀猛刺進衝過來野豬的肩下的側腹。野豬痛苦地呻吟著，將日本人拖曳了幾步，將他卷入身下，啪的横倒在地上，斷了氣。（181）…（接著）他站了起來，揮著獵刀，高呼：“萬歲！萬歲！”他的臉頰興奮得通紅，眼睛流露出無限的喜悅。他沒有使用火槍，而是使用所謂的“冷器“（刀呀劍類等）首次獲得了獵

[24]「亡命ロシア人作家バイコフと大連の小学校教師宗像英雄の交流の軌跡」、 清水恵、「函館日ロ交流史研究会」、2005 年 09 月 19 日。
http://moct.web.infoseek.co.jp/blog/archives/2005/09/post_11.html

物。正是由於這樣，他難以抑制激動的心情，像一個孩子般的滿懷喜悅，放聲大笑起來。（182）。這裡登場的日本青年按照“我”的敘述是一個體現武士精神的日本青年代錶。他擯棄現代化的“火器”——槍，而執意用刀和野豬拼鬥：這是拜闊夫抵制現代化的一個象徵，現在用來錶現在高橋身上。而揮著獵刀高聲呼叫：萬歲！的場面，恐怕是他在满洲许多场面上司空見慣的情景吧。如果說，這兩個細節是拜闊夫描繪日本武士像的重彩，那麼高橋最後“滿懷喜悅，放聲大笑”的形象，卻更接近欧洲騎士。黑澤明影片中優秀的武士無論輸贏，喜怒哀樂決不露於形色。像孩子一般天真無瑕，純真坦率，正是中世紀騎士的氣質。日本的武士遇到了歐洲的騎士就成了拜闊夫筆下的高橋了。高橋的故事很難說不是一個虛構，高橋是一個寓言，是拜闊夫心中理想的人物。

拜闊夫常常說，他的小說基本上都是事實，有時連登場人物的名字也是真名真性。可是，他的小說“紅鬍子 TUN-KHO”[25]就是一個虛構性很強的故事。

故事講敘了“我“和紅鬍子，也就是土匪頭子—TUN-KHO 的兩次驚心動魄的邂逅：前一次是“我“不慎遭遇了紅鬍子，在極度不安中與 TUN-KHO 見面的心理描寫，後一次是“我“不意在街口上目睹了 TUN-KHO 被官兵殘殺的場面。這是一篇很動人的故事。與拜闊夫眾多的動物故事不同的是，在動物故事中，拜闊夫很少對社會現象和政治現況進行直接的抨擊，而在這個故事裡，敘述者“我”的立場很鮮明。敘述者的視線不僅僅停留在對外觀察，對自己的心裡變化的描寫也是很細膩很深刻的。這篇小說毫無矯揉造作之處，依然是現實主義手法，卻加了出色的心裡描寫，還為中國土匪的歷史留下了珍貴的資料，實為傑作。

“我”對讀者介紹了這麼一位大名鼎鼎的土匪。

“TUN-KHO 的英明逾越滿洲邊境，威震四方。他刑罰野蠻——誰擋住他的路，他就無情地剁下他的頭。對富人他凶猛殘忍；

[25] 收入《满洲狩猎》。（Big Game Hunting in Manchuria, N. Baikov, Adapted from Russian by Serge Ivanoff and Gertrude Mack Hutchinson & Co. London, 1936.

對窮人他是他們的神明，窮人們聚集他的身邊，相信他一定能為自己鬳官吏討回公道。“（15）

第一次見到 TUN-KHO 時，“我”是他的俘虜。在極度緊張的氣氛中，“我”被帶到了這位殘忍的首領的地方，等待命運的判斷。有趣的是，“我”在描敘這位堅強，果斷，睿智，大膽的首領的長相時，用的都是動物的詞彙。無意透漏給讀者他對這位首領的好感——拜闊夫對動物的評價高於人類。

拜闊夫寫過不少土匪的故事。對於土匪拜闊夫一般並不顯示出特別的愛和憎，他只是根據“生存原則”，客觀地講述他們的故事。可是在這篇小說中，拜闊夫卻清楚地錶達了自己的觀點：“以我的看法，有些紅鬍子的首領，如 TUN-KHO, 實際上是在幫助農民改善生活條件。這些首領是中國辛亥革命的主角”。（16)

在此，拜闊夫通過敘述者“我”，錶達了與官方對紅鬍子相左的看法。TUN-KHO 顯然也是拜闊夫心中的騎士，雖然他身為土匪首領，卻依然擁有高貴，勇敢，睿智，和疾惡如仇的品質。尤其在生命攸關的時刻，TUN-KHO 更顯示了他高貴的人格。

“我”再次見到 TUN-KHO 時，他已經是階下囚了。雙腳拖著鐵鏈艱難地朝街頭走去，而兩邊押送的是實槍荷彈的官兵。“原來 TUN-KHO 出身於一個富裕的家庭，在營口擁有龐大的產業。他是過著兩重生活的人。”他是一個“傳說中的英雄”，“擁護他的人們並不把他看作一個典型的吸血的山賊，而是仰望他是一個革命英雄。”（19～20）

拜闊夫的文學中，很少有革命英雄登場。他贊美騎士，紳士，武士，戰士，但是很少有革命者。理由很簡單——他是布爾什維克的敵人，他是被十月革命驅逐的政治難民。可是 TUN-KHO 不是一個成功的革命者，和拜闊夫相似，他被北京當局從政治舞台上驅逐下來，不得不過著兩重人的生活的民眾的英雄。他在被處刑時最後的喊話，鏗鏘有力，正氣凜然，“告訴北京的那些人，我不是漢奸！我從未背叛過自己的祖國！告訴他們我不是個懦夫！我不要他們的赦免。死，我已經准備好了！”（21）

拜闊夫非常敏感的“祖國”兩字又出現了。這裡的“祖國”難道不是拜闊夫刻骨銘心思念的俄國嗎？這裡是又一個騎士，一

個無畏無懼的東方騎士，一個視死如歸的革命英雄。“他的手是自由的，他拿著烟管舉前眺望，冷靜而超然地看著眼前的一切。”（22）這或許是拜闊夫自己夢寐以求的最後吧。

當“我”看到“在街口上，犯人被排成一行，臉朝東方”的時候，忍不住感嘆起來：“多麼奇怪的情感啊！竟給他們最後一次看到太陽的機會！”（22）他為中國人給死者最後一次享受大自然的恩惠，享受太陽溫暖的習慣感動了。TUN-KHO 高貴的頭顱被砍了下來，“我”看到泉涌一般的鮮血，而這血腥的場面令人想起了他那些老虎之死的場面。這時出現了令人意想不到的一幕——“劊子手揮手示觀眾大聲嚷嚷：“想要分享好運氣的人，分一片這位勇士的“心”吧！”（23) 於是，人群起哄起來，因為每個人都想分享一片 TUN－KHO 的心。這個結尾使我們想起了魯迅的“藥”來, 然而不同於魯迅，拜闊夫並沒有嚴厲地批判這個劣習，相反，懷著敬意和理解看著騷擾的人群爭分勇士的心。一則是這位勇士的心並沒有被出賣而是被分享，這與“藥“中的情景不同。二則，深知森林原則的拜闊夫，知道人和虎的關係是吃和被吃的關係，能分享一片勇士的一片心，或許竟是一種榮耀呢。

每個“滿洲“人從自身的政治，文化，教養和經濟等立場出發，對“五族協和”都有不同的闡釋。拜闊夫相信用武士道精神洗滌被英美現代文化玷污的靈魂，“滿洲”一定會成為理想之邦。以他理解的武士道精神，他創造了兩個典型的武士形象——高橋和 TUN-KHO——其實都是他心儀已久的歐洲中世紀騎士的錶象。事實上 TUN-KHO 身上有著拜闊夫自身的投影：他們都受過良好的教育，並出身於一個富裕的家庭，在大革命潮流中命運多舛，一個背井離鄉，一個過著兩重生活。他們都具有高貴，勇敢，正義的秉性。而 TUN-KHO 的死也如獵人手下的虎王，高貴而超然。

4） 拜闊夫對可持續發展社會 （sustainable development society) 的意義

王勁松在總結拜闊夫的生涯時，這樣說：“拜闊夫的成功是建立在對中國東北自然資源的掠奪基礎上的。從那些描寫虎的著

作中,可以想象在他的槍口下被獵殺的東北虎。”[26] 王勁松的批評是嚴厲無情的，也是有根有據的。作為打虎英雄，拜闊夫至少消滅 40 余只東北虎。可是，拜闊夫生活的時代還沒有保護稀有動物的公共意識，也沒有保護東北虎的法律，狩獵原本是王室貴族的普遍嗜好，包括清王室，都有狩獵的習慣。拜闊夫客觀上並沒有破壞資源的動機，也沒有借虎成名的目的；相反，他整個密林小說反復揭示的是人與自然與野生動物共存的可能性。

在“皇帝的狩獵之林”裡，他敘述了清朝皇帝狩獵的歷史，回憶當時連亘數萬裡的原始森林，不勝感慨。他說，“1925 年，這裡的森林遭到了大面積的採伐，特別是紅松林現在剩下的面積只是過去面積的 20％左右。”當時的中國,內戰連年，餓殍遍野，資源豐富的東北森林當然慘遭濫砍濫伐，野生動植物急劇減少，珍貴的動植物頻臨滅絕。[27]在“黑貂“一文中，拜闊夫對濫捕亂伐的現象更是痛心疾首。他指出：“黑貂皮的產量年年急減。為了眼前的利益，盲目地捕獲貴重的小動物，還有，亂砍亂伐以紅松為主的松樹林，可以說 （這樣的做法），一定會遭到報應的。設立包括紅松在內的自然保護林的創舉同樣也能應用於保護黑貂的問題上。這種貴重的小動物在它們曾經生息過的許多國家滅絕了，在西伯利亞，曾棲居著無以計數的黑貂，現在也走上了滅絕之途。”[28]在此，拜闊夫不僅提出了問題，還提出了建設性的建議。 他敏感地認識到人類的貪婪和無節制地追求現代化最終會導致自然界的紊亂。與自然共存，不過度攝取自然資源的細小情節，在他的著作中俯拾皆是。拜闊夫殺虎卻不殺幼虎，

[26] “流寓伪满洲的白俄‘虎人’作家拜阔夫”，p145

[27] 根据田瑜等共著论文“东北虎种群的时空动态原因分析”(Biodiversity Science, 2009/17(3):211-225)的介绍,历史上, 东北虎在我国的分布区一直被视为“禁地”, 人类对东北虎的影响仅限于皇室狩猎。由于猎物丰富, 恢复时间较充足, 东北虎的数量一直比较稳定。...但随着清朝覆灭, 禁区开放, 移民大量迁入, 开始了对东北虎种群长达一个多世纪的严重干扰。...战争对东北虎栖息地的破坏也起到了推波助澜的作用。

[28] 同上，p134。

對母虎也是充滿憐惜之情的，真正的漁民不會捕食幼魚，真正的獵人不會捕殺幼獸，這些都是最基本的可持續發展社會的條件。在一個保護野生動物意識還很薄弱的時代，以狩獵為部分生活來源的拜闊夫起碼做到了不濫殺亂伐，指責他掠奪東北資源是不是有些過於苛刻求全了呢？

V. ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

V. LITERATURES OF FAR EAST & SOUTH EAST ASIA: PAST AND PRESENT

Amanova Gulistan
(IOS RAS, Russia)

Korean Modernism of the 1920-1930s

A new trend appeared in Korean literature in the 1920s and at the beginning of the 1930s. It was modernism that demonstrated unremitting attention and admiration for Western art and culture among Korean intellectuals.

Modernist literature had its historical grounds in the total crisis of society that engulfed European countries during the First World War. Modernism originated in the fall of public ideals resulting in the spiritual crisis of an individual who was disappointed in society and retreated into his or her inner world. Korean literature turned to the modernist aesthetic under the influence of European and contemporary Japanese literature. Modernism offered a better way to reflect the spiritual crisis of a person, who lived in the stone jungle of a modern city and suffered from the oppression of Japanese annexation. It was a kind of disguised protest as well as the evolution of Korean literature that was trying to break out of the old traditional forms by that time. It was in essence an experiment to combine contemporary European literary form and traditional consciousness, an attempt to transplant foreign aesthetic and literary ideas on the national grounds. Korean literature was under the influence of traditional philosophy (i.e. Confucian), traditional ethics, aesthetics etc. from ancient times to the end of XX century. Thus the creative

process in Korea was enslaved by the predetermined limitations of this traditional thinking that originated in Chinese culture and written sources.

European modernism produced literature reflecting the crisis of society and an individual. Korean modernism was foremost a way to break off with the ancient Chinese and national traditions in literature and to expose a personal crisis. Korean literature would have gone a long way within its own traditional aesthetics, narrative structure and contents without modernism. The evolutionary process could not have destroyed traditional consciousness, the way of thinking and the old literary canons so quickly. The poets Chong Ji Yong 정지용, Kim Kwan Kyun 김광균, Kim Ki Rim 김기림, and Yi Sang 이상 came out as preachers of a new worldview.

Modernist poetry is seemingly far from politics and problems of society, it puts forward a personality with his or her complex inner world, self-awareness and emotional reactions to the increased urbanization of life, technical advance in society and people's estrangement.

Chong Ji Yong was the most interesting representative of this trend. He was born in 1902 in Chubuk Ogchon. Chong graduated from the faculty of English philology in Tojusha University in Japan. Chong Ji Yong was a teacher of English in his native province after he came back to Korea.

Chong Ji Yong's poem «Cafe-—France"» (카페 «프란스») was written in the modernist style in 1926. In this poem he described a person, who observed surrounding furniture and customers in the hall of Cafe as through a distorted mirror, because he was intoxicated with alcohol. He discovered a mysterious world in this way. All things are distorted in that world, i.e. a palm-tree bowed as if a street lamp; one's head bowed as if a wild apple-tree. He used many foreign words in their original form in the poem: a shirt 루바쉬카, a tie 넥타이, a parrot 鸚鵡, «Good evening» 굿이브닝. Chong Ji Yong used some subtle comparisons: the shine of dropping night rain is like damp eyes of a snake 밤비는 뱀눈처럼, young girl's figure is like a tulip 鬱金香아가씨. The poem is full of endless associations, astonishing and unusual images. These associations, images and fantasies of the poet are aimed to reveal the absurd essence of the

modern world and to demonstrate the frail border between reality and human consciousness, human fantasy.

Modernism as a new trend was attractive for Chong Ji Yong as a possibility to express the surrounding reality, the phenomena of Nature, the essence of modern society with unusual images and feelings. A new trend allowed him to use the way of creating imagery to reflect the inner world of a person and his or her soul as it was in "The Sea 9" (바다 9).

Kim Kwan Kyun was one of the pioneers of Korean modernism. He was born in 1914 in Kaesong, Kyongkido in the North of Korea. He graduated from Kaesong commercial school. He was the first one who represented the modernist method, its ideas and aesthetic principles in his poems. Modernism determined the main spirit of his poetry of the 1930s. In his poems Kim Kwan Kyun described the modern city and its cruel laws which demolished and devoured people's souls.

Kim Kwan Kyun poetry was close to the lyrics of Belgian poet Verharn (1855-1956) who was a skilful painter of urban landscape. Verharn sang praises of the depressing beauty of a big city with its buildings, banks, offices, factories, slums and palaces. A modern city appeared in Kim Kwan Kyun's poems as a kingdom of chaos and evil. One's suffering and trouble served as an argument of the absurdity, senselessness and hopelessness of human existence in a city. The poet thought that everyone is a lonely suffering who is condemned to this miserable and unhappy existence in a big cruel city.

Kim Kwan Kyun wrote intimate lyric poems that draw his readers' attention like colorful pictures. His poetry reflects the wandering soul of a person who is looking for his true "Self" in a back street of the modern city. The emptiness of the sky is compared to the emptiness of one's soul in the poem "Gaslight" (와사등). The pale gaslight is promising hope and lighting the way of a traveler who does not know where to go. Approaching twilight and darkness of the night give the mood of mystery and aggression to the urban landscape in the poem. The lyric self feels like a victim of "urban evil" that concentrated in this night city, full of strange sounds, objects, things. The irrational sorrow of the lyric self suppressed his soul and filled it with the fear of future and the fear of life.

Kim Kwan Kyun's poems reflected the alienation of a person and the modern city. Surrounding reality, buildings, objects, and things contained a negative charge in "The Square" (광장). The pulse of

urban life was opposed to the cold iron of a bronze pigeon in the poem. It revealed the depressed soul of the lyric self squeezed by the grip of the modern city:

비인 방에 호을로
대낮에 體鏡을 대하여 앉다

슬픈 도시엔 일몰이 오고
시계점 지붕 우에 청동비둘기
바람이 부는 날은 구구 눌었다

늘어선 고충 우에 서걱이는 갈대밭
열없는 標木 되어 조으는 街燈
소리도 없이 暮色에 젖어

엷은 배웃에 바람이 차다
마음 한구석에 벌레가 운다

황흔을 쫓아 네거리에 달음질치다
모자도 없이 광장에 서다[1]

In an empty room at noon
I sit alone in front of the mirror.

The Sun has set over the moping city.
A bronze pigeon perches on the clock-shop roof,
Differently moans when the wind blows.

Reeds rustle on the extending building-tops
Street lamps became tiny like a simple sing pillar,
Soundless are tinted in the twilight.

Cold wind penetrated my shabby clothes.
An insect is crying in the corner of my heart.

Catching up the twilight run out on the cross-road
And standing on the square without a hat.

–The Square"

[1] Kim Kwan Kyun. Gaslight. Seoul, 1991. 김광균. 시집. 와사등. 서울, 1991, p. 48.

The opposition of a person and the modern city has tragic sounds in the poems "Gaslight" and "Square". A city that impersonated the modern world with its high technology, machines, and buildings is hostile to a person. Such kind of disharmony of one's existence in the city became one of the features of Kim Kwan Kyun's modernistic thinking.

Like many Korean modernists he avoided reflecting political and social problems in his poems, though these problems were popular in the European poetry as in Verharn's poems. Verharn described the panorama of a big city. But in Kim Kwan Kyun's poetry we could not find such wide-scale pictures. Kim usually described a very small part of a modern city i.e. rows of towering buildings, the stream of a hungry crowd or signpost and gaslight. The main conflict of the lyric self is his tragic view of life and modern city. Korean critic Yi Tae Dong thinks that Kim Kwan Kyun's poetry of the early 1930s belongs to sentimental imaginism[2]. Indeed, his sensual approach to the reality revealed in the poems "Silver Spoon" (은수저), "Snowy Night" (雪夜), and "The Impression of the Sunflower" (해바라기의 感傷). These poems are endowed with emotional strength, astonishing musical rhythm, and subtle images. Imaginists expressed their hostility to the bourgeois society by using excessive abstract images. Their poems have much in common describing a person who is depressed and stunned by the mechanized century and mourns for harmony and beauty of the world.

Kim Kwan Kyun's poems "Silver Spoon", "Snowy Night", and "The Impression of the Sunflower" differ from his poems "Gaslight", "The Square" and demonstrate subtle lyric where the author combines his personal recollections and feelings with real phenomena and objects. All these phenomena are in eternal motion. Kim Kwan Kyun managed to express the mobility of urban landscapes that seemed to be static in "Gaslight" and "The Square". Such motion is expressed with dropping tears, rising wind, approaching twilight etc. in "The Impression of the Sunflower", "Snowy Night", and "Silver Spoon". The poem "Snowy Night" is similar to the imaginist poem "The Prelude" by T. Eliot from his first collection. "The Prelude" is full of

[2] Korean Literature Today. Vol. 4. # 3, Fall, Seoul, 1999. p.3.

subtle and intricate images which were taken from the ordinary situation. Thoughts were flying about in the memory of the lyrical self evoking a chain of associations and feelings.

Kim Ki Rim was one of the famous Korean modernist poets of the 1930s. He was born in Hambuk Haksong in 1919. His penname was Pen Sok Chen. Kim Ki Rim graduated as his many contemporaries from the faculty of literature and art of Nihon University in Japan. He worked as a reporter of "Choson Ilbo". Then he taught in Seoul National University, in Yuonsei and Chungan Universities after the liberation of Korea in 1945. Collections of his poems "Weather Map" (기상도) (1935), "Customs of the Sun" (太陽의 風俗) (1939), "The Sea and A Butterfly" (바다와 나비) (1946) and others were published in Korea.

Kim Ki Rim's poetry reveals his active response to the historical and political events in modern society. The poem "Jupiter in Exile" (쥬피타 追 放) sounds like a political manifest. At first sight it seems to be made out of scraps of newspapers from the 1930s. The poet abundantly employs foreign words and phenomena to create a concise representation of the world: Anglo-Dutch Bank 英蘭銀行, Queen Victoria 빅토리아 여왕, Rockfeller 록펠라, Stravinsky 스트라빈스키, Pompei 품페이, Parthenon 파르터논, Naah's flood 노아의 홍수 etc. Kim Ki Rim expressed the essence of his epoch with the multiple structure of his poem's plot. In his poem he created the image of Jupiter who comes from Greek-Roman mythology that was very exotic in Korea at that time. The poet states that Jupiter is one of the wounds of the XX century and personifies colonialism suppressing the contemporary world. He foretells Jupiter's dishonorable end:

…
쥬피타 승천하는 날 예의없는 사막에는
마리아의 찬양대도 분향도 없었다.
길잃은 별들이 유목민처럼
허망한 바람을 숨쉬며 떠다녔다.
허나 노아의 홍수보다 더 진한 밤도
어둠을 뚫고 타는 두 눈동자를 끝내 감기지 못했다.[3]

[3] Kim Ki Rim. Poems. Seoul, 1991. 김기림. 시집. 서울, 1991, p.111.

…
On the day when Jupiter ascended to Heaven
Neither Ave Maria's praise nor incense was
Observed in the nameless desert.
Only the lost stars flew about like nomads
Breathing the false air.
However the night which was darker than Noah's flood's days
After all couldn't close pupils of the eyes, which pierced
through the darkness.

These lines express positive vision of the poet and his hope for the better future when the evil of colonialism will have gone from people's life.

Kim Ki Rim expressed his political views in his poems; he actively interfered in the events of contemporary society, unlike other Korean modernist poets. His poetic style was saturated with foreign words, phenomena, and countries. Such broad-minded worldview might be formed under the influence of his reporter career when he worked in "Chosun Ilbo". In the poem "Jupiter in Exile" Kim Ki Rim used the so-called assembling, i.e. a system combining in its common movement the fragments of reality which are often strikingly unlike and much more distant from each other than one can usually imagine. It is saturated with the combination of various contrasting and contradictory images of the material and ideal world. The beginning of the poem is "in the street". The displacement and combination of really existing (geographically precise) and mythical places that were seen or heard about before are accompanied by the same displacement of the time. This method is one of the main characteristic features of modernist art – the negation of materialism. We can most clearly see this displacement of space, time, and cause-and-effect relations at the end of the poem. Such method of replacement of characters by their historical analogies was first used by James Joyce in his well-known work "Ulysses". Using antique and mythological images to reflect collisions of modern life was characteristic for the poetry of Tomas Eliot and especially for his poem "Promise Land" (1926). Kim Ki Rim's interest in metaphor, image, and symbol is seen in his poem "Jupiter In Exile". The composition of this poem seems to be based on rich imagery which is the main principle of imagenist poetry. On the one hand, the poet

derives his images from mythology, political life, and history. On the other hand, he uses common vocabulary as a poetic language. It is the language that helps him to reflect the absurdity and the doom of the modern world in his poetry. Kim Ki Rim's poetry is associative. The flow of metaphors and parallels marks rather unimportant events and facts and brings them to the foreground structuring the whole poem. All these poetic devices are used for symbolic portraying of the exhausted European civilization.

"Jupiter In Exile" is not only a collection of symbolic images, overloaded with allegories and complicated by hints. It is also an adoption of various literary sources, beginning from the Bible and ending with the lines from the latest newspaper. This enormous intertextuality makes a quick comprehension of the text impossible and requires full attention and deep thinking of a reader. As it was mentioned above, the similarity of Kim Ki Rim's and Eliot's poetic styles is striking. But Kim Ki Rim exposes colonialism, while Eliot describes the collapse condition of the whole world and the tragedy of mankind in his "Promise Land". Eliot also interpreted the whole history and expressed the idea of degradation of the modern bourgeois society. Eliot liked the unrealistic method of Joyce, his appeal to the mythology and constant parallels between the past and the present. There is an idea of history as the straggle of "godlike" and "demonic" phenomena in Kim Ki Rim's poem. Colonialism is considered to be "demonic".

Kim Ki Rim showed hostility of the surrounding world towards such a fragile gift as life in his poem "The Sea and A Butterfly". The images of the powerful Sea and a tender Butterfly are used for an allegorical representation of the antagonism between personality and society in the modern world.

Yi Sang was the most interesting figure in the history of Korean modernist literature. His real name is Kim Hae Kyong, but he was called "Ri San" (Mr. Yi) since the Japanese occupation. He got educated at the department of Architecture of Kyongsong Technical high school. Yi Sang got a prize for his painting at the Choson Art Exhibition. He started many kinds of business, but resigned as an architect because of tuberculosis and led a disorderly life. Unshaved and unwashed, he idled his time away. Yi Sang attempted to commit a suicide but failed. He died at the Hospital of Tokyo Imperial

University. He lived a short life, but his works left a big trace in modern literature. His resistance and rejection of laws and morals conventions of society in his personal life as well as in his writing was a shock for the literary world. He was a person who followed his inner world and emotions and wanted to be absolutely free from the morals of society and from public opinion. He was a strange but a very talented poet who took interest in the organization of one's inner world and in surrealism. He attempted to express the subconscious by automatic writing and juxtaposition of incongruous ideas or images without the limitations of reason. His autobiographical poem "Morning" (아침) is devoted to the description of Yi Sang's disease (tuberculosis), his terrible suffering and mental experience. This poem is penetrated with the feelings of hopelessness and depression:

캄캄한空氣를마시면肺에害롭다. 肺壁에끌음이앉는다.
밤새도록나는몸살을앓는다…[4]

The dark air does harm to my lungs. The soot accumulates on the surface of my lungs. I was suffering from tiredness all night long…

"Morning"

The images of Night and Morning were endowed with unusual means. Yi Sang combined these two periods of the time in order to show the infinity of his suffering, the infinity of time and the brevity of his life. His was searching for the meaning of life using the "stream of consciousness". His consciousness was absolutely free, and he showed that there are no borders between day and night, reality and dreams.

Yi Sang's fantastic travel into his own subconsciousness where he finds another part of himself is described in his remarkable poem "The Mirror" (거울). He could not touch himself in the mirror, but it reflected his true personality which sometimes may not agree with his own idea of "Self". The image of a mirror was used as a symbol of inner world that is as real as life and constitutes an essential part of human existence. His attempt to penetrate into the essence of

[4] Yi Sang. Crow's Eye View. Seoul, 1991. 이상. 시집. 오감도. 서울, 1991, p.32.

personality was a reaction to the dehumanized world caused by society and distorted relationships between people.

Yi Sang's surrealistic aesthetic was represented in the poems "Crow's Eye View" (烏瞰圖), "June 1,1933" (一九三三, 六, 一), "The Cliff" (絶壁), "Such Poem" (이런詩). These poems contained descriptions of contrasting unnatural collisions, surprising incidents and Yi Sang's strange feelings. Using all these images and motifs Yi Sang created a picture of going mad and breaking the world.

Korean modernists of the 1930s imitated European poetry. They reflected the spiritual crisis of a person, but not one's decay or degradation. In their poems we could not find any protest against war (Japanese annexation) or against religion that was spread in the poetry of Paund and Eliot. Korean modernists were not much involved in politics and did not interfere in social activities and problems of society as it was with Marinetti in Italy or Breton in France. They took mainly philosophical ideas and a new poetic style from the new trend. Imaginism, dada and surrealism were the most attractive for Korean poets among many modernistic trends.

Korean poets used many modernist motifs, poetical devices and techniques such as philosophical conceptions, free associations, stream of consciousness, polyphony of sounds, self-esteem, inward-turning, infinity of time and space etc. The poets affirmed that all these poetical devices and themes are viable in the Korean poetry. Korean poets used these elements of modernism in order to express the spiritual strain of an individual under the influence of certain circumstances, but none of them puts society as a whole in doubt as it was in European modernism.

Modernist literature brought a series of accomplishments in Korean literature. For the first time Korean poets tried to break away from traditionalism and offered a new way of understanding reality, the world and a person in it. They earnestly tried to fully liberate an individual. Modernist literature brought along new descriptive techniques, thus having definitely enriched the literary palette of Korean writers and poets.

The 1930s and the beginning of the 1940s were the most productive decade in Korean poetry, characterized by the

development of traditional poems and by different experiments with new literary forms and aesthetic ideas.

Avdeeva Elizaveta
(MSU, Russia)

Image of Plum in the Context of Love Poetry in "Manyoshu"

From time immemorial for Japanese poets plum, as a symbol of beauty and high human qualities, was an ideal image of mistress. The first literary collection, which is reflected a theme of nature in the context of the image of plum, and love poetry in the context of the image of plum blossom is the anthology of eighth century "Manyoshu".

If in calendar poetry of this literary compilation praised the beauty of each season, in love poetry, indeed, the images of nature served as metaphors or allegories in descriptions of feelings. Undoubtedly, delicate plum with white flowers that differs from a variety of other signs of spring, most resembled for the image of young girl and also served as a metaphor for the mistress.

Moreover, in the lyrical poetry the plum tree and especially its flowers symbolized love. At the same time poets borrowed all the "stages of bloming" of the tree on the different nuances of love. So, bright intense feeling of love corresponded a fragrant plum garden, and the extinct love – falling flowers from the trees.

Thus, the literary range of the image of the plum in the ancient Japanese love poetry was extremely wide. In contrast to the nature lyrics, it obtained an entirely different but no less striking literary context.

Авдеева Е.О.
(МГУ, Россия)

Образ сливы в контексте любовной лирики «Манъёсю»

Слива, как символ красоты и эталон высоких человеческих качеств, издавна являлась для японских поэтов идеальным образом возлюбленной. Будучи заимствованным из природной

лирики, образ сливы в любовной лирике приобретает совершенно иной, но не менее яркий художественный контекст. Так, например, под образом цветущей сливы, опадающих лепестков или нераскрывшихся от снега бутонов подразумеваются не весенние пейзажи, а сильное чувство любви, угасающая любовь или поверхностная, неглубокая любовь к возлюбленной. Через тот или иной образ сливы даётся описание человеческих чувств и отношений.

Первый литературный памятник, в котором запечатлена как тема природы в контексте образа сливы, так и любовная поэзия в контексте образа цветущей сливы является антология VIII в. «Манъёсю». «Собрание мириад листьев» – это первый письменный памятник японской песни *вака*. Стоит сказать, что в антологию было включено около 110 песен, воспевающих цветы сливы. Эти песни разбросаны по всем книгам собрания и в основном встречаются в наиболее многочисленной и древней тематической группе – *сомон* («песни-переклички») или *ситасими-ута* – «песни любви». Можно сказать, что антология является одним из тех памятников древней японской поэзии, в котором наиболее полно раскрыта многогранность образа сливы в контексте любовной лирики.

Если в календарной поэзии этого литературного собрания воспевается красота природы каждого времени года, то в любовных циклах природные образы служили метафорами или аллегориями при передаче чувств. Несомненно, что усыпанная белыми нежными цветами веточка сливы, из множества других символов весны, больше всего походила на образ молодой цветущей девушки.

В этой связи интересна переписка поэта Отомо Якамоти с другом Фудзивара Кусумаро. Помимо обычных дружественных песен другу, Якамоти отправляет любовные послания девушке из семьи Фудзивара Кусумаро. Поэт отправляет возлюбленной следующее послание: 春の雨はいやしき降るに梅の花いまだ咲かなくいと若みかも – «Весенние дожди // Всѐ льют и льют… // А вот цветы на белой сливе // Ещѐ до сей поры никак не

расцветут, - // Не оттого ль, что слишком молодая?» (№ 786)[1]. И песня № 788 тоже обращена к возлюбленной: うら若み花咲きかたき梅を植ゑて人の言繁み思ひぞ我がする –«Посадил я // Слишком молодую сливу, // Что ещѐ цветами даже не цвела, // И шумит о нас кругом молва, // Оттого я и тоскую ныне». В обеих песнях автор использует сливу в качестве метафоры молодой девушки. Более того, девушка не отвечает на любовь, что видно из строк 梅の花いまだ咲かなくい («цветы…никак не расцветут») или 花咲きかたき梅 («слива, что ещѐ цветами даже не цвела), потому что слишком молодая.

В ответ на эту песню Отомо Якамоти получает такие строки: 春雨を待つとにしあらし我がやどの若木の梅もいまだふふめり – «Ведь, говорят, дождей весенних ждут, // Как видно, в этом нынче дело. // Ах, слива юная // У дома моего // Ещѐ раскрыть бутоны не успела!» (№ 792). Таким образом, в ответе ясно дают понять, что чувства Якамоти остались неразделѐнными.

Кроме того, образ цветущей сливы мог служить метафорой возлюбленной: 梅の花咲きて散りぬと人は言へど我が標結ひし枝にあらめやも – «Пусть люди говорят, // Что нежных слив цветы // Цветут и после опадают долу… // Но разве может с веткой это быть, // Где знак запрета был завязан мною?» (№ 400). Эта песня была послана возлюбленной, когда автор узнал об изменении еѐ отношении к нему. Автор даѐт понять, что любовь девушки изменчива подобно цветам сливы – «цветут и после опадают долу…», несмотря на то, что они связаны клятвой, т. е. помолвлены. Подтверждение этому находим в строках: 我が標結ひし枝にあらめやも («знак запрета был завязан мною»).

«Знак запрета» или «священный жгут» представляли собой верѐвку из рисовой соломы. Такой верѐвкой раньше огораживали поля в знак запрета для посторонних и для указания личной принадлежности. В поэзии же завязывание священного жгута указывало на принадлежность возлюбленных друг другу: うつたへに鳥は食まねど縄延へて守らまく欲しき梅の花かも – «Пусть

[1] Здесь и далее стихи из «Манъёсю» даются в переводе Глускиной А. Е.

птицы не клюют душистых лепестков, // Но все цветы на сливе этой // Хотел бы я // Огородить от них // Жгутом священным в знак запрета!» (№ 1858). Автор тем самым хочет огородить свою милую от посягательств других юношей.

Более того, чтобы уверить избранницу в сильных к ней чувствах иногда поэты в стихах к будущей жене, прибегали к образу роняющей наземь лепестки сливы. Авторы старались уверить возлюбленных в том, что их чувства не столь переменчивы, как опадающие лепестки. Так, например, в песне № 1438 поэт, утверждая о своих серьѐзных намерениях к любимой, говорит, что его чувства совсем не похожи на изменчивые цветы слив из Касуга: 霞立つ春日の里の梅の花花に問はむと我が思はなくに – «Цветы душистой сливы, что растут // В селенье Касуга, // Покрыты лѐгкой дымкой, // Изменчивы, но я ведь не такой, - // Я не приду к тебе с неверным сердцем».

В таких песнях аллегоричного плана поэты часто изображали любовь к женщине через образ цветущих лепестков сливы, а какие-либо препятствия в любви – через образ бури или ветра, срывающие цветы с деревьев: 梅の花散らすあらしの音のみに聞きし我妹を見らくしよしも – «Как будто отголоски дальней бури, // Которая у слив сорвала лепестки, // Так слухи о тебе… // И вот люблю я снова, // И счастлив я, и больше нет тоски!» (№ 1660).

К образу сливы обращались и в том случае, когда хотели предать образ некогда любимой девушки: ぬばたまのその夜の梅をた忘れて折らず来にけり思ひしものを - «Сливу в ту ночь, что черна, // Словно ягоды тута, // Я совсем позабыл // И вернулся, еѐ не сорвав… // А ведь так я любил эту сливу когда-то!» (№ 392). Поэт сожалеет, что он расстался с любимой и их отношения завершились.

Цветущая слива могла напоминать и ушедшую из жизни возлюбленную или жену. Так, в цикле Отомо Табито, посвящѐнному умершей жене, и дом, где были они с любимой, и мыс, которым вместе любовались, и сад, в котором вместе сажали деревья – всѐ ему напоминает возлюбленную. При взгляде на дерево сливы, которое посадила жена, Отомо сложил такие строки: 我妹子が植ゑし梅の木見るごとに心咽せつつ涙し

流る – «Каждый раз, как смотрю я на дерево сливы, // Что посажено было // Моею любимой, // Сердце горестью полно, // Льются слѐзы потоком!» (№ 453).

Если поэты прибегали к образу сливы, чаще всего, как к метафоре возлюбленной, то поэтессы с помощью образа сливы раскрывали свои чувства любимому. Интересными в этой связи представляются три песни о цветах сливы, выступившие в антологии совершенно обособленно друг от друга и ничем другим (ни автором, ни адресатом) не связанные, кроме тематики и образа луны, выступающего в паре со сливой. Речь идет о стихотворениях № 1452, 1661 и 2349. Первые две песни являлись авторскими произведениями. Авторство первой песни принадлежит некой девице из дома Ки, а второй песни – девице Ки Осика. Песни были соответственно помещены в разделы «Весенние песни-переклички (Песни любви)» в подраздел «Из песен-посланий» и «Зимние песни-переклички (Песни любви)». Третье же стихотворение относилось к категории анонимных песен, то есть тех, которые были сложены неизвестными авторами или представляли собой пример литературно обработанных народных песен.

Удивительным является то, что в этих стихотворениях наряду со сливой, появляется луна, что было совсем нехарактерно для любовных песен весны или зимы, поскольку луна является осенним образом. Так, в песне № 1452 девицы из дома Ки читаем следующие строки: 闇夜ならばうべも来まさじ梅の花咲ける月夜に出でまさじとや – «Ах если бы темно и мрачно было, // Тогда понятно, что напрасно ждешь, // Но в эту ночь, // Когда цветы раскрыла слива, когда взошла луна, - ужель ты не придѐшь?».

В признании в любви к юноше в стихотворении девицы Ки Осика видим следующее: ひさかたの月夜を清み梅の花心開けて我が思へる君 – «Так ясно светит в час ночной луна // В извечном и далѐком небе! // Цветы у слив раскрыли сердце – так и я… // О милый друг, о ком я думою полна, // Кому раскрыла настежь сердце!» (№ 1661).

Вполне возможно предположить, что поэтесса обращается к юноше, с которым ей не суждено встретиться. Под образом далѐкой

луны здесь подразумевается возлюбленный. Как известно, в японском фольклоре существовала устойчивая традиция сравнения возлюбленных (как правило, далеких или недосягаемых) с небесными светилами. Идея невозможности развития дальнейших отношений по причине того, что возлюбленный также далѐк, как и луна в небе в данной песне заключена в зачине - ひさかたの月夜清み («Так ясно светит в час ночной луна // В извечном и далѐком небе!») [Боронина, 1998].

В последней песне № 2349 поэтесса так выражает свою любовь к возлюбленному: 我が宿に咲きたる梅を月夜よみ宵々見せむ君をこそ待て – «У дома моего цветы раскрылись сливы, // Так хороша луна, // И каждый, каждый день // Вечернею порой я жду тебя, мой милый, // Чтоб показать мои цветы тебе» (в пер. А.Е. Глускиной). Автор песни приглашает милого полюбоваться расцветшей сливой и признаться в своей любви к нему, то есть «чтоб показать мои цветы тебе».

Во всех трѐх песнях образ цветущей сливы являлся метафорой любви. Луна во втором стихотворении выступает в качестве метафоры возлюбленного. А в первом и третьем стихотворениях луна, как и другие природные явления, не является преградой на пути возлюбленных, а напротив, яркая луна в небе делает полным образ идеальной ночи для свидания с любимым.

В соответствии с древними японскими традициями, когда расцветала слива, возлюбленных и друзей приглашали прийти любоваться цветущим садом, искусственными горами, водопадами, ручьями. Ещѐ это был повод открыться в чувствах. Ведь возлюбленная – это та, с которой хочется любоваться весенним пейзажем: 我がやどに盛りに咲ける梅の花散るべくなりぬ見む人もがも - «У дома моего душистых слив цветы, // Достигнувшие своего рассвета, // Должны опасть… // Ах, если б, зная это, // Явилась ты ко мне взглянуть на них!» (№ 851). Аналогичная по сюжету и песня № 1011: 我が宿の梅咲きたりと告げ遣らば来と言ふに似たり散りぬともよし – «Когда бы я послал тебе сказать, // Что слива расцвела у дома моего, // Ведь это означало бы: «Приди!» - // И если б ты пришла на этот зов, // Я не жалел бы об опавших лепестках!». В обоих стихотворениях

авторы выражают желание находится в это прекрасное время года вместе любимыми [Умэ-но бунка си, с. 46].

Чтобы выразить своѐ восхищение и чувства, необязательно было приглашать любимого человека полюбоваться, а можно было просто сорвать ветку сливы и преподнести любимой в качестве подарка: 梅の花いつは折らじといとはねど咲きの盛りは惜しきものなり - «Ты говорила мне: «Когда ж не будут рвать // Цветы душистой сливы этой?» // - Их рвать не надоест. // Но только в час расцвета // Срывать прекрасные цветы бывает жаль.» (№3904) [Манъѐсю, 1971, т.3, с.108].

Или: 妹がためほつ枝の梅を手折るとは下枝の露に濡れにけるかも–«Когда я ветви верхние срывал // Расцветших слив, // Чтоб принести тебе, // Весь вымок я от выпавшей росы, // Покрывшей ветви нижние у них…» (№ 2330). Считалось, что чем труднее было сорвать ветку, тем крепче и сильнее чувства к избраннице.

Более того, древний японский обычай обязывал людей, состоящих в любовной связи не только обмениваться подарками, выражающие чувства возлюбленных, но и вести переписку. Как правило, к любовному посланию полагалось прикладывать цветущую веточку сезонного дерева. Весной такую роль играла нежная веточка цветущей сливы: 梅の花まづ咲く枝を手折りてばつとと名付けてよそへてむかも – «Сорвав с деревьев ветку белой сливы, // Что первой расцвела // Среди других цветов, // Могу ли я назвать еѐ подарком, // Доверив ей привет от сердца моего?» (№ 2326).

В песнях, в которых поѐтся о любовании с милой или любимым можно даже встретить и такие, в которых выражается упрѐк возлюбленному в том, что его не было рядом с любимой в эту красивую пору, что могло означать, что он не разделял чувства возлюбленной. В порыве нахлынувших чувств поэтесса сложила: 春のうちの楽しき終は梅の花手折り招きつつ遊ぶにあるべし – «Когда б ты захотел весеннею порой // Достигнуть самого большого наслажденья, // Ты развлекаться должен был бы здесь со мной, // Цветы прекрасных слив // С ветвей срывая…» (№ 4174).

Совершенно очевидно, что поэты обращались к высоко эстетическому женскому образу, который являет собой слива, прежде всего, для описания красоты природы или женской красоты в высшей степени еѐ проявления. Для поэта нет прекраснее места весной для любования природой, чем цветущий сливовый сад, и нет красивее девушки, чем та, которая напоминает ему нежные цветы сливы. Однако в антологии можно найти песню, в которой красота слив не идѐт ни в какое сравнение с красотой возлюбленного: 梅の花み山としみにありともやかくのみ君は見れど飽かにせむ – «Пускай цветы душистой белой сливы // Чудесною горой поднимутся вокруг, // Но всѐ равно - // Как на тебя, любимый, // Я наглядеться не могу на них…» (№ 3902).

Продолжая тему любви, с уверенностью можно сказать, что в лирической поэзии дерево сливы, а точнее его цветы символизировали любовь. При этом поэты переносили все «этапы цветения» этого дерева на различные оттенки любви. Так, только зарождающейся любви соответствовала стадия, когда кое-где начинали зацветать отдельные цветки на сливе. Яркому сильному чувству любви – благоухающий пышный сливовый сад, а угасшей любви – опадающие лепестки с деревьев.

Например, в песне № 4243 поѐтся о только-только начинающейся любви: 梅の花咲けるが中にふふめるは恋か隠れる雪を待つとか – «Когда в цветенья час // Не расцветают сливы, // А лишь в бутонах прячут лепестки, // Быть может, так они любовь скрывают? // Иль белый снег они с тревогой ждут?». Зарождающиеся чувство любви пока ещѐ настолько хрупкое, что любое внешнее воздействие может разрушить его. В народной же культуре такое «поведение» цветов сливы объяснялось приметой, согласно которой считалось, что если снег пойдѐт после того как расцветут цветы на сливе, то они быстро опадут. Именно поэтому бутоны «белый снег с опаской ждут».

Особый интерес представляет песня Отомо Саканоэ, сложенная в аллегорическом плане: 風交り雪は降るとも実にならぬ我家の梅を花に散らすな –«Пусть снег идѐт // И дует резкий ветер, // Но возле дома моего // Плодов ещѐ не давшей сливе белой // Не дайте облететь, пока она цветѐт!» (№ 1445). Поэтесса сложила

песню о своей дочери, которая была возлюбленной Отомо Якамоти. Судьба взаимоотношений Якамоти со старшей дочерью г-жи Саканоэ печальна. Отомо, будучи замешанным в заговоре против правящего дома, скрывался, а затем и вовсе был сослан из столицы. Возможно, что Саканоэ намекает на эту беду и боится за свою дочь.

Вполне очевидно, что здесь под сливой подразумевается дочь Саканоэ. «Плодов ещѐ не давшей сливе белой» - можно истолковать, как любовь возлюбленных, ещѐ не ставших мужем и женой. А «не дайте облететь» - т.е. не спугните чувства. Под ветром в поэзии всегда понимаются помехи, преграды в любви или беды. Комментаторы «Манъѐсю» полагают, что здесь речь может идти о людской молве. Таким образом, пример этой песни ясно иллюстрирует, как цветущая слива, символизирующая любовь, может внезапно облететь от дуновения ветра (а чувства угаснуть).

А вот примером угаснувших чувств к избраннице может служить песня №4282: 言繁み相問はなくに梅の花雪にしをれてうつろはむかも – «Из-за того, что много разных дел, // Встречаться нам с тобою не пришлось, - // И лепестки у слив, // От снега захирев, // Наверное, увяли на ветвях…». В этом стихотворении именно увядшие цветы на ветках сливы намекают на то, что любовь к возлюбленной прошла, а под снегом надо понимать разные обстоятельства, мешающие чувствам.

Слива для влюблѐнных могла являться одним из способов гадания, по которому возлюбленные могли определять дальнейшую судьбу своих отношений. Надо сказать, что в народной культуре древней Японии земледельцы часто прибегали к такому своеобразному способу определения будущего урожая. Гадали на ростках риса, на горных лилиях, на воде, на камнях и прочее. Однако в песнях «Манъѐсю» упоминание гадания служило лишь поводом для выражения душевных переживаний. Лирическая же направленность в таких песнях играла главную роль.

Например, в двух песнях придворного чиновника Фудзивара Яцука о сливе, как раз говорится о таком обычаи: 妹が家に咲きたる梅のいつもいつもなりなむ時に事は定めむ – «На сливе, что цветѐт у дома твоего, // В тот час, // Когда бы это ни настало, // Как только белые цветы плодами станут, // Определим судьбу

свою!» (№ 398). «Как только…цветы плодами станут» следует понимать как то, что у влюблѐнных пока ещѐ «любовь на словах». Если «цветы плодами не стали» – значит возлюбленные не принадлежат друг другу [Ариока, 1999, с. 51].

Вторая песня является вариантом предыдущей: 妹が家に咲きたる花の梅の花実にしなりなばかもかくもせむ – «Ах, если бы цветы душистой сливы, // Цветы, что расцвели у дома твоего, // Плодами стали бы, // Уж так иль этак, // Судьбу свою решили б мы тогда!» (№ 399). Более того, обе песни начинаются практически одинаковыми строками: 妹が家に咲きたる梅 и 妹が家に咲きたる花の梅 (букв. «Слива, что цветѐт у дома милой»), что являлось распространѐнным приемом в древней поэзии.

Как видно, литературный диапазон применения образа сливы в древней японской любовной лирике был чрезвычайно широк. Отметим, что уже в древней японской поэзии слива почиталась как высоко эстетическое понятие, своего рода эталон красоты, что позволило ей стать постоянной метафорой возлюбленной или молодой девушки. Более того, древние поэты с помощью иносказательного образа цветущей сливы смогли передать самые тонкие нюансы человеческих чувств.

Литература

1. Манъѐсю, 1971 – «Манъѐсю», т.1-3, в пер. Глускиной А.Е., Москва, 1971 – 1972.
2. Боронина, 1998 – Бронина И.А. «Слово-образ в японской поэзии раннего средневековья (VIII – XIIвв.) // Знакомьтесь – Япония, 1998, №18.
3. Ариока, 1999 – Ариока Тосиюки. Моно то нингэн-но бунка си. Умэ (Культура человечества и вещей. Слива). Т.1. – Токио 1999.
4. Умэ-но бунка си, 2001 – Умэ-но бунка си (История возникновения и развития образа сливы в японской культуре). – Осака 2001.

Banit Svetlana
(SPbSU, Russia)

Problematics of Modern Women's Literature in Indonesia

The original issues of women's literature based on the experience of mothers, wives, girls, that limited thematic range of their works.

Because of this critics determined their works as of household themes. A new generation of writers has created new topics, new characters, raise new problems that before were out of literature range at all, such as sex, free love, domestic violence, freedom of choice.

Банит С.В.
(СПбГУ, Россия)

Проблематика современной женской литературы в Индонезии

Вопрос о проблематике женской литературы возник не сразу, произведения женщин часто оставались вне интересов критики. Традиционно женщины-писатели рассматривали, главным образом, опыт девочек, жѐн, матерей, бабушек. Личный опыт заставлял ставить женщину в центр их произведений. Таким образом, критика оставляла женщинам узкую тематическую нишу, ограниченную «домом», и называла женскую литературу «опытной» или «бытовой», а мужская – «философской». Критика относила сочинения женщин к так называемой популярной литературе (sastra pop) и ароматной литературе (sastra wangi), так часто определяют женскую литератур, желая показать еѐ несущественность. Первоначально женская литература представляла собой подражание общей литературе (мужской), следование традициям и принятие общепринятой точки зрения на роль женщины в обществе. А основные темы произведений женщин вытекали из их опыта:

1. Воспитание девочки, как хорошей жены.
2. Зависимость женщины от воли родителей или мужа.
3. Ранние браки.
4. Самостоятельная жизнь после развода.
5. Поиск любви вне брака.

За рамки названных тем женская литература практически не выходила, книжный рынок был насыщен романами о любви, созданными выдающимися авторами Маргой Т. и Мирой В. Благодаря им женская литература стала считаться романтической, героинями были женщины, язык, художественные приѐмы, образы словно вышли из романов

эпохи Балай Пустаки (издательство, основанное колониальным правительством в 1917 году). Их романы с идеальным концом, счастьем для героини и наказанием антагониста радовали читательниц.

На этапе больших перемен в политике и экономике Индонезии в конце 90-х годов XX века именно литература стала катализатором процесса перемен, что особенно важно – женская литература, повернувшаяся к совершенно несвойственной ей социально-политической проблематике. Потому Поколение Реформации (Angkatan Reformasi) принято считать поколением писателей-женщин, их назвали Литераторами Поколения 2000-х (Sastrawan Angkatan 2000).

Вновь встал вопрос о проблематике женской литературы в конце XX века с появлением Поколения Реформации, когда вышел роман Айю Утами «Саман» (1998 год), который стал предметом серьѐзной дискуссии. Роман в одночасье изменил представление о женской литературе, потому что взломал жѐсткие общественные табу, запретные не только для женской, но и для мужской литературы. Книга расширила тематику литературы, ибо говорила о внебрачном сексе, политических репрессиях эпохи Сухарто, отношениях между мусульманами и христианами, притеснениях китайского меньшинства, враждебность по отношению к китайцам и обвинения в так называемом «китайском колониализме» уравновешиваются привлекательными образами китайцев. События романа развиваются в начале 80-х, главный герой Вис, яванец (основная масса яванцев – мусульмане) служит на Южной Суматре (мусульманский район), преподаѐт в католической школе и наблюдает за борьбой местного населения против давления властей. Далѐкий от политики, он организует акции протеста, скрывается от репрессий и возвращается как Саман. Но в основе романа не политика, а любовная история, так что политическое пробуждение Виса сопровождается сексуальным. Читателю предложена не история политико-экономического конфликта, не любовная история, а сложный клубок отношений межэтнических и межрелигиозных. Вопрос терпимости стоял в 80-90-е очень остро, и роман стал не только отражением ситуации в Индонезии,

но отражением собственной жизни автора: яванки среди сунданцев, католички среди мусульман.

Айю Утами создала яркую картину подавления властями деревенской общины и, одновременно, открыла тему сексуальных отношений, таким образом, роман «Саман» символизировал собой конец эпохи цензуры в Индонезии.

Выслушивая обвинения в излишнем внимании к сексуальной стороне жизни в романе «Саман», автор отвечает: «Я просто хотела быть современной, но не стремилась создать рассказ о сексе как таковом, а о сексе, как о проблеме для женщин, в романе секс – повод для дискуссии, а не важное событие в жизни героев». Разговор о сексе – это орудие для развенчания мифов, а не обсуждение техники соития. Таким образом, тема секса в романе находится в рамках общепринятого приличия. Она анализировала не только проблему секса, но и политические вопросы: милитаризм Нового Порядка, консервативную патриархальность. Роман рассказывает о забастовке рабочих, сотрудничестве владельца местных плантаций с военными, подавлении активистов, одновременно ставя вопрос о католичестве, доминировании мужчин над женщинами, сексуальности и любви. Автор настаивала на том, что критика излишне выделяет секс, как основную проблематику еѐ произведения. Действительно рассказ о сексе между верной мужу Ясмин и Саманом, о любви между Лейлой с женатым мужчиной Сихаром в США, куда они «бежали», чтобы быть свободнее, поскольку в представлениях индонезийцев это место, где возможно воплощение любых сексуальных желаний. Айю Утами показала, как нормальные люди, умные, красивые, образованные, находят свою свободу не только в общественной деятельности, но и в сексе, который, таким образом, стал зеркалом освобождения для героев.

Ещѐ одной важной темой этого произведения, связанной с сексом и отношениями мужчины и женщины, стала потеря женщиной девственности, отношение к этой проблеме у автора неоднозначное: с одной стороны, она призывает не придавать ей слишком большого значения, с другой стороны, говорит, что не надо торопиться с ней расстаться. Но нельзя дать мужчинам чувствовать своѐ превосходство из-за того, что мы, женщины,

вынуждены существовать в мужском мире, а значит. Играть по установленным ими правилам. Женщина должна иметь право выбрать, быть ли ей послушной или идти своим собственным путѐм. Так и поступает еѐ героиня Шакунтала, сделавшая выбор в пользу полной свободы, в том числе и свободы любви и секса.

Однако критика увидела в женской литературе одну основную острую тему – секс, сосредоточившись на ней и оценивая произведения исключительно как сексуально откровенные, ограничивая, таким образом, проблематику произведений. Нельзя сказать, что Поколение Реформации подняло совершенно новые темы в своих произведениях: тема внебрачных связей была описана ещѐ Армейном Пане в романе «Оковы», а женская сексуальность и раньше становилась темой произведений женщин (вспомним Нх.Дини, Титис Басино), однако их произведения только затрагивали эту тему, не углубляясь в неѐ, то же можно сказать и о писателях-мужчинах (ранний Умар Кайям, Ситор Ситуморанг). Возникшая широкая полемика в средствах массовой информации о феномене женской литературы, содержанием которой является секс, вызвана не только смелым изображением откровенной сексуальности героев по сравнению с предшествующими произведениями, но и тем, что за Айю Утами последовали и другие писатели, в основном, женщины, такие как, Дженар Маеса Айю, Херлинатинс. Можно сказать, что нынешнее массовое появление произведений женщин, касающихся острых тем, выглядит как наводнение. В тот момент, когда пал милитаристский, патриархальный, пуританский, авторитарный режим Нового Порядка, закончился диктат, что можно и чего нельзя человеку. Выражение индивидуальности больше не запрещалось во имя общественной стабильности. Появление потока выступлений женщин, в чьих произведениях секс стал одной из главных тем, как например, у Дженар Маеса Айю, вызвало массовый интерес, критика отмечала, что женщины используют острую тему для повышения спроса на свои произведения.

Однако проблематика женской литературы не ограничивается сексом, она значительно шире, что можно видеть на примере творчества Дженар Маесы Айю, про которую говорили, что еѐ

книги пахнут сексом и сигаретами. Первый сборник еѐ рассказов «Они говорят, что я обезьяна!» вышел в 2003 году, вызвав очередной взрыв интереса к женской литературе, за ним последовали «Не играй со своими гениталиями» и «Короткие истории о коротких историях». Еѐ рассказы действительно были насыщены сексуальными сценами, но важнее понять, что это сцены насилия, не только сексуального, но и бытового. Она привлекала внимание своего читателя к проблемам семьи, одиночества, человечности. Еѐ герои, в основном, дети и подростки, заброшенные и обделѐнные вниманием родителей и близких. Благополучные граждане Индонезии оказались перед лицом скрываемой ранее проблемы – насилия в семье, описание секса, таким образом, для Дженар стало инструментом, с помощью которого она смогла привлечь внимание к другим, не менее острым проблемам, к насилию над женщиной. Секс в еѐ произведения описан не как удовольствие и красота, а как боль и насилие. Все герои еѐ произведений, противостоящие всему враждебному к ним миру – жертвы насилия, общественных противоречий, системы. Главным отличием произведений Дженар от произведений еѐ предшественников стал их агрессивный и пессимистический настрой, а основной темой - неразрешѐнный конфликт, порождѐнный системой и общественным устройством.

Тему одиночества, непонятости и потерянности продолжает Деви Сартика в своѐм романе «Дадаизм». Автор, на первый взгляд, касается очень узкой темы - внутреннего мира аутичной девочки, однако спектр проблем значительно шире: совпадений, смерти, гомосексуальности, брака и полигамии. Можно сфокусироваться на одной, наиболее важной в контексте ислама и гендерного вопроса (последний нас интересует более остальных). В центре повествования ребѐнок с психической травмой и доктор, который пытается помочь ему. Врачу удаѐтся проникнуть в подсознание ребѐнка, но лечение закончилось неудачей – смертью пациента. Можно считать, что автор ставит перед собой задачу проанализировать поведение ребѐнка и врача, но в ткань повествования вплетено много параллельных сюжетных линий, так что фабула представляет собой только основу, связующий элемент, позволяющий затрагивать самые

разные темы. Основные темы романа – смерть и стечение обстоятельств. Образ смерти – маленький чѐрный однокрылый ангел Михаил, встречается людям «случайно», но оказывается, что случайности не существует. Это произведение очень сильной религиозной направленности, однако, не оторванное от реальной жизни и проблем реальных людей, так что рассуждения о добре и зле, вере и неверии, идут рядом с рассказом о семье, браке, детской смерти, полигамии, любви. До таких высот философский рассуждений женская проза, существовавшая ранее преимущественно в форме рассказов, не поднималась.

В 2001 году вышла трилогия Фиры Басуки «Окна, Двери и Крыша», которая стала новым словом в литературе, благодаря образам, точке зрения, языку и проблематике. Анализ образов показывает, что они рассмотрены в трѐх измерениях: физилогическом, социальном и психологическом. Главная тема всех трѐх повестей – несправедливость в семье. Заключенный в них посыл – в семейной жизни не следует ставить свой эгоизм на первое место, необходима открытость и общение, поскольку семью строят двое. В повести «Дверь» ищется индивидуальность. Вторая тема – духовные поиски главного героя. Автор наставляет читателей, не чураясь открытой дидактики, от которой индонезийская литература давно уже отошла. Главная тема второй повести «Крыша» - полигамия в быту. Вторая тема – противоречия в семье, где муж полигамен. Фира не только описывает страдания женщины, но и показывает вину женщины, согласившейся на такой брак, так что теперь ей приходится принимать всѐ6 хорошее и плохое. В «Окнах» главная героиня – яванская женщина, имеющая опыт общения с людьми других культур и вышедшая замуж за иностранца. Фира рассказывает, что жизнь не похожа на прогулку в парке, что супружеская жизнь может не быть счастливой. Самым важным автор считает показать, что на вид одинаковые вещи оказываются совсем другими в других странах, сравнивая США, Сингапур и Индонезию.

Чтобы вступить в брак, приходится пойти на многие жертвы, главная из которых – смена религии. Женщине приходится учиться жить по-новому, что отдаляет героев друг от друга. Так что однажды героиня изменяет мужу. Это обычная история,

всего лишь пересказывающая личный опыт автора. Фире удалось по-другому взглянутьна уже не раз описанные проблемы: измена, неравный брак, полигамия, сохранение индивидуальности в браке.

Подход к женской литературе с патриархальными оценками устарел, тем более, что женщины открыли читателям совершенно новые темы, показали новые взгляды на старые проблемы. И пусть это сделано резко, грубым и «грязным» языком, важно, что писатели, наконец, решились говорить о том, что было так долго под запретом.

Мы имеем дело с протестом женщин в литературе, протестом театральным, вызывающим, массовым. И женщинам удалось привлечь внимание не только к своим проблемам, к проблемам общества, женским взглядом посмотреть на них. Ведь и до этого момента проблемы женщин обсуждались в литературе, но к ним относили проблемы адатного брака, неравного брака, появления любовницы, развод, что несомненно сужает рамки отражения реальности. Женщинам нужен был право голоса, нужны были те, кто знает всѐ изнутри. Это было тем более важно, что надо было давно разрушить оппозицию мужское-женское, показать, что проблемы общие. Потому и темы женской литературы – дискриминация, унижение, подавление, жестокость в семье, на работе и в обществе.

Breslavets Tatyana
(FEFU, Russia)

Nogami Yaeko's Creative Activity

Nogami Yaeko (1885−1985) wrote short stories, children's fiction, plays, essays, diaries and film scripts. She was sensitive to social and political issues, absorbed its influence. Her first important novel was Machiko (1931). The heroine of the novel attempted to break through the restrictions her class by participating in revolutionary activities, but was disillusioned in proletarian ideology. The Labyrinth (1956) was a political novel in which author described the Japanese society, it's movement toward the war. The historical novel Hideyoshi and Rikyu (1963), devoted the conflict between the tea master Sen Rikyu

and the tyrant Toyotomi Hideyoshi (XVII), became one of the masterpieces of postwar literature in Japan.

Бреславец Т.И.
(ДВФУ, Россия)

Творческий портрет Ногами Яэко

Старейшая японская писательница Ногами Яэко (1885–1985) известна российскому читателю по роману-эпопее «Лабиринт» («Мэйро», 1937−1956), вышедшему на русском языке в двухтомном издании в 1963 г., а также повести «Шхуна ―Нептун”» («Кайдзин мару», 1922), появившейся в журнале «Иностранная литература» в 1961 г. под названием «Шхуна ―Кайдзин-мару”». На протяжении долгого творческого пути она раскрывала в литературе как современные проблемы духовной жизни японского общества, так и конфликты времен средневековья. Ногами Яэко стояла у истоков возрождения «литературы женского потока» (*дзёрю бунгаку*), процветавшей в Японии в средние века. «Женская литература» (*дзёсэй бунгаку*) современной эпохи обрела в ее лице вдумчивого исследователя социально-психологического облика человека как носителя духа времени, его коренных преобразований, катастрофических столкновений. В ее литературе предстает нравственный закон как доминанта в поисках выхода из жизненной ситуации, этическое начало составляет базис мировоззренческой концепции автора. Следование требованиям действительности, правдивое ее отображение в литературном полотне стало художественно-творческим методом писательницы.

Ногами Яэко родилась 6 мая 1885 г. в г. Усуки преф. Оита на о. Кюсю в состоятельной семье производителя *сакэ*. В 1900 г., в возрасте 15 лет, Яэко переехала в Токио для продолжения образования и поселилась в доме своего дяди Тоѐдзиро, личность которого оказала большое влияние на писательницу. Яэко восхищалась его мужеством, упорством в преодолении недуга (в детстве он получил травму спины) и позднее написала рассказы, связанные с событиями из жизни Тоѐдзиро − «Сумико» (1923) и «Дзюндзо, его братья и сестры» («Дзюндзо то соно кѐдай», 1923).

В Токио Яэко обучалась в Женской гимназии Мэйдзи (*Мэйдзи дзёгакко*), директор которой Ивамото Ёсихару (1863−1943) стремился воспитать «идеальную женщину», которая бы сочетала в себе «раскрепощенное мышление Запада и утонченность Востока»[1]. Позднее Ногами Яэко вспоминала: «Без этих лет в гимназии я, безусловно, не стала бы тем, что есть сейчас. Основы моего мировоззрения, конечно, были заложены в гимназии. Там закалилась и моя воля. Благодаря этому я научилась не быть заложницей политических авантюр, социального устройства и традиций. Я научилась мыслить свободно»[2].

Окончив гимназию в 1906 г, Яэко сразу вышла замуж за Ногами Тоёитиро, исследователя английской литературы. Он был учеником выдающегося писателя Нацумэ Сосэки (1867–1916) и первое сочинение Яэко прочел перед мастером и его учениками на литературном собрании. Рассказ «Узы» («Эниси», 1907) получил одобрение Нацумэ Сосэки и был опубликован в журнале «Хототогису» («Кукушка») по его рекомендации.

Начальный этап (1907−1911) в творчестве Ногами Яэко был связан с написанием рассказов. В жанре малой формы, популярном в Японии, писательница оттачивала мастерство, формируя взгляд на литературу как на адекватное отображение действительности. Благодаря Нацумэ Сосэки она избежала воздействия натуралистической прозы, процветавшей в то время, и ее эгоромана (*ватакуси сёсэцу*).

Рассказы писательницы были посвящены внутрисемейным отношениям и выполнены в технике *сясэй* – зарисовки с натуры. Она следовала взглядам Нацумэ Сосэки, изложенным в литературно-критической статье «Зарисовка с натуры» («Сясэйбун», 1907), в которой мастер выразил свое представление о взаимоотношениях художника и отображаемой им действительности: «Писатель всматривается в действительность не так, как аристократ смотрит на

[1] Copeland R., Ortabasi M. The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan. – New York, 2006. − P. 294.

[2] Сакка но дзидэн (Автобиографии писателей). Ногами Яэко. – Токио, 1994. – Т.44. − С. 54.

простолюдина. Не так, как врач − на пациента. Не так, как мудрец − на глупца. Не так, как мужчина смотрит на женщину или женщина − на мужчину. Но так, как взрослый смотрит на ребенка. Он относится к ней так, как родители относятся к своему ребенку»[3]. Беспристрастное отношение к реальности, принятие ее такой, как она есть, вылилось у Ногами Яэко в бытописательство, внимание к психологии людей, раскрытие мира чувств. По наблюдению критика Сэнума Сигэки, в своей писательской работе Ногами проявляла свойственную женщинам сердечность, однако избегала излишней сентиментальности[4]. Безусловно, ее литература была далека от повседневных проблем домохозяйки.

Рассказ «Алтарь» («Хотокэ но дза», 1907) повествует о привязанности дочери к матери. Рассказ «Праздник Танабата» («Танабатасама», 1907) восходит к легенде о любви двух звезд – Волопаса и Ткачихи. В рассказе «Сосед» («Отонари», 1908) выведены люди из низшего слоя общества, достоверно изображена картина социального неравенства. Героиня рассказа принадлежит к зажиточным кругам, она вступает в разговоры с детьми бедняка-соседа, который терпит нужду и лишения. Позднее аналогичный сюжет нашел воплощение в рассказе Миямото Юрико (1899−1951) «Бедные люди» («Мадзусики хитобито но мурэ», 1916). В рассказе «Отец и трое дочерей» («Титиоя то саннин но мусумэ», 1911) Ногами уделила внимание психологии семейных отношений, настаивая на ценности института семьи, ее значимости в формировании человеческой личности. Рассказ выдержал несколько изданий. Отцу она посвятила и рассказ «Смерть отца» («Тити но си», 1915).

Творческие позиции Ногами Яэко трансформировались под влиянием обстоятельств ее жизни. В период с 1910 по 1918 г. она стала матерью троих сыновей, однако продолжала писать рассказы и публиковать их в ведущих литературных журналах того времени – «Синтѐ» («Новое течение»), «Тюокорон»

[3] Нацумэ Сосэки. Собрание сочинений. − Токио, 1967. – Т. 18. – С. 38.
[4] Нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской литературы). – Токио, 1975. – Т. 24. – С. 523.

(«Центральная трибуна»), «Мита бунгаку» («Литература университета Мита»), а также в газетах. В 1914 г. скончался ее отец, а в 1916 г. ушел из жизни Нацумэ Сосэки. Эти обстоятельства заставили писательницу пересмотреть свой взгляд на художественное творчество, он приобрел критическую направленность. Сэнума Сигэки отмечает: «На нее чрезвычайно воздействовали события, происходившие в ее жизни. Если раньше она изображала явления и ситуации, анализируя их от третьего лица, то теперь она рассматривает их, пропуская сквозь призму своего опыта»[5].

Эволюция творческой личности Ногами Яэко происходила не только под влиянием факторов ее частной жизни. Определенную роль в ее писательской судьбе сыграло участие в обществе «Сэйто» («Синий чулок», 1911), членом которого она стала вместе с такими писательницами, как Тамура Тосико (1884−1945) и Мидзуно Сэнко (1888−1919). С этого момента она отходит от литературной практики *сясэй*. Организатором общества «Синий чулок» и одноименного журнала была писательница Хирацука Райтѐ (1886−1971). Она стремилась объединить японских женщин и предоставить им возможность публиковать свои произведения. «Женщина – это солнце» − таков был провозглашенный ею девиз общества. Ногами Яэко покинула его через месяц после создания, однако продолжала печататься в журнале «Сэйто», вплоть до его закрытия в 1916 г. Писательнице были близки идеи феминистического движения в Японии, что проявилось во многих ее сочинениях.

Не случайно Ногами Яэко привлекла судьба Софьи Ковалевской (1850−1891), известного математика, как символ успеха женщины в борьбе с репрессивным обществом мужчин. «Автобиография Сони Ковалевски» («Сония Коварэфусукии но дзидэн», 1913) является переводом повести «Сестры Раевские», выполненным японской писательницей. Эта работа была продолжена – и вскоре появился перевод книги Анны Шарлотты Лефлер-Эдгрен (1849−1892) «Соня Ковалевски» (1915). Полный перевод книги под названием «Соня Ковалевская» был

[5] Сэнума Сигэки. Мир Ногами Яэко. − Токио, 1985. – С. 22.

опубликован в 1924 г., затем было предпринято еще два издания – в 1932 г. и в 1978 г. Каждое из трех изданий сопровождалось предисловием, написанным Ногами Яэко.

Дональд Кин предлагает проанализировать эти предисловия с точки зрения аксеологических предпочтений, выдвигаемых японской писательницей [6]. Первоначально она выражала восхищение достижениями женщины-ученого, которая стала профессором математики, раскрыв свои интеллектуальные возможности. Во втором предисловии Ногами подчеркивала свободолюбивый дух русских женщин, которые боролись за равноправие с мужчинами в 1860−1870 гг. точно так же, как ее современницы борются в Японии. По мысли Ногами, родись Ковалевская в Советской России, она была бы идеалом комсомолки. Ведь коммунистическое общество – то, о чем она часто мечтала, рисуя его в своих фантазиях. В третьем предисловии Ногами пристально всматривается в повседневную жизнь своей героини и понимает, что выдающийся математик и писательница была одиноким человеком, постоянно делая нелегкий выбор между профессией и семьей. Ногами писала о значимости для человека личной жизни, семейных отношений, традиционных устоев. В этих предисловиях была продемонстрирована эволюция воззрений не только Ногами, но и передовых женщин ее поколения.

Последующие годы (1912−1921) были связаны для Ногами с написанием рассказов, сказок, пьес, эссе и переводческой работой. В 1919 г. ее рассказы для детей печатались в журнале «Акай тори» («Красная птица»). К началу 1920-х гг. она уже утвердила себя как детская писательница не только собственными сочинениями, но и переводами книг американского писателя Томаса Булфинча (1796−1867) и шведской писательницы Сельмы Лагерлѐф (1858−1940).

С 1916 г. начинается драматургическая деятельность Ногами Яэко. Появляются ее идейно-социальные пьесы «Поджог-убийство» («Хока сацудзинхан», 1916), которая с успехом

[6] Keene D. Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. – N-Y., 1984. − P. 1116−1117.

прошла на сцене в 1917 г., и «Младенец духа» («Рэйкон но акамбо», 1918), хотя она была сатирической. Как драматург Ногами продолжает творить в 1920-е гг.

Знаменательным для писательницы стал 1922 г. Литературный критик Хирано Кэн особо отметил ее рассказ «Путешествие одного мужчины» («Ару отоко но таби», 1922), вызвавший у него ассоциации с романом Нацумэ Сосэки «Сердце» («Кокоро», 1914). Критик писал: «Творчество Нацумэ Сосэки оказало огромное влияние на идейные и художественные позиции Ногами Яэко. Думаю, что он единственный писатель, обладавший острой свежестью взгляда и способностью неустанно творчески развиваться. Начиная с романа "Ваш покорный слуга кот" ("Вагахай ва нэко дэ ару", 1905) и заканчивая романом "Свет и тьма" ("Мэйан", 1916), он не переставал удивлять разнообразием авторского стиля. Поэтому, считаю, что вполне закономерно назвать Ногами Яэко преемницей Нацумэ»[7].

Рассказ можно считать экспериментаторским продвижением писательницы в области психологической прозы. В ее творчестве уже наблюдается более сложный подход к выявлению основ внутренних конфликтов личности и социального диссонанса. Она вторгается в неведомые глубины человеческой психики, исследуя скрытые пласты страдания от любви и одиночества, вплоть до психического срыва. Вместе с тем произведение опирается на сюжет легенды о девушке по прозвищу Вишенка, известный в японском национальном фольклоре со времен антологии «Манъѐсю» («Собрание мириад листьев», 751). В XX в. он был реализован не только в рассказе Ногами Яэко, но и в романе Кикути Кан (1888−1948) «Птица милосердия» («Дзихисинтѐ», 1916), и в пьесе Курата Хякудзо (1891−1943) «Смерть девушки» («Сѐдзѐ но си»).

Следующим шагом в углублении идейно-тематического содержания ее творчества стала повесть «Шхуна "Нептун"», в которой писательница провела этико-философский анализ экстремальной ситуации, придавший произведению

[7] Хирано Кэн. О творчестве Ногами Яэко // Собрание современной японской литературы. − Токио, 1966. – Т. 63. – С. 388–436.

экзистенциальное звучание. Экипаж рыбацкого судна потерпел бедствие и оказался перед нравственным выбором: умереть голодной смертью или совершить преступление и опуститься до каннибализма. Столкновение духовных и витальных ценностей составляет суть произведения, и в этом противоборстве побеждают высшие духовные силы, которые позволяют человеку сохранить себя свободной личностью и осознать смысл своего существования.

Повесть выявила эклектизм воззрений Ногами Яэко. Воспитанная в духе традиционной японской религии Синто, которую исповедуют и ее герои, она в дальнейшем получила христианское образование в гимназии, а увлечение древнегреческой мифологией, в которой каннибализм уже понимался как преступление, усложнило картину мира писательницы, что проявилось в мироощущении ее персонажей. Одни из них, потеряв веру в своих богов, совершают нравственное падение, переживают чувство вины и греха, понимая, что не искупить содеянного. Эгоистическое волеизъявление, индивидуалистическая свобода привели их к убийству ближнего. Другие проявляют стойкость духа и придерживаются социально табуированного порядка. Вместе с тем в произведении проводится христианская идея милости к падшим, а также идея раскаяния как избавления от тяжести грехов.

В 1922 г. Ногами Яэко знакомится с Тюдзѐ (Миямото) Юрико (1899−1951), ставшей в дальнейшем известной пролетарской писательницей. Однако Ногами не разделяла ее революционных убеждений, выступала против распространения анархистских взглядов, асоциальных выступлений. Ее произведения 1930-х гг., посвященные общественно-политической тематике, убедительно демонстрируют отношение автора к левому движению как к духовному порыву неопытной молодежи.

Первым крупным произведением Ногами Яэко стал роман «Матико» (1931), героиня которого сталкивается с проблемой социального неравенства. В университете она изучает социологию и начинает вникать в суть общественного устройства. Ее привлекает молодой человек Сэки, исключенный из университета за левые взгляды, участвующий в

революционном движении. Девушка, воспитанная в буржуазной среде, стремится вырваться из круга сословных ограничений. Этим обусловлена ее симпатия идеям марксизма и борьбе пролетариата. Узнав о близости Сэки с другой женщиной и расставшись с ним накануне свадьбы, Матико размышляет о том, что для нее были притягательны только его идеи, желание изменить свою жизнь, а истинного чувства к нему она не испытывала, находясь в плену ложных представлений и слепых убеждений. Пробужденное самосознание Матико позволяет ей увидеть несостоятельность и безответственность Сэки, который отказывается быть отцом своему ребенку. В связи с этим она выражает сомнение в торжество марксистских идей, в реальность справедливого общественного устройства. Своенравная и эмоциональная, молодая героиня охвачена противоречивыми мыслями и чувствами. Она проходит путь взросления, обретая способность критически оценивать действительность. Об идейной направленности романа автор говорила: «Мысль героини о том, что участие в левом движении не поможет построению всеобщего счастья и не будет способствовать распространению новой общественной морали, является моим личным убеждением»[8].

В обстановке репрессивных действий властей, отступничества молодежи от левого движения Ногами Яэко в 1937 г. начала публикацию романа «Лабиринт» в журнале «Тюокорон», однако издание книги пришлось приостановить по цензурным соображениям. Работа была завершена только в 1956 г. Роман явился выдающимся произведением писательницы и был удостоен литературной премии Ёмиури (1957).

В романе-эпопее автор смогла развернуть несколько художественных тем, актуальных для своего времени. Прежде всего в нем звучит тема молодежи, идейных и нравственных исканий молодого поколения в лабиринте жизненных обстоятельств и общественно-политических сдвигов. Левое движение, полицейские репрессии, действия японской армии в

[8] Ногами Яэко. Дзэнсѐсэцу (Полное собрание сочинений). – Токио, 1960. – Т. 1. – С. 244.

Китае – все это убедительно представлено в романе, который отличается исторической достоверностью. Объективная картина событий передана в судьбах героев, в их столкновениях с реакционной политикой правящих кругов, милитаристской экспансией, ханжеской моралью. В галерее психологически выверенных женских образов писательница продолжила исследование гендерной темы, свойственной ее творчеству. Заслуживает внимания прозвучавшая в романе тема искусства, которая связана с театром Но как с национальным достоянием страны. Погружение в созерцательную сферу искусства выполняет функцию изоляции от суетного повседневного бытия. Ногами Яэко неизменно решает проблему антагонизма индивида и общества – мира личной свободы с ее ценностными ориентирами и узаконенными нормами социума.

Вершиной творчества Ногами Яэко стал исторический роман «Хидэѐси и Рикю» («Хидэѐси то Рикю», 1962−1963), где прозвучала близкая ей тема: искусство и политика. Основной конфликт разворачивается между мастером чайной церемонии Сэн Рикю и военным правителем Японии Тоѐтоми Хидэѐси, который восхищается искусством мастера, но без видимой причины охладевает к нему и приказывает ему покончить жизнь самоубийством. Диктатор увлечен не только чайной церемонией, но и театром Но, а Рикю втянут в политические авантюры как друзей, так и врагов своего покровителя. Автор вводит в повествование сына Рикю – Кисабуро, который, будучи представителем нового поколения, не разделяет эстетических взглядов отца.

Некоторые эпизоды романа расцениваются как аллегория японского общества 1930-х гг. В образе Хидэѐси воплощены идеи милитаристских группировок, а в образе Рикю – взгляды противников военных действий. Судьба выдающегося мастера чайной церемонии Рикю, который предпочел смерть отречению от собственных идей, символизирует победу искусства над политической властью. Роман «Хидэѐси и Рикю» был удостоен премии в области женской литературы. По нему был снят фильм «Рикю», сценарий которого подготовила писательница.

В завершении творческого пути Ногами Яэко обратилась к автобиографической прозе и написала роман «Лес» («Мори»,

1975), в котором прозвучали проблемы «отцов и детей», воспоминания о днях детства и юности, о мечтаниях молодых людей, вступающих в жизнь. За этот роман писательница получила литературную премию Японии.

Творческий путь Ногами Яэко был отмечен многими наградами. Она внесла значительный вклад в становление и развитие японской литературы XX в., раскрывая сложный духовный мир своих героев, обращаясь к актуальным проблемам в жизни человека и общества.

Choi Inna
(SPbSU, Russia)

The Face of the Twenty-first Century Korean Literature – Novelist Park Min-gyu and his Story Castella (2005)

Park Min-gyu debuted in 2003 by writing a novel *Legends of the World's Heroes*. His powerful imagination, understanding of the minority, and the original narratives led him to become the face of Korean literature in the 21st century. Since that time he published four novels and two story collections. As Park Min-gyu mentioned in his interview to a Quarterly Magazine for Publishers, he doesn't know much about novel writing techniques and he is the kind who writes instinctually, with energy. Until he published *Castella* he didn't know about the third person point of view and just wrote everything in first person. Maybe, that is the reason why Park Min-gyu was able to be free because he didn't know the conventions of the novel. The issue of living in a capitalistic world is embedded in many of Park's works and it is one of the most important traits of his novels. In his early work such as *Legends of the World's Heroes* or *Sammi Superstars' Last Fan Club* there is a cynical, critical attitude toward heroic characters. In contrast, short stories focus on the lives of the powerless. The hero in most of the stories tries to change the world but the world didn't change at all, and finally he feels that everything is determined.

As a representative of the new generation of Korean writers, Park Min-gyu can be called as a post-modernist writer if to look from the side of the form of his works. But if to look from the side of the

content, it can be said that he is traditional Korean writer and one can trace in his works original Korean ideas of life. For example, *Castella* is one of the stories, which shows exactly the Korean concept of the world.

Цой И.В.
(СПбГУ, Россия)

Корейская литература начала XXI-го века – рассказ Пак Мингю «Бисквит» («Кхастхэра», 2003)

В своем докладе я хотела бы обратить внимание на особенности корейской литературы начала XXI-го века и сделать это на примере творчества современного корейского автора Пак Мингю, представив один из его рассказов.

Почему современная литература и почему выбор пал именно на этого писателя? Дело в том, что в последнее время интерес к современной литературе Кореи вызван тем, что, к сожалению, в данный момент, за исключением одной хрестоматии, некоторых научных статей и переводов отдельных произведений современных авторов, нет системных исследований, посвященных этому периоду. С этой точки зрения литература начала XXI-го века практически не изучена в том объеме, который необходим, чтобы проследить основные тенденции в развитии корейской литературы конца XX-го – начала XXI-го веков. Те статьи, которые появляются в востоковедных изданиях, фактически основаны на замечаниях корейских критиков. Я тоже, к сожалению, не могу похвастаться обширными знаниями литературы этого периода. И скудность информации особенно сказывается, когда необходимо прочитать студентам целый курс лекций по новейшей корейской литературе. В результате, в августе 2011 года по приглашению Института переводов корейской литературы я приехала в Корею, и благодаря этой программе мне удалось побывать на творческой встрече с корейским современным автором Пак Мингю. Неформальное общение с писателем переросло в настоящий интерес к его литературному творчеству, и я прочитала первый сборник его рассказов. А в дальнейшем перевела один из рассказов из этого

сборника, о котором и буду вести речь в данном докладе. Оказалось, что это один из наиболее известных молодых авторов начала XXI-го века, который родился в 1969 году. Более того, в 2011 году именно этого писателя литературные критики назвали «лицом литературы 21-го века». В целом поколение писателей, родившихся в 60-70-е годы, называют новой творческой волной в корейской художественной прозе и поэзии. Расцвет их творчества приходится как раз на конец прошлого – начало этого столетия, и теперь эти авторы получили признание среди корейских литературных критиков. Они активно публикуются и выступают на творческих вечерах, их произведения переводятся на другие языки.

В 1986 году году Пак Мингю поступил и закончил факультет литературы и искусства Университета Чун-Ан и после нескольких лет работы в разных компаниях в 2003 году начал свою профессиональную писательскую карьеру, опубликовав роман «Легенды о земных героях» (지구영웅전설). В этом же году он написал роман «Последний фан-клуб суперзвезд «Самми» (삼미 슈퍼스타즈의 마지막 팬클럽), а также опубликовал два рассказа – «Бисквит» (카스테라) и «Спасибо, и вправду барсук» (고마워, 과연 너구리야), которые впоследствии вошли в первый сборник рассказов под названием «Бисквит» (2005). За эти два романа и сборник рассказов Пак Мингю был удостоен различных престижных литературных премий и наград. С самого начала своего творческого пути и по настоящее время Пак Мингю опубликовал два сборника рассказов (более 30 произведений) и 4 романа и продолжает активно писать и публиковаться в различных литературных изданиях.

Чем же можно объяснить сегодня такой успех и признание литературного творчества этого сравнительно молодого писателя, ведь в последнее время корейские критики уделяют ему много внимания? Возможно, тем, что, с одной стороны, этот автор в отличие от других писателей не ограничивается рамками одного жанра, он позволяет себе смешивать различные литературные стили. С другой стороны, его рассказы и романы написаны в духе постмодернистской литературы, а это именно то, что сейчас очень актуально для современной корейской прозы, которая

стремится ориентироваться на Америку и западную Европу.[1] Возможно, на первый взгляд автор провоцирует читателей своими, может быть, «некорейскими» взглядами. Однако при более пристальном рассмотрении оказывается, что это и есть по-настоящему именно «корейский» взгляд на мир, на вещи. Европейский экзистенциальный герой легко вписался в корейскую литературу, потому что в ней изначально жил персонаж (мудрец), несогласный с миром, не понятый и отвергнутый современниками. Вопреки стремительному и жесткому темпу жизни на фоне технического прогресса герои произведений Пак Мингю подобно персонажам из традиционной литературы воспринимают реальность философски, созерцательно. Таков и сам автор, который, родившись в конце 60-х и пережив 70-80-е годы – век бурного экономического развития корейского общества – все же сумел избежать «гонки на износ», сумел, по его словам, быть «праздным и даже ленивым».

По словам самого Пак Мингю, до того как начать свою литературную деятельность, он, еще будучи школьником, увлекался искусством и музыкой, а поступив в университет, по собственному желанию начал посещать лекции по поэзии. Однако он ничего не знал о том, как пишут романы и рассказы (не случайно, в первом его сборнике малой прозы все герои говорят от первого лица, и автор объясняет это тем, что просто не знал, что можно писать по-другому). В то же время прослушанный курс помог ему выработать свой собственный графический стиль написания: строки в произведении не идут сплошным текстом, а построены по принципу стихосложения, то есть, разреженны либо с большими интервалами. Не зная законов написания малой прозы, автор тем самым избежал стандартного мышления и не стал ограничивать себя рамками жанра. Он выделяет ключевые фразы в отдельную строку, а иногда и разбивает одно предложение на две строки с

[1] Первоначально Корея ориентировалась на Китай – и в политической пропаганде, и в литературных сочинениях.

интервалами[2]. Возникает ощущение, что это проза в стихах, однако это и не поэтическое произведение. Еще один пример выхода за рамки канонов – это набранные розовым цветом диалоги женского персонажа и голубым – мужского (первое издание романа «Пинг-Понг» 핑퐁, 2006), а к роману «Павана для мертвой принцессы» (죽은 왕녀를 위한 파반느, 2009) автор даже прилагает музыкальный диск как соответствующий фон для чтения романа.

В данной статье я остановлюсь на сборнике рассказов «Бисквит»[3], в частности, на первом, заглавном, рассказе из сборника под тем же названием – «Бисквит». Произведения, вошедшие в это издание, были написаны автором в период с 2003 по 2005 годы. Всего в сборнике 10 рассказов, которые, по словам самого автора, похожи на 10 музыкальных композиций из компакт-диска. Не случайно автор приводит такое сравнение: в 2004 году Пак Мингю выступал в составе группы независимых музыкантов перед Университетом Хонъик в Сеуле и знаком со многими музыкантами поколения 80-х гг.

В сборник вошли следующие рассказы:

1) Бисквит (카스테라, 2003)

2) Спасибо, и вправду барсук (고마워, 과연 너구리야, 2003)

3) Так? Жираф (그렇습니까? 기린입니다, 2004)

4) Не знаю, не знаю, рыба-солнце? (몰라 몰라, 개복치라니, 2004)

5) Скажи а-а, пеликан (아, 하세요 펠리컨, 2005)

6) Разносчица йогуртов (야구르트 아줌마, 2004)

7) Корейские стандарты (코리언 스텐더즈, 2005)

8) Нападение королевских каракатиц (대왕오징어의 기습, 2004)

9) Удар в голову (Headlock) (헤드락, 2005))

---

[2] В переводе на русский язык переводчик постарался визуально сохранить этот своеобразный графический стиль автора.

[3] 카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005.

10) Проживание в общежитии «Кабыль» (갑을고시원 체류기, 2004).

Как видно из названий рассказов, во многих из них в качестве главных или второстепенных персонажей присутствуют животные (барсук, жираф, пеликан, каракатица) либо неодушевленные предметы. Звери в данном случае играют не только роль животных, но приобретают черты человека, то есть, происходит персонификация, когда наряду с героями-людьми также представлены и действуют герои-животные. Пак Мингю часто прибегает в своих произведениях к этому приему: животные берут на себя функции человека и тем самым стирается грань между миром людей и миром природы. Здесь люди и животные наравне, разговаривают между собой и совершают какие-то действия. Герои-люди, столкнувшись с героями-животными, поначалу реагируют так, как среагировал бы самый обычный человек при виде говорящего животного, однако по истечении времени начинают воспринимать абсурд происходящего как само собой разумеющийся факт, это становится естественным, как будто, так и должно быть.

В рассказах Пак Мингю, включенных в этот первый сборник, главный герой, как правило, молодой человек, который либо учится в вузе, либо только что закончил его и находится в поисках работы, либо тот, кто использовал все шансы, но так и не сумел найти себе занятие или работу. Все произведения написаны от первого лица, то есть, от имени студента или выпускника вуза. Автор, таким образом, рассматривает в частности тот период в жизни человека, когда происходит переход из юношеской студенческой жизни во «взрослую» жизнь. Герой-студент, покинувший отчий дом, вынужден приноровиться к реальности. Закончив учебу, он покидает стены вуза и отправляется в вольное плавание. Он теперь предоставлен самому себе, должен самостоятельно найти свой путь в жизни и закрепиться. Однако современное корейское общество практически лишает его шансов найти применение полученным знаниям, в этом обществе существует четкая иерархия. Тем не менее, возможно, что именно молодость главного героя не позволяет ему впасть в отчаяние и, несмотря на трудности и

лишения, он все же находит в себе силы иронизировать над собой, видеть комичность ситуации. Не случайно, что именно комичное описание некоторых сцен в рассказах помогает избежать излишней трагичности и безвыходности сложившегося положения.

Вот и герой рассказа «Бисквит» - студент первого курса, который нашел себе жилье вблизи университета и живет теперь один в небольшой квартире на склоне холма. То ли от того, что до жилища героя надо проделать путь в 300 метров вверх по крутому склону, но никто к нему не приходит. Единственные собеседники – это хозяин пивной и продавец музыкальных дисков, который изредка приходит в пивную пообщаться. К родителям герой приходит только в тех случаях, когда надо постирать накопившееся грязное белье. Пребывая в одиночестве, герой обращает внимание на холодильник, который шумит особенно громко по сравнению с другой техникой – телевизором и магнитофоном. Поначалу героя раздражает этот шум, однако по истечении времени он понимает, что именно благодаря этому постоянному шуму холодильника он может не ощущать себя одиноким. В результате холодильник заменяет ему друга.

Одиночество всегда нагоняло на меня тоску.

Вот так и случилось, что мы с холодильником стали друзьями. Мне, по крайней мере, так показалось. Еще раз повторюсь, что благодаря его жуткому грохоту я чувствовал себя не таким одиноким. Мы были только вдвоем, в этой «квартирке на холме», куда никто не приходил. Холодильник оказался вполне приличным другом, не хуже чем все остальные….[4]

Далее герой пытается выяснить историю появления холодильников и даже представляет, что это и не холодильник вовсе, а в прошлой своей жизни отчаянный парень, который погиб под обрушившейся стеной во время футбольного матча между «Ливерпулем» и «Ювентусом». Холодильник становится

[4] 카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005. С. 16.

для него не просто агрегатом для заморозки продуктов, а личностью с вполне определенным характером.

Да. Этот холодильник, который в прошлой жизни был забиякой и хулиганом, от рождения имел твердое право выражать свое мнение. Наверняка, парень был горлопаном и сорвиголовой. Может быть, на той игре «Ливерпуля» с «Ювентусом» он во всю глотку орал «Бодни!» и уж точно был в первых рядах нарушителей порядка. Многие бы поспорили, конечно, но я-то знал, что все было именно так. Вот это высший класс![5]

Это может показаться странным, но – неожиданно для меня самого – мир холодильника поглотил меня. Именно так – мне стало безумно интересно. Постепенно я стал все чаще пропускать занятия, почти не заглядывал к родителям, временами появляясь у них, только чтобы постирать накопившееся грязное белье. Как бы это объяснить? «Мир холодильника? Да кому это нужно?». Ощущение было такое, словно я, все это время шедший в ногу с моими товарищами, разделявшими это мнение, внезапно провалился в открытый люк.[6]

А под люком скрывался темный, тайный, прохладный мир холодильника. Я, будто газ фреон, целыми днями бродил по капиллярам никому неведомого мира, а когда наступала ночь, я застывал, словно блестящая изморозь, прилипшая к стенке этого подземелья, и все, чего мне хотелось, – забыться во сне.[7]

Но в один прекрасный момент герой осознает, что холодильник до сих пор использовался не по назначению. В результате, он приходит к выводу, что холодильник – это место, куда можно положить самое ценное, что есть на этом свете, и те вещи, которые приносят вред этому миру. С этого момента герой начинает заполнять холодильник ценными и вредными вещами.

[5] Там же. С. 19-20.

[6] Там же. С. 18.

[7] Там же. С. 18-19.

Это и книги, и диски с фильмами, и целый перечень других предметов.

Как я уже сказал, я складывал в него все по очереди. Я положил в холодильник университет, районную администрацию, редакцию газеты и игровой зал, 7 крупных корпораций, 5 полицейских, детей из начальной школы Накто, автобус, принадлежащий автобусной компании «Кёнги», вторую линию метро, 5 разновидностей треугольного кимпап[8]*, 11 продюсеров с телевидения, 51 венчурное предприятие, 2-х кинорежиссеров, 3-х писателей, 192 управляющих заводами, 5 служащих фирм, 31 частного предпринимателя, 2-х пластических хирургов, 3 популярных певцов, 2-х пьяниц, одного голубя, 3 частных заемщиков, 2-х профессиональных борцов, одного специалиста по определению пола цыплят, 1 млн. 800 тысяч безработных, 360 тысяч бомжей, 67 членов Парламента и Президента.*[9]

Иной раз казалось, что я просто сваливаю туда все подряд, но все же у меня был довольно четкий принцип. Он состоял в том, что в холодильник должно попасть либо значимое, либо приносящее вред этому миру.[10]

Более того, однажды в холодильник попадают и отец с матерью.

Итак, я в точности последовал инструкции. Поступил, как было ней написано: 1) открыл дверцу, 2) положил отца, 3) закрыл дверцу. Вот так и отца я сумел с успехом поместить в холодильник.[11]

И, как кульминация всего этого действа, в холодильнике оказываются Америка и Китай.

---

[8] Название корейского блюда: смесь риса с овощами и мясом, завернутая в лист морской капусты в форме треугольника.

[9] 카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005. С. 29.

[10] Там же. С. 29.

[11] Там же. С. 27.

Конечно же, и после этого множество вещей оказалось внутри холодильника. Пожалуй, решающим событием стало помещение туда Америки. Точно не помню, почему я решил это сделать, но, так или иначе, а случилось это в дни Рождественских праздников. Я листал газету и, сам того не ожидая, открыл холодильник, положил в него Америку и закрыл. Вы не поверите, но, как только Америка оказалась в холодильнике, внутри него тотчас же образовалось «международное сообщество».[12]

Что? Что станет с моей планетой Землей? – не успел я об этом подумать, как Китай уже был внутри холодильника. Как бы получше объяснить? Для холодильника это стало последней каплей. Из 1 миллиарда 268 млн. 100 тысяч китайцев двое не успели зайти, пришли в бар и стали ругаться.[13]

Как я и ожидал, внутри него действительно раскинулся огромный-преогромный Китай, за исключением двух опоздавших китайцев.[14]

Теперь внутри холодильника помещен целый мир. С одной стороны, существует реальная действительность, в которой живет герой рассказа, с другой – мир внутри холодильника, и герой здесь играет функцию посредника между миром людским и миром холодильника.

История появления холодильников – это история борьбы с гниением.[15]

Несомненно, что и сейчас он многое хотел бы высказать –

бормотал я, глядя на холодильник.

В глубине души я все больше проникался к нему сочувствием.

---

[12] Там же. С. 29-30.

[13] Там же. С. 31.

[14] Там же. С. 32.

[15] Там же. С. 20.

А если посмотреть на все с точки зрения холодильников, то каким же прогнившим кажется им наш мир?[16]

В итоге рассказ заканчивается тем, что на следующее утро нового года герой, открыв холодильник, обнаруживает в нем только кусочек бисквита.

Холодильник затих.

Да, в самом деле, что же стряслось? Прижав, что есть силы ухо к холодильнику, я смог различить лишь самый обычный звук циркулирующего где-то внутри него воздуха. Что такое? В какой-то миг сердце мое будто оборвалось. А что же случилось с этим миром? С Китаем? С Америкой? И с родителями? Я распахнул дверцу холодильника.

К моему изумлению внутри было совершенно пусто,
И только прямо посередине холодильной камеры
стояла – одна-одинешенька – чистая белая тарелка.
И на ней –
лежал кусок бисквита.
Я достал его, стараясь быть очень осторожным,
Словно в руках у меня оказался весь мир.
Я едва верил своему зрению и осязанию.
Но этот ровный и нежный прямоугольник существовал на самом деле.
Я надкусил бисквит.
Тонкий сладкий аромат, пройдя сквозь рот и нос,
проник до самой евстахиевой трубы.
Это –
это был вкус всепрощения.
Странно,
Но, ощущая во рту, этот теплый и нежный кусочек бисквита,
я заплакал.[17]

[16]카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005. С. 22.

[17] Там же. С. 34-35.

Мир, помещенный внутрь холодильника, превращается в этот единственный кусочек бисквита, и для героя, надкусившего бисквит, этот вкус кажется вкусом всепрощения.

Куда же направятся души умерших людей?
Наверное, они воспарят в космос. Ведь, что очень важно,
эти души останутся свежими, их бережно сохранит
холодильник под названием «стратосфера».
А потом придет время, когда они вернутся к нам.
Как бы то ни было, именно поэтому
в новом столетии всех людей, которые придут в этот мир,
нужно принять с теплотой – так я размышлял.
Ведь им было холодно.
Ведь им было очень холодно…[18]

Так о чем же идет речь в данном рассказе? Ведь, по сути, в нем нет сюжета: герои не выясняют отношения, в рассказе нет и любовных коллизий. Но дана цепочка меняющихся состояний главного героя. Вначале он обнаруживает предмет (холодильник) и начинает познавать его. По мере познания меняется его ощущение мира и себя в этом мире. Герой начинает понимать, что холодильник – это вовсе не предмет, а личность (бывший футбольный болельщик). Более того, далее он приходит к мысли о том, что до сих пор холодильник использовался не по назначению. В результате, герой кладет внутрь целый мир, который потом превращается в бисквит.

На первый взгляд, этот корейский рассказ написан в духе западной современной постмодернистской традиции. Есть герой-одиночка, живущий в прагматическом мире. Молодого студента можно причислить к группе так называемых маргиналов, тех, кто находится не в центре, а на периферии. Постоянное одиночество приводит героя к мысли о дружбе с холодильником, символом технического прогресса общества. Он лишен теплых человеческих отношений, и, как это ни парадоксально, вступает в такие отношения с холодильником, машиной, призванной замораживать продукты, то есть, изначально задуманной как

[18] Там же. С. 32-33.

источник холода. Однако, с другой стороны, этот рассказ основан на восточных представлениях, а именно, на «индустриализированной» идее перерождения. Болельщик перерождается в холодильник, не в живое существо, как принято в буддийской традиции, а в предмет, но который ведет себя как живое существо. А далее «живая утроба» холодильника заглатывает всю предметно-человеческую вселенную, которая в свою очередь превращается тоже в предмет – в бисквит. А бисквит как предмет потребления, вновь поедается, то есть, предназначен для поглощения (уничтожения). В итоге, весь мир перерождается в вещь чисто утилитарного назначения. Не показана ли здесь автором модель современного общества потребления!? По-другому сюжет этого произведения можно еще интерпретировать и с точки зрения традиционно известной мифологической модели смерти-рождения героя: у Пак Мингю мир, помещенный в холодильник, перерождается в съедобный предмет (кусочек бисквита). Следуя традиционной схеме, старого героя поедают, чтобы вновь родить в новом качестве – красивым, молодым, сильным, умным, то есть, чтобы он стал лучше, чем прежде. В данном случае то же самое проделывается со старым, негодным миром, только результат получается вполне достойным этого жестокого мира – перевоплощение происходит такое же прагматическое, как и эта действительность: это то, что можно съесть. Идея стертости границ «живого-предметного» миров, возможно, тоже есть определенная «индустриализированная» модель традиционного корейского представления о мире, когда нет границ между «Я» и «Не-я», «субъектом» и «объектом». Просто в традиции речь шла о «Я» и «природных объектах» (живых и мертвых, условно мертвых – гора, река, луна и пр.), а в данном случае происходит «индустриализация» традиционного понимания мира. Возможно, Пак Мингю, также как и писатели прошлых годов, в каком-то смысле подразумевает здесь и специальный корейский термин *«хан»* 한 - несбывшиеся мечты, неудовлетворенность, бессилие – под знаком которой шла вся традиционная корейская литература. Герой предпринял попытку упорядочить этот мир, однако оказалось, что и внутри холодильника стал существовать тот же самый мир, только в

замороженном состоянии. Тем не менее, финал рассказа не вызывает чувства отчаяния, скорее, это грусть и сожаление при виде «теплого и нежного кусочка бисквита». Бисквит – это воплощение мира, где, по словам самого автора, «лампочка Эдисона – это тоже своего рода бисквит».

Возможно, что на этого писателя влияние оказала вся предшествующая литература, в частности, литература 70-80-х годов и далее 90-х. Проза 70-х годов повествует о Корее периода стремительного индустриального развития и экономического роста, когда все силы были брошены на модернизацию и экономику, человеку некогда было задумываться о вечных вопросах. Вместо этого появляется идеология, и свободолюбивый человек начинает противостоять ей. А далее, наступают 90-е годы, когда корейское общество достигает уровня развитого капиталистического государства, и наступает время потребления: все можно купить и продать, человеческая жизнь как таковая обесценивается. Высокие технологии замещают простое человеческое общение.

Если посмотреть на рассказ с точки зрения западной традиции, то мысль автора о том, чтобы поместить в холодильник то, что дорого и то, что представляет вред, отдаленно напоминает об идее Ноева Ковчега: герой использует холодильник как средство сберечь лучшее из этого мира, однако в то же время и как способ освободить этот мир от того, что приносит зло. С другой стороны, в таких фразах как *«История появления холодильников – это история борьбы с гниением»* или «*А если посмотреть на все с точки зрения холодильников, то каким же прогнившим кажется им наш мир»,* корейское слово 부패 – переводится и как «гниение», и как «коррупция», то есть здесь это слово используется и в первом, прямом, и во втором – метафорическом – значении: продукты этого мира – и съедобные, и несъедобные - подвержены гниению, и чтобы предотвратить порчу, их замораживают, хранят в холодильнике. Герой приходит к мысли о том, что холодильник – это способ борьбы с гниением.

Рассказ «Бисквит» я рассмотрела как один из примеров корейской постмодернистской литературы. В произведениях последних лет в большинстве случаев нет намека на

изображение реального мира, реальных ситуаций, описания реальных переживаний. Люди совершают абсурдные, бессмысленные поступки, а вещи, предметы, ведут себя как люди. Причем, это вовсе не аллегория, где человеческие характеры и поведение людей представлены в виде фигур из мира животных, растений или даже предметов. Это – абсурд, где люди и предметы смешаны, перетекают друг в друга, все в мире лишено объема и размера – огромное вмещается в малое, а малое способно поглотить необъятное. Подобная мысль о «текучести форм», тождестве субъекта и объекта жила в традиционной корейской культуре и проявилась, прежде всего, в поэзии. Возможно, что корейский постмодернизм внешне по форме своей похож на западный, но по содержанию это все-таки корейская модель миропонимания, что и было показано на примере рассказа Пак Мингю «Бисквит».

Список использованной литературы:

1. 카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005.
2. 뒤죽박죽, 얼렁뚱땅, 장애물 넘어가기. 신수정(문학평론가)/ 카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005. pp. 305-329.
3. 작가의 말. 브라더, 브라더, 브라더/카스테라. 박민규 소설. 문학동네. 파주, 2005. pp. 330-334.
4. 박민규와 그의 <카스테라>에 대한 일고. 브루노 안토네타 (Antonetta L. Bruno).
5. The Face of the Twenty-first Century. Novelist Park Min-gyu. Interview/list. Books from Korea. Vol. 12 Summer 2011. pp. 30-33.

Fedotoff Alexander
(Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

The Simple Life of the Confucian Hermit (On Yun Son-do's Lyrics)

It is not a secret that Korean literature, first of all Classical Korean literature belongs to the so-called East Asian Literary Aggregation side by side with Chinese, Japanese, and Vietnamese. It means that these four literatures form a literary unity which reflects a certain cultural and spiritual universe of these four nations. It is absolutely clear that Chinese literature as the most ancient and the richest in genres and styles has been playing the leading role within this

aggregation. Not to forget the usage of the Classical Chinese language as literary and documentary lingua franca in East Asia for thousands years!

So, compared with Chinese Classical literature, Korean, Vietnamese and even Japanese literature seems to be treated as a comparatively unknown and local one[1]. On the other side, there are brilliant authors who although their status of belonging to the so-called literary periphery, created real literature masterpieces which made up the so-called world-wide image of these literatures. Including Korean literature!

To my mind Yun Son-do[2] [윤선도, 尹善道 (1587-1675)] and his lyrics have a chance to be treated as such! Yun Son-do is regarded by most Korean commentators as the greatest of the *shijo* poets. Famous Korean scholar Peter H. Lee names Yun Son-do —the master of the form (*shijo* – A.F.), whose lyrics are diverse in mood and method and abound in finely chiseled phrases" (Lee, 1990:177). Peter Lee analyses the figure of the poet and his poems in *A History of Korean Literature* (Lee, 2003:205-219) in the most amazing way. According to his view Yun Son-do's lyrics are diverse in mood and technique, and his diction is peerless. Graceful, delicately varied rhythms are natural to him, and every poem exhibits new techniques and a fresh tone. Yet his invention is so subtle that it becomes noticeable only after repeated close readings of his poems.

Yun Son-do's masterpiece in the group of songs entitled *New Songs in the Mountain* is the *Songs of Five Friends (오우가, 五友歌* or *O U-ga)* , written in praise of water, pine, bamboo, and the moon. By naming the five natural objects as his friends, rather than his fickle fellow mortals, the poet has won a new domain for himself and his poetry. He established a relationship with nature that is preserve of those possessing poetic sensibility.

You ask how many friends I have?
Water, rocks, pine, and bamboo.

---

[1] Herewith, I mean only the so-called classical period of the above-mentioned literatures – A.F.

[2] Here I use the McCune-Reischauer system for the Romanization of the Korean language – A.F.

And when the moon rises over east mountain, I feel even
greater pleasure.
Enough:
to these five why add more?

Songs of Five Friends (O'Rourke, 2002:93).

Yun Son-do was one of the Korean poet-ministers who had turbulent political careers. He passed the civil-service examination at the *chinsa* level when he was twenty-six, but he did not serve under the tyrant Kwanghae-gun (광해군, 光海君, r. 1608-1623). In 1616, he presented a memorial to the king demonstrating against corruption in the court, for which he was duly exiled to Kyŏnwŏn, where he spent the next thirteen years and is said to have written his earliest poems. He was recalled in 1623 when Injo succeeded to the throne. In 1628 he was appointed personal tutor to the two young princes, Pongnim taegun (봉림대군, 鳳林大君) and Inp'yŏng taegun (인평대군, 麟坪大君, 1622-1658). He got into trouble again during the Manchu Invasion of 1636 for failing to attend on the king. He was sent in exile to Yŏngdŏk but was soon released. Over the next number of years he wrote a series of memorials to the king, which kept getting him into trouble.

Yun Son-do was summoned to the capital by king Hyojong (효종, 孝宗, r. 1649-1659) in 1652, but there the poet's political enemies defamed and reviled him. After a month's stay at court, Yun Son-do retired to his retreat. There he wrote *The Disappointing Journey (몽천 요),* literally: *A Dream Visit to Heaven*, in which the "The Jade Emperor" is king Hyojong himself and the "hosts of spirits" represents his opponents. In its closing song Yun Son-do laments the absence of wise ministers who could "arise up" the "White Jade Tower" by delivering the state from the evils of the day (Lee, 2003:217).

The final embroilment occurred over the length of the mourning period that was adjudged appropriate for Hyonjong's mother. Again Yun Son-do's opponents carried the day, and the poet was banished to Samsu, where he remained until his release in 1668 (O'Rourke, 2002:90). Seventy-six of his *shijo* poems are extant.

Teaching *shijo* poetry is a privilege. Saying this, I am not exaggerating! The *shijo* is the most popular and most Korean of all traditional Korean poetic forms. It flourishes today as it has foe nearly

six hundred years, not only in Korea but wherever there is a Korean community. Korean scholar Kim Kichung says that through its long history it has been the poetic form best loved and most accessible to amateurs, and it has so remained. Today, when literacy in hangŭl is nearly universal in Korea, it is the one classical poetic form accessible to everyone, reader or writer (Kim, 1996:75).

Other Korean scholar – Prof. Kim Hunggyu – stresses that Yun Son-do not only give us the most detailed portrayal of an idealized life in harmony with nature, nut also represent one of the linguistic and aesthetic peaks of the *shijo* genre (Kim, 1997:68-69). Yun Son-do is a unique poet because of his special attention to the poetic form – he invented the so-called cycle poetic genre. The most famous is *The Fisherman's Calendar (어부사시사; 漁父四時詞)* – cycle of forty poems describing the four seasons in one of Yun Son-do's favorite retreats. The fisherman is a time-honored symbol of the wise man who lives simply in nature.

Poems of Yun Son-do are included into the collection of the most significant Korean poetic masterpieces by Kim Yŏng-nag (Kim, 2001:62-68).

Famous Korean literary critic Ch Dong-il and French Koreanist Daniel Bouchez name Yun Son-do ―Lemaître du genre", who contributed much for the creative changes in *shijo* poetry (Cho Dong-il and Daniel Bouchez, 2002:265).

In the same way is regarded Yun Son-do by Russian scholars Adelaida Trotsevich who names him ―master of the classical *shijo* and, first of all, of landscape poems" (Trotsevich, 2004:125-127) and Mariana Nikitina who underlines that *shijo* genre reached its fictional and aesthetic ups in the poems of Yun Son-do (Nikitina, 1994:8).

Yun Son-do was inspired to write his poem when reworking the earlier *Fisherman's Song (어부가)* by Yi Hyŏn-bo (이현보, 李賢輔, 1467-1555), which in turn was a reworking into nine verses of an anonymous poem from Koryŏ (O'Rourke, 2001:13-14). *The Fisherman's Calendar* shows some differences in syllable count from the regular *shijo* pattern. In addition, it features two refrains, which are not found in *shijo*: the first refrain varies in a regular pattern through the verses and it describes various tasks on the boat, pushing off, raising sail, lowering sail, rowing, etc.; the second refrain is

onomatopoeic, *chigukch'ong, chigukch'ong,* representing the winding of the anchor chain, and *ŏsawa*, the rhythm of the oars.

Mist lifts on the stream in front,
sunlight illuminates the mountain behind.
Push away, push away!
The night tide is almost out;
Soon the morning tide will be coming in.
Chigukch'ong, chigukch'ong, ŏsawa!
Flowers
in profusion adorn the river village; distant hues are best.
Spring (O'Rourke, 2002:95).

The day is hot;
Fish jump in the water.
Weigh anchor, weigh anchor!
Seagulls in twos and threes fly back and forth.
Chigukch'ong, chigukch'ong, ŏsawa!
My fishing pole
is ready; did I put the makkŏlli jar on board?
Spring (Ibid).

This poem gives us a wonderful opportunity to think over its meaning and significance. The fisherman may be treated not as a person who makes a living by fishing; rather, he may symbolize a reclusive *yangban* who attempts to get close to nature so as to transcend mundane concerns. The "lonely pine" and the moonlight shining of the empty boat express the desire for a life free of worry. Images of clouds, waves, snow, moonlight, and solitary thought are used to create a lonely atmosphere (Kim, 1997:69).

Flowers bloom when it's hot;
Leaves fall when it's cold.
Pine, you are impervious to snow and frost?
Thus I know
your roots reach straight to the Nine Springs. (Ibid, p. 94).

And one more example of brilliant Yun Son-do's poems:

I'm building a straw hut beneath a rock
in a landscape of mountain and water.
Those who do not understand laugh at what they see,
but folly

and rustic simplicity somehow seem to become me.

Natural Joy (O'Rourke, 2002:91).

Yun Son-do's poems reveal his joy in nature and show his determination to leave the confusion of political life and retire to the simple life of the hermit.

Bibliography

(Cho Dong-il and Daniel Bouchez, 2002). Cho Dong-il and Daniel Bouchez. *Histoire de la littératuyre coréenne de origins à 1919.* Paris: Fayard, 2002.

(Kim, 1997). Kim, Hunggyu. *Understanding Korean literature.* New York and London: An East Gate Book, 1997.

(Kim, 1996). Kim, Kichung. *An introduction to Classical Korean literature. From Hyangga to P'ansori.* New York and London: An East Gate Book, 1996.

(Kim, 2001). 김영락. *영역시조 – 한시선.* 서울:전망, 2001.

(Lee, 1990). Lee, Peter H. *Anthology of Korean Literature. From Early Times to the Nineteenth Century.* Compiled and Edited by Peter H. Lee. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

(Lee, 2003). Lee, Peter H. *A History of Korean Literature.* Cambridge University Press, 2003.

(Nikitina, 1994). Никитина, М.И. Корейская поэзия XVI-XIX вв. в жанре сиджо (Семантическая структура жанра. Образ. Пространство. Время). Санкт-Петербург: Центр „Петербургское Востоковедение", 1994.

(O'Rourke, 2001). Yun Son-do. *The Fisherman's Calendar.* Translated and edited by Kevin O'Rourke. Seoul: Eastward Publication, 2001.

(O'Rourke, 2002). *The Book of Korean Shijo.* Translated and edited by Kevin O'Rourke. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 2002.

(Trotsevich, 2004). Троцевич, А.Ф. *История корейской традиционной литературы (до XX в.). Учебное пособие.* Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004.

Fedotova Tatyana
(MSU, Russia)

Image of Birds in Japanese Poetry of Grief and Sorrow

Japanese poetry of grief and sorrow has a long history and originates from ancient songs, which played during funeral. After many years early verses acquired a complicated structure and became very beautiful poetry with many special words and phrases difficult for understanding its real meaning.

The one of the earliest poetic image in Japan is image of birds. There are more over 611 references of birds in poems of the first Japan's anthology, the *Man'yoshu* (―Collection of myriad words"), completed in VIII century.

In the laments of the *Man'yoshu* image of birds mainly symbolizes the soul of the person who has died. According to the ancient views of the Japanese, birds were mediators between humans and the supernatural world.

Despite the fact that by the beginning of the XIII century under the influence of Buddhism mentions the birds had disappeared from the Japanese poetry of grief and sorrow, the image of birds continues to be one of the most lyric images of Japanese poetry.

Федотова Т.В.
(МГУ, Россия)

Образ птиц в древних и средневековых песнях скорби

Поэзия скорби и печали начала формироваться в Японии во второй половине VII в. Древние песни-плачи *минэ*, ранее сопровождавшие погребальные обряды, получили название *банка* и были широко представлены в первой японской поэтической антологии «Манъѐсю» («Собрание мириад листьев» VIII в.) наряду с песнями об охоте, странствиях, встречах, разлуках и песнями о любви.

Большинство плачей антологии сложены в виде «коротких песен» *танка* с чередованием слогов 5-7-5-7-7. Однако некоторые из них представляют собой «длинные песни» *тёка*, состоящие из нескольких пятисложных и семисложных стихов.

Одна часть песен-*банка* «оплакивает» умерших принцев и их родственников; другая – «скорбит» по навсегда ушедшим возлюбленным, друзьям, другим поэтам и странникам, погибшим в пути.

В плачах-*банка* содержится большое количество описаний погребальных обрядов середины VII-VIII вв., сопутствующих им атрибутов и мест захоронений, а также множество поэтических образов, изучение которых помогает понять не только материальную, но и духовную культуру древних японцев.

Наиболее ранний образ, встречающийся в песнях «Манъѐсю», - образ птиц. Среди 4516 песен поэтического памятника в более шестистах из них можно найти упоминание о птицах самых разнообразных видов. Особое внимание японцев к этим представителям животного мира было связано с шаманским поверьем о том, что птицы были наделены божественной силой и выполняли функцию посредников между миром людей и миром богов.

В древности во время проведения погребальных обрядов птицам отводили особую роль: они должны были переносить душу умершего в иной мир. Ярким примером участия птиц в погребении является один из известных эпизодов японской мифологии – это эпизод о похоронах бога Амэ-вакахико («Небесного молодого юноши»), сына бога Амацу-куни-тама (Небесного Бога-Духа-Страны), третьего посланника в Идзумо для наведения порядка. В японской летописи «Нихон сѐки» (букв. «Анналы Японии» 720 г.) говорится, что совершение похорон Амэ-вакахико доверили птицам: «речному гусю назначили со склоненной головой угощение для покойного нести и подметальщиком быть, зимородку — замещать покойное божество, воробьихе — ступкой заняться, перепелке садзаки — плакальщицей быть, птице тоби — изготовить ватой подбитые одежды, ворону — мясное угощение [для покойного] приготовить, всем-всем птицам поручения дали. И после этого рыдали и печальные песни пели восемь дней, восемь ночей.» [Нихон сѐки, 1997, с. 149].

В песнях-*банка* птицы также занимали важное место. Соединив в себе древние воззрения и поэтический колорит, они стали центральным звеном самого плача. Для их обозначения

могло использоваться как обобщающее слово *тори* (鳥 - «птица»), так и название конкретного вида птицы: *камо* (鴨 - «дикая утка»), *адзи* (あぢ - вид диких уток), *кари* (雁 - «дикий гусь»), *какэ* или *ниватори* (鶏 - «петух, курица»), *цуру* (鶴 - «журавль»), *нуэдори* или *нуэкодори*, которую в комментариях к песням «Манъѐсю» А. Е. Глускина определяет как «Turdusaurens aurens — птица с громким пронзительным криком».

Указание на ту или иную птицу в песнях-*банка* иногда передавалось намеком. В плачах «Манъѐсю» можно встретить такие сочетания иероглифов как 庭つ鳥 (*нивацутори* - «домашняя птица»), 水鳥 (*мидзутори* - «водяная птица»), 朝鳥 (*асатори* - «утренняя птица»), 春鳥 (*харутори* - «весенняя птица»).

Слово *нивацутори* - «домашняя птица» - в плачах «Манъѐсю» стало так называемым *макура-котоба* («слово-изголовье») - постоянным эпитетом слова *ниватори* или *какэ* («петух»). Такой литературный прием использования постоянного звукоповтора был направлен на то, чтобы, вызывая различные ассоциации, усиливать эмоциональную окраску песен. Таким образом, использование слова *ниваацутори* как в связке со словом «петух» (*какэ*), так и в качестве самостоятельного элемента указывало в плачах именно на эту птицу.

Следующее название *мидзутори* («водяная птица») - постоянный эпитет «диких уток» (*камо*), являющихся одними из самых распространенных представителей водоплавающих птиц.

Слово *асатори* - «утренняя птица» - ассоциировалось у древних японцев с певчими птицами, так как, считалось, что звучание голосов птиц по утрам самое громкое. Образ поющей птицы также создавало название *харутори* - «весенняя птица». Интересно, что сочетание именно этих двух иероглифов (春鳥) является одним из наименований соловья (鶯 - *угуису*) - главной весенней птицы.

Наряду с этим, в плачах антологии можно встретить словосочетание *ханатидори* (放ち鳥), которое в более полном варианте звучит как *ханасигаи-но тори* (放し飼うの鳥), то есть прикормленные птицы. Употребление такого названия в плачах-

банка неслучайно: «прикормленных» птиц отпускали на волю во время специального обряда *хо:дзё:э* (放生絵), который проводили для совершения похоронной панихиды. Вот как говорится о прикормленных птицах *ханатидори* в песне-плаче дворцовых стражей, сложенной во второй половине VII в. после смерти принца Хинамиси: 嶋の宮上の池なる放ち鳥荒びな行きそ君座さずとも -

Вы, живущие у светлого пруда,
У дворца прекрасного Сима,
Птицы ханатидори!
Далеко от нас не улетайте,
Хоть ушел навеки государь...
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъѐсю, 1971, №172]

Обращаясь к птицам с просьбой не улетать, дворцовые стражи надеялись, что пока *ханатидори* плавают в пруду, душа умершего принца не покинет родные места. В плаче птицы предстают в качестве вместилища духа Хинамиси [Кикути Ёсио, 2007, с. 47-48].

Следует сказать, что птица является метафорой человеческой души в большинстве плачей. Это связано с тем, что в древности японцы воспринимали ее как некий сосуд, в котором перемещалась душа усопшего в иной мир. [Мещеряков, 2004, с. 97] Известны случаи, когда они даже устанавливали на крышах погребальных домиков деревянные фигурки птиц, олицетворявших душу покойного [Бакшеев Е., эл. ресурс].

Существует множество литературных произведений, в которых описывалось, как душа человека превращалась в белую птицу (白鳥) и летала по небу. Одно из самых древних таких упоминаний содержится в сказании об отважном Ямато Такэру:

Когда после множества героических сражений и подвигов Ямато Такэру скончался на поле Нобоно, его отец, государь Кэйко, «вельможам повеление дал, всем ста управам распоряжение послал, чтобы похоронили [Ямато-такэру-но микото] в гробнице на поле Нобоно, в стране Исэ-но куни.

А в это время Ямато-такэру-но микото обернулся белой птицей, вышел из гробницы и полетел в сторону провинции

Ямато. Отворили приближенные его гроб, смотрят — а там остались лишь пустые погребальные пелена, тела же нет.

Послали тогда гонца ему вслед, а он остановился в Котопики-пара, в Ямато. Тогда возвели в этом месте гробницу.

Но белая птица снова взмыла вверх, долетела до Капути и остановилась в селе Пуруити-но мура. И в этом месте тоже возвели гробницу. Поэтому люди того времени нарекли эти три гробницы Гробницами Белой птицы.

Он же взмыл высоко и поднялся в Небо, поэтому похоронили лишь пустые пелена.» [Нихон сёки, 1997, Т. 1, свиток VII].

Именно эти древние воззрения о душе, превращающейся в птицу, нашли свое отражение в песнях-*банка*. В ответном плаче одного их наиболее известных японских поэтов эпохи Нара Яманоэ Окура (659–733) встречается сочетание иероглифов 鳥翔成 (*амагакэри*), указывающее на «птицу-проводника». В качестве примера приведем оригинальный текст самого плача: 鳥翔成あり通ひつつ見らめども人こそ知らね松は知るらむ –

Подобно птицам, что летают в небе,
Быть может, он являлся здесь потом
И видел все,
Не знают только люди,
А сосны, может, ведают про то!
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъёсю, 1971, №145]

Те же представления о душе умершего можно увидеть и в отрывке из плача императрицы Яматохимэ, который она посвятила своему покойному мужу, императору Тэндзи (626-671): いたくな撥ねそ辺つ櫂いたくな撥ねそ若草の夫の命の思ふ鳥立つ –

Птицы, что любимы им,
Моим мужем, что мне мил,
Словно вешняя трава,
Государем дорогим,
Птицы улетят тогда...
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъёсю, 1971, №153]

Среди упоминаний о птицах в плачах часто встречаются описания их полета. Иероглифически полет птиц мог передаваться с помощью таких глаголов как, например, 飛ぶ (*тобу* – «летать, лететь»), 立つ (*тацу* – «улететь»), 飛び渡る (*тобиватару* – «перелететь, лететь над чем-л., кем-л.»), 飛び帰る (*тобикаэру* – «улететь»), 行く (*юку* – лететь), глагола 荒ぶ (*арабу* – отчуждаться, отдаляться от кого-то) в составе фразы 荒びな行きそ (*арабинаюкисо* – «не улетайте»), а также с помощью специальных выражений.

Так, например, в плачах можно встретить сочетание иероглифов 飛び鳥 (*тобитори*), что в переводе обозначало – «летящая птица». Выражение *тобитори-но* в песнях «Манъѐсю» использовалось как традиционный поэтический эпитет топонима Асука (明日香), обозначавшего древнюю резиденцию японских правителей, местность на южной окраине равнины Ямато (соврем. преф. Нара), и одноименное название реки. Данные ассоциации были связаны с тем, что одним из вариантов написания топонима Асука были эти же иероглифы «летать» и «птица» (飛鳥). Так, например, придворного поэт Какиномото Хитомаро (конец VII века - начало VIII века) использовал данный прием в плаче о принцессе Асука, который он сложил, когда ее останки находились в усыпальнице в Киноэ: 飛ぶ鳥の 明日香の川の 上つ瀬に 石橋渡し 下つ瀬に 打橋渡す –

Птицы по небу летят...
А на Асука-реке,
У истоков, там, где мель,
Камни в ряд мостком лежат,
А близ устья, там, где мель,
Доски в ряд мостком лежат.
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъѐсю, 1971, №196]

В этой связи также интересно употребление словосочетания *аматобуя* (天飛ぶや) – «лететь высоко в небе». Данная фраза символизировала диких гусей, так как эти птицы летают высоко в небе. Вслед за словосочетанием *аматобуя*, как правило,

упоминался топоним Кари （軽）, который имеет такое же звучание, что и японское слово *кари* – «дикий гусь». Вот как выглядит зачин плача поэта Какиномото Хитомаро, который он сложил после кончины своей жены: 天飛ぶや 軽の道は 我妹子が 里にしあれば –

«Гуси по небу летят
На пути в Кару —
То возлюбленной село,
Край родной ее.
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъѐсю, 1971, №207]

Звуки, которые издают птицы, песни, крики или шум, в песнях-*банка* ассоциировались со слезами скорби женщин-плакальщиц и родственников покойного. В японском языке слово, обозначающее голоса птиц и слово «плакать» являются омонимами и произносятся одинаково – *наку*, однако, имеют разное иероглифическое написание (泣く - плакать, пронзительно кричать, вопить; 鳴く - щебетать). В плачах-*банка* при описании криков птиц использовали оба этих иероглифа, что придавало песням большей эмоциональности.

Так иероглиф 泣く (*наку* – «плакать») был использован для обозначения голосов птиц в одном из плачей дворцовых стражей, сложенных в печали после смерти принца Хинамиси в 689 г.: 朝日照る佐田の岡辺に泣く鳥の夜哭きかへらふこの年ころを –

У птиц, что пели
Над холмом Сада,
Что освещен лучами утреннего солнца,
Ночами песнь уже не та,
Как только этот год начался...
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъѐсю, 1971, №192]

Иероглиф 鳴く (*наку* – «*щебетать*») в том же значении встречается в песне одного из придворных после смерти принца Оцу (663-686), которую он сложил, проливая слезы на насыпи у пруда Иварэ: 百伝ふ磐余の池に鳴く鴨を今日のみ見てや雲隠りなむ –

Обвиты лианами каменные скалы...
В Иварэ, в пруду,
Ужель в последний раз
Я сегодня утку плачущую вижу
И навек исчезну в облаках?
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъёсю, 1971, №416]

Громко плачущий человек в плачах мог сравниваться с птицей *нуэдори*, имеющей пронзительный голос. Также ассоциации со слезами вызывали такие эпитеты как *асатори-но* (朝鳥の – «как птица поутру»), *харутори-но* (春鳥の - «словно весенняя птица»), *аситадзу-но* (葦鶴の– «как журавли в камышах»), которые в плачах-*банка* могли употребляться перед фразой *нэ-номи наку* (音のみ泣く - «громко плакать»).

Отдельно следует сказать о кукареканье петуха – *какэ-га наку* (鶏が鳴く) или *тори-га наку* (鳥が鳴く). В древности утро являлось грустным временем расставания для влюбленных пар. Не желая разлучаться друг с другом, они молили о том, чтобы ночь не заканчивалась. Кукареканье петуха означало восход солнца и приближение часа разлуки, поэтому голоса этих птиц вызывали печаль и грусть [То:тѐ: бунка дзитэн, 2008, с. 11]. В песнях «Манъёсю» словосочетание *какэ-га наку* стало так называемым *макура-котоба* слова *адзума* (東 – «восток»). Это было связано с тем, что фонетически слово *адзума* звучало для жителей восточной части о. Хонсю как крик петуха [То:тѐ: бунка дзитэн, 2008, с. 19-20]. Вот как начинается песня, воспевающая юную деву из Мама в Кацусика: 鶏が鳴く 東の国に 古へに ありけることと 今までに 絶えず言ひける –

Там, где много певчих птиц,
В той восточной стороне,
В древние года
Это все произошло,
И до сей еще поры
Сказ об этом все идет...
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъёсю, 1971, №1807]

Первую фразу плача дословно можно перевести так: «На востоке, // Там, где кричат петухи».

Несмотря на такое большое разнообразие видов птиц, в плачах-*банка* практически нет описаний их внешнего облика: формы, размера, цвета. Лишь в двух из них можно встретить употребление сочетания иероглифов 大鳥 (*охотори* или *оотори*) – «большая птица». Слово *охотори* в песнях предшествует названию горы Хагай и является его постоянным эпитетом. Связь этих двух понятий объясняется тем, что слово *хагай* в японском языке также обозначает точку соприкосновения правого и левого крыльев птицы (羽交). В русском варианте песен для придания большей поэтичности слово *охотори* было переведено как «орел»: …大鳥の 羽がひの 山に 我が恋ふる 妹はいますと 人の言へば 岩根さくみて なづみ来し よけくもぞなき... –

И когда сказали мне,
Что вдали в горах Хагай,
Там, где лишь орлы живут,
Может быть, найду тебя,
Стал по скалам я шагать,
Разбивал их и ломал,
Тяжкий путь прошел в горах,
Но любимой не нашел.
(пер. А. Е. Глускиной) [Манъѐсю, 1971, №210]

Образы, связанные с птицами были прямым указанием на шаманскую составляющую древнего синтоизма, и занимали большое место в антологии «Маньѐсю». Однако со временем они встречались в песнях все меньше и меньше, что было связано, в первую очередь, с распространением буддизма. Например, в антологии X в. «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых песен Японии») песен о птицах практически нет. Лишь в двух «песнях скорби» (*айсё-но ута*) встречаются упоминания о кукушке.

Образ кукушки в песнях *айсё-но ута* связан с китайским поверьем о том, что эта птица прилетает из мира мертвых. В Китае кукушка считалась несчастливой птицей, имеющей

отношение к смерти и приносящей беду. Следуя таким же убеждениям, японцы стали воспринимать ее как «гонца» из мира мертвых. Кроме того, кукушка – это птица, которая не вьет гнезда, то есть не имеет собственного дома. Поэтому ее кукование часто напоминало им плачь или голос печали [Мещеряков, 2004, с. 100-101]. Известный поэт тех времен и главный составитель антологии «Кокинсю» Ки-но Цураюки (866-945 или 946) после смерти придворного аристократа Фудзивара-но Такацунэ, услышав летом пение кукушки, сложил следующую песню: 郭公今朝鳴聲に愕けば君を別れし時にぞありける –

Я нынче поутру
Кукушки голос услыхал,
Он поразил меня:
Такой же, как в тот день,
Когда с тобой мы навсегда расстались.
(пер. И. Борониной) [Кокинсю, 2005, №849]

А вот как повествуется об этой птице в одной из песен неизвестного автора: 亡き人の屋戸に通はば郭公掛けて音にのみ鳴くと告げなむ –

Все думаю о нем
И слезы проливаю.
Коль правда, что в обитель мертвых ты летаешь,
О, кукушка!
Ему напомни обо мне.
(пер. И. Борониной) [Кокинсю, 2005, №855]

К началу XIII в. упоминания о птицах исчезли из поэзии скорби и печали, так в «песнях скорби» антологии «Синкокинвакасю» («Новое собрание старых и новых песен Ямато» XIII в.) уже нет ни одного упоминания о птицах.

Литература:

1. Бакшеев Е., эл. ресурс - Бакшеев Е. С. А духи – как птицы… // Кокоро – духовная культура Японии. Выпуск № 4, 5 Электронный ресурс. Код доступа: http://ru-jp.org/baksheev07.htm и http://ru-jp.org/baksheev08.htm
2. Кикути Ёсио, 2007 - Кикути Ёсио. Манъѐ:-но банка. Соно сэй-то си-но дорама. («Плачи «Манъѐсю»: трагедия жизни и смерти.») Токио, 2007

3. Кокинсю, 2005 - Поэтическая антология Кокинсю. Перевод со старояп. и коммент. И. А. Борониной. М.: «ИМЛИ РАН», 2005
4. Манъѐсю, 1971 - Манъѐсю («Собрание мириад листьев»): В 3 т. / Перевод с яп., вступл., ст. и коммент. А.Е. Глускиной. М.: «Наука», 1971.
5. Мещеряков, 2004 - Мещеряков А.Н. Книга японских символов. М.: «Наталис», 2004.
6. Нихон сѐки, 1997 - Нихон сѐки. Анналы Японии. Перевод со старояпонского и комментарии Л.М. Ермаковой и А.Н. Мещерякова. Свитки 1-30. СПб.: Гиперион, 1997.
7. То:тѐ: бунка дзитэн, 2008 - То:тѐ: бунка дзитэн. Манъѐ:- кара эдо-мадэ. («Культурологический словарь, охватывающий исторический период со времен составления антологии «Манъѐсю» (VIII в.) до конца эпохи Эдо (1603-1868)»). Составители: Ямагути Акихо, Судзуки Хидэо. Токио, 2008

Fedyanina Vladlena
(Moscow City Teachers‘ Training University, Russia)

—Jottings of a Fool” (Gukansho): History and Literature

This report examines content characteristics of the famous historical work *Gukansho* written by the monk Jien during the beginning of the XIII century. In an attempt to express the specific country‘s historical circumstances, Jien created the first Japanese-language theoretical work which was rather different from others. It is analyzed the difficulty in definition of the *Gukansho*‘s genre in nowadays.

Федянина В.А.
(МГПУ, Россия)

«Записи глупца» (*Гукансё*): история и литература[1]

Не желая вводить в заблуждение читателя, сразу же отмечу, что название статьи ни в коей мере не отсылает к работе Барта «История или литература?». Заглавие соотносится с трудом российского исследователя В.Н. Горегляда «Японская

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Перевод и подготовка к публикации исторического труда «Гукансѐ», проект № 11-01-00522а

литература VIII-XVI вв.», в котором есть раздел «*Рэкиси моногатари*. Литература или история?». Таким образом, речь пойдет не о вопросе, ставшим настоящим полем битвы в литературоведении XX в.: отношение литературной теории и истории (истории литературы, литературы в истории). Речь пойдет о жанровых особенностях одного из средневековых японских произведений, «Гукансѐ»[2], написанного около 1220 г. монахом Дзиэном (1155-1225).

Дзиэн, четыре раза возглавлявший буддийскую школу Тэндай, принадлежал к роду Фудзивара, причем именно к той ветви, представители которой с середины IX в. по первую треть XI в. фактически правили страной в качестве регентов. С середины XII в. аристократическое сословие и императорский двор (в том числе и двор государя-монаха) утрачивают монополию на власть и на авансцену истории выходят воины-*буси*. Тогда, в конце XII в. на востоке страны, в Камакура, создается новый политико-административный центр. Власть распределяется между императором в Киото и военным правительством, сѐгунатом, в Камакура. Дзиэн, осмысливая и объясняя произошедшие перемены, в своем историческом труде предлагает конкретные меры по улучшению положения в стране, связанные с упрочением власти его рода.

Его историческая идея – буддийская в своей основе. Это буддийские представления ротации четырех кальп, о периоде «конца Закона» (буддийского). Развернутая теория исторического развития Японии включена в общее течение мирового времени. Однако буддийская идея подверглась такой интерпретации и переработке на японской почве. В каждый период истории богиня Аматэрасу (автохтонные верования) создает особый тип императорского правления, наиболее подходящий для данного этапа ухудшения кальпы. Дзиэн считал, что хитросплетения истории обусловлены божественным планом божеств-предков. И согласно этому плану, рожденный в его роду

[2] Устоявшиеся русские переводы этого названия «Записки глупца», «Мои личные выборки».

Фудзивара (Кудзѐ) Ёрицунэ займет должность регента и сѐгуна, что обеспечит период некоторой стабильности.

Это первое в средневековой Японии сочинение, посвященное философии истории, осмыслению исторического процесса. Его автор утверждает, что продолжает творить в появившемся в XI в. жанре *рэкиси моногатари* («исторические повествования»).[3] Вот что он пишет по этому поводу:

«Ныне … некому написать о том, что было после смуты годов Хогэн, и продолжить исторические повествования *ёцуги-но моногатари* [4]. … Люди страдали от того, что все было плохо, и считал глупым оставлять об этом записи. Я намереваюсь попробовать сказать здесь о пути Принципов, … потому что во истину помню то, что было.»[5]

К моменту появления «Гукансѐ» составление историй имело в Японии долгую традицию. С VIII в. по начало X в. (до 901 г.) по указу государя составлялись официальные истории («Шесть официальных историй», *Риккокуси*), которым предшествовали «Записи о делах древности» (*Кодзики*). Во второй половине эпохи Хэйан (794-1185) появляются частные истории (например, «Краткая история Японии», *Фусо рякки*, «Краткая хронология Японии», *Нихон киряку*), а также возникает особый жанр исторических повестей *рэкиси моногатари* («Повесть о славе», *Эйга моногатари*, «Великое зерцало», *Оокагами* и т.д.).

---

[3] Подробнее о *рэкиси моногатари* см.

Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв. СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2001. С. 181-189.

Дьяконова Е. М. Движение истории в средневековых японских «исторических повествованиях» (рэкиси моногатари, XI-XII вв.) / Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Т. 2, № 4. – М., 2000. С. 214-258.

[4] Ёцуги – имя рассказчика в «Великом зерцале». Со временем так стали называть все повести *рэкиси моногатари*. Как имя нарицательное *ёцуги* переводится «повесть о наследовании».

[5] Гукансё (Записки глупца). Под. ред. Аками Масао, Акамацу Тосихидэ. / Сер.: Нихон котэн бунгаку тайкэй (Собрание классической литературы Японии). Т. 86. Токио: Иванами сётэн, 1967. – С. 129.

Ориентация на китайские исторически источники является отличительной чертой «Шести национальных историй»: они написаны китайским языком, достаточно близко к традиционному образцу китайских официальных историй. Эту «китайскую» линию продолжают частные истории, однако они уже явно японизированы. *Рэкиси моногатари*, задумывавшиеся как современное им продолжение национальных историй, еще более отходят от китайских образцов. *Рэкиси моногатари* созданы на японском языке (запись иероглифами и азбукой), проникнуты буддийской мыслью об упадке, особую ценят непрерывность рода государя и имеют новую форму исторического выражения: это яркие рассказы о волнующих событиях не очень далекого прошлого.

Любопытно отметить, что основным источником «Гукансѐ» стали не эти исторические повести, которые собирался продолжить Дзиэн. Основным, но не единственным, источником был написанный при жизни Дзиэна (точное время не известно) «Рэнтюсѐ». Отрывки из этого систематизированного сборника, характеризующего придворные ритуалы, обычаи, номенклатуру должностей и т.д., неоднократно повторяются в тексте «Гукансѐ».

Традиционно все «Шесть национальных историй» и частные истории считаются собственно историями страны, а *рэкиси моногатари* и первая из шести историй, «Анналы Японии» (*Нихон сёки*) относят к памятникам литературы и словесности. Как видно, само разделение не четкое. Не случайно В.Н. Горегляд задается вопросом «*Рэкиси моногатари*. Литература или история?»

С «Гукансѐ» этот вопрос еще более сложен. Историософская, теоретическая, исследовательская (даже в современном понимании этого слова) направленность этого труда очевидна. Однако по своей форме это произведение вполне может быть причислено (и причисляется) к памятникам литературы. Здесь необходимо сказать еще об одном виде историй в средневековой Японии, о военных повестях *гунки* («Сказание о смуте годов Хогэн», *Хогэн моногатари*, «Сказание о смуте годов Хэйдзи», *Хэйдзи моногатари*, и др. более поздние, не включая их предшественников, таких, как «Сказания о Тайра Масакадо»,

Сёмонки, и т.д.). Весьма интересна проблема отношении текстов «Гукансѐ» и первых из этих повестей, «Хогэн моногатари» и «Хэйдзи моногатари», появившихся примерно одновременно.[6] На совпадение некоторых отрывков в «Гукансѐ» и «Хогэн моногатари», а также «Хэйдзи моногатари» указывал еще в начале XX в. Номура Хатиро[7]. Еще более сложно отношение текстов «Гукансѐ» и «Хэйкэ моногатари». В этих произведениях много одинаковых отрывков, схожая буддиская терминология, почти одинаковой политическая позиция авторов (или составителей).[8] Возможно, в тексты «Гукансѐ» и других *рэкиси моногатари* вошли бытовавшие изустно сказания. Возможно, авторы и составители различных текстов честно изучали друг друга, критически перерабатывая существующие произведения и отбирая необходимый материал для своего труда. Процитирую российского медиевиста А.Я. Гуревича, который применительно к западной культуре писал: «доблестью в средние века считалось повторение мыслей древних авторитетов, а высказывание новых идей осуждалось».[9] Подобное явление существовало не только в западном средневековье, но и в японском, в чем я имела возможность убедится на примере ряда текстов XII-XV вв.

В современной Японии «Гукансѐ», помимо отдельных изданий, выпущено в серии «Собрание классической литературы Японии». Системно-рациональный способ осмысления истории и поиск ответа на вопрос о том, каким должно быть государство, казалось бы, ставят это произведения в ряд с теоретическими трактатами буддийских и конфуцианских мыслителей. А это

---

[6] Время записи «Хогэн моногатари» и «Хэйдзи моногатари» точно не установлено. Возможно, они оба или «Хогэн моногатари» появилось чуть ранее, чем «Гукансё».

[7] Номура Хатиро. Камакура дзидай бунгаку синрон (Новые исследования по литературе периода Камакура). Токио, 1930 . – С. 125-126.

[8] Като Сюити. Нихон бунгаку си дзёсэцу, дзё (Введение в историю японской литературы, Т.1) . Токио, 1975. – С. 254 Указано по Горегляд, с. 232.

[9] Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: «Искусство», 1972. – С.10

предполагает издание произведения в серии «Собрание произведений японской мысли», чего, однако, не произошло. «Гукансѐ» издано также и в серии в «Материалы по истории Японии». В 60 томов (с дополнениями) нового издания этой серии наряду с официальными и неофициальными историями страны, толкованиями к кодексам законов, сборниками правительственных указов и т.д. вошли многочисленные исторические повествования *рэкиси моногатари*, сборники прозы *сэцува* и другие литературные памятники.

Безусловно, наряду с военными повестями *гунки* они являются источниками сведений по самым различным аспектам жизни (духовным, социальным, экономическим и т.д.) средневековой Японии, и без них немыслимы полноценные исследования по истории Японии. Однако, вероятно, не только это заставляет японцев включать произведения названных жанров в собрание исторических источников. Прежде всего, вероятно, их отношение к слову, к жанру, к виду произведения, характерное для средневековой Японии, позволяет традиционно не разделять литературу и историю. В связи с этим сам вопрос «литература или история?» в исторической ретроспективе представляется риторическим и актуален только с точки зрения сегодняшнего дня, с точки зрения современного стремления к систематизации и классификации по свойственным сегодняшнему мышлению меркам.

И все же современные авторы, как российские так и японские, стремятся определить формальные и содержательные особенности «Гукансѐ» (так же как и других произведений средневековой Японии, связанных с повествованием об истории).[10] Так, Сэкинэ Кэндзи в стремлении точно очертить границы средневековых жанров, описал совокупность особенностей различных произведений, в том числе «историй» Японии, от официальных историй до «Гукансѐ» и военных повестей *гунки*. «Гукансѐ» он определил словом *сирон* (史論), что

[10] См. Горегляд, с. 256-259.

Толстогузов А.А. Японская историческая наука. Очерки истории. М.: 2005. – С. 73-77.

можно дословно перевести как «рассуждения об истории», «исторические изыскания».[11]

С другой стороны, есть исследователи, которые в духе традиции полагают, что в «Гукансѐ», как и в лучших образцах *рэкиси моногатари* («Великое зерцало», «Повесть о расцвете») соединились история и литература, дается высокохудожественное изложение японской истории.[12] И если в *рэкиси моногатари* эта история представлена фрагментарно, то в «Гукансѐ» в хронологическом порядке излагается огромное количество фактов по всей истории Японии в соответствии с мощной развернутой историческая теорией. «Гукансѐ» состоит из семи свитков. Первые два являют собой краткую хронологию государевого двора, последующие четыре – развернутое описание истории Японии, в которых Дзиэн описывает «согласно своему разумению основные события от государя Дзимму до событий годов Дзѐкю [1219-1222]»[13]. Седьмой свиток заключает всю фактографию, теоретически подытоживает сказанное ранее.

Одним из несомненных художественных достоинств «Гукансѐ» считается язык этого произведения. Вслед за историческими повестями *рэкиси моногатари* Дзиэн пишет свой труд на родном языке с использованием смешанного письма: японской слоговой азбуки и китайских иероглифов. Напомню, что государственные документы, ученые трактаты писались мужчинами в раннесредневековый период на классическом китайском языке (кит. *вэньянь*, яп. *камбун*). На нем написаны «Шесть официальных историй», частные истории «Краткая история Японии» и «Краткая хронология Японии». «Гукансѐ», появившееся около 1220 г., посвящено философии истории, но при этом написано «простым» японским языком. Дзиэн создал

---

[11] Сэкинэ Кэндзи. Рэкиси моногатари-но хохо (Метод «исторических повествований») / Нихон бунгаку кодза (Лекции по японской литературе). Токио, 1987. – С. 137-155.

[12] Накадзима Эцудзи. Гукансё дзэнтюкай («Гукансё»: полные комменатрии). Токио: 1969. – С.22-24.

[13] Гукансё, с. 322.

концепцию исторического развития, которая представляет собой проекцию ценностных установок японской культуры, и использовал для этого родной, японский язык. Исключение составляют первый и второй свиток, написанные на *камбуне* и японском языке с преимущественным использованием иероглифики.

Автор, вероятно, сам понимал, всю необычность создания подобного труда на японском языке, поэтому счел нужным объясниться. С этого объяснения он и начинает седьмой свиток:

«Сейчас нередко пишут, пользуясь азбукой. Однако мое решение писать этими знаками о сути перемен в мире и о том, что надлежит пониманию, вызвано тем, что все …утратили способность к пониманию и к ученым занятиям. ….

…я приступил к созданию этого труда и пишу такими [простыми] словами в надежде хотя бы немного рассказать потомкам о том, что я понял о Принципах вещей. Именно поэтому слова написаны азбукой, обыденны и легко понятны, однако в содержании может заключаться глубокий смысл!

… Я использую много простых слов … очевидно, что они составляют суть японского языка. Если бы я попытался написать японские слова китайскими иероглифами, то не смог бы передать смысл настолько точно.

…Японские слова многим кажутся низшими по отношению китайскими, написанными иероглифами, но они – основа японского языка. … создавая свой труд на японском языке я ставил цель объяснить суть Принципов [истории, бытия] тем, кто их не разумеет. Кто-то прочет эти простые слова и попытается с их помощью понять Принципы». [14]

Однако не только простота и доступность языка (со всеми имеющимися оговорками: «доступность» для аристократии и верхушки воинского сословия) делают «Гукансѐ» художественным произведением. Примерно в то же время, что и Дзиэн, Догэн (1200-1253), основатель буддийской дзэнской школы Сото, написал свой основной труд «Хранилище истинного сокровища Дхармы» (*Сёбо гэндзо*) по-японски с

[14] Гукансё, с. 199-200.

использованием азбуки и иероглифики. Но при этом «Хранилище…» все равно является философским буддийским трактатом, блистающим изложенной в нем мудростью, а не красотой слога.

Не следует забывать, что Дзиэн был выдающимся японским поэтом, учеником Сайгѐ, воспринявшим дух его позднего творчества. Японские стихотворения Дзиэна включены во многие поэтические антологии. Так, в «Новое собрание старых и новых песен» (*Синкокинвакасю*) помещено 92 его песни. Сохранился сборник стихотворений «Собрание жемчужин» (Сюгѐкусю), составленный в 1328-1346 гг., где собрано около двух с половиной тысяч его танка. Мастерское владение словом сказалось и в прозе: Дзиэн максимально открыто, доступно и увлекательно излагает свою историческую теорию, излагая в хронологическом порядке огромнео количество фактического материала. Он позволяет заглянуть в лабораторию своей мыслительной деятельности, словно показывает нам, как в Японии удалось совместить синтоистскую, буддийскую, конфуцианскую системы миропонимания и создать совершенное в своем эклектизме отношение к миру. Сухой хроникальный тон присутствует только в первых двух свитках, которые по сути и являются хроникой японского двора. Повествование последующих четырех свитков развернуто и драматизировано. Часто это достигается за счет диалогов, например, при описании решения возвести на трон государя Уда, ссоры между братьями Фудзивара Канэмити и Канэиэ, описания смуты годов Хэйдзи и т.д. Автор ярко прорисовывает особенности характеров «главных действующих лиц»: близких Дзиэну во времени крупных политических деятелей Фудзивара Тададзэнэ (1078-1162), Минамото Ёситомо (1123-1160), Тайра Киѐмори (1118-1181) и т.д.

Таким образом «Гукансѐ» является источником, предоставляющим ценный материал для изучения истории воинского сословия и аристократии средневековья, исследования социально-политических сдвигов того периода, и при этом имеет измерение, характеризующееся, как эстетическое. Этот эстетический аспект был, разумеется, не самоцелью, а средством для донесения совершенно определенной мысли до читателей: как надо жить дальше. Автор «Гукансѐ» преследовал

определенные практические цели, а не создавал произведение для занимательного чтения.

Современная трудность с отнесением «Гукансѐ» к какому-либо жанру, его кажущаяся эклектичность связана не только с тем, что это произведение синкретично как фрагмент средневековой культуры, в целом синкретичной по своему характеру. При всем этом «Гукансѐ» по структуре и содержанию стоит особняком от исторических повестей *рэкиси моногатари* и военных повестей *гунки*. Надо сказать, что комментаторская традиция этого произведения возникла достаточно поздно. В XV в. Итидзѐ Канэюки написал труд в духе «Гукансѐ». Однако первым серьезным исследователем этого произведения стал Бан Нобутомо (1773-1846), написавший в 1846 г. комментарии «Читая Гукансѐ» (*Доку Гукансё*). Более поздние комментарии и исследования относятся к XX в. В связи с этим невозможно говорить о традиционном причислении «Гукансѐ» к какому-либо роду литературы или типу исторического источника. Назвать его «рассуждениями об истории» *сирон* или поместить в собрание классической литературы – это уже изыскания современности. «Гукансѐ» создавалось в «смутное» время установления власти воинского сословия и зарождения самурайской культуры. Тогда шли активные поиски в области духовной культуры (вспомним «камакурский буддизм»), в области словесности и изобразительных искусств. В результате напряженных поисков в японской словесности и появилось такой труд, как «Гукансѐ», который трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров.

Источники и литература

Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв. СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2001.

Гукансѐ (Записик глупца). Под. ред. Аками Масао, Акамацу Тосихидэ / Сер.: Нихон котэн бунгаку тайкэй (Собрание классической литературы Японии). Т. 86. Токио, 1967.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: «Искусство», 1972.

Дьяконова Е. М. Движение истории в средневековых японских «исторических повествованиях» (рэкиси моногатари, XI-XII вв.) / Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Т. 2, № 4. – М., 2000.

Накадзима Эцудзи. Гукансѐ дзэнтюкай («Гукансѐ»: полные комменатрии). Токио: 1969.

Номура Хатиро. Камакура дзидай бунгаку синрон (Новые исследования литературы периода Камакура). Токио, 1930 .

Сэкинэ Кэндзи. Рэкиси моногатари-но хохо (Метод «исторических повествований») / Нихон бунгаку кодза (Лекции по японской литературе). Токио, 1987.

Толстогузов А.А. Японская историческая наука. Очерки истории. М.: 2005.

Grokhovski Pavel
(SPbSU, Russia)

Works of Dondub Gyel (1953-1985) in the History of Modern Tibetan Literature

The paper explores general preconditions and tendencies in the development of contemporary Tibetan literary process and the major role of Dondub Gyel's works as outlined in the current Tibetological studies. His prose and verse writings and scholarly publications had great influence on the evolution of modern Tibetan literature both in PRC and in the diaspora. Dondub Gyel's literary heritage is the subject of discussions of Tibetan critics and Western researchers. It is necessary for the Russian tibetanists as well to investigate the literary corpus of the outstanding Tibetan man of letters.

Гроховский П.Л.
(СПбГУ, Россия)

Творчество Дондуб Гьела (1953-1985) в истории современной тибетской литературы

Культура тибетцев, проживающих как в КНР, так и за ее пределами, в ее современном состоянии является продуктом активного взаимодействия с иноязычными культурами других народов – прежде всего Китая и Индии. До середины XX века тибетское общество, напротив, характеризовалось чрезвычайной закрытостью от инокультурных влияний. Ситуация коренным образом изменилась после подписания 23 мая 1951 г. Тибетско-китайского Соглашения из 17 пунктов, когда необходимость взаимодействия с коммунистическими властями КНР в

политической, экономической и культурной областях стала очевидной для тибетского правительства во главе с Далай-ламой IX Тэнцзин Гьяцо (тиб. bstan ̲dzin rgya mtsho)[1]. Последующие события в истории Тибета и, шире, КНР, оказали неизгладимое воздействие на все без исключения стороны жизни тибетцев, в том числе и на развитие тибетской литературы.

Как отмечают составители и ответственные редакторы авторитетной коллективной монографии «Тибетская литература: жанровые исследования», видные американские тибетологи Хосе Игнасио Кабезон и Роджер Р. Джексон, для истории тибетской литературы характерны три следующие особенности: возрастающее доминирование письменных форм над устными, возрастающая индианизация и постепенная интенсификация религиозных – особенно буддийских – задач[2]. Предложенная теми же авторами типология произведений тибетской литературы включает в себя восемь больших групп, объединяющих более частные функциональные жанры: история и биография, канонические и квазиканонические сочинения, философская литература, литература о путях (религиозного самосовершенствования), ритуал, литературные искусства, нелитературные искусства и науки, путеводители и справочники[3]. Очевидна принадлежность данной системы функциональных жанров литературе средневекового типа[4].

Составители и авторы введения к коллективной монографии «Современная тибетская литература и социальные изменения»

---

[1] Goldstein Melvyn C. A History of Modern Tibet, 1913–1951: The Demise of the Lamaist State. Berkeley, 1992, pp. 737-772.

[2] Cabezón José Ignacio, Jackson Roger R. Editor‘s Introduction.// Tibetan Literature: Studies in Genre. Ed. by José Ignacio Cabezón and Roger R. Jackson. Ithaca, N.Y., 1996 (Studies in Indo-Tibetan Buddhism), pp. 14-15. URL: http://books.google.ru/books?id=-pJQjLzBBWgC (дата обращения – 23.05.2011).

[3] Там же, pp. 30-31.

[4] См. Рифтин Б.Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур. // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974, сс. 9-116.

(2008) [5] Лоран Р.Хартли и Патриция Скьяффини-Ведани во введении[6] обращают особое внимание на важность влияния со стороны разговорных вариантов тибетского языка на развитие тибетской литературы в XX веке в связи с чрезвычайной консервативностью литературных традиций, опирающихся главным образом на заимствованные индийские модели[7]. На фоне общей консервативности исключениями выглядят произведения некоторых тибетских религиозных наставников и последователей, языковая форма которых обнаруживает влияние со стороны разговорного языка, а содержание – со стороны явлений повседневной жизни: сочинения Геше Потобы (тиб. dge bshes po to ba, 1031-1105) и других ранних учителей школы Кадам (тиб. bka' gdams), биография йогина XI в. Миларэпы (тиб. mi la ras pa), написанная Цангньон Херукой (тиб. gtsang smyon he ru ka, 1452/3-1507/8), "любовные песни" шестого Далай-ламы Цханъянг Гьяцо (тиб. tshangs dbyangs rgya mtsho, 1683-1706), автобиография Жабкар Цхогдуг Рангдол Ринпоче (тиб. zhabs dkar tshogs drug rang grol rin po che, 1781-1851), в которых можно встретить предметы описания, не входящие в рекомендованные перечни традционной индо-тибетской поэтики: например, восхваление тибетской природы без какой-либо видимой дидактической нагрузки. Ссылаясь на книгу Джэнет Гьяцо «Видения "Я": тайные автобиографии тибетского визионера»[8], Л.

---

[5] Modern Tibetan Literature and Social Change. Ed. by Lauran R. Hartley and Patricia Schiaffini-Vedani. Durham and London: Duke University Press, 2008. XXXVIII+384 p. Далее – MTLSC. URL:

http://books.google.ru/books?id=xTtVgvlV49MC (дата обращения – 23.05.2011).

[6] Hartley, Lauran R. and Schiaffini-Vedani, Patricia. Introduction.// MTLSC, pp. XIII-XXXVIII.

[7] Hartley L., Schiaffini-Vedani P. Указ. соч., p. XVII.

[8] Gyatso Janet. Apparitions of the Self: The Secret Autobiographies of a Tibetan Visionary. Princeton, 1998. URL:

http://books.google.ru/books?id=lmqSoNsRSx8C (дата обращения – 23.05.2011).

Хартли и П.Скьяффини-Ведани отмечают особое значение жанра автобиографии/дневника для «идиосинкретического, индивидуалистического и реалистического самовыражения (не говоря уже о воображаемом и магическом)»[9].

В главе 1 коллективной монографии «Современная тибетская литература и социальные изменения» - «Неортодоксальные взгляды и новые ортодоксальные стихотворения: тибетские писатели в начале и середине XX века»[10] Лоран Р. Хартли обращает наше внимание на произведения тибетской литературы первой половины XX века, в которых определенным образом нарушаются нормы классической индо-тибетской поэтики[11], приводя в качестве наиболее характерных примеров стихотворения Гедун Чопела (1903-1951), Гитенг Ринпоче (тиб. sgis steng rin po che, 1880/1881-1944) и Шэлкар Лингпы (shel dkar gling pa, 1876-1913). Подводя итог рассмотрения творчества этих авторов, Л.Хартли делает вывод о возникновении к 1930-м годам новой тенденции в тибетской литературе, которая проявляется в интересе к событиям и явлениям общественной жизни, современником которых является автор[12].

После подписания 23 мая 1951 г. Тибетско-китайского Соглашения из 17 пунктов коммунистическое правительство КНР предприняло ряд мер, направленных на внедрение новой идеологии среди тибетоязычного населения. Эти меры наиболее подробно рассмотрены Лорэн Рут Хартли в второй главе ее диссертации "Говоря в контексте: тибетский литературный дискурс и социальные изменения в КНР (1980-2000)", которая посвящена политике властей КНР в области развития

[9] Hartley, Lauran R. and Schiaffini-Vedani, Patricia. Introduction.// MTLSC, pp. xiii-xxxviii.

[10] Hartley, Lauran R. Heterodox Views and the New Orthodox Poems: Tibetan Writers in the Early and Mid-Twentieth Century.// MTLSC, pp. 3-31.

[11] Там же, p. 3.

[12] Там же, p. 14.

современного литературного тибетского языка в 1950-1976 гг[13]. Лорэн Хартли выделяет четыре важнейшие области, оказавшие наибольшее влияние на возникновение и последующее развитие современной тибетской литературы [14] в 1980-е годы: переводческие группы[15], издательские проекты[16], газеты и другие СМИ[17], образовательные проекты[18]. Реализация перечисленных выше переводческих, издательских, медийных и образовательных проектов заложила необходимую основу для возникновения современной тибетской литературы в 1980-е годы, однако этому предшествовал драматический период в истории современного Китая – период Культурной революции (1966-1976).

Во время Культурной революции практически единственными печатными изданиями на тибетском языке оставались сочинения Мао Цзэдуна[19]. В течение пяти лет (1966-1971) были закрыты все учебные заведения[20]. Многие выдающиеся тибетские ученые, получившие традиционное монастырское образование в докоммунистический период и стремившиеся передать свои знания новым поколениям путем преподавания и публикации учебных пособий, подверглись репрессиям со стороны китайских властей на основании выдвинутых в их адрес политических обвинений[21].

Только после того, как на Третьем пленарном заседании

---

[13] Hartley L. Con*text*ually Speaking: Tibetan Literary Discourse and Social Change in the People's Republic of China (1980-2000), pp. 56-103.

[14] Там же, p. 60.

[15] Там же, p. 61-76.

[16] Там же, p. 77-82.

[17] Там же, p. 83-89.

[18] Там же, p. 89-103.

[19] Цит. по там же, p. 103.

[20] Там же, p. 99.

[21] Подробнее см. там же, p. 81.

Одиннадцатого съезда Коммунистической партии Китая в декабре 1978 г. Дэн Сяопин призвал интеллигенцию «освободить свое мышление», чтобы содействовать достижению «Четырех Модернизаций» (в промышленности, сельском хозяйстве, военной сфере и науке и технике), авторы и издатели вновь ощутили возможность открытого самовыражения[22].

Тогда же стало исправляться положение во многих областях культурной политики. В 1976-1980 постепенно оживилась издательская деятельность на тибетском языке[23]. В 1977-1979 гг. возобновилось преподавание тибетского языка. В 1978-1979 гг. видные представители тибетской религиозной элиты, выпущенные из заключения, возобновили свою работу в высших учебных заведениях, а их труды были (пере)изданы и стали использоваться в качестве учебных пособий[24]. Увеличилось количество газет на тибетском языкев конце 1970-х гг. в «Тибетской ежедневной газете» появилась первая литературная колонка (тиб. smyug gsar, букв. ‗новые ростки' или ‗новые перья')[25].

Китайские писатели возобновили свои поиски литературных образцов в целях модернизации литературных форм. Смягчение идеологического климата привело к резкому росту количества китайских литературных журналов – от нескольких наименований в 1976 до 110 к апрелю 1979 г. и 479 к 1983 г.[26].

Несмотря на бурное развитие литературного процесса на китайском языке после изменения политического климата в КНР, литературная ситуация в тибетоязычных районах страны не получила аналогичного развития. В значительной степени это объяснялось отсутствием светских литературных традиций в

---

[22] Там же, p.155.

[23] Там же, p. 103.

[24] Особая роль «монастырского авангарда» (выражение Л.Хартли) в сохранении и развитии тибетской культуры в КНР подвергнута рассмотрению там же, pp. 147-150.

[25] Там же, pp. 87-89.

[26] Там же, pp. 155-157.

тибетском обществе. С 1949 по 1980 не было опубликовано ни одного романа или повести, написанного тибетским писателем,- будь то на тибетском или китайском языке. Рассказы, написанные тибетцами, были немногочисленными[27].

Для развития современной литературы на тибетском языке понадобились специальные меры, предпринятые китайскими властями в конце 1970-х – начале 1980-х гг.: проведение конференций по литературным произведениям национальных меньшинств, создание журналов «Тибетская литература и искусство» (тиб. bod kyi rtsom rig sgyu rtsal, основан в Лхасе в 1980 г.), и «Легкий дождь» (тиб. sbrang char, основан в Синине в 1981 г.), [28] учреждение отдела изучения литературы нацменьшинств в Академии общественных наук КНР[29].

Однако несмотря на организационные меры, предпринятые властями, либерализацию политической ситуации и наличие возможностей для публикации, это не привело к мгновенному возникновению новых литературных явлений в тибетской культуре. По мнению Л.Хартли, преобладание традицонных литературных форм в период с 1980 по 1984 гг. обусловлено целым рядом факторов. Во-первых, сама по себе возможность публикации классических произведений представляла собой особую ценность для тибетцев, так как их культура особенно сильно пострадала в период культурной революции. Кроме того, идея модернизации литературных форм, их приближения к повседневности и разговорному языку, практически не имела прецендента в тибетской культуре, а если и имела, то на периферии литературного процесса[30].

Однако со временем ситуация начала изменяться: к концу 1981 г. количество оригинальных тибетских материалов в «Тибетской литературе и искусства» достигло 80% по сравнению с изначальными 36%, а к концу 1982 г. в журнале были

---

[27] Там же, p. 158.

[28] Там же, pp. 174-177.

[29] Там же, pp. 160-161.

[30] Там же, pp. 178-180.

опубликованы произведения более ста тибетских писателей[31]. Нужно также иметь в виду, что с 1976 рассказы и очерки тибетских писателей стали публиковаться в газетах. Так, например, в период с конца 1976-начала 1977 гг. по 1979 г. в газете «Цинхайские тибетские новости» был опубликован ряд произведений Дондуб Гьела (тиб. don grub rgyal, 1953-1985), молодого писателя из северо-восточной тибетской области Амдо? одного из наиболее продуктивных тибетских авторов после Культурной революции, а в январе 1981 г. в Издательстве национальностей вышел сборник «Рассвет ясного и простого письма» (тиб. ‗bol rtsom zhogs pa‘i skya rengs) с предисловием Дунгкар Лозанг Тинлэ, в который вошли 16 лучших произведений Дондуб Гьела 1979-1980-х гг.,- первый сборник молодого тибетского писателя после возрождения тибетской культуры после окончания Культурной революции[32].

Что касается тибетской поэзии в первые годы после Культурной революции, то по мнению Л.Хартли на нее оказали большое влияние поэтические произведения таких тибетских авторов, пишущих на китайском языке, как, например, Йидам Цеpинг (тиб. yi dam tshe ring)[33]. По-настоящему всколыхнула тибетскую литературную среду публикация во 2-м номере журнала «Легкий дождь» за 1983 г. (sh. 56-61) первого тибетского стихотворного произведения, написанного свободным стихом,- «Водопад юности» (тиб. lang tsho‘i rbab chu) Дондуб Гьела (под псевдонимом Рангдол, тиб. rang grol ‗самостоятельно освободившийся‘) [34] . Оценивая это стихотворение ретроспективно, Л.Хартли отмечает в нем отчасти неловкое сочетание коммунистической риторики с тональностью манифеста идеалистически и националистически настроенной

[31] Данные Кэлзанг Еше, цит. по там же, p. 181.

[32] Данные Пема Бума, цит. по там же, p. 181.

[33] Там же, pp. 184-185.

[34] Там же, p. 185. См. перевод на английский язык Л.Хартли там же, pp. 186-190, а также Шакья Цеpинга – в журнале «Маноа» (Mānoa), vol. 12, №2, pp. 9-13.

тибетской молодежи; отношение автора к прошлому собственного народа носит двойственный характер: он одновременно называет его «славным» и «горьким»; графические средства организации текста, по мнению Л.Хартли, используются автором не всегда последовательно и оправданно. Однако публикация этого стихотворения вызвала настолько восторженные отклики, что его автор быстро приобрел легендарную известность среди молодых тибетских читателей, а его литературные последователи провозгласили его «манифестом новой Поэзии»[35]. Стихотворение «Водопад юности» стало одним из самых влиятельных литературных произведений, и особое значение этой публикации заключалось в том, что это было первое стихотворение такого рода, опубликованное в КНР (за пределами КНР аналогичные стихотворения, написанные тибетцами на английском языке, печатались и ранее)[36].

Л.Хартли отмечает в этом стихотворении сразу несколько особенностей, роднящих его с поэтикой Уолта Уитмена («техника каталогизации», акцент на пейзаже и красоте природы, повторы, использование многоточий в конце строк), однако по мнению поэта Чжангбу, оно написано скорее не под непосредственным влиянием американского классика, а под влиянием современных автору китайских поэтов: Дондуб Гьел написал его, когда преподавал в Центральном институте национальностей в Пекине, где свободная поэзия быстро становилась популярной среди китайской читающей публики, а китайские авторы активно экспериментировали с «туманной поэзией» (кит. 朦胧诗, мэнлунши) после 1979 г.[37]

Уникальность творчества Дондуб Гьела заключалась также в том, что несмотря на внимание к новому литературному языку, он обладал также глубокими познаниями в традиционной тибетской культуре, будучи одним из немногих тибетцев, получивших образование в этой области в период Культурной

[35] Выражение поэта Чжангбу, цит. по там же, p. 190.

[36] Там же, pp. 190-191.

[37] Там же, pp. 191-192.

революции благодаря отваге пожилых преподавателей в провинции Цинхай, продолжавших преподавать тибетский язык и родственные дисциплины вопреки официальным директивам. После окончания средней школы в 1976 г. его приняли на работу на Цинхайскую радиовещательную станцию, и он начал писать для газеты «Цинхайские тибетские новости». В 1978 г. его отправили в Центральный институт национальностей изучать тибетскую литературу под руководством выдающегося тибетского ученого Дунгкар Лозанг Тинлэ. Получив диплом в 1981 г., Дондуб Гьел был оставлен там же преподавать для группы студентов, специализирующихся в области тибетского языка; именно тогда он и написал «Водопад юности», вскоре после публикации которого вернулся в Цинхай, где стал преподавать в Педагогическом колледже Чхабчха (кит. Гунхэ). Через 2 года он покончил с собой; существуют различные версии объяснения мотивов его самоубийства[38].

Несмотря на новаторский характер рассматриваемого стихотворения и его значительное влияние на последующий тибетоязычный литературный процесс в КНР, мгновенного расцвета тибетской свободной поэзии не последовало – другие аналогичные публикации появляются не ранее 1986 г. и становятся регулярным явлением в литературных журналах к 1989-1990 гг. Анализ, проведенный Л.Хартли, показывает особую роль "Водопада юности" Дондуб Гьела в популяризации этой поэтической техники – ни произведения Уолта Уитмена, ни стихи китайских авторов не оказывали существенного непосредственного влияния на последующих тибетских авторов свободной поэзии, произведения которых публиковались как в официальных изданиях, так и в издаваемых самостоятельно способом; лишь в начале 1990-х гг. популярность Дондуб Гьела как автора свободной поэзии (тиб. rang mos snyan ngag) начинает уступать возрастающему влиянию творчества одного из его наиболее талантливых последователей, Чжангбу[39].

Творчество Донгдуб Гьела оказало существенное воздействие

[38] Там же, pp. 192-193.

[39] Там же, pp. 193-205.

на развитие современной тибетской литературы как в КНР, так и за пределами последней. Его литературное наследие является предметом дискуссий тибетских литературных критиков и изучения западных тибетологов. Российская тибетология также должна обратить внимание на творческое наследие выдающегося тибетского литератора, критика и ученого.

Ivanova Yuliana
(FEFU, Russia)

Social Issues in the Works of Ariyoshi Sawako

Ariyoshi Sawako led an active social life. She didn`t ignore the problems of contemporaries and response to all events in the life of the Japanese. Together with other authors, she wrote about the life of different people in postwar Japan, the consequences of war and new politics of the government. During her trips, she collected a lof of information for her works. She made reports, helped the politicians with their speeches, took part in television programs. The writer was a public person, her smiling face was fell-known to everybody. Participation of Ariyoshi Sawako in different aspects of society contributed to the emergence of social issues in her works.

Иванова Ю.В.
(ДВФУ, Россия)

Социальная проблематика в творчестве Ариèси Савако

Японская писательница Ариèси Савако (1931–1984), представительница литературы женского потока («дзèрю бунгаку»), в своих произведениях описывала не только национальные традиции Японии, но и социальные проблемы, с которыми столкнулись ее соотечественники в XX в. Она вела активную общественную жизнь, много путешествовала, собирая материалы для своих работ, публиковала репортажи, рассказы, романы, пьесы для театра Кабуки, лично занималась их постановками. При жизни писательницы японским издательством «Синтèся» было опубликовано два полных собрания ее сочинений в тринадцати томах (1970, 1977).

В российском и зарубежном востоковедении творческое наследие Ариèси Савако не являлось предметом пристального исследования. К. Рехо в книге «Современный японский роман» описывает литературные направления первых послевоенных лет и ставит имя Ариèси Савако в один ряд с признанными корифеями японской литературы – Абэ Кобэ, Оэ Кэндзабуро, Симота Сэйдзи, Миямото Юрико[1]. Критики Ивая Тайси, Мори Канро и Мусасино Дзиро отмечают особенности творчества представительниц «женского потока», дают характеристику отдельным романам Ариèси Савако, представляют историю ее жизни [2]. Американские исследователи предлагают цикл кратких обзоров основной проблематики некоторых ее произведений [3]. В целом женское видение социальных метаморфоз и оценка японских реалий в творчестве писательницы остались без внимания.

Автором настоящего исследования творчество Ариèси Савако было разделено на несколько этапов, в рамках которых выделены и проанализированы доминантные идейно-тематические направления.

---

[1] Рехо К. Современный японский роман. – М.: Наука, 1977. – 303 с.

[2]巌谷大四. 評伝的解説. 有吉佐和子 // 現代日本の文学. – 東京: 楽手研究者, 1974. – 49 巻. – 450–464 頁

Ивая Тайси. Биография Ариèси Савако // Современная японская литература. – Токио: Ракусю кэнкюся, 1974. – Т 49. – 450–464 с.

森幹郎. 解説 // 有吉佐和子. 恍惚の人. – 東京: 新潮社, 1972. – 430–437 頁.

Мори Канро. О творчестве Ариèси Савако // Ариèси Савако. Блаженный Сигэдзо. – Токио: Синтèся, 1972. – 430–437 с.

武蔵野次郎. 解説 // 有吉佐和子. 悪女について. – 東京: 新潮社, 1978. – 515–521 頁.

Мусасино Дзиро. О творчестве Ариèси Савако // Ариèси Савако. Все об опасной женщине. – Токио: Синтèся, 1978. – 515–521 с.

[3] Modern Women Writers / complied & edited by Lillian S. Robinson. – New York: The Continuum Publishing Company, 1996. – Vol. 1. – 838 p.

К описаниям острой социальной проблематики писательница впервые обратилась в течение переходного творческого этапа(1959-1969). В рассказе «Ночной собеседник» («Нама èи», 1959), который вошел в самостоятельный раздел японской литературы об атомной катастрофе[4], Ариèси Савако описала влияние атомных бомбардировок на жизнь людей. Произведение «Море ропщет» («Фуман но уми»,1968) было посвящено теме, связанной с пактом безопасности. В центре его повествования находилась судьба японского острова Окинава, который власти были намерены отдать под полигон американским войскам. Оэ Кэндзабуро (род. в 1935 г.), Симота Сэйдзи (род. в 1913г.) и другие японские писатели не остались равнодушны к проблеме острова Окинава и его населения и создали цикл произведений, посвященных ей[5]. Также в него вошел роман Ариèси Савако «Море ропщет». В повести «Дважды рожденный» («Нидо умарэ», 1969) писательницей была описана ситуация, произошедшая в Японии после Второй мировой войны и принятия новой конституции: под сомнение поставили божественное происхождение императора. На смену традиционному пониманию долга и места человека в семье и обществе пришло новое, утверждающее суверенность человеческой личности. Японцам пришлось долго привыкать к требованиям правительства, пересматривая свою жизнь[6]. Необходимо отметить, что в течение переходного творческого этапа Ариèси Савако создавала не только произведения о судьбах людей и событиях в послевоенной Японии, но и уделяла внимание другим темам.

В ходе журналисткой деятельности и учебной стажировки в Америку писательница много путешествовала и собирала материал, который лег в основу ее двух романов. Один из них, «Я не забуду!» («Ватаси ва васурэнай»,1959), – о жизнь людей в

[4] Рехо К. Указ. соч. 250-253 с.

[5] Там же. С. 229

[6] Рехо К. Указ. соч. С. 5

далекой глубинке. Второй, «Нет цветных» («Хисѐку»,1963), – о расовой дискриминации.

Необходимо отметить, что в течение переходного творческого этапа Ариѐси Савако работала одновременно над созданием нескольких произведений по разной социальной проблематике, откликаясь на все события внутренней и внешнеполитической жизни Японии.

Не смотря на всю важность тем переходного этапа, общество всколыхнули социальные проблемы, описанные в романах заключительного творческого периода Ариѐси Савако(1970–1984). Писательница приступила к созданию произведений о судьбах современников одновременно с началом высоких экономических темпов Японии.

Одним из таких произведений стал роман «Блаженный Сигэдзо» («Кокоцу но хито», 1972) о судьбе женщины в семье, столкнувшейся с проблемой старческого слабоумия. Жизнь Акико Татибан, главной героини произведения, драматически изменилась, когда ее восьмидесятичетырехлетний свекор впал во «второе детство». Муж и сын проявили равнодушие к этой ситуации, не хотели помогать Акико, считая уход за пожилым мужчиной ее прямой обязанностью. Лечебница отказала женщине в госпитализации свекра по причине неудобств, которые могли быть вызваны его болезнью. «Жена просто должна самоотверженно с этим справляться», – посоветовал медработник Акико. Женщина поняла, что «современная система здравоохранения для пожилых людей Японии ужасно отстала, а официальная политика потерпела неудачу в расчете количества пожилого населения» [7]. Акико пришлось оставить свекра, Сигэдзо, дома и во всем ему помогать. Однажды он заболел пневмонией, после попытки утопиться в ванной. Сигэдзо потерял способность говорить и тихо умер. Однако никто не проронил ни слезинки, а священник, у которого был отец, прикованный к постели, сказал, что завидует семье Татибан. В последнем эпизоде романа Акико держала в руках птичью клетку: «Птица взмахнула крыльями и испустила печальную

[7] Morley P. The Mountain is Moving. – Toronto: UBC Press, 1999. – P. 91.

трель. Слезы хлынули по щекам Акико»[8]. Птица из клетки олицетворяла Акико, расстроенную и обессиленную, пойманную обществом, где она должна была посвятить себя служению семье и соответствовать ожиданиям общества.

Книга разошлась миллионным тиражом и потрясла воображение жителей Японии. Роман Ариèси Савако «Блаженный Сигэдзо» стал одним из часто цитируемых произведений. Писательница не только обличила ситуацию с социальной помощью, но и объяснила, как замедлить процесс старения: «Человек может замедлить процесс старения, поддерживая умственную и физическую деятельность. Сигэдзо Тачибан заставлял свою жену работать, подобно рабу, а сам ничего не делал. Женщины редко заболевают слабоумием потому, что они думают, даже когда вяжут и стирают»[9].

Писательница также прокомментировала важность избранной темы: «Главная тема этого произведения буквально вырвалась из моего сердца. Это – важная проблема, имеющая прямую связь со мной, живущей сейчас. К тому же, этот вопрос определенно должен быть актуальным не только сегодня, но и в будущем» («О блаженных стариках»,1972)[10].

Ариèси Савако, уделив внимание теме пожилых людей и подогрев к ней интерес, надеялась, что никто не останется равнодушным, и содержание умственно больных стариков улучшится. Однако немногое изменилось с момента публикации книги: власти все еще не решили вопрос социальной помощи. Критики назвали роман «учебником жизни», опережающим

---

[8] Lehavot K. Mental Illness in Japan: A Need for Change // http://www.artsci.wustl.edu/~copeland/keren.html

[9] Morley P. Указ. соч. С. 91

[10]宮内淳子. 赤い靴を履いたまま // 有吉佐和子. 新潮社日本文学アルバム. – 東京: 新潮社, 2004. – 71 巻. – 75–95 頁.

Мияути Атуко. Надев красные туфельки // Ариèси Савако. Альбом по японской литературе издательства «Синтèся». – Токио: Синтèся, 2004. – Т. 71. С 84.

время [11]. Выражение «впавший во второе детство пожилой человек» распространилось по всей Японии.

Огромные продажи произведения «Блаженный Сигэдзо» (около двух миллионов экземпляров) и отклики читателей привели в результате к укреплению позиции популярности писательницы среди читателей. Представительница литературы женского потока не оставляла попыток поднять свою весомость и в литературных кругах. Однако она не могла добиться критической оценки своих произведений от знатоков «чистой литературы», главной темой произведений которых были «поиски себя». Всю жизнь Ариèси Савако ощущала пренебрежение, исходящее от них. Писательница верила, что ее произведения не только интересны читателям, но и связаны с современными событиями в жизни социума.

Одна за другой появлялись темы, о которых Ариèси Савако хотела написать. Одновременно она работала над несколькими произведениями. В 1974-75гг. писательница собирала данные для романа «Тотальное загрязнение» («Фукуго осэн», 1975). С декабря 1976 г. в газете «Асахи Симбун» это произведение стали публиковать по главам. От читателей, напуганных рассказами о вредных веществах, появились первые отзывы. Люди собирали разные инициативные группы со всех уголков Японии и выискивали реальные доказательства серьезности ситуации. Они присылали писательнице материалы о загрязнениях и ядохимикатах, используемых в сельском хозяйстве. Заинтересованность окружающих в этой теме послужила толчком к продолжению написания романа автором. Произведение «Тотальное загрязнение» было интересно читателям всех возрастов и профессий, поэтому продажи первого тома составили 680 000 экземпляров, второго – 540 000. Общественный интерес к теме загрязнения окружающей среды привел к созданию движения «против загрязнения». Роман «Тотальное загрязнение» потряс и политиков, и интеллигенцию, и простых людей. Он был

[11] Мори Канро. Указ. соч. С. 437

оценен критиками как самый веский предостерегающий документ в истории Японии[12].

Японские критики прокомментировали темы произведений «Блаженный Сигэдзо» и «Тотальное загрязнение»: «Сегодня у женщин много ролей, – им нужно волноваться как об уходе за стариками, так и о еде, токсичности моющих средств. До тех пор, пока будет отсутствовать женская точка зрения, эти проблемы не выявятся. Женщина хочет написать и высказать свою точку зрения, но так как она – женщина, то останавливает себя»[13]. Таким образом, японскими критиками было выражено мнение о том, что в литературном процессе является важным не только мужское видение событий в жизни социума, но и женский взгляд на них не должен оставаться без внимания.

Ариѐси Савако вела активную социальную жизнь, не оставляя без внимания ни одной проблемы современников, откликаясь на все события в жизни японцев. Вместе с другими авторами она писала о судьбах разных людей в послевоенной Японии, о последствиях войны и новой политике государства. Путешествуя по миру, она собирала материалы для своих произведений, общаясь с разными людьми. Ариѐси Савако делала репортажи, помогала с выступлениями политикам, участвовала в передачах на телевидении. Писательница была публичным человеком, улыбающееся лицо которого импонировало многим. Участие Ариѐси Савако в разных аспектах жизни общества способствовало появлению социальной проблематики в ее произведениях.

Khronopulo Liala
(SPbSU, Russia)

The Problem of Social Isolation in Japanese Literature of the end of XXth – Beginning of the XXIst Century

The modernistic and post modernistic perception of reality as chaos, as well as uncontrollable fear of this chaos and absurd of

---

[12] Sohierbeck S. Japanese Women Novelists in the 20th Century. 104 Biographies. – Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1994. – P. 146

[13] Мияути Атуко. Указ. соч. С. 86

everyday life, can be seen in stories and novels of such modern Japanese writers, as Akimoto Yasushi, Ishida Ira, Otsu Ichi, Shiina Makoto, and Ekuni Kaori. In their prose we find existential beginning, which means that a person feels himself helpless in front of circumstances, lost and alien to the world, a stranger for everyone else. The writers depict various forms of social isolation and deviations in behavior provoked by these factors; they regard this way of escaping from reality as a keen problem of modern Japanese and – wider – world society. Heroes of modern Japanese prose experience certain nervous breakdowns such as anthropophobia, pathological fear of society and people, of inevitability of social contacts, as well as of coping with daily problems.

Хронопуло Л.Ю.
(СПбГУ, Россия)

Проблема социальной изоляции в произведениях японских писателей конца XX – начала XXI вв.

Уже в произведениях литературы модернизма, которая складывается в Японии в начале 20-х годов XX века, на первый план выступает «мироощущение человека XX столетия, беспомощного перед социальными катастрофами, затерянного в жестоком хаосе повседневности… ирония, с которой автор следит за уродливой действительностью. В реальности он наблюдает абсурд, отсутствие смыслов, нелепицу действий, поступков и событий. Мир открывается устрашающим, покинутым Богом»[1]. Выявляя в этом истоки постмодернистской и постпостмодернистской литератур, мы определяем современную японскую литературу как «литературу психологического тупика», а героя современной японской прозы – как «героя-антропофоба» и «героя-социофоба». Многие современные японские писатели предлагают образ человека, враждебного как миру, так и самому себе. Вне зависимости от жанра, герои японской литературы последних трѐх десятилетий

[1] Т. И. Бреславец. Литература модернизма в Японии. Владивосток, 2007. С. 6.

живут в атмосфере отчуждѐнности и чуждости окружающему миру и себе самим, покоряясь внешним обстоятельствам и отвергая самоанализ и попытки изменить свою жизнь решительными действиями. Ярлыки, от которых уже невозможно отказаться и которые выступили на первый план в современном обществе в «эпоху суррогата», оказывают влияние на литературу «бесхарактерности», или «психологического тупика», не только в Японии на рубеже столетий, но и во всѐм мире.

На наш взгляд, восприятие действительности как хаоса и острое ощущение страха перед этим хаосом особенно ярко проявляется в творчестве таких современных писателей, как Сиина Макото, Акимото Ясуси, Экуни Каори, Исида Ира и Оцу Ити. В их творчестве мы усматриваем экзистенциальное начало, когда потерянная личность трагически переживает своѐ отчуждение от мира, от бытия других, что провоцирует развитие у героев определѐнных нервных расстройств и болезненных состояний, относящихся к кругу антропофобии, патологического страха перед обществом и людьми, перед неизбежной необходимостью контактировать с кем-то и решать возникающие повседневные проблемы.

Потерянными, так и не нашедшими себя и своего места в жизни предстают перед читателем многие герои японского писателя Сиина Макото (р. 1944). Так, герой рассказа «Жѐлтая палатка на крыше»[2] после пожара в многоквартирном доме, где он жил, обустраивает себе жилище в палатке на крыше здания токийской компании, в которой работает офисным служащим. Молодой человек осознаѐт, что даже не состоит ни с кем в настолько близких отношениях, чтобы можно было проситься на ночлег; прячась от начальства и полиции, герой привыкает жить в таких нечеловеческих условиях и даже начинает считать их вполне удобными. Ни перспектив, ни надежд на будущее – борьбе герой предпочитает уединение на крыше офисного здания и размышления о несовершенствах мира, а также воспитание

[2] Сиина Макото. Жёлтая палатка на крыше (*Окудзё:-но киирой тэнто*) // В сб.: Повести Токио (*То:кё: сё:сэцу*). Токио, 2003. С. 43-81.

подобранного щенка. Молодой человек сдаѐтся, не видя смысла исправлять положение, требовать компенсации ущерба, искать новое жильѐ. Единственное, что он делает, – по инерции ходит на работу, которая не так уж нужна ему теперь; всѐ более отдаляясь от мира, юноша наблюдает сверху за жизнью мегаполиса и постепенно отказывается от всяких контактов – с друзьями, родителями, своей девушкой, – осознавая тщету мирской суеты.

В сборнике рассказов Акимото Ясуси (р. 1956) «Я любил тебя больше всех» [3] представлен целый ряд героинь-антропофобов, показанных глазами мужчин – их возлюбленных, тяжело переживающих изменения в психике любимой и собственную беспомощность. В результате герои остаются ни с чем, тогда как их женщины находят способ уйти от пугающей реальности; впрочем, способы эти весьма сомнительны. Так, героиня рассказа «Важная подушка», практиковавшая сон как средство эскапизма, чтобы забыться и уйти от окружающей действительности, говорит герою, ведущему чересчур активный, на ее взгляд, образ жизни: «Если долго бодрствуешь, начинаешь задумываться о том, о чѐм лучше бы не думать» [4]. Молодой человек долго старается заинтересовать еѐ чем-то, вытащить «в свет», но в конце концов сдаѐтся: она замыкается в себе, практически перестаѐт общаться и вообще вставать из постели, погружаясь в состояние полуспячки и отказавшись от всего без видимых на то причин. В конце жизни герой вспоминает о судьбе своей давней возлюбленной и понимает, что «за эти годы узнал и повидал по крайней мере в два раза больше, чем она... Изведал много радостей из тех, что есть в этом мире… Но, к сожалению, так и не нашѐл того, что могло бы стать для меня столь же важным, как для неѐ была важна подушка» [5]. В старости герой приходит к тому, что, возможно, лучше было бы и не знать жизнь и мир, потому что они слишком

[3] Акимото Ясуси. Я любил тебя больше всех (*Кими-га итибан суки датта*). Токио, 1997.

[4] Акимото Ясуси. Важная подушка (*Ю:игина макура*) // В сб.: Я любил тебя больше всех (*Кими-га итибан суки датта*). Токио, 1997. С. 17.

[5] Там же.

страшны; что лучшим выходом было бы для него уже в молодости уйти от суеты вместе с ней.

Героиня рассказа того же автора «Девушка, которая читает» признаèтся в своих навязчивых страхах: любовь для неè – единственный оплот в жизни, а книги – последнее средство, на которое можно будет опереться, если она потеряет любовь: «Я потому всегда так много читала, что боялась: если любимый вдруг уйдèт – у меня ничего не останется… А если есть книга, которую читаешь, то, даже если останешься одна, – всè равно сможешь хотя бы дочитывать еè; разве так не лучше?... Вот сейчас ты сказал, что уходишь, – но у меня зато есть эта книга»[6]. Герой долго старается отвлечь девушку от чтения, от вымышленных проблем и придуманных сюжетов, объясняя, что важнее реальные отношения; но в итоге не может оторвать еè от книг, которые она читает круглые сутки, почти не выходя из дома и ничем больше не занимаясь. В конечном итоге героиня доказывает себе то, что «всегда знала»: любимый бросает еè, а она остаèтся, как и предполагала, среди книг, всè более погружаясь в вымышленные миры.

Попытки помочь любимому преодолеть состояние отчуждèнности, чуждости семье и обществу предпринимает также героиня рассказа «Конура» писательницы Экуни Каори (р. 1964)[7]. Молодая женщина старается спасти брак не столько потому, что любит Нацухико, своего мужа (хотя любила его когда-то), сколько потому, что не хочет быть брошенной и жалкой, как еè брат Рè:ити, бывшая жена которого, Икуко, похоже, завладела сердцем Нацухико, – хотя упорно отрицает это. Главная героиня готова делать всè, чтобы удержать мужа. Нацухико не проявляет энтузиазма, но и не возражает; непонимание между супругами способствует всè большему отчуждению. Когда же он заявляет о желании завести собаку,

---

[6] Акимото Ясуси. Женщина, которая читает (*Докусёсуру онна*) // В сб.: Я любил тебя больше всех (*Кими-га итибан суки датта*). Токио, 1997. С. 26-27.

[7] Экуни Каори. Конура (*Инугоя*) // В сб.: Плавание небезопасно и несвоевременно (*Оёгу нони, андзэн дэмо тэкисэцу дэмо аримасэн*). Токио, 2005. С. 150-167.

женщина беспокоится, не повлияет ли это на их жизнь и не разобщит ли их ещѐ больше; Нацухико заверяет, что он не станет уделять жене меньше внимания. Между тем, обустроив будку, он сперва откладывает, а потом и вовсе отказывается от приобретения собаки. Постепенно муж переносит в будку всѐ необходимое и фактически переселяется туда, спасаясь в тесной будке от навязываемых обществом правил, стереотипов и моделей поведения; «собачья жизнь» ему многократно милее, чем жизнь в обществе, где все чего-то хотят, требуют и ждут от него – жена, любовница, начальство. Добровольное затворничество в будке – его единственный способ противостоять давлению извне.

В рассказе той же писательницы «Летнее покрывало» [8] главная героиня, сорокапятилетняя Митико, после смерти родителей унаследовавшая их огромное состояние, уволилась с работы, изолировалась от мира и живет одна в доме у моря; единственный мужчина, которого она любила, вернулся к жене, и с тех пор она, поборов депрессию и с трудом отказавшись от транквилизаторов, ничего не ищет, почти ни с кем не общается и никого не ждѐт. Митико понимает: «…в мире нет ни единого человека, которого заботило бы моѐ здоровье» [9], и сама не чувствует по отношению к себе ничего, кроме равнодушия. Ни работы, ни интересов, ни увлечений – только воспоминания о прошлом и мысли о смерти: «Иногда я думаю: а что, если Мариус, мой пѐс, умрѐт? Если умрѐт Мариус, не останется ничего, что удерживало бы меня на этом свете» [10]. Митико понимает, что вольная и обеспеченная жизнь, которой по-детски наивно завидуют еѐ знакомые, студентка Маюки-тян и еѐ парень Оомори-кун, скорее тяготит еѐ, что ей нужно выйти из этого круга и вернуться к миру, в настоящую жизнь, куда и пытается

[8] Экуни Каори. Летнее покрывало (*Сама: буранкэтто*) // В сб.: Плавание небезопасно и несвоевременно (*Оёгу нони, андзэн дэмо тэкисэцу дэмо аримасэн*). Токио, 2005. С. 50-67.

[9] Экуни Каори. *Сама: буранкэтто*. (Летнее покрывало) // В сб.: Плавание небезопасно и несвоевременно (*Оёгу нони, андзэн дэмо тэкисэцу дэмо аримасэн*). С. 55.

[10] Там же. С. 56.

еѐ «вытащить» эта юная пара – кроме них, Митико ни с кем не общается уже много лет; но действовать решительно не удаѐтся, и Митико, впервые почувствовав слабое волнение при мысли об Оомори, сама пугается собственного влечения и предпочитает, вернувшись в свой «дом на берегу, засыпанный песком», дальше жить воспоминаниями о прошлом – своѐм единственном неудачном романе: «Я не могла думать ни о ком, кроме него. И сейчас ничего не изменилось. И чем больше времени проходит, тем больше я думаю о нѐм» [11]. Митико, которая когда-то надеялась, что нашла себя в любви, не смогла отыскать другую опору, когда любовь ушла, и сейчас бесцельно доживает годы, отведѐнные ей судьбой: «Дом на побережье похож на меня. Стоит себе, весь в песке, окна и двери нараспашку… Сколько же лет пройдѐт, прежде чем он разрушится…»[12].

Исида Ира (наст. имя Исидаира Сѐити, р. 1960) пишет о культуре современной японской молодѐжи; герои его рассказов и эссе – молодые люди, студенты, а также *отаку* (т.е. фанаты анимэ, манга и видеоигр). Сам переболев в юности лѐгкой формой антропофобии, но сумев преодолеть это состояние, Исида Ира интересуется проблемой *хикикомори*[13], что находит отражение в его произведениях. Особое внимание Исида Ира уделяет поиску возможных способов выхода из «психологического тупика», когда навязчивые страхи диктуют антропофобу полностью ограничить контакты с окружающим миром, забросить работу и учѐбу, отказаться от всех форм общения и отрезать близким и тем более психологам доступ к

[11] Там же. С. 65.

[12] Там же. С. 66.

[13] **Хикикомори** (букв. нахождение в уединении) — японский термин, обозначающий подростков и молодёжь, отказывающихся от социальной жизни и зачастую стремящихся к крайней степени изоляции и уединения вследствие разных личных и социальных факторов. Такие люди не имеют работы и живут на иждивении родственников. Слово «хикикомори» относится как к социальному явлению вообще, так и к индивидам, принадлежащим к этой социальной группе.

себе, вследствие чего у человека остаются лишь два пути: он может либо спасти себя сам, либо погибнуть. Так, герой рассказа «Звезда из фольги»[14] – студент, который начинает замечать, как без всяких объективных причин страх перед людьми, общением и внешним миром прочно завладевает его сознанием; прежде успешный молодой человек постепенно погружается в опасное состояние антропофобии, изолируясь в собственной комнате и никого к себе не подпуская. Он заклеивает окно, запирает дверь, в течение целого года занимаясь тем же, чем и героини вышеназванных рассказов Акимото Ясуси: спит и читает. Он осознаѐт, что его состояние – психическая болезнь; из специальной литературы узнаѐт также, что подобные навязчивые состояния довольно распространены в современном обществе; желая преодолеть антропофобию, он в то же время ничего не может поделать. Так происходит до тех пор, пока подсознание не подсказывает ему во сне, что нужно сделать; и спустя год молодой человек находит в себе силы выйти из своей квартиры, сделав шаг навстречу страшному миру, в котором ему придѐтся жить, принимая те испытания, подсознательный страх перед которыми привѐл к затворничеству. Согласно Исида Ира, антропофобия – патология, возникшая от переизбытка общения в современном мире мощного информационного потока; болезнь целого поколения, порождѐнная осознанием людьми своей беспомощности перед хрупкостью человеческих отношений и тем, что мир неизбежно меняется лишь к худшему. *Хикикомори* чувствуют, что мир безгранично жесток и им в нѐм нет места. Исида Ира неоднократно подчѐркивает, что надеется: его рассказы помогут людям понять, что нужно научиться не прятаться от мира за иллюзиями, а преодолевать свой страх перед обществом; раз уж всѐ равно отдельно взятый человек не в состоянии помочь рушащемуся миру – пускай ему удастся спасти хотя бы свой собственный.

Оцу Ити (наст. имя Адати Хиротака, р. 1978) – популярный в Японии молодой писатель, который работает главным образом в

[14] Исида Ира. Звезда из фольги (*Гингами-но хоси*) // журнал «Иностранная литература», №2 от 2012 г. (пер. с яп. Л. Ю. Хронопуло).

жанре фэнтэзи и мистического триллера; его произведения сочетают в себе сказочный сюжет с реалистичностью и глубоким психологизмом. Многие его герои сознательно выбирают социальную изоляцию – что неизбежно приводит к трагическому финалу. Героиня одной из самых известных его повестей – «Исиномэ»[15] (букв. «каменные глаза», Исиномэ – имя сказочного персонажа) – отчаявшись после того, как ей запретили видеться с ребѐнком, уходит в горы и навсегда изолируется от мира в хижине древнего чудовища Исиномэ – женщины, взгляд которой обращает в камень. Ненависть к миру людей и страх перед ним сближают колдунью и несчастную молодую мать; после смерти своей страшной подруги женщина «продолжила дело» Исиномэ, показывая еѐ фотографию всем, кто приближался к этому дому, и такими убийствами оберегая себя от вторжения уже давно ставшего ей чуждым цивилизованного мира. Когда к ней в дом случайно забредает сын с другом, она спрашивает их о современной жизни: «Неужели вам не страшно, когда так много людей постоянно ходят, что-то говорят вокруг?»[16]. Однажды попытавшись найти себе место в мире и потерпев неудачу, она отстраняется ото всех, в том числе от своего ребѐнка, и возвращает миру ту агрессию, которую когда-то получила от него.

В большинстве произведений указанных писателей именно молодѐжь особенно остро ощущает растерянность, бессмысленность существования; юных героев объединяет ощущение одиночества и внутренней пустоты, потерянности в современном мире, собственной беспомощности, отчуждения от общества; невозможность что-либо изменить в своей жизни (часто связанная с нежеланием делать это) порождает безысходность. Именно названные авторы пишут о различных формах социальной изоляции и отклонениях в поведении – зачастую болезненного свойства; об уходе в себя; об отстранении от близких и от окружающего мира как о проблеме современного общества – японского и не только.

---

[15] Оцу Ити. Исиномэ // В сб.: Плоская собака *(Хэймэн ину)*. Токио, 2003. С. 9-84.

[16] Там же, с. 49.

Koleva Eleonora
(Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

—OUT of Order" or –OUT away from the Order" Food, Japanese Women and the Way to Freedom in OUT by Kirino Natsuo

"Freedom, Sancho, is one of the most precious gifts that heaven has bestowed upon men; no treasures that the earth holds buried or the sea conceals can compare with it; for freedom as for honour, life may and should be ventured; and on the other hand, captivity is the greatest evil that can fall to the lot of man. I say this, Sancho, because thou hast seen the good cheer, the abundance we have enjoyed in this castle we are leaving; well then, amid those dainty banquets and snow–cooled beverages I felt as though I were undergoing the straits of hunger, because I did not enjoy them with the same freedom as if they had been mine own; for the sense of being under an obligation to return benefits and favours received is a restraint that checks the independence of the spirit. Happy he, to whom heaven has given a piece of bread for which he is not bound to give thanks to any but heaven itself!"
"Freedom is tip of the spear!"
Don Quixote, Miguel de Cervantes

This is not a comparative research between Don Quixote and OUT as it may seem from this sort of beginning. And of course there are not so many resemblances between the two novels. But the themes about freedom, food and sacrifice appear both in this passage and in OUT. It is a pilot research paper that aims to show how the food functions as a symbol, a metaphor, a system of signs for conveying messages, how social problems are described also by means of usage of food realities, how the characters are defined through food in the novel OUT by Kirino Natsuo.

The author of the paper will search for elements of food culture, how food is a marker of social change and gender and how the changes in the society also reflect in the change of the food culture. As an outcome of the research the author hopes to point out how Japanese culture and social problems could be taught, thought, and comprehended via the means of the Japanese food culture and how food is represented in literature. Food is particularly powerful and embedded in our everyday life, as well as festivities and thus could be read and comprehended in very and different ways. Especially,

Japanese are really proud and fond of food: *"When it comes to food… Then Japanese could be only compared to Chenese."(Meshteryakov, 1999: 55)*

An ad hoc committee set up by the Cultural Affairs Council endorsed a plan on Feb 6th, 2012, to get Japanese food culture listed on UNESCO's intangible cultural heritage list. The Agriculture, Forestry and Fisheries Ministry, which is backing the nomination, said the traditional Japanese meal is a customary social practice expressing respect for nature and serves to strengthen the bonds between family members and the community. **But is that really so? Does it still strengthens the bonds? Let us search for the answers in OUT.**

Food is an object of research in various scientific fields such as anthropology, sociology, literature, semiotics, economics, history, gender studies, political studies, theatre, cinema, cultural studies. And to quote Terry Eagleton literature like food is "endlessly interpretable" and "looks like an object but is actually a relationship" (Eagleton:1998, pp.203-208). These relations can be concrete or abstract, between nature and culture, interpersonal relations, etc.

The contemporary taste of Kirino Natsuo and *OUT*

Kirino Natsuo is a Japanese novelist and a leading figure in the recent boom of female writers of Japanese detective fiction. She is most famous for her novel OUT, which was written in 1997 and for which she received Mystery Writers of Japan Award in 1998 and was a finalist (in English translation) for the 2004 Edgar Allan Poe Award. Two Japanese movie adaptations of OUT are already made and an American version is on its way. Previously, in 1993 Kirino was also awarded Edogawa Rampo Award for her debut novel Kao ni furikakeru ame (*Rain Falling on My Face*), and the 1999 Naoki Prize for her novel *Yawarakana hoho* (*Soft Cheeks*). Three of her novels (*Out, Grotesque and Real World*) have been translated into English.

OUT is a story about four Japanese women - Masako, Yayoi, Yoshie and Kuniko, who work the night shift together at a factory making bento (boxed lunches). Masako – the leading protagonist – is highly educated middle age woman who was the first to be dismissed from the financial company she used to work after the bubble economy's recession only because she is a woman, what is more, middle aged and she expresses her opinion loudly and was not afraid

to ask questions. Kuniko is on the night shifts only because she needs money, but money not for the everyday life, but to satisfy her obsession for buying brand goods. Her only aim in life is to obtain money. She has a lot of debts from this consumer spending, paying an interest of 40%. Yayoi is a widow in her fifities, trying somehow to make both ends meet, working in the night and in the day taking care of her daughter, abandoned grandson and her senile mother-in-law. The fourth character – Yayoi- is an ordinary housewife, with two small children, and saving together with her husband for buying a house. But Yayoi's husband, Yamamoto, is drunk, violent, and obsessed with an escort girl named Anna, who works at a club run by psychopathic gangster Satake. Yamamoto has also lost all the couple's savings gambling at Satake's club. One night Satake beats Yamamoto up and throws him out. When Yamamoto gets home, his wife strangles him with his own belt. She confides in her friend first, and they, led by Masako, agree to take Yamamoto's body, cut it up and dispose of it in garbage bags dispersed around Tokyo. It isn't long before one carelessly hidden bag is discovered and the police begin to investigate. Then the women begin to blackmail each other. The way OUT is not an easy one and it is an individual one. The women struggle to find it OUT but finally as Masako says, they themselves become OUT of order and the societyas a whole is OUT of order.

Why OUT

OUT – the title itself leads to many and different connotations. It represents the Japanese social structure with the concepts of uchi and soto – inside and outside, the position of the women in the Japanese society – now trying to balance between the home and the work, out – the freedom, the release from the chains, the exit, the road to the freedom that all protagonists should walk alone to find and achieve the freedom. OUT - because like the society, the food culture and the attitudes of the people change. OUT because the role of the obento that was a representative of the Japanese food culture, aesthetics, nature and love in a lunchbox, the representative of the love and care of the mother and the wife , like the role of the Japanese woman has changed. The four women work at obento factory – made of cold concrete, dark, like a prison. They make obento there for money, on the conveyor belt, everything automated, cold and dark like the society and the urban atmosphere they live in. They make obento

there but not at home any more. OUT because all of them are lonely and everything is out of the usual order – the society, the attitudes, the families.

Both food and literature are deeply connected with the related cultures and nations. Every food and literature carries specific social, historical and cultural information. Therefore, whether actual or food within literary text, a multidisciplinary method of research is to be applied and both linguistic and culture knowledge is needed in view of proper and profound understanding of the inter- and extratextual relations.

OUT is a novel reminding of a Japanese obento, obento from words – many themes entwine. Obento is the world in one lunch box, the whole Japanese culture and ideology, concept of life in a lunch box. The obento until recently had an ideological meaning – it was ―boxed love" as Tomoko Onabe depicts it (see Rath:2010). It was a marker of maternal and spousal love. In fact no food is just food and Japan. Obento is a culture itself. It is a representative not only for Japanese food culture, but also for Japanese culture as a whole. Like the Japanese food as a whole, it is a part of the Ideological State Apparatus, as Anne Allison notes both the Japanese mothers preparing bentos and the Japanese school children eating bentos are under the severe judgment of the nursery school. Obento is invested with a gendered state ideology. (Allison:1997)

But now, like the postmodern urban culture, obento is also automated:

"A perfect square of rice emerged from the mouth of the rice dispenser and flopped into the container that Yoshie held beneath it. She then quickly weighed each portion on the scale next to her and sent it on down the line with a flourish.

Beyond Yoshie was a long line of workers: one to even out the rice, one to add the curry sauce, one to slice the deep-fried chicken, another to lay it on top of the curry. Then someone to measure out the pickles into their cup, someone to add the plastic lid, someone to tape on a spoon, and finally someone to place the seal on the box. Each meal made its way down the line, assembled in so many small increments, until at last a curry lunch was complete.(OUT, p.10)

In OUT like in a obento where variety is cherished, all these themes can be found – food culture and the changes that reflect, social

problems of the contemporary Japanese society, social hierarchy, social system, consumerism, nostalgia, solitude 孤独 ー kodoku, 寂しさ ーsabishisa, isolation, Buddhist concepts, life and death concepts, the rich meaning of colors in Japanese culture, the concept of uchi and soto, space, the purifying power of water and furoba - the bath, urban Japan, globalization problems, power, desperation (絶望 zetsubou), freedom land the strong will of the human being for freedom (Out, 出口 ーdeguchi – exit, 自由 ーjiyuu –freedom), stereotypes in Japanese society, lack of communication, the changing role of Japanese women and their struggle with the system, the society and with themselves to achieve freedom, to go out from the other, but rather they themselves go out of order.

The climax scene at the end of the book – when Satake rapes Masako is again somehow connected with food – the preparation. Satake dragged her in the premises of the old already abandoned factory and rapes her on a conveyor belt. He says:

"Did you make all those lunches on something like this? he said. Masako just stared at him, "Did you?" he said, grabbing her jaw.

"Why do you care?"She was too cold to speak, but her anger was unmistakeble.

"I bet you never thought you'd be tight upon on one." (OUT, p.387-388)

Masako made her way out from the imposed by the social order obligations of a caretaker and cook in her home to someone who wants to show she can do it also outside, in the working world besides the restrictions of the society. But somehow metaphorically and symbolically, the man, Satake, rapes her on the food production conveyor belt as if to show where her place, the place where the woman is – taking care of the production of food.

In a book published in 1903 and cited by Ishige Naomichi (Ishige: 2001, 181) who ponders that chabudai meal offered what amounted to a new ideology. He cites socialist leader Sakai Toshihiko, who proclaimed :

–Mealtimes are gatherings of the family. Mealtimes are when the family comes to fruition as a happy circle.Therefore the meal should definitely include all family members, all at once, all around the same table".

The following social problems of the contemporary Japanese society can be read through the pages –

1. **The problems of the Japanese women in contemporary Japan** – their struggle for freedom. Japan is a male dominated society with man doing the work and women in a weak submissive role. Traditional gender is Japan: man is a breadwinner of the family, works in public area and woman is house keeping, children nurturing, works in domestic area.
   In society, though nowadays women are participating in public sector, women have less power than men. The majority of Japanese families have already become double income families: wives' supplementary incomes are now necessary to maintain a middle class standard of life which will allow them to send their children to universities, or colleges – the case of Yoshie, and to obtain the so-called ‗my home" with a long loan - the case with Yayoi. So when she had to go night shifts and to be a good mother and wife during the day and her husband spent all the family savings on gambling, she killed him. But she didn't feel guilty, rather she was relieved, she found her way OUT. Still, women have to work – but here comes the inequality – they can only do it part time, or night shifts and even if they have high education and work in a finance company – like Masako – she found that after so many years of work she received less money than the newcomers who were just men.

Masako is realizing the alienation and the out of order family situation because as she ponders ―when(she) thought of her neat, empty kitchen and her bathroom where the deed had been done…… It occurred to her that lately she felt more at home in a scoured bathroom, than a busy, homey kitchen."(OUT, p.130)

Tachibanaki Toshiaki, a leading economist, argues that while once the Japanese society was considered to be almost middle class, now this model is fracturing and the gap between the rich and poor is widening. What is more, now we witness social divisions and disparities among Japanese women and men have an impact on almost all the inequalities among women. (Tachibanaki; 2010). The model of ryousaikenbo – good wife, wise mother, where it was imposed that the Japanese women should be housekeepers and

caretakers of the children and the Japanese men out, working to death is not the case any more.

2. **Ijime problem or bullying** – it is a problem, mostly connected with bullying in the schools, but in fact we saw that Masako was isolated not only by her boss but from other women fellows in the finance company she used to work because she strongly expressed her opinion and put the question for the less payment of women.
3. Japanese men, **salary men and gambling** – the husband of Yayoi spends all their savings on gambling and hostesses. In a moment of frustration Yayoi killed him.
4. **Lolita complex** ロリコン —rorikon– Japanese men are obsessed with having relationships with high school girls. Jyuumonji is such a character that wants money to spend it on such girls.
5. **Postmodern consumerism** – Kuniko is a representative of the many Japanese young people that are obsessed with buying brand things. Like the daughters of Yoshie, the only ideal of the young people is money to buy brand things. Kuniko spends more than she earns and that is why she felt with the shark loan with the 40% interest.
6. **Fast food culture**
   —She used to eat the lunch Yoshie put together form whatever had left in the house, nut now she was going to fast food restaurants with her friends (26). Miki, Yoshie's daughter uses the food to be out from her family and also she represents the problem the young generations eat more and more fast food.
7. **The lack of communication** - it is between family members, neighbors, coworkers. Food is a social event as well, at least the dinner is the time when people in nowadays postmodern society should gather. In OUT there is one quotation that says you can judge about the family from the fact whether they prepare dinner. None of the households in OUT prepare, and do not eat dinner together.
   Japanese women prepare bento in a factory but not at home any more.

8. **Solitude** – all the characters in OUT feel the solitude that leads them into despair. They do not have friends, no proper job and good athmosphere at the working place, they do not have proper family bonds.
9. **Lack of sex** - Last November the health ministry's National Institute of Population and Social Research (NIPSR) released a report: 61 percent of unmarried males and 49 percent of unmarried females aged 18-34 have no sexual partner. Nor, by and large, do they feel the need for one. True, 86 percent of men and 89 percent of women say they want to marry "sometime," but sometime can be anytime and suggests the distant rather than the near future.

Food and cooking are also linked to gender and sexuality. Referring to Freud and others, Carole Counihan reminds us that ―food and sex are analogous instinctive needs", both connoting intimacy as well as danger, and therefore they are ―surrounded with rules and taboos". Counihan also asserts , ―In all cultures, women's primary responsibilities involve food provisioning and the bearing and rearing of children…Women *are* food to the fetus and infant, and the breasts can be sources of both sexual pleasure and food."(Aoyama: 2008, p.6)

10. The problem with the **halfs** and the **foreigners** – Kazuo – the Brazilian guy who has a Japanese nationality as well because his father was a Japanese feels so lonely in Japan because no one admits him as a part of the Japanese society as well.
11. **Postmodern Urban Japan**
    "The city can be defined as a concentration of more and more otherness at considerably fewer space" (Ditchev,2005:13)
12. **Nostalgia** – food nostalgia was described when Kazuo went to the Brazilian plaza and he had some Brazilian food.

To conclude with, food, women, social problems and freedom are main themes in the novel OUT. They are entwined and represent the changes that occur in the modern Japanese society and psychology. The present research paper is meant as a pilot research as a part of the Ph D research of the author and aims at laying the grounds for further elaboration on the topics of food, gender, postmodern society and contemporary Japanese literature.

Bibliography:

Primary Source:

NATSUO, Kirino, 夏雄桐野 1997 OUT, Kodansha, Tokyo

NATSUO, Kirino, OUT (Tokyo, Kodansha:1997); English translation by Stephen Snyder (New York:Vintage International, 2003)

Resource Literature:

ALLISON, Anne

1997 Japanese Mothers and O-bentos, in Food and Culture, a Reader, Carole Counihan and Penny Van Esterik, eds., Routledge (296-314)

AOYAMA, Tomoko

2008 Reading Food in Modern Japanese Literature, University of Hawaii's Press

COUNIHAN, Carole

1999 The Anthropology of Food and Body. Gender, Meaning and Power, Routledge

EAGLETON, Terry

1998 ~~–~~Eddible Ecriture ~~–in~~ Sian Griffiths and Jennufer Wallace, eds., Consuming Passions: Food in the Age of Anxiety, p. 203-208. Manchester and New York:Mandolin

1983 Literary Theory: An Introduction . Oxford:Basil Blackwell

DITCHEV, Ivaylo, Дичев Ивайло

2005 Spaces of Desire, Desire of Spaces. Studies in Urban Anthropology,Sofia, 2005 (in Bulgarian)

ISHIGE, Naomichi

2001 The History and Culture of Japanese Food, Kegan Paul Limited

MESHTERYAKOV, A.N.Мещеряков, А.Н.

1999 Книга японских обыкновений, Наталис, Москва (in Russian)

PETKOVA, G., Петкова, Гергана

2011, Домът на чудесата, Символика на традиционната архитектура и интериор в японските вълшебни приказки, Звезди (in Bulgarian)

RATH, E., Stephanie Assman

2010 Japanese Foodways, Past and Present, University of Illinois Press

TACHIBANAKI, Toshiaki

2010 The New Paradox for Japanese Women: Greater Choice, Greater Inequality, The International House of Japan

Reference Literature:

ASHKENAZI, Michael and Jeanne Jacob

2002 The Essence of Japanese Cuisine, An Essay on Food and Culture, University of Pennsylvania Press

BARTHES, Roland
1997 Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption, in Food and culture, a Reader, Carole Counihan and Penny Van Esterik, eds., Routledge
LEVI-STRAUSS, Claude
1997 The Culinary Triangle, in Food and Culture, a Reader, Carole Counihan and Penny Van Esterik, eds., Routledge
1970 The Raw And the Cooked, New York : Harper & Row
OHNUKI-TIERNEY, Emiko
1993 Rice as Self: Japanese Identities through Time, Princeton, N.J. : Princeton University Press
BEARDSWORTH, A. and Teresa KEIL
1997 Sociology on the Menu. An Invitation to the Study of Food and Society, Routledge
BOURDIEU, Pierre
1993 The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, Cambridge:
Polity Press, p.76 CLAMMER, John
1997 Contemporary Urban Japan : a Sociology of Consumption, Oxford: Blackwell
CWIERTKA, Katarzyna J.
2006 Modern Japanese Cuisine: Food, Power and National Identity, London: Reaktion Books

Korneeva Inna
(Sakhalin State University, Russia)

Korean Traditional Food and Medieval Literature

The article is dealing with traditions of Korean food in Korean medieval literature which can be considered as one of the most important resource to analyze and get information about Korean culture and way of living. Since different topics about food traditions represent in many genres predominated in medieval literature, it is very useful to study Korean novels and short stories in order to complete the research about particularities of Korean cuisine.

Корнеева И.В.
(СахГУ, Россия)

Культура питания корейцев и средневековая литературная традиция

В последнее время ощущается заметный рост интереса людей к историческому прошлому различных стран и к их многовековому наследию. Обращение к теме, вынесенной в название статьи, обусловлено, с одной стороны, как малой степенью изученности традиций национальной корейской кухни, так и запросами современного общества, когда предпринимаются многочисленные попытки возродить некоторые утраченные традиции, в том числе и традиции питания народа. С другой стороны, изучение культуры питания – тема чрезвычайно обширная, раскрывающая представления народа о месте пищевого фактора, о роли питания, о глубинной связи традиций питания с различными сторонами материальной и духовной культуры, о стабильности традиций питания, сохраняющихся тысячелетиями, о влиянии состава рациона питания и режима питания на культурные особенности населения.

Сегодня для того, чтобы в полной мере представить себе кулинарную сторону корейской культуры, необходимо помимо археологических данных пользоваться письменными источниками, и, причем, не только профессиональной литературой и документами, но и художественными произведениями. Суть в том, что художественные произведения были очень близки к повседневной жизни корейцев и в большинстве своем основывались на эпизодах, более или менее отражающих реальную действительность, что позволило сохранить не только бытовые зарисовки, но и серьезные сведения по культуре корейского народа.

Тема традиционной культуры питания освещалась в корейской литературе очень подробно, что позволяет условно выделить три основных тематических аспекта: разнообразие блюд, различие в питании людей разных классов общества и тема сервировки стола.

Говоря об особенностях культуры питания корейцев, прежде всего, следует отметить тесную связь истории народа с культурой его питания. Так, например, посев зерновых и многовековое развитие земледелия в Корее прямым образом отразились на культуре ежедневной пищи, основу которой составляли рис и другие злаки. Так, например, герои романа «Сон в нефритовом павильоне» употребляли в пищу ячмень [9, с. 413], бобы и чумизу [9, с. 31], фасоль ели братья в известной средневековой повести [6, с. 114].

Интересны также рассуждения о человеческом невежестве: «Он настолько глуп, что не может отличить бобов от ячменя» [4, с. 23]. Корейцы издревле занимались земледелием, поэтому они отлично разбирались в злаках, и вполне естественно, что неумение отличить бобы от ячменя приравнивалось к глупости и невежеству. Рис в средневековой Корее прочно укоренился в жизни корейцев и имел не только функцию основной пищи, но и свое особенное значение в повседневной жизни корейцев. Вот как, например, рассуждает главная героиня средневековой повести «Хынбу и Нольбу» о ценности риса: «Вареный рис! Какая это драгоценность! А вы опрокинули столик с рисом! Если о вашем поведении проведают в деревне – тотчас же прогонят с позором. Если это дойдет до уездных властей, вам непременно дадут палок. А уж коли узнают в губернской управе, не миновать вам ссылки» [6, с. 145].

С увеличение роли риса, получило большое распространение изготовление таких рисовых блюд, как рисовый отвар или похлебка, рисовые лепешки или хлебцы и т.д., что сразу же зафиксировалось во многих произведениях. Так в рассказе «Спутался с чужой женой» автор приводит сравнение жены с постной похлебкой из лебеды и с жидкой кашей. А в рассказе «Злой дух» автор говорит нам о том, что главный герой «едва-едва мог содержать семью, перебиваясь с жидкой каши на похлебку». Все это свидетельствует о том, что рисовая похлебка ассоциировалась с бедностью или же с чем-то постным, невкусным и однообразным.

В произведении «Жизнеописание королевы Инхен» читаем об употреблении рисового отвара в качестве лечебного средства: «Госпожа и сын хворали животами, а им приготовили рисовый

отвар» [3, с. 135]. Интересно, что рисовая похлебка имела целебное действие при расстройстве желудка, и на протяжении долгого времени ее использовали в качестве народного лекарства.

Что же касается рисовых лепешек, то в литературе разных периодов часто встречается упоминание о них. Так, например, в рассказе неизвестного автора «Про непочтительную невестку» лепешки (хлебцы) были особым блюдом, подносимым старшему в семье: «Потом я приготовила паровые хлебцы из риса, и когда вы (свекор) вернулись, опять хорошо покушали» [4, с. 46]. Герой рассказа «Праведник» в старости обязывался ухаживать за родителями: утром и вечером подносить им белые хлебцы [4, с. 16].

Объяснение того, что угощали рисовыми лепешками именно старших, кроется в конфуцианских этических принципах. Традиционно в корейской семье особое почтение и уважение отдавалось старшему поколению. Для Кореи всегда были типичны большие семьи, где несколько поколений жили вместе. И, исходя из конфуцианских идей порядка, старшим уделялась наибольшая привилегия не только в решении различных семейных вопросов, но и в питании. Поэтому высказывание главного героя «ухаживать за родителями: утром и вечером, поднося им белые хлебцы», являлось высшей мерой проявления сыновней почтительности.

Наряду с рисом и другими зерновыми культурами, которые являлись основной пищей, в традиционный рацион питания корейцев в качестве второстепенных блюд включались различные овощи, способы приготовления которых были весьма разнообразны благодаря огромному выбору специй и приправ. В рассказе «О добродетельном золотаре» читаем: «Вот вырастет редька в Вансим, репа в Салькоччи, баклажаны, огурцы, дыни и тыквы в Соке, перец, чеснок и лук в Ёнхвенгун, петрушка в Чхонпха, земляные яйца в Литхэин».

В рассказе «Его жена» автор пишет о том, что когда муж пришел домой ему подали 2-3 миски с горькими овощами [4, с.36]. А в знаменитом произведении «Повесть о Симчхон» также можно увидеть картину, описывающую трапезу, в состав которой входили соленые овощи [6, с. 135]. Все это позволяет говорить об истории возникновения традиции засаливать осенью выращенные овощи, ведущее место среди которых занимало

блюдо *«чимчхэ»* («соленые овощи»). Именно это блюдо в дальнейшем с началом культивации красного перца превратилось в известное всему миру *«кимчхи»* («корейская квашеная капуста»). О том, какое место «*кимчхи»* занимало в рационе питания корейцев, мы узнаем сегодня во многом благодаря именно литературным произведениям.

Кроме того, литература сохранила немало упоминаний о различных соусах и продуктах из сои, которые были очень популярны в повседневной культуре питания корейцев. Интересно также отметить, что традиционная корейская кухня включала в себя большое количество трав и корней, многие из которых известны только в Корее. Разнообразие растительной пищи связано, в определенной степени с тем, что Корея часто находилась в состоянии войны, люди голодали, и им приходилось добывать съедобные растения, чтобы выжить.

Опираясь на различные литературные произведения и другие исторические записки, можно сказать, что корейцы любят супы. Так, в повести «Хынбу и Нольбу» сын главного героя просил поесть лапши с мясным бульоном, а герой «Повести о Чхунхян» ел суп из перепелок-резвушек, а также лапшу, разбавленную холодным бульоном. Именно суп из морской капусты просила приготовить госпожа служанке перед родами в рассказе «Стражник теряет службу».

Важно отметить, что морские продукты: водоросли, рыба, креветки и т.д. присутствовали нередко на столе у корейцев. Ведь Корея – страна, омываемая тремя морями, поэтому рыбный промысел был всегда популярен. Соответственно, в рационе питания корейцев неотъемлемой частью испокон веков были «дары моря». В литературе можно не раз встретить упоминание рыбы. Так, например, в повести «Верная Чхунхян» на столе присутствовала жареная рыба, в рассказе «Праведник» главный герой не отказывался от еды, а «открыто поглощал рыбу». Автор романа «Сон в нефритовом павильоне» описывает картину, когда вельможам «внесли на стол яшмовое блюдо с речным окунем: белая сырая рыба нарезана тонкими ровными ломтиками – хочешь, не хочешь – попробуешь!». А также главный герой «Рассказа о добродетельном золотаре» рассуждает о пище,

говоря, что «сегодня он попробует креветок – завтра ему захочется яиц».

Интересным в истории кулинарного искусства Кореи является тот факт, что до эпохи Чосон (1392-1910) корейцы почти не употребляли мясные блюда, т.к. «у буддистов за большую добродетель почитается милосердие. Они никогда не убивают животных» [3, с. 293]. С ослаблением буддийской религии в Корее стали отдавать большее предпочтение этому продукту, что сразу нашло свое отражение во многих литературных произведениях.

Из всего списка мясных продуктов стоит остановиться подробнее на мясе собаки, что, несомненно, отличает традиционную корейскую культуру питания от других. Благодаря художественным литературным произведениям мы узнаем, что корейцы с древности использовали в пищу мясо собаки. Например, герой произведения «Хынбу и Нольбу» этим мясом угощал односельчан. Это мясо было на столе в «Повести о Симчхон». А в кулинарных записках эпохи Чосон можно встретить различные способы приготовления именно этого мяса. Особенно, в жаркое время года корейцы наслаждались супом из собаки. В «Корейском календаре альманахе» (1849) говорится: «В июне месяце варили достаточно долго мясо собаки и затем добавляли в суп репчатый лук. Съев этот суп, люди избавлялись от жары, пополняли жизненные силы. Это блюдо продавалось в больших количествах на рынке» [5, с. 145]. Данное высказывание подталкивает на мысль о том, что ели мясо собаки исключительно в особых случаях. А так же это мясо считалось лучшим угощением для званых гостей.

Кроме того, литература зафиксировала и данные о том, что мясо было неотъемлемой частью королевского стола и у представителей высших сословий, в то время как герои низкого сословия ели преимущественно рис, злаки и горькие овощи. Таким образом, из литературных произведений можно узнать и о том, что ели за столом представители разных сословий. В повести «Хынбу и Нольбу» читаем: «Когда пищу подают королю, это называется «*сура»*; когда ее вкушает янбан (знатный человек) – это «*чинджи*», когда ест слуга – он называет ее «*ипси*» промеж

друзей рис – «*пап*», а «*чинме*» – это рис, который подают духам предков».

Так же литература зафиксировала и другую особенность традиционной корейской кухни о том, что королевский стол отличался по количеству различных закусок, которые нельзя было встретить у обычного человека. Их насчитывалось двенадцать на столе у короля и девять у дворян, т.е. приближенных королю. Безусловно, что богатое разнообразие пищи на столе символизировало власть государя и особую привилегию знатных дворян. В обязательный рацион питания, исходя из исторических записей, входили суп, жареное мясо, соленья, рис или лапша и специи (соевый соус, соевая паста, перцовая паста) [5, с. 31].

Тема сервировки и правил поведения за столом также нашла свое яркое отражение в произведениях корейской литературы. Авторы не раз описывали предметы сервировки и кухонную мебель, как представителей высшего сословия, так и простых людей, что представляет читателям более полную картину. Мы читаем о посуде керамической, бронзовой, инкрустированной золотом и серебром. Во время пиршеств и торжеств у знатных людей «лились песни и музыка» [9, с. 356], т.е. в королевском дворце и в домах знати обеды проходили особенно пышно с музыкальным и хореографическим сопровождением. На столе в среднем присутствовало двенадцать видов закусок в блюдах из драгоценного металла и камней.

Иначе происходила трапеза у представителей среднего и низкого сословия. Общим критерием было подразделение пищи на основную (рис) и второстепенную (суп, закуски и приправы). Но отличительной чертой являлось меньшее количество блюд на столе в сравнении со знатными людьми. А в случае, если семья была бедной, то соответственно обед был очень скудный. В рассказе «Злой дух», для простолюдинов готовили еду, состоящую всего лишь из 2-3 мисок горных овощей [3, с.45]. А в повести «Хынбу и Нольбу» герои были настолько бедны, что не имели в доме даже тыквенной похлебки. Иными словами, у людей с низким достатком на столе были только похлебка или каша с различными злаками, а также всего две-три закуски из горьких маринованных овощей.

Что касается вопроса сервировки стола, то традиционно низкий корейский стол был рассчитан на принятие трапезы на полу. В литературных произведениях нет даже упоминания о стульях. Правила сервировки включали большое количество пиал, тарелок, чашечек и у каждой было свое название и применение. Например, в рассказе «Первый день новобрачных» жених испугался, увидев «плохонькую чашечку без крышки». Причиной такой реакции было то, что во время проведения свадебного обряда сторона невесты должна было обязательно приготовить в качестве подарка хорошие, дорогие чашки под рис с крышкой. Это считалось правилом хорошего тона и обязательством женской стороны. Эти предметы сервировки стола использовались в семье на протяжении всей жизни [3, с.129].

Следует заметить, корейцы издревле в качестве столовых приборов использовали ложку и палочки. Интересно, что упоминание палочек во время еды встречается очень редко. Не использует палочки для еды свекор в рассказе «Про непочтительную невесту», в произведении «Первый день новобрачных» на столе также была только ложка. Все это еще раз подчеркивает особое значение ложки. Ведь ложка в корейской культуре символизирует жизнь. К примеру, в русских пословичных изречениях про членов семьи или детей, говорят, например, «четыре рта», а корейской литературе «четыре ложки». В Корее и по сей день говорят, что если человек «положил свою ложку», этот значит, что человек умер [4, с.134].

Предметы сервировки можно встретить в романе «Облачный сон девяти», когда автор описывает обеденный стол, восхищаясь искусством сервировки, а также во многих других произведениях мы читаем о «больших и маленьких блюдах», «нефритовой и латунной чашке», о «чайниках серебряных, медных, позолоченных», «кувшинах расписных китайских», «латунной чашке с крышкой для риса». Объяснить это можно тем, что с развитием торговли и ремесла, корейцы стали использовать в повседневной жизни различную кухонную утварь, что не могло не найти своего отражения в литературе.

Стоит заметить, что только жены и наложницы принимали непосредственное участие в приготовлении пищи, сервировке стола и почти не принимали трапезу вместе с мужчинами.

Существовали даже совершенно разные предметы, предназначенные строго для мужчин, называемые «*банги*» – тарелки для каши, «*кенчхоб*» – блюдце для закусок, и палочки с ложкой из особого материала, а женщины пользовались специальными латунными чашками «*бари*» [5, с. 134]. Данное явление можно объяснить тем, что, исходя из принципа конфуцианской этики, женщина олицетворяла темное начало, а мужчина светлое. Роль женщины в семье оставалась неизменной на протяжении нескольких веков: готовить пищу на всю семью, проявляя все свое мастерство, умение и талант [5, с. 37]. Принято было передавать свой опыт в кулинарном искусстве от старшей жены к младшей. Так, например, в романе «Сон в нефритовом павильоне» когда гости восхищались прекрасным блюдом, старшая жена в семье поделилась с другими женами рецептом приготовления изысканного блюда [9, с. 134]. В связи с этим можно говорить о том, что именно женщина вносила весомый вклад в развитие национального питания в семье и в обществе в целом.

Таким образом, кулинарное искусство – это неотъемлемая составляющая любой культуры, столь же достойная исследования, как и другие ее области: литература, музыка, изобразительное искусство и т. д. Ведь именно пища является особым элементом материальной культуры, в котором более других сохраняются традиционные черты. Уровень развития этого искусства с течением времени может изменяться: от самого примитивного до наиболее усложненного.

К сожалению, обширных исследований, посвященных кулинарному искусству Кореи, пока очень мало, а те, что есть, как правило, ограничиваются разработкой очень узких тем. И сегодня, вполне очевидно, что без всестороннего, в том числе и филологического, исследования этой культурной области невозможно получить полноценное впечатление в целом и составить адекватное представление об уникальных особенностях данного аспекта материальной культуры корейцев. Литература призвана стать важной опорой в изучении традиционной корейской кухни, и порой для глубокого познания традиций, обычаев и жизненного уклада страны мы обращаемся именно к ней. Ведь литература и анализ языкового материала, как

источника информации о традиционной культуре, как ничто другое могут правдиво рассказать о тонкостях не только отдельного человека, но и целого народа, как зеркало, отражая культуру общества, его национальные устои и многое другое.

Список использованной литературы:

1. Ванин Ю.В. История Кореи. М., 1 т., 1968. – 285с.
2. Восточная новелла. М., 1963. – 350с.
3. Записки о добрых деяниях и благородных сердцах. Л., 1985. – 234с.
4. История цветов. Л., 1991. – 431 с.
5. И Хѐ Джи, Культура питания Кореи. С., 1999. – 365 с.
6. Корейские классические повести XVII-XIX вв., М., 1991. – 382с.
7. Краткий очерк корейской истории., П., 1992. – 134с.
8. Курбанов С.О. Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX вв. СПб, 2002. – 243с.
9. Сон в нефритовом павильоне. М., 1982. – 464с.

Motrokhov Alexander
(V.N. Karazin Kharkov National University, Ukraine)

On the Distinctive Features of "Pillow Words" in Azuma-uta of Japanese Poetic Anthology "Man'yōshū"

Among the poems Man'yōshū (万葉集 man'yōshū, "Collection of Ten Thousand Leaves"), the oldest existing collection of Japanese poetry, there is a specific style of waka called Azuma-uta (東歌 azuma-uta, "Eastland poems"). This article considers the distinctive features of using "pillow words" and individual expressions as "pillow words" in Azuma-uta.

In this article we discuss the fact that certain determinate are used along with "pillow words". These determinate are not used together with the same "pillow words" in the poems included in other volumes of this anthology. Besides, the toponyms are used as "pillow words". They might have had certain magic sense and were used in incantation, which were uttered during some rituals taking place in certain areas. All this emphasize the original nature of Azuma-uta, which were formed under the influence of poetic creative activity having taken roots in aborigines‘ folklore of the eastern part of Japan at that time.

Мотрохов А.И.
(ХНУ, Украина)

Об особенностях постоянных эпитетов в «Песнях Восточных провинций» японской поэтической антологии «Манъѐсю»

В первой национальной поэтической антологии *«Манъё:сю:»* собраны песни из различных уголков восточных провинций, известные как *«Песни Восточных провинций»*. Они анонимны и поэтому рассматриваются как народные песни. Отличительной особенностью этих песен является их простота и традиционность с присущим ей местным колоритом. Последняя особенность повлияла на выборку и употребление постоянных эпитетов (枕詞 *макура-котоба*, досл. *слово-изголовье*).

Рассмотрим песню № 3403 [1, т.2, с.513-514; 2, электронный ресурс]:

我が恋は	*ага кои-ва*	*О любовь моя!*
まさかも愛し	*масакамо канаси*	*И теперь дорога́ ты мне.*
草枕	*кусамакура*	*И как в поле в Тако,*
		в стороне Ирину,
多胡の入野の	*Тако-но Ирину-но*	*Изголовье из срезанных трав*
		полевых,
奥も愛しも	*оку мо канаси мо*	*Ты и впредь, как теперь,*
		дорога́ будешь мне!

Обычно слово 草枕 *кусамакура «изголовье из трав»* является постоянным эпитетом к слову 旅 *таби «путешествие»*. В этой песне, вероятно, по каким-то обстоятельствам его связали с топонимом 多胡 *Тако*. Можно предположить, что к этому постоянному эпитету применили слово, полученное путѐм замены *та* слова 多胡 *Тако* на *та* слова 旅 *таби*, а слово 草枕 *кусамакура* не является постоянным эпитетом, а обозначает факт путешествия, и поэтому его помещают перед выражением 多胡の入野の *Тако-но Ирину-но*, в частности, перед словом 入野 *Ирину-но*, имеющим отношение к ночлегу в пути.

Рассмотрим песню № 3456 [1, т.2, с.526; 2, электронный ресурс]:

うつせみの	*уцусэми-но*	*В мире суетном молва –*
八十言のへは	*ясокото-но хэ-ва*	*Слов бесчисленных листва, –*
繁くとも	*сигэкутомо*	*Пусть она густа,*
争ひかねて	*арасоиканэтэ*	*Ты вставай с молвою в спор*
我を言なすな	*а-о кото насу на*	*И не выдавай меня!*

В этой песне постоянный эпитет うつせみの *уцусэми-но «бренный мир»* связан с выражением 八十言のへ *ясокото-но хэ «слов бесчисленных листва»*, в котором слово *хэ* является восточной диалектной формой *ха «листва»*. Однако, в других томах упомянутый выше постоянный эпитет, как правило, присоединяют к словам 世 *ё «мир»* (т.3, № 482), 人 *хито «человек»* (т.4, № 597), 命 *иноти «жизнь»* (т.1, № 24).

В песнях восточных провинций обращают на себя внимание постоянные эпитеты, которые отсутствуют в других томах антологии. В этой связи рассмотрим песню № 3355 [1, т.2, с.503; 2, электронный ресурс]:

天の原	*ама-но хара*	*Средь равнины небес*
富士の柴山	*Фудзи-но сиба яма*	*Склоны Фудзи в зелени листвы.*
この暗の	*коно курэ-но*	*У деревьев сень теперь густа,*
時ゆつりなば	*токи юцуринаба*	*Если время это упустить,*
逢はずかもあらむ	*авадзу камо араму*	*Нам с тобой не встретиться потом!*

В этой песне слово 天の原 *ама-но хара «равнина небес»* как постоянный эпитет выступает в сочетании с топонимом 富士 *Фудзи «гора Фудзи»*. Других песен с подобным сочетанием слов в антологии нет. Чаще всего слово 天の原 употребляется вместе с глаголом 振り放け見(れば・つつ) *фурисакэми(рэба/цуцу) «смотреть, подняв взор»* (т.№, № 317; т.13, № 3324).

В связи с тем, о чём шла речь выше, рассмотрим топонимы, которые встречаются в песнях восточных провинций:

さ衣の	*сагоромо*	*Проходя подножием гор Цукуба,*
小筑波嶺ろの	*о-Цукуба нэро-но*	*Где в одеждах*[…]

(из песни №3394) [2, электронный ресурс]

薪伐る　*такигикору*　*Серп, что режет на дрова ветки*
鎌倉山の　*Камакураяма-но*　*На горах Камакура*
(из песни № 3433) [1, т.2, с.521; 2, электронный ресурс]

しらとほふ　*сиратооу*　*Там, где горы Ниита,*
小新田山の　*о-Ниитаяма-но*　*Поражающие своим великолепием*
(из песни № 3436) [2, электронный ресурс]

東道の　*Адзумадзи-но*　*На пути в восточную сторону,*
手児の呼坂　*Тэконоёби сака*　*Где застава Тэконоёби*
(из песен №№ 3442 и 3477) [2, электронный ресурс]

遠しとふ　*тооситоу*　*До горы Сиранэ в стране Кона*
故奈の白嶺に　*Кона-но Сиранэ-ни*　*Люди говорят, что очень далеко*
(из песни № 3478) [1, т.2, с.531; 2, электронный ресурс]

むろがやの　*мурогая-но*　*В Цуру, где растёт зелёная трава,*
都留の堤の　*Цуру-но цуцуми-но*　*Что берут на крыши покрывать дома*
(из песни № 3543) [1, т.2, с.544; 2, электронный ресурс]

ま金ふく　*маканэ фуку*　*На горах Ниу*
丹生のま朱の　*Ниу-но масоо-но*　*Где металлы в почве есть*
(из песни № 3560) [1, т.2, с.548; 2, электронный ресурс]

Вышеупомянутые топонимы располагают в первых строфах песен. Первые же строфы песен содержат определения, которые можно рассматривать как постоянные эпитеты, а топонимы вместе со своими постоянными эпитетами выступают как вводные стихи песни. Многие из этих постоянных эпитетов не были созданы ради красного словца. Они, вероятно, изначально имели магический смысл и находили своѐ место в заклинаниях, которые произносили в неких ритуалах, совершавшихся в определѐнной местности. Поэтому они и унаследовали с собой топонимику. Об этом могут свидетельствовать поговорки встречающиеся в естественно географических описаниях провинций (風土記 *фу:доки*), в частности, провинции Хитати: 白

遠ふ新治の国 *сиратооу Ниибари-но куни «Поражающая своим великолепием провинция Ниибари»* (уезд Ниибари), 握り飯筑波の国 *нигирими Цукуба-но куни «Страна Цукуба похожа на колобок дорожного риса»* (уезд Цукуба), 水泳る茨城の国 *мидзу кугуру Убараки-но куни «Провинция Убараки, погружающаяся в воду»* (уезд Убараки), 立雨ふり、行方の国 *татисамэфури, намэката-но куни «Здесь идут ливни и поэтому нашу местность называют Намэката»* (уезд Намэката), 霰ふる香島の国 *арарэфури Касима-но куни «Нашу местность называют Касима, где идёт град»* (уезд Касима), 薦枕、多珂の国 *комомакура Така-но куни «Провинция Така на изголовьи из мелкого тростника»* (уезд Така) [3, электронный ресурс]. Может быть, по чистой случайности одна из вышеперечисленных поговорок, а именно, 白遠ふ新治の国 *сиратооу Ниибари-но куни «Поражающая своим великолепием провинция Ниибари»*, почти полностью совпадает с первой строфой из песни № 3436. Слово 白遠ふ *сиратооу «поражающая своим великолепием»* предположительно является постоянным эпитетом, связанным со словом 新 *нии «новый; первый»*.

Однако, местонахождение топонимов 手児の呼坂 *Тэконоёби сака «застава Тэконоёби»*, 故奈 *Кона «местность Кона»*, 都留 *Цуру «местность Цуру»*, 丹生 *Ниу «местность Ниу»* и др. пока неизвестно. Поэтому остаётся неулаженной их связь со словами 遠しとふ *тооситоу «говорят, что далеко»*, 室が屋の *мурогая-но «крыша дома»* и др. Правда, они чем-то напоминают строфы, созданные только ради поэтической выразительности.

Среди песен восточных провинций имеется большое количество песен, в постоянные эпитеты (и строфы с ними) которых привнесена определѐнная новизна. Рассмотрим песню № 3517 [1, т.2, с.539; 2, электронный ресурс]:

白雲の	*сиракумо-но*	*Словно белые на небе облака,*
絶えにし妹を	*таэниси имо-о*	*Милая исчезла с глаз моих.*
あぜせろと	*адзэ сэро то*	*Почему же и теперь она*
心に乗りて	*кокоро-ни норитэ*	*Над душою властвует моей*
ここば愛しけ	*кокоба канасикэ*	*И так сильно мной любима до сих пор?*

В этой песне во вводных стихах использован постоянный эпитет 白雲の *сиракумо-но «белые облака»*. Он же употреблѐн и в песне № 3360 (*«Из неизвестной книги»*) [1, т.2, с.504-505; 2, электронный ресурс]:

白雲の	*сиракумо-но*	*В Идзу море облака встают,*
絶えつつも	*таэцуцумо*	*Хоть и тают, но опять плывут,*
継がむと思へや	*цугаму то моэя*	*Можно ль сомневаться, милая моя,*
乱れそめけむ	*мидарэ сомэкэму*	*Что друг другу мы не будем изменять?*

Эти песни следует рассматривать вместе, т.к. в других томах антологии больше не встречается сочетание постоянного эпитета 白雲の с глаголом 絶ゆ *таю «исчезать»*. Как правило, этот постоянный эпитет может сочетаться со словом 龍田 *Тацута «гора Тацута»* (т.5, № 971; т.9, №№ 1747, 1749). В этой связи хотелось бы обратить внимание на песню № 3519 [1, т.2, с.539; 2, электронный ресурс]:

汝が母に	*нага хаха-ни*	*Матерью обруганный твоей*
嘖られ我は行く	*корарэ а-ва юкку*	*Ухожу я нынче от тебя…*
青雲の	*аокумо-но*	*Тучей голубой*
出で来我妹子	*идэко вагимоко*	*Выйди мне навстречу, милая моя.*
相見て行かむ	*аимитэ юкаму*	*Повидаюсь – и уйду домой!*

В этой песне постоянный эпитет 青雲の *аокумо-но «голубая туча»* является определением слова 出で *идэ «выходить»*. Очевидно, имеется некая закономерность в том, что постоянный эпитет 白雲の является определением глагола 絶ゆ, а постоянный эпитет 青雲の – определением глагола 出で.

Среди других постоянных эпитетов с участием прилагательных, которые употребляются только в песнях восточных провинций, следует упомянуть ま遠くの *матооку-но «удалённый»*, например:

ま遠くの	*матооку-но*	*Виден далеко*
雲居に見ゆる	*кумои-ни миюру*	*В колодце облаков*
妹が家に	*имогаэ-ни*	*Дом милой*

(из песни № 3441) [2, электронный ресурс]

ま遠くの *матооку-но* *В самом дальнем поле я хочу*
野にも逢はなむ *но-нимо аванаму* *Встретиться с тобой наедине!*
(из песни № 3463) [1, т.2, с.528; 2, электронный ресурс]

В первом примере, как можно предположить, постоянный эпитет ま遠くの *матооку-но «далёкий»* связан со словосочетанием 妹が家に *имогаэ-ни «дом любимой»*, а не со словом 雲居 *кумои «колодец облаков»*, потому что последнему слову уже присуще качество чего-то далёкого. Если же этот постоянный эпитет относить ко слову 雲居, то он будет служить лишь средством поэтической выразительности. Употребление же этого постоянного эпитета во втором примере в сочетании со словом 野 *но «поле»* кажется вполне естественным.

Рассмотрим следующие примеры:

曇り夜の *кумориё-но* *В ночь облачную*
我が下ばへを *а-га ситабаэ* *В сердечной глубине надеюсь*
(из песни № 3371) [2, электронный ресурс]

隠り沼の *коморину-но* *Как на болоте, скрытом в камышах,*
あな息づかし *ана икидзукаси* *Только и делаю, что тяжело вздыхаю – ох!*
(из песни № 3547) [2, электронный ресурс]

Постоянный эпитет 曇り夜の *кумориё-но «облачная ночь»* очень необычен в этой антологии. В песнях, помещённых в других томах, он непосредственно связан с такими выражениями, как たどきも知らぬ *тадоки мо сирану «не ведаешь способа»* (т.12, № 3186), 迷へる間に *мадоэру ходо-ни «пока блуждаю в тоске»* (т.13, № 3324). Однако, в песне № 3371 этот постоянный эпитет связан с глаголом 下ばふ *ситабау «в сердечной глубине надеяться»* связан опосредованно.

Постоянный эпитет 隠り沼の *коморину-но «болото, скрытое в камышах»* в песнях других томов антологии связан со словом 下 *сита «в глубине души»* (т.11, № 2719), 下ばふ (т.9, № 1809), а также выражением ゆくへを知らに *юкуэ-о сирану «словно не знают выхода»* (т.2, № 201). В этих песнях связь между этим постоянным эпитетом и словами, которые он определяет, выглядит вполне естественной и органичной, но в песне № 3547

связь этого постоянного эпитета со словом 息づく *икидзуку «тяжело вздыхать»* весьма опосредована. Можно предположить, что в постоянный эпитет 曇り夜の пытались вложить смысл тайного чувства, а в постоянный эпитет 隠り沼の – смысл чувства тоски.

Наконец, привлекает к себе внимание фрагмент из песни № 3531 [1, т.2, с.542; 2, электронный ресурс]:

眉引きの	*маёбики-но*	*Возле гор Ёко, что поднялись,*
横山辺ろの	*Ёкояма хэро-но*	*Как изогнутые брови в небесах!*

В этой песне, вероятно, впервые была предпринята попытка использовать выражение 眉引きの *маёбики-но «подведение бровей тушью»* в качестве постоянного эпитета.

На основе приведенных выше фактов поэтического творчества можно утверждать, что песнями восточных провинций по сути дела была унаследовано поэтическое творчество, укоренившееся в образе жизни тех, кто в те времена проживал в той части Японии. Эти песни отличает самобытность, а их постоянные эпитеты – смелость употребления в новых фразеологических ситуациях.

Литература:

1. Манъѐсю: Японская поэзия: В 3 т. / Пер. с яп., вступ. Ст. и коммент. А. Е. Глускиной. М., 2001.
2. Manyoshu – Japanese Text Initiative. – Режим доступа: http://etext.virginia.edu/japanese/manyoshu/AnoMany.html.
3. 口訳・常陸国風土記. – Режим доступа: nire.main.jp.

Nosov Dmitry
(IOM RAS, Russia)

Peculiarities of Figures Denoting —Ŧansition" Element in Fairy Tales of Mongolian Speaking Peoples

Fairy-tale narration scheme, worked out by Vladimir Propp in 1928, opened great opportunities for researches of folklore in the field of comparing folk-narratives of different cultures. This scheme helped us to find out that Russian and Mongolian fairy-tales are typologically similar. At the same time, there are several differences in figures between them.

We‘ve compared element called –ŧransition" of 75 texts of Mongolian, Buriyat and Kalmyk fairy tales and determined five types of figures,

denoting it. We've also discovered three figures, that included features of two different variants. Transition of folktale hero by land or sea, mainly on his horse, turned out to be the most widespread among the folklore of mongolian speaking peoples. This peculiarity we expect to be caused by important role of horse in Mongolian nomadic culture.

Носов Д.А.
(ИВР РАН, Россия)

Особенности образных форм выражения элемента «пространственное перемещение» в волшебных сказках монгольских народов

Сравнительный анализ как метод изучения фольклора различных народов мира существует уже более ста лет. В XIX веке исследователи устной литературы при публикации текстов проводили параллели между сюжетами у разных этнических групп, зачастую находящихся довольно далеко друг от друга как территориально, так и по уровню развития культуры. В нашей стране подобная тенденция ярче всего проявилась в работах сибирского областника Г.Н. Потанина, посвященных Монголии [Потанин, 1881, 1883, 1893]. Его примеру последовали другие члены Русского Географического Общества, собиравшие этнографический и фольклорный материал среди народов Сибири [Затопляев, Хангалов, 1889].

В качестве отдельного направления, сравнительное сказковедение оформилось в начале XX века в труде Й. Больте и Г. Поливки, посвященном обнаружению международных параллелей к сказкам, собранным и опубликованным братьями Гримм [Bolte, Polivka, 1913 – 1923]. За два года до этого А. Аарне был составлен каталог сказочных сюжетов финского фольклора [Aarne, 1911]. Он стал основой для множества национальных указателей, составляемых и по сей день в разных странах мира. Работу по сведению их воедино взял на себя американский исследователь С. Томпсон, подготовивший в 1964 году каталог «Типы народных сказок», на базе имевшихся к этому времени национальных указателей [Thompson, 1964].

Помимо сравнительного рассмотрения сюжетов Томпсоном был разработан каталог элементов или мотивов, из которых состоят как сказки, так и произведения других жанров народной

литературы [Thompson, 1932 – 1934; Thompson, 1955 – 1958]. Анализ повествовательных мотивов, предложенный им в качестве метода фольклористики, имел существенный недостаток. Он не был основан на какой-либо философской или методологической концепции, а выводился лишь из практического опыта исследователя [Thompson, 1955; 7], что зачастую приводило к сравнению разнородных элементов.

Несмотря на данный недостаток, мы не можем отрицать того значения, которое имели работы С. Томпсона и его предшественников в сфере сравнительной фольклористики для развития литературоведческого и антропологического знания. Они доказали, что феномен «традиционного нарратива» распространен по всему миру [Thompson, 1955; 4].

Параллельно с развитием компаративистского подхода к изучению народной сказки, возникает и ее структурная аналитика. Попытки вычленить составные части устного повествования предпринимались Ж. Бедье [Bédier, 1893], А.Н. Веселовским [Веселовский, 1936] и другими исследователями. Наиболее полно повествовательная схема волшебной сказки была сформулирована В.Я. Проппом в его работе «Морфология сказки» [Пропп, 2005], первое издание которой вышло в свет в 1928 году. Исследователь не только выявил минимальные структурные единицы – функции действующих лиц, но и определил характер взаимосвязей между ними.

Выявленная В.Я. Проппом схема имела как сторонников, которые применяли ее на материале сказок различных народов мира [Dundes, 1964], так и критиков, считавших еѐ крайне абстрактной [Goody, 2010] и подходящей к различным типам письменного и устного нарратива [Bremond, 1973].

Предложенная русским ученым 31-функциональная 7-персонажная схема повествования не лишена недостатков. Во-первых, она проявляется не только в сказках, но и в других жанрах литературы и фольклора, а потому не может являться жанроопределяющим признаком. Во-вторых, работая на материале русского устного народного творчества, исследователь некоторые частные национальные особенности посчитал общими.

Тем не менее, выявленная В.Я. Проппом формула сказки представляет собой «сетку универсальных координат» [Тюрина, 1995;

329], которая проявляется на материале различных народов мира. Мы считаем, что данная схема позволит заполнить обозначенную С. Томпсоном лакуну в методологии сравнительного анализа.

Нами был проведен разбор 75 текстов народных волшебных и богатырских сказок монголов, бурят и калмыков, запись которых осуществлялась в конце XIX и XX веке по предложенной В.Я. Проппом схеме. Несмотря на ряд обнаруженных особенностей структуры, применимость схемы к избранному материалу была убедительно доказана. Следующим шагом стал сравнительный анализ элементов.

Ниже мы обратимся к такому элементу, как «пространственное перемещение», который был охарактеризован русским исследователем следующим образом: «Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков» [Пропп, 2005; 44]. На материале русского фольклора обнаружено шесть разновидностей образных форм выражения данной функции [Пропп, 2005; 44-45]. В корпусе волшебных и богатырских сказок монгольских народов нами было выделено пять вариантов «путеводительства».

Первый вариант данной функции и на монгольском, и на русском материале представляет собой перелет героя при помощи различных волшебных средств и присутствует в следующих сюжетах[1]:

Монгольские сказки	Бурятские сказки	Калмыцкие сказки
«Старуха с быком, имевшем пестрины в пядь» [Амстердамская, 1940; 36-38]; «Чѐрная собака, размером с быка и чѐрная птица, размером с быка» [Цэрэнсодном, 1982; 83-86];	«Муу Хара» [БНС, 1990; 313-319]; «Старик Тэнсэхэндэй» [Поппе, 1931; 211-212]; «Тенехон» [Затопляев, Хангалов, 1889; 21-24];	«Трѐхлетний и Четырѐхлетний», ход 2 [Басангова, 2002; 117-122]; «Сказка о соплячке Нусха Му», ход 5 [Там же; 106-114];

[1] Для большей наглядности представлений о распределении вариантов между корпусами сказок монголов, бурят и калмыков, мы разместили отсылки к текстам в таблицы.

«Огненно-красный хаган» [Там же; 107-109]; «Небесный хаган Дрофа», ход 1[2] [Там же; 100-107];	«Царь Баян-Хара», ход 6 [Там же; 145-164];	

Данный вариант рассматриваемой функции в сказках монголов, бурят и калмыков имеет множество различных форм, которые весьма схожи с подобными элементами русской народной сказки.

Второй вариант «путеводительства» заключается в перемещении героя к цели по земле или воде и является наиболее распространенным на материале фольклора монгольских народов. В большинстве случаев он осуществляется верхом на коне, что существенно отличает его от «пространственного перемещения» в русских сказках, где присутствует множество форм, среди которых сложно выделить доминирующую:

Монгольские сказки	Бурятские сказки	Калмыцкие сказки
«Ростом в пядь, с бородой в две пяди» [Амстердамская, 1940; 35-36]; «Сказка об Онохор-Турлэктэ-хане» [Беннингсен, 1912; 57-68]; «Золотой и серебряный альчики» [Цэрэнсодном, 1982; 83-86]; «Девять сыновей старика Ёсголдэя» [Там	«Бедный Доржи» [БНС, 1976; 133-143]; «Молодец Гуун Сээжэ, сын старика Тариаши» [БНС 1990; 32-38]; «Лисица-сваха» [Там же; 330-335]; «Сыновья Хулмадая» [Там же; 59-65]; «Паренек Булот-Хурэ и его конь Булот-Цохур» [Там же; 133-138];	«Младший сын с конём Хамар Хар» [Басангова, 2002; 146-150]; «Хан Бюрюн Тегесе» [Там же; 46-56]; «Младший сын хана Арджи-Бурджи» [Там же; 98-104]; «Богатырь Аман Цаган», ход 1 [Там же; 42-45]; «Богатырь Найхал, сына Нальхан Цаган

[2] Номер хода после указания названия означает, что форма рассматриваемого варианта функции встречена нами в сказке, состоящей из нескольких сюжетных линий.

же; 99-100]; «Сын хагана Гомбо и сын простолюдина Гонгор» [Там же; 129-133]; «Сказка о тигрёнке и телёнке», ход 1 [Беннингсен, 1912; 33-42]; «Сказка о Буджин-Дава-Хане», ходы 1 и 2 [Там же; 44-55]; «Сказка об Ихэ-Алим», ходы 1 и 2 [Там же; 81-86]; «Сказка о дружбе», ходы 1 и 2 [Цэрэнсодном, 1982; 119-125]; Сказка без названия, ход 2 [Амстердамская, 1940; 38-41]; «Сказка о трёх братьях», ход 2 [Беннингсен, 1912; 68-75]; «Сказка об Ихэ-Алим», ход 2 [Там же; 81-86];	«Дурман» [Дарбеева, 1974; 95-97]; «Шапка-невидимка»; ход 1 [БНС, 1976; 117-132]; «Ута-Саган батор», ход 1 [БНС, 1990;67-90]; «Бата Ошор», ход 1 [Там же; 307-313]; «Иван-Паднис», ход 2 [Там же; 118-127]; «Солнечный цветок», ход 2 [Там же; 139-144]; «Молодец и его жена-лебедь», ход 4 [Там же; 91-101];	Ээджэ», ход 1 [Там же; 67-81]; «Юноша-Змея», ход 1 [Там же; 114-117]; «Юноша-Мудрец», ходы 1,2 и 3 [Там же; 141-146]; «Сказка о соплячке Нусха Му», ходы 1,2,3 и 4 [Басангова, 2002; 106-114]; «Синяя Шкура», ход 2 [Там же; 122-130]; «Трёхлетний и Четырёхлетний», ход 4 [Там же; 117-122];

Третий вариант «пространственного перемещения» заключается в том, что героя приводят к искомому месту.

Во втором ходе бурятской сказки «Му Монто» [БНС, 1990; 259-266] даритель-лисица вынуждена указать путь схватившему ее за хвост юноше.

Четвертый вариант «путеводительства» предполагает простое указание пути. Он распределен на контрольном материале следующим образом:

Монгольские сказки	Бурятские сказки	Калмыцкие сказки
«Сказка об Эрын Сайн Борны-ху-хане» [Беннингсен, 1912; 91-94];	«Грозный чѐрный амбань» [БНС, 1990; 127-133]; «Молодец и его жена-лебедь», ход 3 [Там же; 91-101]; «Царя Баян-Хара», ход 5 [Там же; 145-164];	«Трѐхлетний и Четырѐхлетний», ход 1 [Басангова, 2002; 117-122]; «Юноша-Змея», ход 2 [Там же; 114-117];

В пятом варианте «путеводительства» используются неподвижные средства сообщения: нить, ствол дерева и др.

Монгольские сказки	Бурятские сказки	Калмыцкие сказки
«Мальчик по имени Хурэл», ход 3 [Цэрэнсодном, 1982; 133-138];	«Хурист» [БНС, 1990; 227-231]; «Молодец и его жена-лебедь», ход 5 [Там же; 91-101];	«Богатырь Найхал, сына Нальхан Цаган Ээджэ», ход 2 [Басангова, 2002; 67-81];

Образные формы выражения третьего, четвертого и пятого вариантов в сказках монгольских народов весьма похожи на аналоги в русской сказке.

В третьем ходе бурятской сказки «Царь Баян-Хара» [БНС, 1990; 145-164] герой половину пути преодолевает на коне, а половину – по воздуху, превратившись в осу. Это слияние форм первого и второго вариантов.

Соединение форм второго и шестого вариантов присутствует в шестом ходе бурятской сказки «Хан-Гужир» [Там же; 231-244], в нем герой едет на коне за стрелой, пущенной во врага и перепрыгивает через пропасть.

Совместную форму второго и пятого вариантов мы зафиксировали в первом ходе «Спящего мальчика» [Цэрэнсодном, 1982; 140-145], в котором главный персонаж молниеносно переносится на дно моря.

Слияние шестого и пятого вариантов - в третьем ходе бурятской сказки «Парень Тысхэ Бисхэ» [БНС, 1976; 83-99]. В нѐм герой следует за антагонистом по кровавым следам и

спускается за ним в нижний замби[3]. Во втором ходе калмыцкого богатырского сюжета «Сын Медведя Алват Хар» [Басангова, 2002; 81-94] юноша попадает в нижний мир в процессе погони за сбежавшим от него антагонистом.

На материале русского фольклора В.Я. Проппом не были отмечены случаи слияния образных форм выражения различных вариантов «путеводительства».

Для данной функции мы обнаружили пять вариантов: перелѐт, перемещение по земле или воде, сопровождение, указание пути герою и перемещение героя при помощи неподвижных средств сообщения. Мы также зафиксировали три формы ее выражения, сочетающие в себе черты двух разновидностей. Наиболее часто употребляемым оказался второй вариант, предполагающий перемещение героя по земле или воде, чаще всего на коне (24 из 37 случаев употребления второго варианта функции «путеводительство»).

В ходе исследования русской сказки В.Я. Проппом было выявлено шесть вариантов выражения «пространственного перемещения». В сказках монгольских народов не был обнаружен только шестой, предполагающий переход героя «по кровавым следам» [Пропп; 2005; 45]. Мы связываем это с малым объемом контрольного материала.

На первое место русским исследователем был поставлен вариант, предполагающий перелет героя [Пропп; 2005; 44], как наиболее часто встречающийся. В монгольской сказке преобладает перемещение героя по земле или воде с использованием скакуна в качестве средства передвижения. Это – самобытное фольклорное явление, говорящее о высокой значимости коня в монгольской и шире – кочевой культуре.

Благодаря сформулированной В.Я. Проппом структурной схеме повествования нам удалось обнаружить как типологическое сходство русской и монгольской волшебной сказок, так и отличия художественных средств, используемых в устном творчестве рассматриваемых народов. Мы считаем подобный метод сравнительного анализа крайне продуктивным и

[3] Нижний замби – в буддийской космологии, нижний ад.

надеемся, что в будущем такая работа затронет и корпуса сказок других народов Азии и Африки.

Использованная литература:

Амстердамская, 1940 — Амстердамская Л. А. Восточно-халхаские народные сказки. М. - Л.,1940;

Басангова, 2002 — Сандаловый ларец. Калмыцкие народные сказки. Сост. и перевод Т.Г. Басанговой. Элиста, 2002;

Беннингсен, 1912 — Беннингсен А. П. Легенды и сказки Центральной Азии. СПб., 1912;

БНС, 1976 — Бурятские народные сказки (волшебно-фантастические и о животных)». У.-У., 1976;

БНС, 1990 — Бурятские народные сказки. М., 1990;

Веселовский, 1936 — Веселовский А. Н. Статьи о сказке (1866 – 1890). М. - Л. 1936;

Дарбеева, 1974 – Дарбеева А.А. О сказках нижнеудинских бурят // Исследования по восточной филологии. К семидесятилетию профессора Г.Д. Санжеева. М., 1974;

Затопляев, Хангалов, 1889 – Бурятские сказки и поверья (собранные Н.М. Хангаловым, о. Н. Затопляевым и другими). Иркутск, 1889;

Поппе, 1931 – Поппе Н.Н. Аларский говор. Часть вторая. Л., 1931;

Потанин, 1881 — Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Выпуск 2. СПб., 1881;

Потанин, 1883 — Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Выпуск 4 (Материалы этнографические). СПб., 1883;

Потанин, 1893 — Потанин Г. Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия (Путешествие 1884 – 1886). СПб, 1893. Том 2.;

Пропп, 2005 — Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2005;

Тюрина, 1995 – Тюрина В.В. Структура и семантика кхмерской сказки о Змее Кенг-Канге // Петербургское востоковедение. Вып. 7. СПб., 1995;

Цэрэнсодном, 1982 — Монгол ардын үлгэр (Д. Цэрэнсодном эмхтгэв). Уб., 1982;

Aarne, 1911 — Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1911;

Bédier, 1893 — Bédier J. Les Fableaux. Paris, 1893;

Bolte, Polivka, 1913 – 1923 — Bolte J., Polivka G., Anmerkunden zu den Kinder und Hausmärchen der Bruder Grimm. Bd. I – V. Leipzig, 1913 – 1923;

Bremond, 1973 – Bremond C. Logique du récit. Paris, 1973;

Dundes, 1964 — Dundes A. The Morphology of North American Indian Folktales // FFC. Vol. 81 N195, Helsinki, 1964;
Goody, 2010 – Goody J. Myth, Ritual and the Oral. New York, 2010;
Thompson, 1932 – 1934 — Thompson S. Motif index of folklore literature. Vol. 1-5. Helsinki, 1932 – 1934;
Thompson, 1955 – Thompson S. Narrative motif-analysis as a folklore method // Folklore fellows communications. №161. Helsinki, 1955;
Thompson, 1955 – 1958 — Thompson S. Motif index of Folk literature. Vol. 1-6. Copenhagen – Bloomington, 1955 – 1958;
Thompson, 1964 — The types of the folktale. A classification and bibliography. Helsinki, 1964;

Pang Tatiana
(IOM RAS, Russia)

The Legend about the Founder of the Manchu Dynasty Aisin Giyoro

The legend about the founder of the Manchu dynasty is well known owing to the Russian translation by V.Gorsky, which was published in 1852 and then translated into German by E. Hauer. Both scholars based their research on the Qing historical texts of the mid-18th century. The early Manchu language version of this legend (the very beginning of the 17th c.) is kept in the First Historical Archives in Beijing. It has clear traces of the Manchu shamanic religion (the transformation of spirits-*enduri* according to the will of the Heaven king–*Abkai han*), while the later versions are much influenced by the official Chinese historiography.

Пан Т.А.
(ИВР РАН, Россия)

Легенда о родоначальнике маньчжурской династии Айсинь Гиоро

В период правления династии Цин в Китае (1644-1912 гг.) был создан большой корпус исторических и историографических

текстов.[1] Основные тексты по ранней истории маньчжуров начинаются с легенды об основателе правящего рода маньчжурской династии Айсинь Гиоро. Впервые в европейской литературе она была пересказана членом Пекинской духовной миссии В. Горским и издана на русском языке в его работе «О происхождении родоначальника ныне царствующей в Китае Династии Цин и имени народа Маньчжу», изданной в 1852 г.[2] В. Горский взял за основу варианты легенды, помещенные во «Всеобщем описании восьми знамен» («Баци тунчжи», 1739 г.), «Происхождении маньчжуров» (Маньчжоу юаньлю као, 1781) и в «Записях об основании династии Августейшая Цин» («Хуан Цин кайго фанлюэ», 1791 г.). Эта работа В. Горского была переведена на немецкий язык в 1926 г. Э. Хауэром.[3] Именно эти два перевода используются современными историками в их работах по ранней истории маньчжуров. Приведем полностью цитату из работы В. Горского:

«На восточной стороне горы Чанъ-бо-шань[4] (говорится в Паци-тунъ-чжи[5]) возвышается гора Букури; у подошвы еѐ лежит озеро Булхури. Дошло до наших времен предание, что однажды небесная дева спустилась на берега озера, вкусила от красных плодов и родила чудного сына. Младенец, явившись на свет по

[1] Доронин Б.Г. Китай XVII-XVIII веков.Проблемы историографии и источниковедения. Ленинград, 1988; Доронин Б.Г. Историография императорского Китая. XVII-XVIII вв. Отечественные исследования. СПб, 2002. (Серия «Азиатика»)

[2] Горский В. О происхождении родоначальника ныне царствующей в Китае Династии Цин и имени народа Маньчжу // Труды членов Российской Духовной миссии в Пекине. Т. 1. Санкт-Петербург, 1852. С. 189-247.

[3] Hauer E. Das mandschurische Kaiserhaus. Sein Name, seine Herkunft und sein Stammbaum // Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen. Ostasiatische Studien. Berlin, 1926. S. 1-39.

[4] Имеется в виду горная гряда Чанбайшань, находящаяся на северо-востоке Китая на границе с Кореей.

[5] Здесь Горский дает версию легенды из «Ба ци тун чжи» - «Всеобщего описания восьми знамен»

воле самого Неба, при самом рождении умел уже говорить, во всех чертах своих проявлял свое необыкновенное происхождение, а когда достиг полного возраста, сел на лодку и приплыл на ней к одной пристани, куда туземцы приходили за водой. В окрестности этого места жили три фамилии, враждовавшие за право владычества над государством; каждый день кипели жаркие битвы между соперниками, но спор не приходил к концу. Случилось, что один из них отправился на пристань за водой, увидел там чудного странника и, возвратившись домой, сказал враждовавшим: бросьте свои распри, к нам явился человек дивного происхождения, и думается мне, что небо не напрасно произвело его на свет. Когда жители, собравшиеся на берег взглянуть на странника, спросили его: кто он? – Сын небесной девы, отвечал пришлец; моя фамилия Айчжинь-гиоро [6], мое имя Букури Ионшонь, мое назначение положить конец вашим раздорам! – Да это необыкновенный человек, сказали изумленные жители; отнесли его на руках к себе в жилище, сделали между собою совет, на котором положено было: прекратить всякие распри о владычестве над государством, поставить царем чудного пришлеца, и вслед за тем немедленно предложили ему девицу в супруги и титул Бэйлэ. С этой минуты исчезли раздоры».[7]

В той же работе В. Горский приводит вариант этой же легенды, как он представлен в китайском источнике «Маньчжоу юаньлю као»:

«Есть предание, что три небесные девы, старшая Энгулэнь, средняя Чжэнгулэнь, младшая Фэкулэнь, спустившиеся на берега Булхури, купались в его водах. В то время пролетавшая над озером дивная сорока бросила находившийся у нее в клюве красный плод на платье младшей из дев. Она вкусила от небесного дара и мгновенно почувствовала беременность. Тогда Фэкулэнь сказала: Я отяжелела и уже не могу более воспарить на небо. – Духам ли страшиться чего-нибудь? Видно небу угодно даровать тебе сына; сверши свое дело и возвращайся к нам! –

[6] Имеется в виду – Айсинь Гиоро

[7] Горский В. О происхождении родоначальника… С. 193-194

отвечали девы, сделали прощальный поклон и ушли… Когда подросло чудное дитя, мать объяснила ему историю его рождения, дала маленькую лодку и сказала: да будет тебе прозвание Айчжинь-гиоро, а имя Букури Ионшонь! Небо родило тебя усмирить мятущееся царство, и так иди управлять им! Плыви по течению реки – и ты достигнешь предназначенной тебе страны. – Эти слова были последним завещанием девы. Она взлетела на небо, а Айчжинь-гиоро спустился, куда влекла его судьба».[8]

В. Горский опирался на китайские тексты по истории маньчжурского государства, изданные в середине XVIII в. и являвшимися официальными историографическими трудами. Тем не менее, известно, что императорские историографы работали с источниками, составленными изначально на маньчжурском языке и для ранней истории маньчжуров это был единственный материал. И здесь следует заметить, что многие исторические описания появлялись на свет сначала в маньчжурской, а затем в китайской версии, например, «Записи об основании династии Августейшая Цин» («Хуан Цин кайго фанлюэ») на маньчжурском языке было издано в 1778 г., а на китайском – в 1791 г. Большинство ранних маньчжурских источников хранилось в хранилище документов императорского дворца в Пекине, которые были позднее переданы в Первый исторический архив Китая (Ди-и лиши данъань). В 1989 г. сотрудники этого архива опубликовали сборник маньчжурских документов, относящихся к периоду маньчжурской истории до завоевания Пекина (т.е. до 1644 г.) и составленных Цинским внутренним историческим бюро в период правления маньчжурского императора Хунтайчжи.[9] Сборник состоит 47 тетрадей, из которых восемнадцать относятся к периоду Тяньцун

[8] Горский В. О происхождении родоначальника… С. 195-196.

[9] В европейской и русской литературе Хунтайчжи известен под именем Абахай. Эта историографическая ошибка была доказана итальянским исследователем Джованни Стари в работах Stary G. The Manchu Emperor “Abahai”: Analysis of a Historiographic Mistake // Central Asiatic Journal. Vol. 28, No. 3-4, 1984. P. 296-299.

(1627-1635 гг.) и двадцать девять к периоду Чуньдэ (1636-1643 гг.). Японский исследователь Мацумура Дзюн считает, что эти документы явились черновым вариантом, составленных позднее «Правдивых записей о правлении Августейшего Воинственного императора Тайцзу (Нурхаци)» (Тайцзу У-хуан ди шилу). В первой тетради имеется легенда об основателе правящего рода Айсинь Гиоро, которую Мацумура Дзюн приводит в транслитерации и переводе с маньчжурского языка. Русский вариант выглядит следующим образом:

«Когда Небесный владыка увидел, что три рода боролись за право владычества в чжуржэньской стране, как они ссорились и враждовали друг с другом, он послал духа (эньдури) в эту страну Чжушэнь,[10] чтобы прекратить раздоры. Решив утвердить там одного правителя, он послал духа в обличии сороки, говоря: «Три наши дочери сейчас купаются в озере Булхури у подножия горы Букури. Возьми красный плод и положи его на одежду младшей дочери и возвращайся». Дух сделал так, как ему было приказано. Дух принял вид сороки, взял в клюв красный плод, полетел и положил плод на одежду младшей дочери Небесного владыки. Когда три девушки вышли из озера и стали одеваться, младшая взяла красный плод, лежавший на ее одежде, и сказала: «Что это? Как это прекрасно!». Она не решилась положить его куда-нибудь и, чтобы одеться, она положила его в рот. Но плод проскользнул ей в горло. Сразу же ее тело отяжелело, и она никак не могла подняться на Небо. Она сказала сестрам: «Сестры, мое тело отяжелело, и я не могу взлететь. Неужели мне придется остаться здесь?» Две старшие сестры ей ответили: «Мы съели волшебное лекарство бессмертия. Твое тело отяжелело, потому что тебе выпало определенное предназначение. Как только твое тело облегчится, возвращайся». Сказав это, две старшие сестры вознеслись на небо. Затем, благодаря этому небесному предназначению, сущность духа изменилась, и он превратился в чжурчжэня. Изо дня в день, из месяца в месяц ребенок рос, пока

[10] До 1635 г. предки маньчжуров назывались «чжурчжэнями», однако после указа Хунтайчжи о присвоении чжурчжэньским племенам топонима «маньчжуры» первое название больше не употреблялось.

ему не настало время появиться на свет. Поскольку этот ребенок родился по воле Неба, он рос не по дням, а по часам (букв. – не прошло и года, как вырос).

Как только он подрос, его мать сказала: «Ты должен пойти в страну Чжушэнь. Когда чжурчжэни спросят тебя, кто ты, кто твои родители и как тебя зовут, скажи им: Я с берегов озера Булхури, что у подножия горы Букури. Мое имя Букури Йоншонь. Мой род – Айсинь Гиоро, спустившийся с Неба. У меня нет отца. Моя мать – третья дочь Небесного владыки. Старшую дочь звали Энгулэнь, среднюю – Чжэнгулэнь, младшую, которая меня родила, – Фэкулэнь. На небе я был духом. Небесный владыка превратил меня в красный плод, который принес дух в образе сороки. И так я родился». Так она научила его. Затем она взяла лодку, выдолбленную из дерева, и сказала: «Садись в лодку и плыви. Когда доплывешь до страны, то увидишь дорогу к месту, где берут воду. Как только увидишь эту дорогу, выходи на берег. Это и есть страна Чжушэнь». Научив сына, она отправила его. Когда Букури Йоншонь, рожденный по воле Неба, достиг страны, куда направлялся на лодке и увидел дорогу к месту, где брали воду, он сошел на берег. Согнув ивовые ветки и скрепив их лианой, он сделал стул. Когда он сел на стул, то пришел за водой человек. Увидев ребенка и удивившись ему, человек вернулся туда, откуда пришел – в страну, где боролись и ссорились за право быть владыкой. «Прекратите воевать, – сказал он, – У места, где мы берем воду, появился удивительно красивый мальчик, который сидит на стуле, сделанном им из согнутых ветвей ивы и соединенных лианой. Он не является выходцем из нашей страны Чжушэнь. Возможно, он спустился с Небес». Как только он рассказал это, все люди воюющей страны пошли посмотреть и увидели, что это был действительно прекрасный мальчик. Пришедшие посмотреть на него спросили; « Кто ты? Чей ты ребенок? Из какого ты рода? Как тебя зовут?» После того как Букури Йоншонь рассказал им, как учила его мать, все сказали: «Этот ребенок не должен идти пешком». Они принесли его в свой дом, усадив его на скрещенные руки двух людей. Люди из трех родов собрались на совет, говоря: «Давайте прекратим борьбу за царственный трон. Давайте сделаем его правителем (бэйлэ)

нашей страны и дадим ему в жены нашу сестру Бэри-гэгэ». Сказав это, они дали ему жену и сделали своим правителем.»[11]

Совершенно очевидно, что эта легенда является расширенным вариантом той, которая была использована цинскими историками при составлении «Ба ци тун чжи», и позднее переведенная В. Горским на русский язык. Однако она была записана маньчжурскими историографами на 150 лет раньше – в начале XVII века и значительно отличается от тех версий, которые вошли в официальные цинские истории. В первую очередь, это касается происхождения легендарного родоначальника императорского клана Айсинь Гиоро. Если в позднем, кратком варианте сказано, что небесная дева Фэкулэнь родила чудесного мальчика благодаря тому, что проглотила красный плод, принесенный сорокой, то в раннем варианте легенды всѐ прописано довольно подробно. Небесный владыка – Абкай хан – решает умиротворить враждующие чжурчжэньские племена. Он превращает одного небесного духа в сороку (emu enduri be saksahai beye obufi), а другого – в красный плод (bi abkai dergi enduri bihe. mini fayangga be, abkai han fulgiyan tubihe obufi – «На небе я был духом. Небесный владыка превратил мою душу в красный плод»). По приказу Небесного владыки дух в образе сороки принес на берег озера другого духа в виде красного плода, который и проглотила одна из дочерей Небесного владыки. Через положенный срок этот небесный дух появился на свет в образе чудесного мальчика Букури Йоншоня – легендарного предка императорского рода Айсинь Гиоро.

Абкай хан является высшим божеством маньчжурского шаманского пантеона, который обитает в Верхнем мире духов. Ни он, ни цепочка превращений небесных духов не упоминаются в более поздних вариантах легенды о происхождении родоначальника маньчжуров. В них делается акцент лишь на чудесном рождении необычного мальчика, усмирившего воевавшие чжурчжэньские племена.

---

[11] Matsumura Jun. The Founding Legend of the Qing Dynasty Reconsidered // Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko (The Oriental Library), No. 55. Tokyo, Toyo Bunko, 1997. P. 46-50.

В период ранней истории создания маньчжурского государства императорский двор, следуя китайской традиции, собирал документы, фиксируя деяния императора и его многочисленной родни. Однако постепенно летописание формируется в историографию. Б.Г. Доронин отмечает, что маньчжурские правители «все более решительно и последовательно берут курс на предание своему режиму облика ортодоксальной конфуцианской монархии, неприменным атрибутом которой было государственное историописание».[12] И далее: «Возникнув на заре цинской государственности, официальное историописание империи утвердилось и обрело присущие ему особенности лишь в середине XVIII века». [13] Полностью заимствовав китайскую идею Мандата Неба и конфуцианских представлений о благой силе *дэ* монарха, маньчжурские императоры сравнивали себя с легендарными китайскими императорами Яо и Шунем. Легенды об их необычном рождении способствовали созданию подобной легенды о происхождении родоначальника маньчжурского императорского рода Айсинь Гиоро. Как показывают приведенные выше тексты, ранний вариант легенды содержит характерные шаманские представления о Небесном владыке и духах. В более поздних маньчжурских исторических трудах второй половины XVIII века конфуцианские историографы сохранили лишь указание на небесное происхождение Букури Йоншоня и убрали излишние намеки на шаманский характер первоначального варианта этой легенды.

[12] Доронин Б.Г. Китай XVII-XVIII веков… С. 30.

[13] Доронин Б.Г. Китай XVII-XVIII веков… С. 32.

Petkova Gergana
(Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria)

Miracles under the Roof or why the Japanese Fairy Tale Characters Find Happiness at Home

The characteristics of the Japanese traditional house minka like threshold, wooden structure, paper walls, various rooms, floor covered with tatami mats etc. often appear in the Japanese fairy tales. In the present paper the author discusses the phenomenon of the architectural symbolism in folktales on few examples from Keigo Seki's collection of tales. The research focuses on the possibility for main characters to meet the supernatural, to touch the miracle and to change their life without going out of the house, because the characteristics of that house together with a long tradition of related folk beliefs give them the opportunity to coexist with the supernatural. The author sees the house as a resource of miracles according to Japanese folklore - a home of miracles as long as one believes in them.

Петкова Гергана
(Софийский Университет, Болгария)

Чудеса под крышей или почему герои японских волшебных сказок находят счастье дома

Много сказано и написано о сказках - о том, как они нас уводят в мир дальний и волшебный, где реальность и фантазия по сути одно и то же и все зависит от того, верим ли мы или нет в возможности успеха. Чудеса везде и повсюду, они рядом, их не надо искать, а видеть и доверять им. Вот чему нас учат японские сказки, и фольклор этой дальневосточной страны приводит немало примеров о том, что чудо существует под крышей дома и героям удается „прийти—к столь желанному хеппи-энд именно оставаясь дома.

О том, что происходит с героем, когда он странствует по свету, написано много, но мало сказано о том, что может он приобрести, не выходя из дома. В этом докладе с помощью структурного, этнографического, социоисторического и психологического анализа будет исследован архитектурный

символизм волшебных сказок, чтобы ответить на вопрос возможно ли счастье в собственном доме и почему японские дома так часто дают героям такую возможность.

Этому способствует в огромной степени архитектура и интерьер японского дома, и фольклор, связанный с ними. Исследователи сказок давно заметили, что архитектура и этнография играют важную роль в волшебном фольклоре /Биз 2010, Линдиг 1990, Месерли 2004, Мозер-Рат 1990, Ранке 1981, Дорсон 1975, Едер 1969, Ии 2000, Комацу 1987, Лилехой 1995, Мията 1983, Мураками 1998, Одзава 1994, Танака 1996, Янагита 1998 и другие/. И все-таки архитектура традиционного японского дома и ее функция как генератор счастья никогда не была полностью рассмотрена, архитектурный символизм как фактор успешного развития сюжета до сих пор не был предметом пространных анализов /Петкова 2011/.

Японский традиционный дом *минка* довольно богатый источник волшебства. Оказывается, что именно благодаря его особенностей сказочные герои находят счастье, богатство, даже невесту - их дом колыбель нового реально-волшебного континуума, где чудо существует рядом с человеком, нужно только присмотреться, чтобы его увидеть.

Начнем с порога, который можно считать началом путешествия. Владимир Пропп тоже указывает на важность этой точки пространства в двух из 31 функций волшебной сказки, а именно: функция 1 – член семьи уходит из дома и функция 11 – герой уходит из дома. Обе функции могут дать начало сюжетной линии. Так уход из дома может инициировать приключения или беду.

В европейском фольклоре немного сказано о пороге, хотя дверь как мотив существует, потому что она: „обозначает границу между безопасностью внутреннего и потенциальной враждебности внешнего мира, между чужим и собственным, между повседневным и священным― /Биз 2010:1021/. Эта граница особенно важна для волшебной сказки, так как она разделяет предыдущую от будущей жизни героев, реального и волшебного, жизни и смерти. Это переход к иному миру, место встречи с антагонистами и символизирует подсознательное

/Мессерли 2004:358-359, Биз 2010:1021-1022, Пропп 2001:36-45, фон Байт 1975:30-35/.

Порог или дверь одновременно граница между двух Вселенных, но и их точка соприкосновения. Так как именно на пороге героям сказок дана возможность встречи – контакт с другим человеком, с природой, с волшебством.

Волшебное полотенце /198A/

На пороге богатого дома приходит нищий. Хозяйка его гонит, но служанка дает ему еду, а в замену получает волшебное полотенце – каждый раз, когда она вытирает кожу лица, она становится красивее. Узнав об этом, хозяйка догоняет нищего и тоже предлагает ему еду. В замену получает головную повязку, но когда надевает ее, она превращается в змею. Хозяйка убегает в ужасе и никогда не возвращается домой.

Двум героиням этой сказки предоставлена одинаковая возможность, но они реагируют по-разному. Хозяйка хочет вернуть упущенную возможность, открыть дверь снова, в прямом и переносном смысле, но шанс уже упущен. Камо-но Темэй говорит в своих *Записках из кельи*, что воды реки никогда не могут быть одни и те же. На пороге японского дома как у берега реки – возможность только одна. В следующем мгновении уже новая возможность, другая реальность.

Чтобы встретить волшебного дарителя /из функций 12-14 Проппа/ служанке не нужно идти в лес, уходить из дома или путешествовать. „Волшебник—сам приходит к ней. Он является *маребито* – синтоистское божество, которое часто обходит мир людей, вознаграждает добрых или приносит наказание /Танака 1996, Миура 1992/. *Маребито* приходят к людям переодетыми и это часть «экзамена» героев.

За порогом *генкан* – квадрат утоптанной земли, откуда можно подняться по деревянному полу в традиционный японский дом. *Генкан* под крышей, но он еще не пространство обитания. Он переход от внешнего мира к внутреннему. Он место встречи двух миров - мягкого и твердого, светлого и темного, теплого и холодного, мужчины и женщины.

Невеста-лягушка /111/

Одинокий мужчина спасает лягушку. Вечером к порогу приходит красавица и просится ему в жены. После долгих

разговоров она успевает убедить его и становится его женой. Они живут счастливо до тех пор, когда однажды супруга просит разрешения у мужа пойти в гости к своим родственникам. Муж дает разрешение, но следует за ней. Он видит, как она входит в озеро, полное лягушками, бросает в воду камень, чтобы разогнать их и возвращается домой. На следующий день супруга искалеченная, приходит домой и говорит, что пока была у родных, кто-то ударил ее камнями. Муж понимает, что жена его та самая лягушка, которую он спас когда-то. Жена уходит навсегда, так как муж узнает ее настоящее лицо.

Эта сказка является примером одной из самых характерных волшебных сказок Японии – сказки о волшебных невестах *ируй ньобо*, которые исследованы японскими и зарубежными фольклористами /Одзава 1993, Кавай 1982, Миллер 1987, Като 1998, Томас 1989, Омори 1984, Петкова 2009а, 2010б/. Но так, как эта тема уже хорошо разработана и не входит в круг настоящего анализа, мы рассмотрим только ту часть этих сказок, где невеста приходит к мужу и просится ему в жены.

Это происходит у порога, в замкнутом квадрате *генкана*, где мужчина принимает женщину в свой дом, в свой мир, к себе, так как дом – „обобщенный образ всех его обитающих—и самого человека /Мозер-Рат 1990:582, СС 1994:530/. Герой сопротивляется брачному союзу, он долго общается с женщиной перед тем как впустить ее в свой дом, ему страшно перейти перемену своей жизни, считая это за риск. Незнакомка принадлежит *сото*, внешнему кругу, внешнему миру и, входя в мир мужчин, она нарушит покоя и гармонию. Она войдет в *ути*, что можно перевести как „дом—, но и в *ути*, что значит внутренний круг человека. И это уже опасно.

Японский ученный Кадзухико Комацу в своих трудах /1987, 2005/ говорит о феномене *иджин-гороши*, или убийство странника. Комацу анализирует примеры фольклора своей страны и делает вывод, что японское общество, как правило, не любит посторонних, внешних элементов, которые рушат гармонию внутреннего мира общества. И действительно, наш герой не исполнен желанием принять к себе незнакомку, даже если она и красавица. В начале они живут хорошо вместе, но под конец она уходит навсегда и герой опять остается холостяком.

Впустить незнакомого в дом риск и хозяин не знает, что произойдет далее – новая возможность принесет счастья, это счастье будет долговечным или наоборот появление чужого элемента в *ути* нарушит поток жизни. К тому же надо учесть, что поступок хозяина тоже важен для успеха сожительства. Незнакомка входит в его внутренний мир, но позже он сам нарушает границы внутреннего мира невесты, узнав ее тайну, нарушив обещание или проявляя лишнего любопытства. Оказывается, что в доме *ути* у каждого человека тоже есть своего собственного *ути* и нарушение границ обоих пространств приводит к новому состоянию.

В этих сказках порог и *генкан* предоставляют героям новые возможности, новый шанс на счастье. Волшебство само приходит и просится в дом, а успеет ли герой воспользоваться им, зависит в огромной степени от его готовности принять новость и доверится ей.

Через порог – *генкан*, поднимаемся на деревянный пол японского дома. Основные помещения традиционного японского дома покрыты деревянными досками. Повседневная жизнь японцев с самых давних времен сосредоточена на полу – здесь очаг, постель прямо на досках, алтарь, подвижные окна, которые открываются только в нижней половине, чтобы раскрыть взгляд на сад, и картины, исписанные на подвижных ширмах, которыми лучше любоваться сидя. Японцы до сих пор сидят на полу, читают, работают, отдыхают, говорят, спят. Их традиционная жизнь проходит в прямом смысле слова «на полу». И этот пол дарит им тоже волшебство.

Лентяй Нетаро /126/

Молодой бездельник хочет разбогатеть. В течение трех суток он валяется на полу и думает, как ему успеть и придумывает способ, с помощью которого заблудить богатого купца и отдать ему в жены свою дочь. Купец верит в то, что голос, услышанный вечером на веранде - голос божественный, и отдает свою дочь бездельнику. Молодая семья живет счастливо до конца своих дней.

Нетаро на первом взгляде лентяй, но в тоже время он проявляет качества сообразительности и ума и это в логике сказки достаточно, чтобы успеть в жизни. Оказывается, что хотя

он лежит, он все-таки работает, но не в физическом смысле слова, а работает головой. Пол для него рабочее пространство, где ум находит выход. И хотя в японском фольклоре не так много подобных примеров, сказки эти наводят на мысль, что не всегда храбрость, доброе сердце, сила и героизм единственные пути к успеху /Петкова 2009а:39-40/. Деревянный пол, который множество столетий был „рабочим столом―японцев, особенно зимой, когда аграрная жизнь велела остаться под крышей и заниматься рукоделием и ремонтом инструментов, и есть то пространство, где можно развернуть свои умения и открыть калитку счастья и благополучия.

Обычно японцы сидят у костра очага *ирори*, который находится в самом просторном помещении *деи*. Это помещение прямо связано с *генканом*, и есть первая „комната―поднимаясь на деревянный пол. Здесь готовится еда, семья садится возле очага для ужина, работает, обсуждает события прошедшего дня и строит планы на будущее. Огонь в очаге как сердце дома – греет, освещает, объединяет семью, „очаг символ общности, дома, семьи, любви. /.../ Каждая форма общества чтит очаг, и он стал святилищем―СС 1994:483/.

Мастер расцветающих деревьев /190/

Бедные супруги спасают собаку. Собака показывает старику, где копать, чтобы найти богатство. Жадный сосед берет собаку к себе и силою просит ее показать ему богатство. Она указывает на место, где богач находит только нечистоты. Он убивает собаку. Бедный старик берет тело собаки и хоронит его. На место могилы вырастает огромное дерево. Старик делает из него корыто. Корыто оказывается волшебным, и из него выпадают монеты. Алчный сосед забирает корыто, но из него снова выпадают только отходы. Сосед сжигает его. Старик сохраняет пепел и по дороге домой она рассыпается на ветру. Везде, куда она попадает, деревья начинают цвести. Проходящий мимо государь, увидев чудо, дарит старику огромные богатства. Алчный сосед тоже собирает пепел, но, рассыпаясь, он попадает в глаза государю. Государь наказывает самозванца.

Пепел как символ всегда имел двойственный характер в фольклоре. С одной стороны он отмечает конец, но с другой дает новое начало и воскресение /СС 1994:49-50/. Смерть в японском

синтоизме и буддизме не финал – смерть переход от одного состояния в другое. Смерть путь к Великой душе предшественников или новое перерождение. Смерть конец, но и новое начало. Этому учились японцы столетия подряд. Не нужно отчаиваться, когда в очаге только пепел, когда тайфун уничтожил урожай, когда цунами снесло все дома, когда землетрясение порушило храмы, когда потоп залил поля, а пожар сжег алтари – природа научила японцев, что в этом же пепле скрыта новая жизнь, которая начинается в то мгновение, в котором простились с предыдущей, и это смысл и суть спирали развития. У огня созидательная и разрушительная сила *никимитама* и *арамитама*, как у всех божеств синтоистского пантеона.

Этот дуализм наблюдается и по отношению к воде. Символика воды в фольклоре исследована с точки зрения подсознательного /фон Байт 1975/, как элемент народных верований /Янагита 1975/, социоисторики анализируют этот символ как часть ритуалов посвящения и инициации /Пропп 1995/ и др. В сказках вода играет важную роль как место действия, как среда обитания, как переход от одного состояния в другое, как трансформатор. Нужно тоже отметить, что в японском фольклоре реки, озера и моря являются важным местом действия и встречаются как элемент не реже леса.

В этом докладе вода в доме – центр исследования. И она связана с ванной *офуро*. *Офуро* это ванна, похожая на котел, который поставлен на печи *камадо*. Вода в *офуро* очень горячая и японцы вероятно народ, который входит в ванну чаще других, или как говорит Эдуард Морс: „если чистота приближает человека до бога, то вероятно японцы действительно нация-ближе-богам–/1983:201/. Причины этого самые разнообразные – влажное и теплое лето, философия синтоизма, где умывание сакральный процесс, аграрная жизнь, связанная с рисовым полем, природный ресурс горячих минеральных источников и т.д. /Накагава 2002, Мещеряков 2004, Морс 1983, Татаи 2002/. К тому же еще с восьмого века в Японии появились общественные бани, которые до конца 19 века место не только купанья, но и активной коммуникации.

Для японцев ванна и горячая вода ежедневный ритуал, который дистанцирует человека от окружающего мира и дает ему покоя и возможности коммуникации с друзьями и семьей. Горячая вода снимает налеты прошедшего дня и дает энергию на жизнь – вода символ жизни /СС 1994:1081/, она чистилище и трансформатор /Клима и Ранке 1977: 1137/, она „миг забвенья—СС 1994:72/.

Мамитигане /211/

Мамитигане сын богатого купца, прогнанный мачехой в дальние края. Он приходит в богатый дом, и просится взять его на работу. Ему дают подогревать воду. Однажды семья богача уходит на местный фестиваль. Мамитигане входит в ванну, переодевается, и превращается в красивого молодого человека, в которого влюбляется дочь богача. Когда все узнают, кем вызвана эта любовь, молодая пара женится, и живет счастливо.

В этой сказке благодаря ванне и ее трансформирующему эффекту молодой человек находит счастье. Он не становится новым человеком, а возвращает себе свой подлинный вид, возвращается к себе – таким, каков он и есть. Вода дает ему возможность быть самим собой, она смывает маску и дает шанс на контакт с любимой. В подобных сказках /Невеста-рыба 113А, Загадка божества 130, Кожа старушки 209/ главные герои – мужчины или женщины без разницы, благодаря ванне и воде становятся самими собой и находят счастье благодаря возможности на контакт с партнером.

Этим особенности традиционного японского дома не кончаются. Надо заглянуть еще внутрь, за стенами, в комнаты. Дом этот: деревянная конструкция, стены сделаны из бумаги и называются *седзи*. В этом смысле у них нет функции запертого пространства, а скорее тонкой перегородки между внутренним миром дома и внешним миром природы, между помещениями. Бумага не изолирует - ни от холода, ни от звука. Поэтому человек, живущий в доме *минка*, не отделен ни от окружающей природной среды, ни от других жильцов. Благодаря этим особенностям деревянно-бумажных стен все можно услышать и все можно увидеть, все можно почувствовать, даже если перегородка существует.

Поле и водопад /133/

Трое рабочих в одном богатом доме обсуждают, что им больше всего хочется в жизни. Первый желает много еды, второй – много денег, а третий, по имени Ямада /или Горное Поле/ - желает жениться на дочери государя, которую зовут Сиратаки /или Белый Водопад/. Государь, который, прислонившись к бумажной стене, все это слышит, дарит первым двум желанное, и рассказывает дочери о желании третьего. На следующий день дочь наблюдает за рабочим и говорит ему в стихах: Зачем водам прекрасного и чистого водопада гибнуть в грязи рисового поля? А молодой рабочий отвечает ей тоже стихами: Засохла земля, спасенья нет – о, чистая вода, спаси меня! Отец и дочь, услышав великолепный ответ, соглашаются на свадьбу.

Подслушанный разговор приводит к счастливой развязке. Человек не всегда достаточно смел, чтобы высказать всем свои желания. То, что спрятано в душе, не всегда легко показать – страх, сомнения, неуверенность, иногда отсутствие надежды держат закрытыми ворота в мир. С другой стороны, не всегда легко понять, что человек думает, о чем он мечтает, и что он действительно хочет и это относится в огромной степени к японскому обществу, родина *хонне* и *татемае* – то, что на сердце лежит и то, что вызываешь наружу.

Но бумажные стены традиционного японского дома служат решением этих двух проблем. Благодаря перегородкам героям сказки дана возможность высказать вслух самое сокровенное. Подслушанный разговор конечно недостаточен для счастливой развязки, но это становится первым шагом к счастью молодых людей. Нужна еще поэзия, чтобы дать право этому социально неравноправному брачному союзу осуществиться. Поэзия как критерий интеллекта играла важную роль в истории японского общества и можно найти довольно много примеров об этом в классической литературе /Исэ-моногатари, Гендзи-моногатари, Макура-но соси, Товадзу-гатари и другие/.

Доступ в знатное общество запрещен герою-рабочему, он должен найти калитку и доказать свои качества, и благодаря именно тем бумажно-тонким стенам он, в конце концов, получает карт-бланш на действие. Эти стены помогают героям заглянуть во внутренний мир своих партнеров в сказках как

Страшная невеста /123/, Невеста, которая ничего не кушает /244/, Дырка в седзи /270/, Пророчество богов /151B/ и хотя не всегда раскрытие правды приносит счастье, бумажные стены дают доступ в мир партнера - туда, куда иным образом заглянуть нельзя.

В лаконичном формате сказок все, что присутствует, играет важную роль для развития сюжета. Сказочный текст сконцентрирован на самом существенном, „даются индикации пространства только тогда, когда они абсолютно необходимы для понимания рассказа―/Мессерли 2004:356/ и по этой причине все архитектурные элементы, которые встречаются в сказке, не случайны, а имеют свою функцию для сюжета и для судьбы героя. И если элементы традиционного дома *минка* присутствуют в японских волшебных сказках, то им дана особая роль и они не просто декор, а активный фактор по пути к успеху.

В современных японских мегаполисах мало осталось от традиционной архитектуры, но войдя в любой дом, мы заметим *генкан*, пол покрытый соломенными *татами*, ванну *офуро*, и гостиную, где очага не видно, но на его месте зимой часто ставится переносимая печь *котацу*, стены неподвижны, но за то очень тонкие, а постель *футон* днем убрана в шкаф. Хотя японские дома уже не те, в сути своей они сохранили самые важные элементы традиционного интерьера. Неизвестно, сколько счастья может дать этот интерьер современному человеку, но верить в чудеса не запрещено. И найти счастье под крышей своего дома тоже вопрос веры то в чем заключается богатство человеческой жизни.

Библиография

фон Байт, Хедвиг. von Beit, Hedwig. 1975. *Symbolik des Maerchens: Versuch einer Deutung*. Bern: Francke.

Биз, Вернер. Bies, Werner. 2010. ―Tuer". *EM-13*. стр. 1020-1024.

Дорсън, Ричард. Dorson, Richard. 1975. ―National characteristics of Japanese folktale". *Journal of the Folklore Institute* 12. Hague: Mouton And Co. стр. 243-245.

Едер, Матиас. Eder, Matthias. 1969. ―Reality in Japanese folktales". *Asian Folklore Studies* N 28-1. Nagoya: Nanzan University. стр. 17-26.

Ии, Микико. 井伊美紀子. 2000.「昔話_夢の蜂‘と遊離魂信仰」『昔話伝説研究 №21』昔話伝説研究会. стр. 22-58.

Кавай, Хаяо. 河合隼雄. 1982.『昔話と日本人の心』東京：岩波書店

Като, Коги. 加藤・耕義. 1998.「日本の昔話における正体露見」小澤俊夫編『日本昔話のイメージ』米子：古今社. стр. 56-90.

Клима, Джоузеф и Ранке, Курт. Klima, Josef and Ranke, Kurt. 1977. ―Bad, Baden". In *EM-1*. стр. 1137-1141.

Комацу, Кадзухико. 小松和彦. 1987.『説話の宇宙』京都：人文書院.

Комацу, Кадзухико. 小松和彦. 2005.『異人論』東京：筑摩.

Лилехой, Елизабет. Lillehoj, Elizabeth. 1995. ―Magic objects and demons of objects". In *Asian Folklore Studies* N 54. стр. 7-34.

Линдиг, Ерика. Lindig, Erika. 1990. ―Hausgeister". In *EM-6*. стр. 610-617.

Мессерли, Алфред. Messerli, Alfred. 2004. ―Raumvorstellung". In *EM-11*. стр. 355-364.

Мещеряков, А. Н. 2004. *Книга японских обыкновений*. Москва: Наталис.

Милър, Алън. Miller, Allan L. 1987. ―The swan-maiden revisited: Religious significance of the ―divine-wife" folktales with special reference to Japan". In *Asian Folklore Studies* № 46. стр. 55-86.

Миура, Сукеюки. 三浦佑之. 1992.『昔話にみる悪と欲望』東京：新曜社

Мията, Нобору. 宮田登. 1983.「家のフォークロア」大江・健三郎、中村・雄二郎、山口・昌男編『文化の現在３：見える家と見えない家』東京：岩波. стр. 157-186.

Морс, Едуард. Morse, Edward. 1983. *Japanese homes and their surroundings*. Tokyo: Charles E. Tuttle.

Моузер-Рат, Елфриде. Moser-Rath, Elfriede. 1990. ―Haus". In *EM-6*. стр. 581-588.

Мураками, Кента. 村上健太. 1998.「日本の昔話における寺」小澤・俊夫編『日本昔話のイメージ』米子：古今社. стр. 173-219.

Накагава, Такеши. 中川武. 2002.『日本の家：空間・記憶・言葉』東京：Toto 出版.

Одзава, Тошио. 小澤俊夫. 1993. ―Japan". In *EM-7*. стр. 480-496.

Одзава, Тошио. 小澤俊夫. 1994.『昔話のコスモロジー人と動物との婚姻譚』東京：講談社.

Омори, Икуносуке. 大森郁之助. 1984.「食わず女房の種性」『昔話研究集成３』東京：名著出版. стр. 215-246.

Петкова, Гергана. Petkova, Gergana. 2009a (2004). *Male characters in the Japanese fairy tale: classification and analysis*. София: Звезди.

Петкова, Гергана. 2009б. ―Сходни елементи в архитектурата на традиционния дом в Япония, Китай и Корея" – в *Китай: Традиция и*

Съвременност, Сборник доклади от Първа национална научна коференция. София. стр. 114-119.

Петкова, Гергана. 2010. ―Ibunka Communication: The Reception of the Japanese Folktales in Bulgaria – a case study of the tale The crane-wife". In *Proceedings of the International conference Issues of Far Eastern Literatures*. St. Petersburg: SPU. стр. 233-244.

Петкова, Гергана. 2011. *Домът на чудесата: символика на традиционната архитектура и интериор в японските вълшебни приказки.* София: Звезди.

Пропп, Владимир. 1995 (1946). *Исторически корени на вълшебната приказка*. София: Прозорец.

Пропп, Владимир. 2001 (1969). *Морфология на приказката.* София: З. Стоянов.

Ранке, Курт. Ranke, Kurt. 1981. ―Dach". In *EM-3*. стр. 203-209.

СС, Словарь Символов. 1994. Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain. *A Dictionary of Symbols.* Massachusetts: Blackwell.

Секи, Кейго. 関敬吾. 1950-1958.『日本昔話集成』東京：角川書店

Танака, Сеничи. 田中宣一. 1996.「昔話と年中行事ー大歳の火をめぐって」『昔話研究と資料２３号』三弥井書店. стр. 8-22.

Татаи, Юкими. 多田井幸視. 2002.『住まいと民族：住意識の変容』東京：岩田.

Томас, Джойс. Thomas, Joyce. 1989. *Inside the wolf's belly: Aspects of the fairy tale*. Sheffield: Sheffield Academic Press.

Янагита, Кунио. 柳田國男. 1975.『先祖の話』東京：筑摩

Янагита, Кунио. 柳田國男. 1998.「桃太郎の誕生」『柳田國男全集：第六巻』東京：筑摩書房. стр. 241-555.

Petrova Maria
(SPbSU, Russia)

G.Ajurzana: From Postmodernism to Realism

Literary process in modern Mongolia can t be characterized unambiguously. In conditions of going on for nearly two decades socio-economic transformations in the country literature is also changing. Today Mongolian and foreign literary critics and historians can watch the appearance of new literary movements, genres, forms, and the transformation and further development of the old ones.

Literature is no longer bound by the social order. The key to Mongolian writers, poets and playwrights at the beginning of the third

millennium is the principle of freedom of creativity and looking for new ways. Trying their skills in new for the Mongolian literature areas, such authors as D.Batbayar, L.Dashnyam, D.Urianhay, N.Badamzhav, D.Oyuunchimeg, L.Uldziytugs, U.Shiguurge, B.Galsansuh refer to different trends of modernism and postmodernism. Realist tradition is represented today by G.Mend Ooeo, Ts.Tumenbayar, J.-A.Buyanzai, P.Bathuyag and other writers.

Experiments in various literary trends sometimes based on a single text material today are carried out by modern Mongolian author G.Ajurzana (born 1970). Publication of G.Ajurzana's tetralogy, which includes the novels "Mirage" ("*Илбэ зэрэглээ*"[1]), "Ten Dreams Debt" ("Арван зүүдний өр"[2]), "Echo Borns" ("*Цуурайнаас төрөгсөд*"[3]) and "Shamanic Legend" ("*Бөөгийн домог*"[4]) – became a significant phenomenon in the literary and cultural life of Mongolia at the beginning of the XXI century. These books represent new literary trends and directions, but also provide a wide panorama of modern life in a constantly changing world.

Fragmentation of the composition, multi-level organization of the text, a multiplicity of meanings and points of view, the presence of twins, the main hero's image ambiguous interpretation, allusions and references to the text of the historical and literary monument of the thirteenth century "Secret History of the Mongols" and using it as a simulacrum can include "Mirage", "Ten Dreams Debt" and "Echo Borns" to the postmodern novels. These three novels were also identified by many critics as psychological. In 2010 the author published them in one book form under the title "The Trilogy" ("*Гурамсан цадиг*"[5]).

The novel "Shamanic legend" can be called a kind of encyclopedia of modern shamanism as it is the first novel about shamans and

[1] Аюурзана Г. Илбэ зэрэглээ. УБ.,2003

[2] Аюурзана Г. Арван зүүдний өр. УБ.,2005

[3] Аюрузана Г. Цуурайнаас төрөгсөд. УБ.,2007

[4] Аюрузана Г. Бөөгийн домог. УБ.,2010

[5] Аюрузана Г. Гурамсан цадиг. УБ.,2010

shamanism in contemporary Mongolian literature. We can include the novel "Shamanic legend" to the works of magical realism. On the material of his tetralogy modern writer G.Ajurzana explores the psychology of nowadays Mongolian people by tools and techniques of postmodernism and magic realism as well.

Петрова М.П.
(СПбГУ, Россия)

Г.Аюурзана: от постмодернизма к реализму

Современный литературный процесс в Монголии нельзя характеризовать однозначно. В условиях продолжающихся вот уже около двадцати лет социально-экономических преобразований в стране литература тоже претерпевает изменения. Сегодня монгольские и зарубежные литературоведы, критики и историки литературы могут наблюдать как возникновение новых литературных направлений, жанров, форм, так и преобразование и дальнейшее развитие старых. Художественная словесность больше не обязана выполнять социальный заказ. Главным для монгольских писателей, поэтов и драматургов в начале третьего тысячелетия становится принцип свободы творчества и поиска новых путей.

«Переходный период в литературе одни авторы склонны называть «серебряным веком», другие ищут и находят в нѐм черты эстетики постмодернизма. Так или иначе, новейшая монгольская литература конца XX – начала XXI вв. фиксирует процессы возрождения традиционализма, утверждения этнической самоидентификации, с одной стороны, и продолжение адаптации на национальной почве ценностных ориентиров преимущественно формалистических течений западной культуры XX в., с другой,» - пишет профессор Л.Г.Скородумова.[1]

[1] Скородумова Л.Г. Современный литературный процесс Монголии: основные тенденции развития.Владимирцовские чтения-V. Доклады Всероссийской научной конференции. М., 2006. Стр.200-210.

Литературовед Д.Галбаатар, которого сегодня называют «крèстным отцом» новейшей монгольской литературы отмечает: «1. Художественный метод монгольских писателей в период новейших социально-исторических преобразований это - реализм, а также нереалистическое и смешанное направления, которые в свою очередь развиваются и взаимообогащают друг друга. 2. Реалистический метод является основным традиционным направлением, прошедшим многие стадии развития – легенды и мифы, ренессанс, просветительство, критический, социалистический, (революционный) реализм и многие другие»[2].

Пробуя перо в новых для монгольской словесности направлениях, такие авторы, как Д.Батбаяр, Л.Дашням, Д.Урианхай, Н.Бадамжав, Д.Оюунчимэг, Л.Ульдзийтугс, У.Шигуургэ, Б.Галсансух обращаются к различным течениям модернизма [3] и постмодернизма. [4] Реалистическая традиция представлена сегодня в творчестве Г.Мэнд-Ооèо, Ц.Тумэнбаяр, Ц.-А.Буянзаи, П.Батхуяга других.

Экспериментами в различных литературных направлениях порой даже на основе единого текстового материала занимается сегодня Г.Аюурзана. «Можно сказать, что голос Г.Аюурзаны является тем камертоном, который определяет интонацию и основные тенденции развития монгольской литературы последнего десятилетия, » - отмечает Л.Г.Скородумова.[5]

---

[2] Галбаатар Д. Монголын уран зохиолын онол, түүхийн зангилаа асуудлууд. УБ.,2001.Х.417.

[3] См подробно: Петрова М.П. Модернизм в творчестве Д.Батбаяра. Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения РАН. № 3, 2011. Улан-Удэ, 2011. Стр.184-190.

[4] См. подробно: Петрова М.П. Постмодернизм в современной монгольской литературе. Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. СПб.,2010. Стр.200-233.

[5] Скородумова Л.Г. Современный литературный процесс Монголии: основные тенденции развития.Владимирцовские чтения-V. Доклады Всероссийской научной конференции. М., 2006. Стр.200-210.

Гун-Аажавын Аюурзана родился в 1970 году в центре Баянхонгорского аймака Монголии. Получил профессиональное литературное образование (Москва, Литературный Институт им. М.Горького, 1994), владеет несколькими иностранными языками, знаком с философией, теорией и историей литературы Европы, Америки и Азии. Он пришѐл в монгольскую литературу как поэт. Выпустил поэтические сборники «Передышка» (1997), «Философские стихи» (2001), «Non plus ultra» (2005). В его переводе вышел философский трактат древнего Китая «Дао дэцзин» (2002), «Шестьдесят гениев западноевропейской философии» (2000), «Великие мыслители современности» (2001), «Энциклопедия афоризмов» (2001). Первым томом серии «Библиотека нового времени» под редакцией Г.Аюурзаны стала его книга прозы «Блюз в мире без любви» (2002). В неѐ вошли мета-роман с одноимѐнным названием, девять эссе, тексты «Лежачий больной», «Снежный роман» и «Новый роман». В течение семи последующих лет выходят его романы «Мираж» (2003), «Долг в десять снов» (2005), «Рождѐнные эхом» (2007) и «Шаманская легенда» (2010) . В 2003 г. Г.Аюурзана получает премию Союза монгольских писателей «Золотое перо» за роман «Мираж». Член союза монгольских писателей.

Выход в свет тетралогии Г.Аюурзаны, в которую вошли романы «Мираж» («*Илбэ зэрэглээ*» [6]), «Долг в десять снов» («*Арван зүүдний өр*» [7]), «Рождѐнные эхом» («*Цуурайнаас төрөгсөд*» [8]) и «Шаманская легенда» («*Бөөгийн домог*» [9]) – значительное явление в литературной и культурной жизни Монголии начала XXI в. Эти произведения не только представляют новые течения и направления художественной словесности, но и дают панораму жизни современного человека в постоянно меняющемся мире.

---

[6] Аюурзана Г. Илбэ зэрэглээ.УБ.,2003

[7] Аюурзана Г. Арван зүүдний өр. УБ.,2005

[8] Аюрузана Г. Цуурайнаас төрөгсөд. УБ.,2007

[9] Аюрузана Г. Бөөгийн домог. УБ.,2010

Все четыре романа объединены одним персонажем – молодым человеком Тэнгисом, которому на момент начала повествования примерно 25 лет. Ассоциативный ряд Тэнгис – Чингис относит читателя к знаменитой легенде о наречении Тэмучжина. В монгольской историографии существует несколько легенд об имени Чингис хан. В переводе с монгольского Тэнгис – это «море, океан». Это имя Тэмужин получил в 1201 году, что зафиксировано в § 123 «Сокровенного сказания монголов». [10] В «Золотом сказании» (1651-1675) Лувсанданзана приводится другая легенда о происхождении имени Чингис. Вскоре после рождения Тэмужина на дымоход его юрты села маленькая черноватая птичка и стала чирикать : «Чингис, чингис». Поэтому его и нарекли Чингис ханом. [11] Уже в самом конце третьего романа тетралогии «Рождѐнные эхом» Тэнгис говорит, что так назвал его дедушка, в связи с тем, что слово тэнгис – море, океан упоминается уже в третьей строчке § 1 «Сокровенного сказания монголов»: «Предком Чингисхагана был Борте-Чино, родившийся по изволению Вышнего Неба. Супругой его была Гоа-марал. Явились они, переплыв Тэнгис (внутреннее море)».[12] Известно, что ещѐ в глубокой древности Хунну называли Тэнгис далаем (морем, океаном) озеро Байкал.

Фрагментарность композиции, многоуровневая организация текста, множественность смыслов и точек зрения, наличие двойников, неоднозначная интерпретация образа главного героя, аллюзии и отсылки к тексту историко-литературного памятника XIII в. «Сокровенное сказание монголов» и использование его в качестве симулякра позволяют отнести «Мираж», «Долг в десять снов» и «Рождѐнные эхом» к постмодернистким романам. Многие критики определили эти три романа как

[10] Сокровенное сказание монголов. Перевод С.А.Козина. М.2002. Стр.42-43

[11] Лувсанданзан. Алтан товч.УБ.,1990. Х.41

[12] Козин С.А. Сокровенное сказание. Монгольская хроника 1240 г. под названием Mongol-un niguča tobčiyan, Юань Чао Би Ши, Монгольский обыденный изборник. М.-Л., 1941. Стр.6

психологические. В 2010 г. автор издал их отдельной книгой под названием «Трилогия» («*Гурамсан цадиг*»[13])

Однако история главного действующего лица ещѐ не закончена. Заключительные страницы «Рождѐнных эхом», где Г.Аюурзана отправляет своего героя в Бурятию, на озеро Байкал становятся прологом для следующего романа. Там, на острове Ольхон Тэнгис встречает новую любовь, но, главное, знакомится с потомственным шаманом Хагдаем и остаѐтся у него на долгие семь лет.

Здесь необходимо отметить, что сегодня, в начале XXI в. шаманизм в его Ценральноазиатской форме – тэнгрианства играет всѐ большую роль в общественной и культурной жизни Монголии. Социально-экономические и политические преобразования в стране в 90-х годах XX в. вызвали подъѐм религиозного самосознания народа. Начали восстанавливаться и открываться буддийские храмы и шаманские святилища, проводиться ламаистские и шаманские ритуалы, общемонгольские и международные съезды шаманов. Возникла новая волна интереса религиоведов, историков, этнографов, философов, психологов и филологов к проблемам тэнгрианства. В 2004 году в Улан-Баторе была создана общественная Международная Академия изучения тэнгрианства. Сходные процессы имеют место и в других районах монгольского социо-культурного ареала, в том числе в Республике Бурятия на территории Российской Федерации. «С началом перестройки, а особенно в постперестроечное время в бурятском шаманизме, как и в шаманизме прочих народов Сибири, начались процессы, которые в научной литературе обозначаются разными терминами – возрождение, эволюция, неошаманизм. Все три термина подразумевают весьма схожий круг явлений, которым предшествовало следующее: шаманизм вышел из подполья, где он находился с конца 20-х по конец 80-х годов XX в. Это проявилось прежде всего в открытом проведении шаманами заказанных населением обрядов, обновлением, а иногда

[13] Аюурзана Г. Гурамсан цадиг. УБ.,2010

восстановлением полностью разрушенных и заброшенных мест шаманского культа,» - пишет этнограф Н.Л.Жуковская.[14]

Художественная концепция четвѐртого романа тетралогии «Шаманская легенда» строится на представлении читателю реального мира современного шамана, мира, который одновременно является магическим и ирреальным. В ходе работы над этим произведением Г.Аюурзана трижды как паломник посещал «шаманскую Мекку», сердце Байкала - остров Ольхон[15], знакомился с шаманскими практиками, беседовал с главным шаманом «обиталища грозных духов Байкала» - Валентином Владимировичем Хагдаевым, из племени булагатских бурят, чей род насчитывает 19 поколений шаманов. Истории из жизни представителей его рода ложатся в основу жизнеописаний шамана Хагдая и его отца Сергея Сергеевича. Документализм романа становится основой реалистической составляющей повествования. В то же время бурятские легенды о скале Шаманке, что на берегу озера рядом с посѐлком Хужир, о живущем здесь в образе белоголового орла-беркута сыне Хармусты тэнгрия[16] ,ставшем первым шаманом этих мест, о бессмертном медведе – духе-покровителе острова являются мифологической базой романа. Суть поэтики этого произведения Г.Аюурзаны составляет соединение в одном повествовательном пространстве обыденного и необычного, естественного и эзотерического.

Приехав на Ольхон зимой чтобы своими глазами посмотреть на легендарного белоголового орла, Тэнгис в первые же сутки встречает шамана Хагдая, проводящего ритуал поклонения духу острова. Молодой человек планирует через несколько дней вернуться в Улан-Батор, но из-за девушки Рэжи (религиоведа из

[14] Жуковская Н.Л. Буддизм и шаманизм как факторы формирования бурятского менталитета. Религия в истории и культуре монголоязычных народов России. М.,2008. Стр.27.

[15] Ольхон – самый крупный остров озера Байкал. Длина 71 км, ширина до 12 км. Общая площадь 730 кв.км.

[16] Хармуста тэнгри – верховный из всемирных тридцати трѐх духов. Большой академический монгольско-русский словарь. Т.IV. Стр.172

Канады) возвращается с пол пути обратно. Так Тэнгис остаѐтся на Ольхоне на целых семь лет. За это время он становится «тулмааш» (от слова толмач), т.е. помощником шамана Хагдая Булагатова, узнаѐт истории нелѐгких судеб самого Хагдая и его родителей, участвует в длительной подготовке и проведении различных шаманских ритуалов, расстаѐтся со своей возлюбленной и получает из уст умирающего Хагдая наказ вернуться в Монголию.

Трагические страницы в романе – рассказы о жизни шаманов в советское время. Отец Хагдая, как и все предки по мужской линии, именовавшийся Хагдаем, был вынужден взять русское имя Сергей Сергеевич. В 30-е годы XX в., в период гонений на представителей различных религиозных конфессий, он был арестован и много лет провѐл в заключении в районе г.Тайшет, а затем в Усть-кутском исправительно-трудовом лагере в Иркусткой области. Домой вернулся с младенцем на руках, своим родным сыном от одной молодой шаманки, погибшей в лагере. Образ родной маетери будет являться Хагдаю Сергеевичу всю жизнь, как дух-хранитель сопровождать в самые трудные годы. Ему пришлось четырнадцать лет провести в сумасшедшем доме, куда его отправила мачеха, увидев, как он совершает шаманские ритуалы. Судьбы отца и сына Булагатовых – художественное воплощение трагической истории шаманизма 20-х – 80-х гг. XX в. Г.Аюурзана вместе с тем показывает, как в конце XX – начале XXI вв. происходит постепенное возрождение шаманизма, как шаман приобретает социальный статус, как шаманы из различных мест объединяются для совершения общих обрядов. Так, в шестой главе романа Г.Аюурзана описывает коллективное камлание нескольких десятков бурятских шаманов в Тункинской долине летом 2002 г. По территории Тункинского и ещѐ пяти районов Бурятии, Иркутской и Читинской областей компания ЮКОС должна была провести нефтепровод «Восточная Сибирь – Тихий океан». Это грозило гибелью не только уникальным природным зонам, но и древним шаманским святилищам. Мнение местного населения властями игнорировалось. Собравшись вместе в Тункинской долине шаманы и буддийские ламы провели ряд ритуалов с жертвоприношениями духам-хранителям священных мест.

Вскоре проект нефтепровода был пересмотрен, компания ЮКОС прекратила своѐ существование, еѐ глава оказался в заключении. Описание этого коллективного камлания на страницах романа Г.Аюурзаны схоже по своему внутреннему накалу с известными эпизодами из романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита».

Роман «Шаманская легенда» может быть назван своеобразной энциклопедией современного шаманизма, учитывая то, что это первый роман о шаманах и шаманизме в монгольской литературе новейшего времени. Хотя сам образ шамана (*зайран, бөө*) и шаманки (*удган*) не раз встречался в произведениях современных авторов, например, в рассказе Ц.Тумэнбаяр «Шаманка» («Удган» [17]) или в историческом романе С.Жаргалсайхана и Л.Удвала «Тайная история Чингис хана» («*Чингис хааны нууц түүх*» [18]) Но Г.Аюурзана по ходу своего реалистического повествования знакомит читателя с ритуальными шаманскими предметами (бубны, грибы для приготовления магического напитка, облачение и т.п.), а также словно отвечает на «часто задаваемые вопросы» - кому именно и в чѐм может помочь шаман? Может ли он исцелить больного? Защищает ли он богатых? Когда шаман теряет свою силу? Как шаман умирает?

Приведѐм здесь в качестве примера краткое описание трѐх бубнов Хагдая.

«Когда Тэнгис впервые переступил порог дома шамана, его встретили три бубна. Шестигранный, с изображением белого волка шаман Хагдай называл Хохдэй-мэргэн. Другие два – Модэжий и Харцагай. Теперь-то Тэнгис уже привык ко всем троим, имеющим каждый своѐ имя и живущим у шамана как люди или домашние животные.»[19]

Автор представляет изображение предметов и явлений с необычной точки зрения, выделяя их магическую природу.

Время в романе «Шаманская легенда» линейно, о чѐм свидетельствует композиционное деление на семь глав в

[17] Тумэнбаяр Ц. Удган. Удган. УБ., 1993. Х.6

[18] Жаргалсайхан С., Удвал Л., Чингис хааны нууц түүх. УБ.,2006

[19] Аюурзана Г. Бөөгийн домог. УБ.,2010. Х.89

соответствии с проведѐнным Тэнгисом на острове Ольхон числом лет. Повествовательное пространство же многопланово. Оно позволяет действию разворачиваться на земле, под землѐй и в небесах в полном соответствии с шаманской космологией. Но вместе с тем Г.Аюурзана настойчиво выводит свой роман из контекста лишь шаманской культуры: Тэнгис влюблѐн в канадскую исследовательницу индейского происхождения, Хагдая с помощником приглашает якутский алмазный миллионер, родной брат Хагдая - лама и т.п. Наличие в романе нескольких жанровых начал (история рода, история региона, энциклопедия, история любви) – ещѐ одна отличительная черта этого произведения. По этим и некоторым другим признакам мы можем отнести роман «Шаманская легенда» к произведениям магического реализма. В рамках своей тетралогии современный прозаик Г.Аюурзана художественно исследует психологию монгольского человека, привлекая для этого средства и приѐмы сначала постмодернизма, а затем магического реализма.

Rodin Stepan
(RSUH, Russia)

On ―Death of Radiguet" by Yukio Mishima

The main topic of this report is one of the early Yukio Mishima's stories called ―Death of Radiguet" written in 1953. We suggest that this story can be considered as the ―program" or ―paradigmal" writing for Mishima's later prose. In our report we will discuss some features of this novel and, in broader view, the problem of French literature influence on Mishima.

Родин С.А.
(РГГУ, Россия)

«Смерть Радиге» Юкио Мисимы

В настоящем докладе речь пойдѐт о не слишком известном рассказе знаменитого японского автора о ныне полузабытом французском писателе. Творчество Юкио Мисимы (1925-1970) хорошо знакомо российскому читателю благодаря переводам Г.

Чхартишвили, А. Вялых, Е. Струговой и других, однако он относится к той категории авторов, чья биография вызывает куда больший интерес, нежели собственно письменное наследие, при этом почти всегда рассказ о нѐм биографы начинают с конца – с событий 25 ноября 1970 года, имевших место в штабе Сил самообороны Японии, который расположен в токийском районе Итигая. Не всегда возможно отделить жизнь Мисимы от его творчества – он часто прибегал к автобиографизации собственных романов и рассказов, беря за основу свои детские воспоминания или подростковый опыт, однако перед ним не стояла задача точного воспроизведения событий, имевших место в реальности. Его роман «Исповедь маски», при всей кажущейся соблазнительности, всѐ-таки с трудом можно отнести к категории «ватакуси сѐсэцу». Мисима вплетает детали собственной биографии в канву повествования, приправляя еѐ сведениями, почерпнутыми из газет и книг, что придаѐт его рассуждениям более общий характер, включает персонажей в общекультурный контекст послевоенной Японии.

Писатель, ставший классиком японской литературы, однако, черпал вдохновение не только в японской литературе и культуре, и не всегда героями его произведений становятся японцы. 25 сентября 1953 года, по возвращении Мисимы из его первого кругосветного путешествия, был опубликован рассказ «Смерть Радиге»[1]. Он не получил, в отличие написанного годом позже рассказа «Мальчик, который пишет стихи», широкой известности, однако представляется нам значимым для понимания раннего творчества Мисимы, а также источников его вдохновения и формирования не только профессиональных, но и жизненных ориентиров.

Уже стало общим местом утверждение о ключевой роли Греции и античной культуры в формировании образа, который Мисима выстраивал вокруг своей персоны. Так, например, «Шум прибоя» был написан им под впечатлением от поездки в Грецию

[1] Фрагменты рассказа цитируются в переводе автора настоящей статьи по изданию: Мисима Юкио. Радигэ-но си. Токио: Синтёся, 2007. Сс. 307-332.

и представляет собой вариацию на тему мифа о Дафнисе и Хлое. Занятия бодибилдингом возводят к стремлению Мисимы соответствовать идеалам сильного тела, которыми для него выступали античные статуи. Не отрицая этого, рискнѐм утверждать, что не менее значимым источником вдохновения для него служила Франция, причѐм если, в случае с Грецией, его привлекало прошлое, то Франция интересовала его по большей части современная[2]. Он много рассуждал о философии Жоржа Батая, особенно о концепте эротизма, высоко ценил поэзию Жана Кокто и Макса Жакоба, доступную ему на языке оригинала, но наиболее сильное влияние на него оказал Реймон Радиге.

Мисима сам признаѐт это влияние. В одном из поздних эссе, «Хагакурэ нюмон», он пишет следующее: «Мое детство прошло в годы войны. В те дни больше всего меня вдохновляла книга Раймона Радиге «Бал графа Орже»... Книга притягивала меня необычной судьбой своего автора, который еще юношей, в двадцатилетнем возрасте, ушел из жизни, оставив миру свой шедевр. Тогда казалось, что мне тоже суждено пойти воевать и пасть в бою в ранней молодости, поэтому я легко отождествлял себя с автором книги. Почему-то он стал для меня идеалом, и его литературные достижения служили для меня ориентиром и вехой на пути, по которому мне в этой жизни суждено было пройти. Впоследствии мои литературные вкусы изменились»[3].

Реймон Радиге (1903-1923) вошѐл в историю литературы благодаря двум романам: «Дьявол во плоти» (1919) и «Бал графа Орже», опубликованному уже после смерти автора, в 1923 году,

---

[2] Интересно отметить также, что с Францией он связывал одно из своих сильнейших детских разочарований. В «Исповеди маски» Мисима пишет, как в детстве он любил рассматривать одну картинку, захватывавшую его воображение. Ему казалось, что на ней изображён прекрасный воин, который «мчался к смерти». Каково же было его разочарование, когда он узнал, что изображён на ней не мужчина, но Жанна д'Арк (Мисима Юкио. Камэн-но кокухаку. / Синсэн гэндай нихон бунгаку дзэнсю. Т. 31. Токио: Тикумасёбо, 1970. С. 8).

[3] Мисима Юкио. Хагакурэ нюмон / пер. Мищенко А.А. // Книга самурая. СПб.: Евразия, 1996.

при прямом содействии Жана Кокто. Мисима, который сам начал писать довольно рано и уже в 15 лет получивший определѐнное признание как поэт, видел в Радиге не просто источник вдохновения, но некоторый идеал и образец. Он ищет и находит параллели между судьбой французского писателя и своей собственной. «Хагакурэ нюмон» - произведение ретроспективное, взгляд зрелого писателя на собственное творчество, и одновременно определѐнная концепция этого творчества. Рассказ «Смерть Радиге» же, напротив, можно считать практически синхронным источником и чуть ли не попыткой создания программного, «матричного» произведения, в котором можно обнаружить черты, характерные для наиболее известных рассказов и даже романов более позднего времени, не случайно его часто сравнивают с тем же «Мальчиком, который пишет стихи».

Остановимся подробнее на самом рассказе. Вначале попробуем проследить параллели, которые Мисима проводит между собственной жизнью и судьбой Радиге. Затем выделим ключевые особенности рассказа, стилистические приѐмы и мотивы, характерные также для зрелой прозы Мисимы.

«Смерть Радиге» состоит из девяти небольших глав, большинство из которых представлены как воспоминания Кокто о своѐм умершем друге. Шестая глава целиком представляет собой отрывок из поэмы «Ангел Эртебиз», программной для Кокто, в переводе Мисимы. Эпиграфом к рассказу служит цитата из «Бала графа Орже»: «Это правдоподобная лживая автобиография». Девятая глава, которую уместнее было бы назвать эпилогом, - цитата из произведения Кокто «Опиум»: «Разумнее всего в нужное время при должных обстоятельствах стать безумным». В рассказе представлены два главных действующих героя – Реймон Радиге и Жан Кокто, причѐм судьба Радиге видится читателю глазами Жана Кокто. Время действия первой и восьмой (последней «сюжетной» главы) - 1924 год. Место – Вильфранш-Сюр-Мер, город на Лазурном Береге, где Кокто часто проводил время. Рискнѐм утверждать,

что речь идѐт о Порт-Дарс, описанном им позже в «Завещании Орфея»[4].

К первой, и довольно очевидной, параллели, между жизнью Мисимы и судьбой Радиге, прослеживающейся в рассказе, является описание обстановки, в которой проходило взросление писателя: «Раймон Радиге родился 18 июня 1903 года. Первая мировая война началась летом 1914 года, а завершилась в конце 1918. Период с 11 до 15 лет, задавший темп всей непродолжительной жизни Радиге, пришѐлся на мировую войну, а остальное время, посвящѐнное творчеству, эти пять-шесть лет с 16 по 21 год, пришлись на послевоенную разруху». Взросление и становление самого Мисимы как писателя пришлось на время Второй мировой войны, а первые его рассказы были опубликованы сразу после еѐ окончания.

Далее Мисима описывает обстоятельства, при которых происходит знакомство юного Радиге с уже признанным писателем Кокто: «В последние дни Первой мировой войны Макс Жакоб привѐл к Кокто никому неизвестного поэта. Сам Жакоб походил на тучного деревенского пастора. Его молодой спутник разительно от него отличался. Он был младше, с нечѐсаными волосами, бледный, а цвет его лица Ламброзо назвал бы «цветом лица гения». Одет он был в костюм, мало подходивший ему по размеру, и с зажатой под мышкой тростью выглядел несколько высокомерно. Кокто разглядел в его лице, как он любил писать, «надменность, присущую ленивым ученикам». Пока Кокто и Жакоб разговаривали, юнец не произнѐс ни слова. Вскоре Жакоб сказал: «Тебе же вроде нравится Кокто, да и стыдиться тебе нечего. Давай, покажи ему свои стихи, хотя бы один из них». Молодой поэт молча просунул руку в карман пиджака. Сильно измятый лист бумаги он на вытянутой ладони, как то свойственно детям, положил на стол. Кокто прочѐл стихотворение. В нѐм чувствовался дух поэзии XVI века, времѐн Ронсара, и была заметна удивительная лѐгкость штриха. «Это же истинная жемчужина!» - подумал Кокто». Этот эпизод имеет несколько возможных параллелей в биографии

[4] Кокто, Жан. Проза. Поэзия. Сценарии. М.: Аграф, 2001.

Мисимы. Его литературная карьера началась после того, как он получил одобрение Ясунари Кавабаты, визит которому он нанèс в январе 1946 года. Возможно, внешний вид Радиге здесь напоминает Мисиме самого себя во время визита к Дадзаю Осаме, также имевшем место в 1946 году, однако закончившемся скандалом. Также важно отметить, что Радиге начинает свою карьеру как поэт. Его первые публичные чтения состоялись в 1918 году, когда тому было всего 15 лет. Заметим, что персонажу «Мальчика, который пишет стихи» приписан тот же возраст.

Среди мотивов данного рассказа, характерных и для более поздних произведений, отметим особое внимание, уделяемое Мисимой гомоэротизму, в явном виде представленному уже в «Исповеди маски» и получившему наиболее полное раскрытие в «Запретных цветах». Также Мисиму волнует проблема смерти, п-разному решаемая в его рассказах. Здесь смерть Радиге представляется не трагичной, но, скорее, логичной. Писатель уподобляется звезде, «гению», не принадлежащему земле, поэтому «небесное воинство» должно забрать его обратно на небеса. Более подробно на этих и других мотивах мы поговорим в настоящем докладе.

Romanova Yevgenia
(SPb SIC «CLS KD», Russia)

Images of Nature in the Works of Indonesian Poets of the Early Twentieth Century Sanusi Pane

Pastoral poetry as an integral part of the lyrics occupies an important place in the work of most poets. This article is devoted to the peculiarities of landscape poetry and images of nature in the work of outstanding Indonesian poet Sanusi Pane (1905-1968), which is one of the founders of the new Indonesian literature.

Works which can be attributed directly to the pastoral lyrics belong to the early period of his poetry. They are collected in the collection called "Flowers of the clouds" (Puspa mega). These poems such as "The River" (Sungai), "Field" (Sawah), "Moonlight" (Terang bulan) are the colorful description of the Indonesian nature. Artistic images in these works do not often go beyond nature.

In addition to poetry based on a detailed description of the landscape in the early works of Sanusi Pane there are also works which directly draw a parallel between the internal state of the lyrical character and the images of nature: "Lotus" (Padma), "Flower" (Bunga), "Like a dove" (Sebagai merpati). These poems can be attributed to pastoral poetry rather arbitrary, since the fore here comes the philosophical component, and used images of nature are at least rather a symbolic comparison than the self-descriptions of landscapes and natural phenomena.

In the collection "Pilgrim Songs" (Madah kelana) pastoral poems are even rarer than in the book "Flowers of the clouds" (Puspa mega), and the poems are imbued with more philosophic mood.

Looking at works from the collection "Pilgrim Songs" (Madah kelana) special attention should be paid to the poems "The Wind" (Angin) and "Kemuning" (Kemuning). There are no detailed descriptions of the landscape, except for references to individual elements of nature which is not so much a reflection of the internal state of the lyrical character as itself a product of an actor with whom the lyrical character can engage in direct dialogue.

In poems of Sanusi Pane the individual images of nature which have a symbolic value and are not associated with pastoral poetry are often quite. It can be assumed that the use of such images as a jasmine or lotus flower has its roots in traditional Malay poetry, which has given rise to the new Indonesian literature.

In general we can say that the views and images of nature, although it occupied in the work of Sanusi Pane prominently, but are rather conventional pastoral poetry. Most of the poems about the nature have the philosophical subtext, and images of nature are either a background for the emotional state of lyrical character or have symbolic significance.

Романова Е.В.
(СПб ГУК «ЦБС КР», Россия)

Образы природы в творчестве индонезийского поэта начала XX в. Сануси Пане

Лирика – это один из основных родов литературы, отражающий жизнь при помощи изображения отдельных состояний, впечатлений и переживаний человека, вызванных

теми или иными обстоятельствами. Пейзажная лирика, как неотъемлемая часть лирики в целом, занимает важное место в творчестве большинства поэтов. Каждая национальная литература имеет свою систему излюбленных мотивов, характеризующих ее эстетическое своеобразие.

В индонезийской поэзии начала XX века также присутствуют образы природы. Данная работа посвящена особенностям пейзажной лирики и образам природы в творчестве выдающегося индонезийского поэта Сануси Пане (1905-1968), который является одним из основоположников новой индонезийской литературы.

Творчество Сануси Пане можно условно разделить на два периода. Его ранние стихотворения в основном представлены в сборнике "Цветы облаков" (Puspa mega) [3], который вышел в 1927 году, а более поздние входят в сборник "Песни странника" (Madah kelana) [2], изданный в 1931 году.

Произведения, которые можно условно отнести непосредственно к пейзажной лирике, относятся к раннему периоду творчества поэта. Такие его стихотворения как, например, "Река" (Sungai), "Поле" (Sawah), "Лунный свет" (Terang bulan), представляют собой красочное описание картин индонезийской природы. Эти стихотворения можно сравнить с теми образцами пейзажной лирики А.А. Фета или Ф.И. Тютчева, где преобладает созерцательное восприятие окружающего мира. Ассоциативный ряд в этих произведениях не часто выходит за пределы самой природы, но при этом тесно связан с эмоциональным состоянием лирического героя. Русский прозаик и поэт советского времени Варлам Шаламов говорил, что поэт-лирик не может существовать без чувства природы. "Это чувство природы есть способность сосредоточить свои душевные силы на грозах и бурях, на солнечном свете, на шуме дальней реки, на тревожных красках заката. Все, что происходит в природе, замечается и измеряется: ему дается название с помощью сравнения, образа… Это чувство есть способность видеть в явлениях природы движение человеческой души, способность подсказать и угадать ход событий. Природа сама может иногда подсказать вывод, решение, суждение. Весь мир помогает выговориться поэту… Исследуя стихом природу, поэт находит в

ней картины, которые сродни душевному настроению, душевной тревоге поэта" [1].

Стихотворение А.А. Фета ―Зреет рожь над жаркой нивой" проникнуто восхищением лирического героя по отношению к красоте пейзажа, которую поэт передает с помощью обширного арсенала средств художественной выразительности:

Зреет рожь над жаркой нивой,
И от нивы и до нивы
Гонит ветер прихотливый
Золотые переливы.

Поэзии А.А. Фета присуще чувство покоя и умиротворения. Лирический герой поэта растворяется в красоте окружающего мира, благодаря чему получает возможность полного слияния с природой и постижения ее души. На первый план выходит эстетическое переживание природы.

Похожее восприятие и описание природы можно видеть и в раннем творчестве Сануси Пане. Например, стихотворение "Поле" (Sawah), имеющее форму сонета, во многом сходно со стихотворением А.А. Фета. Ему также присуще чувство умиротворения, на которое напрямую указывается в первой строфе:

Sawah di bawah emas padu,	Поле, покрытое ковким золотом,
Padi melambai, melalai terkulai.	Рис колышется, беспечно склонившись.
Naik suara salung serunai,	Звучит голос серуная,
Sejuk didengar, mendamaikan kalbu.	Ясно слышимый, успокаивающий сердце.

Однако при этом большинство стихотворений Сануси Пане проникнуто чувством возвышенной печали, которая зачастую связана с мотивом одиночества. В стихотворении ―Поле" (Sawah) на него указывает образ орла, одиноко парящего в воздухе, который появляется в первом терцете сонета. Одухотворенное описание пейзажа передает эмоциональное состояние лирического героя, которое дополнительно поясняется через образ серуная, или зурны – духового музыкального инструмента, близкого к гобою. В этом стихотворении нет прямых указаний на философские размышления, а общее настроение создается за счет ярких эпитетов и образных сравнений.

В своих заметках о литературе Варлам Шаламов пишет, что ―именно в пейзажной лирике с особенной силой сказывается чувство родины, родной страны. В пейзажной лирике наиболее тесно ощутима связь поэта с его родными местами" [1].

Истинность этого наблюдения хорошо прослеживается в творчестве Сануси Пане, для которого родная земля всегда имела большое значение. Пейзажная лирика поэта изобилует деталями, которые создают возвышенный и яркий образ индонезийской природы, через лирического героя помогая читателю лучше и подробней постигать красоту родного края.

Зачастую, помимо эстетической составляющей в чистом виде, картины природы имеют для каждого конкретного поэта свою мировоззренческую значимость, поэтому виды природы с одними и теми же общими свойствами могут вызвать у поэтов с разным мировоззрением различное эмоциональное осмысление. Примером могут служить стихотворения ―Река" (Sungai) Сануси Пане и ―К морю" (Menuju ke Laut) еще одного индонезийского поэта начала XX века С.Т. Алишахбаны.

И в том, и в другом произведении описывается река, которая берет начало в горах и впадает в море. Однако в стихотворении С.Т. Алишахбаны *"волны плещутся, обгоняя друг друга, на поле боя на краю голубого неба"* (ombak riak berkejar-kejaran di gelanggang biru di tepi langit), тогда как в стихотворении Сануси Пане, величественно ниспадая с гор, река *"достигнув равнины, течет медленно, разлившись во всю ширь"* (sampai di bawah di tanah dasar ia berjalan lambat-lambat telah lebar sekaran dasar).

Осмысление образа реки у обоих поэтов разное, что обусловлено различием их идеологий. Для С.Т. Алишахбаны жизнь – это непрекращающаяся борьба, он не мыслит жизни без движения, поэтому река для него – символ борьбы, а образ волн, соревнующихся с ветром, это символ непрерывного движения. Сануси Пане, напротив, стремиться к покою и безмятежности, поэтому его река, впадая в море, окончательно усмиряет свой бег.

Помимо стихотворений, построенных на детальном описании пейзажа, в раннем творчестве Сануси Пане присутствуют также произведения, где напрямую проводится параллель между внутренним состоянием лирического героя и картинами природы. В таких стихотворениях, как, например, ―На берегу озера" (Di tepi

danau), ―Сумерки" (Senja), ―Лотос" (Padma), ―Закат" (Teja) также прослеживается мотив печали и тоски, который подчеркивается за счет развернутых описаний природы. Например, в стихотворении ―Сумерки" (Senja) Сануси Пане пишет:

Malam turun perlahan-lahan.	Медленно опускается ночь.
Damai sentosa hening tenang.	Покой и умиротворение.
Sunyi senyap alam sekarang.	Тих и безмятежен мир,
Suara angin tertahan-tahan.	Голос ветра едва слышен.
Bunga di kebun menutup kuntum,	Цветы в саду закрыли бутоны,
Lalu tidur di dalam duka;	И уснули в печали;
Burung termenung mengingat suka,	Птицы задумались, вспоминая радость,
Dalam sarang rasa dihukum.	В гнездах [своих] в чувствах смятенных.
Sukma sunyi seperti dahsat,	Душа притихла, как будто в ужасе,
Lemah lesu karena rawan,	Ослабевшая в тревоге,
Hati rindu memandang alam,	Сердце тоскует, глядя на мир,
Diam takut menanti malam.	Молчит, напуганное приближением ночи.
Terkenang aku akan rupawan,	Вспоминаю я красавицу,
Akan adinda diikat adat.	Возлюбленную, с которой связан.

Здесь картина надвигающейся ночи перекликается с эмоциональным состоянием лирического героя. Если вновь обратиться к заметками Варлама Шаламова, то можно вспомнить его слова о том, что ―для поэта нет мертвой природы – минерал и сорванный цветок полны живой жизни. Это чувство есть способность найти в природе человеческое, найти то, что объединяет человека с внешним миром. Когда пишется стихотворение, то кажется, что не только поэт живет жизнью камня, но и камень живет жизнью поэта" [1]. В более широком смысле можно сказать, что зачастую в поэзии образ лирического героя настолько тесно переплетается с образами природы, что порой сложно отделить одно от другого и определить, что имеет первостепенное значение. Эту связь можно проследить в стихотворении ―Сумерки" (Senja), где надвигающиеся сумерки вызывает тревогу у лирического героя и в то же время служат

фоном для его эмоционального состояния, обусловленного воспоминаниями.

В других произведениях, например, таких как ―Жасмин" (Melati), ―Подобно голубю" (Sebagai merpati), ―Река" (Sungai), "Ветер" (Wayu) напротив, присутствуют позитивные настроения, которые также находят свое отражение в описаниях картин природы.

Большинство стихотворений о природе из сборника ―Цветы облаков" (Puspa mega) написаны в форме сонета и имеют двухчастное смысловое деление. Это объясняется влиянием на поэзию Сануси Пане, с одной стороны творчества голландских поэтов-восьмидесятников, в котором преобладала форма сонета, и с другой стороны – традиционной малайской поэзии, где в основе стихотворения лежит смысловой параллелизм. Этот параллелизм хорошо прослеживается в ранних произведениях поэта, которые можно условно отнести к пейзажной лирике. Например, в сонете ―Лотос" (Padma) переход от пейзажной составляющей, представленной в катренах, к философской составляющей терцетов осуществляется через прямое указание посредством введения слова *begitu* ‗так, таким образом', обозначающего сравнение:

Di dalam kolam kembang teratai	В пруду цветок лотоса
Berseri-seri karena indahnya,	Сияет, [преисполненный] красоты,
Berayun-ayun di tangkai lampai,	Покачиваясь на тонком стебле,
Dibuai air kecil ombaknya.	Убаюкиваемый волнами.
Padma timbul dari lumpur,	Лотос появляется из грязи,
Merenang air sampai ke atas,	Всплывает из глубин на поверхность,
Sekarang tumbuh dengan subur;	И вот уже развернулся пышно,
Telah terbuka hati emas.	Раскрыл свое золотое сердце.
Begituah engkau, wahai sukma,	Так и ты, о душа,
Menarik diri dari sengsara,	Вырываешься из сансары,
Membersihkan badan seperti padma	Очищаясь, словно лотос,
Dalam air godaan salera,	В воде соблазнов,
Mengembangkan hati kepada caya	Открываешь сердце навстречу свету,
Terang benderang, bersuka raya.	Сияешь, преисполненная радости.

В данном случае поэт уже не просто передает в своих стихах красоту окружающего мира. Созерцая природу, он стремится

проникнуть в тайны бытия, проводя параллели и отыскивая между природой и человеком сходные черты, которые могли бы помочь объяснить устройство мироздания.

Стихотворение ―Цветок" (Bunga) имеет сходное строение с приведенным выше произведением. В катренах содержится яркое описание красивого цветка, раскрывающегося после дождя. Он источает приятный аромат, который может ощутить любой прохожий. В терцетах содержаться философские размышления автора о чистоте и щедрости человеческой души. Переход от описаний картин природы к философской составляющей произведения осуществляется за счет сравнительного слова *sebagai* ‗как, словно'. Здесь человеческая душа сравнивается с цветком, который бескорыстно дарит окружающим свою красоту и свой аромат. Человек с чистой душой, который делится с окружающими, не требуя ничего взамен, по мнению Сануси Пане, подобен этому прекрасному цветку. Такие стихотворения поэта, как ―Лотос" (Padma), ―Цветок" (Bunga), ―На склоне горы Салак" (Di lereng Salak) исполнены философского глубокомыслия.

Несколько иного плана стихотворение ―Подобно голубю" (Sebagai merpati). Оно также имеет четкое духчастное деление и пронизано философским смыслом, но посвящено эмоциональным переживаниям иного плана, которые связаны с философским пониманием любви. Это стихотворение, так же как стихотворения ―Лотос" (Padma) и ―Цветок" (Bunga), можно отнести к пейзажной лирике скорее условно, поскольку на первый план здесь выходит философская составляющая, а использованные образы природы представляют собой в больше мере символические сравнения, чем самостоятельные описания пейзажей и природных явлений.

В сборнике ―Песнистранника" (Madah kelana) пейзажная лирика встречается еще реже, чем в сборнике ―Цветы облаков" (Puspa mega), а стихотворения в большей степени проникнуты философскими настроениями. Среди произведений сборника ―Песнистранника" (Madah kelana), которые можно отнести к пейзажной лирике, выделяются только стихотворения ―На гребнях волн" (Dibawa gelombang), ―Луна" (Candra), ―Туча" (Awan) и ―Утро" (Pagi). При этом каждое из названных

стихотворений имеет сильную философскую составляющую, напрямую связанную с мировоззрением поэта и его представлениями об устройстве мира.

Рассматривая произведения из сборника ―Песнистранника" (Madah kelana), особое внимание стоит уделить стихотворения "Ветер" (Angin) и ―Кемунинг" (Kemuning). Здесь нет развернутых описаний пейзажа, кроме упоминания отдельных элементов природы, которая выступает не столько отражением внутреннего состояния лирического героя, сколько сама по себе является действующим лицом произведения, с которым можно вести прямой диалог. В стихотворении "Ветер" (Angin) лирический герой обращается к ветру с просьбой передать привет любимой девушке:

O, angin, bawa keluhku bersama kau,	О, ветер, отнеси мой вздох с собою,
Melalui pegunungan hijau,	Через покрытые лесом горы
Kepada dinda	К моей суженой,
Yang amat tercinta,	Которую я так люблю,
Bawa keluhku bersama kau.	Отнеси мой вздох с собою.

Следует отметить, что в стихотворениях о природе сама по себе природа в большей или меньшей степени всегда выступает своеобразным действующим персонажем произведения, однако в раннем творчестве Сануси Пане картины природы чаще носят описательный характер, тогда как в стихотворении ―Ветер" (Angin) антропоморфизм прослеживается более явно. В стихотворении ―Кемунинг" (Kemuning) лирический герой обращается с вопросом к дереву кемунинг, которое в европейской традиции носит название муррайя (муррея) в честь шведского ботаника Юхана Андреаса Муррея. Как и ветер, дерево кемунинг выступает в стихотворении своеобразным собеседником лирического героя, который поверяет ему свои переживания:

Kemuning, waktu dahulu aku menanti	Кемунинг, в прежние времена я дожидался
Di bawah daunmu dan aku selalu	Под сенью твоей листвы и всегда
Melihat adinda mendapatkan daku.	Видел любимую, спешащую ко мне.
Kami membisikkan cinta berganti-ganti.	Мы перешептывались о нашей любви.

В стихотворениях Сануси Пане довольно часто встречаются отдельные образы природы, который имеют символической значение и не связаны с пейзажной лирикой. Можно предположить, что использование поэтом таких образов как цветок жасмина или лотос уходит своими корнями в традиционную малайскую поэзию, с которой тесно связана новая индонезийская литература. В традиционной поэзии символика имеет больше значение для понимания смысла произведения. Например, в популярном четверостишии упоминаются цветы кемболжи, которые являются символом скорби, поскольку ими убирают могилы:

Kalau tuan jalan dahulu,	Если ты уйдешь раньше,
Carikan saya bunga kemboja.	Найди мне цветов кемболжи.
Kalau tuan mati dahulu,	Если ты умрешь раньше,
Nantikan saya di pintu surga.	Дождись меня у ворот рая.

В индонезийском языке слово *melati* одновременно означает ‗цветок жасмина' и ‗девушка'. В тех стихотворениях Сануси Пане, где упоминается жасмин, речь идет, прежде всего, о женском образе, чаще всего идеализированном.

Лотос издавна почитался во многих восточных странах священным цветком богов, дарующим жизнь. Кроме того, в восточной традиции он символизирует первоначальную природу и чистоту сердца, поэтому не удивительно, что в уже рассмотренном стихотворении ―Лотос" (Padma) Сануси Пане использовал именно этот цветок для выражения своих философских воззрений.

В сборнике ―Песни странника" (Madah kelana) есть еще одно стихотворение под названием ―Лотос" (Teratai), обращенное к Ки Аджар Девантоpo, одному из зачинателей освободительного движения в Индонезии, который, кроме того, многое сделал в сфере образования, чтобы повысить культурный уровень нации. Сравнивая борца с голландскими колонизаторами, в ведении которых долгое время были острова Малайского архипелага, с лотосом, поэт выразил ему свое уважение и поддержку в нелегком деле, за которое тот боролся. В данном случае лотос имеет глубоко символическое значение, которое вообще не связано с миром природы.

В целом можно сказать, что виды и образы природы, хотя и занимают в творчестве Сануси Пане важное место, но относятся к пейзажной лирике достаточно условно. Большинство стихотворений о природе имеет философский подтекст, а картины природы служат либо фоном для эмоционального состояния лирического героя, либо имеют символическое значение.

Литература:

1. Варлам Шаламов. Пейзажная лирика // Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4. М, 1998.
2. Pane Sanusi. Madah kelana. Djakarta, 1957. 60 h.
3. Pane Sanusi. Puspa mega. Djakarta, 1975. 43 h.

Rybin Victor
(SPbSU, Russia)

Some Critical Remarks Concerning Publication of «Hyakunin-isshu» Edited by V.P. & V.V. Butromeev (2010)

―Hyakunin-isshu" is one of the most famous and popular traditional anthologies of Japanese poems. It translates to ―one hundred people (poets), one poem (each)".

The report deals with the recent publication of the anthology, edited by V.P. & V.V. Butromeev, who don't obey the copyright rules, and who behave themselves as plagiarists because they do not even evidently mention the translator's name (N. Novich, 1905) in their edition.

Рыбин В.В.
(СПбГУ, Россия)

Критические замечания по поводу издания «Хякунин-иссю» (百人一首) под редакцией В.П. и В.В. Бутромеевых (2010)[1]

Сборник классической японской поэзии «Хякунин-иссю» (Сто стихотворений ста поэтов), изящно названный В. С. Сановичем

[1] Классическая японская поэзия. Влюбленной хризантемы лепестки. Сто стихотворений ста поэтов / Под ред. В. П. Буртомеева, В. В. Буртомеева. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 304 с: ил.

«изборником» классической японской поэзии, является одним из самых популярных собраний стихов Японии VIII-XIII вв.[2] Стихи-танка (短歌 – *короткая песня*) в количестве ста стихов, состоящие из пяти строк с чередующимся ритмическим рисунком 5-7-5-7-7 мор, равных кратким слогам или частям (≈ 1/2) «тяжелых слогов», вошли в эту небольшую антологию, ставшую практически «народной книгой». «Искусство поэзии в Японии было издавна цеховой или семейной тайной, секретом, который переходил от отца к сыну, от учителя к ученику… Только в XVI веке антология явилась в мир и вскоре стала весьма популярна среди знатоков поэзии. Но настоящую известность книга, составленная Тэйка, приобрела, соединившись… с пришедшими из Европы игрой в карты. Так возникли ~~у~~та-гарута"– ~~н~~оэтические карты"... Начиная с XVII века и вплоть до недавнего времени японцы знали ~~С~~то стихотворений"наизусть»[3]. Однако и сейчас ежегодно (под Новый год) в Японии проводятся турниры знатоков *ута-гарута* (歌ガルタ ; 歌加留多), их изучение входит и в школьную программу.

Изборник был составлен Фудзивара-но Тэйка (Садаиэ, 1162-1241) в 1235 году, отпрыском знатного рода, поэтом и филологом, который в зрелые годы стал «центральной фигурой литературной жизни Японии»[4].

Обсуждаемое здесь издание антологии «Сто стихотворений ста поэтов» появилось в Москве совсем недавно (в 2010 году) под редакцией В. П. Буртомеева и В. В. Буртомеева. Эта публикация сразу привлекла наше внимание. Причин этому несколько. Во-первых, книга вышла в красочном переплете на мелованной бумаге и отпечатанной офсетным способом с большим

[2] Сто стихотворений ста поэтов. Старинный изборник японской поэзии VIII-XIII вв. / Перевод со старояпонского В. Сановича. М.: «Книга», 1990.

[3] Там же. С. VII-VIII.

[4] Сто стихотворений ста поэтов. Старинный изборник японской поэзии VIII-XIII вв. / Предисловие, перевод со старояпонского, комментарии В. С. Сановича. Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.-СПб.: Летний сад: Журнал «Нева», 1998. С. 3.

количеством иллюстраций. Во-вторых, у книги, судя по выходным данным, целых три названия – «Классическая японская поэзия. Влюбленной хризантемы лепестки. Сто стихотворений ста поэтов». В-третьих, ничего не сказано о переводчике этого сборника стихов, который увидел свет на русском языке, оказывается, еще в 1905 году, о чем можно узнать из набранной петитом постраничной ссылки к Содержанию [5] . В-пятых, использование чудовищной транскрипции имен художников гравюр, представленных и подобранных уже к изданию книги в начале нашего XXI века. В-шестых, сами иллюстрации не имеют никакого отношения к содержанию тех страниц, на которых они расположены, равно как и название «Влюбленной хризантемы лепестки». В-седьмых, только по Библиографии, помещенной на С. 301, можно догадаться, что переводчиком книги «Песни ста поэтов. Японская антология» (СПб.,1905 г.) был некий Н. Нович. Перечень причин, вызвавших удивление, можно продолжать и дальше. Но обо всем по порядку.

В каком-то смысле похвалы заслуживают попытки редакторов указанного издания, подготовивших его к опубликованию, заинтересовать или углубить интерес российских читателей к японской поэзии. Пытливый читатель может при очень внимательном прочтении этой книги прийти к выводу о том, что «изборник» вышел на русском языке 105 лет назад, но перевод его, по-видимому, был сделан не прямо со старояпонского языка, а через язык-посредник. Читатели через Интернет, в конце концов, могут получить сведения и о переводчике, скрывавшимся под псевдонимом «Н. Нович».

На сайте «СТИХИ.РУ» в статье И. А. Шевченко «Бутромеевы и русские переводчики» читаем: «Под псевдонимом "Н. Нович" в литературе многие годы выступал Николай Николаевич Бахтин, поэт, переводчик и литературовед; впервые использовал он этот псевдоним в 1885 году, ибо под своей фамилией офицеру печататься не полагалось. Именно в 1885 году Бахтин закончил

[5] В ссылке говорится: «Транскрипция имен поэтов и географических названий приводятся по изданию книги “Песни ста поэтов. Японская антология”, Санкт-Петербург, 1905 г.».

2-е военное Константиновское училище в Петербурге, в 1885-1891 годах служил в Киеве в 132-м Бендерском полку. В 1891-1909 году он - офицер-воспитатель Орловского кадетского корпуса, с 1898 года - подполковник. С 1910 года - в отставке, поселился в Петербурге». И далее сообщается, что перевод «Песней ста поэтов» Н. Н. Бахтин выполнил, как он и указывал в предисловии к своему изданию 1905 года, с немецкого перевода П. Эммана[6]. Материал И. А. Шевченко содержит не только важную и полезную информацию, которая могла бы быть и в издании Бутромеевых, хотя об этом мы, к сожалению, ничего у них не находим, но и резкие замечания в адрес этих же редакторов, некорректно относящихся к авторским правам наших предшественников.

Серьезной критике Бутромеевых подверг известный японовед и переводчик японской поэзии А. А. Долин в статье «Исторический плагиат – воры в гробницах Серебряного века»[7], в которой он резонно ставит вопрос: почему бы не воскресить имена переводчиков-первопроходцев, шедших непроторенными путями на ниве переводов мировой классики? И отвечает на этот вопрос, показывая неприглядную деятельность Бутромеевых в этой сфере: «И действительно, такая мысль пришла в голову некоторым современным культуртрегерам, любителям легкой наживы. Но вместо того, чтобы дать новую жизнь переводчикам Серебряного века и их работам, они пошли по пути расхитителей гробниц. Ведь проще взять старый перевод памятника со всеми вводными статьями, примечаниями и комментариями, переправить дореволюционную орфографию на новую, слегка подчистить, вычеркнуть имя переводчика и заменить его на свое. А потом издать в роскошном эксклюзивном оформлении по сумасшедшей цене…Именно этим промыслом занялся В. П. Бутромеев, в прошлом средней руки писатель и сценарист, а ныне процветающий бизнесмен, специализирующийся на хищении ―литературного антика”. Вот уже ряд лет он выпускает в издательстве ―Белый город” старые переводы под собственной

[6] http://www.vekperevoda.com/1855/novich.htm

[7] http://www.stihi.ru/2011/01/06/4227

редакцией и исключительно под собственным именем. Конечно, имена подлинных переводчиков в таком предприятии излишни: ведь если упомянуть переводчика, основную прибыль с тиража получит издательство, а редактору достанутся крохи. Другое дело, если ~~–р~~едактор" выпускает всю книгу от собственного имени, как бы со своими статьями и комментариями по китайской, японской, арабской, индийской литературе и философии.

Проведя маркетинг и уловив выгоду такого «гробокопания», Бутромеев пошел еще дальше, подключив к процессу хищения ~~–с~~остарившейся" интеллектуальной собственности других членов семьи. И теперь переводы мировой классики, доставшиеся нам от Серебряного века, – хороши они или плохи – выходят от имени семейства Бутромеевых. Действительно, авторское право, согласно современным нормативам, действует не более 70 лет со дня смерти автора. После чего произведения переходят в сферу ~~–о~~бщественного пользования". Однако это отнюдь не предполагает свободы плагиата в отношении литературных произведений. Имеется в виду лишь свобода их воспроизведения с обязательным упоминанием авторства, что относится и к авторству переводов… В эпоху романтизма, на пороге 19 в. литературные заимствования были обыденным явлением, но никто не решался издавать чужие книги под ~~–с~~воей редактурой" без упоминания реального автора или переводчика. И только в России начала 21 в. были перекрыты все рекорды литературного варварства. Конечно, правообладатели переводных шедевров прошлого давно мертвы и не могут предъявить претензий. Но неужели в огромной стране не найдется никого, кто бы остановил мастеров исторического плагиата, опустошающих гробницы предков? Неужели издательство будет и дальше попустительствовать произволу, не отягощая себя этическими проблемами, а литературные журналы по-прежнему будут хранить молчание в знак согласия? О том, как именно осуществляется беспрецедентный по масштабу исторический плагиат, расскажут статьи исследователя переводов японской поэзии в России Игоря Шевченко – человека, опубликовавшего в Интернете

подлинники украденных книг..» (© Copyright: И. А. Шевченко, 2011.

Свидетельство о публикации №11101064227). Извиняюсь за столь продолжительную цитату, но слова, сказанные А. А. Долиным, «бьют в яблочко».

В преамбуле к своим материалам И. А. Шевченко сетует по поводу того, что никто не откликнулся на представляющую собою завуалированный плагиат современную публикацию «Песен ста поэтов». Как только эта книга была приобретена мною в 2011 году, я сразу же сообщил распространителю этого издания, что буду выступать с критикой в адрес ее издателей и редакторов. Учебные и научные дела в прошлом году были у меня на первом месте, а планировал я выступить по этому поводу именно на нынешней Международной конференции по проблемам литератур Дальнего Востока. Приведенные выше слова критики, высказанные А. А. Долиным и И. А. Шевченко, облегчили мою задачу. Соглашаясь с ними в целом, я могу продолжить критические замечания по поводу нынешнего издания «Хякунин-иссю».

Итак, следует отметить, что у Н. Новича название сборника песен транскрибируется как «ХИЯКУНИН ИСШУ», а у Бутромеевых – «ХИАКУНИН ИСЮ». Официальное название этой мини-антологии – «ХЯКУНИН-ИССЮ», хотя с некоторыми оговорками допускается и прочтение этого названия как «ХЯКУНИН-ИСЮ», но уж никак как «ХИАКУ…». Если к Н. Новичу наши замечания уже не имеют отношения, то современные издатели и редакторы, если сами не знают правил транскрибирования японских слов с помощью кириллицы, то могли бы получить консультации у специалистов. Это особенно относится к Приложениям и разделу «Иллюстрации». Так, на С. 265 мы видим гравюру художника ИТО Шинсуй, но далее на С. 297 гравюру художника АНДО Хиросигэ. Интересно, различают ли редакторы, которые, по-видимому, не имеют никакого представления о японском языке на слух «ШИ» и «СИ», встретившиеся в этих двух именах? Думаю, что нет. Требуется однообразие – в обоих именах «СИ», а то иначе получается как с японским блюдом **СУСИ**, которое под американским влиянием почему-то неграмотными людьми и дилетантами записывается

как **СУШИ**, что русский человек может прочитать только как **СУШЫ**! Напомним, что еще в начальной школе все учили правило – «ЖЫ» и «ШЫ» пиши через «И»! А японцы не умеют Ыкать, т.к. звук «Ы» обошел японскую фонологию стороной. Ближе всего к такому сочетанию русское «ЩИ» или «СЬ», а транскрипции типа «ШИ» – это для тех, кто ест СУШЫ и САШЫМИ в СУШЫ-барах и ездит на «МИЦУБИШЫ».

Путаница в транскрипциях японских имен, допущенная редакторами современного издания, оказывает не положительное просветительское влияние на читателей, а наоборот, негативное. Японские же имена искажены Бутромеевыми до неузнаваемости. Кто такие «ШУНЕЙ», «ШУНСЕН», «КОКИО», «ШИНКИН», «ТЕСЕКИ», «ХАШИГУЧИ», «ГОЙО», «ЧЁНСАЙ», «ШУНКОСАЙ», «ЧОКИ» или составитель антологии «ТЕЙКАКЙО»? От такой транскрипции (и озвучивания) их имен или фамилий эти художники и поэты, наверное, содрогнулись и перевернулись бы в гробах, и не один раз. Многие зазвучали как-то на китайский или корейский манер, а некоторые – даже на среднеазиатский. Г-да Бутромеевы, стыдно в 21-м веке позволять себе такое!

И еще одно замечание. Иллюстрации, подобранные к данному изданию, не носят ни системного характера и не несут никакой смысловой нагрузки, как мы отметили уже выше. Как будто бы таких иллюстраций у Н. Новича не было. Зачем же они появились в этом издании? Такая странная пестрота японских гравюр напоминает сваленные неизвестно кем в кучу лубки на ярмарке или неупорядоченные узоры калейдоскопа. Может быть, это тоже одна из форм привлечения потенциальных только не читателей, а покупателей-потребителей чтива в глянцевой упаковке?

Ну и последнее. Откуда взялся все же подзаголовок «Влюбленной хризантемы лепестки»? Или это подназвание тоже служит все той же цели: в завуалированной форме выдать одно за другое?

Заключая, скажу, что этим сообщением мне хотелось бы привлечь внимание востоковедной общественности к недопустимости подобного рода некорректных публикаций. Вопросы же, связанные с переводом стихотворных произведений

со старояпонского языка через язык-посредник, выполненный Н. Новичем (Н. Н. Бахтиным), следовало бы обсудить. Но это тема уже другого доклада.

Sadokova Anastassia
(MSU, Russia)

Cult of Bells in Japanese Buddhist Legends

The article is dealing with the cult of bells in Japanese culture and folklore. This problem connects with Buddhist in Japan. Buddhist bells are used in religious ceremonies.There are thousands of Buddhist temples scattered across Japan and most have huge bronze bells - bonshou - which are cherished and revered. Suzu, a homophone meaning both "cool" and "refreshing", are spherical bells which contain metal pellets that produce sound from the inside. The hemispherical bell is the Kane bell, which is struck on the outside. Bells in Japan are the symbol of peace and good luck. The large bells are always placed in temples. Visitors look for peace of the heart and soul in the sound of the temple bells. It‘s wildly known many local narrative, folktales and legends about magic role of the bell in the life of people.

Садокова А.Р.
(МГУ, Россия)

Колокол в храмовых буддийских легендах Японии

В традиционной культуре народов мира всегда магическое значение придавалось человеческому слову и речи. Однако наряду с этим сильна была вера и в особое предназначение других звуков, будь то звуки, издаваемые животными – лай, вой, мычание или мяуканье, «звуки природы» - завывание ветра, трест падающих деревьев, шелест листьев, а также бытовые звуки – стук, звон и другие. Совершенно естественно, что и определенные музыкальные инструменты почитались как магически значимые, обладающие особой, подчас сверхъестественной силой.

Все эти общемировые тенденции характерны и для японской традиционной культуры, в которой «звуковой аспект» всегда играл важную роль в произведениях фольклора, а также во всей народной празднично-обрядовой культуре. Опираясь на японский материал примеров такого рода можно привести множество. Но достаточно вспомнить, что, как и у других народов мира, японские зооморфные демонологические персонажи зачастую обладают удивительными голосами. Например, кошки, которых в Японии издавна считали демонологическими животными, показывая свою «потустороннюю» сущность, мяукают хрипло и надрывно. Немало бытовало в японском фольклоре историй и о том, что, желая сбить с дороги или напугать путника, демонологические силы могли наслать на него слуховые галлюцинации, имитируя звуки шагов по сухой листве или удары дровосека по дереву.

При этом понятно, что звук не всегда имел устрашающий характер и не всегда был связан исключительно с народной демонологией. Звукам разного происхождения придавалось особое значение во время народных праздников, а также при гадании. Например, по фразам, услышанным от случайных путников, проходящих по мосту в определенное магически значимое время, девушки гадали о возможности выйти замуж в наступившем году.

Особой магической силой наделялись в Японии и музыкальные инструменты, прежде всего те, которые входили в состав традиционного музыкального оркестра – барабаны разной формы и размера, флейта и гонг.

Каждый из этих инструментов издавна играл особую сакральную роль в народной культуре Японии. Так, флейта (*фуэ*), сделанная из бамбука, имела несколько разновидностей с разным количеством «дырочек», и в зависимости от этого входила в разные оркестры на многочисленных, отличающихся по сюжету и значимости народных праздниках. При этом флейта всегда понималась в Японии как «божественный инструмент». Более того, в древности она считалась инструментом «призывания бога»; голос флейты означал просьбу к богу спуститься к людям – ведь согласно синтоистским воззрениям, боги обитают в горах и «спускаются» на праздники. Отсюда

следовал и ряд строгих правил игры на флейте. Например, нельзя было играть на флейте ночью, но обязательно надо было играть, переходя горный перевал и тем самым выражать Богу горы свое уважение и приветствовать его.

Интересно, что даже в современной ритуально-праздничной культуре японцев сохранилась тесная связь между «приходом божества» и звуками флейты. Например, и в наши дни во время синтоистских праздников в ряде районов преф. Акита вывешивают особые флаги, на которых «приезжает» божество, и появление этих флагов всегда сопровождается звуками флейты. Из-за этого сам обряд получил название *хатафуэ* (букв.: «флейта [во время] флагов»). А в преф. Нара встреча божества во время синтоистских праздников всегда сопровождается специфической прерывистой мелодией, исполняемой на флейте. Мелодия известна как *рандзё*, что с определенной долей условности можно перевести как «взволнованный голос».

В праздничной народной культуре японцев велика была и роль больших барабанов (*тайко*). Как известно, игра на барабанах – больших и маленьких, собранных в одном оркестре, это особый вид японского музыкального искусства, уже давно покорившего мир. Но помимо эстетического значения эти музыкальные инструменты имели и имеют до сих пор важный сакральный смысл. Это - инструменты-обереги, призванные своим звуком отгонять злых духов, и в то же время привлекать на сторону людей благополучие и здоровье. Сегодня, как и в древности, барабаны – обязательный атрибут таких важных обрядовых синтоистских представлений как *кагура* во всех их многочисленных разновидностях, а также обряда вызывания дождя, где они своим звуком помогают не только отогнать темные силы, мешающие выпадению дождя и угрожающие урожаю, но и имитируют раскаты грома, стараясь привлечь внимание богов.

Охранительную функцию имеет и гонг (*канэ*). Его участие в оркестре означает наступление главных или промежуточных кульминационных моментов, когда в наибольшей степени необходима ритуальная защита.

Таким образом, очевидно, что традиционный японский оркестр-*хаяси* – это не столько музыкальное сопровождение

японских праздников, сколько чрезвычайно важный магический атрибут, являющийся носителем благопожелательной и охранительной символики.

Однако в японской культуре был и остается еще один предмет, звуки которого играли и продолжают играть в жизни японцев совершенно особую роль. Речь идет о звуках колокола. Тема не новая, и мировая культура знает много примеров «особых взаимоотношений» человека и колокола, когда колоколам приписывались не только магические функции, но и способность мыслить и поступать «по-человечески». Как известно, колокола «наказывали» и даже за проступки «отправляли в ссылку».

Для японцев колокол – это важный магический предмет, непременный атрибут буддизма. О чудесах, совершенных колоколами в буддийских храмах, практически во всех префектурах страны бытовало огромное количество местных легенд и преданий, и потому он стал одним из самых популярных «персонажей» японского повествовательного фольклора. Будучи типологически близким к образу колокола в мировой культуре, прежде всего, народной, образ японского колокола, в силу, в том числе, и своей религиозной принадлежности, всегда имел ряд специфических черт.

Прежде всего, речь должна идти о звуке, о голосе колокола. Как известно, во многих традициях, например, в славянской, всегда особое значение придавалось красоте звучания колокола. Различались колокола с «басистыми» голосами и со «звонкими»; при этом каждый из колоколов обладал только ему присущим звуком и наделялся от этого еще большими «человеческими» качествами. То есть у многих народов мира главным оказывалась способность колокола звучать.

Японский же материал дает диаметрально противоположный материал. Одно из основных фольклорных качеств колокола - это его способность молчать. «Антропоморфные» черты колокола в японской традиции проявляются чрезвычайно сильно: колокол наделен не только способностью разумно мыслить, принимать решения, но и выступает нередко при спорах в роли своеобразного арбитра, показывая свой нрав. Широко известна одна из легенд древней столицы Киото, связанная с чудесами буддийского храма Хоондзи.

Этот храм, находящийся в западной части Киото, не относится к самым знаменитым храмам старой столицы, хотя его история насчитывает более десяти столетий. Он был построен в 866 г., несколько раз менял свои названия, и лишь в 1501 г. стал называться Хоондзи и был отнесен к дзэн-буддийской секте «Чистой земли». Но, как и многих буддийских храмов Киото, у Хоондзи есть несколько настоящих сокровищ, подтверждающих «чудесное» предназначение храма. И потому у Хоондзи есть еще одно название. Его часто называют «Храм Хоондзи – храм ревущего тигра». Дело в том, что в Хоондзи до сих пор хранится картина, на которой изображен ревущий тигр, и, если верить древней храмовой легенде, когда-то этот тигр оживал по ночам и оглашал своим ревом окрестности храма.

А вот другое чудо храма Хоондзи как раз молчит. Это колокол. Он хранится в храмовой сокровищнице и, как говорят, был отлит еще в эпоху Хэйан, то есть в период IX-XII вв. Когда-то его густой звук был слышен далеко за пределами храма, но с некоторых пор он стал безмолвным. Это история о двух женщинах - ткачихе и ее ученице, которые никак не могли прекратить спорить о том, сколько же раз ежедневно звонит колокол храма Хоондзи: семь раз или восемь. И тогда ученица, поняв, что ошибалась, попросила звонаря ударить в колокол лишний раз, чтобы подтвердить свою правоту. С большим трудом звонарю удалось ударить лишний раз. Правота ученицы была обманом доказана, но ткачиха, не совладав со своим гневом, умерла. В наказание всем навечно замолчал колокол храма Хоондзи. И это, как принято считать, было решением самого колокола. И каких бы известных звонарей не приглашали, и как бы не просили колокол «подать голос», никогда уже он не проронил ни звука.

Надо сказать, что на взаимоотношениях звонаря (или настоятеля храма) и колокола строится немало текстов японских буддийских легенд. Колокол выступает в них как главное «мерило» справедливости, а звонарь олицетворяет собой человеческую слабость перед законами мироздания: им овладевают сомнения, он подчас делает неправильный выбор и тем самым не выдерживает испытания, которому на самом деле подвергается. А если вспомнить, что практически все японские

народные легенды о колоколах – это легенды буддийских храмов, то очевидно, что испытания эти означают проверку силы духа с буддийской точки зрения, испытания на верность самому Учению, которое кто-то выдерживает, а кто-то – нет.

В этой связи показательна одна из народных легенд города Кавагоэ в нынешней преф. Сайтама. Она входит в большой цикл храмовых легенд самого известного буддийского храма этого города - храма Китаин. Но, прежде всего, несколько слов о самом храме.

Считается, что история храма Китаин берет свое начало с 830 г., и основателем его был монах Эннин из храма Муроудзи. Вновь созданный храм принадлежал буддийской секте Тэндай. Древнее здание храма сгорело во время большого пожара 1205 г. и сам храм был восстановлен лишь в1296 г. монахом по имени Сонкай. Через несколько лет Китаин получил особый статус среди храмов секты Тэндай: благодаря императору Гофусими в 1300 г. он стал главным на востоке страны. Однако особое значение Китаин приобрел в самом конце XVI в., когда настоятелем стал достопочтимый Тэнкай. Настоятель Тэнкай был дружен с тогдашним военным правителем Японии – сѐгуном Токугава Иэясу и даже мог оказывать на него влияние. Не удивительно поэтому, что годы правления Токугава Иэясу стали самыми благоприятными для храма Китаин. Именно тогда, как полагают, было изменено иероглифическое написание названия храма, которое первоначально понималось как «Темный облик». Теперь же были подобраны более благопожелательные иероглифы, и название храма получило значение «Храм Великого счастья». Сегодня Китаин по-прежнему остается основным храмом буддийской секты Тэндай в районе Канто, в Центральной Японии. Он обладает значимыми буддийскими сокровищами, прекрасным садом и целым циклом легенд, повествующих о всевозможных чудесах, случившихся в нем за долгую многовековую историю.

Так вот одна из легенд храма Китаин повествует об одном настоятеле, который очень любил змей. Он всегда призывал их звоном колокольчика. А потом настоятель состарился и умер. И никто больше не призывал змей, и они уползли в другие места. Но однажды к храму приехали бродячие торговцы и стали

зазывать покупателей звоном таких же колокольчиков. И тогда вдруг откуда-то появилась огромная змея, которая стала все сметать на своем пути и принесла много бед. С тех пор, рассказывают, и появился запрет звенеть колокольчиками на территории храма Китаин.

Другая история этого храма, также объясняющая происхождение запрета звонить в колокольчики и бить в колокола на территории храма Китаин, повествует о настоятеле, который не смог противостоять силам зла, желавшим сбить его с истинного пути. Эта легенда известна под названием «Девушка и дракон». В ней повествуется о том, как к настоятелю пришла неизвестная девушка и попросила, чтобы в храме сто дней не ударяли в колокол - иначе быть беде. Настоятель согласился, но, когда срок уже подходил к концу, к настоятелю пришла другая девушка и стала слезно просить его ударить в колокол всего лишь один раз. Она просила так жалостливо, что настоятель не смог ей отказать и повелел один раз ударить в колокол. Раздался дивный протяжный звук и все поразились его красоте, но девушка в тот же миг превратилась в страшного дракона. Дракон поднял ураганный ветер, который стал все сносить на своем пути. А настоятель начал вертеться вокруг себя и вертелся так 99 раз. Поняли тогда, что хотела первая девушка спасти храм от несчастья, а настоятеля наказала за то, что не исполнил ее наказ. Но самое удивительное произошло потом. Когда в храме попытались снова ударить в колокол, тот уже не мог издать протяжный звук, а только тихий жалобный стон. С тех пор настоятель запретил на веки вечные звонить на территории храма в колокола и колокольчики, чтобы не вызывать гнев природы.

Эта легенда храма Китаин интересна также и тем, что отражает два основных мотива, связанных с колоколами в японском храмовом фольклоре. Это мотив запрета звонить в колокол на территории храма и мотив связи колокола с драконом, а значит, с морской и вообще водной стихией, так как Дракон, по представлениям японцев, считался повелителем Морского царства и подателем влаги, прежде всего, дождя.

На самом деле оба эти мотива, как нам представляется, тесно связаны друг с другом. Обращает на себя внимание тот факт, что

верхняя часть любого колокола исстари называлась *рюдзу*, что значит «голова дракона». Эта та часть, за которую колокол поднимали, своего рода «ухо» колокола. Само название указывало на связь колокола с драконами, с морской стихией и подводным миром. Более того, существовало поверье, что, когда колокол опускается под воду, он превращается в змею (змея). То есть наблюдается достаточно устойчивая связь таких понятий как «колокол – дракон (змея) – водная стихия».

А причин погружения колокола на дно - чаще пруда или озера (иногда - моря) - японские храмовые легенды приводят множество. И одной из этих причин становится желание самого колокола оправиться в царство Дракона. Здесь следует обратить внимание на то, что колоколу исстари приписывалась способность самостоятельно принимать всякого рода решения: звонить – не звонить, «жить» в конкретном буддийском храме или опуститься на дно водоема. Именно это желание и демонстрирует колокол в одной из легенд буддийского храма Сэннэндзи в г. Симоносэки на п-ове Идзу. Рассказывается, что однажды колокол начал звонить сам, без звонаря, в необычное для звона время. Его звон пугал все окрестные деревни. А потом к настоятелю храма явилась незнакомая девушка и посоветовала отпустить колокол в царство Дракона. Но колокол был такой тяжелый, что пришлось сплести толстую сеть, чтобы снять его со звонницы. Однако когда его начали снимать, колокол вдруг вновь загудел, заохал и начал сам спускаться со звонницы. А потом зашагал по деревне и спустился к морю. Уже на берегу моря местные силачи еле-еле дотащили его до воды и опустили на дно. Рассказывают также, что после этого настоятелю храма открылось множество тайн: он научился угадывать время штормов и тайфунов, приливов и отливов.

Интересно, что в произведениях японского храмового фольклора колокола не только необычным образом выражают свое желание опуститься на морское дно, но также необычно появляются из воды, демонстрируя тем самым свое желание пребывать в том или ином храме. Известно немало легенд о чудесном и внезапном появлении колокола, который со временем начинает почитаться как местная храмовая реликвия. Одна из них получила широкое распространение в древней земле

Мусаси (совр.преф. Сайтама). Эта история являет собой типичный пример синто-буддийского синкретизма в произведениях японского фольклора и в японской народной религии вообще. Дело в том, что эта легенда «приписана» к синтоистскому храму бога Ханимана - Хатимангу в г. Тода. Когда-то около этого храма был большой пруд. И однажды в безветренную погоду на поверхности пруда поднялись большие волны, а из-под воды раздался страшный гул. Так продолжалось несколько дней. И тогда испуганные жители обратились к странствующему буддийскому монаху, проходившему мимо. Монах велел принести большую сеть и бросить в пруд, а сам тем временем стал читать буддийскую молитву. И вот что-то попало в сеть, а когда стали тянуть, вытащили огромный колокол. Колокол гудел, будто говорил что-то. И показалось людям, что просил он отнести его в храм бога Хатимана. Решили, что это был дар дочери подводного Дракона - царевны Отохимэ храму бога Хатимана. Но колокол обладал удивительной особенностью: каждый раз, когда в него ударяли, из него текла вода, оттого и прозвали его *Мидзуганэ*, что значит «Водяной колокол».

Как видно, в японских храмовых легендах колоколу отводилась особая роль. Он воспринимался как самостоятельный «живой» организм, способный подчинять своим желаниям и поступкам жизнь людей. Это очевидная сила колокола объяснялась его особой связью с царством Дракона, а значит, со стихией воды.

Skorodumova Lidia
(RSUH, Russia)

Dogsomyn Bodo's Literary Experience (1855-1922)

One of the seven most active revolutionists in Mongolia in the period of 1910-1922 Dogsomyn Bodo was a talented writer and translator. This fact is testified by his poem «Astonishing Tale» (Үзэмжит өгүүлэл) and novella «Coral Rosary» (Шүрэн эрх) that were published in 1992. The novella is an exposition in Mongolian of the plot of the popular Chinese «Tale of a pearl shirt». D.Bodo successfully used the Chinese form ―huaen", having filled it with the

Mongolian reality. However, D.Bodo's «Astonishing Tale» cannot be considered a translation of the Chinese original, the plot was not transferred to the Mongolian ground in facsimile. It can be assumed that the genre of urban novella became particularly popular in the Mongolian capital with its increasing active population in the first quarter of the 20th century. The plots of the popular tales by the professional street narrators who truthfully depicted various aspects of the Chinese medieval life, people's manners and psychology, suited the tastes of the Mongolian educated people of the time in the best way.

Скородумова Л.Г.
(РГГУ, Россия)

Литературный опыт Догсомын Бодо (1855-1922)

Известный общественный и политический деятель Монголии Догсомын Бодо родился в 1885 году в бедной семье арата Догсома в местности близ сомонов Сэргэлэн и Баянцаган Центрального аймака на территории, принадлежавшей монастырю Мундзушри. Детство прошло в поселке Амгаланбаатар, недалеко от Урги. В детстве был отдан на усыновление женщине по имени Цэрэндулам, некоторое время жил в монастыре Дзун хурээ, выучил тибетский, ходил в школу при министерстве Шандзодвы, где научился монгольскому языку грамоте. Позже остался работать писарем в министерстве Шандзодвы, потом главным писарем, потом заслужил звание титул дзайсан.[1]

По воспоминаниям Д.Л.Першина 1933 г. (работал в Монголии в 1915-1927 гг.) Д.Бодо преподавал монгольский язык в переводческой школе при Русском консульстве в Урге. В ноябре 1919 г. он создал первый революционный кружок. Старался проводить самостоятельную политику, поэтому в январе 1922 г.

[1] Х.Сампилдэндэв Догсомын Бодо бол ХХ зууны эхэн үеийн нэрт уран зохиолч, сэтгүүлч мөн. // Х.Сампилдэндээв. Монголын шинэ уран зохиолын туурвил зүйн зарим асуудал. УБ., 2006, с. 50

в возрасте 37 лет был освобожден со всех постов, а потом в августе расстрелян.

В 1909-1918 г. Д.Бодо в г. Харбине выпускал газету «Монголын сонин бичиг» на деньги Российского представительства администрации КВЖД (вышло около 300 номеров), для этого он ездил корреспондентом вместе с Ц.Жамцарано по Бурятии, Монголии, Внутренней Монголии, встречался с представителями патриотически настроенной интеллигенции. [2] В 1913 г. учредил новую газету демократического направления Шинэ толь хэмээх бичиг, а с 1915 г. – «Нийслэлийн хүрээний сонин бичиг».

По свидетельству историка Х.Пэрлээ, Д.Бодо за период 1910-1920 написал и опубликовал около десяти больших книг и брошюр, но ничего не сохранилось. В этот период Д.Бодоо писал острые статьи с критикой маньчжуров, подписываясь псевдонимами «Протест» (Эсэргүүцэл), «Напоминание» (Сануулга) и т.д.[3]

Один из первых семи революционеров Монголии, с 1911 по 1921 годы Д.Бодо занимался активной общественной деятельностью, участвовал в революционных кружках, ему некогда было заниматься литературой.

Д.Бодо отвечал за внешние связи во временном правительстве 1919 г., а после победы революции 1921 г. занимал посты министра иностранных дел, премьер-министра. В 1922 г. был осужден за контрреволюционную деятельность и казнен. В связи с этим обстоятельством до 1990 г. в идеологизированной исторической литературе этот яркий общественно-политический деятель заслуживал лишь негативной оценки, и его биография не изучалась, как известно. Таковы краткие, довольно скудные данные о жизни талантливого незаурядного борца за новую жизнь в Монголии. После 1990 г. Д.Бодоо был реабилитирован и возвращен в монгольскую культуру XX в.

---

[2] Там же, с. 51

[3] Ч.Билигсайхан. Догсомын Бодо // Үзэмжит өгүүлэл. Үянгат шүлэглэл. Улаанбаатар, с. 3

Между тем, Д.Бодоо принадлежал к числу просвещенных людей своего времени, был современником В.Инджинаша и Хишигбата, Гэлэгбалсана и Лувсандондова.

Кроме того Д.Бодоо был талантливым переводчиком и писателем. Об этом свидетельствует опубликованные в 1992 г. поэма «Поразительный рассказ» (Узэмжит өгүүлэл) и повесть «Коралловые четки» (Шүрэн эрх) в переложении на кириллице[4]. Эти тексты впервые увидели свет в 1990 г. в газетах «Улан од» (6 июня), и в «Утга зохиол» (31 августа) и позже дважды выходили отдельным изданием. Историк Д.Лонжид, предоставивший рукопись для печати, сообщил в предисловии, что сочинение написано по мотивам «Повести о том, как Цзянь Сингэ встретился со своей жемчужной рубашкой», вошедшей в сборник «Удивительные истории нашего времени и древности» («Цзинь гу ци гуань») в переводе на монгольский язык, изданный Б.Ринченом в 1959 г. в КНР уйгурским письмом [5] . «Удивительные истории нашего времени и древности» были переведены на монгольский язык в 1816 г. в Южной Монголии.

Прежде, чем в словесности и в целом в культуре монголов произошла переориентация на европейскую и русскую классику, мейнстрим в монгольской литературе составляла литература буддийского содержания, доминировали религиозные сюжеты по большей части тибетского происхождения. Недостаток произведений светского бытового содержания[6] компенсировали переводы с китайского и устное исполнение китайских романов в стиле «бэнсен улигер».

---

[4] Догсомын Бодоо. Үзэмжит өгүүлэл. Улаанбаатар, 1992. см. перевод Л.Скородумовой «Коралловые четки» //Mongolica-IX, СПб. 2010, стр. 148-162

[5] Ert edüge-yin γaiqamšigtu üjegdel Ulaγanbaγatur 1959

[6] Написанный в конце X1X в. бытовой роман В.Инджинаша «Одноэтажный павильон» и его продолжение «Палата красных слез», очевидно, не получили распространения среди широкой публики. Литографским способом он был напечатан только в 30-е гг., а типографским – в 1957.

Особняком среди «бенсен улигэр», рассчитанных на длительное исполнение — от нескольких недель до двух месяцев,— стоят короткие сказы на сюжеты повестей из сборника «Удивительные истории нашего времени и древности». В частности, сказители Муу Охин, Магсар, Самбуудаш исполняли повести из сборника писателя XVII в. Лин Мэнчу «Поразительные истории».[7]

Из фундаментальной статьи Б.Л.Рифтина и В.И.Семанова о переводах китайской литературы на монгольский язык мы узнаем о том, что «в общей сложности на монгольский язык было переведено около 70 произведений китайской повествовательной прозы (романов и повестей)[8].

Поэма «Поразительная история» («Узэмжит огуулэл») Д.Бодоо неслучайно носит такое название. Это подражание китайской повести хуабэнь из собраний Фэн Мэнлуна (1574—1646) и Лин Мэнчу (1580—1647), известных под названиями «Поразительное» и «Троесловие». По содержанию минские народные повести следуют основным тематическим группам устного сказа. Из всего «Поразительного» для пересказа была выбрана любовная, бытовая повесть с романтическим сюжетом. Как пишет И.Цыперович, «…жизненная правда, разнообразие сюжетов и героев, увлекательность повествования, гуманный настрой и легкий язык минских повестей дали основание некоторым западным исследователям усмотреть нечто общее между китайскими повестями из «Троесловия» и «Поразительного» и повестями Джованни Боккаччо. В этой связи небезынтересно заметить, что одно из собраний переводов минских повестей вышло в Лейпциге в 1957 году под названием «Китайский Декамерон».[9]

---

[7] Б.Л.Рифтин, Д.Цэрэнсодном. Сказ Бэнсэн улигэр и проблема литературно-фольклорных взаимосвязей // Литературные связи Монголии. М., Наука, 1981. С. 288.

[8] Б.Л.Рифтин, В.И.Семанов. Монгольские переводы старинных китайских романов и повестей / Литературные связи Монголии. М., Наука, 1981, с. 249

9 . Циперович И. Китайская народная повесть XVI-XVII веков / Удивительные истории нашего времени и древности. Перевод с китайского. М., 1988, с.4

Можно предположить, что жанр городской повести получил особую популярность в монгольской столице с ее возросшим активным населением в первой четверти XX столетия. Как нельзя более вкусам образованных людей того времени отвечали сюжеты популярных рассказов уличных сказителей-профессионалов, правдиво изображавших различные стороны китайского средневекового быта, нравы и психологию людей. Д. Бодо в данном случае удачно использовал форму хуабэнь, заполнив ее реалиями монгольской жизни. В любом случае, «Поразительную историю» Д.Бодоо нельзя считать переводом с китайского «Рассказа о жемчужной рубашке», сюжет которого был перенесен на монгольскую почву в точности.

Авторы подражательных повестей, следуя тематике хуабэней и их стилю, сохраняли в своих творениях основные формальные признаки прототипа: близкий к разговорному язык; обрамление рассказа стихами и вкрапление стихов в текст; предпосылка основной истории пролога-рассказа; авторские отступления, в которых писатель высказывает свое отношение к происходящему и призывает читателя или слушателя оценить его и сделать для себя вывод[10].

Как уже не раз отмечалось исследователями, данные переводы отличаются гораздо более простым языком и стилем, чем многочисленные переводы с тибетского. И дело здесь, видимо, прежде всего в принципиально иной тематике произведений, которая потребовала и совершенно иной, в основном бытовой лексики, резко отличной от лексики буддийских сутр, во множестве переводившихся на монгольский с тибетского[11].

Хотя повесть «Коралловые четки» Д.Бодо является ремейком, подражанием китайскому оригиналу и повторяет сюжетную канву «Повести о жемчужной рубашке», ее нельзя назвать переводом. Бодо дает подзаголовок повести: «Поучительный рассказ о воздаянии за мирские деяния». А вся публикация озаглавлена «Поразительный рассказ» («Үзэмжит өгүүлэл»), что отсылает

[10] И. Цыперович. С.10

[11] Там же, с. 272

читателя, как уже упоминалось выше, к известному китайскому сборнику городских повестей «Поразительное».

«Коралловые четки» историки датируют 1910 годом, что подтверждается упоминанием этого года в самой повести. После 1911 г., когда Монголия получила автономию, на престол был возведен Джебдзундамба хутухта, летосчисление стали вести от его титула «Многими возведенный», а столица стала называться Богдын хурээ, или Нийслэл хурээ. Этих слов в повести нет. Действие происходит в Их Хурээ или центре Тушэтханского аймака Халхи.

С другой стороны, именно в период с 1911 по 1921 гг. Бодо был вовлечен в активную общественную работу, занимался политикой, участвовал в создании первых революционных кружков, вряд ли у него тогда было время для занятий литературой, как пишет Лонджид.[12]

Авторы предисловия предполагают, так как в заключительном стихотворении упоминается жемчужная рубашка, возможно, была первая часть с таким названием, еще одно произведение, поэма под названием «Красные жемчужные четки».

Подлинная рукопись не найдена, публикуется копия, как сказано, «хорошая копия». В процессе перевода на кириллицу были исправлены некоторые ошибки, но речь героев осталась без изменений.

В заключение Бодо называет себя не писателем и не переводчиком, а переписчиком, популяризатором, просветителем: «*Бодоо цацруулав»*.

Композиционно любовно-бытовая эротическая повесть построена по канону письменной классической литературы. Перед началом основного повествования дается основное содержание в стихах. В данном случае вниманию читателя предложена поэма, состоящая из 24 строк, оригинальное сочинение Бодо. Стихи представляют собой поэтическое толкование, субъективную оценку сюжетной линии Четок. В развернутом виде автор разъясняет и комментирует в стихах мысль подзаголовка «Поучительная история о воздаянии за мирские деяния». Затем в

[12] Газета «Утга зохиол сонин», 1990, 21.12.

самом тексте проза перемежается стихами, причем, стихи играют сюжетообразующую роль, как в романах В. Инджинаша. Они вводятся всегда словом «Поистине» *«унэхээр»* за ними следует двустишие, выражающее сентенцию или моральный вывод изложенного в резюме.

Следует отметить, что китайский сюжет переработан с учетом монгольских реалий, все действие проходит в Монголии. Действие охватывает большой географический регион, проходит в Их Хурээ и западной Монголии. Обозначены пространственно-временные рамки повести. Причем, в начале «Коралловых четок» говорится, что действие происходит в столице Тушэтханского аймака Халхи городе Хурэ. Герои перемещаются между торговым местом на Западе Монголии под названием Тарвагтай, проезжая через Улиасутай (центр Дзавханского аймака) и Заийн Хурээ (ныне Цэцэрлэг – центр Архангайского аймака).

Богатый купец Радна живет в доме русского типа, зажиточные люди того времени предпочитали жить в таких домах. Персонажи повести в дальние дороги ездили на конных упряжках, меняли лошадей на почтовых станциях.

Можно встретить конкретные реалии монгольского языка, например, в эпизоде, описывающем попытку героини покончить с собой, балка в доме заменена на тоно, упоминается празднование Цаган сара – нового года по лунному календарю и т.д.

Судьба названных сборников была весьма драматична. Уже к концу XIX — началу XX века они становятся библиографической редкостью — некоторые из них уцелели частично, другие пропали полностью, оригинальные экземпляры иных оказались в Японии. Даже маститые исследователи китайской литературы ничего не знали о них вплоть до начала XX века.[13]

Повесть Д.Бодо «Коралловые четки», бережно сохраненная в среде монгольской интеллигенции и вернувшаяся в монгольскую литературу, дает нам возможность представить более разнообразную в тематическом и жанровом плане ситуацию в литературном процессе Монголии в первой четверти XX в. Кроме того, со всей уверенностью можно утверждать, что Догсомын

[13] Там же, с.

Бодо был не только ярким, активным политиком, но и незаурядным литератором, оставившим свой след в истории монгольской литературы.

Toropygina Maria
(IOS RAS, Russia)

Poetic Career of Fujiwara no Mototoshi

Fujiwara no Mototoshi (1060-1142) is a prominent poet of insei period. Being conservative in understanding the poetry he opposed innovative poet Minamoto no Toshiyori. The Mumyosho by Kamo no Chomei includes a number of stories about the enmity of this two poets and also a number of other anecdotes about Mototoshi. Although Mototoshi was not a lucky man in his career he made a lot in Japanese poetry. He has over 100 poems preserved in imperial anthologies; he has his own poetry collection Mototoshi shu; he was often called upon to judge at poetry competitions at court; he is remembered as the poetry teacher of Fujiwara no Toshinari; he is compiler of two anthologies - Shin sanjurokunin kasen and Shinsen roeishu (a collection of Chinese and Japanese verse for singing and reciting that was modeled upon the Wakan roeishu compiled by Fujiwara no Kinto); he is author of poems in Chinese.

Торопыгина М.В.
(ИВ РАН, Россия)

Поэтическая карьера Фудзивара-но Мототоси

Фудзивара-но Мототоси (1060-1142) – значительная фигура в японских поэтических кругах периода *инсэй* (1087-1192), когда на политику в стране влияли в первую очередь императоры, уже ушедшие с престола, «экс-императоры». За время жизни Мототоси на престоле сменились несколько императоров, но в целом, как на политическую, так и поэтическую жизнь, которая была в то время частью политической, особенное влияние оказал ушедший с престола, но реально оставшийся у власти император Сиракава (1053-1129, пр.1073-1087).

Фудзивара-но Мототоси происходит из семьи высшей аристократии. Его отец Фудзивара-но Тосииэ (1019-1082)

дослужился до поста правого министра (*удайдзин*). Его дед Фудзивара-но Ёримунэ (993-1065) также был правым министром и имел первый придворный ранг. Прадедом же Мототоси был сам всесильный канцлер Фудзивара-но Митинага (966-1028). Однако на карьеру людей в период Хэйан влияли самые разные обстоятельства, важным было и положение родственников матери, и наличие старших и младших братьев, и собственно внутренняя политика – в период *инсэй* императоры пытались освободиться от влияния рода Фудзивара. Многим близким родственникам Мототоси удалось сделать придворную карьеру, а вот Мототоси – не удалось. Вероятно, помешало то, что его отец умер, когда Мототоси было всего 23 года, т.е. он был только в начале пути. Старший из его братьев умер, когда ему было 38. Так или иначе, придворная карьера Мототоси была неудачной, он имел пятый ранг и чин *саэмондзё* (помощник командующего левой гвардией), когда в 1082, в год смерти отца, оставил службу. Альтернативой для поэтически одаренного молодого человека могла стать карьера поэта. ―Карьерой" для поэта в это время можно считать, прежде всего, участие в поэтических турнирах, проводившихся членами императорской семьи или высшими чиновниками, затем – участие в турнирах в качестве судьи, далее – включение произведений данного поэта в созданные по императорскому указу антологии, еще лучше – стать составителем такой антологии. Однако и на пути поэтической карьеры продвижение Мототоси оказалось медленным. В 1094 году 35-летний Мототоси не был отобран для участия в турнире *Кая-но ин ситибан утаавасэ* («Поэтический турнир в семь раундов во дворце Кая»), который проводился под патронажем Фудзивара-но Мородзанэ (1042-1101), главы рода Фудзивара.

Отзвуком этой неудачи явилось такое стихотворение:

吹く風に和歌の浦こそ掻ぐなれ浪よいづくに我が身よせまし
фуку кадзэ-ни / вака-но ура косо / савагу нарэ / нами ё идзуку-ни / вага ми ёсэмаси

Когда дует ветер,
В бухте Поэзии-Вака
Шумят волны.
Когда же и меня
Они настигнут!

В 40 лет, по-прежнему не имея государственной службы, и все еще не став известным поэтом, Мототоси написал:

年をへて若菜はつめど老いにけりかしらに春の雪つもりつつ
тоси-о хэтэ / вакана хацумэдо / оиникэри / касира-ни хару-но / юки цуморицуцу

Проходят годы
Молодая первая зелень
Пожухла,
На голове весенний
Появляется снежок.[1]

Первое настоящее признание пришло к Мототоси, когда его стихотворения были включены в сборник *Хорикава хякусю* (*Хорикава онтоки хякусю вака* - «Сто японских песен времѐн императора Хорикава», император Хорикава (1079-1107, пр.1087-1107). Составление сборника относится к 1104 (по другим сведениям к 1105 году). Среди 16 участников сборника были известные поэты: Ооэ-но Масафуса (1041-1111), Фудзивара-но Киндзанэ (1053-1107), Минамото-но Кунидзанэ (1069-1111). Участвовал в этом сборнике и Минамото-но Тосиѐри (1055-1129), на долгие годы ставший соперником Мототоси на поэтической арене.

Для того чтобы судить поэтический турнир, человек должен обладать не только, а может быть, не столько чисто поэтическим талантом, сколько быть ценителем и знатоком. Судья поэтического турнира должен сделать краткий разбор каждого представленного стихотворения. Задача трудная. Талант Мототоси к такой критике был замечен, и его стали приглашать на поэтические турниры не только участником, но и судьей. Он считался одним из лучших знатоков старой поэзии, в том числе знатоком *Манъёсю* («Собрание мириад листьев», VIII в.). В 1116 году Мототоси судил турнир *Унгодзи кэтиэн кё гоэн утаавасэ*

[1] Датировка стихотворений взята из статьи Икэда Томидзо «Фудзивара-но Мототоси-ни окэру сѐки карон-но токусицу» в Studies in Japanese literature. Baiko Gakuin University, 6 (1980), с. 67-78. Оба стихотворения помещены в сборнике «Мототоси сю» (http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i128.html#i128-001).

(«Поэтический турнир на пиру после чтения сутры «Кэтиэн» в храме Унгодзи») в храме Унгодзи. С преподобным Сэнсай, устраивавшим этот турнир, у Мототоси были дружеские отношения. Стихотворения, которыми обменялись Сэнсай и Мототоси, помещены в антологии *Синкокинсю* («Новое собрание старых и новых японских песен), 1205, стихотворения 658 и 659)[2]. В русском переводе *Синкокинсю* И.А.Борониной они звучат так:

Сэнсай Сёнин
Сегодня утром
На крышу тростниковую мою
Насыпало так много снега,
Как никогда.
В столице, верно, тоже выпал первый снег?

Мотиотоси (ответ)
Я понимаю, каково тебе
В хижине тростниковой,
Но и у нас в столице
Выпало столько снега,
Что не видать и человеческих следов![3]

Мототоси был судьей на многих турнирах. Сохранились записи его судейства на таких турнирах как *Найдайдзин кэ утаавасэ* (1118, «Поэтический турнир в доме Внутреннего министра»), *Кампаку найдайдзин кэ утаавасэ* (1121, «Поэтический турнир в доме кампаку, Внутреннего министра»), *Ниси-но мия утаавасэ* (1128, «Поэтический турнир в Западном дворце»), *Сумо-но татэ сиика авасэ* (1133, «Поэтический турнир: соревнование китайских стихотворений и японских

[2] つねよりもしのやのゝきぞうづもるゝけふは宮こにはつ雪やふる
цунэ ёри мо / си-но я-но ноки дзо / удзуморуру / кэфу ва мияко-ни / хацуюки я фуру
ふる雪にまことにしのやいかならんけふはみやこにあとだにもなし
фуру юки-ни / макото-но си-но я / иканаран / кэфу ва мияко-ни / фто да нимо наси

[3] Синкокинсю. Т.1-2. Пер.И.А.Борониной. М., «Корал Клаб», 2000-2001, т.1, с.189-190.

песен»), *Акисукэ кэ утаавасэ* (1134, «Поэтический турнир в доме Акисукэ»).

В это время в японских поэтических кругах шло противостояние между традиционалистами и новаторами. Мототоси был признанным традиционалистом, новатором был Минамото-но Тосиѐри. Их соперничество играло большую роль в поэтической жизни этого времени и продолжалось до самой смерти Тосиѐри.

Наиболее полно отношения между этими двумя поэтами описаны литератором Камо-но Тѐмэй (1154-1216) в его работе *Мумёсё* («Записки без названия») [4] . Это произведение, написанное, вероятно, в 1209 или 1210 году, является богатым источником как по теории поэзии, так и для понимания отношений между людьми внутри поэтического круга, автор приводит множество случаев, легенд, анекдотов, «былей-небылиц» про поэтов и поэзию. Заметим, что Камо-но Тѐмэй вовсе не был современником описываемых событий, при этом в противостоянии между Мототоси и Тосиѐри он явно стоит на стороне Тосиѐри. Это вполне понятно. Учитель Камо-но Тѐмэй поэт Сюнъэ (1113-?) – сын Минамото-но Тосиѐри. Судя по тексту *Мумёсё,* Мототоси и Тосиѐри отзывались друг о друге недоброжелательно. Вот что рассказал «некий человек» (*ару хито*)[5] в отрывке «О том, как враждовали Тосиѐри и Мототоси»:

«Мототоси говорил, что Тосиѐри – неуч. Было сказано так: —Хоть вокруг него и суетятся, но он только и может, что

[4] Все цитаты из *Мумёсё* даются по изданию текста в серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй (т.65): Камо-но Тѐмэй. Мумѐсѐ. В кн. Каронсю. Ногаку ронсю. Под ред. Хисамацу Сэнъити и Нисио Минору. Токио, «Иванами сѐтэн», 1969, с.35-98. (Далее – Мумѐсѐ). Перевод трактата на английский язык выполнен Hilda Kato (Monumenta Nipponica, Vol. 23, No. 3/4 (1968), pp. 351-430).

[5] В «Мумёсё» Камо-но Тёмэй часто приводит рассказы, которые слышал, иногда называя их автора (чаще всего это Сюнъэ), но часть историй рассказывает «некий человек», это, в основном, сведения легендарного характера, либо всем известные истории.

положиться на свою лошадь[6]”. Тосиѐри в свою очередь, услышав об этом, сказал так: ―У него нет блестящих песен, какие складывали Фумитоки[7] и Асацуна[8]. Нет блестящих фраз, какие сочиняли Мицунэ[9] и Цураюки[10]”»[11].

В 1118 году, на турнире *Найдайдзин кэ утаавасэ* Мототоси совершил ошибку, из-за которой стал посмешищем для современников[12]. Хозяин турнира Фудзивара-но Тадамити (1097-1164), устраивая его, видимо, надеялся на интересное зрелище, которое должна была обеспечить необычность турнира: турнир судили два судьи, и это были, конечно же, Мототоси и Тосиѐри, кроме того, оба они представили на турнир свои стихотворения. Каждый судья должен был высказать по поводу всех стихотворений, включая свои собственные. «Роковую» ошибку Мототоси совершил рассуждая о стихотворении, сочиненном Тосиѐри.

Камо-но Тѐмэй приводит по этому поводу рассказ Сюнъэ в отрывке «Ошибочная критика Мототоси».

---

[6] «Положиться на свою лошадь» означает «идти проторенной дорогой». Скрытая цитата из трактата «Хань Фэй-цзы» Хань Фэй (280-233 до н.э.).

[7] Сугавара-но Фумитоки (899-981) – внук Сугавара-но Митидзанэ (845-903), известен стихотворениями на китайском языке.

[8] Ооэ-но Асацуна (886-958) – литератор, автор стихотворений на китайском языке, каллиграф.

[9] Осикоти Мицунэ (ок.859-ок.925) – известный поэт и один из составителей *Кокинвакасю*. В тексте «Мумѐсѐ» имеется отрывок, где сравниваются Мицунэ и Цураюки.

[10] Ки-но Цураюки (ок. 872–945) – известный поэт и один из составителей *Кокинсю*. Ки-но Цураюки – автор Предисловия к *Кокинсю* на японском языке, текста, явившегося основополагающим для развития японской поэтологии.

[11] Мумёсё, с.56-57.

[12] Этот случай часто описывается в литературе. См., например, Robert H. Brower and Earl Miner. Japanese Court Poetry. Stanford, Stanford University Press, 1961, pp.249-252.

«Когда проходил поэтический турнир во дворце Ходзѐдзидоно[13], оба, и Тосиѐри, и Мототоси, были судьями. Они судили турнир, где имена поэтов были скрыты. В стихотворении Тосиѐри было сказано:

口惜しや雲井隠れに住むたつも思ふ人には見えけるものを

кутиоси я / кумои гакурэ-ни / суму тацу мо / омоу хито-ни ва / миэкэру моно о[14]

Приняв *тацу* за журавля (*тадзу*) Мототоси раскритиковал его: —Журавль живет на болоте, отчего же он будет жить в просветах облаков?", - и стихотворение проиграло. Хоть так и произошло, но Тосиѐри на турнире к этому не добавил ни слова. Когда же хозяин попросил: —Напишите, пожалуйста, все, что было высказано судьями сегодня вечером", - Тосиѐри Асон написал: —Это не был журавль, а был дракон. Один человек, во что бы то ни стало, всей душой, желал увидеть дракона, и поэтому дракон появился и человек смог его увидеть, вот это о чем". Мототоси – человек талантливый, но нетерпеливый, у него есть привычка критиковать других за то, что не обдумал и не оценил всесторонне, поэтому у него много просчетов».[15]

Камо-но Тѐмэй не жалеет Мототоси, рассказывая о нем и другие истории, в которых Мототоси выглядит смешным, заносчивым, глуповатым, недальновидным. В отрывке «Третья строка оканчивается на знак *тэ»* рассказывается такой случай.

«У Унгодзи-но Хидзири[16] на тему —чувство поздней осени" Тосиѐри Асон сочинил:

明けぬとも猶秋風の訪れて野邊の氣色よ面變りすな

акэну то мо / нао аки кадзэ-но / отодзурэтэ / нобэ-но кэсики ё / омогавари су на

(Пусть и пришла зима, но осенний ветер налетает, не меняйся же, осенний пейзаж в полях).

---

[13] Имеется в виду поэтический турнир *Найдайдзин кэ утаавасэ*.

[14] Разве не досадно! Даже дракон, что живет, укрывшись в просветах облаков, и тот показывается человеку, который думает о нем. Темой раунда, где было прочтено стихотворение, была «любовь».

[15] Мумѐсѐ, с. 58-59.

[16] Унгодзи-но Хидзири – Сэнсай.

Имя автора было скрыто, но все знали, что это песня Тосиѐри. Мототоси, человек недоброжелательный, стал критиковать: ―Никогда песня, в которой в конце третьей строки стоит знак *тэ*, не будет удачной. На нем запинаешься, звучит неблагозвучно". Критика была такой, что никто и рта не смог раскрыть. Так или иначе, Тосиѐри ничего не возразил. На турнире присутствовал Мастер Ринкэн из Исэ[17], он сказал: ―Я помню одну песню доказывающую противоположное". Мототоси сказал: ―Ну-ну, послушаем. Наверняка песня не будет хороша".

Сакура тиру / ко-но сита кадзэ ва / самукаратэ…[18]- Ринкэн прочел, протянув подлиннее последний знак *тэ*. Мототоси побледнел, и стал глядеть в пол, ни слова не говоря. А Тосиѐри Асон тем временем посмеивался про себя».[19]

Тот же Ринкэн действует и в следующем отрывке - «О том, как Ринкэн обманул Мототоси»:

«Не знаю, как вышло, что когда этот Ринкэн был в плохих отношениях с Мототоси, он задумал: ―Обману его!". Однажды среди любовных стихотворений *Госэнсю*[20] он отобрал двадцать, только таких, какие люди обычно не знают, какие не на слуху, записал их по два и понес их к Мототоси. ―Вот, тут люди провели необычный поэтический турнир, хотелось бы знать, кто здесь победил, кто проиграл, не соблаговолите ли отметить?". Он дал Мототоси записи. Посмотрев в них, Мототоси даже и не подумал, что это стихотворения из *Госэнсю*, и как на самом деле

---

[17] Ринкэн из рода Татибана. Годы жизни неизвестны.

[18] В современном чтении третья строка читается *самукарадэ*. Стихотворение Ки-но Цураюки.

桜ちる木の下風はさむからで空にしられぬ雪ぞふりける

сакура тиру / ко-но сита кадзэ ва / самукарадэ / сора-ни сирарэну / юки дзо фурикэру

(Лепестки опали и под деревьями ветер не кажется холодным, какой-то странный снег упал с неба на землю).

[19] Мумёсё, с. 57.

[20] *Госэнсю* - вторая императорская антология, приказ о ее составлении был дан императором Мураками (926-967, пр.946-967) в 951 году.

думал, так по-всякому и раскритиковал. Ринкэн тут и там ходил, показывая, что написал Мототоси, и позорил его: ―Левый генерал всех превзошел, даже суждения Пяти из Грушевого павильона[21] для него ничто. Да он же гений поэзии, почище древних! Вот, смотрите‖. Те, кто это видел, сильно смеялись. Мототоси, прослышав об этом, разволновался, да делать было нечего».[22]

Составление очередной императорской антологии - *Кинъёвакасю* («Собрание золотых листьев японских песен») - ушедший с престола император Сиракава поручил Тосиѐри. Составление антологии растянулось на несколько лет, было начато в 1124, а закончено в 1127 году, и оказалось делом трудным: две редакции Сиракава отверг, лишь третья была принята. В антологию Тосиѐри включил 37 своих стихотворений, Мототоси удостоился включения всего трех стихотворений. В поэтическом противостоянии с Тосиѐри Мототоси, несомненно, потерпел поражение, и хотя во всех императорских антологиях Мототоси принадлежит не так уж мало, более 100 стихотворений, помещенных в императорские антологии стихотворений Тосиѐри в два раза больше.

В 1129 году Тосиѐри умер, в том же году не стало и императора Сиракава. Наступили другие времена. В 1138 Мототоси сделался монахом, получив имя – Какусюн. Появилось новое поколение поэтов. Одним из лучших среди молодых был Фудзивара-но Сюндэй (Тосинари, 1114-1204). Он стал учеником Мототоси.

Мумёсё рассказывает об этом словами самого Тосинари в отрывке «Самми Нюдо становится учеником Мототоси»:

«Когда мне было двадцать пять лет, я хотел стать учеником Мототоси. Моим посредником был Митицунэ Нюдо[23], бывший правитель Идзуми, мы вместе с ним сели в экипаж и направились

[21] Пять из Грушевого павильона – составители «Госэнсю»: Онакатомино Ёсинобу (922-991), Киѐвара-но Мотосукэ (908-990), Минамото-но Ситаго (911-983), Ки-но Токибуми и Саканоэ Мотики.

[22] Мумёсё, с.57-58.

[23] Фудзивара-но Митицунэ. Годы жизни неизвестны.

к дому Мототоси. Ему в это время было восемьдесят пять. Та ночь была пятнадцатой ночью восьмой луны, и хозяин находился в приподнятом настроении, он прочел начало стихотворения: *нака-но аки / тоока ицука-но / цуки-о митэ* (середина осени, пятнадцатый день, глядим на луну). Поскольку он вопросительно посмотрел на меня, я закончил: *кими га ядо-нитэ / кими то акасану* (в вашем жилище с вами встретим мы рассвет). Ничего особо оригинального тут не было, но его это очень тронуло. Тихим голосом он спросил: ―Я давно веду затворническую жизнь, и не знаю нравов современных людей. В последнее время с кем из знающих людей вы изволили разговаривать?". ―Кудзѐ Дайнагон Корэмити Асон[24], Тюин Дайдзин Масасада[25], думаю, они утонченные люди". Когда я так сказал, он воскликнул: ―Как это трогательно!", - он ударил себя по коленям так, что веер просвистел в воздухе. Таким образом мы дали клятву учителя и ученика, однако что до сочинения стихов, он не достигает уровня Тосиѐри. Тосиѐри – непревзойденный человек».[26]

Как видим, Тосинари тоже делает выбор в сторону поэтического таланта Тосиѐри, и просит Мототоси быть его учителем только оттого, что Тосиѐри уже нет в живых. Это косвенно подтверждает и сын Тосинари Фудзивара-но Тэйка (1162-1241) в своем труде *Киндай сюка* («Поэтические шедевры нового времени»):

«Особенно же в недавние времена, когда певцы только и думали, как бы вложить в пять стихов первую пришедшую на ум мысль, и совсем не заботились о слове и облике песни. И вот песни последнего времени уподобились землепашцу, покинувшему сень цветов, торговцу, снявшему с себя заморские одежды. Однако же были и такие, как первый советник Цунэнобу[27], асон Сюнрай, управляющий Правой половиной столицы Акисукэ-го[28] и Киѐсукэ асон[29], сановный Сюндзэй, мой

[24] Кудзѐ Дайнагон - Фудзивара-но Корэмити (1093-1165).
[25] Тюин Дайдзин - Минамото-но Масасада (1094-1162).
[26] Мумёсё, с.55-56.

[27] Минамото-но Цунэнобу (1016-1097).

[28] Фудзивара-но Акисукэ (1090-1155).

покойный родитель, а также Мототоси, тот, у кого учился он искусству сложения песен. Всем им был чужд грубый стиль новых песен, и с любовью обращались они к старым песням. В прекрасные песни свои вложили они душу, и не уступают те песни сложенным старыми мастерами»[30].

У Тэйка имя Мототоси стоит как бы отдельно от других, лучших, поэтов. Его заслуга скорее не в том, что он – прекрасный поэт, а в том, что он был учителем Тосинари. Мототоси владел рукописью *Кокинсю* с комментариями, это была большая ценность, которой Мототоси поделился со своим учеником. Обмен стихотворениями между Тосинари и Мототоси по этому поводу находим в личной поэтической коллекции Тосинари *Тёсю эйсо*.

Тосинари пишет свое стихотворение, возвращая *Кокинсю*.

君なくはいかにしてかは晴るけまし古今のおぼつかなさを
кими наку ва / икании ситэ ка ва / харукэмаси / инисиэ има-но / обоцуканаса о

Если бы не вы,
То каким образом
Могла бы проясниться
Старых и новых песен
Неясность?

Ответ его Учителя таков:
かきたむる古今の言の葉をのこさず君につたへつるかな
какитамуру / инисиэ има-но / кото-но ха-о / нокосадзу кими-ни / цутаэцуру кана

Написанные и собранные
Старые и новые
Песен слова
Без остатка вам
Я передал![31]

---

[29] Фудзивара-но Киёсукэ (1103-1177).

[30] Девять ступеней вака: Японские поэты об искусстве поэзии. Пер.И.А.Борониной. М., «Наука», 2006, с.66.

[31] Хигаки Такахаси. *Тёсю эйсо* хэсяку (2). (Notes on “Chosyu Eiso”). / Дайто бунка дайгаку киё. 13 (1975), с. 44-48.

Стихотворение Мототоси, включенное Фудзивара Тэйка в антологию *Огура хякунин иссю*, - грустное.

契りをきしさせもが露を命にてあはれことしの秋もいぬめり
тири окиси / сасэмо га цую-о / иноти нитэ / аварэ котоси-но / аки мо инумэри

Ты клялся: «Повремени!»
Росинка в траве Упованья –
Цена всей жизни моей.
О, горе! И в этом году
Бесследно осень минует.
(Перевод В.С.Сановича)[32]

Стихотворение автобиографическое, оно является частью поэтической переписки между Мототоси и Фудзивара-но Тадамити (1097-1164). Мототоси просил Тадамити похлопотать за сына – монаха Кокаку, который хотел получить место лектора на традиционных чтениях «Сутры Вималакирти» (*юимаэ*), проходивших в храме Кофукудзи. Тадамити обнадежил Мототоси, но прошел год, и Кокаку снова не был включен в число избранных…

Мототоси не был баловнем судьбы. Но достижения его на Пути поэзии значительны: более ста стихотворений в императорских антологиях; личный сборник *Мототоси сю* (или *Фудзивара-но Мототоси сю*); вклад в теорию поэзии, которую представляют собой его критические замечания на поэтических турнирах, где он выступал судьей; две составленные им антологии, *Син сандзюрокунин касэн* («Новые 36 поэтических гениев») и *Синсэн роэйсю* («Новосоставленное собрание для декламации»)[33]; поэзия на китайском языке.

[32] Сто стихотворений ста поэтов. Перевод В.С.Сановича. СПб., «Шар», 1994, с.224-225.

[33] Сборник составлен по образцу *Вакан роэйсю* («Собрание японских и китайских стихотворений для декламации») Фудзивара-но Кинто (966-1041), включает стихотворения на китайском и японском языках.

Vestel Tatiana
(Taras Shevchenko Institute of Literature of NAS, Ukraine)

Shiga Naoya: Life as a Creation, Creation as a Life

The present article is devoted to the eminent and extraordinary Japanese novelist and short story writer, who is considered to have perfected and indigenous I-novel literary form and was given the moniker shosetsu-no kamisama (―the god of fiction") by his fans. First of all, an important aspect of analysis is Shiga Naoya's unique literature position which is author's embodiment of all his lifetime: naturally undivided unity of his creative works and his life. As well as all his novels were written according to record of actual events which took place in author's life, Shiga added fiction in order to produce a work of art.

Naoya always expressed and acted in accordance with what he believed – the ethical code by which he lived. Shiga dealt only with matters that appealed to him. Yet, he was aware of his self-indulgence and had a capacity to jest his arrogance in ―The Death of a Hermit Crab" (「ヤドカリの死」, 1914), which illustrates his easy changes of moods ranging between despair and confidence. After a life-threatening accident and many hours spend in Kinosaki, in an introspective masterpiece shinkyo-shosetsu (state-of-mind novel) ―At Kinosaki" (「城ノ崎にて」, 1917) Shiga considered the fillings brought by ordinary deaths of a wasp, a captured rat, and a newt as the reflection of his own mental state he had experienced since near-fatal accident. The work, written as a shi-shosetsu (I-novel) ―Reconciliation"(「和解」, 1917) is a discourse on a peacemaking process between the father and the son during each step toward reconciliation. Shiga's hero, who is himself a writer, describes a kind of autotherapy which he has practiced in his works behind a thin veil of fiction.

For Shiga life and art fully coincided and he managed to incarnate the great talent and all ideas into his works. No writer has succeeded as well as Shiga has in boldly obtain from his own life a work of art, in which the logic of everyday life becomes the logic of literary creation. The leading subject of Naoya Shiga's works is the complicated internal world of individual, who was the representative

of new modern Japan. Ultimately it's author's self-portrait. Shiga described only one protagonist for all his life span and influenced generations of literature.

Вестель Т.
(Институт литературы им. Т. Шевченко НАНУ, Украина)

Сига Наоя: Жизнь-как-творчество и творчество-как-жизнь

Сига Наоя (1883-1971) – видная фигура в японской литературе XX ст. – писатель, критик, эссеист, новеллист и мастер коротких рассказов, активно работал в период Тайсѐ (1912-26) и Сѐва (1926-89). Писатель Агава Хироюки (1920-) назвал Сига «наиболее лаконичным японским автором, каждое произведение которого – драгоценный камень» [цит. по: 2]. Его творчеству свойственна проникновенная чувственность, самоуверенность, краткость и тщательная выверенность каждого слова, которые составляют его самобытный, несравнимый реалистичный стиль. В 1935 г. литературная критика признала безупречный, непосредственный и проникновенный стиль Сига Наоя врожденным талантом жанра японского эго-романа *ватакуси-сёсэцу* [1] , и поклонники назвали Сига *сёсэцу-но камисама*, т.е. «Богом сѐсэцу».

Конец XIX - первая половина XX века – одна из самых сложных и одновременно интересных эпох в истории японской культуры. В этот период литературным кругам Японии было свойственно резкое колебание литературных вкусов и настроений, быстрый переход от одного направления к другому. Именно в эпоху перемен в структуре общества, распадом традиционных связей и зарождением новых идей в семье успешного бизнесмена в 1883 году и родился Сига.

Сига Наоя поступил в Токийский Императорский университет на факультет английской филологии в возрасте 23 лет. Свою литературную карьеру он начал публикацией рассказа «Однажды

[1] *Ватакуси-сёсэцу* (или *си-сёсэцу*, 私小説) – жанр эго-беллетристики, «повести о себе» (дословно *ватакуси* или *си* - «я»; *сёсэцу* - «роман», «повесть»).

утром» (「或る朝」, 1910) в первом номере журнала «Перспектива»[2] (「望野」, 1908-1910), который решили издавать юные литераторы университета. Рассказ получил похвалу друзей-литераторов и сразу же после этого Сига перевелся на факультет японской филологии, но лекции почти не посещал.

От издательства Тюокорон за автобиографическую новеллу «Оцу Дзюнкити» (「大津順吉」, 1912), считающуюся еще несовершенным, но мощным и показательным произведением, Сига получил свой первый гонорар в размере 100 иен. Как ни парадоксально, но именно публикация этой новеллы, где писатель рассказал историю своей любви к служанке и своего бывшего увлечения христианством, возмутила отца, строго осуждающего стремление сына стать литератором. Недовольство было настолько сильным, что он обвинил сына в ненадлежащем, расточительном образе жизни, бездеятельности и плохом влиянии на младших сестру и брата. Таким образом, чтобы отстоять свою жизненную позицию, Сига был вынужден покинуть семейный дом. С того времени Сига более 20 раз переезжал с места на место, однако переезды каждый раз вдохновляли его к написанию новых произведений.

Огромный талант и относительная материальная свобода позволили Сига реализовать все свои творческие идеи. Все время, за исключением периода молодости, благодаря материальной поддержке отца он мог следовать своим желаниям и не зависеть от гонораров. Возможно именно поэтому одной из важнейших ценностей, которую Сига Наоя неизменно отстаивал как в жизни, так и творчестве, была верность себе и возможность свободного выражения своих настроений. Писатель стремился изображать достойным то, что чувствовал и считал достойным, и предосудительным то, что чувствовал и считал таковым. Как и свойственно человеку настроения, Сига интересовался только теми вопросами, которые действительно привлекали его. В

[2] Некоммерческий рукописный журнал, который издавали Мусянокодзи Санеацу, Сига Наоя, Киносита Риген, Арисима Такэо и другие юные литераторы, выпускники Гакусюин.

дневнике от 13 марта 1912 Сига записал: «Подумав о том, что "нельзя что-то сделать" я начинаю себя ненавидеть. Я имею в виду, что я ненавижу все установленное религией, моралью, утверждениями или доктриной. Все люди разные. <...> И естественно самому выбирать то, что хочется, и с уважением относится к поступкам других, которые те выбрали по собственному желанию. Ведь противоречия, которые возникают, подавляют свободу» [7, 509].

Сига отчетливо осознавал и знал о своѐм капризном характере, но также он нашел и смелость проиллюстрировать и высмеять изменчивость собственного настроения в рассказе «Смерть краба-отшельника» (「ヤドカリの死」, 1914): краб постоянно ищет для себя раковину, но большую той, в которой он живет, чтобы вырасти еще больше. Найдя нужную, снова ищет новую, еще большую, но затем «отвергает» ее и начинает сожалеть о предыдущей. В конце концов, в отчаянии и голый краб умирает от депрессии. Нашедшие его труп удивленные ученые-океанографы, увидев агонию на лице краба, решили, что он вырос слишком большим для раковины, но они так и не смогли постичь глубину его отчаяния.

В своих многочисленных дневниках, писатель отмечал, что литература должна правдиво передавать факты, то есть то, что обычно глубоко прячется за общепринятым и внешним. Для человека, который пытается найти себя и быть собой, естественно, не обращать внимания на общепринятые нормы, зачастую запрещающие следовать своей природе, и побуждающие к трагедии. И только рассудительное отношение к проблеме может отвести трагедию. Все разнообразие повседневной жизни он раскрывал с целью наиболее полной демонстрации богатства внутреннего мира человека. Он считал, что литература должна быть фактографической, но только в той мере, в какой факты отражают естественное, инстинктивное поведение человека. По мнению Сига, поступки и события, которые возникли в результате социального или морального компромисса, являются малоценными, поскольку они менее убедительны, чем выдуманные «естественные» события. «Мудрость» этой естественности имеет глубокие корни в

биологической природе человека. И именно литературное произведение призвано подвести читателя к пониманию фундаментальной мудрости природы человека. Еще в дневнике от 27 мая 1911 Сига записал: «Задача искусства – достичь более глубокого понимания красоты природы. Иначе говоря, наблюдать природу взглядом художника, который стремится к изобретению красоты. Таким образом, природа, которую видит обычный человек, не может стать искусством при ее воспроизведении» [цит. по: 4]. Позже, в 1950 году писатель вновь подчеркивал значимость природы как источника искусства, отмечая: «Я все еще считаю, что единственная вещь, на которую человек может положиться – это природа. Есть много литературных и художественных направлений, но я не вижу для себя никакой альтернативы, кроме следования природе» [цит. по: 4].

Поскольку большинство его произведений является точным описанием событий его жизни, мыслей, переживаний и т.д., он хотел объяснить границу беллетристики и автобиографии, которая часто стерта в его работах. Японский исследователь Макото Уэда[3] считает, что «в произведение жанра *ватакуси-сёсэцу* или *синкё-сёсэцу*[4] «Примирение» (「和解」, 1917) Сига описал свои чувства на каждом шагу «процесса примирения» с отцом после конфликта, длившегося всю его жизнь. Писатель отмечал: "Я записывал факты такими, какие они есть, без всякой выдумки, и завершал так, как требует произведение искусства. В этом и есть сила этой повести"» [цит. по: 4]. Этими словами Сига подчеркнул идею, что литература – это анализ событий, которые происходили в жизни автора. Писатель считал, что литература должна быть сознательной попыткой самораскрытия, то есть быть автобиографичной. Главный герой повести – писатель,

[3] Литературный критик, профессор японской литературы Стэнфордского университета. Автор многочисленных книг, наиболее известный исследованиями японской поэзии. В 1962 г. получил докторскую степень в литературной компаративистике.

[4] *Синкё-сёсэцу* (「心境小説」, дословно *синкё* – «внутренний мир») – жанр новеллы о состоянии души, типологически родственный *ватакуси-сёсэцу*.

утверждающий, что привлечение вымысла в творчество есть методом самоизлечения от волнующих человека проблем. В одной из своих статей Акутагава Рюноске с уважением комментировал: «Сига Наоя – наиболее истинный автор среди нас. Его работы - прежде всего работы того, кто жил прекрасной жизнью <...> здесь я имею в виду морально чистую жизнь» [6]. Почти все рассказы писателя, являясь фактографическим описанием личного опыта и мыслей, воплощают принцип единства и неделимости жизни и творчества. Герой каждого рассказа своими поступками и мыслями чрезвычайно близок к собственному «я» автора.

В 1913 году Сига попал под поезд и оказался в больнице; впоследствии он описал свои ощущения в рассказе жанра *синкё-сёсэцу* «В Киносаки» (「城ノ崎にて」, 1917), где отражено психологическое состояние рассказчика во время встречи с Природой после выздоровления. В этом рассказе можно увидеть портрет самого Сига, который посторонним взглядом наблюдает борьбу между жизнью и смертью. Традиционно, исследователи творчества Сига Наоя считают, что писателя к такому наблюдению подтолкнуло собственноличный жизненный опыт, соприкосновение со спасением и толкуют этот рассказ как восприятие смерти сквозь призму внутреннего мира Сига. Рассказчик противостоит смерти трижды: встреча с мертвой пчелой, наблюдение за крысой, которая борется с водой, чтобы избежать потопления, и случайное убийство ящерицы рассказчиком. Три столкновения, возможно, показывают три аспекта смерти: следующая за смертью тишина, инстинктивное отчаяние попыток избежать кончины, и пути, которыми смерть избирает именно то или иное существо среди других.

В начале своей литературной деятельности Сига написал работы, не основанные на фактах собственной жизни (например, «Преступление Хана» (「范の犯罪」,1910), «Бритва» (「剃刀」,1910), «Старик» (「老人」, 1911) и др.), но в дальнейшем писатель считал, что нет необходимости добавлять выдумку в литературное произведение. Тем не менее, он выбрал для оформления своих мыслей не жанр дневниковой литературы, а именно жанр автобиографической художественной литературы

ватакуси-сёсэцу. В своем творчестве литератор опирался на «фактического» человека или событие, но в вымышленном мире и окружении. Это можно увидеть в его комментариях к роману, написанному в жанре *эго-беллетристики* «Путь во мраке ночи» (「暗夜行路」,1921-37), где автор объяснил свою технику смешивания фактов и вымысла: «Главный герой Кэнсаку - близок мне, но гораздо шире. Я бы сказал, что его поступки похожи на те, которые и я сделал бы при надлежащих обстоятельствах» [цит по: 3]. Это произведение было высоко оценено японской критикой и сегодня считается одним из лучших произведений современной японской литературы: в нем четко и выразительно отражены настроения эпохи, изображен сложный внутренний мир современного человека. Это произведение известно не столько своим трогательным сюжетом, сколько специфическим стилем повествования: автор в коротких предложениях сумел выразить полноту человеческих чувств и глубину переживаний. Здесь Сига изобразил историю жизни молодого писателя Кэнсаку, который путем духовного совершенствования и активного поиска своей истинной сути находит выход из неожиданных сложных обстоятельств.

В романе «Путь во мраке ночи» главный герой воплощает взгляд Сига на «нового» человека современного японского общества, который является противоположностью героя современной Европы – Гамлета. На открытии Императорского Театра в 1911 г. Сига увидел постановку «Гамлета» и понял, что он не в состоянии принять интриги и бессердечное, самовлюбленное поведение героя. Сига считал, что трагедия и героизм Гамлета были безосновательными и «в ответ» написал рассказ «Дневник Клавдия». Гамлет, прототип молодого героя современной европейской литературы, как Жюльен Сорель и Раскольников, унаследовали так называемый античный героизм, который Сига отвергал. В дневнике от 9 марта 1912 г. он записал: «Ночь, читаю "Гамлета". К моему большому удовлетворению я понял, что нет объективных оснований для существования этой трагедии. Позвольте всем прочитать моего "Клавдия", и трагедия Гамлета утратит свою привлекательность. Читатели перестанут воспринимать еѐ всерьез» [цит. по: 5].

Сига не воспринимал отдельных литературных героев (например, Отелло, Гамлета, Ромео и Джульетту) из-за своего чрезвычайно индивидуалистического взгляда на природу человека. В произведениях, которые натуралистично изображали жизнь, Сига не мог увидеть красоту; в своем послании к натуралистам он говорил: «"часто смотреть на уродства и глупости в человеческой жизни – рискованно для здоровья". По этой же причине, Сига не читал сообщений об убийствах, кражах со взломом, изнасилованиях и фальсификации» [цит. по: 4]. Он считал, что все трагедии человечества вызваны человеческой глупостью, и чувствовал, что трагедия могла бы не состояться, чтобы герои были «мудрее».

Таким образом, мы можем увидеть автопортрет самого Сига, то есть сложный внутренний мир человека – представителя новой современной Японии, его поиски, противоречия между индивидуалистской моралью и действительностью, стремление к нравственному самосовершенствованию и самоутверждению, душевный кризис и поиски путей преодоления этого кризиса. Сига Наоя, изображавший единственного литературного героя на протяжении всей своей жизни, которая была собственно творчеством, смог оставить сильное влияние на целое поколение талантливых писателей. Свое отношение к литературе и искусству он выразил в своем творчестве, а также в критических эссе, где он с удивительной прозрачностью изложил свои взгляды на искусство, проблемы эстетики творчества и методы написания литературных произведений. Когда в 1928 г. вышел первый сборник произведений Сига Наоя, он составил комментарии с объяснением мотивов создания каждого из рассказов, написал предисловия к собранию избранных сочинений в девяти томах (1937-38) и полного собрания сочинений Сига Наоя в 17 томах. Таким образом, он оставил читателям авторские заметки почти ко всем своим литературным произведениям.

Литература

1. Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий / Перевод с англ. А. Долина, И. Львовой, Т. Редько. – М.: Издательство «Наука»: главная редакция восточной литературы, 1978. – 432 с.

2. Cecilia Segawa Seigle. Naoya Shiga: Biography. University of Pennsylvania, 2006 http://www.bookrags.com/biography/naoya-shiga-dlb/
3. Fowler Edward. The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1988. – 333 p.
4. Makoto Ueda // Shiga Naoya in Modern Japanese Writers and the Nature of Literature, Stanford University Press, 1976, P. 85-110. http://www.bookrags.com/criticism/naoya-shiga-1883-1971_2/
5. Shigekazu Ando// –The Destiny of Hamlet in Modern Japan: Concerning The Diary of Claudius by Shiga Naoya" in Comparative Literature Studies, Vol. 30, No. 4, 1993, pp. 351-60. http://www.bookrags.com/criticism/naoya-shiga-1883-1971_7/
6. 芥川龍之介. 志賀直哉氏//志賀直哉. 日本の作家 9 東京: 小学館, 1991. – C. 204 –208
7. 現代文学大系 2 1 ・志賀直哉集・昭和三十八年十二月十日発行・東京：筑摩書房 , 1963. – 510c.
8. 須藤 松雄・近代の文学 7 ・志賀直哉の文学・東京：桜楓社 , 1963. – 280 c.

Yanson Rudolf
(SPbSU, Russia)

Feature Values of Old Burmese Inscriptions

The main bulk of inscriptions found by now in Myanmar is dated XII – XVII cent. They have been published in 5 volumes containing altogether about 800 items. By content, they are just enumeration of donations made by some person to the Three Jems- Buddha, Dhamma, Sangha. The structure of the inscriptions is within the following scheme: reason for making donation (usually striving to attain Nirvana), enumeration of the donated objects (slaves, fields, gardens, cattle), and finally- a curse and a praise. The first and final parts of the inscriptions are of particular importance, because it is there where people of that time expressed their deep feelings, understanding of happiness and grieves. Very impressing are the curses aimed at those who would intend to attempt upon the donation. The most significant abstracts from the inscriptions pertaining to praises and curses are analyzed in the paper.

Янсон Р.А.
(СПбГУ, Россия)

О художественных достоинствах древнебирманской эпиграфики

Бирманская эпиграфика ведет свое начало с XII в. Она представлена в основном в виде дарственных надписей на каменных стелах (бирманский термин ‗чауса‘, т.е. письмо на камне), содержащих от 20 до 50 строк текста. Традиция отмечать богоугодные дела на каменных стелах жива в Мьянме до сих пор. Археологическое Управление Мьянмы ведет большую работу по отысканию древних чауса и их публикации. К настоящему времени опубликовано 5 томов чауса, содержащих свыше 800 образцов эпиграфики, охватывающих период с XII по XVII вв.. Перевода и комментариев эти издания не содержат.[1] До XV в. эпиграфика была представлена исключительно дарственными надписями, однако к XV в. появляется жанр панегирика королям, и такие тексты достигают размера в 100 строк.

Композиция дарственных надписей единообразна и может быть представлена в виде такой схемы: дата→ имя жертвователя →обстоятельства или повод →суть благодеяния → пожелания→ проклятья. В рамках данной схемы наиболее выразительными являются разделы ' обстоятельства или повод' и ' пожелания и проклятья'. Чаще всего в первом из этих двух разделов говорится лишь, что мотивом акта дарения является желание достичь Нирваны, а во втором – выражается пожелание, чтобы польза от

[1] She haun myanma kyauk sa mya, She haun tutetana thana (Древнебирманские чауса, Археологическое управление Бирмы, Рангун, в 5 томах, 1972- 1998). В данном издании представлены образцы эпиграфики, датированные с 1113г. по 1636г. В дальнейшем при ссылках на источники примеров мы будем указывать лишь том и страницу. Во всех чауса присутствует точная дата совершения подношения, она отмечается по традиционному бирманскому календарю, именуемому эрой Сакарадж. Для получения точной датировки по Грегорианскому календарю к этой дате добавляется 638 лет.

дарения распространилась на близких, а причинивший ущерб подаянию чтобы попал в ад. Однако с течением времени эти разделы стали содержать элементы художественности, в них выражаются душевные переживания людей, оценка понятий добра и зла, исключительно выразительными бывают проклятья в адрес вознамерившихся причинить зло или нанести ущерб подношению. Примечательно, что такого рода 'расширенные' разделы наиболее характерны для чауса, исполненных по указу женщин. Что касается раздела, описывающего суть благодеяния, то он не представляет художественной ценности, хотя и содержит ценные сведения о материальной культуре древних бирманцев. Обычно в нем перечисляются имена рабов, приписываемых к той или иной пагоде дарителем, поля, сады, отдельные пальмы, скот, драгоценности, которые преподносятся во имя Трех Жемчужин – Будды, Закона, Сангхи. В приводимых ниже переводах образцов чауса такие разделы опускаются.

Итак, приведем сокращенный перевод нескольких наиболее выразительных надписей:

–Єлавлю Благословенного и Просветленного! 604 г. эры Саккарадж созвездия Пауша (Ладья) месяца Надо 14 дня убывающей луны в четверг наш повелитель Ганга Тур вознесся (умер), тогда третьего дня прибывающей луны месяца Пьято в воскресенье жена нашего повелителя, дочь Няун Ран Кри, пребывая в страхе перед Законом Небытия и испытывая благоговение перед ушедшим в мир духов своим повелителем-мужем, устремив мысли к Трем Жемчужинам – Будде, Закону, Сангхе – провозгласила: _ Да будет Учение несокрушимым в трех местах!‘ и окропила землю водой. Эти три места - какие? Монастырь, в котором я жила со своим мужем-повелителем, монастырь благородного Кассапы, монастырь старшей сестры моего повелителя О Тхак План Санг. Монастырю, в котором я жила со своим мужем-повелителем, имея в виду Три Жемчужины, я пожертвовала (перечисляются земли с указанием их происхождения и имена рабов, поднесенных каждому монастырю). Если на мое приношение, которое сделано из расчета по одному полю на каждого раба, кто-либо покусится или применит насилие, пусть на того падет проклятье, которое я раньше послала на камне на северной стороне и где сказано: Да

не будет слава того великой, а жизнь долгой! И еще в большей степени пусть падут на того все беды - пусть погибнет, не зная где прислонить голову, пусть для того не будет смены месяцев и лет и он погибнет!

Тот же, кто окружит заботой Три Жемчужины, от всех трех моих подношений пусть пользу получит и достигнет Нирваны!" (том 3, стр. 33-35)

Следующая надпись показательна в плане детального перечисления добродетелей и пороков в буддийском понимании и их переплетении с общечеловеческими горестями и радостями:

–Єлавлю Будду! Эра Саккарадж 628 год созвездия Пауша месяца Нанка 7 дня прибывающей луны в четверг я, жена владельца земель Матхи Ло и дочь Сейнга Сура, желая избежать таких страданий, как старость, смерть, страдание жить с нелюбимым и страдание жить в разлуке с любимым, страдание от неполучения желаемого и от многих-многих страданий, терзающих тело, хочу достичь Нирваны, благородной и счастливой, свободной от всех терзающих тело страданий. Для этого на все мое благородное золото и серебро построила монастырь, и чтобы в нем беззаботно пребывали последователи Будды, устремленные на чистые помыслы и соблюдающие три благочестия – верность 8 истинам, чистоту души, обладание Высшим Разумом - поля, сады, рабов, все без остатка пожертвовала. Польза от моего подношения пусть распространится на повелителя нашего, повелителя земли и воды короля! И пусть люди из всех миров, пребывая в достатке и благоденствии и живя долго, поддержат мое подношение! Пусть блага от моего подношения распространятся на королеву и ее детей и близких! И пусть ни у кого не будет ни капельки злости, и пусть все смотрят друг на друга любящими глазами! Пусть благо распространится на сущих и будущих правителей, их детей и придворных! И да будут они заботиться о моем подношении! Да воздастся всем живым существам на земле! И пусть кто возжелает чего-либо, да получит желаемое! Желающий жертвовать да сможет! Я же не хочу быть завистливой, неуемной в желаниях, злой, угнетающей других, неразумной, неблагодарной, неспособной жертвовать, неверной, забывчивой, способной принести разруху, но хочу быть независтливой,

скромной в желаниях, доброй, не совершающей насилия над другими, разумной, сострадающей, готовой к пожертвованию, верной, помнящей добро, неспособной причинить горе другим. Обладая всеми этими добродетелями и вращаясь в кругу Самсары, пусть с приходом Будды Майтрея я получу возжеланное освобождение (от перерождений)!" (том 3, стр. 28-29).

Весьма выразителен также следующий отрывок:

–Я, Арисо Мипхва (женщина королевского рода), испытывая безмерную веру в Учение, сделала подношение. Хочу, чтобы в результате моего подношения и король, и его министры и военачальники, все без исключения, королева, принцессы и все родственники без исключения, а также пребывающие в аду Авичи и в Поднебесье люди, духи, живые существа и звери, все без исключения, вырвавшись из круга Самсары, достигли бы Нирваны, где нет места несчастьям! Я же, выйдя из состояния женщины и пребывая в мире людей и духов, хочу быть мужчиной, наделенным чистыми помыслами, высшим разумом, верностью, устремленностью (к достижению Нирваны). И в этом качестве хочу быть рядом с будущим Буддой Майтрея в мире духов по имени Тусситапур. И в пагоде Суламани хочу быть благочестивым прихожанином. Не хочу иметь сердце, которому жалко давать подаяние, когда есть, что подать. Видя богатство других, не хочу возжелать его. Пусть не смогу я скрывать свое богатство, если оно у меня есть! И пусть не возжелают его другие! И когда будущий Будда Майтрея придет на землю, я, будучи человеком, буду внимать его первым проповедям. И под их влиянием, избавившись от 1500 привязанностей, хочу стать благородным архатом" (том 3, стр. 103-104).

В дарственных надписях нередки и пространные проклятья, впечатляющие своей изощренностью. Вот несколько примеров:

–Тот, кто разрушит или покусится на рабов, поля, сады, которые я пожертвовал Трем Жемчужинам – Будде, Закону, Сангхе - в построенных мною ступе и монастыре, пусть в этой жизни не имеет душевного покоя и умрет в беспокойстве! Кроме того, да не сможет он молиться всем Буддам! И в нынешнем мире, и в последующих 10000 миров да не будет тому места! И если все же в каком-либо из миров он окажется, да не сможет он

там оказаться добрым человеком, не сможет есть и пить, а будет на положении собаки, свиньи и других зверей! Кроме того, при всех будущих Буддах да не сможет он освободиться (от Самсары)! Да попадет этот низкий человек в ад Авичи глубоко под землей! Тому же, кто защитит мое подношение, пусть одинаково со мной воздастся!" (том 3, стр.79-80).

Следующий пример еще более изощренного проклятья:

—Если кто-либо совершит насилие над рабами и закрепленными за ними полями, будь то мой родственник, или родственник моего повелителя-короля, человек со стороны, монах, женщина, мужчина или любой человек, пусть среди людей не будет ему славы, а жизнь его будет короткой! Пусть падет на него гнев короля, пусть не избежит он бед от пожара, наводнения, молнии, пусть будет растоптан слоном, лошадью, ужален змеей, растерзан леопардом, пусть страдает от неизлечимого недуга и внезапно умрет! Пусть его рвет кровью, и от этого умрет! Даже после этого пусть варится в самом страшном аду Авичи! Да не сможет он молиться Буддам! И если в соответствии с кармой ему доведется снова стать человеком, пусть будет он поражен проказой, паршой, пусть будет слепым, глухим, немым, сумасшедшим, с отрезанными руками и ногами, чтобы нос его из-за болезни провалился, пусть будет он немощнее пылинки, вздымающейся во время ходьбы, и пусть его постигнет карма, в результате которой он превратится в прета (мифическое существо огромных размеров с крохотным ртом, страдающее от невозможности насытиться. - Р.Я.)., и поглотит его земля! Тому же, кто окажет покровительство Трем Жемчужинам, от моего подаяния наравне со мной пусть воздастся! Пусть слава того будет великой, а жизнь долгой! И наслаждаясь благоденствием человеческим и благоденствием небожителей, пусть в конечном счете будет вознагражден покровительством Будды, Будды Пачека (один из 28 Будд. - Р.Я.) и, став архатом, достигнет блаженства Нирваны, где нет страданий!» (том 2, стр.40-41).

Прежде, чем перейти к другому жанру эпиграфики - панегирикам в честь королей, приведем полный перевод весьма популярной чауса, известной под названием ' Указ короля Чазва'. Этот памятник существует во многих экземплярах разной

степени сохранности. Его популярность объясняется, в частности, и тем, что его нравоучительный характер сохраняет свою актуальность по сей день, ибо суть его состоит в убедительном объяснении пагубности воровства и суровости последствий, неминуемо постигающих преступника:

«Эра Сакарадж 611 год созвездие Мриккаширша месяц Касон 9ый день прибывающей луны четверг я, Наследник Будды (далее-длинный палийский титул короля Чазва) вам всем повелеваю запомнить. Все вы, кто хочет получить благоденствие в этой жизни и в будущей жизни, с уважением и верой внемлите (моим словам). Почему? Да потому, что я не сам придумал, а говорю, опираясь на слова Будды. Все прежние короли жестоко расправлялись с ворами, убивая их. Не желая живым существам такой горькой доли, а также будучи преисполненным состраданием к живым существам говорю вам эти слова. Вот почему говорю вам:' Слушайте со всем уважением и вниманием!' Почему же нужно словам моим внимать? О! Ваш нынешний король обращается к вам, опираясь не на свою мудрость, но на Высший Разум Благородного Будды. Следуя этим словам, и в нынешней жизни, и в будущей вы неизбежно будете благополучны. Примите сердцем мои слова и внемлите им. Все, кто ворует, думают, что украв, приобретают достаток. Но то, что они приобрели, это они отняли у своих односельчан, своей жены, своих детей, это все чужое. И достаток этот получен через насилие. И хотя кажется, что приобрел достаток, но это такой достаток, который его убьет. Так разве в этом благодать жизни? Нет, это полное разрушение. Представьте себе, что вора поймали. Его вертелом протыкают, вспарывают грудь, рвут щипцами, руки-ноги отрезают, глаза вырывают, отрезают куски тела и отдают собакам, содрав кожу, посыпают солью, проткнув голову, льют горячее масло, зарыв по горло в землю, пускают через него борону, привязав к дереву, протыкают палками, и если после этого он все еще жив, перерезают горло. Вот как поступают! И даже пока вора не поймали, он не чувствует себя спокойно ни когда спит, ни когда бодрствует, ни когда ест. Он живет в постоянном страхе. Дома не живет, а скитается под горячим солнцем и проливным дождем. И если притворяется, что не вор и живет в доме, то все равно сердце его терзают страхи, не так ли?

Что же раньше бывало с ворами? Во все прежние времена ни один не остался непойманым. Могло пройти 2-3 года, но не больше. Это не я вам говорю, так написано в Законе. Кто слова эти забудет и будет воровать, то домом его станет существование в образе прета, асура, зверя. Даже после смерти ему не избежать этой участи. Если же до смерти его ловили, то приводили к королю, сказав, что это вор. Король не сразу называл того человека вором, а проводил расследование. И если была хоть капелька сомнения, человека отпускал. Но если вина обнаруживалась, король выносил приговор, в котором указывалась степень виновности и соответствующая ей мера наказания. И эта мера приводилась в исполнение. Так поступали все короли. И для вора наступала ужасная смерть. Ему загоняли под кожу иголки, били палками с шипами, отрезали нос и уши, делали отверстие в голове и снова и снова лили туда расплавленный металл, и от кипения мозга преступник умирал. После этого под левую и правую подмышки ставили костыли и сдирали кожу с головы до ног, которую отдавали собакам. Вот какая судьба ожидает вора, который думает, что он приобретает богатство, а на самом деле обрекает себя на вечные страдания, ибо даже и после смерти разве может он рассчитывать на благополучное существование в другой жизни? Кем бы человек ни был, крестьянином ли, старостой, он должен честно зарабатывать на проживание, должен жертвовать, соблюдать пост, и тогда его будущее будет благополучным и будет он пользоваться покровительством Всемогущего Индры. Такова истина, и она говорит о том, что воровать нельзя. Мое наставление принесет благополучие всем живым существам, наставит их на путь к Нирване. Я забочусь о том, чтобы в стране царил покой, чтобы люди жили в благополучии, чтобы небо над землей и воздух были прозрачными.

Повелеваю, чтобы в 50 деревнях были сооружены каменные постройки, в которых будут установлены чауса с моим Указом. Каждый месяц в полнолуние все жители деревень во главе со старостой должны с почтением выслушать мой Указ. В деревнях, где не установлена стела с Указом, следует приглашать торжественно одетого чтеца из близлежащей деревни. Да будет так!» (том 3, стр.124-130).

Представляется, что приведенные образцы древнебирманской эпиграфики дают общее представление о риторике, применявшейся при жертвоприношениях, о ценностях общества того времени и, главное, о богатстве словаря и стилистических приемов, использовавшихся при совершении богоугодных дел.

С течением времени стилистика чауса стала меняться, в них больше внимания стало уделяться личности жертвователя, описывается его благородное происхождение, его военные походы, путешествия по святым местам и благие деяния, совершенные в походах и путешествиях. В заключение, как и прежде, но в более лаконичной форме высказывается пожелание о том, чтобы блага от совершенных богоугодных дел распространились на всех, кто будет оберегать добрые дела, и чтобы всякие кары были бы ниспосланы на тех, кто причинит ущерб совершенным добродетелям. Чрезвычайно важной особенностью чауса, созданных в XIV в., является появление в них стихотворных вставок. Похоже, что впервые в бирманской словесности стихи появились в середине XIV в., ибо к этому периоду относится чауса, в которой впервые зафиксирован стихотворный текст - эра Сакарадж, 717 год (том 4, стр.102).

В данной конкретной чауса стихотворная часть не связана непосредственно с дальнейшим содержанием, а лишь призвана придать всему тексту особый, возвышенный тон. В ней описывается традиционная сцена достижения Буддой просветления под деревом Бодхи. В ряде последующих памятников в стихотворной форме описываются уже достоинства жертвователей, иногда в таких чауса в прозе приводится лишь дата создания памятника и какие-нибудь детали подношения, скажем, имена рабов, местонахождение полей и садов, названия пагод. Правда, иногда автор памятника не может изложить полностью в стихах какой-либо эпизод, и тогда он переходит на прозу, которая снова быстро сменяется стихотворным текстом. Фактически, большая часть бирманской эпиграфики, начиная с середины XIV в., носит именно такой, смешанный прозаически-стихотворный характер. Чрезвычайно трудно судить о художественных достоинствах стихотворных пассажей в чауса. Бирманская классическая поэзия вообще чрезвычайно трудна для понимания, в частности и из-за обилия

пализмов, и поэтому остается недоступной для широкого круга читателей. А о художественных достоинствах тех или иных классических стихотворных произведений приходится судить на основании мнения бирманских литературоведов, однако похоже, что стихи в чауса пока не попали в поле их зрения.

СОДЕРЖАНИЕ

IV. ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Акимова А.С.
Особенности композиционного построения дневников миссионеров Дальнего Востока (на материале «Дневников» святителя Николая Японского)……..**9**
Дун Сяо
Паустовский в Китае……**19**
Иконникова Е.А.
«Корейский» компонент в истории литературы Сахалина и Курильских островов……**25**
Цзинь Чуньсянь
Влияние Максима Горького на творчество Ли Ги Ёна.……**37**
Кириллова Е.О.
Историко-литературный Владивосток 1917-1922 гг. в контексте формирования культурного и поэтического пространства русского зарубежья Дальнего Востока.……**44**
Ли Ицзинь
Шедевр российской зарубежной синологии — комментарий к «Антологии поэзии России и Китая» Аракина……..……**64**
Лу Ян, Чжан Чжэнь
«Что такое искусство?» Толстого в Китае...……...……**74**
Момиути Юко
Буддийский рассказ «Карма» и христианские легенды (Поль Карус, Л.Н. Толтой и Акутагава Рюноскэ)……...……..**81**
Николова В.
Чеховская драматургия в Японии и Болгарии (распространение и влияние)……..**90**
Никольская А.А.
Образ Китая в творчестве русских писателей-эмигрантов...…..**101**
Соколов А.А.
Переводы Л.Н. Толстого во Вьетнаме……...……**120**

Свиридова Ю.Н.
Харбинский период творчества Арсения Несмелова (сборник «Рассказы о войне»)……**132**
Виноградова Т.И.
В.И. Уфлянд как переводчик стихотворений Лу Ю……**143**
Ван Лян
О переводе поэмы Цюй Юаня «Лисао», выполненном А.А.Ахматовой……..**147**
Сюй Ваньцзюнь
Русский символизм в Китае……...**162**
Янь Годун
Китайское общество и нравы в изображении российских синологов XVIII в...……**170**
Чжоу Хайлинь
Правда или вымысел? Реальность или миф? Разбирая маньчжурскую мечту и ностальгию по дремучему лесу Николая Байкова……..…..……**185**

V. ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Аманова Г.А.
Корейский модернизм 1920-1930-х гг……...…**199**
Авдеева Е.О.
Образ сливы в контексте любовной лирики «Манъѐсю»...…….**209**
Банит С.В.
Проблематика современной женской литературы в Индонезии…**218**
Бреславец Т.И.
Творческий портрет Ногами Яэко……**225**
Цой И.В.
Корейская литература начала XXI века – рассказ Пак Мингю «Бисквит» («Кхастхэра», 2003)…….……**235**
Федотов А.
Простая жизнь конфуцианского отшельника (О лирике Юн Сондо)……...**249**
Федотова Т.В.
Образ птиц в древних и средневековых песнях скорби…..…...**255**

Федянина В.А.
«Записи глупца» (Гукансѐ): история и литература……..**265**
Гроховский П.Л.
Творчество Дондуб Гьела (1953-1985) в истории современной тибетской литературы..……..**275**
Иванова Ю.В.
Социальная проблематика в творчестве Ариѐси Савако.....…..**285**
Хронопуло Л.Ю.
Проблема социальной изоляции в произведениях японских писателей конца XX – начала XXI вв.……..….**291**
Колева Э.
«Выйти из строя» и «Выйти из строя вон». Еда, Женщины и путь к свободе в романе «Аут» Кирино Нацуо……..…..…..**300**
Корнеева И.В.
Культура питания корейцев и средневековая литературная традиция……...**309**
Мотрохов А.И.
Об особенностях постоянных эпитетов в «Песнях Восточных провинций» японской поэтической антологии «Манъѐсю»..…**318**
Носов Д.А.
Особенности образных форм выражения элемента «пространственное перемещение» в волшебных сказках монгольских народов……..……...….**325**
Пан Т.А.
Легенда о родоначальнике маньчжурской династии Айсинь Гиоро……**334**
Петкова Г.
Чудеса под крышей или почему герои японских волшебных сказок находят счастье дома..……..…..**342**
Петрова М.П.
Г.Аюурзана: от постмодернизма к реализму..……..**353**
Родин С.А.
«Смерть Радиге» Юкио Мисимы……..…….**363**
Романова Е.В.
Образы природы в творчестве индонезийского поэта начала XX в. Сануси Пане…….……...….**368**

Рыбин В.В.
Критические замечания по поводу издания «Хякунин-иссю» (百人一首) под редакцией В.П. и В.В. Бутромеевых (2010)…..…..**378**
Садокова А.Р.
Колокол в храмовых буддийских легендах Японии..…….……**385**
Скородумова Л.Г.
Литературный опыт Догсомын Бодо (1855-1922)……..…..**393**
Торопыгина М.В.
Поэтическая карьера Фудзивара-но Мототоси……..…..**401**
Вестель Т.
Сига Наоя: Жизнь-как-творчество и творчество-как-жизнь…...**413**
Янсон Р.А.
О художественных достоинствах древнебирманской эпиграфики……..……**421**