

М.Е.Шнейдер

Русская
классика
в Китае



Мухоморов

著希金文集



像基斯夫羅特斯奧

紀念契訶夫專刊



基爾高

Ответственный редактор

Л. З. ЭЙДЛИН

Впервые в нашем литературоведении на большом фактическом материале воссоздается картина распространения русской литературы в Китае, намечаются этапы распространения, критического истолкования и творческого освоения произведений А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Андреева и А. М. Горького, раскрывается роль литературной национальной традиции в творчестве ведущих китайских писателей-реалистов, а также показано влияние русской литературы на китайскую и ее воздействие на общественную мысль Китая.

Ш $\frac{70202-093}{013(02)-77}$ 180-77

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1977.

ВВЕДЕНИЕ

Рассмотрение истории литератур разных народов в контексте единого мирового литературного процесса ставит чрезвычайно серьезные и важные задачи и перед литературоведами-востоковедами. Многочисленные данные, накопленные учеными нашей страны в процессе длительного изучения литератур народов зарубежного Востока и характеризующие их общечеловеческие и специфические черты, особенное в их становлении и развитии, нуждаются в дальнейшем углубленном осмыслении и обобщении. На этих путях несомненны новые открытия и находки. Речь идет о выявлении новых фактов генетического родства, типологических схождений, взаимосвязей и взаимообогащения творчества художников слова различных литератур Запада и Востока.

О взаимосвязях русской классики с другими национальными литературами существует немало работ. Однако советское литературоведение и одна из его составных частей, литературоведение ориенталистское, еще недостаточно осветили эту проблему, что не раз отмечали советские ученые. Полтора десятилетия назад И. И. Анисимов, например, говорил: «...мы еще мало изучаем Восток и взаимоотношения неисчерпаемо богатой восточной классики с европейскими литературами, а также проблемы мирового значения русской классической литературы» [445, 7]¹.

О необходимости и важности такого аспекта исследований, прежде всего для всестороннего познания самой русской классики, писал и Н. Я. Берковский: «Полностью мы узнаем, что такое русская литература в ее своеобразии, лишь тогда, когда будет проведено во весь их рост сравнительное изучение мировых литератур и русской, когда сопоставлены будут стиль со стилем и эстетика с эстетикой. Это высшее честолюбие и выс-

¹ Здесь и далее цифры в квадратных скобках означают: первая — порядковый номер источника по библиографии, приведенной в конце книги, вторая (в скобках), римская — номер тома, третья — страницу источника.

шая задача для наших историков литературы, где бы ни лежали их специальные интересы, — изучением чужих литератур и изучением родной принести данные для познания того, что такое родная литература и что она значит в кругу и в среде мировой словесности. Это труд долгий, и это труд поколений» [440, 18]. Акад. М. П. Алексеев подчеркивал: «Мировое значение Пушкина раскроется для нас только тогда, когда мы изучим в отдельности все многообразные формы его воздействия на различные литературы мира и все особенности его усвоения в каждой из них» [414, 365].

Необходимость систематического и конкретного изучения взаимосвязей русской классики с другими литературами мира выражена и в словах В. М. Жирмунского: «Классическая русская литература от „Капитанской дочки“ Пушкина до Толстого, Достоевского и Горького была зеркалом русского освободительного движения и назревающей русской революции; потому своим общественным пафосом, социальным гуманизмом и народолюбием она со второй половины XIX в. оказывала и оказывает все растущее влияние на передовую реалистическую литературу всего мира, многократно возросшее после великих исторических событий Октябрьской социалистической революции» [479, 57].

Все сказанное о важности исследований в области взаимодействия и взаимосвязей нашей отечественной классики с различными национальными литературами в полной мере относится и к литературе Китая, где переводная литература, особенно с конца прошлого века, начала играть существенную роль в культурной жизни страны.

Советские ученые, большинство зарубежных синологов, а также серьезные китайские историки своей отечественной литературы неизменно придавали и придают должное значение переводной литературе в Китае и внесли немалый вклад в ее изучение (именно на их достижения в этой области я в основном и опираюсь постоянно — см. литературу по теме в прилагаемой к книге библиографии). И тем не менее необходимо признать, что специальных монографических исследований по данной проблеме еще недостаточно. Можно назвать, да и то с оговоркой, пока лишь одну книгу — «Краткую историю переводной литературы в Китае» [709]. Подготовлена она на факультете западной филологии Пекинского университета в 1959 г., когда от написания учебников для вузов, и в частности книг по истории китайской литературы, профессоры и преподаватели были полностью отстранены и за дело принялись студенты. Отсюда и описательность в названной книге, отсутствие в ней исследовательского элемента и должной глубины. В ней собран значительный фактический материал, но обобщения, которые пытаются делать ее авторы, недостаточно убедительны.

Предлагаемая авторским коллективом книги периодизация распространения переводной литературы в Китае тоже не обоснована и нуждается в уточнении.

Предлагаемое вниманию читателей исследование «Русская классика в Китае. Переводы. Оценки. Творческое освоение», являющееся только частью такой чрезвычайно широкой проблемы, как история переводной литературы в этой стране, я основываю на выработанных в советском литературоведении приемах и методах сравнительно-исторического изучения литератур, которые, в свою очередь, опираются на прочный фундамент марксистско-ленинской методологии, марксистской эстетики, ленинского учения о культурном наследии, ленинской теории двух культур.

Накопленные в результате многолетних исследований сведения о проникновении в Китай в последние десятилетия XIX в. произведений западноевропейских писателей, а несколько позже и русских классиков полностью подтверждают сказанное Марксом и Энгельсом в «Манифесте Коммунистической партии»: «На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» [2, 428].

Но, как и всякая иная национальная литература, литература китайская приобщилась к литературе мировой не сразу, особенно если учесть политику китайских императоров, на долгие века отгородившую «Срединную империю» от всего остального мира.

Одной из сторон длительного процесса приобщения китайской литературы к мировой словесности явилось постепенное включение в нее художественных произведений инациональных авторов. Например, распространение в Китае русской классики прошло в основном четыре этапа. Они намечаются в книге с учетом особенностей общественно-исторического развития страны и состояния ее литературы. Попутно раскрывается отношение китайской общественности к русской классике на каждом из рассматриваемых этапов.

Включение творчества каждого русского художника слова в китайскую литературу я рассматриваю в книге в трех взаимосвязанных между собой аспектах: перевод, критическое истолкование и творческое освоение.

Известно, что процесс восприятия инациональных литератур, отдельных их произведений осуществляется прежде все-

го через переводы. В связи с переводами произведений русской классической литературы на китайский язык в книге поставлен и отчасти разрешен ряд вопросов. Установлены, например, временные рамки, в пределах которых на смену переводам-пересказам, переводам-изложениям пришли точные переводы. Прослежено значение языков-посредников (английского, немецкого, японского и французского), с которых на протяжении первых двух десятилетий XX в. главным образом переводились русские произведения; показано, как постепенно (с ростом переводческих кадров) их стал вытеснять русский язык. Проведена идентификация переводных произведений — выявлены их подлинные названия и принадлежность тому или иному автору. Предпринята попытка разобраться в сложностях литературной жизни Китая начала 20-х годов, буквально наводненного переводной литературой самых различных направлений и течений.

«Чтобы правильно оценить обстановку на культурном фронте Китая в те годы, — пишет В. Ф. Сорокин, — необходимо представить себе, насколько сложны и многообразны были влияния различных направлений иностранной культуры. Почти одновременно в Китае стали известны Горький и Арцыбашев, Золя и дадаисты, Метерлинк, Тагор и Кэтрин Мэнсфильд» [574, 26].

Значительное внимание уделено также выявлению идейных и художественных позиций тех, кого в нашем литературоведении принято называть «посредниками», — переводчиков, критиков, пропагандистов зарубежной литературы. Именно они — Лу Синь, Цюй Цю-бо, Мао Дунь, Чжэн Чжэнь-до, Гэн Цзи-чи, Цао Цзин-хуа, Чжао Цзин-шэнь, Ся Янь, Сяо Сань, Гэ Бао-цюань и другие китайские литераторы — способствовали включению произведений русских писателей в китайскую литературу. Именно через них китайские читатели познакомились с русской классикой.

В книге идет речь и о качестве переводов, об адекватности перевода подлиннику. Проблема адекватности перевода оригиналу продолжала существовать и с ростом переводческого мастерства, и с появлением знатоков русского языка и русской жизни, когда исправлялись грубейшие ошибки в переводах, шедшие от незнания русского быта, русских реалий, от переводов с языков-посредников.

В связи с переводами зарубежной поэзии на китайский язык Л. Е. Черкасский пишет: «Книга иностранного автора была „беззащитна“ в руках переводчика, который мог переделать, сократить или дополнить текст сообразно традициям принимающей литературы и нуждам времени, изменить иностранные имена на отечественные, сделать в произведении топонимические замены и т. д.» [605, 59—60]. Но, как мне кажется, в приведенной цитате смешиваются по крайней мере две вещи —

проблема адекватности перевода подлиннику и явление, определяемое в литературоведении как «присвоение», или «национальная адаптация», которое мной рассматривается особо. Что же касается собственно проблемы адекватности, то здесь дело не только и не столько в «беззащитности» иностранной книги, оказавшейся в руках переводчика.

В результате длительных наблюдений над переводной литературой советские исследователи пришли к мысли о правомерности расхождений, о неизбежном несоответствии перевода оригиналу, что подтверждается и практикой переводческой деятельности в Китае. «Всякий перевод, сколь близок и точен он ни является, — отмечает Ю. Д. Левин, — представляет собою переработку оригинала, произведенную, как правило, другим литератором и неизбежно отличающуюся от исходного текста» [494, 256]. И в подтверждение своего вывода цитируемый автор ссылается на наблюдение В. М. Жирмунского из его книги «Гёте в русской литературе», где тоже говорится, что всякий перевод «связан с творческим переосмыслением, с частичной перестройкой подлинника на основе стиля самого переводчика или, по крайней мере, выдвигает, усиливает, раскрывает определенный аспект подлинника, наиболее близкий и потому наиболее доступный и понятный переводчику. Подобное стилистическое переосмысление означает тем самым более или менее существенную идеологическую переработку, сознательную или бессознательную» [цит. по: 494, 259].

Высказанная мысль об усилении определенных, наиболее близких переводчику аспектов подлинника, о его частичной идеологической переработке отражает действительное положение в китайской переводческой практике, особенно ранней поры. Тогда в отличие от Запада, который, как подчеркивает Н. Я. Берковский, был поражен прежде всего художественной стороной русской литературы [см.: 440, 23], Китай, по крайней мере в первый период распространения там русской классики, интересовался прежде всего ее содержанием, идейной направленностью. Очевидно, здесь сказались просветительские устремления китайской интеллигенции, а также своеобразное отношение Китая к письменному слову, особое восприятие литературы, как таковой.

Например, в статье 1921 г. «Обязанности и усилия по изучению новой литературы» Мао Дунь писал, что цель изучения западной литературы состоит, в частности, в ознакомлении с современными идеями, распространенными в мире [см.: 912, XII, 1921, № 2]. По существу о том же говорится и в коллективной статье Бянь Чжи-линя, Е Шуй-фу, Юань Кэ-цзя и Чэнь Юна, появившейся в 1959 г. Ее авторы видят много сходного в жизни старого Китая и царской России, в результате чего произведения русской литературы, их социальное содержание легко находили отклик у китайских читателей. Правдивое отоб-

ражение в русской литературе действительности, ее отрицательных явлений, решительной борьбы народа против самодержавия и крепостничества — вот что служило притягательной силой для китайских читателей [см.: 660, 42].

В процессе типологического изучения русской классики и китайской литературы XX в. удалось выявить некоторые сходжения в творчестве русских и китайских писателей, явившиеся результатом воздействовавших на художественное творчество относительно сходных условий жизни двух стран. Установить же факты прямых, конкретных влияний гораздо сложнее. Вообще рассмотрение проблемы влияний требует от исследователя предельной осмотрительности, бесспорной доказательности и максимального такта.

Объективная закономерность культурного и литературно-художественного развития, какой является историческая преемственность, распространяется и на взаимосвязи русской классики и китайской литературы. И совершенно неприемлемо лобовое прямолинейное уподобление, которое одно время широко распространилось в работах по истории китайской литературы новейшего времени. Так, например, Лу Синя попеременно называли то «китайским Чеховым», то «китайским Горьким» на основании многочисленных высказываний самого Лу Синя и других ведущих китайских писателей о русской классической литературе, о ее мастерах [см., например: 546, 484; 548, 218].

В свое время в Китае было высказано немало справедливых и лестных слов о русской классике. Еще в статье «О силе сатанинской поэзии» (1907) Лу Синь писал: «В начале XIX века в России появилась новая литература. Постепенно она становилась все более самостоятельной и блестящей и идет теперь вровень с литературой передовых стран, поражая Западную Европу своей красотой и величием» [724, (I), 220]. Другой известный китайский писатель, Юй Да-фу, в брошюре «О повествовательной прозе» (1926) высказал мысль о первостепенном влиянии русской классики на формирование китайской прозы. «Из всей мировой литературы наибольшим влиянием в Китае пользуется русская литература, — писал он. — Не говоря уже о таких писателях прошлого, как Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский, Гончаров, огромна популярность писателей новейшего времени: Чехова, Горького, Андреева, Арцыбашева. Не исключено, что китайская повествовательная проза вскоре последует по стопам русской литературы» [цит. по: 408, 160]. Сохранилось также объективное мнение о русской литературе, принадлежащее Го Мо-жо². «Русская литература, — отмечал

² Го Мо-жо (род. в 1892 г.) — поэт, драматург, литературовед, историк, президент АН Китая. В 20—50-е годы внес значительный вклад в развитие китайской литературы. В публичном выступлении 14 апреля 1966 г. он отрекся от всех ранее созданных им художественных произведений и трудов.

он в 1940 г., — оказала наибольшее влияние на современную китайскую художественную прозу. Лучшие произведения русских писателей переведены на китайский язык. Имена Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова так же близки китайскому писателю, как имена Ши Най-аня, Ло Гуань-чжуна, Цао Сюэ-циня, У Цзин-цзы, Пу Сун-лина» [454, 438].

Все эти оценки и наблюдения, несомненно, достоверны. Но они слишком общи, не содержат конкретных фактов и потому не дают никаких оснований для выводов о прямом влиянии кого-либо из перечисленных русских классиков на того или иного китайского писателя. Это может быть установлено лишь в результате глубокого и всестороннего исследования. По-моему, прав А. С. Бушмин, который замечает: «Предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния, — значит проявлять неуместную доверчивость. Признавать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, не следуя за объектом восхищения» [443, 164].

В советской науке все еще не разрешены полностью, не осмыслены теоретически многие аспекты литературных влияний и продолжают оставаться предметом оживленной дискуссии. Например, С. В. Тураев в статье «О характере и формах литературных влияний» выделяет три основных типа: «влияние общественных идей, заключенных в творчестве писателей; влияние художественного творчества в целом, отдельных художественных открытий или даже приемов; влияние эстетических идей» [445, 388].

Элементы выделенных ученым типов влияний в изобилии обнаруживаются при сравнительном изучении творчества русских и китайских писателей. Однако мне ближе то понимание литературоведческого термина «влияние», которое вкладывает в него И. Г. Неупокоева, подразумевая под ним «наиболее глубокое идейно-художественное воздействие» [525, 36]. И я полностью разделяю возобладавшую в нашей науке точку зрения, «что восприятие влияний есть активный творческий процесс» [494, 269], обусловленный, в частности, наличием в взаимодействующем обществе и его литературе так называемых встречающих течений, т. е. аналогичных тенденций развития [подробно см.: 479, 59].

Часто — и это тоже прослеживается на изучаемом мной материале — влияние русских классиков выражается в тех творческих импульсах, которые получали от их произведений китайские писатели.

Вот что писал В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1841 году» по поводу таких творческих импульсов: «Влияние великого поэта заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не

сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу...» [432, 562].

Можно было бы привести множество примеров творческих импульсов, сообщенных произведениями русских писателей китайским собратом по перу. Остановлюсь пока лишь на некоторых.

Юй Да-фу с юношеских лет был очарован Тургеневым. Уже в зрелом возрасте в 1933 г. он писал: «Северный великан с тонким лицом и печальными глазами покори́л меня своим лиризмом... Из множества иностранных авторов, новых и старых, великих и скромных, я больше всего люблю и знаю Тургенева. Сколько бы я ни читал его, он никогда мне не наскучит» [цит. по: 408, 98]. Так вот именно импульсом, или, по выражению В. С. Аджимамудовой, «непосредственным толчком» к созданию образов героинь рассказа «Призрак» (1923) и повести «Прошлое» (1927), как правильно полагает исследовательница, для Юй Да-фу послужила «Клара Милич» и в определенной степени «Первая любовь» Тургенева [см.: 408, 173—174].

Думается также, что именно творческие импульсы, сообщавшиеся русской классикой Лу Синю, имел в виду Фэн Сюэ-фэн, видный критик-коммунист, когда писал, что реализм «Лу Синя» родился и развивался в условиях китайской революции. Но в то же самое время не трудно увидеть, что он черпает неистощимое воодушевление и идеи из классической русской литературы» [595, 14].

И наконец, приведу еще один пример, который почерпнут мной из вышедшего недавно сборника стихов китайских поэтов 30—40-х годов «Пятая стража» (М., 1975). В эпопею «Жизнь Клина Самгина» М. Горького есть следующие строки: «Невский проспект пытались осветить радужные пузыри фонарей... Среди этих домов люди, лошади, полицейские были мельче и незначительнее, чем в провинции, были тише и покорнее. Что-то рыбе, ныряющее заметил в них Клим...» [455, (XIX), 190]. Именно эти строки наряду с самой китайской действительностью, по справедливому суждению Л. Е. Черкасского, натолкнули китайского поэта Юань Шуй-по на создание стихотворения «Рыбы в городе» (1945). Привожу его полностью:

Ты читал у Горького
в повести «Сорок лет»
Описание Петербурга
в густом тумане?
Под радужными пузырями
фонарей
Горький увидел в людях
что-то рыбе, ныряющее.
А здесь разве не так?
В этом городе

Мы похожи на бесчисленные стайки рыб
в вертикальном положении,
Туда-сюда снующие в канаве,
откуда вдруг стали выкачивать воду —
Вот только в причинах боли
петербуржцы разбирались лучше!

Свои наблюдения и заключения о воздействии наследия русских классиков на творчество китайских писателей я стараюсь основывать на изложенных выше принципах. При этом я исхожу из того положения, что восприятие влияния — это процесс творческий, ведущий к новым открытиям, к созданию не эпигонских, а подлинно художественных, оригинальных произведений. Вместе с тем в ходе исследования я пытаюсь по мере возможностей установить соотношение традиций и новаторства в писательской практике китайских художников слова. И, как мне представляется, роль и значение национальной литературной традиции в процессе их творчества трудно переоценить. Это отчетливо можно проследить по тому, какое воздействие, например, оказала чеховская форма короткого рассказа на новеллистику Лу Синя и Е Шэн-тао, с одной стороны, и какую роль в их творчестве играют национальные традиции сюжетной и бессюжетной повествовательной прозы — с другой.

В общем же цель моих разысканий состоит в том, чтобы определить, чем русская классика обогатила новую китайскую литературу в период ее становления и развития, установить, каким образом она укрепляла гуманистическую, демократическую и реалистическую направленность в творчестве китайских художников слова.

Разумеется, охватить в одном исследовании всех наших отечественных классиков, наследие которых широко известно в Китае, не представляется возможным. В связи с этим я ограничился в книге наиболее тщательно мною изученными шестью писателями — Пушкиным, Достоевским, Островским, Чеховым, Андреевым и Горьким — и рассматриваю лишь прозаические и драматические их произведения.

При отборе указанных имен я старался прежде всего учесть, что сделано моими многочисленными предшественниками в разработке избранной мною темы. Тщательное изучение литературы вопроса со всей очевидностью показало, что различные аспекты, связанные с популяризацией творчества Л. Толстого, Тургенева и Гоголя в Китае, уже достаточно полно исследованы.

В выдержавшей два издания книге «Лев Толстой и Восток» [618, 38—112, 491—498] А. И. Шифман делает акцент на заинтересованности гениального русского писателя в древнекитайской философии и на том, как Китай воспринимал его идеи

и учения. Вместе с тем исследователь говорит и о литературных взаимосвязях Толстого и Китая, опираясь на имеющиеся в науке данные по этому вопросу. Правда, в книге не учтены некоторые, особенно ранние, китайские работы: «Жизнь Л. Н. Толстого» Ван Ти-жана [661], «Жизнь великого мыслителя мира и его учение» Ван Цзин-сяо [663], «Изучение Л. Толстого» [729] и «Л. Н. Толстой» [730] Лю Да-цзе, «Впечатления о Л. Толстом» Хуан Цзин-сюня [779] и некоторые другие [например, 799].

В монографии американской исследовательницы Ольги Ланг «Ба Цзинь и его творчество. Китайская молодежь между двумя революциями» [838] дан развернутый анализ жизненного и творческого пути одного из крупнейших современных китайских писателей — Ба Цзиня. Сразу же оговорюсь: нельзя согласиться с рядом положений, высказанных в этой книге, например с недооценкой роли Лу Синя в «литературной революции» периода движения «4 мая» 1919 г.; с неверными рассуждениями о причинах, целях и движущих силах революции 1925—1927 гг. [см.: 838, 100]; с явными преувеличениями в связи с приверженностью молодого Ба Цзиня к анархизму [см., например: 838, 104] и некоторыми другими. Однако в целом в исследовании О. Ланг содержится богатый фактический материал, интересные наблюдения о русско-китайских литературных связях. «Широкая начитанность Ба Цзиня в западной литературе, — справедливо отмечает исследовательница, — нашла свое отражение не только в содержании его произведений, но и в их форме» [838, 255].

Сказанное в полной мере относится и к русской литературе. Начитанность Ба Цзиня в русской классике подтверждается, например, тем, что эпиграфом к своему первому произведению — повести «Гибель» (1929) — он поставил строки из поэмы К. Рылеева «Наливайко»:

Известно мне, погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа;
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?
Погибну я за край родной, —
Я это чувствую, я знаю,
И радостно, отец святой,
Свой жребий я благословляю!

[560, 123]

В разделе книги О. Ланг, озаглавленном «Ба Цзинь и русская литература», говорится о значении произведений Л. Толстого, Достоевского, Степняка-Кравчинского, Чехова, Куприна, Горького для творчества китайского прозаика, о большой по-

пулярности в Китае 20—30-х годов наследия Тургенева, о подлинной увлеченности им Ба Цзиня, на что не раз указывали и советские литературоведы [см., например: 542, 28—29].

Что касается темы «Гоголь в Китае», то она, с моей точки зрения, достаточно подробно разработана в монографии В. В. Петрова «Лу Синь. Очерк жизни и творчества» [539, 39, 122, 151, 334, 338, 340—342]. Много полезных наблюдений и фактов содержится по этой теме также в работах Л. Д. Позднеевой [546, 309—311, 483—484, 515], В. Н. Токмакова [584], Н. Т. Федоренко [591], Цао Цзин-хуа [598], Цянь Чжун-вэня [604], Л. З. Эйдлина [636], Дин Лин [690] и в различных библиографиях [см., например: 441].

Таким образом, наличие в науке довольно полных работ о судьбе произведений Л. Толстого, Тургенева и Гоголя в Китае исключает пока первостепенную необходимость дальнейшей разработки этих тем. Вместе с тем именно отсутствие столь же подробных исследований о восприятии в Китае прозы Пушкина, наследия А. Н. Островского, Достоевского и Андрея побудило меня остановиться на этих четырех художниках сейчас в первую очередь.

О Чехове и Горьком в связи с китайской литературой в советском, зарубежном и китайском литературоведении сказано очень много. Но ввиду исключительной популярности этих двух корифеев русской литературы среди китайских читателей уже настал, по-моему, черед более подробно и концентрированно рассказать о распространении их творений в Китае и воздействии их творчества на китайских писателей.

Правомерно, на мой взгляд, и то, что книга завершается главой о триумфальном шествии наследия Максима Горького по китайской земле. Именно с творениями этого гениального русского художника, впитавшего в себя лучшие традиции литературы критического реализма, пришел в Китай и реализм социалистический. Акад. В. М. Алексеев писал: «Можно без особого преувеличения сказать, что все лучшие заветы Толстого и Достоевского, главных представителей русской литературы в Китае, дошли до китайского читателя определенное всего, полнее всего и решительнее всего именно в горьковской выразительности, в виде его призыва к революционной борьбе за жизнь и счастье угнетаемых. Таким образом, в лице Горького пришло в Китай утверждение, а может быть, и самое становление демократической русской культуры» [410, 316—317].

По изложенным выше соображениям я и определил шесть русских писателей, исследованием связей которых с китайской литературой предполагаю заняться в первую очередь. Такой поэтапный подход к разработке темы «Русская классика в Китае» вполне оправдан: мы располагаем богатым материалом, чтобы говорить о широком распространении и глубоком освоении в Китае творчества Пушкина, Достоевского, Островского,

Чехова, Андреева и Горького, ставить и разрешать, в пределах возможного на сегодняшний день, ряд литературоведческих проблем с позиций марксистского литературоведения с учетом последних достижений современной науки о русской классической литературе. Если говорить в самом общем плане, то эти проблемы сводятся к следующим: разработка достаточно обоснованной периодизации распространения русской классики в Китае за шестьдесят лет текущего столетия; критика нигилизма в отношении культурного наследия — основного препятствия на пути дальнейшего приобщения китайского народа к сокровищнице мировой литературы; рассмотрение в совокупности всех аспектов включения произведений русских писателей в китайскую литературу — переводов, критического осмысления и творческого освоения; выяснение роли и значения западноевропейского, дореволюционного русского, а затем и советского литературоведения в формировании взглядов китайских литераторов на те или иные факты и явления русской классической литературы; исследование явления национальной адаптации, «присвоения» китайской литературой произведений русской классики; выявление самих фактов влияния или же степени воздействия творческого наследия наших отечественных классиков на китайских художников слова, а также установление соотношения иностранных заимствований и роли китайской национальной литературной традиции в складывании и развитии новой реалистической литературы в Китае, в судьбах критического реализма в китайской литературе.

Глава I

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ СВЯЗИ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ПЕРЕВОДЫ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Проникновение западной художественной литературы в Китай началось довольно поздно. Причин тому было много. Но главной из них следует считать настойчиво проводившуюся из века в век китайскими императорами политику изоляции Китая от других стран и народов. Установлено, что первое знакомство китайцев с литературой Запада началось в 1625 г. с басен Эзопа в переводах миссионеров-иезуитов. А в середине прошлого столетия в печати появился «Псалом жизни» Лонгфелло в переводе с английского, который вышел под странным названием «Стихотворение Долговязого друга» [см.: 563, 267, 268].

Вторая половина XIX в. ознаменовалась интенсивным развитием капиталистических отношений в Китае. И если после поражения маньчжурской империи в «опиумных» войнах возник повышенный интерес к точным наукам, военной промышленности и вообще к материальной культуре Запада, то в конце XIX в. он начал проявляться и к социальной и духовной жизни западных стран, и прежде всего к общественным наукам. В Китае появляются первые переводы экономических и политических сочинений европейских авторов. Одним из наиболее плодотворных переводчиков был Янь Фу (1853—1921), владевший английским языком. В начале нынешнего века в его переводах вышли: «Логика» У. Джемсона, «Система логики силлогической и индуктивной» и «О свободе» Д. Милля, «Дух законов» Ш. Монтескье, «Эволюция и этика» Т. Гексли, «Богатство народов» А. Смита, «Исследование социологии» Г. Спенсера и др. [подробнее см.: 490, 39—50; 539, 15, 21; 563, 270—271; 575, 14—16; 715, 20—21].

Первым в Китае крупным переводчиком западной художественной литературы на архаизированный литературный язык вэньянь был Линь Цинь-нань, или Линь Шу (1852—1924). В отличие от Янь Фу он не знал ни одного иностранного языка и лишь обрабатывал записанные им на слух устные переводы,

которые делались по его просьбе людьми, знавшими иностранные языки. Его первый перевод «Дамы с камелиями» Дюма вышел в 1898 г., и за двадцать с лишним лет он перевел множество книг. По одним данным — 156 произведений зарубежной художественной литературы [715, 25], по другим — 171 [539, 21], по третьим — 200 [444, 93]. Линь Шу познакомил китайских читателей с творениями Шекспира, Дефо, Свифта, Сервантеса, Л. Толстого («Детство, отрочество и юность», «Смерть Ивана Ильича», «Воскресение», «Крейцера соната» и др.), Токутоми Рока (его роман «Лучше не жить» переведен Линь Шу тоже с английского языка), Хаггарда, А. К. Дойла и многих других иностранных писателей.

Вклад Янь Фу и Линь Шу в ознакомление своих соотечественников с западной научной мыслью и культурой трудно переоценить. Но ни тот, ни другой не давал точных переводов, придерживаясь принципа «перевода-пересказа» (ишу), или «смыслового перевода» (ни). С переводными текстами они обращались весьма вольно, что неизбежно вело к отходу от оригинала, а то и к его искажению.

Консерватор Линь Шу, к тому же придерживавшийся шовинистических взглядов, не раз высказывался о национальной исключительности китайцев. И в своей переводческой деятельности он руководствовался, по его словам, лишь желанием «показать, что представляют собой западные книги, и дать понять, что европейская литература не способна сравниться с китайской» [563, 271]. То есть совершенно в духе господствовавшего у китайской элиты конца XIX в. убеждения, согласно которому, по меткому замечанию В. М. Алексеева, наличие «глубокой культуры и векового ума... Китай приписывал, в своем ослепленном самозабвении, исключительно себе» [410, 311].

Произведения зарубежных писателей в переводах Линь Шу читали преимущественно представители «образованных феодальных слоев, с презрением относившихся к разговорному китайскому языку и к западной духовной культуре» [563, 271].

По мнению многих китайских литературоведов, западная литература могла быть воспринята верхами китайского общества только в формах традиционной национальной прозы. И в самих переводах и даже в их названиях Линь Шу неизменно придерживался этой формы. Так, «Историю Тома Джонса — найденыша» Фильдинга он назвал «Записками о пещерном мраке» в подражание названию повествования, приписываемого литератору Го Сяню (ок. 26 г. до н. э. — ок. 55 г. н. э.), а «Путешествие Гулливера» Свифта — «Историей заморского великана» — тоже в подражание сочинению литератора XII в. Люй Бэнь-чжуна, которое называлось «История великана» [см.: 563, 271].

Линь Шу не заботили художественные особенности произведения, его своеобразие и неповторимость. «Китайские писате-

ли, — замечает В. Ф. Сорокин, — в начале XX в. знакомились с европейской литературой по слабым переводам, которые чаще всего воссоздавали лишь сюжет подлинника, но не его художественную ткань» [574, 23].

Лу Синь вступил на литературное поприще в начале XX в. Его первыми переводами были романы Ж. Верна «С земли на луну» (1903) и «Путешествие к центру земли» (1906). А в 1909 г. совместно с младшим братом Чжоу Цзо-жэнем¹ он подготовил и издал в Токио, где оба они в ту пору учились, двухтомный «Сборник зарубежных рассказов» [23]. В него вошло 37 произведений: Уайльд («Счастливый принц»), По (притча «Тишина»), Мопассан («Лунный свет»), Швоб (пять новелл), Андерсен (сказка «Новое платье короля»), Степняк-Кравчинский («Сказка о копейке»), Гаршин («Четыре дня» и «Встреча»), Андреев («Ложь» и «Молчание»), Чехов («В ссылке» и «В усадьбе»), Ф. Сологуб (рассказ «Поцелуй нерожденного» под названием «Любовь нерожденного», а также сказочки-притчи: «Нежный мальчик», «Леденчик», «Кусочек сахара», «Золотой кол», «Что будет?» — под названием «Истоки недоразумений», «Лягушки», «Путешественник камень», «Будущие», «Дорога и свет» и под названием «Свечки» — «Две свечки, одна свечка, три свечки»), Сенкевич («Янко-Музыкант», «Ангел», «Атаман» [?], «Фонарщик на маяке»), Мразович (два рассказа), Эфталиотис (три рассказа), Ахо («Новосел»). Примечательно, что уже тогда почти половина вошедших в сборник произведений принадлежала русским писателям, в большинстве своем бывших современниками переводчиков. Причину этого раскрыл в свое время Лу Синь. Он писал: «Когда мы учились в Японии, у нас была смутная надежда, что литература может изменять характер [человека] и переделывать общество. Этот взгляд естественным образом привел нас к мысли о пропаганде новой литературы» [цит. по: 575, 55].

В начальный период своей переводческой деятельности Лу Синь, как и другие китайские переводчики первых лет XX в., стоявшие на просветительских позициях, «не столько переводил, сколько перерабатывал подлинник», сокращал его. Так было, например, с переведенным Лу Синем на вэньянь романом Ж. Верна «С земли на луну» — в оригинале было 28 глав, а в переводе осталось 14 [см.: 565, 17]. Но, рассматривая «Сборник зарубежных рассказов» (правда, так еще не определив до конца его состав), В. И. Семанов с полным на то основанием отмечает тягу Лу Синя к литературе критического реализма и с началом ее популяризации в Китае связывает также начало нового этапа переводческой деятельности литератора. По

¹ Чжоу Цзо-жэнь — активный участник движения «4 мая» 1919 г. и «литературной революции», видный популяризатор зарубежной литературы. В 30—40-е годы, во время японской агрессии в Китае, запятнал себя сотрудничеством с оккупантами.

мнению исследователя, Лу Синь «решил переводить мировую классику точно, без адаптации», т. е. по принципу точного перевода [чжи и], который полностью, однако, смог осуществить на практике лишь в ходе движения «4 мая» 1919 г. [подробно см.: 565, 25—29].

Пока же, в течение первых двух десятилетий XX в., в Китае продолжали издаваться переводы произведений зарубежной литературы на вэньяне. Делались они в полном соответствии с существующими принципами «перевода-пересказа» и «смыслового перевода», главная цель которых по-прежнему заключалась в одном — донести до читателя в привычной для него форме прежде всего содержание книги. В подлинниках иностранную литературу в Китае той поры мало кто читал². В общем же если оставить в стороне приведенное выше националистическое высказывание Линь Шу в связи с задачей, которую он ставил перед собой, переводя иностранные произведения, то объективно для перевода на китайский язык он отбирал произведения, руководствуясь главным образом утилитарно-познавательными интересами, отчасти коммерческими побуждениями, реже — литературным вкусом [см.: 653, 274, 282].

Помимо многочисленных отдельных изданий многие переводы из иностранных авторов печатались на страницах основанных в начале XX в. журналов: «Синь сяошо» (1902), «Сюсян сяошо» (1903), «Синьсинь сяошо» (1904), «Дунфан цзачжи» (1904), «Юэюэ сяошо» (1906), «Сяошо линь» (1907), «Сяошо юэбао» (1910) и др. Большинство указанных журналов редактировали видные писатели — Лян Ци-чао, Ли Бао-цзя, У Во-яо, Цзэн Пу.

Среди многих книг зарубежных авторов, вышедших в Китае в конце XIX — начале XX в. отдельными изданиями [см.: 563, 304—311], была и «Капитанская дочка» Пушкина. В 1903 г. ее перевел с японского языка Цзи И-хуэй. На истории этого перевода мы остановимся позже. Однако сейчас заметим, что долгое время считалось, будто знакомство Китая с русской художественной литературой началось с «Капитанской дочки». Лишь в начале 1961 г. китайский литературовед А Ин (Цянь Син-цунь) установил, что раньше всех из русской классики в Китай попали три басни И. А. Крылова: «Щука», «Собачья дружба» и «Лисица и Сурок», но в переводе с английского. Как отмечает исследователь, они были помещены в книге «Общий справочник о строе и обычаях России» («Эго чжэнсу тункао»), где Крылов назван великим писателем, мастером сатиры и юмора. Первоначально эта книга под названием «Россия и ее народ» вышла в 1893 г. на английском языке

² В. И. Семанов, правда с недоверием, приводит свидетельство К. А. Вяземского из «Русского обозрения» [1895, № 2, стр. 727—728] о китайском купце из г. Маймайчэна, который якобы еще в конце прошлого века читал в подлиннике «Крейцерову сонату» Л. Толстого [см.: 563, 273].

в Индии, а в 1900 г. в переводе на китайский была издана в Шанхае [646].

Басни Крылова, бичевавшие пороки российской жизни, не могли не понравиться китайскому читателю: явления, подвергнутые в них осмеянию, были свойственны и Китаю. Там тоже вершились несправедливые суды и «Щук» за их прегрешения «бросали в реку».

В последующие годы творчество гениального русского баснописца продолжало привлекать внимание китайских переводчиков. В 1928 г. в сборнике «Известные русские произведения» была напечатана его басня «Дуб и Трость» [15]. А чуть раньше «Лебедь, Щука и Рак», «Ларчик», «Осел и Соловей», «Туча», «Кукушка и Петух» (?) в переводах Чжэн Чжэнь-до (повидимому, тоже с английского) появились в журнале «Сяошю юэбао» [911, 1922, № 2; 1924, № 11]. Лу Синь в письме к переводчику русской литературы Мэн Ши-хуаню 22 мая 1935 г. писал: «Вероятно, даже господин Чжэн Чжэнь-до не представляет себе, как трудно переводить Крылова. Сочинения этого маститого писателя в других странах тоже очень мало переводят. Я видел всего лишь три или четыре его басни в японском переводе» [512 (IV), 217].

В 1907 г. в шанхайском издательстве отдельными книгами вышла «Бэла» Лермонтова под названием «Памятник с серебряными пуговицами» и «Черный монах» Чехова в переводе с японского У Тао. Он же перевел с японского рассказ Горького «Каин и Артем», который под заголовком «Заботами спасенный. Скитания еврея» в апреле — июне 1907 г. печатался с продолжением в журнале «Дунфан цзачжи» [888, № 2—4]. В том же году в Гонконге вышла книга «Религиозные рассказы». Она состояла из двенадцати рассказов Л. Толстого, переведенных на китайский язык немецким миссионером И. Генером (его китайское имя — Е Дао-шэн): «Хозяин и работник», «Много ли человеку земли нужно?», «Где любовь, там и бог», «Бог правду видит, да не скоро скажет» и др. В 1908 г. в Шанхае был издан перевод «Князя Серебряного» А. К. Толстого под названием «Неизмеримая мощь», а в 1909 г. в журнале «Сяошю шибао» была напечатана «Палата № 6» Чехова [см.: 563, 309].

Так произведения русских писателей постепенно начинали занимать достойное место в потоке переводной литературы в Китае начала нынешнего века. Об этом можно судить по библиографии, составленной В. И. Семановым в 1962 г. [см.: 563, 304—311]. Если же дополнить ее новыми данными, то по количеству прозаических произведений, переведенных на китайский язык в последнее десятилетие XIX в. и в первое десятилетие XX в., американская и европейские литературы могут быть расположены в следующем порядке: английская — 81 название (Гольдсмит, Дефо, Диккенс, Дойл, Моррисон, Свифт, Скотт, Спенсер, Стивенсон, Уайльд, Хаггард, Шекспир и др.); фран-

пузская — 38 (Верн, Вольтер, Гюго, Дюма-отец, Дюма-сын, Мопассан, Сад, Сю, Швоб); русская — 28 (Андреев, Гаршин, Горький, Лермонтов, Пушкин, Сологуб, Степняк-Кравчинский, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, Чехов); американская — 8 (Беллами, Бернетт, Бичер-Стоу, Ирвинг, По); польская — 4 (Сенкевич); новогреческая — 3; боснийская — 2; венгерская, немецкая, финская и швейцарская литературы — по одному произведению.

Отметим и такое немаловажное обстоятельство. Если в первое десятилетие XX в., например, в Л. Н. Толстом Китай видел в основном проповедника (сборник «Религиозные рассказы»), то в 10-е годы там уже разглядели в нем гениального художника. На китайский язык были переведены его повести «Дьявол» (под заглавием «Грань человека и дьявола», 1911), «Крейцеров соната» (под названием «Страсть и ненависть», 1911), «Записки маркера» (1914), рассказы «Набег» (1915), «Утро помещика» (1917), «Севастопольские рассказы» (1917), пьесы «Живой труп» (1917), «Плоды просвещения» (1918), повести «Детство, отрочество и юность» (1918), «Семейное счастье» (1919). В сокращенном переводе появляются романы «Воскресение» (1914) и «Анна Каренина» (1917) [см.: 618, 84].

Итак, распространение русской классики в Китае началось с появления в 1900 г.³ на китайском языке трех басен Крылова и продолжалось почти непрерывно более шести десятилетий с постоянно возрастающим интересом китайской общественности к творчеству русских писателей. Интерес этот предопределялся прежде всего обстоятельствами общественно-исторического развития России и Китая, а также состоянием нарождавшейся новой китайской литературы. Неуклонно росло количество и улучшалось качество переводов русских произведений на китайский язык, языки-посредники (английский, японский, немецкий, французский) постепенно при переводах уступали свое место языку оригинала. Шел процесс критического осмысления и творческого освоения наследия русских художников слова в Китае.

Время распространения русской классики в Китае правомерно, на мой взгляд, разбить на четыре этапа, каждый из которых имеет свои характерные черты.

Первый этап приходится на первое и второе десятилетия XX в. Второй начинается в 1919 г. с движения «4 мая» и завершается в конце 20-х годов. Третий — 30—40-е годы. Четвертый начался с образованием Китайской Народной Республики в 1949 г. и продолжался более десяти лет⁴.

³ Правда, А. И. Шифман в книге «Лев Толстой и Восток» ссылается на биографию П. Д. Драганова «Гр. Л. Н. Толстой как писатель всемирный» (СПб., 1903), где есть упоминания о переводах из Толстого на китайский язык, относящихся к 1895 и 1903 гг. Но тут же советский исследователь замечает, что обнаружить их пока не удалось [см.: 618, 494].

⁴ В «Краткой истории переводной литературы в Китае» [709], общая характеристика которой дана мною во «Введении», намечены основные эта-

Отличительной особенностью первого из намеченных периодов являлся возросший интерес передовой китайской интеллигенции к событиям, происходящим в соседней стране, к духовной культуре ее народа. Мощным толчком к этому послужило нарастание революционного движения в России, особенно первая русская революция 1905—1907 гг. О свободолобивой, подлинно демократической русской литературе китайский читатель узнавал не только из прессы, выходившей в самом Китае, но и из журналов, которые издавались революционной партией Сунь Ят-сена в Японии. «Горячая любовь китайцев к русской литературе, — отмечает историк Ли Шу, — возникла под непосредственным влиянием революции 1905—1907 гг. в России» [504, 358]. Такого же мнения придерживаются и другие исследователи [см., например: 563, 277].

Корни этого повышенного интереса, а затем и любви китайского читателя к русской литературе кроются в самих потребностях общественного развития Китая тех лет, в политической обстановке, складывавшейся там в преддверии буржуазной революции 1911—1913 гг.

Лу Синь, например, тяжело переживавший угнетенное положение своего и других народов и в то время действительно не видевший выхода из тупика, обратился к рассказам Андреева и Гаршина. И не только потому, что произведениям этих авторов присущ пессимизм, на чем особо настаивает В. И. Семанов [см.: 565, 26—27], а прежде всего потому, что они имеют гуманистический характер, реалистичны и разоблачают фальшивую мораль классового общества [см.: 575, 55]. Мотивы, побудившие Лу Синя перевести, в частности, гаршинские «Четыре дня», а Чжоу Цзо-жэня — «Встречу», становятся яснее, если учесть резко антивоенную направленность первого рассказа и злободневную для Китая той поры проблему второго — два возможных для интеллигенции пути: либо буржуазное обогащение, либо исполненное лишений служение народу.

Почти четверть века спустя, в 1932 г., Лу Синь расскажет в статье «Приветственную литературные связи Китая и России», что принесли китайцам творения русских классиков: «Русская литература раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу... Мы поняли самое важное, что в мире существуют два класса — угнетатели и угнетенные! ...Тогда это явилось величайшим открытием, равным открытию огня, когда... мрак ночи осветился ярким пламенем» [511, 99].

пы проникновения зарубежной литературы в литературу Китая, начиная с переводов буддийских канонов во II в. и вплоть до конца 50-х годов нынешнего века. Предложенная периодизация страдает, с моей точки зрения, ничем не оправданной дробностью периодов, относящихся к новому и новейшему времени: «опиумные» войны — китайско-японская война 1894—1895 гг.; китайско-японская война — 1905 г.; 1905 г. — движение «4 мая» 1919 г.; 1919—1927 гг.; 1927—1937 гг.; 1937—1942 гг.; 1942—1949 гг.; 1949—1958 гг.

А тогда, на заре века, он выступил со статьей «О силе сатанинской поэзии». В ней Лу Синь впервые изложил свои воззрения на литературу. Кроме того, статья имела важное значение для ознакомления китайского читателя с наследием Пушкина, Лермонтова, Гоголя, творчество которых ознаменовало победу реализма в русской литературе.

Таким образом, единая направленность Лу Синя, его обращение и в переводах и в популяризаторской деятельности к литературе критического реализма [см.: 575, 56] свидетельствовали о понимании им того, что литература имеет не только просветительские цели и задачи. В более общем плане подобная эволюция взглядов означала, что в недрах первого по нашей периодизации периода распространения русской классики в Китае уже начала складываться тенденция, которая станет основной, ведущей на последующих этапах, когда полное предпочтение будет отдано сначала литературе критического, а затем и социалистического реализма. И это несмотря на то, что после «литературной революции», как отмечал В. М. Алексеев, «мировая литература хлынула в Китай сокрушительным потоком: из всех европейских и американских стран, из всех времен, обществ, направлений... Натурализм и романтизм, не говоря уже о всех других „измах“ литературных направлений, уже давно отжившие свое в Европе, оказались на китайской почве чем-то чрезвычайно новым, внесшим в литературу снова жизнь и волнение, хотя уже на иной почве, в ином окружении, в иной среде и на ином языке. Все, что изживалось Европой, одновременно в разных странах, но *последовательно*, наводнило Китай *единовременно*...» [410, 312].

С развитием движения «4 мая» 1919 г. обострилась борьба за новую культуру и начался следующий этап распространения зарубежной, в том числе и русской, литературы в Китае. В отборе произведений для перевода на китайский язык (при том, что элемент случайности в этом деле еще не был изжит) определяющую роль стали играть цели и задачи революционной борьбы, особенно революции 1925—1927 гг. На этом периоде я остановлюсь более подробно, потому что для проникновения нашей отечественной классики в китайскую литературу он явился переломным. Немаловажная роль в этом принадлежит китайским периодическим изданиям.

Политический и духовный подъем в стране, рост общественного самосознания народа в период движения против империализма, национального угнетения и внутренней феодальной реакции проявились помимо всего прочего в возникновении невиданного доселе множества новых печатных изданий — журналов, литературных приложений к газетам.

Раздвигая временные рамки движения «4 мая» с 1919 по 1927 г., некоторые исследователи говорят о существовании в Китае тех лет 400 названий новых газет, литературных при-

ложений к ним и журналов, выходивших на современном литературном языке байхуа [см., например: 587, 9]. Американский исследователь Чжоу Цзэ-цзун, данные которого наиболее точны и полны, насчитывает около 400 периодических изданий, которые появились только в течение полугода после событий «4 мая» 1919 г. [830, 178].

Ежедневные газеты, литературные приложения к ним, журналы ежемесячные, двухнедельные, еженедельные создавались представителями разных кругов интеллигенции, отражая различные мировоззрения и взгляды, характерные для китайского общества того времени. Одни печатные издания существовали довольно долго, другие, едва возникнув, закрывались. Продолжали выходить и некоторые «старые» журналы («Дунфан цзачжи», «Сяошо юэбао»), изменившие, однако, в связи с разрывшимся движением за новую культуру, за новый литературный язык свою прежнюю ориентацию. И на их страницах стали появляться переводы произведений иностранных писателей — теперь уже на языке байхуа, близком к нормам разговорной речи.

В деятельности китайских журналов и приложений к газетам той поры меня прежде всего интересует то, как они вели пропаганду русской литературы.

Обычно в числе основных изданий периода движения «4 мая» называют журналы «Синь циннянь», «Минь до», «Синь чао», «Мэйчжоу пинлунь», «Шаонянь Чжунго», «Цзефан юй гайцзао», «Пинминь», «Дунфан цзачжи», «Сяошо юэбао», а также приложения к газетам — одной пекинской и двум шанхайским⁵.

Одним из основных, ведущих периодических изданий времени борьбы за новую культуру, и в особенности движения «4 мая», несомненно, был журнал «Синь циннянь». Первый его том, состоявший из шести номеров (сентябрь 1915 — февраль 1916 г.), назывался «Циннянь цзачжи». Уже в первых книжках журнала публикуются переводы «Вешних вод» [922, 1915, № 1—4] и отрывков из «Первой любви» [922, 1916, № 5, 6; 901, 1916, № 1, 2] Тургенева, статья Жу Фэя «Уход и смерть Толстого» [922, 1915, № 2]. Затем на страницах журнала печатаются переводы пьес Уайльда, стихотворений Тагора, биография Байрона. Тогдашний редактор этого журнала Чэнь Ду-сю в статьях о западной литературе называет Л. Толстого, Ибсена и Золя величайшими писателями мира и предсказывает, что реализм станет творческим методом новой китайской литературы.

⁵ Довольно подробный обзор всех этих изданий содержится, например, в вышедшей в 1971 г. в Токио книге австралийской китаистки Бони С. Мак-Доугал «Проникновение западных литературных теорий в новый Китай (1919—1925)» [843, 10—41].

С 1918 г. журнал «Синь циннянь» стал выходить полностью на байхуа. Июньская книжка за этот год была посвящена Ибсену (статья Ху Ши о драматурге, полный перевод «Кукольного дома», отрывки из «Врага народа» и «Маленького Эйольфа»). В числе других писателей, переводы произведений которых публиковались на страницах журнала в 1918-м и в начале 1919 г., были: Сологуб, Куприн, Телешов, Тургенев, Л. Толстой, Чехов, Сенкевич, Андерсен, Стриндберг, Эфталиотис, Тагор, Уайльд и др. В номерах седьмого тома (декабрь 1919 — май 1920 г.) печатались переводы произведений Андреева, Вас. Немировича-Данченко, Куприна, Жеромского, Мусянокодзи Санацу, Бьёрнсона. В восьмом томе (сентябрь 1920 — апрель 1921 г.) были широко представлены писатели из России и Восточной Европы — Горький, Короленко, Арцыбашев, Сенкевич, Прус и др. Чжоу Цзо-жэнь, автор большинства переводов произведений указанных выше писателей, перевел также два рассказа японских авторов Куникидо Doppo и Сенке Монтомаро. Девятый том (май 1921 — июль 1922 г.) содержал переводы произведений ирландских и норвежских писателей (Грегори, Бойера, Гамсуна), а также Бласко Ибаньеса и Мопассана. После 1922 г. количество художественных произведений, публикуемых в журнале, постепенно снизилось.

Журнал «Минь до» был основан в Токио в 1916 г., а затем, после мая 1918 г. по 1929 г., издавался в Шанхае. В нем сотрудничали Го Мо-жо, Тянь Хань, Шэнь Янь-бин (Мао Дунь), Чжэн Чжэнь-до и Ху Юй-чжи. Одной из первых статей на литературные темы, опубликованных в «Минь до» в мае 1919 г., был обзор литературной мысли в России, сделанный Тянь Ханем. После движения «4 мая» число публикаций художественных произведений возросло. Однако основное внимание журнала уделял пропаганде взглядов Бергсона, Дарвина и Канта, которым посвящались специальные номера.

Студенческий журнал Пекинского университета «Синь чао» просуществовал с января 1919 по март 1922 г. Основное внимание журнала было сосредоточено на проблемах философии и общественных науках. Вместе с тем почти в каждом номере публиковались переводы произведений зарубежной литературы — Зудермана, Ибсена, Уайльда, Горького, Шоу, Метерлинка, Франса, Л. Толстого, Ницше и др.

Журнал «Мэйчжоу пинлунь» выходил в Пекине с декабря 1918 по август 1919 г. Наряду с материалами, освещающими политические события, в нем публиковались переводы из Мопассана, Стриндберга, Бьёрнсона и Шрайнера.

В июле 1919 г. в Пекине появился еще один журнал — «Шаоянь Чжунго». В нем публиковались переводы произведений Мопассана, Л. Толстого, Чехова, Лондона, Уитмена, Тагора, Гёте, Шиллера, Ницше, Пушкина, Горького, Доде, Метерлинка, Бодлера, Блейка, Шелли, а также статьи главным

образом о писателях-романтиках. Издательство того же названия, что и журнал, выпустило в 1922 г. серию книг с переводами из Мопассана, Доде, Прево, Короленко, а также переработанные Тянь Ханем драмы «Гамлет», «Ромео и Джульетта» Шекспира и «Соломея» Уайльда. В последующие два года был издан сборник современных японских пьес и история французской литературы.

Одним из наиболее известных общественно-политических и литературных изданий того времени был журнал «Цзефан юй гайцзао» (с сентября 1920 г. — «Гайцзао»), который выходил в Шанхае с 1 сентября 1919 по 15 сентября 1922 г. сначала раз в две недели, а затем раз в месяц. В журнале сотрудничали видные деятели движения за новую культуру. Шэнь Янь-бин (Мао Дунь) опубликовал в нем свои переводы с английского — «Смерть Тентажиля» Метерлинка и часть книги Ницше «Так говорил Заратустра», а также статьи о Барбюсе и Л. Толстом. Часто на страницах журнала появлялись статьи Чжэн Чжэнь-до о русской литературе — «Причины взлета русской литературы и его отзвуки» (декабрь 1920 г.), «Переводчики истории русской литературы» (июль 1921 г.)⁶; материалы Цюй Ши-ина о греческой литературе; Лян Ци-чао — о китайской; печатались переводы из Мопассана, Чехова, Голсуорси и Гаршина.

В еженедельном студенческом журнале Фуданьского университета (Шанхай) «Пинминь» (1920—1924 гг.) публиковались переводы из Мопассана, Голсуорси, Л. Толстого, Синга (ирландский драматург), Грегори, Ибсена, Стриндберга, Андерсена, Тагора, Чехова, Вордсворта, Гёте, Лонгфелло, Браунинга, Росетти и др.

Что касается многогранной деятельности журналов «Дунфан цзачжи» и «Сяошо юэбао» по пропаганде зарубежной литературы и русской классики, то о ней я еще не раз буду говорить в последующих главах книги. Здесь же лишь замечу, что в ознаменование двадцатой годовщины со времени основания первого из них, отмечавшейся в 1924 г., шанхайское издательство «Шаньу иньшугуань» в 1923 г. выпустило серию книг. В них были включены критические статьи по зарубежной литературе — французской, русской, английской, немецкой, японской и ирландской, переводы из западных писателей и оригинальные китайские произведения, которые ранее публиковались на страницах журнала [подробно см.: 843, 19—20]. В «Сяошо юэбао» помимо многочисленных переводов из русских классиков публиковались главы будущей книги Чжэн Чжэнь-до «Краткий очерк истории русской литературы» [см., например: 911, 1923, № 6], посвященные, в частности, творчеству Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

⁶ К сожалению, эти, как и многие другие, публикации из китайской периодики того времени сейчас недоступны для прочтения.

Свой вклад в ознакомление китайского читателя с иностранной литературой в годы борьбы за новую культуру внесли литературные приложения к газетам: «Чэньбао фукань», «Цзюэу» и «Сюэдэн».

«Чэньбао фукань» в 1919—1922 гг. — ежедневное приложение к пекинской газете «Чэньбао», ее седьмая полоса. Незадолго до начала движения «4 мая» 1919 г. для редактирования приложения к газете был приглашен Ли Да-чжао, в будущем один из основателей Коммунистической партии Китая, который проработал в «Чэньбао» около года. На посту редактора его сменил Сунь Фу-юань. Впоследствии седьмая полоса стала выходить в виде отдельного приложения к газете («Чэньбао фу-цзюань»). Статьи по истории и теории литературы печатались здесь редко, зато переводов было много. По количеству переведенных на китайский язык произведений первое место занимал Мопассан. За ним следовали Л. Толстой и Чехов, Пушкин, Тургенев, Андреев, Короленко. «Среди русских, — отмечает Б. С. Мак-Дугал, — которые своей численностью далеко превосходили всех остальных, был Василий Ерошенко, написавший множество сказок и рассказов...» [843, 20]. В приложении печатались также новеллы Эфталиотиса, пьесы Шницлера, де Мюссе, Грегори, Стриндберга, Тургенева и Л. Толстого, стихотворения Гёте, Китса, Шиллера, Тагора, Лонгфелло, Мастерса, стихотворения в прозе Тургенева. В номере от 28 февраля 1921 г. была опубликована статья Мяо Цзинь-юаня «Скорблю о господине Кропоткине», скончавшемся за три недели до этого и хорошо известном китайской молодежи.

«Цзюэу» — основанное в июне 1919 г. приложение к шанхайской газете «Миньго жибао», издававшейся с 1915 по 1931 г. Редактором приложения был Шао Ли-цзы. Среди постоянных авторов «Цзюэу» были: Чжоу Цзо-жэнь, писавший о русской литературе и переводивший рассказы писателей Японии и стран Восточной Европы, а также стихотворения в прозе Бодлера; Лу Синь, публиковавший оригинальные произведения и переводы своего русского друга В. Ерошенко; Шэнь Янь-бинь, выступавший как переводчик стихотворений Петефи и автор статей о драме, западной поэзии и о столетнем юбилее Байрона; его брат Шэнь Цзэ-минь, занимавшийся историей литературы, переводами стихотворений Уайльда; Ху Юй-чжи, писавший об английской литературе, о В. Ерошенко и о других писателях.

В этом же приложении печатались переводы стихотворений в прозе Тургенева, статьи японского исследователя Нобори Сёму о русской революционной литературе, исповедь О. Уайльда «De Profundis» в переводе на китайский язык. В номере от 12 декабря 1922 г. был помещен перевод статьи «Место русской литературы в мире», автором которой был живший в Пекине В. Я. Ерошенко.

«Сюэдэн» — основанное в марте 1918 г. приложение к шан-

хайской газете «Шиши синьбао» (начала издаваться в 1908 г.) было, пожалуй, наиболее влиятельным. Его поочередно редактировали Цзун Бай-хуа, Го Шао-юй, Ли Ши-цзэнь и Чжэн Чжэнь-до. К участию в приложении был привлечен широкий круг писателей: Го Мо-жо, Тянь Хань, Се Бин-синь, Юй Да-фу, Шэнь Янь-бин, Лян Ци-чао, Ван Ду-цин и Сюй Чжи-мо. «На страницах приложения, — замечает Б. С. Мак-Дугал, — было представлено такое разнообразие западных писателей, что любое перечисление их оказалось бы неполным» [843, 23]. Здесь публиковались переводы из Тагора, Ерошенко, Уайльда, Уитмена, из английских и немецких поэтов-романтиков, скандинавских реалистов и переводы произведений чуть ли не всех русских писателей. В двух номерах приложения (30 и 31 декабря 1921 г.) вышел перевод статьи неизвестного автора (переводчик Тянь Пин) — «Краткая история русской литературы».

Даже простое перечисление имен западноевропейских и русских авторов, переводы произведений которых чуть ли не из номера в номер помещались на страницах китайских журналов и газет периода движения «4 мая», свидетельствует о весьма разнообразных литературных симпатиях и вкусах китайских литераторов. В произведениях зарубежных писателей, которые отбирались для перевода, они искали что-то созвучное своим настроениям и чаяниям китайского читателя. Очевидно, именно гуманистическая направленность одного из лучших романов братьев Гонкуров — «Жермини Ласерте», в котором показана трагедия простого человека, привлекла китайского переводчика. Часть этого произведения была переведена на байхуа и опубликована в 1917 г. в «Синь циннянь». На страницах этого же журнала публиковались переводы произведений греческого новеллиста Эфталиотиса, для творчества которого характерно изображение жизни деревни и внутреннего мира бедного человека. А среди многих переведенных на китайский язык стихотворений была и «Песня о рубашке» Томаса Гуда о тяжелом труде швей, так полюбившаяся в свое время на родине поэта чартистам.

Бурные события 20-х годов текущего столетия, революция 1925—1927 гг. тоже предъявляли свои требования к переводчикам зарубежной литературы на китайский язык. Часто при отборе произведений для перевода руководствовались чисто политическими соображениями. Известно, например, что Цюй Цю-бо, в то время уже один из видных руководителей КПК, в 1925—1926 гг. посоветовал Го Мо-жо перевести на китайский язык «Войну и мир» Л. Толстого и подчеркнул при этом антибонапартистскую направленность романа, которая из-за бонапартистских амбиций Чан Кай-ши имела особое значение для Китая тех лет [см.: 630, 41].

Но одними только политическими соображениями, симпатиями и вкусами переводчиков, созвучием западноевропейских про-

изведений их духовным запросам и настроениям невозможно объяснить того поистине могучего потока зарубежной литературы, который хлынул в Китай в конце 10-х — начале 20-х годов. Процесс этот, совершенно очевидно, был вызван к жизни целым рядом факторов социального, идеологического и даже психологического порядка. В. М. Алексеев в статье «Русские писатели в китайских переводах» (1922), ставшей ныне библиографической редкостью, привлекает наше внимание к еще одному, весьма существенному и немаловажному обстоятельству — к изменившейся в Китае той поры, так сказать, языковой ситуации. Он писал: «С тех пор как китайский классический язык, овладение которым достигалось на его родине с таким чудовищным трудом, перестал безраздельно царствовать в китайской литературе и слышимые уху формы языка начали поднимать голову, в китайской литературе была пробита большая брешь, в которую сразу устремилось все то, что ранее бушевало за плотиной живого моря человеческой мысли, но от цветущих садов литературы было отгорожено затейливо построенной и заботливо поддерживаемой стеной. И прежде всего, в ритмическую, музыкальную, построенную из древних мелодических единиц китайскую речь, которая до этого времени все идущее со стороны должна была предварительно подвергнуть музыкальной трансформации на старинный лад, в эту речь хлынули бесконечные потоки переводов с иностранных языков. Для них уже не существовало непреодолимых трудностей переложения на старинную речь, к их услугам оказался живой, разговорный язык и его многообразные компромиссы со старым, так что любое произведение Запада могло уже найти себе быструю кисть ловкого переводчика» [412, 73].

Помимо названных выше журналов и литературных приложений к газетам в годы движения «4 мая» в Китае, как уже говорилось, появилось множество других периодических изданий. В их числе были и журналы прежде всего общественно-политического толка — «Синь шэхуй» и «Жэньдао»⁷, имевшие весьма короткую историю. Тем не менее на их деятельности следует остановиться⁸. Во-первых, потому, что в работах по истории Китая и о китайской литературе о них сказано еще чрезвычайно мало. Во-вторых, литературная направленность этих изданий во многом предопределила ориентацию, цели и задачи созданного вскоре Общества изучения литературы, или Литера-

⁷ К главным периодическим изданиям первых двух лет движения «4 мая» Чжоу Цзэ-цзун справедливо относит «Синь циньянь», «Синь чао» и девять других, к второстепенным («в основном существовавшим недолго или менее influential») в числе сотен прочих — «Синь шэхуй» и «Жэньдао» [830, 179].

⁸ О политических взглядах и настроениях участников журналов см.: 629, 177—186; 651, 320—331, 408—414, 801—806.

турного сообщества, а бывшие зачинатели и участники «Синь шэхуй» и «Жэньдао» составили его костяк.

1 ноября 1919 г. в Пекине вышел первый номер ежедекадника «Синь шэхуй». За полгода существования журнала его читатели получили 18 номеров (№ 18 вышел в свет 20 апреля 1920 г.). Был подготовлен и следующий, девятнадцатый, номер⁹, который приурочивался к Первому мая 1920 г.—Международному празднику труда. Но номер этот был запрещен полицией¹⁰ и в продажу не поступил.

Инициаторами создания ежедекадника «Синь шэхуй», постоянными его авторами и редакторами являлись активные участники студенческих выступлений в майские и июньские дни 1919 г.—студент Пекинского института железнодорожного транспорта Чжэн Чжэнь-до (1898—1958), студенты Пекинского института русского языка Гэн Цзи-чжи (1898—1947) и Цюй Цю-бо (1899—1935)¹¹, а также дядя Цюй Цю-бо — Цюй Ши-ин (Цюй Цзун-нун), занимавшийся, в частности, изучением греческой литературы. Впоследствии к сотрудничеству в журнале были привлечены молодой писатель Ван Тун-чжао (1898—1957), студент Яньцзинского университета, будущий писатель Сюй Ди-шань (1893—1941) и др.

В редакционной статье, открывающей первый номер «Синь шэхуй», указывалось, что новый журнал будет «отдавать все силы делу переустройства общества». Учредители журнала обаялись решительно противостоять недостаткам старого строя, посредством всеобщего образования развернуть мирное движение за переустройство общества.

⁹ О подготовке этого номера сообщалось на страницах «Синь шэхуй», а также в других периодических изданиях [см.: 651, 320].

¹⁰ О закрытии журнала «Синь шэхуй» пекинским полицейским управлением сообщалось в шанхайской газете «Миньго жибао» от 25 мая 1920 г. Этот номер (№ 19) до настоящего времени обнаружить не удалось.

¹¹ Несколько раньше Чжэн Чжэнь-до, Гэн Цзи-чжи и Цюй Цю-бо начали сотрудничать в основанном в Пекине ежемесячном журнале «Синь Чжунго», выходившем регулярно с мая 1919 по август 1920 г. Видимо, по своим целям и задачам это издание мало чем отличалось от «Синь шэхуй»: и в том и в другом обсуждались проблемы общественного переустройства, оба они занимались популяризацией русской классической литературы. Чжэн Чжэнь-до, например, выступил в «Синь Чжунго» со статьей «Русская литература эпохи реализма» [903, II, 1920, № 7—8], в которой коснулся творчества Гоголя, Тютчева, Аксакова и других русских писателей. Нередко на страницах обоих журналов помещались одни и те же материалы, как это было, в частности, со статьей Цюй Цю-бо «Общество и преступление» [см.: 629, 178].

В номере «Синь Чжунго» от 15 мая 1920 г. был опубликован перевод рассказа Л. Толстого «Три смерти», выполненный Гэн Куаном (Гэн Цзи-чжи). В. М. Алексеев, оценив его вскоре после появления как «довольно верный, особенно в передаче разговорных фраз, которые удачно идиоматизированы», вместе с тем высказал предположение, что этот перевод, изобилующий пропусками, грубыми ошибками и искажениями подлинника, произведет на читателей-китайцев отталкивающее впечатление [см.: 412, 75—79].

5 августа 1920 г. редколлегия старого состава выпустила в свет первую и последнюю книжку журнала «Жэньдао». Вторым номер готовился к изданию, но в процессе работы над ним взгляды редакторского коллектива во многом разошлись, и он так и не вышел в свет.

О литературных вкусах участников журналов «Синь шэхуй» и «Жэньдао» можно, думается, судить по тому, какие произведения зарубежных писателей они отбирали, переводили и публиковали. Весьма показательно здесь и оригинальное творчество постоянных авторов журналов, которые в ту пору делали свои первые шаги в литературе.

Деятельность «Синь шэхуй» и «Жэньдао» по ознакомлению китайского читателя с зарубежной классикой для нас особенно интересна, и прежде всего тем, что именно на страницах этих двух изданий выступили, так сказать, с пробой пера Цюй Цю-бо и Гэн Цзи-чжи — первые в Китае переводчики произведений русских, а затем и советских писателей непосредственно с языка оригинала.

Разумеется, их переводческая работа не ограничивалась рамками журналов «Синь шэхуй» и «Жэньдао». Цюй Цю-бо, например, выступил инициатором издания «Библиотеки русской литературы» и «Библиотечки русской драматургии», выпуски которых знакомили китайскую общественность с классикой соседней страны. В 1919—1920 гг. в переводах Цюй Цю-бо и Гэн Цзи-чжи в различных китайских журналах того времени печатаются произведения Л. Толстого («Беседа досужих людей» — пролог к повести «Ходите в свет, пока есть свет», «Молитва», «Чем люди живы?», «Три смерти», «Ильяс», «Ассирийский царь Ассархадон», послесловие к «Крейцеровой сонате»), Гоголя («Лакейская», отрывок из «Невского проспекта»). Кроме того, Цюй Цю-бо публикует статьи «О „Повестях Белкина“ Пушкина» и «Предисловие к „Сборнику рассказов известных русских писателей“».

Объяснение причин резко возросшего в Китае конца 10-х — начала 20-х годов XX в. интереса к русской литературе мы находим в только что упомянутом «Предисловии» Цюй Цю-бо. «Изучение русской литературы приобрело в Китае широкий размах, — писал он 16 марта 1920 г. — В чем причина этого? Главная причина заключается в том, что в результате красной большевистской революции в России произошли величайшие политические, экономические и социальные сдвиги, революция всколыхнула весь мир и оказала влияние на развитие идей во всех странах. Всем захотелось понять сущность этой революции, ближе познакомиться с культурой России — и вот внимание человечества оказалось прикованным к России, к русской литературе. А так как в китайском обществе, где так много мрачного и трагического, люди искали новых путей в жизни, их сердца не мог не взволновать докатившийся до них неслыхан-

ный доселе грохот крушения старого общества. Поэтому и у нас все заинтересовались Россией, а русская литература стала ориентиром для китайских писателей» [603, 89].

В подтверждение этой мысли скажем, что за период с марта 1918 по декабрь 1920 г. на страницах крупнейших периодических изданий тех лет — журналов «Синь циннянь», «Синь чао», «Цзюэу» и литературного приложения к газете «Чэньбао» — было опубликовано 25 переводов произведений русских писателей. Наибольший успех выпал на долю Л. Н. Толстого — его произведения печатались 12 раз («Работник Емельян и пустой барабан», «Кавказский пленник», «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях», «Зерно с куриное яйцо», «Ильяс», «Сила детства», «Пожар», «Девчонки умнее стариков» и др.). Произведения Горького публиковались три раза (в том числе рассказы «Вывод» и «Городок»), Куприна и Сологуба — по два раза, Тургенева — один (подборка из двух стихотворений в прозе: «Собака» и «Посещение»), Короленко — один раз («Сон Макара»), Чехова, Андреева, Вас. Немировича-Данченко и Арцыбашева — по разу.

Что касается произведений Л. Толстого, то весьма характерно, что китайские переводчики того времени отбирали для перевода прежде всего его рассказы и сказки из «Новой азбуки» и «Русских книг для чтения». Как известно, составляя «Азбуку», Толстой стремился к предельной простоте и ясности языка, а показательным с этой точки зрения сам он считал рассказ «Кавказский пленник», тоже вошедший в «Азбуку» [см.: 462, 248]. Простота, доходчивость произведений художественной литературы, ясность их языка и стиля становились также лозунгом «литературной революции».

«Синь шэхуй» и «Жэньдао», как и другие китайские журналы тех лет, отдавали предпочтение переводам произведений русских писателей.

В переводах Гэн Цзи-чжи были опубликованы: статья Л. Толстого, озаглавленная «Проблемы социальных исследований»¹² [904, № 1—2], его трактат «Так что же нам делать?» [904, № 3—6, 8, 9], рассказ Чехова «Ну, публика!» [904, № 9—12], стихотворение Плещеева «Вперед! Без страха и сомненья» (в переводе — «Вперед») [904, № 8], стихотворение в прозе Тургенева «Морское плаванье» [904, № 6]. В переводе С. (псевдоним, подлинная фамилия переводчика не установлена) вышел рассказ Гаршина «Четыре дня» (в переводе — «Дневник за четыре дня, написанный раненым») [892, № 1].

Отбор таких произведений для перевода был отнюдь не случайным. Несомненно, например, что и переводчика Гэн Цзи-чжи и его друзей по журналу «Синь шэхуй» в трактате Л. Тол-

¹² Какую статью Л. Толстого опубликовал переводчик, установить пока не удалось.

стого «Так что же нам делать?» привлекли и описанные в нем ужасы городской нищеты, от которой так страдал Китай той поры, и поставленные в книге русского писателя проблемы религии, морали, науки, искусства и педагогики¹³.

Достаточно вспомнить программу «Синь шэхуй» [см.: 629, 178—179] и опубликованные в журнале многочисленные статьи с призывами к просвещению, науке, разуму, свету и свободе, чтобы понять, почему в этом издании появился перевод знаменитого плещеевского стихотворения «Вперед! Без страха и сомнения», строки которого о «знамени науки», о «святой истине», о необходимости «жрецов греха и лжи... глаголом истины карать» [см.: 545, 25—26] находили горячий отклик в сердцах юных китайских революционеров.

Это стихотворение русского поэта-петрашевца явилось, по выражению одного советского исследователя, «своего рода марсельезой поколения 40-х годов» [см.: 502, 730], и однажды Цюй Цю-бо сказал, что во многом идеи его товарищей по журналу «напоминали взгляды русской молодежи сороковых годов XIX в.» [603, 40].

Было бы, конечно, неверно утверждать, что каждый раз литератор при переводе произведения русской литературы на китайский язык исходил только из его идейной направленности и содержания. Несомненно, китайских переводчиков привлекали и художественные достоинства избираемых произведений. Однако, зная о резко отрицательном отношении авторов журнала «Синь шэхуй» к войнам, мы понимаем: выбор переводчика пал на рассказ Гаршина «Четыре дня» потому, что в нем вскрыт весь ужас кровавой Балканской войны [см.: 532, 11]. Понятно также, почему молодых китайских литераторов заинтересовало «Морское плавание» Тургенева. Герой этого произведения, страдающий во время плавания на английском пароходе от одиночества, сумрачной погоды и неприветливости экипажа, находит утешение в единственно близком ему существе — маленькой обезьянке. Такими же одинокими и неприкаянными в условиях мрачной китайской действительности чувствовали себя тогда и многие китайские интеллигенты, которые еще не видели, что выход из тупика — борьба за общенародные интересы.

В журналах «Синь шэхуй» и «Жэньдао» переводов художественных произведений с западных языков публиковалось значительно меньше, чем с русского. Но и при переводах европейской классической литературы китайских переводчиков интересовала социальная направленность произведений. Угнетение и эксплуатация китайских рабов на капиталистических предприятиях, о которых не раз писал Цюй Цю-бо в своих полити-

¹³ Педагогическим взглядам Л. Толстого была посвящена специальная статья Чжэн Чжэнь-до «Взгляды Толстого на просвещение» [904, № 14, 7—9].

ческих статьях, побудили молодого революционера перевести с французского языка на китайский небольшой отрывок из социального романа Альфонса Доде «Фромон младший и Рислер старший», дав ему название «После получки» [904, 1920, № 17]. Это яркая картинка о том, как в субботний вечер, с которого, собственно, начинается воскресный отдых рабочих, целую неделю занимающихся непосильным, иссушающим тело и душу трудом, происходит раздача получки, урезанной без всяких причин на то высокими штрафами. А у проходной фабрики своих кормильцев ждут несчастные жены и босоногие ребятишки...

В восемнадцатом номере журнала был помещен в переводе с английского отрывок из поэмы Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка», названный переводчиком (имя его установить не удалось) «Новая песнь, лучшая песнь». И строфы немецкого поэта:

Мы новую песню, мы лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаем;
Мы в небо землю превратим,
Земля нам будет раем.
...Вот новая песнь! Лучшая песнь!
Ликуя, поют миллионы!
Умолкнул погребальный звон,
Забыты надгробные стоны! —
[449, 343, 344]

зазвучали со страниц китайского журнала как символ веры в торжество счастья и добра, в грядущую победу сил света и справедливости.

На страницах журнала «Жэньдао» [892, 1920, № 1] была опубликована переведенная Чжэн Чжэнь-до с английского языка статья о поэтическом сборнике Рабиндраната Тагора «Гитанджали» (1910). Что, казалось бы, могло привлечь в большинстве своем революционно настроенных китайских интеллигентов, по-разному, но ратовавших за переустройство общества, за отказ от суеверий и феодальных догм, в песнопениях индийского поэта? Постоянные обращения к дживан-давата — богу жизни [581, 255, 256], мольбы поэта, обращенные к смерти [581, 263], или символический образ «золотой ладьи», зовущей поэта из жизни [581, 238]? Нет, конечно же, не это. Прежде всего их привлекали любовь Р. Тагора к людям, его страстные призывы к соотечественникам покончить с религиозной разобщенностью, с униженным положением индийского народа, мешавшим ему обрести независимость, свободу и счастье [см.: 451, 98]. Несомненно и то, что китайским литераторам были близки и понятны мысли Тагора о необходимости интеллигенции воссоединиться с народом и трудиться вместе с ним в поте лица своего [см.: 581, 235]. И как непосредственный

призыв к переустройству китайского общества, должно быть, восприняли деятели журнала «Жэньдао» строки тагоровской песни-гимна:

Где мысль бесстрашна и чело гордо поднято;
Где знание свободно,
Где мир не разбит на клетки перегородами;
Где слова исходят из глубин истины;
Где неустанное стремление простирает руки
к совершенству;
Где светлый поток разума не блуждает
в бесплодной и мертвой пустыне песков;
Где разум направлен к высоким помыслам и деяниям,—
В этих небесах свободы, отец мой,
да пробудится страна моя!

[581, 242]

Молодые китайские революционеры мечтали о стране труда, счастья, равенства и справедливости, о расцвете науки, о воссоединении с трудовым людом, о чем не раз писал, например, Чжэн Чжэнь-до.

Публикациям художественных произведений начинающих китайских авторов в описываемых нами журналах отводилось не так уж много места. На страницах этих изданий мы находим два стихотворения Чжэн Чжэнь-до и одно Цюй Цю-бо, рассказ Ван Тун-чжао, несколько эссе и зарисовок — вот, пожалуй, и все. Но важно другое. Произведения эти, хотя и не обладали высокими художественными достоинствами, явились тоненькими ручейками, которые, со временем слившись, образуют стремительный поток литературы движения «4 мая», у истоков которого стоял великий Лу Синь.

Как и для произведений Лу Синя, написанных на байхуа и положивших начало новейшей китайской литературе («Записки сумасшедшего», «Кун И-ци», «Снадобье», «Родина», «Маленькое происшествие», «Подлинная история А-кью»), для прозы и поэзии, представленной в журналах «Синь шэхуй» и «Жэньдао», характерно обращение к обыденным явлениям жизни, к судьбе «маленького человека», задавленного нуждой и социальной несправедливостью. Это были зачатки «проблемных произведений» («вэньти сяошо» — так называли их китайские историки литературы), в «которых ставились тревожившие многих вопросы о том, что такое жизнь, что в жизни главное, каковы причины тех или иных явлений...» [587, 10]. Эти же проблемы привлекали китайских литераторов в творчестве зарубежных авторов.

Начинающие китайские писатели, сотрудничавшие в журнале «Синь шэхуй» и «Жэньдао», правдиво, реалистически писали о трагической сущности социальных явлений старого Китая. Как и политическая публицистика, художественные произведения, публиковавшиеся в этих журналах, поднимали актуаль-

ные проблемы времени, волновавшие передовую китайскую общественность. Доступные и понятные простым людям, проникнутые гуманизмом и любовью к народу, они звали на переустройство старого, несправедливого мира, попирающего человеческое достоинство [подробно см.: 629, 193—196].

Итак, журналы «Синь шэхуй» и «Жэньдао» сыграли определенную, хотя и скромную роль в истории нарождавшейся с движением «4 мая» новой китайской литературы. И переводы из зарубежных авторов и оригинальные произведения свидетельствуют о том, что молодых сотрудников этих журналов привлекала литература обличительная, активно вторгающаяся в жизнь и борьбу, создаваемая по принципу «литература для жизни», который был сформулирован несколько позже литераторами из Общества изучения литературы. Вообще молодые прозаики и поэты, сотрудничавшие в «Синь шэхуй» и «Жэньдао», были непосредственными предшественниками Общества. Мало того, Чжэн Чжэнь-до, Гэн Цзи-чжи, Цюй Ши-ин, Ван Тун-чжао и Сюй Ди-шань¹⁴ менее чем через полгода после закрытия журнала «Жэньдао» выступили инициаторами создания этого писательского объединения в январе 1921 г. [см.: 842, 153; 574, 13—14]. Общество, объединившее в своих рядах двенадцать литераторов, за десять лет своего существования сыграло значительную роль в развитии китайской литературы реалистического направления, проделало огромную работу по пропаганде у себя на родине зарубежной художественной литературы, в том числе и русской классики.

Чтобы завершить характеристику второго, по предложенной мной периодизации, этапа распространения русской классики в Китае, следует кратко остановиться на некоторых его особенностях. Прежде всего необходимо сказать, что китайская литературно-критическая мысль в целом, а следовательно, и в суждениях о русских классиках, находилась в те годы под влиянием западноевропейского и дореволюционного русского литературоведения. В соответствующих разделах книги этому вопросу будет уделено должное внимание. Здесь же в подтверждение сказанного выше приведу один пример. В библиографии к первому в Китае «Краткому очерку истории русской литературы» [804, 165—176] Чжэн Чжэнь-до перечисляет около трех десятков работ на английском языке, на которые он опирался при написании своей книги. Среди авторов этих книг: М. Баринг [827], Г. Брандес [828], И. А. Брукнер [829], П. А. Кропоткин [837], Д. С. Мережковский [844], Дж. М. Мари [845], У. Л. Фелпс [848], Е. Соловьев [852] и многие другие.

¹⁴ Цюй Цю-бо, уехавший в середине октября 1920 г. из Пекина в Советскую Россию в качестве корреспондента пекинской газеты «Чэньбао» и шанхайской «Шиши синьбао», организационно в Общество изучения литературы не входил, но активно с ним сотрудничал [см.: 630, 39—41].

В то время китайским интеллигентам, посвятившим себя изучению и пропаганде русской литературы, книги на английском языке были доступнее русских. Но главное здесь — общность взглядов авторов этих книг и начинающих китайских литераторов на многие явления литературной жизни. Во всяком случае, точки зрения западных ученых были для молодых китайских литературоведов предпочтительнее всех остальных. Поэтому большим авторитетом в Китае тех лет пользовался, например, такой действительно крупный ученый, как Г. Брандес. Но наряду с ним, отмечает Б. С. Мак-Дугал, «широкую аудиторию в Китае в 1921—1923 гг. имел профессор английского языка Йельского университета У. Фелпс» [843, 71].

Вместе с тем определенное воздействие на развитие литературно-теоретической мысли в Китае оказывали эстетические воззрения таких художников слова, как Золя, Диккенс, Л. Толстой.

И еще один важный момент для характеристики второго периода распространения произведений русской классики в Китае.

Начиная с 20-х годов переводы русской классики на китайский язык шли параллельно с переводами произведений советских авторов. Весьма показателен в этом отношении перечень имен писателей, который приводит В. М. Алексеев. Он пишет об авторах, чьи книги в 20—30-е годы составляли «современное китайское чтение»: «С одной стороны, Горький — Луначарский (о Горьком), Панферов — А. Толстой, Лавренев — Пантелеев, П. Романов — Тихонов. С другой стороны, Достоевский, Тургенев, Толстой, Чехов, Гоголь, Арцыбашев, Замятин и далее: Н. Ляшко, Милуков (о большевизме), Витте, Ерошенко. Но в этом хаосе видны опорные точки и более устойчивые линии. Так, Пушкин, Толстой, Чехов, Тургенев издаются все время...» И далее: «а за два года (1928—1929 гг.) появилось свыше сотни переводов произведений Луначарского, Либединского, Фадеева, Gladкова, Коллонтай, Шишкова, Романова, Огнева, Шагинян, Алексея Толстого, Эренбурга, Аросева, Бабеля, Лунца, Сейфуллиной, Федина, Серафимовича, Пришвина, Шолохова, А. Веселого, Зощенко, Фурманова и т. д.» [410, 314—315].

Следующий, третий период проникновения русской классической литературы в Китай охватывает, как уже было сказано, 30—40-е годы. Его особенности обусловливались продолжавшейся почти полтора десятилетия японской империалистической агрессией и борьбой китайского народа против оккупантов, а также укреплением дружбы с СССР, оказывавшим Китаю всестороннюю помощь в этой справедливой борьбе. С точки зрения собственно литературной жизни время это ознаменовалось деятельностью Лиги левых писателей Китая (1930—1936), вклад которой в пропаганду зарубежной литературы трудно пе-

реоценить; появлением в китайских переводах ленинских трудов, содержащих учение об отношении к культурному наследию, и многих других работ по марксистской эстетике. Вместе с тем в этот же период складываются мелкобуржуазные вулгаризаторские взгляды на литературу и культурное наследие.

Именно в рассматриваемый период наивысшего подъема достигла переводческая и литературно-критическая деятельность Лу Синя, Цюй Цю-бо, их соратников и последователей. О творческом освоении традиций и художественных достижений русской классики в течение двух указанных десятилетий можно судить по репертуару китайских театров, весьма охотно ставивших пьесы русских драматургов. Как видно из беседы С. Юткевича с выдающимся китайским драматургом и театральным деятелем Тянь Ханем, именно в 30—40-е годы «большим успехом стали пользоваться спектакли русской классики. „Женитьба“ Гоголя, „Гроза“ Островского, пьесы Чехова, инсценировка самого Тянь Ханя по роману „Воскресение“ Толстого постепенно завоевали прочную любовь китайского зрителя» [644, 112].

Начавшееся в 1934 г. среди передовых деятелей китайского театра движение за повышение художественного уровня национального театрального искусства автор заметки «Советские фильмы и пьесы в Китае» Гань И-хон связывает с русской классической драматургией. Он пишет: «В Шанхае было организовано Общество любителей драматического искусства, сыгравшее огромную роль в развитии нового китайского театра. Деятельность этого общества проходила под сильным влиянием русского искусства. Достаточно сказать, что за два года работы Общества из пяти поставленных им пьес три принадлежали русским авторам: „Ревизор“, „Гроза“ и „Власть тьмы“».

И далее: «Выбор этих пьес был продиктован как их художественными достоинствами, так и социальной направленностью. Гоголевская сатира на реакционную, тупую грабительскую бюрократию, протест Островского против деспотического быта русских купеческих семей, тяжелая участь крестьян в пьесе Толстого — все эти темы актуальны и в сегодняшнем Китае» [448, 280].

Но вернемся к инсценировке романа Л. Н. Толстого «Воскресение», спектакль по которой был впервые поставлен в Нанкине в 1936 г.

Автор инсценировки; сподвижник Лу Синя по Лиге левых писателей, один из организаторов и руководителей Лиги левых драматургов Китая, Тянь Хань впоследствии вспоминал: «Целью этой постановки было не только отметить 25-ю годовщину со дня смерти писателя, но и устами героев Толстого высказать то, что рвалось из нашей груди. В тяжелые годы белого террора инсценировать произведения иностранных прогрессивных пи-

сателей было столь же важно, как писать революционные исторические драмы» [цит. по: 618, 90—91]. Обе постановки — и первая (1936), и вторая (1942—1943 гг., г. Чунцин — в переработке Ся Яня) — пользовались у зрителей неизменным успехом. Однако в результате переделок романа китайскими драматургами произведение Толстого превратилось в героическую драму с новыми главными героями — революционерами [подробно см.: 618, 91—92].

В годы антияпонской войны Соппротивления Гуйлинь часто называли городом культуры (вэньхуа чэн): сюда из Шанхая и других мест, оккупированных агрессором, эвакуировались многие деятели литературы и искусства. Осенью 1941 г. здесь было создано театральное общество «Новый Китай» («Синь Чжунго цзюйшэ»). За первый год своего существования труппа сыграла семь спектаклей, в том числе «Грозу» Островского и «Ревизор» Гоголя в постановке режиссера Цюй Бай-иня [см.: 747, 278—279].

О популяризаторской деятельности Лиги левых писателей, о переводе ее участниками произведений русских классиков на китайский язык следует сказать особо.

Летом 1934 г. по инициативе Лу Синя, придававшего огромное значение переводческой работе, был основан специальный журнал «Ивэнь», призванный знакомить читателя с лучшими произведениями зарубежных авторов. И это несмотря на то, что в других периодических изданиях Левого лиги — журналах «Мэнъя» («Всходы»), «Тохуанчжэ», «Баэрдишань» («Партизан»), «Хайянь» («Буревестник»), «Вэньсюэ юэбао», «Бэйдоу», «Дачжун вэнь» — печаталось довольно много переводных произведений. Журнал «Ивэнь» подвергался преследованиям гоминьдановской цензуры и в сентябре 1935 г. был запрещен на полгода. Тем не менее за время своего существования с 1934 по 1936 г. он познакомил читателей с многими творениями зарубежных авторов. Журнал выпустил даже четыре специальных номера: два из них были посвящены юбилею Пушкина, другие два — памяти М. Горького и Романа Роллана.

Душой издания был Лу Синь, переводы которого тоже публиковались в журнале. Так, под именем Хань Ся (один из псевдонимов Лу Синя) в журнале в октябре 1934 г. под названием «Голод» был напечатан перевод главы VII («Голодный город») из «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Вокруг «Ивэнь» группировались кадры молодых переводчиков, которых заботливо опекал Лу Синь.

В 1930 г. вышел полный перевод горьковской «Матери», выполненный одним из активных деятелей Левого лиги, Ся Янем. В 1931 г. Лу Синь переводит «Разгром» Фадеева, за которым следует «Железный поток» Серафимовича в переводе Цао Цзин-хуа. Затем на китайском языке выходят и другие шедев-

ры советской литературы, всю работу по переводу которой направлял Лу Синь: «Тихий Дон» Шолохова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Чапаев» Фурманова и др. Неотделимы от Лу Синя и переводы на китайский язык русской классики — начиная с 1936 г. один за другим выходят произведения Тургенева: «Дворянское гнездо», «Рудин», «Накануне» и «Отцы и дети» [см.: 709, 102—106].

По подсчетам, проведенным Цао Цзин-хуа, более одной четверти общего объема литературного наследия великого Лу Синя, в 1936 г. закончившего свой путь, составляют переводы русской классической и советской литературы — примерно 160 печатных листов [см.: 539, 332]. Подлинно творческим подвигом писателя явился перевод им «Мертвых душ» Гоголя, продолжавшийся полтора последних года его жизни. И только смерть помешала ему довести перевод до конца. «Гоголь сопровождал Лу Синя до конца его дней,—пишут авторы краткого очерка китайской литературы.—Последней, уже предсмертной работой китайского писателя был перевод „Мертвых душ“. Среди произведений русской классической и советской литературы, с которыми Лу Синь познакомил Китай, этот перевод выделяется редким пониманием красоты поэмы и удивительным проникновением в сущность ее» [576, 149].

Уделяя, как и Лу Синь, значительное внимание переводам советской литературы, Цюй Цю-бо, находившийся в начале 30-х годов в Шанхае на нелегальном положении, много переводил из Горького. Ему принадлежит и превосходный перевод «Цыган» Пушкина [630, 65—68]. Но большую часть времени и сил он отдавал пропаганде марксистской эстетики, развитию научного литературоведения и критики.

Совершенно неосценимое значение для утверждения в Китае научных взглядов на литературу, для выработки правильного отношения к культурному наследию, становления и развития марксистского литературоведения и критики имели работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», «Задачи союзов молодежи», «Лев Толстой, как зеркало русской революции», «Л. Н. Толстой», «Л. Н. Толстой и его эпоха», «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», высказывания В. И. Ленина о литературе и искусстве, приводимые в воспоминаниях К. Цеткин и А. В. Луначарским, ленинские оценки Горького, а также статьи Плеханова, Луначарского и других теоретиков-марксистов [подробно см.: 625]. Эти работы Ленина, которые были переведены на китайский язык во второй половине 20-х — первой половине 30-х годов [подробно см.: 537, 41; 538, 106—113; 606, 64—65] или изучались некоторыми китайскими марксистами, в частности Цюй Цю-бо, в подлинниках («Памяти Герцена», «От какого наследства мы отказываемся?»), были взяты на вооружение Лево́й лигой, широко использовались в публицистических статьях; в устных вы-

ступлениях на дискуссиях и прочно вошли в прогрессивное китайское литературоведение той поры.

Первый перевод статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» был опубликован в Китае еще в декабре 1926 г. [538, 106]. Но наиболее полно положения этой работы применительно к китайской художественной литературе были использованы в статьях Цюй Цю-бо «Актуальные вопросы пролетарской литературы для широких народных масс», «Движение „свободных людей“ за культуру», «Свобода литературы и искусства и несвобода писателя», опубликованных в 1932 г. и в сущности являвшихся программой действий Лево́й лиги по созданию революционной литературы в Китае. Не случайно к первой из них в качестве эпиграфа поставлены слова В. И. Ленина: «Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам“, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» [9, 104].

Теоретические положения, содержащиеся в ленинских работах, сыграли важную роль в постепенном преодолении вульгарно-социологических ошибок в китайском литературном движении той поры, помогли прогрессивным китайским литераторам встать на правильный научный путь в оценке национального наследия — классического и современного. Но процесс освоения основных положений марксистско-ленинской эстетики сопровождался в Китае борьбой мнений, преодолением и рецидивами буржуазных взглядов, отказом от пролеткультовских и рапповских ошибок и заблуждений [см.: 538, 113—120].

Во многом именно ленинские работы помогли Цюй Цю-бо преодолеть бытовавшее в конце 20-х годов даже среди революционных китайских писателей нигилистическое отношение к творчеству Лу Синя [см.: 538, 120; 606, 73—74]. В своем «Предисловии к сборнику избранных публицистических произведений Лу Синя» (1933) китайский критик-марксист всемерно опирался на ленинский метод анализа, на ленинские идеи о литературе и искусстве. Из статьи В. И. Ленина «Памяти Герцена» Цюй Цю-бо заимствует слова русского революционера-демократа о декабристах и применяет их к Лу Синю: он — один из богатейших, которые выкованы «из чистой стали с головы до ног», один из воинов-сподвижников, которые вышли «сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палячества и раболепия» [8, 255].

Используя другую ленинскую работу — «От какого наследства мы отказываемся?», Цюй Цю-бо в статье «Четвертое мая и новая культурная революция» (1932) предостерегал своих товарищей, революционных литераторов, от нигилистического пренебрежения завоеваниями китайской литературы периода дви-

жения «4 мая» 1919 г. Но, как подчеркивает В. В. Петров [см.: 538, 119], при этом Цюй Цю-бо всегда оставался верным и следующему указанию В. И. Ленина: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...» [7, 542].

Речь В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи» была переведена и напечатана в Китае в 1922 г., а в последующие годы еще несколько раз переиздавалась [см.: 538, 108]. Поэтому передовым деятелям китайской культуры, китайским коммунистам было хорошо известно ленинское указание о том, что развитие новой, социалистической культуры невозможно без критического освоения культурного наследия, накопленного человечеством. Содержание ленинской работы превосходно знал и Лу Синь [см.: 546, 305]. В послесловии (1930 г.) к переведенной Жоу Ши на китайский язык пьесе Луначарского «Фауст и город» Лу Синь писал: «Новый класс и его культура не падают вдруг с неба. Они развиваются в противоборстве со старыми правителями и их культурой, в противопоставлении себя старому. Поэтому в новой культуре есть и унаследованное от старой и то, что берется из нее» [724, (VII), 586]. В этих словах китайского писателя — изложение мысли В. И. Ленина из его работы «Задачи союзов молодежи»: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» [4, 304—305].

Отношению к культурному наследию, борьбе с пролеткуловскими и рапповскими настроениями в Китае посвящена также статья Лу Синя 1934 г. «О том, как брать» [512, (II), 305—307], написанная в условиях гоминьдановской цензуры и разгула национализма [см.: 546, 440—442]. В сущности этой своей работой Лу Синь отстаивает известный тезис Маркса: «Всякая нация может и должна учиться у других» [1, 10] — истину, которая служила великому китайскому художнику путеводной звездой всю его сознательную жизнь, когда он неустанно пропагандировал у себя на родине лучшие достижения мировой литературы и искусства.

Лу Синю и его соратникам полевой лиге были также хорошо известны высказывания В. И. Ленина о Горьком, который, по словам вождя революции, «крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира...» [3, 153]. О том, как широко и умело Лу Синь использовал эту и другие ленинские оценки великого русского писателя для популяризации его наследия в Китае, мы расскажем в соответствующей главе книги.

Переводы статей В. И. Ленина о Толстом, произведения которого во множестве переводились и с интересом читались в Китае начиная с первых лет нашего века, помимо всего про-

чего помогли преодолеть многие неверные представления о великом художнике, которые сложились у китайцев. Как справедливо отмечал В. В. Петров, «в глазах китайцев Толстой-проповедник, Толстой-непротивленец порою все же заслонял Толстого-художника, Толстого-обличителя» [538, 131]. О Л. Н. Толстом, об отношении к нему Ленина и большевиков в Китае распространялись всякие небылицы [см.: 538, 121—122].

Марксистский, конкретно-исторический анализ наследия Л. Толстого, содержащийся в ленинских статьях, помог китайским литераторам, передовой интеллигенции лучше понять русского писателя, разобраться в противоречивости его мировоззрения и творчества, увидеть в нем величайшего художника-реалиста, обличителя существовавших устоев, разобраться в слабости его позиций «учителя жизни».

Ленинские оценки Толстого-писателя полностью опровергли выдумки о неприятии его большевиками. В. И. Ленин писал: «...Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» [6, 19]. Как программу своей деятельности по активному освоению творческого наследия Толстого восприняли передовые китайские литераторы слова В. И. Ленина: «...в его наследстве есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат» [6, 23]. Вместе с тем надежным компасом в повседневной работе им служила бескомпромиссная ленинская критика противоречивости взглядов Толстого: «С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны,— юродивая проповедь „непротивления злу“ насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок;— с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии...» [5, 209] ¹⁵.

Утверждение марксистско-ленинской методологии в китайском литературоведении и художественной критике, обоснова-

¹⁵ О полемике вокруг наследия Л. Толстого в китайской литературе 20—30-х годов подробнее см. статью В. В. Петрова «Ранние китайские переводы работ В. И. Ленина по вопросам литературы и искусства» [538, 121—124; а также: 603, 199—200; 630, 143—144].

ние конкретно-исторического подхода к явлениям культуры, научного подхода к наследию, разработка проблем реализма, народности и партийности литературы и искусства в Китае 30-х и последующих годов постоянно наталкивались на противодействие антинаучных буржуазных теорий «искусства для искусства», «свободы творчества» и других идеалистических концепций. В упорной борьбе с ними марксистско-ленинская эстетика в те годы одержала верх. Позднее, однако, главным препятствием на пути ее дальнейшего распространения и утверждения в Китае стала вульгаризаторская, националистическая линия в литературе и искусстве.

Захват японскими империалистами Северо-Востока Китая и особенно начавшаяся в 1937 г. оккупация глубинных районов страны всколыхнули весь китайский народ. Свои чаяния об освобождении от иноземных захватчиков он стал все больше и больше связывать с СССР. Интерес к нашей стране, к ее культуре, настоящей и прошлой, теперь проявляли не только китайские коммунисты и прогрессивная общественность. Он стал поистине всеобщим. Активно заработало Общество культурных связей Китая и СССР. На страницах его печатного органа — журнала «Чжунсу вэньхуа» — помещались материалы о жизни советских людей, о строительстве социализма в Стране Советов, о ее культуре, оригинальные и переводные статьи о русской классической и советской литературе, печатались переводы произведений русских писателей, давалась богатая информация о театре, кино, изобразительном искусстве.

Важную роль в ознакомлении китайских читателей с русской классикой и советской литературой сыграла Всекитайская ассоциация деятелей литературы и искусства по отпору врагу, во главе которой в годы антияпонской войны стоял выдающийся деятель китайской культуры писатель Лао Шэ. Он и его соратники рассматривали культурное наследие советского народа, русскую классическую литературу, отличающуюся свободолобием, гуманизмом, демократизмом, высокой гражданственностью, как наследие общечеловеческое, принадлежащее и китайскому народу. Понятно поэтому, почему после начала Великой Отечественной войны народа нашей страны против гитлеровского фашизма редактор одного из журналов этой ассоциации, «Е цао» («Дикие травы»), Цзинь Гу писал: «Мы с радостью следим за волнующими известиями о том, как Красная Армия и советский народ защищают свое отечество, страну Толстого, Достоевского, Горького, Менделеева, Павлова, страну, где впервые засиял новый свет» [860, 1942, № 1—2, 241].

По данным журнала «Интернациональная литература» за 1938 г., к этому году список русских книг, вышедших на китайском языке в Китае, насчитывает 135 названий, в том числе Горький и Тургенев по 19 названий, а Толстой и Чехов — по 10 [см.: 410, 315].

В общем в 30—40-е годы, в годину суровых испытаний, выпавших на долю китайского народа, количество переводов произведений русских художников слова не только не уменьшается, но, наоборот, растет, читатели узнают все больше новых писательских имен и их творений. «Именно в это время, — пишет Б. Я. Лисица, — увидел свет полный перевод „Войны и мира“, были переизданы „Евгений Онегин“, „Тарас Бульба“, „Рудин“, „Накануне“, „Дворянское гнездо“, „Воскресение“, рассказы и пьесы Чехова, большинство произведений Горького. Выходят „Былое и думы“ и другие известные произведения Герцена, „Что делать?“ Чернышевского и многие из его критических статей, собрания сочинений Белинского и Добролюбова. Почти каждое издание, как правило, сопровождается обстоятельными статьями о творчестве писателя или об истории создания и значении данного произведения, представляющими собой либо исследования китайских авторов, либо литературоведческие работы русских и советских критиков» [499, 214].

Перечень произведений русской литературы, появившихся в китайских переводах в эти годы, далеко не исчерпывается приведенными выше названиями. Например, в 1930 г. вышел новый перевод «Кавказского пленника» Л. Толстого (первый относится к 1910 г.). В том же году появляется перевод «Героя нашего времени» Лермонтова и «Портрета» Гоголя, в следующем году — незавершенная пьеса Л. Толстого «И свет во тьме светит», а еще через два года — «Живой труп». Отдельными изданиями выходят переводы поэм Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и «Мороз, Красный нос», а в 1934 г. в журнале «Ивэнь» печатаются в китайских переводах еще девять стихотворений русского поэта [709, 130]. В том же году Лу Синь переводит на китайский язык «Нос» Гоголя, «О черте» Горького [206], а в августе 1935 г. — горьковские «Русские сказки» [222]. В одном из писем к друзьям в марте 1935 г. Лу Синь сообщает, что Мэн Ши-хуань перевел «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» [546, 311]. В 1936 г. Гэн Цзи-чжи издает перевод «Записок охотника» Тургенева. Пьеса Тургенева «Месяц в деревне», переведенная впервые в 1921 г., выходит снова в 1937 г. К 30-летию со дня смерти Л. Толстого в журнале «Вэньсюэ юэбао» [884, 1940, № 11] публикуются отрывки из романа «Война и мир» в переводах Го Мо-жо и Гао Ди, а также статья Б. Эйхенбаума «Патриотизм Толстого». Редколлегия журнала пояснила, что к печати в китайском переводе уже подготовлен весь роман. Тем не менее она вынуждена печатать отрывки, «чтобы удовлетворить требования читателей, с нетерпением ожидающих перевода великого произведения, особенно ценного для Китая в настоящее время» [цит. по: 860, 1941, № 4, 164]. Напомню, что речь идет о времени борьбы китайского народа с японскими захватчиками.

В эти годы неоднократно переиздается «Ревизор» Гоголя

(1931, 1941, 1942, 1945). «Живые образы „Мертвых душ“ и „Ревизора“, — вспоминал впоследствии Мао Дунь, — заставляли китайских читателей оглянуться на современную им действительность, на все то уродливое и грубое, что процветало в условиях старого Китая. А герои „Тараса Бульбы“ зажигали сердца читателей смелостью и стремлением к борьбе, укрепляли веру в окончательную победу над иноземными захватчиками» [цит. по: 499, 209]. Поэт Му Му-тянь переводит «Демона» Лермонтова [см.: 605, 323], «О первой любви» Горького [203]. Другой поэт, Ли Цзи, переводит «Песню про купца Калашникова» (обе поэмы Лермонтова помещены в журнале «Вэньсюэ юэбао» [884, 1940, № 10]). Затем в китайских переводах выходят «Отцы и дети», «Новь» и «Дым» Тургенева, «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Записки из подполья» Достоевского [709, 151, 152].

Осмысление творческого наследия русских художников слова не ограничивается в рассматриваемый период предисловиями и послесловиями к переводам их произведений на китайский язык. Большую популяризаторскую работу ведет в 40-е годы шанхайское издательство «Шидай», в руководстве которым деятельное участие принимает советский китаевед и журналист В. Н. Рогов, литературовед и переводчик Гэ Бао-цюань и другие прогрессивные китайские литераторы. В 1947—1949 гг. в этом издательстве выходят: ежегодник «Изучение Горького» [703], сборник «Изучение А. Н. Островского» [702], «Пушкинский сборник» [345], «Сборник статей о Пушкине» [748], составленная В. Н. Роговым книга «Лу Синь о русской литературе» [723], в которой собраны высказывания великого китайского художника о русских классиках и советских писателях. Издательство «Шидай» также выпустило в свет много других чрезвычайно полезных и нужных изданий о нашей отечественной литературе.

Передовые деятели китайской культуры продолжали знакомить своих соотечественников с мировой, русской классической и советской литературой — и в районах, контролируемых гоминьдановцами, японскими оккупантами, и на освобожденных территориях. Зарубежная литература переводилась и в Яньане — центре Особого района Китая. На страницах газет «Синь чжунхуа бао» и «Цзефан жибао» публиковались статьи об иностранной литературе и искусстве, переводы из зарубежных авторов, главным образом русских и советских. В первой половине 1942 г., к примеру, в последней из названных газет [918] печатались статьи «Толстой о литературе и искусстве» (20—22.I), «Учиться у великих писателей — Гоголя, Бальзака, Роллана» (17.V), статьи: Чжоу Яна о Н. Г. Чернышевском — «Материалистическая эстетика» (16.IV), Сяо Саня «О Горьком» (19.VI), а также переводы из Горького, в частности перевод его статьи «О солитере» (23.V) и других произведений (18.VI). Но как раз в это время и именно здесь, в Освобожденных районах, начали все

больше утверждаться антинаучные взгляды на литературу и культурное наследие.

Возникла следующая схема. В Китае имеется империалистическая, т. е. зарубежная, культура, которая, как писалось тогда, «популяризируется также и некоторыми потерявшими всякую совесть китайцами». Есть в Китае и культура полуфеодалная, т. е. вся без разбора старокитайская. Так вот обе они, вопреки ленинскому учению о двух культурах, якобы объединяются в одну «старую» культуру, которая должна быть свергнута какой-то «новой» культурой. Не утруждая себя каким бы то ни было анализом творчества конкретных писателей, а тем более классовым подходом к чрезвычайно сложным явлениям культуры прошлого и настоящего, сторонники подобных взглядов сваливали в одну кучу империалистическую политику, экономику и целиком всю «старую» культуру и решительно провозглашали: «Всё это — скверна, которую надо полностью уничтожить».

Если бы китайские писатели, критики и переводчики следовали подобным указаниям, то они немногого бы достигли. Между тем в период Сопrotивления японской агрессии (1937—1945 гг.) и в послевоенные годы в труднейших условиях Мао Дунь, Цао Цзин-хуа, Сяо Сань, Гэ Бао-цюань и многие другие китайские литераторы продолжали публиковать переводы произведений Горького, Чехова, Пушкина и Гоголя, юбилейные и исследовательские статьи об их творческом и жизненном пути. По-прежнему довольно широко переводились и произведения западных писателей [см.: 524, 140—141].

Несмотря ни на какие искусственно создававшиеся препоны на пути распространения в Китае прогрессивной литературы мира, русской классики, процесс этот не прекращался — в силу объективных условий исторического развития китайского общества, роста национального самосознания народа, в силу потребностей развития китайской литературы. Особую ценность для подтверждения этого положения представляют свидетельства Н. Т. Федоренко, очевидца многих событий, происходивших в Китае, пристально следившего за перипетиями общественной и культурной жизни этой страны, близко знавшего многих китайских литераторов. «Знаменательно, — пишет Н. Т. Федоренко, — что работа переводчиков в период затяжной антияпонской войны (1937—1945 гг.) не только не прекратилась, но, напротив, еще более активизировалась. Тяга к произведениям русских классиков в дни великих испытаний китайского народа заметно возросла вместе с подъемом национального сознания» [590, 171].

Четвертый, последний по времени период распространения русской классической литературы в Китае начался с провозглашения Китайской Народной Республики и продолжался более десяти лет. В эти годы переводы произведений и вообще популяризация творчества русских классиков приобрели в Китае по-

истине грандиозный размах, некоторое представление о котором можно составить по приложенной к книге библиографии.

В первое десятилетие после образования КНР китайский читатель узнал русскую классику в полном объеме — от «Слова о полку Игореве» до Горького. «За последние годы китайский читатель знакомится с произведениями целой плеяды русских писателей, от Ломоносова до Бунина, — говорилось в статье „Издание произведений иностранных классиков в Китае“. — Сейчас Народное издательство художественной литературы готовит издание на китайском языке многотомных избранных произведений таких крупных русских классиков, как Пушкин, Гоголь, Тургенев, Островский, Некрасов, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Толстой, Короленко, Горький и другие» [480, 36].

И надо сказать, весьма обширные планы китайских издательств по выпуску переводов шедевров мировой классики довольно успешно выполнялись [см.: 501; 649; 660]. Были опубликованы многотомники произведений Гюго, Мопассана, Золя, Бальзака, Диккенса, Теккерея, Харди, сборники стихотворений Бернса, Байрона, Шелли и других поэтов [см.: 480, 36]. В китайских переводах вышли в свет многотомные избранные сочинения Горького, Чехова, Л. Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова. Появились в переводе на китайский язык «Вечера на хуторе близ Диканьки» [см.: 709, 200] Гоголя, «Недоросль» (1957) и «Бригадир» (1958) Фонвизина, «Левша» Лескова (1956), «Горе от ума» Грибоедова (1959); были переизданы «Герой нашего времени» Лермонтова (1954, 1957), «Ревизор» (1950, 1954) и «Мертвые души» Гоголя (1952)¹⁶. В переводах Ба Цзиня вышли «Стихотворения в прозе» Тургенева (1949), его же «Отцы и дети» (1953, 1955), «Пунин и Бабурин», «Муму» [см.: 541, 25] и многое другое. Принимались меры по подготовке новых кадров переводчиков, по повышению их мастерства. Мао Дунь выступил со статьей «Бороться за развитие дела перевода художественной литературы, за повышение качества переводов» [см.: 893, 1954, № 10, 12—14].

Китайская наука о литературе в эти годы развивалась в основном в русле научного литературоведения, марксистско-ленинской эстетики. На китайский язык переводились теоретические труды по проблемам культуры и искусства, изданные в СССР книги по истории русской классической и советской литературы, монографические исследования и статьи советских ученых о творчестве русских художников слова. В качестве примера назовем следующие издания: К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве и коммунизме [11], К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве [10], В. И. Ленин, О Толстом [14], В. И. Ленин, О литературе [12], В. И. Ленин, О литературе и ис-

¹⁶ К началу 1952 г. поэма Н. В. Гоголя издавалась в Китае не менее 15 раз [см.: 472].

кусстве [13], сборник «Проблемы реализма в мировой литературе» [742]¹⁷. Вышли в свет также книги М. Горького «История русской литературы» [149], Н. Л. Бродского «История русской литературы» [659], Л. И. Тимофеева «История советской литературы» [768], С. Д. Балухатого «Драматургическое мастерство Чехова» [654], А. Белкина «Реализм Чехова» [656], В. В. Ермилова «Ф. М. Достоевский» [694] и «А. П. Чехов» [692], В. Литвинова «Антон Чехов» [717].

В университетах, педвузах и театральных институтах КНР были введены курсы истории русской классической литературы, для чтения которых в ряде случаев приглашались советские профессора и преподаватели. В общем освоение нашей отечественной классики в Китае тех лет стало приобретать поистине общегосударственные масштабы. Регулярно отмечались юбилеи, посвященные памятным датам русских классиков. На них с докладами выступали крупнейшие китайские писатели. В научных и литературно-художественных журналах печатались исследовательские и юбилейные статьи китайских специалистов по русской классической литературе, выходили обобщающие работы по истории нашей классики. В них приводились все новые и новые данные о переводах на китайский язык произведений русских мастеров, говорилось в общем плане о воздействии их наследия на китайских писателей, на развитие реалистической литературы в Китае.

В 1954 г., например, вышла книга Ся Чуань-цая «Беседы о традиционной литературе Советского Союза» [764]. Она представляет собой довольно подробный и обстоятельный очерк истории русской классической литературы, написанный, как отмечается в послесловии, с использованием работ советских литературоведов [764, 260]. В первом томе¹⁸ рассматривается значительный период истории нашей отечественной литературы — от зарождения устной литературной традиции до Белинского.

В числе основных отличительных особенностей русской классической литературы Ся Чуань-цай называет патриотизм, высокий гуманизм, народность, реализм, национальное своеобразие ее форм [764, 9—28]. Мировое значение русской литературы XIX в. китайский литературовед видит прежде всего в том, что она глубоко и правдиво отобразила российское революционное движение, имеющее общечеловеческую значимость, реалистически показала процесс исторического развития России. Все это, по его глубокому убеждению, и предопределило то огром-

¹⁷ В сборник вошли доклады советских ученых на дискуссии о реализме в мировой литературе, состоявшейся 12—18 апреля 1957 г. в Институте мировой литературы им. М. Горького АН СССР.

¹⁸ Об издании второго тома этого труда мне, к сожалению, ничего не известно.

ное влияние, которое русская литература оказала на литературу Китая [764, 35].

В очерке Ся Чуань-цзя содержатся весьма интересные и полезные сведения, а также наблюдения о многих именах и явлениях нашей классики. Дается, в частности, развернутая характеристика и раскрывается значение такого литературного памятника, как «Слово о полку Игореве». Далее следуют краткие справки о творческом пути Ломоносова, Сумарокова, Карамзина, Державина, Радищева¹⁹, Фонвизина, Крылова, декабристов — Рылеева, Одоевского и др. Более подробно автор очерка останавливается на жизни и творчестве Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Белинского.

Труд Ся Чуань-цзя отмечен стремлением тесно увязать деятельность русских классиков с важнейшими историческими событиями, которые переживала Россия, показать их творчество на фоне общественно-политической и культурной жизни страны. Привлекает в книге также стремление ее автора не только познакомить своих читателей с содержанием таких, например, произведений, как «Горе от ума» Грибоедова, «Вечера на хуторе близ Диканьки». «Тарас Бульба», «Шинель», «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, но и предпринять попытку анализа их идейно-художественных особенностей.

Кроме очерка Ся Чуань-цзя в Китае вышел также «Курс лекций по истории русской литературы» [710], подготовленный коллективом кафедры литературы факультета русского языка Пекинского института иностранных языков²⁰.

И названные выше работы китайских авторов о русской классике и подавляющее большинство других, к которым я еще не раз буду обращаться, как в основном и общая направленность изучения нашей отечественной классики в Китае 50-х — начала 60-х годов, свидетельствуют в целом о довольно стабильном интересе общественности страны к культурному наследию Советского Союза. Однако уже тогда вульгаризаторские тенденции в китайском литературоведении и критике, которые время от времени давали о себе знать, серьезно мешали популяризации русской литературы в Китае.

С появлением в 1959 г. вульгаризаторской статьи «Толстые нам не нужны!» начались нападки на гениального русского художника, романы которого якобы пропитаны «ядом помещичьей идеологии» [см.: 618, 93—96]. В начале 60-х годов критика предприняла попытку фальсифицировать наследие Горького.

В статье «Западное литературное наследие и буржуазный индивидуализм» («Гуанмин жибао», 11.IV.1965) зарубежной

¹⁹ О знакомстве с творчеством этого русского писателя в Китае см.: А. Шмаков, Радищев и Китай [619].

²⁰ К сожалению, ознакомиться с содержанием этой книги мне во время последнего пребывания в Пекине в 1965—1966 гг. не удалось.

литературе в Китае был по существу вынесен смертный приговор. Там, в частности, говорилось: «В нашей стране в сферах экономики, политики и идеологии сейчас ведется острая борьба между социалистическим и капиталистическим путями развития, между двумя идеологиями. Она остро проявляется и в области изучения классической литературы. Главной задачей в области культуры стала последовательная борьба против буржуазной идеологии. Демократическая ценность западного литературного наследия утратила свое прежнее активное значение, и буржуазная идеология с его помощью постепенно разлагает и отравляет наш народ, в особенности молодежь». На практике это, как известно, привело к тому, что под лозунгом борьбы с индивидуализмом были ниспровергнуты сначала Байрон, Роллан, Бальзак, Стендаль и Гюго, а потом и все остальные классики. За образ Данко, например, Горького обвиняли в буржуазном индивидуализме и даже национализме. «После бала» Л. Толстого, «Бэла» Лермонтова, «Станционный смотритель» Пушкина, «Накануне» Тургенева изобличались в смаковании «любовных чувств» и «разложении помещиков и аристократов». «Обломов» Гончарова отвергался за «изображение жизни помещиков» и т. д. и т. п.

Таковы в общих чертах четыре основных этапа распространения русской классической литературы в Китае: первое десятилетие XX в. — 10-е годы; конец 10-х — 20-е годы; 30—40-е годы и, наконец, первые десять с лишним лет существования КНР. Каждый из них определялся своеобразными особенностями общественно-политического и социального развития страны, специфическим интересом к восприятию зарубежной литературы, той или иной направленностью китайского литературного движения. Наиболее характерные черты каждого из намеченных этапов в определенной мере проявились в переводах, критическом осмыслении и творческом освоении в Китае наследия А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Андреева и А. М. Горького, чему и посвящены следующие главы книги.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

Исследование проблемы «Пушкин в Китае» в настоящее время значительно облегчено тем, что в советском и китайском литературоведении уже сложилась довольно обширная литература вопроса. В 30—60-е годы в Советском Союзе появились работы по данной теме, принадлежащие академикам В. М. Алексееву [411; 413] и М. П. Алексееву [414; 415], Д. И. Белкину [434—436], Б. Я. Лисице [499], Т. А. Малиновской [513], В. В. Петрову [539], Л. Д. Позднеевой [546], Е. А. Серебрякову [568], Н. Т. Федоренко [591], Л. Е. Черкасскому [607], Л. З. Эйдлину [633] и другим авторам [482; 543; 551; 552; 558; 559; 563; 583; 633]. За годы, прошедшие с первого десятилетия текущего века до начала 60-х годов, о Пушкине в связи с китайской литературой не раз писали Лу Синь [724] и Цюй Цю-бо [603; 630], Чжэн Чжэнь-до [804] и Цао Цзин-хуа [599—600], Сяо Сань [Эми Сяо — 447; 453; 639—641] и Гэ Бао-цюань [463; 464; 468; 683], а также и другие китайские литераторы [461; 570; 704; 733; 743; 748; 750; 751; 815].

Остановлюсь более подробно лишь на одной стороне этой весьма широкой проблемы, а именно на распространении в Китае прозаических произведений А. С. Пушкина и в связи с этим на их оценке в китайском литературоведении разных лет.

Одним из первых творений русской классической литературы и первым произведением Пушкина, ставшим доступным китайскому читателю, была «Капитанская дочка», первый перевод которой на китайский язык появился в 1903 г. Переводчик Цзи И-хуэй пользовался, как это часто тогда бывало, не оригиналом, а переводом пушкинской повести на японский язык, вышедшим в Японии в 1883 г. В Китае она получила название «Русская романическая история» и была снабжена еще более загадочным подзаголовком — «Сон бабочки среди цветов» [340]. Гринев превратился в переводе в английского джентльмена Смита, а Маша — в Мэри. Долгое время считалось, что японский переводчик тоже пользовался не подлинником, а переводом повести на английский язык. Впоследствии, однако, благодаря разысканиям японского ученого Янагида Идзуми [826], о которых нам любез-

но сообщил советский японист К. Рехо, установлено, что первый японский переводчик «Капитанской дочки», Такасу Дзискэ, окончивший в свое время русское отделение токийского Института иностранных языков и известный как составитель «Русско-японского разговорника» (1882) и «Русско-японского словаря» (1904), использовал для перевода оригинал. Что же касается английских реалий в японском переводе пушкинской повести, перекочевавших, естественно, и в китайский перевод, то они — результат вмешательства в текст японского цензора Хаттори Надэмацу.

Гэ Бао-цюань считает, что перевод «Капитанской дочки» появился в Китае той поры в ответ на призыв китайских просветителей (Янь Фу, Лян Ци-чао и др.) форсировать дело популяризации зарубежной литературы, дабы повлиять на китайские обычаи и нравы, способствовать переустройству общества. С помощью произведений иностранной литературы, и прежде всего художественной прозы, они надеялись «просветить народ», «возродить его к новой жизни» [463, 23]. Хуан Хэ-нань, автор предисловия в «Русской романической истории», разделявший подобные взгляды, писал: «Произведения художественной прозы выполняют определенную задачу. В нашей стране художественные произведения ставят в образец народу так называемых «верных сановников», «почтительных детей», «целомудренных дев» и «раболепствующих женщин». Чтение таких произведений постепенно приводит к оправданию рабского мира. Таким образом, вина за вредные обычаи и нравы, царящие в нашей стране, в первую очередь ложится на авторов произведений художественной прозы. Поэтому на переводах новой художественной литературы непременно должна лежать задача по улучшению обычаев и нравов» [цит. по: 463, 23].

Китайских революционных демократов в зарубежной художественной литературе интересовали несколько иные стороны. На страницах печатного органа «Тунмэнхуй» («Объединенного союза»), руководимого Сунь Ят-сеном, — журнала «Минь бао», выходившего в 1905—1910 гг. в Токио, — печатались статьи об истории русского революционного движения, о первой русской революции и о положении в России. И главное, что привлекало китайских революционеров, к примеру, в произведениях Пушкина, Грибоедова, Гоголя и Лермонтова, — это то, что в них вскрывался «реакционный характер самодержавного строя», обличались социальное зло и несправедливость [цит. по: 586, 110].

О необходимости популяризации русской литературы говорил и Лу Синь. Его привлекала прежде всего литература активная, боевая, критически направленная, революционная. В статье «О силе сатанинской поэзии» [724 (I), 194—234], в которой впервые изложены взгляды будущего писателя на литературу и искусство, он восславил поэзию свободы и протеста. Пушкина Лу Синь поставил в один ряд с Байроном, Шелли, Лермонто-

вым, Мицкевичем и Петёфи и охарактеризовал его как одного из тех «борцов за раскрепощение духа», которые «тверды и непреклонны, преданны истине и правдивы, не льстят толпе, чтобы подладиться под старые порядки: могучим голосом зовут они соотечественников к новой жизни». По мнению Лу Синя, с появлением Пушкина в России «она впервые обрела самостоятельность в мире литературы» [цит. по: 539, 36, 39].

И хотя, как справедливо считает В. В. Петров, статья Лу Синя «О силе сатанинской поэзии» не может ни в коей мере претендовать на сколько-нибудь полную характеристику творчества Пушкина, ее роль в ознакомлении китайского читателя с некоторыми творениями великого русского поэта огромна. «Значение статьи исключительно велико, — пишет советский литературовед, — так как Лу Синь с самого начала избрал верное направление — его привлекали лучшие традиции русской классической литературы и писатели, составляющие национальную гордость русского народа» [539, 40].

Качественно новый этап в распространении русской литературы в Китае наступил с победой Великой Октябрьской социалистической революции и начавшимся в Китае антиимпериалистическим, демократическим движением «4 мая» 1919 г. На страницах китайской периодики появляется больше переводов из русской классики, в том числе и произведений Пушкина.

Много необычного и в то же время близкого им по духу обнаружили в его прозаических произведениях молодые прогрессивные китайские литераторы — энтузиасты переводов русской классики. Их привлекали реализм творчества Пушкина, его художественное мастерство и ясность мысли, социальная направленность, гуманизм и демократизм его произведений, изображавших человеческую личность в ее отношении к обществу, взаимоотношения дворянства и народа, горькую судьбу «маленького человека». Они видели в Пушкине неутомимого борца против самодержавно-крепостнического строя, против всякого угнетения и несправедливости. И вот уже в 1919—1920 гг. в литературной периодике, в частности в литературном приложении к газете «Чэньбао», начинают печататься переводы «Станционного смотрителя» [931, 24—28.XII. 1919], «Выстрела» [931, 14—17.III.1920], «Барышни-крестьянки» [931, 18—24.IV.1920], «Гробовщика» [931, 30.VIII—1.IX.1920]. Пушкинские повести печатались с продолжением, из номера в номер, и вызывали огромный интерес у китайских читателей.

В июле 1920 г. в Пекине выходит в свет «Сборник рассказов известных русских писателей» [26] с предисловием Цюй Цю-бо, в котором, в частности, говорится о причинах возросшего интереса китайской общественности к русской литературе и культуре. Наряду с произведениями других русских писателей в сборник вошли и две повести Пушкина — «Станционный смотритель» и «Метель», озаглавленная в переводе «Снег — сват».

«Станционному зрителю» в переводе Шэнь Ина Цюй Цю-бо предпослал небольшую заметку — «О „Повестях Белкина“ Пушкина». Молодой китайский литератор считает «Станционного зрителя» наиболее значительной из «Повестей Белкина» и высоко оценивает художественное мастерство автора этого произведения. Кроме того, он усматривает в повести еще одно немаловажное достоинство: по ней, как и по другим «русским прозаическим повестям подобного рода, можно познакомиться, — отмечает Цюй Цю-бо, — с русской действительностью тех дней, которая мало чем отличается от современной китайской» [цит. по: 630, 22]. Китайский литератор в равной степени относит сказанное и к Пушкину, и к Тургеневу, и к Гоголю. Их творчество он рассматривает как образец, следуя которому нарождающаяся китайская литература станет ближе и понятней людям, будет волновать читателей и влиять на них [795, II, 542]. В заключение Цюй Цю-бо приводит известное высказывание Гоголя из сборника «Арабески»: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более называться национальным» [452, 33].

Конкретизируем здесь и приводившийся уже не раз тезис Цюй Цю-бо и других китайских литераторов о том, что российская действительность, воплощенная в произведениях русских классиков, в том числе и в творениях А. С. Пушкина, мало чем отличалась от жизни Китая первых десятилетий XX в., для которого также были характерны острые классовые противоречия, резкие социальные контрасты, засилье эксплуататоров-помещиков, военщины, продажного чиновничества, невыносимо тяжкое положение основной массы народа, в особенности крестьянства, задавленного всяческими суевериями и предрассудками. Революционно настроенную китайскую молодежь и передовых литераторов интересовали пушкинские повести, несомненно, потому, что в них за «судьбами отдельных героев... стоит тогдашняя Россия с ее застойным бытом и острыми противоречиями и контрастами различных социальных слоев. Эта напряженность социальной атмосферы особенно ощутима в таких повестях, как «Станционный зритель», «Выстрел», «Гробовщик» [579, 64]. «История села Горюхина», несомненно, привлекала их тем, что в ней «Пушкин создал... едкую и злую сатиру на крепостное право, показал губительные последствия хозяйничанья помещиков и старост, обнищание и разорение крестьянства. Кроме того, за этим изображением „Села Горюхина“ все время чувствуется более широкий подтекст, сатирическое изображение всего самодержавного режима» [579, 75]. И конечно же, им близок был «интерес Пушкина к вопросам революции, к проблеме взаимоотношения дворянства и народа, с особенной остротой поставленным... в „Дубровском“ и „Капитанской дочке“» [579, 9].

В 1921 г. в Шанхае был издан перевод «Капитанской дочки».

[337], выполненный Ань Шоу-и — теперь уже с русского языка. В качестве предисловия к книге были помещены две статьи. Одну из них — «О романе Пушкина „Капитанская дочка“» — написал Чжэн Чжэнь-до, другую — «Пушкин и развитие русского исторического романа» — Гэн Цзи-чжи. Последний написал также биографию русского писателя, которая тоже вошла в книгу. В своей статье Чжэн Чжэнь-до особо подчеркнул мысль о том, что «гуманизм действительно является самой характерной чертой русской литературы, а Пушкин — первый писатель, чьи произведения исполнены духом этого гуманизма» [цит. по: 345, 325].

Следующий перевод пушкинской повести с русского оригинала относится к 1947 г. и сделал его Сюй Син-и [339]. «Капитанскую дочку» переводил с языка эсперанто и Сунь Юн [338]. В этом переводе ее издавали в годы войны китайского народа против японских захватчиков (1937—1945), а затем дважды — в 1947 и 1955 гг. Книге было предпослано предисловие М. Сидоровской, написанное для издания на эсперанто [345, 358].

В декабре 1924 г. в Шанхае вышел «Сборник прозы» Пушкина в переводах, выполненных Чжао Чэн-чжи [346]. В сборник вошли: краткая биография русского писателя, «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Выстрел», «Метель», «История села Горюхина», «Кирджали», «Гробовщик», «Дубровский» (под названием «Влюбленный разбойник»), «Пиковая дама» и послесловие к «Повестям Белкина».

Год столетия со дня смерти А. С. Пушкина был ознаменован в Китае переводом и публикацией многих его произведений. К памятной дате Шанхайским филиалом Общества китайско-советской дружбы был, например, подготовлен богато иллюстрированный «Юбилейный пушкинский сборник» [815], который вышел в Шанхае в феврале 1937 г. В нем наряду со статьями В. В. Вересаева, А. М. Горького, Сюй Чжун-юя и Сунь Су-чжэна, посвященными жизни и деятельности Пушкина, была представлена его поэзия, драматургия, а также проза: «Станционный смотритель» и «Пиковая дама» в переводе Чэнь Чжан-юаня и «Дубровский» в переводе Цинь Ди-цина.

В Нанкине Подготовительным комитетом по проведению столетия со дня смерти А. С. Пушкина при Обществе китайско-советских культурных связей был издан сборник «А. Пушкин» [653], который состоял из шести статей, посвященных жизни и деятельности поэта.

В марте 1937 г. вышел «Сборник произведений Пушкина» [347] под редакцией В. Н. Рогова. В первый раздел сборника были включены статьи о жизни и творчестве Пушкина, переводы его стихотворений, во второй — только проза писателя: «Выстрел», «Барышня-крестьянка», «Метель», «Станционный смотритель», «История села Горюхина», «Египетские ночи», «Кирджали», «Цыганы» (прозаический перевод-пересказ поэмы

Пушкина с французского перевода П. Мериме), «Пиковая дама», «Гробовщик».

Переводчик Мэн Ши-хуань издал в мае 1937 г. в Шанхае «Сборник рассказов» Пушкина [348], в который вошли: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «История села Горюхина», «Пиковая дама», «Кирджали» и послесловие переводчика. Одновременно в том же издательстве «Вэньхуа шэнхэ чубаньшэ» в переводе Мэн Ши-хуаня с русского языка вышел «Дубровский» [330] с послесловием переводчика. Другой перевод повести, но с английского, принадлежит Чжоу Ли-бо и назван им «Месть и встреча с красавицей» [331]. Он вышел в 1937 г. одновременно в Шанхае и Чунцине, а к 1950 г. выдержал уже четвертое издание. Между прочим, в 1935 г. Лу Синю довелось увидеть советскую кинокартину, снятую по пушкинской повести и демонстрировавшуюся в Шанхае. Вот что писал он Хуан Юаню по этому поводу: «Сегодня посетил большой шанхайский кинотеатр, смотрел „Дубровского“ по Пушкину. (По-китайски фильм назван „Месть и встреча с красавицей“. По слухам, это название предложено цензорами). Фильм этот мне очень понравился, и я советую Вам как можно скорее посмотреть его» [512 (IV), 212].

Появление все большего числа произведений Пушкина в китайских переводах вызвало необходимость критической оценки их качества. Один из переводчиков пушкинской прозы, Сунь Юн, выступил, например, со статьей «Заметки после прочтения и сверки перевода „Капитанской дочки“», в которой указал на множество ошибок в переводе, сделанном Ань Шоу-и в 1921 г., — переводчик произвольно опустил два раздела, не перевел стихотворных эпиграфов к главам, не сделал необходимых примечаний к тексту [893, новый т. II, 1937, № 6].

Автор другой статьи — «Заметки о переводах Пушкина», Юй Мин, весьма критически отозвался о существующих переводах «Евгения Онегина» и похвалил «Сборник прозы Пушкина» в переводах Чжао Чэн-чжи. Критик пишет, что «прочел книгу на одном дыхании, с большим интересом», хотя переводчик и допустил некоторые купюры, в частности, в «Станционном смотрителе». Кроме того, отмечает рецензент, Чжао Чэн-чжи в своих в целом доброкачественных переводах опустил стихотворные тексты к главам «Пиковой дамы» и эпиграфы к другим произведениям, не перевел, например, поставленные Пушкиным в качестве эпиграфа к «Выстрелу» строку из Е. А. Баратынского «Стрелялись мы» и слова из повести А. Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке»: «Я поклялся застрелить его по правду дуэли. (За ним остался еще мой выстрел)». Юй Мин разъясняет, какую важную смысловую нагрузку несут опущенные переводчиком слова. Неоправданно, по справедливому мнению рецензента, и то, что Чжао Чэн-чжи не перевел строки из стихотворения Вяземского: «Коллежский регистратор./Почтовой станции диктатор».

взятые Пушкиным эпиграфом к «Станционному смотрителю». «Эпиграф Пушкина, — пишет Юй Мин, — можно рассматривать как „негативный скрытый намек“. Приведенные им слова Вяземского имеют иронически-аллегорический оттенок и поясняют читателю, что станционный смотритель вовсе не единовластный, высокопоставленный диктатор, а всего-навсего жалкий, придавленный властью предрежащей царской России мелкий чиновник. С эпиграфом правдивость повести Пушкина становится еще более очевидной. И то, что переводчик опустил его, — поистине серьезный недостаток перевода» [893, новый т. III, 1937, № 3].

Появление в Китае четырех переводов «Дубровского», продолжает Юй Мин, следует рассматривать как факт положительный. Нужно только, чтобы каждый последующий перевод учитывал предыдущий и превосходил его по качеству. Однако пока ничего подобного не наблюдается. Перевод Чжоу Ли-бо, например, самый поздний, в отличие от первого перевода Чжао Чэн-чи, страдает буквализмом и тоже содержит множество ошибок.

На недостатки главным образом переводов поэтических произведений Пушкина на китайский язык в 1937 г. указывал и Сяо Сань [см.: 633, 260].

Интересным оформлением отличается «Пушкинский сборник» [345] под редакцией В. Н. Рогова и Гэ Бао-цюаня, который был издан в декабре 1947 г. в Шанхае¹. В нем тоже представлена проза Пушкина: «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка» и «Метель». Переводчик первой повести Е Шуйфу в том же году опубликовал ее отдельной книгой с параллельными русским и китайским текстами [349]. Так же поступили Лэй Жань и Лян Сян со своими переводами — соответственно «Барышня-крестьянки» [326] и «Метели» [343]. В 1950 г. все три повести были переизданы.

Наряду с изданием сборников пушкинской прозы, его повестей и рассказов в виде отдельных книг в Китае в 20—30-е годы не прекращались журнальные публикации его произведений. Например, «Пиковая дама» в переводе Фу Цзюня печаталась в журнале «Дунфан цзачжи» [888, 1923, № 11], а в переводе Фэн Шэн-сяня — в еженедельнике «Вэньсюэ чжоубао» [883, 1924, № 130—132]; «Выстрел» и «История села Горюхина» в переводе Мэн Ши-хуаня и «Египетские ночи», переведенные с русского Чэнь Мином, публиковались в журнале «Ивэнь» [первая повесть: 893, т. II, 1935, № 1; вторая и третья: 893, новый т. II, 1936, № 1]; «Арап Петра Великого» в переводе Ли Лань-чжуна — в специальном выпуске журнала «Чжунсу вэньхуа», посвященном 100-летию со дня смерти Пушкина [927, т. II, 1937, № 2]; «Дубровский» в переводе с русского Мэн Ши-хуаня — в специальном номере журнала «Ивэнь», который тоже посвящался памяти русского поэта [893, т. II, 1937, № 6], и редактор сопровождал перевод словами: «В образе главного героя по-

¹ Подробно о составе сборника см.: 635, 479.

вести Пушкин воплотил свою страстную мечту о справедливости».

Итак, в Китае начали переводить пушкинские произведения с прозы. Переводчик «Евгения Онегина» Люй Ин вспоминает: «Я начал знакомство с произведениями Пушкина с его повестей. В них, кроме простоты и правдивости, столько поэзии, что я снова и снова перечитывал их» [цит. по: 607]. Причину, по которой Пушкина в Китае начали переводить с прозы, В. Токмаков усматривает в ее простоте и доступности. «Простая, точная и лаконичная пушкинская проза,— пишет он,— с ее строгостью сюжета, ясностью замысла и обилием „оборотов для разъяснения понятий самых обыкновенных“, была значительно доступнее стихов. Она легче улавливалась и передавалась...» [583, 62]. И тем не менее в переводах произведений Пушкина на китайский язык, даже когда они переводились непосредственно с русского, допускалось немало неточностей и грубых ошибок, о чем говорилось выше. Впоследствии, однако, с ростом переводческих кадров, свободно владеющих русским языком и обладающих талантом и высоким художественным мастерством, все чаще стали появляться переводы пушкинских творений, которые по праву становились явлениями китайской литературы.

В общем в Китае переведена почти вся проза Пушкина, за исключением «Путешествия в Арзрум» и двух отрывков — «Рославлева» и «Романа в письмах».

Разумеется, поэзия и драматургия Пушкина тоже широко переводились и издавались в Китае. И, как известно из многих высказываний китайских писателей и деятелей культуры, они пользовались у читателей большим успехом. В статье «„Русская романическая история“ Пушкина», посвященной 160-летию со дня рождения поэта, которое широко и торжественно отмечалось в КНР — в Пекине, Шанхае, Тяньцзине, Ухане, Шэньяне и многих других городах, Гэ Бао-цюань писал: «Имя Пушкина особенно хорошо известно широким кругам китайских читателей: почти все его стихотворения и драматургические произведения переведены на китайский язык, и мы все их очень любим» [875, 5.VI.1959]. Вот несколько примеров в подтверждение этих слов. Чжэн Чжэнь-до перевел «Моцарта и Сальери» и опубликовал перевод «маленькой трагедии» в журнале «Сяошю юэбао» [913]. Вскоре появились журнальные публикации стихотворений Пушкина. В начале 30-х годов Цюй Цю-бо создал, по свидетельству китайского критика, так и не превзойденный никем в Китае после него поэтический перевод «Цыган» [350]. «Каменный гость» публиковался в журнале «Вэньсюэ» [880 т. VIII, 1937, № 1] и в сборнике [345]. «Борис Годунов» выходил отдельными изданиями в 1951 г. [327] и в 1956 г. [328; 329]. «Евгений Онегин» издавался в переводах с языка эсперанто, японского [333] и с русского [332; 335]. Поэтические творения Пушкина продолжали публиковаться даже в суровую пору во-

оруженной борьбы китайского народа против японских захватчиков. Именно тогда на страницах китайской печати появились «Медный всадник», «Бахчисарайский фонтан», «Граф Нулин» в переводах известного поэта Му Му-тяня [см.: 568]. Но по-настоящему широкое знакомство китайского читателя с крупными поэтическими произведениями Пушкина началось после создания КНР. За несколько месяцев 1954 г. — с марта по октябрь — в Шанхае в переводе Ча Лян-чжи отдельными изданиями вышли «Полтава» [344], «Медный всадник» [342], «Кавказский пленник» [336], а также «Евгений Онегин» [334]. В конце 50-х годов вышел двухтомный сборник стихотворений великого русского поэта, в котором собраны переводы почти всей его лирики [341]².

Творчество Пушкина, в том числе и его прозаические произведения, широко освещалось в прессе. Помимо работ китайских авторов в журналах, сборниках и выходивших отдельными изданиями в Китае переводились и публиковались труды русских и советских писателей и исследователей пушкинского наследия: Д. И. Писарева [880, 1937, № 3, 4], А. М. Горького, А. В. Луначарского, И. Лежнева, Л. И. Тимофеева, М. Б. Храпченко, С. Д. Балухатого, В. М. Жирмунского [721], В. Я. Кирпотина [707], А. А. Аникста [893, т. I, 1934, № 1], И. М. Нусинова [927, 1947, № 1] и др.

Начало ознакомлению с творчеством Пушкина в Китае было положено, как уже говорилось, статьей Лу Синя «О силе сатанинской поэзии». К числу последних в КНР и наиболее значительных работ о выдающемся русском поэте можно отнести, например, уже цитировавшиеся нами статьи (1959) Гэ Бао-цюаня [463; 683], а также работы двух других авторов — исследователя из Юньнаньского университета Чжэн Цяня «О трагедии Пушкина „Борис Годунов“» [891, 1958, № 2] и исследователя из Шаньдунского университета (г. Цзинань) Лю Си-чэна «Изложение общих взглядов русских классиков XIX в. на фольклор» (1964) [731].

Чжэн Цянь отмечает, что Пушкин, начиная с «Бориса Годунова», уже отводит в историческом процессе решающую роль народным массам и выводит в качестве героев своих произведений людей из народа, взятых из реальной действительности. По мнению китайского автора, именно в «Борисе Годунове» наиболее полно проявился демократизм Пушкина [891, 1958, № 2, 43].

Следует заметить, что авторитет русских классиков понадобился автору второй из названных статей прежде всего для того, чтобы доказать первостепенное значение фольклора для раз-

² Подробнее о переводах в Китае поэзии и драматургии Пушкина см. работу Т. А. Малиновской «Пушкин в КНР» [513].

вития художественного творчества в КНР. В своей статье Лю Си-чэн объективно оценил отношение Пушкина к русскому фольклору, который поэт считал выражением национального самосознания народа, и показал, как он использовал в своих произведениях его отдельные сюжеты и образы [731, 37].

Таким образом, более чем за полвека в Китае была создана значительная литература о Пушкине. Это и предисловия, и послесловия к многочисленным переводам его произведений на китайский язык, и юбилейные выступления, и исследовательские статьи, оригинальные и переводные, и составлявшиеся китайскими авторами биографические очерки русского поэта. Это, наконец, соответствующие разделы в принадлежавших китайским авторам обобщающих работах по истории русской литературы, которые не раз издавались в Китае. То, что о Пушкине в китайском литературоведении писалось так много, объясняется не только его гениальностью, правдолюбием, страстным стремлением к свободе и революционностью. Пушкин был не только пламенным поэтом, но и борцом за свободу, и «именно эти черты особенно привлекают в нем китайского читателя», — подчеркнул в своем взволнованном выступлении на торжествах 1949 г. в СССР, посвященных 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина, китайский поэт и революционер Сяо Сань [447, 47].

Немаловажное значение для популярности Пушкина в Китае имела и сама его личность, его необыкновенная судьба и, не в последнюю очередь, тот интерес и та искренняя симпатия, которые он испытывал к Китаю, к его народу и самобытной культуре [см.: 434—436], о чем китайская общественность была превосходно осведомлена [463; 464; 683].

Для понимания отношения к Пушкину в Китае весьма важны оценки его творчества, содержащиеся в ранних китайских работах по истории русской классики. Тем более, что эти оценки оставались неизменными вплоть до начала 60-х годов. В первом в Китае «Кратком очерке истории русской литературы», созданном Чжэн Чжэнь-до еще в 1924 г., Пушкин характеризуется как первый русский великий поэт, сразу же привлечший внимание мировой общественности [804, 18]. В работе «Русская литература до Октябрьской революции», увидевшей свет в 1927 г., Цюй Цю-бо подчеркивает, что творчество Пушкина явилось поворотным пунктом в развитии русской литературы, с которого началось слияние литературы с действительностью. Реализм поэта, народность его произведений, их превосходный язык — вот, по мнению китайского литератора, те отличительные черты, которые сделали творчество Пушкина доступным массам русского народа. Пушкин был первым, пишет Цюй Цю-бо, «кто сблизил литературу с жизнью» [795, (II), 477, 481—482]. Люй Ин, который в 40-х годах перевел на китайский язык «Евгения Онегина» [332], в статье о романе в стихах отмечал, что «Пушкин не только открыл путь реализма для русской литературы, но является

одним из великих зачинателей классического реализма в мировой литературе» [цит. по: 513, 415].

В последующие годы эти высокие оценки пушкинского наследия получили дальнейшее развитие в статьях и устных выступлениях Сяо Саня [447; 453; 639; 641] и других китайских писателей, поэтов и критиков [461; 570; 676; 677; 728; 731; 751; 770; 801].

Александр Сергеевич Пушкин — единственный зарубежный писатель, которому на китайской земле был воздвигнут памятник. В этом — выражение дани величайшего уважения к памяти гения русской литературы. Открытие памятника в Шанхае на улице Фэньянлу состоялось в 1937 г. Так прогрессивная китайская общественность отметила столетие со дня смерти величайшего русского поэта. Во время японской оккупации памятник был разрушен, но в 1947 г. восстановлен [578, 388].

Мы прекрасно помним слова видного китайского поэта Цзан Кэ-цзя, обращенные к гению русской поэзии в дни его 150-летнего юбилея:

Жизнь поэта, что за век до нас умер,
Теперь развернулась только.
Дух его отливают в металле,
И весь мир для него — пьедесталом.

Так стоять он будет повсюду.
Ты стоишь высоко-высоко, Пушкин,
Человечества чистая совесть;
С каждым днем поднимаясь все выше,
Ты в тех высях, где солнце и месяц,
И как солнце и месяц светел.

[868, 1949, № 24, 14]

Любовь к великому русскому поэту, к его народу звучит и в небольшом лирическом стихотворении «Площадь Пушкина», написанном Ай Цином — одним из самых выдающихся поэтов современного Китая:

Ты отстоишь от нас на целый век,
а кажется — всего лишь на день,
Твои прекрасные мечты
здесь в жизнь воплощены...
Народ победой славной отвечает
на предсказания светлые твои.

[536, 91]

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ

Тема «Достоевский в Китае» не нова в советском и китайском литературоведении. Отдельные ее аспекты — сведения о переводах на китайский язык произведений русского классика и оценках его мастерства, некоторые факты влияния на творчество китайских художников слова освещались во многих работах по истории китайской литературы.

С творчеством Ф. М. Достоевского китайский читатель смог познакомиться лишь в начале 20-х годов XX в. — несколько позже, чем с произведениями И. А. Крылова, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, А. М. Горького, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова и Н. В. Гоголя.

Гэ Бао-цюань в 1956 г. заметил, что «дата появления первых переводов произведений Достоевского на китайский язык до сих пор еще не установлена» [469]. Теперь, однако, можно предположить, что этой датой является 25 мая 1920 г., когда на страницах «Цзюэу» — литературного приложения к шанхайской газете «Миньго жибао» — появился перевод рассказа Достоевского «Честный вор». Через две недели в журнале «Дунфан цзачжи» [888, XVII, 1920, № 11] был помещен перевод рассказа «Елка и свадьба» под названием «Равнодушие». Переводу предпослана краткая статья, в которой говорится: «Достоевский (1821—1881) — один из трех корифеев новой русской литературы, чье имя стоит рядом с именами прославленных Тургенева и Л. Толстого... Достоевский — выходец из крайне бедной семьи. Впоследствии по подозрению в революционности был отправлен на исправление в Сибирь. Его литературное наследие проникнуто величайшим гуманизмом, в его произведениях описывается главным образом жизнь людей, опустившихся на общественное „дно“. Психологический анализ — отличительная особенность его творчества...» [цит. по: 682, 157].

За первыми двумя рассказами последовали переводы других произведений писателя, публиковавшиеся в различных журналах и сборниках. Подлинным событием в литературной жизни Китая явился выход в свет в 1926 г. отдельной книгой романа Достоевского «Бедные люди» в переводе Вэй Цун-у [262]. А к

началу 60-х годов почти все наследие русского писателя, за исключением романа «Бесы», некоторых небольших произведений и публицистических статей, было издано в китайских переводах.

Даже по далеко не полным сведениям о распространении в Китае произведений Достоевского, которыми мы располагаем, можно составить некоторое представление об этом процессе. Например, в журналах и общих сборниках в переводах Чэнь Дабэя, Ван Гу-лу, Ян Янь-цюя, Шоу Лина, Ху Чжун-чи, Шэнь Цзэ-миня, Хэ Гун-чао и других вышли: «Елка и свадьба» [907, 11, 12.II.1921]; «Честный вор» [913; 928, 1928, № 9—10]; «Мужик Марей» [919, 1924, № 4; 908, 1925, № 7]; «Мальчик у Христа на елке» [28; 908, 1924, № 6]; «Хозяйка» [928, 1929, № 5—7]; «Роман в девяти письмах» [928, 1928, № 6—7]; отрывок из «Униженных и оскорбленных» под названием «История сиротки Нелли» [908, 1924, № 9]; части романа «Идиот» [893, 1935, № 1—12].

Переводы рассказов Достоевского издавались также в виде сборников [292], его повести и романы выходили отдельными книгами в разных переводах и выдерживали по несколько изданий. Так, «Бедные люди» [261; 262] выходили в книжном варианте, по имеющимся сведениям, восемь раз; «Униженные и оскорбленные» [293—296] — семь; «Преступление и наказание» [288—291] — шесть; «Идиот» [276—280] — пять; «Братья Карамазовы» [264; 265] и «Записки из Мертвого дома» [267—269] — по четыре раза; «Хозяйка» [297—299], «Записки из подполья» [270—272] и «Игрок» [274; 275] — по три раза; «Кроткая» [282; 283], «Подросток» [287], «Честный вор» [300; 301], «Маленький герой» [284] и «Неточка Незванова» [285; 286] — по два раза; «Белые ночи» [263], «Зимние заметки о легких впечатлениях» [273] и «Двойник» [266] — по разу. Среди переводчиков этих произведений можно назвать такие имена, как Гэн Цзи-чжи, Шу Е, Шао Цюань-линь, Ли Цзи-е, Хун Лин-фэй, Ван Вэй-хао, Мань Тао, Вэй Цун-у, Сюй Чи, Вэнь Ин, Бай Лай, Чжан Ю-сун.

Книга под названием «Малютка Нелли» [293] представляет собой инсценировку «Униженных и оскорбленных», сведениями о постановке которой мы не располагаем. Автор переработки Сюй Чи создал пьесу в трех действиях, ограничившись в ней лишь девятью действующими лицами, тогда как в романе Достоевского их около тридцати.

Помимо журнальных публикаций и отдельных книг в шанхайском издательстве «Вэньгуан шудянь» в 1953 г. вышло девяти томное собрание «Избранных произведений» Достоевского [281], куда вошли: «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные», «Бедные люди», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Игрок», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Избранные повести и рассказы» («Хозяйка», «Скверный

анекдот», «Белые ночи», «Кроткая»). Переводчиками в девяти-томном издании выступили Вэй Цун-у, Шао Цюань-линь, Ши Хан, Сюань Сянь и др.

В предисловии составители девятитомника отмечали блистательное художественное мастерство русского романиста, глубину психологического анализа созданных им образов и характеров, говорили о его сочувствии беднякам, о борьбе против устоев буржуазно-помещичьего общества, о воссозданной писателем в его произведениях социальной жизни России второй половины XIX в. Вместе с тем авторы предисловия обращали внимание читателей на противоречивость мировоззрения художника, на проповедь им реакционных взглядов [см.: 281, (II), 2].

Последними на китайский язык в 1962 г. были переведены «Зимние заметки о летних впечатлениях» [273]. Вообще же, очевидно, не будет преувеличением сказать, что Достоевский вплоть до недавнего времени был одним из наиболее читаемых в Китае русских писателей, уступавшим, пожалуй, только Горькому, Чехову и Л. Толстому.

Наряду с интенсивным проникновением в Китай произведений Достоевского постепенно создавалась и довольно обширная литература о нем. Первоначально представление о Достоевском и его творчестве в Китае складывалось под сильным влиянием русского, западноевропейского и отчасти японского литературоведения. В статьях китайских авторов, где в основном излагались работы А. М. Скабичевского, Д. С. Мережковского, П. А. Кропоткина, Н. К. Михайловского, Е. А. Соловьева, содержались подчас неверные положения. Китайские популяризаторы творческого наследия Достоевского, например, повторяли утверждение, что он певец городского мещанства, говорили о склонности русского человека только к страданиям и состраданию. Авторы первых в Китае критико-библиографических очерков жизни и творчества Достоевского тщательно излагали факты, заимствованные ими из трудов русских и западных литературоведов, но дальше этого, особенно на первых порах, не шли. Их попытки истолковать социальную проблематику произведений русского писателя в свете объективных противоречий общественно-экономической жизни России отличались, как правило, прямолинейностью (например, попытка объяснить его бунтарство непосредственно бедностью). На более позднем этапе серьезным подспорьем для китайских литераторов, занимавшихся изучением наследия Достоевского, послужили достижения советского литературоведения в этой области.

Наиболее интересны, на наш взгляд, суждения о Достоевском, высказанные Лу Синем и Мао Дунем. И здесь весьма важно выявить истоки первых оценок наследия Достоевского в Китае и показать вклад китайских исследователей в изучение его творчества. Мы можем говорить о четырех периодах освоения творческого наследия Достоевского в Китае (первые два

десятилетия XX в., начало 20-х годов, конец 20-х — 30-е годы, 40—50-е годы).

В первый период, особенно в конце 10-х годов, с Достоевским в Китае знакомились по переводным статьям японских и западных исследователей, публиковавшимся в китайской прессе. Сведения о жизненном и творческом пути Достоевского появились в китайской печати задолго до перевода на китайский язык его рассказа «Честный вор». В 1907 г. в журнале «Минь бао», издававшемся в Токио революционной партией Сунь Ятсена, была опубликована в переводе на китайский язык статья японского историка Сендаро Ёнсан «Краткая история нигилизма», где Достоевский упоминался в связи с революционным движением в России. Годом позже в том же журнале публицист Цун Ли поместил перевод отрывка из дневника П. А. Кропоткина о его путешествии по Сибири, где о Достоевском говорится как об участнике дела петрашевцев и авторе «Записок из Мертвого дома» [596, 238].

В январе 1918 г. Чжоу Цзо-жэнь в журнале «Синь циннянь» опубликовал переведенную им на китайский язык статью английского литературоведа У. Б. Трайтса «Романы Достоевского», в которой дана высокая оценка русскому писателю. Английский автор считает, что подобно тому, как выдающийся русский танцовщик и балетмейстер В. Ф. Нижинский (1890—1950) является признанным главой мирового балета, точно так же все без исключения романисты мира испытали на себе направляющее влияние Достоевского, Гоголя, Л. Толстого, Тургенева. «Достоевский — величайший романист и крупнейший мыслитель», — утверждает У. Б. Трайтс. По его мнению, «Диккенс в наши дни уже устарел по форме, Достоевский же по-прежнему современен». Далее в статье дается краткий разбор «Двойника», образов из «Преступления и наказания», говорится о «Дневнике писателя», о «Братьях Карамазовых».

В небольшом примечании от переводчика Чжоу Цзо-жэнь знакомит читателей с основными датами жизни и творчества Достоевского, упоминает о романах «Записки из Мертвого дома» и «Идиот». Он сетует на отсутствие в Китае переводов произведений русского писателя, но тут же замечает, что работа в этом направлении уже ведется [769].

Следующая статья зарубежного автора, имя которого установить пока не удалось, — «Произведения Достоевского» — была переведена на китайский язык Ло Ло [888, XV, 1918, № 12].

Пожалуй, первой в Китае работой, в которой делается попытка высказать собственный взгляд хотя бы на одну из морально-этических проблем в творчестве Достоевского, является статья того же Чжоу Цзо-жэня «Гуманистическая литература» [800]¹. Считая Достоевского великим писателем-гуманистом, ки-

¹ Очевидно, название этой статьи Чжоу Цзо-жэня «Жэнь-ды вэньсюэ» правильное было бы перевести как «Человеческая (антропоцентрическая) ли-

тайский критик осуждает Достоевского за то, что он вступает за женщин, которые способны любить сразу двух мужчин: «Мы не можем признать правомерность подобных поступков... и одобрять их», — пишет Чжоу Цзо-жэнь.

С течением времени творчество Достоевского приобретало в Китае всё большую известность — появлялись новые переводы его произведений, издавались биографии, печатались критико-библиографические, юбилейные и популяризаторские статьи, обзоры его произведений, ему посвящались целые разделы в книгах по истории русской литературы, предисловия и послесловия к переводам его произведений на китайский язык.

Отмечавшееся в 1921 г. столетие со дня рождения Достоевского послужило, по-видимому, стимулом для популяризации и изучения его творчества в Китае. Например, фронтиспис специального выпуска журнала «Сяошо юэбао», посвященного изучению русской литературы, сплошь состоял из портретов деятелей русской культуры. На первом месте был помещен портрет Достоевского работы В. Г. Перова. Известный уже тогда переводчик русской классической литературы Гэн Цзи-чжи опубликовал работу «Биографии четырех русских классиков» — Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского [788]. Затем были напечатаны: статья Юй Цзи-фаня «Достоевский» [818], юбилейная статья Си Ди (Чжэн Чжэнь-до) «Столетие Достоевского» [749] и составленная Ху Юй-чжи «Хронология жизни и творчества Достоевского» [820]. Журнал «Дунфан цзачжи» [888, XVIII, 1921, № 23] откликнулся на юбилей Достоевского подборкой «Столетие двух корифеев литературы», посвященной Достоевскому и Флоберу. В подборку вошли статьи: «Два великих прозаика-реалиста — русский и французский» и «Жизнь Достоевского» [819]. В приложении к газете «Чэньбао» была помещена статья Чжун Ми «Памяти трех писателей» — Флобера, Достоевского и Бодлера [931, 14.XI.1921].

Забегая несколько вперед, заметим, что обилием статей о Достоевском в китайской печати ознаменовался и 1956 г., когда во многих странах по решению Всемирного Совета Мира отмечались 135-летие со дня рождения и 75-летие со дня смерти великого русского писателя. К юбилейной дате были опубликованы статьи: Лу Фаня «Достоевский» [727], Гэ Бао-цюаня «Произведения Достоевского в Китае» [682], Чэн Дай-си «Достоевский и его произведения» [807], Цао Цзин-хуа «Русская ли-

тература». Ведь во многих своих оценках китайские литераторы тех лет, как отмечалось уже не раз, следовали за западными критиками, которые с самого начала, по словам Н. Я. Берковского, «писали, что отношение русских писателей к действительности антропоцентрично, что русские сводят мир к человеку и упорно оценивают мир с человеческой точки зрения» [440, 25].

тература — наш учитель и друг» [601], а также другие юбилейные публикации на страницах газет и журналов. В том же году в Шанхае вышла в свет работа Оуян Вэнь-бина «Достоевский и его произведения» [740] — первая и единственная в Китае небольшая по объему книга, целиком посвященная русскому классику.

В начале 20-х годов, т. е. на втором этапе изучения творчества Достоевского в Китае, стали выходить работы молодых китайских литераторов, в основном излагавших мысли и суждения о выдающемся писателе, почерпнутые у русских и западноевропейских литературоведов и критиков. Характерным примером может служить статья Шэнь Янь-бина (Мао Дуня) «Взгляды Достоевского» [813], открывавшая раздел «Изучение Достоевского» в журнале «Сяошо юэбао» [913, 1922, № 1].

Помимо статьи Мао Дуня в раздел вошли работы: «Краткая биография Достоевского» Сяо Хана [763], фактически представляющая собой перевод и изложение гл. XI из книги А. М. Скабичевского «История новейшей русской литературы (1848—1908)» [569, 173—192]; «Место Достоевского в истории русской литературы» Лан Суня (Шэнь Янь-бина) [711]; библиографическая подборка «Книги о Достоевском на английском языке» [708. По нашей библиогр. см.: 827; 828; 840; 841; 844; 845; 848; 852], а также перечень произведений русского писателя в английских переводах («Братья Карамазовы», «Идиот», «Бесы», «Преступление и наказание», «Записки из Мертвого дома», «Униженные и оскорбленные», «Подросток», «Вечный муж», «Игрок», «Белые ночи», «Честный вор» и другие повести и рассказы), которыми пользовались при написании статей авторы этого номера журнала.

В некоторых приведенных в библиографии книгах о Достоевском на английском языке, принадлежащих прежде всего перу западных литературоведов, «творчество великого писателя, — как писала впоследствии Т. Л. Мотылева, — рассматривалось главным образом под религиозно-мистическим углом зрения, в свете декадентских представлений об иррациональной природе искусства и человеческой психики» [522, 16]. В библиографию включена и книга английского литературоведа Дж. М. Мари [845], в которой, по мнению Т. Л. Мотылевой, «автор „Преступления и наказания“ истолковывался не как художник-реалист, а как певец подспудных сил души, как проповедник идеи искупляющего страдания и поэт непознаваемого» [522, 16].

Кроме книги о Достоевском на английском языке, перечисленных в библиографии, Шэнь Янь-бин и другие авторы статей, публиковавшихся в журнале «Сяошо юэбао», использовали труды: «Забитые люди» Н. А. Добролюбова, «Идеалы и действительность в русской литературе» П. А. Кропоткина, «Жестокый талант» Н. К. Михайловского и т. д. Факты заимствования нетрудно установить даже при отсутствии ссылок на эти книги.

Но вернемся к интересующей нас статье Шэнь Янь-бина «Взгляды Достоевского». Состоящая из семи разделов, эта работа выгодно отличается от всего ранее написанного в Китае о русском писателе как своей обстоятельностью, так и искренним стремлением разобраться в сложностях великого таланта. Общее положительное впечатление о работе молодого китайского автора не снижается ни явно компилятивным ее характером, что будет показано ниже, ни ошибочным утверждением о том, что публицистика Достоевского, в том числе и его речь на открытии памятника Пушкину в Москве, не имеет якобы значения для изучения взглядов русского классика. Правда, пообещав опираться в своих изысканиях только на художественные произведения писателя, Шэнь Янь-бин тем не менее по ходу своих рассуждений нет-нет да и обращается, например, к переписке Достоевского с литераторами и с его близкими, и такие экскурсы, несомненно, оказываются весьма полезными. Более того, китайский критик понимает, правда пока еще довольно упрощенно и прямолинейно, что «между эволюцией взглядов Достоевского и всей его жизнью существует определенная связь».

Шэнь Янь-бин пишет: «Художественные произведения Достоевского отличаются от произведений других писателей своим особым облик». А далее со ссылкой на Дж. М. Мари [845, 25—28] следуют рассуждения о том, что важнейшие творения Достоевского, «видимо, не укладываются в определение романа»: в них якобы «концепция времени не является ведущей». В качестве примера произведений, в которых «концепция времени выражена недостаточно ясно», приводятся «Братья Карамазовы», а также эпизод из «Преступления и наказания», в котором Раскольников выражает желание раскаяться в своем грехе. «Современный великий русский литературный критик Мережковский, — прибегает еще к одному авторитету Шэнь Янь-бин, — говорит: „Главные произведения Достоевского, в сущности, вовсе не романы, не эпос, а трагедии“»² [519, 273].

Затем, словно забыв, что выше говорилось о «строгом научном определении романа», Шэнь Янь-бин, основываясь на мнении других русских литературоведов, стремится донести до своих читателей правдивое слово о реализме и высоком художественном мастерстве русского романиста, не снижаемом, по мнению критика, даже некоторыми огрехами его стиля. В этих целях китайский автор приводит, например, отрывок из труда П. А. Кропоткина: «Если рассматривать произведения Достоевского исключительно с эстетической точки зрения», то в них обнаруживается множество недостатков, и, «как указывал (великий русский критик, 1836—1861) Добролюбов, их литературная

² Мною в переводе расставлены отсутствующие в китайском тексте кавычки, в которые заключены слова русского автора.

форма иногда бывает ниже всякой критики»³ [489, 180]. Далее следует цитата из того же источника, со смыслом которой Шэнь Янь-бин явно согласен: «И все же, несмотря на вышеуказанное, произведения Достоевского проникнуты местами таким глубоким чувством реального, что рядом с совершенно фантастическими характерами вы находите характеры, так часто встречающиеся в жизни и настолько реальные... что вы забываете о вышеупомянутых недостатках таланта Достоевского. Если вы даже думаете иногда, что речи героев Достоевского едва ли переданы им точно, вы чувствуете, что люди, которых он описывает,— по крайней мере некоторые из них,—именно такие люди, каких он стремился изобразить» [489, 180—181].

В статье Шэнь Янь-бина есть также рассуждения о том, что под влиянием каторги и ссылки во взглядах Достоевского произошел решительный сдвиг, который привел, в частности, к тому, что одобрение революции русским писателем сменилось ее отрицанием. При этом китайский литературовед ссылается на гл. VI книги Георга Брандеса [828]⁴.

В последующих разделах статьи Шэнь Янь-бин, разбирая некоторые произведения русского романиста, пишет о противоречивости его воззрений, в частности, в вопросе понимания отличительных особенностей русского человека. Если в «Записках из Мертвого дома», отмечает китайский литератор, Достоевский усматривает эту особенность в обостренном чувстве справедливости, в непреклонной вере в исполнение упований и надежд, то в «Дневнике писателя» подчеркивается готовность русского человека «снести все страдания и муки», более того — даже его «любовь к страданиям и смирению». Новой религией Достоевского, утверждает Шэнь Янь-бин, являются любовь и самопожертвование.

Вместе с тем от китайского литературоведа не укрывается также и то, что, по Достоевскому, «добро заложено в человеке, а зло — результат угнетения». «Достоевский писал об униженных и оскорбленных, — отмечает Шэнь Янь-бин, — опустившихся на дно жизни, души которых оставались чистыми». В стремлении же писателя создать свой идеал — образ «положительного, прекрасного человека» (князь Мышкин в «Идиоте») — китайский критик справедливо усматривает идейную противоречивость русского художника, взявшего прототипом своего героя образ Христа, что свидетельствовало о религиозных убеждениях писателя. Перейдя к анализу «Бесов», Шэнь Янь-бин отмечает,

³ В круглые скобки заключены слова Шэнь Янь-бина, которыми он дополняет свой перевод из книги П. Кропоткина.

⁴ Заметим, что вплоть до настоящего времени вопрос о сдвигах в сознании Ф. М. Достоевского в результате его пребывания на каторге остается дискуссионным (см., например, работу В. Кирпотина «Достоевский в шестидесятые годы» [486], а также рецензию на эту книгу К. Тюнькина «Достоевский на „переломе“» [588]).

что в этом произведении, как и в несколько позже созданных «Братьях Карамазовых», Достоевский выступает за новую религию, в образе Ставрогина описывает нового человека, а в уста Шатова вкладывает свои собственные мысли⁵.

Разбор романа «Братья Карамазовы» Шэнь Янь-бин ведет под весьма своеобразным углом зрения. Его интересуют лишь два вопроса: как разъяснил здесь Достоевский новую религию и что нового сказано им о боге. По-прежнему основываясь на мнении Дж. М. Мари, Шэнь Янь-бин пишет, что Алеша Карамазов — олицетворение полной гармонии духа и плоти⁶. Отсюда, как он полагает, можно понять, что новой религией Достоевского является эта самая гармония духа и плоти, а Алеша — провозвестник новой религии. Но если в «Бесах» Шатов утверждал, что бог — это дух народа, то в «Братьях Карамазовых» Иван высказывает свое неверие в мир, созданный богом. И Шэнь Янь-бин считает, что устами неверующего Ивана говорит сам Достоевский.

При всех очевидных просчетах статьи молодого Мао Дуня о Достоевском, объясняемых в первую очередь недостаточной осведомленностью автора о творчестве и взглядах великого русского художника, а также, в немалой степени, следованием ошибочным взглядам западных и русских критиков, значение ее и полезность бесспорны. По существу, повторяю, это первая в Китае более или менее подробная и серьезная работа, познакомившая китайского читателя с Достоевским в целом, со многими сторонами и вместе с тем сложностями его неповторимого таланта.

Весьма важным и интересным нам представляется седьмой, заключительный раздел статьи, в котором Шэнь Янь-бин излагает свои мысли о значении наследия Достоевского для китайской молодежи той достаточно сложной и во многом поистине переломной поры в жизни Китая.

Шэнь Янь-бин считает, что «взгляды Достоевского, при всех их изъянах и недостатках, — яркая вспышка в истории человеческой мысли от глубокой древности до наших дней». Более того, «они являются превосходным тонизирующим средством для современной китайской молодежи... для которой становятся характерными сейчас чувства самоуспокоенности и самодовольства». Эти целебные свойства взглядов Достоевского Шэнь Янь-бин объясняет оптимизмом русского писателя в отношении будущего, его склонностью к восприятию страданий, сочувствием беднякам.

⁵ По тексту статьи Шэнь Янь-бина выходит, будто Ставрогин — герой «Идиота», а не «Бесов». И в рассуждениях Шатова у Шэнь Янь-бина обнаруживается некоторая путаница.

⁶ Молодой китайский литератор выявляет расхождения у Дж. М. Мари и М. Баринга в оценке «Братьев Карамазовых». Последний, например, считал, что основной замысел романа — атака на материализм.

Далее Шэнь Янь-бин замечает, что китайской молодежи не довелось пережить и тысячной доли того, что испытали молодые русские люди в «мертвых домах» Сибири. «И тем не менее, — продолжает он, — в нашем обществе есть немало молодых людей, которые кричат о безнадежности, утратили вкус к жизни», ищут утешения в вине и т. п. Шэнь Янь-бин решительно выступает против подобных явлений. Он восклицает: «Так давайте же ценить жизнь, давайте же не следовать тому мрачному, глупому прошлому, о котором писал Достоевский! Мы должны верить в будущее!» Шэнь Янь-бин напоминает своим читателям о славянофильских, националистических взглядах Достоевского, который считал, что «России незачем прибегать к старым методам Западной Европы» для переустройства общественной жизни. Но молодому критику ясно, «какому примеру теперь следовать». И в этих его словах — явный намек на Советскую Россию. Он высказывает надежду, что китайская молодежь не впадет «в ошибку и, следуя за Достоевским, не станет провозглашать свойственный только Китаю путь». Работа заканчивается словами: «При написании статьи о Достоевском я руководствовался одной целью: чтобы никто больше не говорил о существовании в Китае своего особого метода переустройства нашей страны».

Вторая статья Шэнь Янь-бина, выступившего на сей раз под псевдонимом Лан Сунь, — «Место Достоевского в истории русской литературы» — написана непосредственно по книге А. М. Скабичевского «История новейшей русской литературы (1848—1908)». То излагая своими словами, то переводя на китайский язык соответствующие фрагменты из книги, молодой китайский автор пишет, что Достоевский во многом отличался от остальных писателей своего времени. В его произведениях не было ни картин природы, ни прекрасных полей, ни простодушных и ласковых по натуре крестьян. Их заполняли описания грязных городских «углов» и городских пролетариев — запойных, готовых на убийство⁷. Далее в тексте статьи следует перевод из Скабичевского: «...в то время, как большинство беллетристов сороковых годов, будучи выходцами из *деревень*, принадлежат к рыхлому помещичьему типу, Достоевский является представителем разночинного служилого класса общества, холерически-нервным сыном *города*; а, во-вторых, — в то время как большинство их были люди обеспеченные, Достоевский один среди них принадлежал ко вновь возникшему классу интеллигентного пролетариата» [569, 174].

Вслед за Скабичевским Лан Сунь сравнивает Достоевского с Тургеневым, Гончаровым и Л. Толстым [см.: 569, 185] и отмечает, что с последним Достоевского роднил альтруизм, стремле-

⁷ Так в изложении дан соответствующий отрывок из книги А. М. Скабичевского [569, 185]. Здесь и далее в тексте отсылки на эту книгу сделаны мной.

ние найти правильные пути жизни на основе общих ясных духовных закономерностей. Оба они, говорится в статье Лан Суня, двигались к единой цели, но каждый шел к своим крайностям, которые стали полярными. Соединение этих полюсов и дало совершенную форму изображения русского человека.

Лан Сунь называет Достоевского писателем, открывшим новую эру в русской литературе. Китайского критика пленяют стиль великого романиста, величие идей, его трогающие душу описания действительности, глубочайшее сочувствие униженным и оскорбленным.

Углубленное изображение больной психики китайский литератор тоже считает отличительной особенностью Достоевского. Он замечает, что в отличие от своего предшественника, Ч. Диккенса, Достоевский делал это с гораздо большей проникновенностью. По его мнению, голоса бедняков из книг Диккенса доходят до читателя не непосредственно, а как бы в передаче стороннего наблюдателя. Когда же больную психику изображает Достоевский, то психически больные люди словно наяву возникают перед глазами читателя, который слышит их сетования, стоны, крики буйства. Вместе с тем читатель невольно чувствует, что по существу эти нервнобольные имеют вполне здоровую душу. «Благодаря огромной силе образительности и тонкой наблюдательности, — заключает статью Лан Сунь, — Достоевский стал выдающейся личностью в истории русской литературы. И конечно же, он писатель первой величины не только в русской, но и в мировой литературе».

Сходное суждение о Достоевском мы находим в «Кратком очерке истории русской литературы» Чжэн Чжэнь-до [804]⁸. Китайский автор писал: «Величие Достоевского во всепроникающем духе гуманизма, с которым он, как сын божий, говорит от имени бессловесных оскорбленных. Достоевскому принадлежит величайшее открытие — он первым поднял чрезвычайно плодородную цепину в литературе. Он испытывал любовь... ко всем униженным и оскорбленным, он показал, что, несмотря на их крайне подлые по временам поступки, в их душах тем не менее горит яркий свет. С безграничным сочувствием, огромным состраданием он описывал людей, к которым мы проявляли крайнее безразличие и которых не удостаивали даже взглядом. Делал он это для того, чтобы мы почувствовали, что и этим людям присуще все, свойственное любому из нас. И хотя произведения Достоевского грешат подчас композиционной рыхлостью, недо-

⁸ Раздел этой книги о Достоевском представляет собой сжатое изложение работы П. А. Кропоткина «Идеалы и действительность в русской литературе» [489] (раздел о Достоевском — стр. 178—188). Вместе с тем в очерке Чжэн Чжэнь-до содержатся и самостоятельные суждения о различных явлениях русской литературы и ее писателях. Таковым, в частности, нам представляется цитируемое здесь высказывание китайского литературоведа о Достоевском.

статочно естественной связью событий и фактов, в них глубоко заложен дух подлинной правды и скрыта такая сила воздействия, которые с лихвой покрывают все недостатки» [804, 47].

Одним из первых китайских литераторов, кто познакомился с творчеством Достоевского в подлиннике, на языке оригинала, и по достоинству его оценил, был Цюй Цю-бо. Еще во время своего первого пребывания в Советской России в качестве корреспондента китайских прогрессивных газет в 1921—1922 гг. он написал очерк «Русская литература до Октябрьской революции». Пятью годами позже очерк был включен в книгу «Русская литература», составленную Цзян Гуан-цы [793], — следующую после работы Чжэн Чжэнь-до попытку познакомить китайского читателя с литературой соседней страны.

Страницы очерка Цюй Цю-бо, посвященные Достоевскому, как, впрочем, и вся работа в целом, тоже, что нетрудно заметить, написаны с использованием соответствующих исследований русских литературоведов. Однако для китайского читателя многое здесь было новым и представляло несомненный интерес — прежде всего вследствие значительного расширения круга рассматриваемых произведений.

Цюй Цю-бо прослеживает эволюцию взглядов Достоевского на материале «Преступления и наказания», «Бесов», «Идиота», «Подрустка» и «Братьев Карамазовых» и приходит к выводу, что они написаны как бы на одном дыхании. В них, как и в более ранних творениях, Достоевский утверждает, что и «в сердцах злодеев существует огонь человеческой любви». В этом проявилось глубокое знание писателем жизни разночинцев, его протест против уродств социальной действительности. «Тема его творчества, предмет его описаний, — пишет Цюй Цю-бо, — душевные страдания людей» [цит. по: 793, 209].

Китайский литератор не проходит также мимо недостатков, затрудняющих чтение романов Достоевского, говорит о сложности их языка, о наличии множества длиннот и уводящих в сторону отступлений. «Суждения героев романов, — продолжает он, — во многом сходны, и, разумеется, это взгляды самого автора». Однако огромная сила таланта русского писателя проявляется прежде всего в чрезвычайно тонком и скрупулезном психологическом анализе, что «с лихвой покрывает художественные недостатки книг Достоевского» [793, 209].

Значительное внимание в работе молодого китайского критика уделено широкому кругу актуальных для того времени философских вопросов, которые ставит в своих произведениях Достоевский. «Герои произведений и сам писатель, — отмечает Цюй Цю-бо, — стремятся разрешить проблемы бога и человеческого естества» [793, 210]. В этой связи дается анализ образов Ивана («Братья Карамазовы») и Кириллова («Бесы»).

Образ Раскольникова из романа «Преступление и наказание» помогает Цюй Цю-бо показать, насколько тесно в творче-

стве Достоевского проблема бога связана с вопросами морали. Художественно осмысливая и изображая противоречия и конфликты морального плана, великий писатель не в состоянии разрешить их и вынужден апеллировать к богу. Возможность разрешения конфликта между ложно понятой Раскольниковым свободой волеизъявления личности, приведшей его к преступлению, и принципами морали Достоевский, как подчеркивает Цюй Цю-бо, видит в конечном итоге в одном-единственном — «страданиями добиться искупления своей вины» [793, 210].

Наибольшую противоречивость во взглядах русского писателя китайский критик обнаруживает в романе «Бесы» — «крайне резко осуждении революционной молодежи того времени» [793, 211]. Противоречивость эта, по мысли Цюй Цю-бо, проявилась в том, что, мечтая о светлом будущем для своего народа, Достоевский обрушился с клеветой и политическими обвинениями на революционное движение, направленное против мрачной российской действительности. Скатившись на позиции славянофильства, писатель отрицал все прогрессивное в западноевропейской культуре и, впав в мистическую религиозность, объявил русских «народом-богоносцем», богоизбранным народом, призванным распространить истину христианства во всем мире [793, 211].

Однако в заключение раздела своего очерка «Русская литература до Октябрьской революции» Цюй Цю-бо приходит к выводу: «Толстой и Достоевский в равной степени велики. Они, открывшие изумительно яркую страницу в истории мировой литературы, не могут принадлежать одной только России» [793, 211].

Как уже отмечалось, первым значительным произведением Ф. М. Достоевского, вышедшим в Китае в июне 1926 г. отдельным изданием в переводе на китайский язык, был его роман «Бедные люди». Переводчик Вэй Цун-у пользовался английским изданием. Известно, что самое деятельное участие в подготовке этой книги принял Лу Синь. Он сверил перевод с японским изданием, отредактировал его, после чего брат переводчика, Вэй Су-юань, снова сравнил его с русским оригиналом. Лу Синь предпослал книге краткое «Введение» [722], в котором справедливо подчеркнул, что «Достоевского как личность и его произведения досконально изучить за один раз невозможно». Поэтому свое «Введение» к «Бедным людям» Лу Синь рассматривал как «мнение дилетанта, который пролистал всего-навсего три книги» [724 (VII), 97]. В числе просмотренных Лу Синем книг названы: «Художественные произведения Достоевского» неизвестного нам немецкого автора [833], работа японского переводчика и исследователя Нобори Сёму «Русская литература» [824] и труд Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» [519]. По всей вероятности, Лу Синь пользовался японским изданием этой книги в переводе Нобори Сёму.

Однако несмотря на то, что во «Введении» Лу Синь излагает в общем-то факты и оценки, заимствованные у других исследователей творчества русского писателя, в нем содержится немало любопытного. Прежде всего следует отметить, что Лу Синь с большей четкостью, чем его предшественники, раскрывает здесь главную причину, почему Достоевский приобретал всё большую притягательную силу в кругах тех китайских писателей, которые во главе с Лу Синем закладывали в Китае основы новой реалистической литературы — «литературы для жизни».

«Достоевский до конца определил свою художественную систему как „реализм в высшем смысле“, — пишет Л. Гроссман, — понимая под этим термином построение литературного произведения на подлинных и конкретных фактах текущей действительности, но с возведением их к широкому философским оценкам» [459, 515—516]. Много общего с Достоевским в подходе к действительности, к ее художественному и философскому осмыслению отчетливо проявилось у самого Лу Синя, уже выступившего к тому времени с такими эпохальными для новой китайской литературы произведениями, как «Записки сумасшедшего», «Кун И-цзи», «Снадобье», «Завтра», «Подлинная история А-кью», а затем и у его младших соратников.

Очевидно, именно для того, чтобы подчеркнуть эту особенность Достоевского, лусиневское «Введение» к переводу «Бедных людей» начинается известной выдержкой из записной книжки русского писателя 1880 г.: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [475 (X), 617]. И это, как видно, главное для Лу Синя в великом русском художнике. Но, как бы не соглашаясь с его высказыванием о самом себе, Лу Синь замечает: «Каждый, кто изображает все глубины души человеческой, должен рассматриваться как психолог, в особенности такой писатель, как Достоевский» [724 (VII), 94].

В дальнейших своих рассуждениях во «Введении» к «Бедным людям» Лу Синь в основном опирается на мнение Д. С. Мережковского [519]. Доказывая, например, глубокий психологизм произведений Достоевского и силу их воздействия на читателей, Лу Синь пишет: «Для воссоздания своих героев ему почти не приходится описывать их внешность: одними интонациями речи, голосом он передает не только их мысли и чувства, но и весь их облик» [724 (VII), 94]. У Мережковского: «Таким образом, Достоевскому не нужно описывать наружность действующих лиц: особенностями языка, звуками голоса сами они изображают не только свои мысли и чувства, но и свои лица, и свои тела» [519, 276].

Лу Синь не согласен с некоторыми слабыми и безвольными читателями, которые видят в Достоевском только «жесто-

кий талант» [724 (VII), 94] ⁹. Правда, продолжает китайский писатель, «иногда Достоевский заставляет героев своих произведений испытывать величайшие страдания, лишает их средств существования, ставит их в такие условия, какие и вообразить невозможно... Подвергнув моральным пыткам, он толкает их на путь преступления, безумства, пьянства, сумасшествия, самоубийства. Иногда, вроде бы совершенно без цели... он заставляет свою жертву страдать... И,—воскликает Лу Синь,—это действительно „жестокий талант“, Великий Инквизитор человеческой души» [724 (VII), 94—95] ¹⁰.

И тем не менее, продолжает Лу Синь, «этот реалист в высшем смысле занимался в своей лаборатории человеческой душой в целом... Достоевский любил людей, погрязших в нищете и болезнях, он сочувствовал им, помнил о них и описывал их. Без малейших колебаний он анатомировал, детальнейшим образом исследовал и оценивал их... Таким образом и раскрываются все глубины души». И далее: «...показ людям этой самой души и есть „реализм в высшем смысле“» [724 (VII), 95—96] ¹¹.

Лу Синь глубоко верит, что «копание в глубине души приносит человеку духовные пытки и ранит его; но... через процесс мучительного очищения приводит человека на путь исцеления, возвращения к жизни» [724 (VII), 96].

Перейдя затем к характеристике романа «Бедные люди», Лу Синь во «Введении» восхищается необъятностью гения Достоевского, который в свои двадцать четыре года смог с такой глубиной и проникновением показать, «как высоко чиста была любовь Макара Деушкина и Вареньки Доброселовой и какой помехой и проклятием стала эта любовь для их сердец!» [724 (VII), 96].

Современному советскому читателю может показаться, что «Введение» Лу Синя к «Бедным людям», впрочем, как и многие другие работы китайских авторов того времени о Достоевском,

⁹ У Мережковского: «Существуют простодушные читатели с размягченной дряблою современною чувствительностью, которым Достоевский всегда будет казаться „жестоким“, только „жестоким талантом“» [519, 286].

¹⁰ У русского критика: «И в самом деле, в какие невыносимо-безысходные, неимоверные положения ставит он своих героев, чего он только над ними не продлевает. Через какие бездны нравственного падения, духовные пытки... доводит он их до преступления, самоубийства, слабоумия, белой горячки, сумасшествия... Да, поистине, это — палач, сладострастник мучительства, Великий Инквизитор душ человеческих,—„жестокий талант“» [519, 288].

¹¹ И здесь можно найти места, которые перекликаются с мыслями Д. С. Мережковского. См., например: «Естественпытатель — тоже иногда „в высшем смысле реалист“ — реалист новый, еще неизвестной, небывалой реальности,—делая научные опыты, окружает в своих машинах и приборах естественное явление природы искусственными, исключительными, редкими, необычайными условиями и наблюдает, как под влиянием этих условий явление будет изменяться... Не делает ли чего-то подобного и Достоевский — „реалист в высшем смысле“ — в своих опытах с душами человеческими?» [519, 287, 288].

не содержит ничего нового. Между тем тогда, в 20-е годы, они были по-настоящему новаторскими в глазах китайского читателя, мало знакомого с русской литературой, и в том числе с Достоевским. Нельзя забывать и о подлинно подвижническом труде Лу Синя и его соратников по ознакомлению Китая с русской классической и советской литературой. Огромную роль в этом сыграло созданное осенью 1925 г. по инициативе Лу Синя общество «Без названия» («Вэймин шэ») [см.: 539, 338—339]. В числе 20 книг иностранных авторов, изданных им, вышли «Бедные люди», «Униженные и оскорбленные» и «Преступление и наказание».

Здесь, пожалуй, вполне уместно остановиться (несколько, правда, тем самым нарушая хронологическую последовательность) и на остальных небольших работах Лу Синя, в которых он касается творчества Достоевского. Правомерность подобного решения объясняется прежде всего тем, что именно Лу Синь, который в своем «Введении» к «Бедным людям», хотя и следовал взглядам других авторов, все же проявил большую, чем кто-либо иной в Китае, самостоятельность и критичность в оценке Достоевского. Таким образом, можно считать, что с Лу Синя начался тот новый этап освоения наследия русского художника в китайском литературоведении, когда на смену переводам работ зарубежных авторов, их изложению или обильному цитированию постепенно стали приходить самостоятельные суждения и оценки.

В статье «Приветствую литературные связи Китая и России» (1932), говоря о русской литературе, которая «раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу», Лу Синь неизменно первым из русских классиков называл в этой связи имя Достоевского [511, 99].

Лу Синю было свойственно двойное отношение к Достоевскому, которое проявилось уже во «Введении» к «Бедным людям». С одной стороны, преклонение перед художественным мастерством писателя-реалиста, а с другой — категорическое неприятие его доходящей до беспощадности жестокости при изображении человеческих судеб, страданий людей.

В «Воспоминаниях о Вэй Су-юане» (1934), посвященных безвременно умершему своему соратнику — одному из первых в Китае переводчиков русской классики и советской литературы с языка оригинала, Лу Синь пишет о том, как он посещал больницу, где от туберкулеза легких погибал этот юноша [см.: 508]. «На стене висит большой портрет Достоевского, — вспоминает Лу Синь. — Я преклоняюсь перед этим художником, глубоко почитаю его, но вместе с тем ненавижу его произведения за их жестокость, доходящую до беспощадности. Одного за другим он подвергал несчастных духовным истязаниям, показывая нам допросы под пыткой. А сейчас он пристально смотрит своим хмурым взглядом на Су-юаня и его ложе, как бы говоря мне: „Вот

тоже несчастный, которого стоит ввести на страницы книги“» [724 (VI), 53]. Признания в подобном же духе, но более развернутые и откровенные мы находим также и в другой работе Лу Синя — «Факты о Достоевском» [726]¹².

Китайский исследователь Фэн Цзэн-и тоже находит, что эта статья Лу Синя, как бы продолжая линию «Введения» к «Бедным людям» «в основной оценке творчества писателя, сильна критической направленностью против реакционных идей Достоевского, его проповеди „смирения“» [596, 239].

Лу Синь начинает и эту свою статью с признания в том, что, читая в молодости великих Данте и Достоевского, он «преклонялся перед ними, но полюбить их никак не мог» [724 (VI), 327]. Он вспоминает одно место из «Чистилища», дальше которого он в чтении «Божественной комедии» не пошел. Речь идет об эпизоде, где несколько грешников заняты чрезвычайно тяжелой, изнурительной работой — втаскивают на огненную скалу огромные и тяжелые каменные глыбы. «И стоит им лишь на мгновение ослабить руки, — пишет Лу Синь, — как они тотчас окажутся раздавленными насмерть. Неизвестно отчего, — продолжает китайский литератор, — мне показалось, что и я сам ужасно устал. Вот почему на этом месте я прекратил чтение, не будучи в состоянии дойти дорая» [724 (VI), 327].

Точно так же Лу Синю, по его словам, «часто хотелось отложить в сторону книги Достоевского, чтобы вообще не видеть их» [724 (VI), 328]. Это свое желание Лу Синь объяснял инквизиторской жестокостью русского романиста, который «мужчин и женщин в своих произведениях ставил в немыслимые по неимоверным трудностям условия, чтобы таким образом подвергнуть их испытанию и очищению... и добиться под пытками той подлинной чистоты, которая скрыта под злом» [724 (VI), 327]. Вместе с тем в удивительном даре русского писателя сопереживать со своими героями их муки и страдания, что дано не каждому, Лу Синю открылось величие Достоевского [см.: 724 (VI), 328].

Далее Лу Синь опровергает тех, кто пытался объяснить своеобразие русского художника его психическим заболеванием. «Но если Достоевский и был душевнобольным, — пишет Лу Синь, — то стал им в эпоху самодержавия в России. Испытай кто-либо иной всю тяжесть угнетения, подобного тому, какое выпало на долю писателя, тогда и он смог бы понять искренность и неподдельность, которая кроется под преувеличениями До-

¹² Написана Лу Синем на японском языке в 1935 г. в качестве предисловия к популярному изданию Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского, выпущенному японским книжным издательством «Микаса». Впервые статья появилась в японском журнале «Бунгэй» (1936, № 2), а затем, в феврале 1936 г., опубликована и в китайских журналах — «Циннянь цзе» («Мир молодежи», т. IX, № 2) и еженедельнике «Хайянь» («Буревестник», № 2) в переводе на китайский самого Лу Синя.

стольского, его горячность, от которой бросает то в жар, то в холод, его терпение, которое вот-вот лопнет, — и в результате даже полюбить великого русского писателя» [724, (VI), 328]. Так за кажущейся жестокостью Достоевского Лу Синь видел писателя-реалиста, выдающегося мастера, непревзойденного психолога, чья жгучая ненависть ко всякому угнетению и ко всем угнетателям не могла не вызвать в конце концов у китайского художника слова чувства любви и преклонения. Это, правда, не закрыло от Лу Синя и слабых сторон русского писателя, проповедующего покорность и смирение. Он писал: «Если разобраться в смирении Достоевского, то, как мне представляется, оно, пожалуй, еще и лицемерно... Оказывается, что лицемерие как одно из проявлений аморальности для угнетенных — зло, а для угнетателей — высшая добродетель» [724 (VI), 328].

Позднее, когда включал работу «Факты о Достоевском» в один из последних сборников своей публицистики, Лу Синь, имея в виду приведенный выше отрывок, заметил: «...здесь я разъясняю, что угнетенный для угнетателя если не раб, то враг и друзьями им не стать, так как понимание ими добродетели различно» [724 (VI), 360].

Разобранные нами статьи Лу Синя, в которых рассматривались различные стороны наследия Достоевского, его взгляды и художественное мастерство, открыли третий период изучения творчества русского художника в китайском литературоведении, которое продолжало пополняться все новыми работами о великом русском писателе¹³. В дальнейшем, особенно после образования Китайской Народной Республики, китайские литераторы в статьях о Достоевском постоянно ссылались на высказывания о нем Лу Синя.

Следующий этап освоения наследия Достоевского в Китае начался с конца 40-х годов, когда китайские исследователи, изучая и пропагандируя его произведения, стали глубже проникать во все сложности и противоречия таланта писателя, все больше опираясь на достижения советского литературоведения¹⁴.

¹³ Приведем лишь избранную библиографию публикаций на эту тему: Мао Дунь, Шесть европейских писателей, [б. м.], 1929; Пин Вэнь, Русская литература, [б. м.], 1933 (к сожалению, названные выше работы нам разыскать не удалось, но о них упоминает Фэн Цзян-и [596, 239]); Чжэн Чжэнь-до, Краткая биография автора «Униженных и оскорбленных» [1929, 1933, № 108]; Ша Бо, Жизнь и творчество Достоевского [889, 1933, № 11]; И Цюй, О Достоевском [898, 1936, № 11].

¹⁴ В 40—50-е годы в китайской периодике публиковались статьи о Ф. М. Достоевском; см., например: В. Ермилов, Достоевский и наша критика [927, 1948, № 12]; его же, Федор Михайлович Достоевский; редакционная статья «Правды» от 6.II.1956, И. Анисимов, Достоевский и его исследователи [893, 1956, № 4]. Отдельными изданиями в китайских переводах вышли также: «Достоевский» [691], книга В. В. Ерилова под тем же названием [694], «Воспоминания о Достоевском» [667].

Что касается западных авторов, то Сюй Тянь-хун перевел, к примеру, раздел о Достоевском из книги Стефана Цвейга [854] и опубликовал его в 1941 г. [787].

Многие статьи о Достоевском появились в 1956-м, юбилейном году¹⁵.

Доклад Мао Дуня «Бессмертное искусство служит миру и счастью человечества», который был произнесен на торжественном заседании 27 мая 1956 г. в Пекине, посвященном трем корифеям мировой литературы — Калидасе, Гёте и Достоевскому, не может рассматриваться как чисто юбилейный: в нем содержится немало ценных наблюдений. Докладчик охарактеризовал Достоевского как летописца своей эпохи, создавшего «целую галерею образов... представителей всех эксплуататорских классов, издавающихся над людьми, приносящих им горе и страдания».

Перо великого русского художника, отметил далее китайский писатель, «остро и беспощадно вскрывает все до мельчайших подробностей. С большой болью и любовью Достоевский воссоздает образы униженных и оскорбленных, загнанных на самое дно жизни, тщательно выписывает их душевные муки. Но при этом он проникновенно раскрывает прекрасные моральные качества, таящиеся в этих больных душах. Поэтому все созданное Достоевским — волнующая летопись той эпохи в сокровищнице мировой литературы и будет любимо вечно».

В заключение Мао Дунь приходит к выводу, который во многом перекликается с мыслями, содержащимися в разобранной нами выше его ранней работе 1922 г. о великом русском писателе: «...реализм Достоевского вызывает у нас печаль и гнев, а реакционная проповедь его лишний раз убеждает нас: „так дольше жить нельзя“» [734, 2].

В этом высказывании Мао Дуня хотелось бы отметить по крайней мере два обстоятельства. Прежде всего то, что он, как и Лу Синь за двадцать с лишним лет до него, снова подчеркивает подлинный реализм творчества Достоевского. Кроме того, слова Мао Дуня о русском писателе представляют собой еще одно блестящее подтверждение той истины, к которой пришла современная советская критика, а именно: «...идеалы Достоевского высоки и человечны, а выводимое из них учение ошибочно и недостаточно. Читатель проходит мимо его проповеди, но воспринимает его образы и драму, потому что „все покрывает собой страстная любовь автора к людям, его глубокое проникновение в страждущие души. Несмотря на все усилия, которые он делал для того, чтобы стать поборником мрака, он становится светочем“» [459, 502].

В статье Чэн Дай-си «Достоевский и его произведения»

¹⁵ Юбилейный характер носили, например, статьи: Гэ Бао-цюаня «Великий русский писатель Достоевский» [680], Хуан Сянь-цзюня «Достоевский и его произведения» [777], Юй Чжэня «Великий русский писатель Достоевский» [821], а также некоторые другие, опубликованные в первой половине 1956 г. в «Вэнь бао», «Цзефанцзюнь вэнь», «Цзопинь», «Цзефан жибао» и в других журналах и газетах.

[807], также написанной к 75-летию со дня смерти писателя, снова говорится о Достоевском как о наследнике реалистических традиций Пушкина и Гоголя, великом писателе-реалисте русской литературы XIX в. и гениальном художнике с мировой славой. Анализ «Преступления и наказания» приводит критика к выводу, что: «Конкретные описания Достоевского строятся строго на основе реальных жизненных фактов, под его пером разворачиваются волнующие картины. Но впечатляющая сила созданных им художественных образов явно несовместима с собственной проповедью писателя» [807, 119].

В общем и целом правильно оценив сильные и слабые стороны таланта Достоевского-художника, показав, опираясь на высказывания Писарева, Салтыкова-Щедрина, Горького и советских критиков, противоречивость и реакционность мировоззрения выдающегося писателя, Чэн Дай-си вместе с тем не избегал довольно распространенного заблуждения о Достоевском как о бытописателе и певце мещанства. Он пишет: «Общественная сила, о которой Достоевский заботился и на которой он сосредоточил свое внимание,— это мещане, или, иными словами, мелкие городские пролетарии» [807, 118]. Не обошлось в статье Чэн Дай-си и без приписывания некоторым современным китайским писателям (чьи имена, правда, не названы) «недостатков», якобы унаследованных ими прямо от Достоевского, таких, как стремление к «активному раскрепощению личности», чему сопутствует изображение «представителей народа — творца моральных и духовных ценностей — как душевнобольных и сумасшедших» [807, 121].

Значительно большей глубиной и проникновением в исследуемый материал характеризуется статья Лу Фаня «Достоевский» [727]. Автор ее рассматривает творческий путь писателя и считает, что его произведения «проникнуты идеями высокого гуманизма», «отличаются правдивым отображением жизни и чувств униженных и оскорбленных» и направлены «против несправедливости и угнетения человека человеком, против власти денег» [727, 59]. Объяснив противоречивость мировоззрения художника социально-экономическими условиями развития России второй половины XIX в., китайский исследователь пишет об отходе Достоевского от передовых идей своего времени, о его антисоциалистических взглядах в последний период творчества, о реакционной сущности славянофильства и проповеди покорности и смирения, якобы вообще свойственных русской нации [727, 60].

Но при всех недостатках, присущих творчеству Достоевского, и противоречивости его взглядов к неоспоримым достоинствам великого художника-реалиста Лу Фань относит: безраздельное сочувствие обездоленным, ненависть к эксплуататорам и угнетателям, художественное осмысливание действительности и социальных противоречий современной ему России, глубокий ана-

лиз духовной жизни человека, огромную силу изобразительности художественных средств и языка. Благодаря этим качествам, пишет Лу Фань, «наследие Достоевского вносит блестящий вклад в сокровищницу мировой культуры» [727, 62].

Не касаясь остальных, более мелких, известных нам юбилейных и критико-библиографических статей о Достоевском¹⁶, которые в общем мало чем отличаются друг от друга по содержащейся в них информации, остановимся на уже упоминавшейся нами брошюре Оуян Вэнь-биня «Достоевский и его произведения» [740]. В ней как бы суммируется все написанное в Китае Лу Синем и другими литераторами о русском писателе на протяжении трех с половиной десятилетий. При этом, конечно, все высказанное ранее корректируется с учетом уже широко доступных китайскому автору в середине 50-х годов работ В. И. Ленина о Л. Толстом, статей Добролюбова, Белинского, Горького, основных выводов советских исследований о Достоевском.

В построении книги Оуян Вэнь-биня, состоящей из множества небольших разделов, сочетаются хронологический и проблемный принципы. И наибольший интерес для нас представляют, разумеется, не разделы с биографическими сведениями, а те, в которых рассматриваются литературоведческие проблемы, различные аспекты мировоззрения и художественного метода Достоевского, и в первую очередь то новое, что в них говорится.

Снова и снова Оуян Вэнь-бинь говорит о Достоевском как о великом русском писателе-реалисте, чье творчество проникнуто духом высокого гуманизма и обладает могучей силой художественного воздействия. Но творческий путь русского классика был чрезвычайно извилистым. Социальная действительность тогдашней России, невыносимо тяжелые условия жизни самого писателя придавали его произведениям мрачную, болезненную окраску, формировали у него особый художественный стиль. Прежде всего это проявилось в противоречивости мировоззрения Достоевского, который из приверженца утопического социализма превратился в мистика-славянофила, проповедника религии, безнадежности и смирения. Так реакционное мировоззрение писателя пришло в острое противоречие с его реалистическим творческим методом [740, 1—3].

В условиях острой идеологической борьбы, которая идет вокруг наследия Достоевского, его оценка, подчеркивает Оуян Вэнь-бин, становится в настоящее время одной из наиболее сложных литературоведческих проблем. Автор брошюры хочет составить подлинное представление о Достоевском, проанали-

¹⁶ См., например: Оуян Вэнь-бинь, Острые противоречия между мировоззрением и творческим методом [879, 1956, № 5]; его же, Как понимать Достоевского [890, 1956, № 6]; Чжан Те-сянь, Достоевский [610].

зировать противоречия в творчестве русского писателя, критически оценить его взгляды, выявить все полезное в оставленном им богатейшем наследии [740, 3].

«Глубокое сочувствие к бедным людям» — так озаглавлен один из разделов брошюры Оуян Вэнь-биня. Первый роман Достоевского «Бедные люди» китайский исследователь рассматривает как заявку писателя на будущее. И действительно, продолжает он, все без исключения произведения великого писателя — это крик отчаяния, исторгнутый из души несчастных и обездоленных, к которым он испытывал глубокое сочувствие и человеческое достоинство которых неизменно стремился утвердить [740, 8].

В отличие от других писателей-современников, которые изображали те же явления как бы со стороны, Достоевский, отмечает Оуян Вэнь-бинь, «проник в самую гущу маленьких людей, углубился в души своих героев... и изображает их настолько правдиво, что заставляет нас страдать вместе с ними. А искренность и красота извлеченных им на свет опустившихся на дно жизни людей вызывает в нас горячую любовь к ним, заставляет с необычайной силой сжиматься наши сердца... и мы ощущаем в груди нечто такое, что вот-вот должно взорваться... Описывая страдания бедняков, — продолжает китайский литературовед, — великий мастер-реалист Достоевский вскрывал одновременно острые классовые противоречия. Изображая жестокую правду, он показал общественное неравенство и вынес гневное обвинение привилегированным классам и капитализму...» [740, 9—10].

Однако не только социальной проблематикой определяет Оуян Вэнь-бинь ценность творчества Достоевского и его выдающееся место в истории русской литературы, но и тем, что писатель «принес с собой новый литературный стиль, использовал новый литературный язык, заложил основы городской литературы» [740, 9].

Наряду с этим Оуян Вэнь-бинь пишет и об идейной ограниченности, идеалистических заблуждениях Достоевского, который «...не связывал факты несправедливости с историческими и социальными предпосылками, а объяснял их человеческой природой — тем, что в человеке, как он полагал, от века существуют черты добра и зла и что борьба между добром и злом, происходящая в душах людей, и есть главная тема литературы» [740, 11]. Китайский критик считает, что именно это придает мистическую окраску произведениям русского писателя, и продолжает: «Не разглядев социальные предпосылки, порождающие факты несправедливости, невозможно найти способы изменения подобного положения, невозможно призвать людей к действию во имя изменения существующего положения». И Оуян Вэнь-бинь напоминает, что за отступление от революционного демократизма, которое проявилось в «Двойнике» и «Хозяйке», Достоевского критиковал Белинский [740, 11].

Но при всей противоречивости взглядов Достоевского, который ошибочно разъясняет явления действительности и толкает читателей на путь смирения, продолжает китайский исследователь, «его реалистическая манера изложения и огромное по силе воздействия художественное мастерство помогают читателям разглядеть правду и вызывают в них протест против социальной несправедливости» [740, 16]. В качестве примера, подтверждающего эту мысль, Оуян Вэнь-бинь приводит «Преступление и наказание» — «выдающееся реалистическое произведение»: «Из-за проповеди в нем реакционных философских взглядов мы не можем и не должны полностью отрицать того, что в этом великом творении всем своим блеском просиял реализм» [740, 20—21].

Примерно в тех же выражениях китайский автор отзывается о романе «Братья Карамазовы» — «самом совершенном в художественном отношении произведении Достоевского». В нем, с одной стороны, «наиболее полно раскрылись душевные изъятия писателя», «его реакционные религиозные взгляды уже сформировались в законченную систему и достигли в своем развитии высшей точки...» С другой стороны, «созданная Достоевским галерея образов превратила историю семьи Карамазовых в слепок с тогдашнего русского общества» и «психологический анализ в этой книге доведен до еще большей глубины в сравнении со всем ранее созданным Достоевским...» [740, 24, 26].

И как вывод звучат фразы Оуян Вэнь-биня: «Неиссякаемое сочувствие Достоевского бедным людям, его художественное мастерство, характеризующееся верностью правде жизни, сделали Достоевского бессмертным. Во все времена, когда бы ни потребовалось писать о жизни бедных людей, он навсегда останется неподражаемым гением» [740, 37]. Что же касается его реакционных идей, то они, как правило, опровергаются глубоко реалистическими образами, характерами и картинами, создаваемыми писателем. «Герои его произведений,— продолжает Оуян Вэнь-бинь,— сталкиваясь между собой, наносят чувствительные удары по тем идеям, которые стремится провозгласить писатель. Он хочет призвать нас к смирению, но неизбежно изображает в своих произведениях острые классовые противоречия, взятые из реальной жизни, и мы понимаем, что смирение невозможно, чувствуем, что указываемый писателем выход нереален... Достоевский — писатель-реалист, и его творческий метод вступает в острое противоречие с его мировоззрением» [740, 37]. И следуя ленинским указаниям о критическом освоении классического наследия, используя высказывания Горького о Достоевском [см.: 740, 37—39], Оуян Вэнь-бинь стремится и здесь и далее в своих рассуждениях «критически воспринять наследие Достоевского, отбросить все реакционное и вредное, содержащееся в нем, выявить в этом наследии все активное и прогрессивное» [740, 37].

Поэтому, говоря об особенностях художественного мастерства великого писателя, китайский критик особо выделяет его умение заставить ощутить в своих описаниях «эффект личного присутствия» [740, 40]. Главное для Достоевского, как пишет Оуян Вэнь-бинь, «ухватить человеческую душу, раскопать глубоко скрытую систему идейных взаимосвязей...» И далее: «...ему не до художественных украшательств, он не имеет возможности вести хладнокровное описание. Именно поэтому стоит только читателю открыть его произведение, как он тут же оказывается введенным писателем в мир книги, заражается волнением и страданиями ее героев... Эта непреодолимая сила и составляет отличительную особенность творений Достоевского» [740, 40, 41].

Так что «жестокость», в которой обвиняли Достоевского, продолжает китайский исследователь, — это «не что иное, как острый и злободневный протест против социальной несправедливости, способный вызвать безграничное сочувствие к обездоленным людям» [740, 41]. Критик считает, что художественная ценность произведения не снижается из-за ослабления внимания к описанию внешнего облика героев за счет углубленности психологического анализа. «Наоборот, герои Достоевского по-настоящему подлинны и достоверны потому, что раскрыты самые глубины их души» [740, 41—42]. Оуян Вэнь-бинь не упускает из виду и того, что Достоевский — «большой мастер выхваченной из жизни детали, с помощью которой ему удается рельефно показать человеческий характер, усилить правдивость повествования». И в качестве действительно блестящей иллюстрации приводит известный эпизод из «Бедных людей» с пуговицей, которая так некстати оторвалась от убогого костюма Макара Девушкина в тот самый момент, когда начальство распекало его за допущенную оплошность по службе [см.: 474, 103]. Эпизод с пуговкой, справедливо замечает Оуян Вэнь-бинь, дал возможность полнее раскрыться характеру и переживаниям Макара Девушкина, который испытал в этот миг позор и унижение, стыд, смущение и растерянность, помог вызвать у читателя еще более глубокое и сильное сочувствие к герою [740, 43, 44].

Заслуженное восхищение китайского литературоведа вызывает также необычность содержания, напряженность и стремительность развития действия в произведениях Достоевского, которые всегда отличаются множеством сюжетных линий и ходов [740, 46].

В заключающем брошюру разделе, озаглавленном «Чему учиться на произведениях Достоевского», Оуян Вэнь-бинь излагает свои основные выводы. Главное в них — призыв с позиций последовательного историзма изучать творчество русского писателя, чтобы его бесценное наследие стало духовным богатством китайского народа [740, 52].

Как и все его предшественники — китайские литераторы,

писавшие ранее о Достоевском, Оуян Вэнь-бинь особо выделяет главную характерную черту русского художника — реалистичность творчества. Вне зависимости от своих субъективных желаний и ошибочных взглядов, отмечает критик, Достоевский не мог не писать правду жизни, так как в отрыве от правды нет искусства. Разумеется, продолжает он, мировоззренческие заблуждения и ошибки влияют на глубину реализма, снижают воспитательную функцию произведений, ослабляют их воздействие на жизнь. Отображая социальные несправедливости, острые классовые противоречия, зло капитализма, Достоевский был не в состоянии вскрыть их причины, показать методы устранения этих причин. «Признавая реальную действительность, он, вопреки всему, стремился выдумать ложное и фальшивое ее объяснение...» [740, 52] и единственный путь видел в смирении. «Таким образом,— заключает эту свою мысль Оуян Вэнь-бинь,— ошибочное мировоззрение нанесло серьезный ущерб творчеству такого великого гения, каким был Достоевский. И мы должны извлечь из этого соответствующий урок» [740, 48].

Второй вывод из изучения наследия Достоевского, который делает китайский исследователь, состоит в том, что произведения писателя заражают горячей любовью к бедным людям, к униженным и оскорбленным, чья жизнь и страдания изображены в его творчестве не со стороны, а из глубины — с любовью, одержимостью и болезненностью. «Страстная любовь писателя дарует жизнь его героям... Это люди легко возбудимые, больные, с надломленной психикой, на долю которых выпало множество тяжелых испытаний. Но они живые люди — из плоти и крови, со своими мыслями и чувствами... Созданные им характеры многогранны и разнообразны»,— пишет Оуян Вэнь-бинь [740, 49—50]. И объясняет это несравненным талантом Достоевского тонко чувствовать настроение окружающих, его умением ощущать психологические порывы своих героев и фиксировать типичные их особенности. «Поэтому его герои, их мысли и чувства проникают в человеческие сердца, врезаются в память читателя навечно, вызывают сочувствие» [740, 50].

«По произведениям Достоевского можно учиться художественному мастерству»,— гласит следующий вывод китайского критика. По его мнению, богатейший жизненный опыт, творческий метод реализма, мастерство психологического анализа — «изображения всех глубин души человеческой», богатство выразительных средств, умение изображать своих героев не в виде плоскостных фигур, а скульптурно, соответственно правде жизни, занимательность сюжета — вот что помогло Достоевскому преодолеть ограниченность своего во многом реакционного мировоззрения, «сделало его — наследника лучших традиций русской и мировой классической литературы — неповторимой художественной индивидуальностью» [см.: 740, 50—51, 52].

Брошюра Оуян Вэнь-биня «Достоевский и его произведе-

ния», заслуживающая в целом положительной оценки, грешит подчас прямолинейностью. Она проявляется прежде всего в стремлении китайского автора многие достоинства и недостатки русского художника вывести *непосредственно* из социально-экономических условий России XIX в., объяснить только его происхождением («он вышел из народа») и бедственными условиями жизни [см.: 740, 48—49, 50, 51—52 и др.]. Та же тенденция прямолинейности обнаруживается и в уже не новых ко времени написания брошюры в китайском литературоведении рассуждениях о том, что-де пример Достоевского дает кое-кому из китайских литераторов право утверждать: на создание великих произведений ошибочные взгляды их автора, мол, не влияют [см.: 740, 48].

Как уже отмечалось, «Зимние заметки о летних впечатлениях» в переводе Мань Тао были последним по времени произведением Достоевского, вышедшим в Пекине в 1962 г. Вступительная статья переводчика к этой книге тоже оказалась последней в Китае работой о русском писателе. Китайского автора привлекает разоблачительный пафос «Заметок» Достоевского, та критика, с которой он обрушивается на капиталистический строй Запада, и прежде всего таких его цитателей, как Англия и Франция. Вместе с тем Мань Тао заметил, что Достоевский разоблачает язвы капитализма, лицемерие буржуазной демократии, описывает страдания трудящихся зачастую с позиций славянофильства. Отсюда замалчивание бурного роста революционного движения пролетариата, отрицание неизбежности социалистической революции, отсюда как единственный выход из тьмы во имя «спасения» русского народа — отказ от борьбы, проповедь религиозного смирения.

Наряду со многими другими произведениями Достоевского, отмечает в заключение Мань Тао, уже давно известными в Китае, «Зимние заметки о летних впечатлениях» помогут китайскому читателю разобраться в творчестве Достоевского, в противоречивости его мировоззрения [273, 1—3].

Из сказанного выше очевидно, что анализ и оценка наследия Ф. М. Достоевского в трудах китайских литераторов шли параллельно с интенсивным проникновением его произведений в китайскую литературу. При всем многообразии нюансов в оценках творчества русского писателя, силы художественного воздействия созданных им образов и характеров все китайские авторы, писавшие о нем в любой из четырех намеченных нами периодов, сходились, пожалуй, в главном: Ф. М. Достоевский — гениальный художник и, говоря его собственными словами, «реалист в высшем смысле». Если использовать наблюдение Т. Л. Мотылевой о современных прогрессивных писателях разных стран, то и китайские литераторы видели «в Достоевском в первую очередь не христианского мыслителя и не противника социализма, а глубокого критика буржуазного строя» [521, 2].

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

В 1921 г. в Китае появился первый перевод пьесы А. Н. Островского. Это была «Гроза» [319], сразу же обратившая на себя внимание. Ее перевел непосредственно с языка оригинала известный потом популяризатор русской классики в Китае Гэн Цзи-чжи. В этом же году драма вошла в «Сборник русских пьес» [27], в котором помимо нее были помещены: «Ревизор» Гоголя, «Месяц в деревне» Тургенева, «Власть тьмы» и «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» Чехова. «Гроза» издавалась также в новых переводах, в частности в 1939 [317] и 1944 гг. [318].

В общем с 1921 г. по конец 50-х годов из 48 произведений русского драматурга в переводах на китайский язык (с языков-посредников и с русского) вышло 15 пьес: «Гроза», «Бедность не порок» [302; 303], «Грех да беда на кого не живет» [313—316], «Бешеные деньги» [308—310], «Бесприданница» [305—307], «На всякого мудреца довольно простоты» [321], «Лес» [см.: 550], «Без вины виноватые» [304], «Доходное место» [320], «Поздняя любовь» [322], «Последняя жертва» [323], «Светит да не греет» [324], «Свои люди — сочтемся» [325], «Волки и овцы» [311], «Воспитанница» [312]. Некоторые из них выдержали до шести изданий. Как сообщала в свое время китайская печать, с 1949 по 1956 г. произведения А. Н. Островского изданы в КНР общим тиражом в 40 тыс. экземпляров [см.: 550].

Наследие русского комедиографа неизменно вызывало в Китае в 20-х годах и в последующие годы значительный интерес. Прежде всего потому, что молодые китайские литераторы, первые пропагандисты творчества А. Н. Островского у себя на родине, стояли на просветительских позициях, верили во всемогущество науки, знаний и просвещения. В «пьесах жизни» (Н. А. Добролюбов), в которых Островский, по его собственным словам, стремился «объяснить законы жизни», они видели воплощение своих идеалов, направленных на преодоление недостатков старого строя, на демократическое переустройство общества, на раскрепощение личности посредством введения всеобщего образования [подробно см.: 629, 178—181]. Молодые

китайские литераторы почувствовали в драматургии Островского, пользуясь выражением А. Л. Штейна, «великий заряд демократической энергии» [634, 110].

Весьма существенную особенность наследия драматурга подметил Цюй Цю-бо: «Русские писатели всегда выступали против мещанства, но самым отважным и неутомимым из них был Островский» [цит. по: 793, 191]. Вскоре Чжэн Чжэнь-до так охарактеризовал значение русского драматурга: «Островский занимает такое же место в русской драматургии, как Л. Толстой и Тургенев в русской прозе. Он возвышается словно одинокая сосна среди леса, и поистине нет никого, кто мог бы стать вровень с ним» [804, 76].

А двумя годами ранее, в 1922 г., в предисловии в переведенной им с английского на китайский язык комедии «Бедность не порок» Чжэн Чжэнь-до, подчеркивая общечеловеческое значение творчества русского драматурга, писал: «В истории мирового театра Островского можно сравнить только с Шекспиром» [цит. по: 470].

Такая высокая оценка творчества драматурга, данная известными деятелями китайской культуры, безусловно отразила общее мнение передовой китайской общественности того времени.

Молодым энтузиастам переводческого дела и китайскому читателю оказалась понятной воссозданная в творениях Островского мрачная, сонная, полная всяких предрассудков жизнь, протекающая за длинными глухими заборами Замоскворечья. Потому что в старом Китае с его традиционными двориками, обнесенными со всех сторон глухими стенами, было то же «темное царство», и так же бесправна была женщина, придавленная конфуцианским домостроем, были те же родители-самодуры и вездесущие свахи, коверкающие своим сватовством жизнь молодых людей.

Интересный факт приводит проф. В. А. Филиппов в докладе «Островский за рубежом». Китайка, в прошлом одна из его слушательниц по ГИТИСу, а затем актриса, участница постановки «Грозы», состоявшейся в Пекинском народном театре в конце 50-х годов, так объясняет успех спектакля: «Уж очень сюжет этой пьесы близок нам. Дело в том, что в Китае мать семейства, особенно если она — вдова, имеет главную власть над всеми. И сколько мы, женщины, терпели от этой власти». Приведя это свидетельство китайской женщины, В. А. Филиппов восклицает: «Оказывается такая, казалось бы, специфическая наша русская тема перекликается с китайской жизнью» [593, 86].

Однако тема подавленной любви неоднократно поднималась в китайской художественной литературе. Сошлюсь лишь на один пример — на повесть У Во-яо «Перемены чувств» (1910), которая, по мнению В. И. Семанова, в определенном смысле даже

сходна по основному конфликту с «Грозой» Островского. Герои китайского произведения, любящие друг друга молодые люди, «страдают главным образом от препятствий, чинимых родителями», и все в повести заслонено «одной подавленной любовью» [567, 289].

«Нам нужна новая литература, литература общественная, реалистическая... основанная на любви к людям,— писал в конце 1919 г. первый китайский марксист, один из основателей КПК Ли Да-чжао.— Богатство и глубина мыслей, научных взглядов, твердые принципы, высокие художественные достоинства, дух гуманизма — вот та новая почва, на которой цвести новой литературе» [712, 19—20]. Вполне закономерно, что зачинателей такой новой литературы в Китае привлекали эстетические основы драматургии Островского — его реализм, внимание к социальной действительности, к быту, к этическим проблемам и в то же время необыкновенная простота, ясность, убедительность его художественной формы [см.: 507].

Общезвестна исключительная популярность театра среди масс китайского народа на протяжении всей многовековой истории этой страны. И в этой связи нельзя не привести слова А. Н. Островского. «Всякие другие произведения,— отмечал он,— пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа...» [533, 123]. Тот, кому хоть раз довелось побывать в китайском театре, находиться среди китайских зрителей, не мог не почувствовать, как живо, буквально с детской непосредственностью воспринимают они происходящее на сцене. Молодой публике, писал Островский, «нужен на сцене глубокий вздох, на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу» [533, 135]. Именно эта особенность произведений русского драматурга, вне всяких сомнений, способствовала тесному их контакту с аудиторией читателей и зрителей, помогла китайской молодежи разобраться в хитросплетениях жизни, утвердиться в высоких идеалах. «Идеалы,— отмечал Островский,— должны быть определены и ясны, чтобы в зрителях не оставалось сомнения, куда им обратиться свои симпатии или антипатии» [533, 255].

Очевидно также и то, что простота, ясность и убедительность формы произведений русского драматурга сыграли немаловажную роль в отборе его пьес для перевода на китайский язык. Потому что именно эти качества, присущие пьесам Островского, соответствовали требованиям «литературной революции», развертывавшейся в Китае.

Далеко не всем переводчикам удавалось передать выразительный, гибкий, певучий, звучный и афористичный язык Островского. Лишь такие мастера переводческого дела, как Гэн Цзи-чжи, свободно владевший русским языком, могли без особых потерь донести до китайского читателя и зрителя подлинный дух творений русского драматурга.

В 20—50-е годы в Китае регулярно отмечалась каждая юбилейная дата жизни и творчества А. Н. Островского — 100-летие и 125-летие со дня его рождения, 70-летие со дня смерти и, наконец, в 1959 г. — 100-летие первой в России постановки «Грозы». К юбилейным датам публиковалось немало переводных (главным образом с русского языка) и оригинальных работ о творчестве художника.

В июне 1923 г. вышел специальный номер журнала «Чжао-ся» [925, № 6], посвященный 100-летию со дня рождения драматурга. Цзяо Цзюй-инь выступил в журнале со статьей «Островский и его „Бедность не порок”», Си Ди (Чжэн Чжэнь-до) — с «Биографией Островского», а Чжао Цзин-шэнь — с двумя заметками: «Вдохновение, испытанное мной от „Грозы”» и «Читая „Грех да беда на кого не живет”».

В 1948 г. в журнале «Чжунсу вэньхуа» были опубликованы работы (главным образом по материалам советских авторов), посвященные 125-летию со дня рождения русского драматурга. Вместе с тем в нем также были приведены данные о переводах и постановках пьес А. Н. Островского в Китае, об интересе китайских читателей и зрителей к его произведениям, об огромной популярности «Грозы» [927, 1948, № 2—3, 49—71].

Особого упоминания заслуживает юбилейный сборник 1948 г. «Изучение А. Н. Островского» [702], составленный из статей русских, советских и китайских авторов и богато иллюстрированный. В предисловии от редакторов сборника, который в 1949 г. выдержал второе издание, вновь подчеркивается международное значение художественного наследия русского драматурга. «Его пьесы, — говорится в предисловии, — стали достоянием всех народов мира» [702, 1]. В юбилейном 1948 г. в шанхайском издательстве «Эпоха» вышел перевод книги А. Л. Штейна «А. Н. Островский» (переводчик — Цзян Лу) [811].

Как бы суммируя все отмечавшиеся китайской критикой на протяжении почти четырех десятилетий характерные черты творчества русского драматурга, известный литературовед Гэ И-хун назвал Островского одним из тех иностранных драматургов, которых больше всего любит китайский народ. Далее он писал: «За последние тридцать с лишним лет многие его произведения были изданы в переводе на китайский язык, а также часто появлялись на сценах Китая. Некоторые из его произведений были экранизированы» [470].

Перед тем как остановиться на сценической жизни пьес А. Н. Островского на подмостках китайских театров, необходимо сказать несколько слов о так называемой разговорной драме, зародившейся в Китае на рубеже XIX—XX вв.

Развитие революционного движения в Китае, определенная архаичность традиционного театра, который, по справедливому суждению В. Ф. Сорокина, «в его неизменном виде все меньше отвечал запросам передовой части общества», побудили неко-

торых «театральных деятелей, и прежде всего интересующуюся театром молодежь, обратиться к европейской („разговорной”) драме с ее богатыми реалистическими традициями, с ее огромным опытом отображения современной действительности» [573, 251]. Первыми постановками разговорной драмы в Китае были инсценировки «Дамы с камелиями» Дюма-сына и «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу (1907), а затем драма «Флория Тоска» (1909). Первая постановка современной европейской социальной драмы «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу состоялась в Шанхае 16 октября 1920 г. [см.: 573, 251, 254]. В 10—30-е годы большим успехом у китайских зрителей пользовалась «Нора» (впервые поставлена в 1913 г.) и другие драмы Г. Ибсена. Социальный театр Островского, как таковой, пришел на китайскую сцену несколько позже. Но именно он наряду с традициями Чехова и Горького оказал наиболее глубокое влияние на новое китайское драматическое искусство [см.: 678, 237], на таких его представителей, как Ся Янь, Тянь Хань, Чэнь Бай-чэнь и Цао Юй.

«Бедность не порок» — первая в Китае пьеса Островского, поставленная 23 апреля 1936 г. в одном из шанхайских театров режиссером Чэнь Нин-цю [716, 247]. Успех этого спектакля во многом предопределил дальнейшую судьбу произведений русского драматурга в Китае. В 40-е годы в китайских театрах ставился «Лес» [см.: 645]. В 1962 г. Пекинский народный художественный театр еще играл комедию «На всякого мудреца довольно простоты» — последний факт обращения в Китае к Островскому, который зафиксирован болгарским журналом «Театр» [872, 1962, № 10, 29].

Однако настоящий триумф в Китае выпал на долю «Грозы». Антифеодалная направленность драмы имела воспитательное значение и для китайского зрителя. Как отмечают составители сборника «Изучение А. Н. Островского», она «стала самой любимой пьесой китайских зрителей из всех зарубежных пьес» [702, 1]. Огромная популярность бессмертной драмы Островского в Китае свидетельствует, мне кажется, о том, что русский драматург был близок китайскому зрителю прежде всего как писатель трагический.

Поставленная впервые шанхайским Обществом актеров-любителей в январе 1937 г., «Гроза» не сходила с китайской сцены вплоть до конца 50-х годов [см., например: 458]. В отличие от многих других зарубежных пьес драма шла в Китае без переработок и переделок, по переведенному на китайский язык, но неизмененному тексту оригинала, и артисты играли ее в русских костюмах. В течение 20 с лишним лет «Гроза» входила в репертуар театральных коллективов Шанхая, Пекина, Нанкина, Чэнду, Чунцина, Куньмина, Гуйлина, Чанша и других городов Китая. В тяжелые годы антияпонской войны этот спектакль, сыгранный в оккупированном Шанхае (1938—

1939 гг.) [550; 716, 242] или в тылу врага для воинов 8-й армии, боровшихся с японскими агрессорами (1942), усиливал ненависть людей к темным силам старого мира, укреплял их веру в успех борьбы за счастье и свободу [523, 32].

По свидетельству переводчика и исследователя русской литературы Линь Лина, «Гроза» ставилась на китайской сцене гораздо чаще других драматических произведений зарубежных авторов. География ее распространения по Китаю обширна, количество постановок рекордно. Например, за 10 лет, с января 1937 по 1948 г., «Гроза» ставилась Обществом шанхайских актеров-любителей, драматической труппой «Синяя птица» («Циняо цзюйшэ»), труппой «Новый Китай» («Синь чжунго цзюйшэ»). Обществом актеров Чэнду, Обществом актеров Чунцина, Передвижной образовательной драматической труппой, Государственным драматическим училищем, 2, 12 и 14-й драмтруппами. В общем пьеса выдержала за это время 17 постановок. Только труппа «Новый Китай» дала 91 представление, которые смотрели более 65 тыс. зрителей. Как уже отмечалось, зимой 1938 г. в Шанхае, оккупированном японскими войсками, китайские актеры, объединившиеся в труппу «Синяя птица», в театре «Синь гуан да» играли «Грозу» [см.: 716, 241—244]. Вообще же, по далеко не полным данным, с 1937 по 1948 г. пьесу просмотрело более 100 тыс. человек. Только в Шанхае на 25 спектаклях в 1947 г. побывало более 10 тыс. зрителей. «Успех „Грозы“ превзошел все ожидания» — такими словами заканчивалось одно из китайских газетных сообщений [см.: 550].

Известен и такой факт. В январе 1946 г. труппа «Новый Китай» поставила в Куньмине «Грозу», после чего состоялось обсуждение спектакля. В нем приняли участие такие видные литераторы, как Ли Хэ-линь, Тянь Хань и Мэн Чао. Все они высоко оценили пьесу, одобрительно отозвались о постановке [см.: 927, XIX, 1948, № 2—3, 71—72].

Столетие первой постановки великой драмы А. Н. Островского в России было отмечено летом 1959 г. в Пекине юбилейным вечером. После торжественной части силами коллектива Экспериментального драматического театра под руководством его главного режиссера Сунь Вэй-ши, выпускницы московского ГИТИСа, был показан спектакль «Гроза» [см.: 523, 32]. Ставил в 50-е годы «Грозу» и Пекинский молодежный театр, главным режиссером которого был У Сюэ [см.: 492].

Шли в китайском театре также спектакли по пьесам «Грех да беда на кого не живет», «Бесприданница» и «Без вины виноватые». Но их постановкам предшествовала переработка пьес, переделка их на китайский лад — все они подверглись национальной адаптации.

Национальная адаптация — одна из форм проникновения одной литературы в другую. Н. И. Конрад, например, рассмат-

ривал эту форму на материале классики разных народов [488, 344—345]. Но национальная адаптация, т. е. «воспроизведение в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа» [488, 343], обнаруживается довольно часто и в современных литературах.

Исследование проблемы «Русская классика в Китае» дает множество примеров использования сюжетов из русской литературы, их приспособления к китайской действительности, в частности, путем замены русских имен и чужих деталей быта своими, китайскими. Весьма показательны в этом отношении, как мне кажется, наблюдения над национальной адаптацией пьес А. Н. Островского в Китае. Их переработки, по которым ставились спектакли и фильмы, довольно широко бытовали здесь наряду с обычными переводами.

«Грех да беда на кого не живет» впервые была переведена в Китае в 1922 г. Кэ И-цэнем с английского языка («*Sin and Sorrow*») [316]. В специальном выпуске журнала «Чжаося» [1925, 1923, № 6], посвященном 100-летию со дня рождения А. Н. Островского, пьеса была напечатана в переводе Чжао Цзин-шэня, тоже с английского. В 1931 г. был переиздан первый перевод [315]. А в 1937 г. Цянь Ин и Чжан Гэн переработали пьесу и под заглавием «Любовь и ненависть» [314] издали в шанхайском журнальном издательстве отдельной книжкой.

Пьеса по точному переводу в Китае не ставилась. По переработке же, названной «Любовь и ненависть», шанхайская труппа «Муравей» («Май») сыграла в июле 1937 г. всего два спектакля — утренний и вечерний. Больше пьеса эта не шла.

Вот что писали авторы переработки Цянь Ин и Чжан Гэн в своем предисловии: «Наше желание состояло в том, чтобы безоговорочное сочувствие Островского мелкой городской буржуазии и его отрицательное отношение к дворянству обратиться в критику жизни и мировоззрения буржуа» [цит. по: 716, 249]. И действительно, в пьесе произведены коренные изменения. Прежде всего китайские драматурги сняли основной драматический конфликт пьесы Островского — столкновение «двух общественных полюсов», представителями которых выведены дворянин Бабаев и мещанин Краснов. Сам А. Н. Островский подтвердил свою симпатию к представителю нарождавшейся буржуазии, указав на реального прототипа образа Краснова — купеческого сына Горячева, который рассказал писателю всю историю своей жизни и поразил его «своей энергией, силой и нравственной мощью» [см.: 484, 61—62].

Количество действующих лиц в китайской переработке пьесы сохранено — их одиннадцать, как и в оригинале. Действий в переработанном варианте не четыре, как у Островского, а три.

Пьеса «Любовь и ненависть» отвечала условиям начавшейся войны против вторжения в Китай японских агрессоров. Спектакль был, что называется, на злобу дня. Вместо молодого по-

мещика Бабаева в китайском варианте пьесы выведен молодой офицер Бай И-фу. Он уходит на фронт обороны страны (условия японской оккупации не позволяли авторам переработанной пьесы сказать, что он идет сражаться против японского нашествия). Тан Лу-ин (вместо Татьяны у Островского) не любит своего мужа, мелкого лавочника Ло Бао-шэна (вместо лавочника Краснова из русской пьесы), не только за его грубость, но еще и потому, что он предатель, торгующий из-под полы японскими товарами. Она хочет уйти от мужа и вместе с Бай И-фу включиться в борьбу, рука об руку пойти с ним по жизни.

«Бесприданница» переводилась с русского языка и издавалась в Китае в 1946 [307] и в 1948 гг. [306]. В 1947 г. драматург Чэнь Бай-чэнь переработал пьесу и под названием «Любовь над обрывом» выпустил ее отдельной книжкой [305]. Пьеса ставилась в Китае только по этой переработке, но под другим названием — «Делец» («Майюлан»). Поставил спектакль видный китайский драматург и режиссер Хун Шэнь (1893—1955) с труппой «Новый Китай». С 20 августа по 21 сентября 1947 г. в шанхайском театре «Хайгуан цзюйюань» было дано 43 представления, на которых побывало более 14 тыс. зрителей [см.: 716, 259].

Содержание пьесы «Любовь над обрывом», или «Делец», по либретто спектакля труппы «Новый Китай», таково. События лета 1945 г. накануне разгрома Японии во второй мировой войне. Чунцин задыхается в волнах палящего зноя, накатывающихся на город. Южный берег Янцзы (вместо берега Волги — у Островского) благодаря близости гор и реки считается сравнительно прохладным местом. Некоторые торговые воротилы живут за рекой, на виллах. Управляющий импортно-экспортной торговой фирмой Юй Ю-нань по рекомендации своих приятелей Ван Ци и Ху Цзы-юня тоже отправился на южный берег присмотреть себе дом. Юй вовсе не имел намерения покупать виллу в горах. Но когда он обнаруживает, что поблизости живет молоденькая и красивая студентка Фань Янь, то решает приобрести в этих местах дачу.

Фань Янь учится музыке. Она молода и наивна. Большое влияние на нее оказывает ее старшая замужняя сестра Фань Цзе. Мелкий чиновник Сунь Кэ-оу тщетно пытается снискать расположение старшей сестры, чтобы добиться руки младшей, он наталкивается лишь на презрение обеих сестер. Воспользовавшись удобным случаем, Юй Ю-нань начинает оказывать знаки внимания Фань Янь. Он дарит девушке пианино, завоевывает ее расположение, а затем и пылкую любовь.

Поступают сообщения о капитуляции Японии, цены на товары стремительно падают. Страх Юя потерпеть убытки и желание нажиться на победе приводят к решению немедленно, в ту же ночь, переправиться через реку в Чунцин и самолетом вылететь в Шанхай. Фань Янь он бросает.

Юй не подает о себе никаких вестей. В течение года Сунь Кэ-оу пытается добиться руки Фань Янь. Стараясь стереть память о Юе, Фань Янь просит Кэ-оу немедленно увезти ее из Чунцина в Лэшань. Сунь настаивает на том, чтобы провести церемонию помолвки в Чунцине. Помолвка назначается на следующий день. В этот момент из Шанхая возвращается Юй Ю-нань.

Любовь Фань Янь к нему вспыхивает с новой силой. Они тайком отправляются в Чунцин. После счастливо проведенной ночи с Фань Янь Юй снова исчезает, покинув ее навсегда. Узнав о случившемся, Кэ-оу в гневе решает отомстить Ю-наню. От угрызений совести Фань Янь кончает с собой... А Юй, оставив бесприданницу, вернется в Шанхай, где сделает блестящую партию, получит за женой большое приданое и обогатится за счет победы над Японией.

Сюжет пьесы Островского и фабула не изменены, в обрисовке действующих лиц тоже мало изменений. Правда, они стали китайцами. Место пароходовладельца Паратова занял Юй Ю-нань — воротила, занятый экспортно-импортной торговлей. Сохранены образы купцов: средних лет и молодого (вместо Кнурова и Вожеватого). В китайском варианте это торговец зерном Ху Цзы-юнь и молодой купец Ван Ци. Лариса в пьесе Островского — дочь Огудаловой, а в переработанном варианте — Фань Янь и Фань Цзе — сестры, причем у последней есть муж-пьяница Ли Чжун-сю. Есть в китайском варианте и другие образы, взятые из оригинала и получившие китайские имена (Сунь Кэ-оу и др.).

Пьеса «Без вины виноватые» была переведена с русского и переработана Гэн Цзи-чжи. Под названием «Материнское сердце» («Цыму синь») она была напечатана в журнале «Вэнь чуньцю» за 1945 г. [878, IV, № 5 и 6; V, № 1 и 2]. Но переработка Гэн Цзи-чжи не получила сценического воплощения. Линь Лин называет эту пьесу «Материнские слезы» («Цыму лэй») [см.: 716, 253].

Чэнь Пин, также переводивший с русского, совместно с Цзо Линем переработал пьесу и назвал ее «Царица сцены» («Утай яньхоу»). Впоследствии пьеса перерабатывалась еще не менее шести раз. В 1945 г., незадолго до победы над Японией, пьеса была поставлена на подмостках парижской Гранд Опера шанхайской драматической труппой «Тяжкий труд» («Кугань цзюй-туань») под руководством режиссера Цзо Линя [см.: 716, 253].

Основное содержание пьесы «Царица сцены» следующее. Действие происходит в Тяньцзине. Студент Го Ли-чэн и девушка Хуан Лин любят друг друга. У них рождается сын, которого они отдают на воспитание в дом пожилой женщины по фамилии Цянь. Вскоре Го Ли-чэн бросает Хуан Лин и женится на Тань Сю-фэнь, только что получившей богатое наследство. Ребенок заболевает, Хуан Лин по дороге к сыну теряет сознание. На

улице ее подбирают чужие люди. Мать тяжело больна и не знает, выжил ли ее ребенок. Го Ли-чэн обманывает Хуан Лин, написав ей, что их сын умер. А мальчик поправился, и Го Ли-чэн, забрав его у Цянь, отдал в другую семью в качестве приемного сына.

Хуан Лин со своей бабушкой переезжает в Шанхай, где старушка умирает. Хуан Лин вступает в драматическую труппу и вскоре становится знаменитой актрисой, выступающей с неизменным успехом под псевдонимом Е Лу-мин. Но вот по прошествии шестнадцати лет ее приглашают на гастроли в Тяньцзинь. Здесь в драматической труппе она встречается с молодым актером Го Чжэном. Он — внебрачный ребенок и подвергается унижениям. В Тяньцзине Е Лу-мин встречает и Го Ли-чэна, ставшего местной знаменитостью. Он овдовел и добивается расположения Е Лу-мин, которую он узнал, но та отвергает его. В конце концов Хуан Лин узнает, что Го Чжэн — ее сын. Происходит счастливая встреча. Отец присутствует при этом, но он чужой для обоих.

Авторы переработки, как обычно, стремились приблизить развитие сюжета пьесы к условиям китайской жизни. Изменены были лишь имена, место действия и некоторые сюжетные ходы.

В 1947 г. Ли Пин-цзянь переработал пьесу «Без вины виноватые» для кино под названием «Мать и сын» («Му юй цзы»). Фильм был снят на студии «Вэньхуа». По сюжету и действующим лицам киносценарий в основном почти совпадает с пьесой «Царица сцены». Но в кино Хуан Лин превратилась в Хуан Су, а ее имя по сцене стало Линь Лу-пин. Го Ли-чэн в кинокартине стал Хань Ли-жэнем, Го Чжэн — Хань Чэнем, Тань Сю-фэнь — Чэнь Юнь и т. д.

В пьесе Островского мать узнает сына по медальону, а в переработанной в Китае пьесе и в китайском кинофильме — по шраму от ожога на руке.

Наблюдения над переработкой пьес А. Н. Островского китайскими переводчиками и драматургами позволяют сделать следующий вывод. В рамках той же национальной адаптации возможна коренная переделка основного замысла драматурга — автора оригинала («Грех да беда...»), точно так же, как и простая замена условий, обстоятельств, имен действующих лиц на все китайское, национальное («Без вины виноватые», «Бесприданница»). И, как мне представляется, особенно в первом случае, где степень адаптации значительно ощутимей, мы уже имеем дело не с творением русского драматурга, а с чем-то иным — пусть не таким совершенным, как оригинал, но, несомненно, с новым произведением китайских авторов.

В общем же в форме ли прямых переводов или же в виде переработок проникновение наследия А. Н. Островского в китайскую литературу и театр проходило в 20—50-е годы весьма успешно. Все это время произведения русского драматурга

пользовались большой популярностью среди читателей и зрителей Китая. Их художественные достоинства в юбилейных статьях, да и в критике, оценивались чрезвычайно высоко. Что касается критического отношения к творчеству драматурга, то оно было заложено и как бы сокрыто в самом отборе пьес Островского для перевода их на китайский язык, а в ряде случаев — для дальнейшей переделки. Китайскими знатоками русского языка и литературы было в свое время, очевидно, прочитано все или почти все им доступное наследие русского художника слова. Но переводилось на китайский язык и таким образом становилось достоянием публики лишь то, что больше всего нравилось, что было особенно близко китайцам. Характерно при этом, что в конечном счете в числе 15 переведенных пьес, перечисленных выше, — т. е. почти одной трети художественного наследия А. Н. Островского — оказались все более значительные и, я бы сказал, главные творения русского драматурга.

В статье «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) А. Н. Островский заметил: «История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света» [533, 123].

Предвидение великого художника полностью сбылось — его собственные гениальные творения приобрели всемирную известность и славу. И еще совсем недавно в Китае у него было огромное множество глубоких ценителей, благородных читателей и заинтересованных зрителей.

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

Вплоть до начала 60-х годов, в том числе и в последних по времени печатных и устных выступлениях китайских литераторов и исследователей русской литературы, еще отмеченных добросовестным и благожелательным к ней отношением, первым чеховским рассказом, переведенным на китайский язык, неизменно назывался «Черный монах» [см., например: 465, 21]. Переведенный У Тао с японского, он вышел отдельным изданием в 1907 г. [407]. У Тао — один из первых пропагандистов русской литературы в Китае. Помимо «Черного монаха» он в том же, 1907 г. перевел на китайский язык «Бэлу» Лермонтова и «Каина и Артема» Горького.

Несмотря на уже утвердившуюся точку зрения о времени первого в Китае перевода из Чехова, мне кажется, что эти сведения нуждаются в уточнении. Дело в том, что двумя годами ранее, в 1905 г., в одном из номеров журнала «Синьсинь сяошо» [911] был помещен, правда не законченный переводчиком Сяо Цзао, перевод повести «Дуэль» [см.: 648, 122]¹. В 1909 г. последовала публикация перевода «Палаты № 6» [911, 1909, № 4]², выполненного Тянь Сяо-шэном (Бао Тянь-сяо). В том же году в Токио вышли в свет переведенные Чжоу Цзо-жэнем рассказы «В усадьбе» и «В ссылке». Они вошли в «Сборник зарубежных рассказов» [23].

Значительным вкладом в дальнейшее ознакомление с наследием русского писателя в Китае явился выход в свет в 1916 г. двухтомного сборника под общим названием «Праздные суждения на бытовые темы» [384], в который вошло 22 рассказа Чехова. И хотя эти произведения, как и все названные ранее, отмечает Гэ Бао-цюань, были переведены на мертвый литературный язык вэньянь, «тем не менее китайский читатель смог в них увидеть поразительный талант Чехова... выдающегося мастера новеллы» [465, 21].

С началом «литературной революции» во второй половине 10-х годов, ознаменовавшей переход китайской литературы на

¹ Полный перевод «Дуэли», как отмечает А Ин [648, 121], появился в одном из номеров шанхайского журнала «Сяошо шибэо» за 1911 г.

² Отдельным изданием рассказ «Палата № 6» вышел в 1915 г. [465, 21].

язык байхуа, и особенно в ходе движения «4 мая» с его борьбой против конфуцианской морали, за новые идеи, за науку и просвещение в Китае, как уже отмечалось не раз, значительно возрос интерес к русской литературе. Наследие А. П. Чехова не составило исключения в этом отношении — число переводов его произведений на китайский язык увеличивалось год от года.

Собранный нами материал, касающийся лишь части периодических изданий, дает наглядную картину распространения чеховских рассказов в Китае того времени. Приведем лишь некоторые данные.

Возьмем, к примеру, ведущий орган «литературной революции» — журнал «Синь циннянь». На его страницах печатался рассказ «Душечка» в переводе Чжоу Цзо-жэня [901, VI, 1919, № 1]. В приложении к шанхайской газете «Шиши синьбао» — «Сюэдэн» [907], с августа 1919 по январь 1923 г. были напечатаны рассказы «Дома», «Клевета», «Ванька», «Доктор», «Володя», «То была она» в переводах Шэнь Янь-бина (Мао Дуня), Гэн Цзи-чжи и др. Журнал «Синь Чжунго» [903] опубликовал в переводе Ху Ши «Произведение искусства» (т. 1, сентябрь 1919, № 1); в переводе Гэн Цзи-чжи «Унтер Пришибеев» (т. 2, январь 1920, № 1), причем этот номер журнала открывался портретом А. П. Чехова и краткой биографической справкой о русском писателе. Несколько переводов его рассказов поместил на своих страницах журнал «Тайпинъян», [914]: в переводе Фэн Тина «Пересоллил» (т. 2, январь 1920, № 3) и «Знакомый мужчина» — под названием «Ее щедрый приятель» (т. 2, март 1920, № 4); в переводе Цзинь Фэя «Неосторожность» (т. 2, август 1920, № 6).

Даже организованный молодыми литераторами (Чжэн Чжэнь-до, Цюй Цю-бо и др.) в ходе движения «4 мая» еженедельник «Синь шэхуй» [904] успел за полгода своего существования в одном январском (№ 9) и трех февральских номерах (№ 10—12) за 1920 г. напечатать с продолжением рассказа «Ну, публика!» в переводе с русского Гэн Цзи-чжи.

Переводы из русской классики помещал на своих страницах и шанхайский журнал «Сюэшэн цзачжи» [908]. Молодой Мао Дунь, сотрудничавший в нем в 1917—1920 гг., наряду со своими статьями и обзорами иностранной прессы опубликовал там в переводе с английского рассказы Чехова «Ванька» и «Клевета», пьесу Л. Толстого «Живой труп» [см.: 574, 11].

Однако пальма первенства в популяризации творчества Чехова в Китае тех лет безусловно принадлежит журналу «Сяошо юэбао» [912], который опубликовал следующие произведения: «Месть» (1920, № 2); «То была она» в переводе Юнь Фана, сопроводившего свой перевод таким примечанием: «К настоящему времени репутация известного русского писателя Антона Чехова стала такой высокой, что мне ни к чему много распространяться о нем. Написанные им рассказы в своем подавляю-

щем большинстве отличаются юмористическим характером, что является особенностью его таланта. Многие рассказы Чехова не уступают новеллам О'Генри и Мопассана. По своему стилю рассказ „То была она” наиболее близок по духу Мопассану. Поэтому я и перевел его на китайский язык, чтобы все могли им наслаждаться» (1920, № 3); в переводе с русского Гэн Цзи-чжи «Шуточка» (1920, № 4); в переводе Юнь Фана «Клевета» (1920, № 5) — фамилии типа «Ахинеев» и «Лошадиных» переводчик дает, к сожалению, в фонетической транскрипции, отчего, естественно, чеховский юмор в значительной мере пропадает; в переводе Фэн Шэна «Дорогие уроки» (1920, № 7); в переводе Гэн Цзи-чжи «Княгиня» (1921, № 2); в переводе Гэн Ши-чжи «Ниночка» (1921, № 5); в переводе Ван Тун-чжао «На чужбине» и в переводе Дэн Янь-цуня «Зиночка» (под названием «Разговор при луне») [913]; в переводе Гэн Мяннь-чжи «Счастье» [912, 1922, № 3]; в переводе Гэн Ши-чжи «Припадок» (1922, № 5); в переводе Гэн Мяннь-чжи «Случай из практики» (1923, № 1); в переводе Чжао Си-чжана «Человек в футляре» (1923, № 12); в переводе с русского Цюй Цю-бо «Хорошие люди» (1924, № 1); в переводе Чэнь Гу «Детвора» (1925, № 1); в переводе Чжао Цзин-шэня: «Злоумышленник» (1926, № 1), «Тоска» (1926, № 4), «Мститель» (1926, № 6); в переводе Чжи Мо «Письма Чехова к Горькому»; в переводе Сяо Хая «Загадочная натура» и «Без заглавия»; в переводе Чжан Ю-суна «Любовь» и «Свирель»; в переводе Чжао Цзин-шэня «Шампанское» (1926, № 10).

По количеству опубликованных переводов чеховских рассказов с журналом «Сяошо юэбао» могло конкурировать, пожалуй, лишь литературное приложение к газете «Чэньбао», ее известная седьмая полоса [931], на которой многие произведения печатались с продолжением: в переводе Ли Сюй-чжуна «В ссылке» (?) (29—31. III. 1920); в переводе Шэнь Ина: «Студент» (10—11. VII. 1920), «В рождественскую ночь» (?) (4—5. VIII. 1920), «Жена» (16—18. VIII. 1920) и «Страхи» (19—23. VIII. 1920); в переводе Фань Фэна «Знакомый мужчина» (18. X. 1920); в переводе Шэнь Ина «Следователь» (20. X. 1920); в переводе Гу «Тиф» (25—26. X. 1920); в переводе Фань Фэна «Дорогие уроки» (14—16. XI. 1920); в переводе Шэнь Ина «Орден» (5. I. 1921); в переводе Шао Пина «Ванька» (19—21. VII. 1921); в переводе Чжу Сия «Злой мальчик» (27. X. 1921); в переводе Гэн Мяннь-чжи «Дома» (29. X—8. XI. 1921); в переводе Цзян Цзин-чана «Суд» (29—30. VI. 1922); в переводе Гун Вань-сяня «После театра» (13. XII. 1922) и др.

Немало рассказов Чехова печаталось также на страницах «Цзюэу» — литературного приложения к газете «Миньго жибао» [921]: в переводе Чжун Чи «Конкурс» (24. V. 1920); в переводе Му Хуна «Ванька» (17. XII. 1920); в переводе Цзянь Цзюня «Аптекарьша» (21. VI. 1921); в переводе Сюй Цзинь-яня «Знакомый мужчина» (30. VI. 1921); в переводе Ли Вэй-сэня

«Ванька» (7. V. 1922); в переводе Цю Жэня «Спать хочется» (1, 3. VI. 1923) и др.

Время от времени переводы чеховских рассказов появлялись в журнале «Дунфан цзачжи» [888]: в переводе Фань Цуня «Святою ночью» (т. XVIII, 1921, № 20); в переводе Чжао Цзин-шэня «Беззащитное существо» (под названием «Жалкая женщина» — т. XXIV, 1928, № 21), а также в еженедельниках «Пин-минь», «Вэньсюэ чжоубао», «Шэньбао» и на страницах других периодических изданий.

Одновременно с журнальными публикациями рассказы Чехова включались в общие и авторские сборники [15; 19—21; 359—361; 370; 389; 391; 392; 398; 399; 401].

Огромную роль в ознакомлении китайских читателей с прозой Чехова сыграл известный литературовед и переводчик зарубежной литературы Чжао Цзин-шэнь. Из 162 чеховских рассказов, переведенных им с английского языка на китайский, он составил и в марте 1930 г. издал восемь сборников, дав каждому из них название по одному из входящих в него рассказов — «Шампанское», «Бабе царство», «Черный монах», «Хороший конец», «Детвора», «Ведьма», «Суд», «Старость» [386]. Кроме того, в конце каждого тома Чжао Цзин-шэнь поместил перевод какой-нибудь работы о великом русском писателе — воспоминания о Чехове А. И. Куприна и И. А. Бунина, «Жизнь и рассказы А. Чехова» Д. П. Мирского, «Антон Чехов и его сюжеты» М. П. Чехова, автобиография писателя и др.

Творческим подвигом Чжао Цзин-шэня, несомненно, как писал Гэ Бао-цюань, «было положено начало широкому ознакомлению китайских читателей с рассказами Чехова» [465, 22]. Но, как видно, и восьмитомный сборник лучших чеховских произведений был не в состоянии удовлетворить все возраставший читательский интерес. Поэтому издание книг с переводами из Чехова продолжалось. Так, в том же 1930 г. вышли сборники рассказов «Загадочная натура» [366] и «Неприятная история» [380].

О повышенном спросе китайских читателей на произведения Чехова свидетельствуют и продолжавшиеся непрерывно журнальные публикации переводов его рассказов. Под общим заглавием «Три удивительных истории» Лу Синь опубликовал в декабре 1934 г. переведенные им с немецкого языка рассказы «Симулянты», «Из дневника помощника бухгалтера» и «То была она» [893, I, 1934, № 4]. Затем последовала публикация в его же переводе рассказов «Из записок вспыльчивого человека» и «Злой мальчик» [893, I, 1935, № 6], а чуть позже — «Загадочная натура» и «Интриги» [893, II, 1935, № 2]. Вместе с последними двумя рассказами Лу Синь попытался опубликовать также перевод рассказа «Лев и Солнце», но он был запрещен цензурой. Гоминьдановские власти боялись «крамолы» (известен случай, когда запрет был наложен даже на чеховскую «Дуэль»,

так как в переводе на китайский язык это слово означает также «решительная борьба»). Однако в 1936 г. Лу Синь издал хорошо иллюстрированный сборник «„Злой мальчик” и другие удивительные истории» [369], в который ему все же удалось включить все восемь чеховских рассказов. В послесловии к книге Лу Синь писал: «Рассказ „Лев и Солнце” — всего лишь сцена из бессмысленной жизни чиновников в царской России. Он получил возможность выйти в свет еще при жизни автора у него на родине. Почему же сегодня у нас, в Китае, он должен быть запрещен?» И цензурный запрет на публикацию этого рассказа Лу Синь иронически называет «удивительной историей» [725, (IV), 467].

Переводы рассказов и повестей Чехова и их издание не прекращались в Китае ни в годы борьбы китайского народа против японской агрессии, ни во время гражданской войны 1946—1949 гг. В 1936 г. в Шанхае вышел сборник рассказов «Скрипка Ротшильда» [396]. Через несколько лет Пэн Хуэй перевела с русского языка повесть «Степь» [397], Чжан Ю-сун издал «Ваньку» [352]. Затем вышел сборник «Избранные рассказы» [376].

Победа китайского народа над гоминьдановской реакцией и образование КНР, ознаменовавшее начало строительства новой жизни на социалистических началах, стали также важной вехой на пути созидания социалистической культуры в Китае. Ускоренными темпами начало развиваться и издательское дело, призванное, в частности, удовлетворить интерес китайских читателей к сокровищам национальной и мировой культуры. Уже в ноябре 1949 г. в свет вышли три сборника новых переводов из произведений Чехова, в которые были включены 64 его рассказа [393—395]. В качестве приложения во втором сборнике помещена статья С. Д. Балухатого «Творчество и взгляды Чехова». В следующем году был издан еще один чеховский сборник рассказов под названием «Пари» [382] с параллельными русским и китайским текстами. В таком же виде вышли «Избранные рассказы Чехова» [377] и «Черный монах» [406]. Детское издательство выпустило отдельной книгой перевод «Каштанки» с превосходными иллюстрациями советского художника Д. Кардовского [378].

О поистине колоссальном размахе переводческого дела в первое десятилетие существования КНР свидетельствует и такой факт. С 1950 по 1958 г. в Шанхае было издано 27 томов избранной прозы Чехова в переводе Жу Луна, в которые вошли 220 рассказов [373]. Каждый из сборников назван по одному из произведений, включенных в него, — «Ведьма», «Три года», «Горе», «Приданое», «Нахлебники», «Жена», «Страх», «Любовь», «Зеркало», «Отец», «Невеста», «Дуэль», «Художество», «Мужики», «Соседи», «Крыжовник», «Старость», «Детвора», «Хористка» и т. д. Почти каждый из томов снабжен приложе-

нием — биографией или автобиографией Чехова, послесловием известной английской переводчицы его произведений Констанс Гернетт, высказыванием Л. Толстого о рассказе «Душечка», письмами А. П. Чехова к А. С. Суворину или А. Н. Плещееву, воспоминаниями о Чехове В. Г. Короленко, А. И. Куприна, В. И. Немировича-Данченко, статьями Александра Чехова «Антон Чехов — приказчик», «Антон Чехов — певчий», «Завтра — экзамены», записными книжками Чехова, его дневниками, заметками, отрывками из статьи В. И. Немировича-Данченко «Чехов и МХАТ», воспоминаниями актеров МХАТа о Чехове и других материалами.

Избранные рассказы Чехова в переводах Жу Луна с английского языка выходили также в пекинском издательстве «Китайская молодежь». Так, в 1955 г. вышел однотомник, состоящий из 21 рассказа [374], а спустя три года — двухтомник, в который вошло 30 произведений [375].

По неполным данным Государственного управления КНР по делам издательств, с октября 1954 по конец 1958 г. в Китае было издано 49 переводов произведений Чехова на китайский язык общим тиражом более 800 тыс. экземпляров [см.: 589, 132].

Драматургические произведения Антона Павловича Чехова начали переводиться в Китае на полтора десятилетия позже, чем его рассказы. Первое упоминание о Чехове как о драматурге содержится в статье профессора Пекинского университета Сун Чунь-фана «Новая драматургия мира» (1916), в которой китайский ученый писал о «таких русских драматургах, как Л. Толстой, Чехов, Горький, Андреев...» [687, 213]. Двумя годами позже Сун Чунь-фан составил «Каталог ста известных пьес мира» и поместил его в журнале «Синь циньянь» [901, V, 1918, № 4]. Одновременно «Каталог» был опубликован на английском языке в «Бэйцзин даобао» [874], а несколько позже по-китайски — в «Дунфан цзачжи» [888]. Предлагая в числе прочих пьес вниманию читателей «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад», Сун Чунь-фан писал: «Читая произведения Толстого, Горького, Достоевского, я уверовал в то, что русская литература поистине может служить недостижимым образцом в мировой литературе...» И далее: «Русская литература является воплощением гуманизма. Входящие в Россию романы и рассказы сразу же находят своих почитателей в различных странах мира. Судя по статьям о драматургии, Чехов-новеллист является к тому же выдающимся драматургом. Помимо его известных пьес, названных в данном „Каталоге“, у него есть еще „Медведь“, „Свадьба“ и другие в высшей степени интересные драматические произведения, которые, к сожалению, не включались в более ранние перечни его пьес» [687, 213].

По имеющимся данным, первой чеховской пьесой, с которой познакомился китайский читатель, была шутка в одном дейст-

вии «Предложение», переведенная с русского Гэн Цзи-чжи [919, II, 1920, № 12]. Правда, А Ин упоминает о каком-то произведении под названием «Три сестры», переведенном на китайский язык и изданном в 1907 г. [648, 111]. Но утверждать определенно, что названное произведение является известной чеховской пьесой, пока нет достаточных оснований.

В апреле 1921 г. одновременно вышли отдельными книгами переводы «Чайки» [405], «Иванова» [372], «Дяди Вани» [365] и «Вишневого сада» [355]. Выпущенные в свет шанхайским издательством «Шаньху иньшугуань» в серии «Библиотечка русской литературы» («Элосы вэньсюэ цуншу»), они составили соответственно 6, 7, 8 и 9-й выпуски «Сборника русских пьес» [27], в которые ранее вошло 10 пьес Гоголя, Толстого, Островского и других русских драматургов. В 10-м выпуске «Сборника русских пьес» имеется биографическая заметка о Чехове, написанная Чжэн Чжэнь-до.

Цзяо Цзюй-инь перевел с английского языка драматический этюд в одном действии «Лебединая песня» («Калхас») и опубликовал свой перевод в приложении к одному из номеров газеты «Чэньбао» за 1923 г. Позже эта пьеса была включена в подготовленный тем же переводчиком «Сборник переводов современных коротких пьес» [24].

Шутку в одном действии «Медведь» первым перевел с русского Гэн Цзи-чжи [888, 1923, № 3, 109—120], а затем соответственно в сентябре и декабре 1923 г. она появилась на страницах журналов в переводах Шэнь Син-жэня [914, IV, 1923, № 2] и Цао Цзин-хуа [901, 1923, № 2, 13—26]³. Последний перевел также с русского языка сцену в одном действии «Свадьба», которая печаталась с продолжением в литературном приложении к газете «Чэньбао» [932, 17—21. XI. 1924]. Цао Цзин-хуа подготовил и сборник «Медведь» [379] из одноактных пьес: «Медведь», «Предложение», «Свадьба» и «Юбилей». Перевод «Трех сестер» тоже принадлежит Цао Цзин-хуа. Впервые его перевод этой пьесы вышел отдельным изданием в 1925 г. [400] с приложением биографии Чехова.

После первого перевода «Вишневого сада» в 1921 г. пьеса выдержала еще несколько изданий. Ее переводил с русского Мань Тао [356], который поместил в книге перевод статьи К. С. Станиславского «О „Вишневом саде“». Выходила она отдельной книгой и в переводе Цзяо Цзюй-иня с послесловием переводчика [353]. В издании 1947 г. это послесловие занимает 30 страниц [353, 119—149], и на нем, пожалуй, стоит остановиться. Рассказав об истории написания «Вишневого сада» — «лебединой песни» Чехова, его последнего «лирического стихотворения» [353, 119, 127—130], Цзяо Цзюй-инь раскрывает художественные особенности чеховских пьес, говорит об их тональности, ярком языке

³ «Медведь» включался также в книгу «Произведения четырех корифеев русской литературы» [18].

и недомолвках, о роли в них пейзажа и внешней обстановки [353, 142—148]. Китайский литератор считает, что «персонажи пьес русского художника не драматические герои, а живые люди, постоянно окружающие нас» [353, 143].

Фан Синь перевел «Вишневый сад» с английского и японского языков и напечатал в книге перевод на китайский язык статьи японского исследователя русской литературы Ёнэкава Масао «О драматургии Чехова» [354]. С русского языка пьесу переводил Цзы Цзян, который в качестве приложения дал выдержки из писем Чехова к друзьям, статью К. С. Станиславского о пьесе и свое послесловие [357]. Юй Ди для перевода «Вишневого сада» на китайский язык воспользовался японским переводом пьесы [358].

Неоднократно переиздавались в различных переводах также «Дядя Ваня» [362—364], «Чайка» [402—404] и «Иванов» [371]. С японского на китайский язык была переведена самая ранняя пьеса Чехова — «Без названия» [351].

«Сборник избранных пьес» Чехова [385] подготовили трое. Ли Ни (Го Ань-жэнь) перевел с английского языка «Иванова», «Чайку» и «Дядю Ваню», Цао Цзин-хуа и Мань Тао перевели с русского: первый — «Три сестры», второй — «Вишневый сад». Как бы в дополнение к названному сборнику вскоре вышел другой — «Сборник одноактных пьес» Чехова [387], в который вошли: драматический этюд в одном действии «На большой дороге» (по рассказу «Осенью»), «О вреде табака», «Лебединая песня», «Медведь», «Предложение», «Татьяна Репина», «Трагик поневоле», «Свадьба» и «Юбилей». К 50-летию со дня смерти русского писателя был приурочен выход в свет книги, подготовленной известным китайским режиссером и переводчиком Цзяо Цзюй-инем, — «Сборник пьес» Чехова [390], в который в улучшенных переводах были включены: «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Три сестры» и послесловие переводчика. В 1954 г. вышел и сборник одноактных пьес драматурга в переводах с русского языка, выполненных Цао Цзин-хуа [388].

Известен даже факт переложения пьес Чехова и издания их в виде рассказов. В книгу «Пьесы А. П. Чехова» [760], которую подготовил к публикации в 1948 г. Сяо Сай, вошли пересказы 12 драматических произведений. Названием некоторых послужили реплики действующих лиц: «Ни любви, ни ненависти, ни великодушия!» («Иванов»), «Зачем я живу?» («Трагик поневоле»), «Холодно, холодно, холодно!» («Чайка»). Остальные заголовки, данные Сяо Саем, менее удачны, — они, как правило, слишком длинные и не всегда вразумительны: «Замок и ключ» («Медведь»), «Спор о Волковых Лужках и охотничьих собаках» («Предложение»), «Счастливейшие дни и скандалистка не ко времени» («Юбилей»), «Уговор, доброе имя, опьянение и бегство» («Свадьба»), «Прости мне, господи!» (драма-

тический этюд «На большой дороге» по рассказу «Осенью»), «А ты еще любишь дядю Ваню?» («Дядя Ваня»), «Три сестры плывут по течению» («Три сестры»), «Лебединая песня Чехова» («Лебединая песня»), «Кто вырубил вишневый сад?» («Вишневый сад»).

Гэ И-хун в свое время весьма положительно отнесся к появлению этого издания [см.: 687, 217]. В подобной оценке был свой резон: действительно, китайские читатели получили возможность в одной книжке сразу же познакомиться с содержанием чуть ли не всей драматургии Чехова. Но, подчеркиваю, только с содержанием. Дело в том, что переводчиков русской классики на китайский язык интересовали прежде всего, особенно на первых порах, содержание, проблематика переводимых произведений, а не их форма, не их художественные достоинства.

Может быть, именно по этой причине в Китае довольно широко популяризировались произведения иностранных, в том числе и русских, писателей в отрывках, переложениях, пересказах, в виде книжечек-картинок и т. п. То есть происходило то же, что в прошлом веке, к примеру, во Франции, где, как пишет Н. Я. Берковский, «романы Достоевского сначала переводили с урезками и сокращениями, желая поскорее добраться до эффектов и ударных сцен, лишь позднее догадались, что такой способ передачи русских романов — порча их художественного достоинства» [440, 88].

Параллельно с художественными произведениями Чехова в китайских журналах и сборниках печаталось эпистолярное наследие русского писателя, его заметки. Переводы его писем и заметок выходили также отдельными изданиями [17; 367; 368; 383]. Книгу Чехова «О литературе» [381] подготовил и издал Жу Лун — известный переводчик чеховской прозы на китайский язык.

К 100-летию со дня рождения Чехова, еще широко отмечавшемуся в Китае в 1960 г., пекинское издательство выпустило большими тиражами «Избранные произведения» А. П. Чехова; собрание драматических произведений, его биографию, высказывания русского художника слова о литературе, исследование по его драматургии и другие книги [см.: 857, 1960, № 11, 21].

За пять с лишним десятилетий благодаря усилиям китайских писателей и переводчиков, переводивших на свой родной язык с русского, английского, японского и немецкого языков, наследие Чехова почти в полном объеме стало достоянием китайского народа. В общем к Китаю вполне применимы слова К. И. Чуковского, который писал: «Начиная с двадцатых годов, Чехов мало-помалу приобрел и за рубежом... такую же славу великого классика» [616, 193].

В чем же причины такого огромного интереса к произведе-

ниям Чехова в Китае? Ответ на этот вопрос следует искать в литературе о нем, которая сложилась в этой стране за пятьдесят с лишним лет чтения и изучения его наследия, в многочисленных высказываниях китайских литераторов и деятелей культуры.

Тяга к творчеству Чехова в Китае неразрывно связана с повышенным интересом, всегда существовавшим в этой стране к русской классической литературе, глубоко идейной, реалистической, отмеченной подлинной гражданственностью, демократизмом, отличающейся высоким гуманизмом и выдающимися художественными достоинствами. В творчестве Чехова, занимающего «место одного из завершителей критического реализма» в русской литературе, «с наибольшей полнотой нашли свое воплощение основные принципы», которыми она руководствовалась почти целое столетие [см.: 561, 278]. Очевидно, именно поэтому Чехов — один из наиболее популярных русских писателей в Китае. И в этом отношении Китай и его литераторы не составляют исключения из общих правил. Ведь писал Дж. Голсуорси в 1928 г.: «В течение последних двадцати лет самым могучим магнитом для молодых писателей многих стран был Чехов» [868, 1954, № 29, 11].

В произведениях Чехова прогрессивные китайские писатели находили ответы на многие мучившие их жизненные и творческие вопросы. К числу последних относилась, к примеру, проблема изображения героя в новой реалистической литературе, складывавшейся в Китае. По многовековой традиции, идущей, в частности, от национальной драмы и старинного романа, персонажи произведений рисовались какой-нибудь одной краской, являясь воплощением либо добра, либо зла. Произведения Чехова раскрыли перед китайскими писателями новые пути и иные возможности творчества.

Взять, к примеру, рассказ «Скрипка Ротшильда», переведенный на китайский язык еще в 1921 г. «Создав образ Якова, — писал в связи с этим произведением К. И. Чуковский, — Чехов тем самым окончательно восстал против топорного деления людей на злодеев и праведников, какого требовала у него тогдашняя критика... топорное деление людей на злодеев и праведников есть вредная, очень опасная ложь, так как всякого, кто примет эту схему, первое же столкновение с действительной жизнью приведет к вопиющим ошибкам и бедам» [616, 134, 144].

Заметим, кстати, что ныне в китайской литературе действуют установки, которые предписывают писателям именно такое деление героев на сугубо положительных и сугубо отрицательных, что, несомненно, серьезно тормозит развитие в Китае реалистической литературы.

Но обратимся теперь к мнению китайских литераторов о творчестве Чехова.

Пожалуй, наиболее раннюю и наиболее зрелую попытку осмысления творчества русского художника мы обнаруживаем в работе Цюй Цю-бо «Русская литература до Октябрьской революции».

Говоря о засилье реакции в России конца XIX в., автор в числе «самых выдающихся писателей того времени, которые смогли унаследовать великий дух» 50—60-х годов, называет Боборыкина, Короленко, Чехова и Горького [цит. по: 793, 214]. «Чехов,— отмечает Цюй Цю-бо,— ярчайшая фигура в литературе 80—90-х годов. Он подлинный представитель своего времени — эпохи мещанства! Если Боборыкин, описывая жизнь, касался прежде всего внешней стороны явлений, то Чехов затрагивал самые чувствительные струны времени, проникал в тайники души. Читатели его произведений всегда задумываются над жизнью и испытывают „неудовлетворение временем“. Его произведения слиты с действительностью и потому заставляют думать: „Да, это так! Но что же делать?..“ Чехов — поэт „безвременья“, „писатель настроений“ — тех настроений, которые были широко распространены в ту пору. Все ощущали грязь и пошлость реальной действительности, отсутствие возвышенных идеалов, но считали пошлость жизни вполне естественной». Далее Цюй Цю-бо сопоставляет Чехова и Гоголя: «Чехов похож на Гоголя, но между ними существуют и значительные различия. Гоголь подвергал людей осмеянию, Чехов же только описывал жизнь и вызывал у людей смех... И еще. Гоголевские полотна отличаются многоплановостью, имеют свое начало и завершение. Чехов же выхватывает из действительности отдельные детали и искусно описывает их, наполняя глубоким смыслом. Это и является отличительной особенностью чеховских творений» [цит. по: 793, 217—218].

Творческий путь Чехова Цюй Цю-бо делит на три основных периода. В первый период писатель публиковал в журналах «юмористические рассказы, в которых уже проявился его реалистический талант». Второй, по словам Цюй Цю-бо, характеризуется «серьезным литературным творчеством» и «наибольшим разворотом писательской деятельности Чехова». В третьем, отмечает китайский литератор, «в произведениях Чехова („Палата № 6“, „Три сестры“, „Дядя Ваня“ и др.) уже ясно выражается идеал нового счастья, прекрасной жизни — и не просто счастья отдельных людей, а всего человечества! И если в реальной жизни отсутствуют основания для надежд на прекрасное будущее, то надо создавать его своими руками, и тогда оно непременно наступит!» [цит. по: 793, 218—219]. В момент просветления в это верит даже душевно больной Иван Дмитриевич Громов из «Палаты № 6», слова которого Цюй Цю-бо приводит: «...настанут лучшие времена!.. Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник! Я не дождусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки

дождутся. Приветствую их от всей души и радуюсь, радуюсь за них!» [609 (VII), 146].

«...Вера в прогресс человечества и есть отличительная черта третьего периода творчества Чехова,— считает Цюй Цю-бо.— Но какой будет эта новая жизнь, как ее добиться — этого Чехов еще ясно себе не представлял». Далее Цюй Цю-бо явно с неодобрением излагает мнение «одного критика, который утверждал, что герои произведений Чехова не в состоянии по-настоящему смело и решительно призывать людей трудиться во имя будущего. Они, эти герои, просто жаждут счастья и, погрязши в мерзостях реальной жизни, с помощью труда только и могут утешиться и на время преодолеть свою безысходную тоску» [цит. по: 793, 219].

Разумеется, не со всем, что пишет Цюй Цю-бо о Чехове, можно согласиться. Но в приведенных высказываниях много справедливого — даже с точки зрения современного состояния литературоведения. И в этом, несомненно, и заключена ценность наиболее раннего в Китае анализа творчества русского писателя.

Самым честным и справедливым писателем назвал Чехова Юаньян Чан-ин в статье «Чехов-новеллист», напечатанной в 1924 г. в журнале «Тайпинъян». Но вместе с тем он считал русского художника пессимистом [см.: 613, 241]. Единственную причину восприятия Чехова как пессимиста Л. Д. Позднеева видела в состоянии самой китайской литературы начала 20-х годов: «Вначале, когда в литературе Китая были сильны упадочнические настроения в лице Ю-Дафу (Юй Да-фу.— М. Ш.), Чжоу Цюаньпина и др., творчество Чехова воспринималось многими как декадентство, но с подъемом революционного движения, с полетом все большей части интеллигенции китайская литература переходит к реализму, а вместе с тем к действительному пониманию творчества Чехова, к пониманию его гуманизма» [548, 217].

Несомненно, состояние воспринимающей литературы для восприятия творчества инонационального писателя имеет весьма серьезное значение. Но вряд ли правомерно единственной причиной — упадочническими настроениями в литературе Китая начала 20-х годов объяснять взгляд на Чехова как на пессимиста и так судить, к примеру, о Юй Да-фу. В оценке состояния китайской литературы тех лет, переживавшей пору своего становления как литературы новой, реалистической, когда представляли различных группировок и направлений высказывали по временам взаимоисключающие взгляды о путях и перспективах ее развития, я разделяю точку зрения В. С. Аджимамудовой, изложенную в ее монографии [408], в частности, ее характеристику Юй Да-фу — писателя сложного, противоречивого, художника своеобразного дарования и трагической судьбы, но отнюдь не декадента.

Однако вернемся к интересующему нас вопросу. Думается, что наряду с состоянием самой китайской литературы первой половины 20-х годов на утверждение в Китае мнения о Чехове как о пессимисте сказалось влияние на начинающих китайских литераторов западноевропейской и в немалой степени русской белоэмигрантской критики.

Дело в том, что в своем стремлении как можно ближе познаться с Чеховым, произведения которого с каждым годом всё больше приковывали к себе внимание китайского читателя, китайские писатели, особенно в начале 20-х годов, переводили буквально все, что попадалось под руку. Это относится и к работам о Чехове, принадлежавшим русским литераторам-эмигрантам, изгнанным за пределы родины революцией, но выдававшим себя за единственных хранителей русского классического наследия.

Так, в 1921 г. на китайский язык была переведена, в частности (очевидно, с одного из западных языков), «Биография А. П. Чехова», автором которой был Лев Шестов [885, IV, 1921, № 2]. Его мнение о великом русском писателе хорошо известно. Например, свою работу, «Творчество из ничего (А. П. Чехов)», он начинает с сообщения о том, что Н. К. Михайловский с отвращением отшатнулся от произведений Чехова [см.: 617, 2]. А дальше выражает свое отношение к Чехову. «...Чехов,— пишет он,— *был певцом безнадежности*. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. В этом, на мой взгляд, сущность его творчества» [617, 3]. И далее: «В руках Чехова все умирало» [617, 6], «...его исключительное пристрастие к смерти, разложению, гниению, к *безнадежности*» [617, 24], «*настоящий, единственный герой Чехова — это безнадежный человек*» [617, 39] и т. д. и т. п.

В общем Л. Шестов вполне может быть отнесен к числу тех авторов, о которых весьма язвительно, но справедливо высказался И. Г. Эренбург: «Боборыкин называл Чехова „поэтом безвременья“. Критики, будь то Львов-Рогачевский или Неведомский, Фриче⁴ или Оболенский, повторяли одни и те же формулы: „лучший выразитель восьмидесятых годов“, „летописец хмурых лет“, „писатель заката“, „поэт сумерек“» [642, 7]. В годы реакции, наступившей после поражения революции 1905 г., пишет З. С. Паперный, и «создается образ Чехова — „пессимиста“, типичного „восьмидесятника“. Старая литература о Чехове пестрит названиями: „Певец скучных людей“, „Жертва безвременья“, „Певец сумеречной эпохи“, „Сонная одурь“, „Поэт душевной горечи и грусти“ и т. д. и т. п.» [534, 5].

⁴ Кстати, «Биография А. П. Чехова», написанная В. М. Фриче, была тоже переведена на китайский язык [772].

Разумеется, даже в 20-е годы в Китае были писатели и критики, которые, как в общем и Цюй Цю-бо, по-настоящему поняли творчество Чехова и высоко оценили его. Они считали его неутомимым борцом с пошлостью, с мерзостями окружавшей его жизни, глашатаем прогресса и великим мастером художественного слова. «Не случайно герои произведений Чехова,— писал в 1924 г. Цао Цзин-хуа в „Критико-биографическом очерке Чехова”, — так настойчиво выражают веру в прогресс». И, говоря о непреходящем значении творчества Чехова, особо подчеркнул, что «похоронный звон по обывательщине и индивидуализму тесно связан у русского писателя с верой в будущую прекрасную жизнь» [цит. по: 499, 212].

О неизбывной вере Чехова в счастливое будущее писал в 1924 г. и Чжэн Чжэнь-до в «Кратком очерке истории русской литературы». Как бы полемизируя с Юаньян Чан-ином и другими сторонниками мнения о пессимизме русского писателя, Чжэн Чжэнь-до утверждал: «Чехов вовсе не пессимист. Правда, в его смехе есть слезы, однако он твердо верит в светлое и счастливое будущее. Вера эта проявляется прежде всего в его пьесах „Иванов”, „Дядя Ваня” и „Вишневый сад”. Вот рубят вишневые деревья, старшее поколение от этого горюет до слез, а молодые люди радуются. Они верят в новый цветущий сад, в новую жизнь, в новые надежды и новое счастье» [804, 126]. Составителя «Краткого очерка» как бы дополняет Мао Дунь. Чехова он ставит выше многих других его европейских собратьев по перу и, по сути, повторяет мысль, высказанную Цао Цзин-хуа и Чжэн Чжэнь-до, но иными словами: «Произведения Чехова можно сравнить с холодным серым утром, вселяющим уверенность, что вслед за ним выглянет яркое солнце» [цит. по: 499, 213].

В разделе «Краткого очерка», где в сжатой форме излагается жизненный и творческий путь Чехова [804, 122—127], Чжэн Чжэнь-до называет его величайшим после А. Н. Островского драматургом России, очень высоко оценивает его рассказы и в связи с этим по бытовавшей тогда традиции нарекает его «русским Мопассаном». «В своем творчестве,— отмечает Чжэн Чжэнь-до,— Чехов достиг художественного совершенства... Его последние пьесы исполнены поэтической прелести» [804, 123—124]. И «никем не превзойденными являются достижения Чехова, который с необычайной силой и глубиной изображал интеллигентов, терпящих поражение перед лицом повседневной жизни. Именно в этом заключается особая природа его таланта... Герои Чехова — это вовсе не такие люди, которые якобы не внемлют высоким словам и лишены возвышенных идеалов...» [804, 124]. Чжэн Чжэнь-до согласен с мнением Л. Толстого, считавшего Чехова одним из немногих писателей, произведения которых хочется перечитывать снова и снова, и всякий раз они будут по-новому восприниматься читателем и приносить ему

новую радость и удовольствие [см.: 804, 125]. «Чехов — величайший художник», — пишет автор очерка. Он черпает материал из самой жизни и умеет в самом малом мастерски «раскрыть и показать сложный психологический конфликт — целый взаимосвязанный мир» [804, 125—126]. В заключение Чжэн Чжэнь-до отмечает мировое значение творчества великого русского писателя, который имеет огромное множество читателей и почитателей в Англии, Германии, Италии и других странах [804, 127].

Как уже говорилось, в самом факте отбора для перевода на китайский язык произведений зарубежных писателей крылось определенное отношение к их творчеству. Это полностью относится и к чеховскому наследию. Если в первые годы знакомства с Чеховым в Китае отбор его произведений для перевода был связан с переводами их на другие языки, ибо переводчиков, по-настоящему владеющих русским языком, фактически не было, то начиная с конца 10-х годов, с появлением потоков русской литературы, изучавших ее в подлинниках, положение изменилось. Круг произведений для переводов значительно расширился, теперь можно было отбирать наиболее близкие китайскому читателю по духу и тематике произведения.

Одним из первых на китайский язык был переведен рассказ «Черный монах». Очевидно, в 1907 г. факт отбора именно этого произведения для перевода не случаен, если учесть время его опубликования.

Начало XX в. ознаменовалось для Китая антиимпериалистическим восстанием ихэтуаней, которое вскоре было подавлено войсками империалистических держав. В стране бесчинствует реакция, казнят революционеров: от рук палачей гибнет революционерка — поэтесса Цю Цзинь (1875—1907). Сунь Ят-сен и его сподвижники вынуждены эмигрировать в Японию. Много горя и страданий принесла китайскому народу бесславно закончившаяся для царской России русско-японская война, сухопутные сражения которой развернулись на территории Маньчжурии. Именно в те годы молодой Лу Синь, оказавшись невольным свидетелем казни китайца (заподозренного японцами в шпионаже в пользу русских) и убедившись в безучастности и равнодушии его соотечественников к происходящему, принял решение оставить профессию врача и стать писателем, чтобы своим творчеством лечить больное общество. Положение, сложившееся в Китае той поры, порождало в среде интеллигенции апатию, неверие в свои силы. А в рассказе «Черный монах» его автор решительно выступал против ухода в себя, ухода от жизни, грозивших утратой связи с реальным миром, с реальной жизнью [см.: 534, 71, 75].

Одной из первых в Китае была переведена «Палата № 6». Китайский читатель понял, что главное в этой повести — «не болезнь Громова, не судьба сумасшедшего, но судьба человека»

[534, 53], «что личность в полицейско-бюрократической России действительно бесправна и беззащитна. Вся мрачная действительность, вся казенная, чиновничья Россия — „палата № 6” [534, 56]. Нечто подобное, но уже в связи с китайской действительностью опишет позднее Лу Синь в «Записках сумасшедшего».

Развернувшееся в 1919 г. движение «4 мая», борьба передовых людей китайского общества против феодальных устоев, старой морали и прогнившего бюрократического аппарата сделали близким китайскому читателю чеховский рассказ «Унтер Пришибеев», переведенный на китайский в начале 1920 г. И это объясняется тем, что, как пишет З. С. Паперный, «ни в одном рассказе Антоши Чехонте не звучала еще такая сила насмешки и презрения к штатным и нештатным блюстителям бюрократического порядка, к должностным и добровольным холуям-держимордам, к охранителям неправого закона, пуще всего боящимся того, чтоб „народу волю давать”» [534, 19]. Такие и подобные им «герои» были выведены и зло высмеяны Лу Синем в «Подлинной истории А-кью».

Уверенность в приходе счастливого завтра, вера во всеисцеляющую силу труда, в право человека на счастье и любовь, утверждение женского равноправия, решительное осуждение пустомечтательства, краснбайства и бегства от жизни, критика мещанства и лживых, отживших принципов морали — вот главное, что привлекало китайскую молодежь движения «4 мая» в пьесах Чехова «Предложение», «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад». Именно поэтому они и оказались в числе первых переведенных на китайский язык в 1920—1921 гг.

Представляется также, что Цюй Цю-бо — к тому времени видному руководителю КПК, марксисту-ленинцу, теоретику и практику революционной борьбы — было далеко не безразлично, что переводить из русской классики. В 1924 г., когда Китай стоял на пороге революционных событий 1925—1927 гг., он отобрал для перевода рассказ Чехова «Хорошие люди», в котором ставятся социальные проблемы, подвергаются критике либерализм, либеральная мысль. Китай тоже испытывал «необходимость новой, свежей, большой мысли, радостной и смелой, как полет», и тоску «по великой *общей идее*» [478, 35—36].

Свое отношение к наследию Чехова не раз выражал и Лу Синь, считавший, что «между культурой и литературой Китая и России существует какая-то связь», что «у них есть общие черты», и назвавший Чехова своим самым любимым писателем [см.: 652, 49], о котором «китайские читатели отзываются с большой похвалой» [цит. по: 687, 22]. Еще в 1909 г. в «Сборник зарубежных рассказов» [23], подготовленный Лу Синем совместно с братом, были включены два чеховских рассказа: «В усадьбе» и «В ссылке». Здесь же, в «Краткой справке об

авторах», была помещена биографическая заметка о Чехове, которую Гэ Бао-цюань считает самой первой статьей о русском писателе в китайском литературоведении [685, 84].

Стремясь как можно шире ознакомить китайских читателей с существующими оценками творчества Чехова, Лу Синь в декабре 1929 г. опубликовал в журнале «Бэньлю» («Поток») переведенную им главу из «Новейшей русской литературы» Львова-Рогачевского «А. П. Чехов и новые пути» [см.: 539, 342]⁵. В предисловии к подготовленной им книге переводов из Чехова «„Злой мальчик” и другие удивительные истории» (1936) Лу Синь писал: «Хотя сам автор считает свои рассказы „юморесками”, это совсем не то, что в Китае принято называть „забавными историями”. Они не только смешат людей. Если взяться за чтение, то, конечно, будет смешно, но потом остается что-то — какой-то вопрос. Когда человек с синяком наряжается, а хромой пускается в пляс, они своим видом неизбежно смешат людей, но одновременно дают возможность понять: смешно оттого, что эти люди больны. А можно ли излечить болезни? Я считаю, что среди этих восьми рассказов нет ни одного, над которым можно было бы посмеяться и этим ограничиться. Но автор называет свои рассказы „юморесками” — мне кажется, из скромности или же потому, что впоследствии его произведения приобрели еще большую глубину и строгость» [цит. по: 539, 343; см. также: 725 (IV), 414].

В этом высказывании внимание Лу Синя сосредоточено на идейной направленности чеховского творчества. Мысль Лу Синя как бы дополняет Го Мо-жо. «Своеобразная манера письма Чехова, — замечает он в статье „Чехов на Востоке” (1944), — оказалась на редкость близкой вкусам нашего читателя: ибо хотя Чехов стихов не писал, все же он подлинный поэт, рассказы и пьесы его — поэзия» [454, 435]. А десять лет спустя видный писатель Чжан Тянь-и скажет, что «герои Чехова близки и понятны китайскому читателю, ибо являются примерами обыкновенной жизни, обыкновенных людей... Демократизм Чехова и его обличительная критика жестокой и отвратительной эксплуататорской системы, его мечты о прекрасном и свободном мире, его величие и вместе с тем близкая нам простота — все это приводит нас к глубокому пониманию того факта, что Чехов — это великий мастер реализма, подлинно народный писатель. Это отношение к Чехову разделяют народы всех стран мира» [612].

Даже в период антияпонской войны большой популярностью среди китайских читателей неизменно пользовались, по словам

⁵ В 20—30-е годы в Китае переводились и другие работы русских авторов о Чехове: П. А. Кропоткина, О Чехове [912, 1926, № 10]; Мих. Чехов, Антон Чехов и его сюжеты [883, VIII, 1929, № 13]; Мих. Чехов, Биография А. П. Чехова [797]; С. Г. Скиталец, Воспоминания о Чехове. Пер. Гэн Цзи-чжи [893, II, 1935, № 5].

известной китайской писательницы Дин Лин, произведения русской и советской литературы, в том числе творения Чехова [см.: 860, 1938, № 7, 202].

В 1947 г. вышла в свет, а через год была переиздана подробная беллетризованная «Биография А. П. Чехова» [759], популярно и занимательно написанная Сяо Саем, уже известным нам по сборнику пересказов чеховской драматургии. Книга эта — результат добросовестного прочтения ее автором чеховского наследия и множества работ о русском художнике.

В первое десятилетие после образования КНР под непосредственным воздействием советского литературоведения резко возросли интерес к творчеству Чехова и количество переводов его произведений на китайский язык. Одно за другим переводились на китайский язык воспоминания русских и советских писателей и деятелей культуры о Чехове, работы советских исследователей его творчества. Так, были переведены: «А. П. Чехов» М. Горького [49]; «Чехов и Художественный театр» К. С. Станиславского [755] с приложением статьи Ю. Зубкова «Чехов — драматург»; монография С. Д. Балухатого «Драматургическое мастерство Чехова» с летописью жизни писателя, составленной А. Дерманом [654]; «Воспоминания о Чехове» В. Г. Короленко в переводе Мань Тао [в кн.: 658]; книга В. В. Ермилова «Драматургия Чехова» [693] и глава из нее «Малые формы» [920, 1954, № 5]; статья В. В. Ермилова «А. П. Чехов»⁶ [920, 1954, № 7], а также многое другое [656; 717].

В Китае всегда было принято отмечать памятные даты А. П. Чехова: в 1939 [см.: 687, 216], 1944 [см.: 611, 33] и в 1954 гг. [см.: 613, 242] отмечались соответственно 35-летие, 40-летие и 50-летие со дня его смерти, а в 1960 г. — особенно широко — 100-летие со дня рождения писателя [см.: 857, 1960, № 5, 22 и № 11, 21; 861, 1960, № 5, 22]. К этим датам приурочивались юбилейные статьи, сборники [754], художественные альбомы [см., например: 650], выпуск новых переводов произведений писателя, постановка его пьес.

В рубрике «Чеховские дни за рубежом» «Правда» [4. VII. 1954], в частности, писала: «Китайский народ готовится широко отметить пятидесятую годовщину со дня смерти великого русского писателя А. П. Чехова. Пятнадцатого июля в стране будут проведены доклады, лекции, радиопередачи, знакомящие с жизнью и творчеством писателя. В Пекине открывается большая выставка, на которой будут представлены многочисленные произведения Чехова, переведенные на китайский язык, фотографии, фотодокументы».

В Пекине в 1954 г. состоялось совещание китайских писателей и драматургов, на котором обсуждались и некоторые произведения Чехова. Остановившись на содержании рассказов

⁶ В этом же году вышла отдельным изданием в переводе Чэнь Бин-и [692].

«Смерть чиновника», «Хамелеон» и «Анна на шее», Мао Дунь отметил глубину образов, созданных русским писателем, стройность композиции его произведений. Переводчик пьес русских драматургов на китайский язык Цзяо Цзюй-инь говорил о поразительном умении Чехова создавать в своих пьесах типические образы, имеющие огромное общественное звучание. В своих выступлениях на совещании высокую оценку творчества Чехова дали также писатели Цинь Чжао-ян и Ма Фын, драматурги Тянь Хань, Хун Шэнь и Цао Юй [см.: 866, 1954, № 17, 35].

В юбилейные дни в Пекине столичное отделение Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства совместно с Обществом китайско-советской дружбы провело заседание, на котором с докладом о жизни и творчестве Чехова выступил выдающийся китайский писатель Лао Шэ. Вспоминая свое первое знакомство с чеховскими произведениями, он отметил, что для молодого писателя встреча с Чеховым — это встреча с великим учителем. 15 июля 1954 г. в газете «Жэньминь жибао» появилось сообщение об этом вечере и статья литературоведа Хэ Цзя-хуая «Чтим память великого русского писателя Антона Чехова». В Пекинской государственной библиотеке с лекцией о творческом пути и новеллистическом наследии Чехова выступил Жу Лун, известный переводчик рассказов русского писателя [см.: 589, 135, 137].

В устных и печатных выступлениях таких видных писателей, как Мао Дунь, Ба Цзинь, Чжан Тянь-и, содержался весьма зрелый идейно-художественный анализ наследия Чехова, подчеркивалось его значение для становления и развития современной китайской литературы, давался обзор творческого пути русского художника. Свою статью, написанную к столетию со дня рождения Чехова, Гэ Бао-цюань назвал «Великий писатель, наш добрый друг» и эпиграфом к ней взял чеховские слова: «Китайцы... добродушнейший народ» — из письма А. П. Чехова к А. С. Суворину, отправленного из Благовещенска 27 июня 1890 г. по пути на о-в Сахалин. Говоря об интересе Чехова и Горького к Китаю и их добром отношении к его народу, Гэ Бао-цюань цитирует их письма, из которых видно желание обоих писателей побывать в стране, где началось антиимпериалистическое восстание ихэтуаней, и замечает: «...ни Чехов, ни Горький... не смогли осуществить своих намерений — посетить Китай. Однако из их переписки можно видеть, что оба они с большим вниманием следили за патриотической, антиимпериалистической борьбой китайского народа. И Чехов и Горький проявляли живейший интерес к китайскому народу, питали к нему сердечную симпатию» [465, 21].

Остановимся на статье Мао Дуя «Чехов — великий демократ» (1954) [754, 13—18]. Автор статьи называет Чехова одним из самых любимых китайским народом и китайскими писателями художников слова. В творчестве Чехова, отмечает Мао

Дунь, нашли яркое отражение сложнейшие противоречия эпохи, в которую он жил. Время это характеризовалось засильем реакции, но вместе с тем — подготовкой к первой русской революции. «Уже в самых ранних своих произведениях,— продолжает Мао Дунь,— А. П. Чехов обличал мракобесие старого общества, бесчинства и насилия царской полиции, рабскую душонку правящих классов, представители которых всегда готовы похвалиться своей силой перед слабыми и заискивать перед сильными. По отношению к униженным и оскорбленным, „маленьким людям“, Чехов был исполнен безграничного, горячего сочувствия». Строй, основанный на эксплуатации человека человеком, подчеркивает Мао Дунь, обрел в Чехове непримиримого врага [754, 14].

Китайский писатель отмечает также, что Чехов, унаследовавший традиции Гоголя и Щедрина, зло высмеивал и решительно обличал пошлость. Во внешней благопристойности «удобного счастья» русский художник умел разглядеть его омерзительную сущность. В подтверждение этих слов Мао Дунь приводит известное высказывание М. Горького о Чехове: «Он обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость,— искусством, которое доступно только человеку высоких требований к жизни, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными» [455 (V), 424].

Явно импонирует Мао Дуню и чеховская нетерпимость к сторонникам теории «малых дел» или же ухода в «футляр» непротивления. Устами художника из рассказа «Дом с мезонином», напоминает автор статьи, Чехов высказался по поводу подобных теорий и действий, которые «служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы (сторонники теории „малых дел“.— М. Ш.) не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья...» [609 (VIII), 99—100].

Привлекает китайского литератора и сочувствие Чехова к «маленькому человеку», проходящее красной нитью через все творчество писателя. «Простота, благородство „маленького человека“,— отмечает Мао Дунь,— его твердость и настойчивость, присущий ему дух самопожертвования вселяли в душу Чехова надежду и бодрость». И далее: «Именно в простых русских людях Чехов обнаружил великое благородство, красоту души и неиссякаемый источник творческих сил». Они и помогли писателю преодолеть настроения безнадежности, «уверовать в другую, прекрасную и разумную жизнь», «уверовать в то, что его родина превратится в прекрасный и разумный мир, построенный на основе творческого труда». «Он не знал,— продолжает китайский критик,— как осуществится этот далекий идеал, но постепенно пришел к сознанию того, что для создания такого нового общества „нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые!“ („Моя жизнь“)» [609, (VIII), 178]. И в последнем своем произведении «Вишневый сад», напоминает Мао Дунь,

Чехов решительно прощается со старой жизнью и в заключение пьесы оптимистически восклицает: «Здравствуй, новая жизнь!».

Чехов, отмечает Мао Дунь, непосредственный преемник лучших традиций русской литературы, который своим талантливым искусством участвовал в великой освободительной борьбе русского народа. И залог выдающегося успеха чеховского творчества Мао Дунь видит в высоком гуманизме, верности правде жизни, в реализме, поднятном Чеховым, по словам Горького, до символа, в величайшей поэтичности, в богатстве и глубине содержания его произведений, в отточенности и простоте формы.

Мао Дунь призывает китайских писателей учиться у Чехова демократизму и патриотизму, беспощадности и непримиримости к угнетению, рабству и пошлости, реалистическому творческому методу, трудолюбию, упорству, строгости и требовательности к себе.

На 50-летие со дня смерти А. П. Чехова откликнулся также видный китайский драматург и театральный деятель Хун Шэнь, выступивший в газете «Советская культура» (15. VII. 1954) со статьей «С чувством искреннего, глубокого уважения...» [597; на кит. яз. см.: 782]. Он тоже считает, что Чехов один из самых любимых писателей в Китае и что причиной этого стали ярко выраженный реализм русского художника, его демократизм и ненависть к насилию и произволу.

По словам Хун Шэня, в старом Китае было множество своих, китайских пришибеваемых и белковых. Мечтания Николая Ивановича Чимша-Гималайского из рассказа «Крыжовник» были по душе китайскому мещанству. «А сколько миллионов детей китайских бедняков испытали страшную судьбу Ваньки Жукова...» — восклицает Хун Шэнь.

Далее китайский драматург пишет о том значении, которое имело чеховское наследие для прогрессивных литераторов 20—30-х годов: оно вдохновило многих из них на творчество, «помогло им понять и почувствовать, как прекрасны в литературе честность и нравственная чистота». С постановкой на китайской сцене спектаклей по драматическим произведениям Чехова, отмечает Хун Шэнь, в игре актеров «начали исчезать фальшь и наигранность, перед зрителями стала разворачиваться волнующая картина борьбы человеческих характеров, появился живой человеческий образ». В общем, заключает китайский драматург, «произведения Чехова принесли китайскому народу познание житейской мудрости и открыли глаза на уродство и подлость старого общества».

В брошюре Ба Цзиня «О Чехове» [655] собраны статьи китайского писателя, написанные в 1954—1955 гг. В первой из них, датированной ноябрем 1954 г., проникновенно описаны чеховские места, которые Ба Цзинь, приезжавший в СССР для участия в мероприятиях в связи с 50-летием со дня смерти Чехова, посетил летом того года. Побывав на спектакле «Дядя

Ваня» во МХАТе, он понял, что «герои Чехова, в каких бы тяжелых и трагических обстоятельствах они ни находились, не теряют веры, не утрачивают энтузиазма к работе, к труду», они понимают: «Так дольше жить нельзя!» [655, 14]. Ба Цзинь не согласен с утверждением В. Ермилова, что «основная тема „Чайки“ — дело. И только люди, в чьем сердце дело, могут добиться успеха в искусстве». По мнению Ба Цзиня, основная тема пьесы — «молодость, растоптанная и уничтоженная силой пошлости...» [655, 15].

Находясь в СССР, Ба Цзинь встречался и беседовал с К. А. Фединым, О. Л. Книппер-Чеховой и М. П. Чеховой и осознал всю глубину своей любви к русскому писателю. «Мне представляется,— пишет он,— что о Чехове можно говорить без конца, что его произведения для нас — неиссякаемая, неисчерпаемая сокровищница» [655, 1].

15 июля 1954 г. в речи на торжественном собрании в Колонном зале Дома союзов в Москве, посвященном 50-летию со дня смерти русского писателя, — «Учиться у Антона Чехова» Ба Цзинь говорил, что чеховские творения стали частью культуры передового человечества, что его влияние распространилось на весь мир и имя его стоит в одном ряду с именами Данте, Шекспира, Гёте, Пушкина, Гоголя, Гюго, Толстого и Горького [655, 39]; что китайский народ, который давно и много читает рассказы Чехова, смотрит спектакли по его пьесам, знает русского писателя как своего друга и учителя. Любовь китайских читателей и зрителей к Чехову объясняется, по словам Ба Цзиня, еще и тем, что его произведения «написаны будто о них самих, о событиях, участниками которых они как бы являются», и к ним же относятся «укоряющие слова Чехова „Так дольше жить нельзя!“», как и предсказание чеховского героя — Пети Трофимова: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле...» [655, 40, 41].

Закljučая свою речь, Ба Цзинь призвал учиться у Антона Павловича, чтобы, овладев его мастерством, отточенным сатирическим пером, полностью избавиться от всего отжившего и гнилого, что препятствует прогрессу человечества [655, 42]. «Чехова любят за его любовь к людям, за его веру в лучшее будущее,— говорил китайский прозаик.— Его произведения — гордость не только русского народа, они принадлежат всему миру. Его имя стоит рядом с величайшими писателями человечества. Чехов неутомимо боролся с пошлостью, он мечтал о том времени, когда „все изменится, точно по волшебству“...» [865, 17. VII. 1954].

В статьях «Чехов нам необходим» (1954), «О Чехове» (1955) и «Заметки о жизни Антона Чехова» (1955), помещенных в той же книге «О Чехове», Ба Цзинь делится с читателями своими воспоминаниями о том, как он постигал творчество русского писателя. Давалось это ему, особенно в юности, не просто,

прежде всего из-за неспособности тогдашних переводчиков донести до читателя неискаженным смысл чеховских произведений, их великий гуманизм. Даже английские переводы, выполненные Констанс Гернетт, не помогли Ба Цзиню понять Чехова, а тем более полюбить его [655, 46]. Сказался также малый жизненный опыт. «И в этом,— отмечает Ба Цзинь,— нет ничего удивительного: точно так же теряется юноша, оказавшийся впервые перед безбрежным океаном» [655, 45]. «Теперь,— продолжает он,— я — поклонник Чехова». Но чтобы стать им, понять величие творчества русского художника, Ба Цзиню пришлось испытать на себе всю пошлость, фальшь и подлость старого общества, вступить с ними в борьбу. Тогда он уже сумел оценить произведения Чехова как чрезвычайно яркие («В овраге») [655, 73] и обнаружил, что пришибевы, беликовы, серебряковы и им подобные, вышедшие из-под пера Чехова, существуют и в китайской действительности. Более того, пишет Ба Цзинь, «я с такими людьми ел за одним столом, смотрел спектакли в театрах, делал покупки в одних и тех же магазинах, беседовал в общих гостиных... Много раз я укорял их: «Так долгие жить нельзя!» — и всякий раз при этом вспоминал Чехова...» [655, 47].

«Чехов и его перо необходимы нам и сейчас,— восклицает Ба Цзинь.— Так как мы не можем сказать, что сегодня у нас уже нет описанных им персонажей...» [655, 49].

В статье «Антон Павлович Чехов», написанной в 1960 г., Ба Цзинь развивает мысль о живучести созданных великим русским художником слова образов, об их универсальности и общечеловеческом значении. «Давным-давно стала музейным экспонатом современная ему Россия,— писал Ба Цзинь,— кануло в Лету его время. Но многие самые разные образы, вышедшие из-под его пера, живут до наших дней в разных больших и малых странах. Я встречал их на каждом шагу в Китае до освобождения. И только после освобождения нашего Китая они стали постепенно исчезать или меняться. После образования Китайской Народной Республики моя горячая любовь к Чехову еще возросла, еще продолжает расти. Я еще полнее понял значение творчества Чехова. Чехов нарисовал образ современного ему общества лишь для того, чтобы воодушевить людей подняться и начисто смести его» [429, 184].

Свое преклонение перед наследием русского писателя Ба Цзинь выражал не только в публицистических выступлениях. Восторженные слова о произведениях Чехова он вложил также в уста героя своего рассказа «Падение»: «— Несколько дней читаю только Чехова. Страшно интересно! Прекрасные вещи, тебе тоже не мешало бы почитать» [431, 458].

На состоявшемся 9 февраля 1960 г. в Пекине торжественном заседании, посвященном 100-летию со дня рождения А. П. Чехова, которое отмечалось также в Шанхае, Тяньцзине,

Гуанчжоу, Шэньяне, Сиане, Харбине, Урумчи и других крупных городах Китая [см.: 857, 1960, № 11, 21], с докладом «Чехов — великий реалист» выступил председатель правления Союза китайских писателей Мао Дунь. На этот раз он меньше касался художественного мастерства Чехова, а говорил главным образом о практическом значении творчества русского писателя для народов всех стран, борющихся за свободу и независимость. «Китайский народ,— подчеркнул докладчик,— проявляя огромное внимание к литературному наследию А. П. Чехова, будет усиливать работу по исследованию этого наследства, продолжать изучать его с позиций марксизма-ленинизма» [857, 1960, № 11, 21]. Однако последующее развитие событий в Китае помешало осуществлению этих благих намерений.

Как известно, уже в конце 50-х — начале 60-х годов в Китае стала набирать силу левацкая, вульгаризаторская литературная критика. Характерным образчиком критики подобного рода может послужить статья «Правильно оценивать чеховского „маленького человека“». Написана она была, как это входило тогда в норму, коллективным автором — студентами-третьекурсниками, «группой критики зарубежной литературы факультета китайской филологии» — и помещена в «Вестнике» пединститута г. Хэфэй провинции Аньхой [917, 1960, № 5—6, 87—93].

Во вводной части авторы объясняют причину появления их статьи. Дело в том, пишут они, что «ревизионисты от литературы и искусства часто извращают европейскую буржуазную литературу критического реализма и используют ее для пропаганды своих антимарксистских взглядов, для нападок на социалистический строй и социалистическую литературу. Извращают они и используют в своих целях также созданные в русской литературе XIX в. образы „маленького человека“», которые они «пропагандируют... как высшее проявление гуманизма и считают единственно „правдивыми“» [917, 1960, № 5—6, 87]. Затем выясняется, что главная вина тех, кого в статье нарекают «ревизионистами», в том, что они решительно выступают за верность литературы правде жизни — в противовес установкам на идеализацию и схематизацию героев произведений литературы и искусства [917, 1960, № 5—6, 92].

Эволюцию образа «маленького человека» в русской классике XIX в. авторы статьи рассматривают, так сказать, в историческом аспекте — от пушкинского «Станционного смотрителя», «Шинели» Гоголя до чеховских рассказов «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Тоска», «Ванька», «Мужики» и «Невеста». Они заверяют читателей, что высоко ценят «великого писателя, критического реалиста Антона Чехова и его „маленького человека“, который занимает важное место в галерее подобных образов, созданных русской литературой»; что «воссозданные в его произведениях картины жизни общества могут помочь нам познать прошлое, усилить нашу ненависть к ста-

рому миру, к эксплуататорам и угнетателям, могут также научиться кое-чему в смысле художественном» [917, 1960, № 5—6, 87, 91]. Но при этом в статье то и дело наталкиваешься на типично вульгаризаторские безапелляционные утверждения: «Обличение высших слоев общества в „Станционном смотрителе“, в котором писатель выразил глубокое сочувствие „маленькому человеку“, носит ограниченный характер» и «...заклячая повесть приездом Дуни, ставшей дворянкой, нарядной дамой, с детьми на могилу отца, Пушкин тем самым сглаживает противоречия между угнетателями и угнетенными»; «...в „Шинели“ по сравнению со „Станционным смотрителем“ сильнее выражен протест против верхов общества... но Гоголь, как и Пушкин, не указывает „маленькому человеку“ подлинного выхода...»; «...демократизм рассказов Чехова „Смерть чиновника“ и „Толстый и тонкий“ все же ограничен... К согбенным фигурам „маленьких людей“ писатель относится с презрением и укоризной, его критика в их адрес заслоняет собой подспудное, молчаливое сочувствие к ним писателя»; в рассказах «Тоска» и «Ванька» Чехов «по-прежнему не в состоянии указать „маленькому человеку“ куда идти дальше»; в «Мужиках» «писатель изобразил сложные классовые отношения в деревне», в «Невесте» новый «маленький человек» Саша говорит: «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно»; им «владеет страстная мечта о грядущих переменах и вера в прекрасное будущее», но «чеховские „маленькие люди“ даже позднего периода его творчества еще не начали действовать, они по-прежнему не находят для себя выхода». И вообще: «И Пушкин, и Гоголь, и Чехов, исходя из буржуазного гуманизма, все свое внимание и сочувствие отдавали одним только униженным, оскорбленным, неспособным к сопротивлению „маленьким людям“. Те же люди, которые вели героическую борьбу против правящих классов, как правило, оставались вне поля их зрения, вне сферы их сочувствия. Правда, в „Капитанской дочке“ Пушкин создал образ Пугачева и выразил к нему определенное сочувствие. Но само народное восстание, руководимое Пугачевым, Пушкин не одобрял. Что же касается Чехова, то в нескольких десятках сборников его рассказов, в его пьесах полностью отсутствуют борющиеся трудящиеся» [917, 1960, № 5—6, 88—91].

Все приписываемые Чехову огрехи молодые китайские критики относят за счет его «классовой ограниченности». Им предельно ясно, что «в тот период, когда пролетариат вышел на историческую арену, чеховский „маленький человек“ в огромной степени отстал от своей эпохи...» [917, 1960, № 5—6, 91].

Думается, нет никакой необходимости опровергать эти и другие, им подобные, обвинения вульгаризаторов, вступать в дискуссию с «обличителями» великих русских художников слова.

Таковы были веяния, которые постепенно возобладали в ки-

тайской литературно-художественной критике на рубеже 50—60-х годов.

Но в 1960 г. Гэ Бао-цюань в уже цитировавшейся нами статье «Великий писатель, наш добрый друг» еще имел возможность сказать: «Рассказы и повести Чехова снискали исключительно горячую любовь китайских читателей. Его пьесы также завоевали широкую популярность. Они ставятся на китайской сцене» [465, 22].

И действительно, сценическая жизнь чеховских пьес в Китае имеет богатую историю и представляет значительный интерес.

Прежде всего необходимо отметить, что, в отличие от некоторых пьес А. Н. Островского и А. М. Горького, ставившихся в китайских театрах в переработанном, «китаизированном» виде, драматические произведения А. П. Чехова шли на китайской сцене строго по авторскому тексту, переведенному на китайский язык; все действующие лица в пьесах оставались без изменений, и роли игрались в русских костюмах.

Самым первым чеховским произведением, сыгранным на подмостках китайского театра в 1930 г., была пьеса «Дядя Ваня». Поставила ее как одну из «обличительных пьес» («наньцзюй») популярная в то время шанхайская труппа «Синью цзюйшэ» («Движение „4 мая“»), активная участница «движения за обличительные пьесы» [687, 215]. Режиссером спектакля был Чжу Жан-чэн, который перевел на китайский язык и издал пьесу [364]. В роли Войницкого выступил известный актер, как его называли тогда, «человек с тысячью лиц» — Юань Мужжи. Назначенный, писал он впоследствии, на роль этого «сорокалетнего холостого дореволюционного крестьянина, я размышлял: Как надо одеваться? Как гримироваться? Как себя вести? Обо всем этом у меня было весьма смутное представление... Что касается опыта, то мне еще никогда не доводилось выступать в роли русского крестьянина. Кроме того, я никогда не видел русских крестьян, так что и о подражании им тоже не могла идти речь. Да и воображение тут не помогло бы: я никак не мог представить себе русского крестьянина. Право же, я не знал, что мне делать» [цит. по: 687, 215; см. также: 814]. Но актер нашел выход из положения. В то время в Шанхае проживало много русских, и в течение трех месяцев, пока шли репетиции спектакля, актер ежедневно питался в русском ресторане, присматриваясь к его посетителям, осуществляя таким образом «проникновение в жизнь» [687, 216].

Неверно поняв чеховскую пьесу, китайский режиссер представил себе дядю Ваню крестьянином, а не помещиком, городским интеллигентом, который и в добровольной ссылке в деревне не утратил привычки к изящным мелочам и, по ремарке Чехова к его первому выходу, поправляет «свой щегольской галстук». В результате Войницкий в китайском спектакле появ-

ляется на сцене в сапогах и косоворотке, а Соня — облаченной в деревенскую юбку. Однако прав, вероятно, советский критик и театровед П. Марков, который три десятилетия спустя отметил, что это был хотя и не совсем верный, но все же первый подступ деятелей китайского театра к истолкованию драматургии Чехова [517, 173].

«Три сестры» были впервые поставлены в Китае в 1936 г. шанхайской труппой «Нюй шэн шэ» («Женские голоса»). Даже в трудные годы борьбы с японскими агрессорами китайская театральная общественность не забывала о Чехове, чтילה его память. Характерный в этом отношении эпизод приводит Гэ И-хун. В июле 1939 г., в 35-ю годовщину со дня смерти Чехова, оставшиеся в оккупированном японскими войсками Шанхае актеры труппы «Гу дао» («Одинокий остров») провели в одном из театров торжественное заседание. Шанхайский журнал «Цзюйчан ишу» («Искусство театра») подготовил специальный номер в память о русском писателе. В нем были опубликованы переводы статьи В. И. Немировича-Данченко «Чехов и „Чайка“», одноактной пьесы по рассказу «Хороший конец», фотографии сцен из спектаклей «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» во МХАТе [687, 216].

В 1941 г. экспериментальная труппа Академии литературы и искусства имени Лу Синя в Яньане осуществила постановку «Предложения», «Медведя» и «Юбилея» [687, 217]. По свидетельству Го Мо-жо, большой популярностью среди китайских зрителей в годы антияпонской войны пользовалась также пьеса «Вишневый сад» [561, 270].

«Влияние Чехова на развитие театрального движения в Китае,— считает Гэ И-хун,— огромно. Его драматургия обогатила наш театральный репертуар и способствовала появлению китайских спектаклей о событиях прошлого». В немалой степени, по мнению китайского исследователя, этому способствовали высокое художественное мастерство Чехова-драматурга, выдающийся талант создателя незабываемых образов. Знакомство Китая с трудами К. С. Станиславского «Работа актера над собой» и «Моя жизнь в искусстве», с книгой В. И. Немировича-Данченко «Литература, драматургия, жизнь» (вероятно, имеются в виду его воспоминания «Из прошлого»), с системой Станиславского— все это тоже в немалой степени, как отмечает Гэ И-хун, способствовало глубокому пониманию чеховской драматургии, ее эстетики [687, 218].

Несомненно, однако, что более основательно чеховская драматургия утвердилась в репертуаре театров Китая после образования КНР.

К 50-летию со дня смерти Чехова, которое отмечалось в июле 1954 г., Пекинский молодежный художественный театр поставил пьесу «Дядя Ваня». В исполнении артистов того же

театра в середине 50-х годов шла и пьеса-шутка «Предложение» [см.: 867, 1955, № 37, 33].

О постановке «Дяди Вани» и некоторых других чеховских пьес в китайских театрах сохранились впечатления и суждения известных советских театроведов и режиссеров.

Побывавшему в КНР осенью 1954 г. А. Н. Анастасьеву довелось увидеть в только что открывшемся 9 октября в Пекине Художественном театре кукол поставленную одной из первых инсценировку рассказа «Хамелеон». «Реализм, полнейшая естественность речи и движений, свойственные спектаклю современного китайского театра,— пишет советский театровед,— присущи и кукольному театральному искусству в Китае» [416, 62].

Но по-настоящему А. Н. Анастасьева взволновал спектакль «Дядя Ваня» в Пекинском молодежном художественном театре, поставленный под руководством советского режиссера П. Лесли и Сунь Вэй-ши — выпускницы московского ГИТИСа. По признанию самого Анастасьева, он шел на спектакль настороженным. Ему «казалось, что даже самым одаренным артистам китайского театра, впервые взявшимся за Чехова, будет трудно передать атмосферу русской жизни конца прошлого века, атмосферу, вне которой не существует чеховской пьесы; думалось, что черты национального китайского театра сами по себе настолько самобытны, оригинальны, ярки, что они не смогут слиться в единое целое с проникнутым лирическим подтекстом, углубленно психологическим произведением русского писателя... Недаром же,— вспоминает А. Анастасьев,— многие превосходные зарубежные театры терпели неудачу, обращаясь к чеховской драматургии» [416, 62, 63].

Однако то, что он увидел на сцене, развеяло все его сомнения. Усилиями художников, гримеров, декораторов, костюмеров, режиссеров и артистов — всего коллектива театра был создан замечательный спектакль [см.: 416, 64—65].

По мнению А. Анастасьева, китайским артистам — и Лу Си, которая «прочувствованно и психологически верно играет Соню», и У Сюэ, глубоко постигшему характер Астрова, и Цзинь Шаню (Войницкий) ⁷, и всем другим — удалось овладеть «самым трудным в чеховской драматургии — секретом подтекста» [416, 65—66], а если говорить шире, то и реалистическим методом изображения действительности.

И еще. Как правильно отмечает А. Анастасьев, в спектакле «Дядя Ваня» «китайские актеры сохранили ту главную черту, которая вообще отличает китайский национальный театр —

⁷ Свою книгу, изданную в 1957 г. на китайском языке в Пекине и имеющуюся в фонде Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы в Москве, артист Цзинь Шань назвал: «Как я работал над ролью дяди Вани» [см.: 870, 29.I.1960].

классический и современный, несмотря на их явные различия: необыкновенную, я бы сказал — природную, органическую веру в правду сценической жизни» [416, 69].

Наблюдения А. Анастасьева о роли традиций и приемов китайского классического театра в формировании современного китайского театрального искусства, в частности так называемой разговорной драмы, абсолютно верны. То же самое мы наблюдаем в китайской литературе новейшего времени, начало которой положено творчеством Лу Синя, — она по-настоящему стала сплавом реалистических традиций национальной классики и всего лучшего, что было почерпнуто ее творцами из зарубежной, и, пожалуй, в первую очередь русской, литературы критического реализма. Свои соображения по этому поводу мы уже высказывали ранее и в дальнейшем еще не раз вернемся к данной проблеме.

В постановке спектакля «Дядя Ваня» Пекинским молодежным художественным театром, которым, заметим, ставилась и комедия Н. В. Гоголя «Ревизор», А. Григорьев видит благотворное влияние русского реалистического искусства. В статье «„Дядя Ваня“ на китайской сцене» [870, 29. I. 1955] он замечает, что коллективу этого театра «удалось с необычайно тонкой художественной выразительностью раскрыть идейный замысел чеховского произведения, передать его поэтическое звучание». По его мнению, все в спектакле «дышит глубокой правдой — реалистичны декорации, воссоздающие облик дворянской усадьбы, костюмы русских людей конца прошлого века, предметы их быта, обстановки...».

Очень понравились А. Григорьеву и китайские актеры: Цзинь Шань (Войницкий), который «создал правдивый, запоминающийся образ талантливого русского человека, человека большой мечты, оставшейся бесплодной и зачахнувшей в удушливой атмосфере старого мира», и наделил своего героя искренностью и глубокой человечностью; У Сюэ, рисующий Астрова «поэтом, страстно влюбленным в красоту родной земли»; Лу Си, на долю которой выпал наибольший успех в спектакле, так как созданная ею героиня Соня — «цельная, мужественная натура, пленяющая большой душевной красотой», русская девушка, страстно верящая «в грядущее счастье»; Цзи Шу-пин в роли Елены Андреевны, сцена прощания которой с Астровым, «пожалуй, одна из наиболее ярких в спектакле».

В известной книге С. В. Образцова о китайском театре содержится еще одно непосредственное свидетельство успеха постановки «Дяди Вани» на китайской сцене. Китайская девушка Чжао Го-ин — переводчица, работавшая с С. В. Образцовым во время его поездки в Китай, в письме к нему в Москву, написанном в начале 1955 г., рассказывает о своем впечатлении о пьесе «Дядя Ваня», которую она видела: «Вообще вся пьеса понравилась. Зрителям она тоже очень нравится. Знаете, сколь-

ко она уже ставится, все равно билетов не достать». И С. В. Образцов подчеркивает, что эту «оценку „Дяди Вани“» полностью подтвердили многие приехавшие из Пекина и видевшие этот спектакль. Разные люди. И китайцы и наши, советские. Но самое важное, что я понял из их рассказов,— это то, что китайские актеры чувствуют себя в разговорной драме так же естественно и уверенно, как и в своей драме музыкальной» [530, 342].

Приступая к работе над «Дядей Ваней», режиссер спектакля Сунь Вэй-ши так определила задачи труппы: «...вникнуть в природу произведения, понять атмосферу тогдашней России, показать подлинный образ русского человека на китайской сцене, а не загримированного китайского актера» [цит. по: 544, 11]. И, судя по приведенным выше высказываниям, Пекинскому молодежному театру удалось «воспроизвести не только атмосферу жизни чеховских героев, но и раскрыть их внутренний мир, их переживания» [544, 11].

Столь же высокую оценку спектаклю «Три сестры», поставленному к 100-летию со дня рождения А. П. Чехова Пекинским народным художественным театром, дает П. Марков. Он отмечает, что китайские зрители смотрели «этот последовательно достоверный и психологический, лишенный условных приемов спектакль» с необыкновенным вниманием [517, 171] и что режиссерское решение спектакля, который поставил превосходный режиссер Оуян Шань-цзунь (добавим от себя: в сотрудничестве с Чэнь Юн, учившейся в СССР), приближалось к мхатовскому. Но своеобразие китайского режиссера, по мнению П. Маркова, сказалось на более повышенном ритме спектакля по сравнению с мхатовским, а также в усилении драматизма в заключительных картинах последнего акта. Некоторое сомнение вызвало у П. Маркова толкование отдельных ролей. Ему показалось, например, что «Вершинин был несколько суховат, а Кулыгин — чрезвычайно молод и подвижен». Но общее впечатление о спектакле у него осталось самое положительное: «Актерский ансамбль в целом был основан на чутком вживании в текст Чехова, и трио сестер было по-настоящему нежно, звучало лирически и строго» [517, 171].

Далее П. Марков говорит о широте репертуара китайского театра, в который наряду с отечественной драматургией помимо чеховских пьес входят «Егор Булычов и другие», «Человек с ружьем», «Русский вопрос», а также «Скупой» Мольера, «Лиса и виноград» Фигейредо и пьесы стран народной демократии. Отдел драматического театра Пекинского художественного музея, охватывающий историю китайского театра вплоть до последнего времени, показывает, по словам советского театрального критика, «какую огромную эволюцию проделал китайский театр — для нас наиболее наглядно хотя бы в истолковании Чехова — от первых попыток играть „Дядю Ваню“... и до тон-

кого и умного сегодняшнего спектакля „Трех сестер”» [517, 172—173].

Помимо «Трех сестер» в дни 100-летнего юбилея Чехова в китайских театрах шли и другие его пьесы. Пекинский молодежный художественный театр возобновил постановку «Дяди Вани», а также сыграл одноактные пьесы «Предложение» и «Медведь». Экспериментальный драматический театр при Центральном институте театрального искусства устроил вечер одноактных комедий Чехова, на котором были показаны «Предложение», «Медведь», «Хирургия» и «Злоумышленник». Их режиссуру осуществляла Сунь Вэй-ши [см.: 857, 1960, № 5, 22]. Одноактные чеховские пьесы показал зрителям и Шанхайский народный художественный театр [см.: 857, 1960, № 11, 21]⁸.

Приверженность китайских читателей и зрителей к чеховскому наследию, включение его пьес в репертуар китайских драматических коллективов объясняется идейно-художественными достоинствами творений русского художника. Пронизанная мечтой о светлом будущем, верой в торжество прогресса, его драматургия ставила общечеловеческие проблемы, звала к новому, прекрасному миру без горя и угнетения.

Остановимся еще на одной существенной проблеме, связанной с творчеством Чехова. Речь идет о его воздействии на развитие китайской литературы новейшего времени в целом и на отдельных ее мастеров.

С различной степенью конкретности и доказательности этой темы касались в своих работах китайские писатели и ученые, а также исследователи из Советского Союза и других стран. В большинстве работ основное внимание уделено влиянию Чехова на Лу Синя, в остальных — на Мао Дуня, Е Шэн-тао, Ба Цзиня, Дин Лин, Чжан Тянь-и, Цао Юя, Ся Яня и других китайских прозаиков и драматургов.

Специально сопоставлением творчества Чехова и Лу Синя в Китае занимались Чжао Цзин-шэнь и Го Мо-жо, Сяо Сань и Ба Цзинь, позднее Хань Чан-цзин [776], в СССР — Л. Д. Позднеева, Р. Миллер-Будницкая и А. П. Сарычев, в ЧССР — Я. Прушек. Отчасти этой проблемы касались также В. В. Петров, В. Ф. Сорокин, Л. З. Эйдли.

Если отбросить ту точку зрения, что Лу Синь — «китайский Чехов», а также высказывания китайских литераторов, в которых просто утверждается факт влияния русского писателя на

⁸ В журнале «Театральная жизнь» была помещена заметка об экспозиции зарубежного раздела Государственного центрального театрального музея Бахрушина, посвященной постановке пьес Чехова в Китае, Польше, Венгрии и других странах. В ней, в частности, говорится: «Театры Китайской Народной Республики широко представлены эскизами декораций и костюмов, своеобразными театральными афишами, интересными фотографиями» [871, 1960, № 2, 22].

основоположника современной китайской литературы⁹, то можно говорить о двух мнениях, существующих по вопросу о взаимосвязи творчества Чехова и Лу Синя. Первое из них, основывающееся на разборе конкретных произведений русского и китайского писателей и утверждающее, в случае сходства произведений по проблематике или же по средствам художественного выражения, непосредственное влияние Чехова на Лу Синя. Второе (к которому я полностью присоединяюсь): художественный гений Лу Синя — явление вполне самобытное, продукт определенной эпохи, социально-экономических и конкретно-исторических условий развития его родины. В результате сопоставления произведений Чехова и Лу Синя исследователи, выражающие второе мнение, чаще всего обнаруживают не столько факты прямого влияния Чехова на китайского писателя, сколько типологические схождения в их творчестве, во многом порожденные сходными условиями жизни двух стран, двух народов, представителями которых эти писатели являются, их художественным видением мира, реалистическим методом отображения действительности, их гуманизмом, безграничным сочувствием к обездоленным, ненавистью к пошлости, злу, ко всем мерзостям жизни и, наконец, их верой в счастливое будущее.

По той категоричности суждений, с которой постулируется бесспорность прямого и непосредственного влияния Чехова на Лу Синя, к первой группе мнений, несомненно, могут быть отнесены высказывания, содержащиеся в статье Р. Миллер-Будницкой «Чехов и Восток» [520, 99—105]. Автор статьи, не будучи специалистом по китайской литературе, многие сведения о творчестве Лу Синя почерпнула из работы Л. Д. Позднеевой «Чехов и китайская литература». Л. Д. Позднеева высказывает мысли о том, например, что «защита человеческих прав маленьких людей является чертой, роднящей творчество Лу Синя с Чеховым»; «Лу Синь, как и Чехов, почти в каждом своем рассказе куда-то ведет, куда-то зовет и полон бесконечной любви к своей родине, к ее маленьким, страдающим людям», и даже в таком мрачном рассказе, как «Завтра», есть слова, вселяющие надежду: «...и мчится темная ночь, стремясь поскорей превратиться в ясный день» и т. д. [548, 218—219]. Но Р. Миллер-Будницкая переняла из статьи Л. Д. Позднеевой и имеющиеся в ней фактологические неточности. Так, оба автора ошибочно определяют время появления в Китае первых переводов из Чехова. Л. Д. Позднеева пишет: «Переводы произведений Чехова... стали появляться в самом начале движения за новую литературу» [548, 216], а Р. Миллер-Будницкая от-

⁹ См., например, письмо Ай У от 8.VIII.1944 г., которое цитируется в статье Л. Д. Позднеевой «Чехов и китайская литература» [548, 215], а также статью Чжан Те-сяня «Произведения А. П. Чехова в Китае» [611].

носит их «ко второму этапу культурной революции в Китае (1921—1927 годы), ко времени основания КПК...» [520, 100], хотя установлено, что, например, рассказ «Черный монах» был переведен в 1907 г. Или вслед за Л. Д. Позднеевой [548, 216] второй наш автор приписывает Цюй Цю-бо, который, как известно, перевел на китайский язык только один рассказ Чехова — «Хорошие люди», перевод целых чеховских сборников [520, 100].

Однако не вызывают сомнений соображения Р. Миллер-Будницкой, что «Лу Синя роднит с А. Чеховым чувство горячей любви к „маленькому человеку“, угнетенному и обездоленному жизнью, но в глубине души сохранившему свободолюбие и жажду справедливости» [520, 100], что произведения Лу Синя и Чехова «дышат ненавистью к эксплуататорскому строю, порабошающему, уродующему и калечащему человеческую личность», что их «творчеству... близка тема ответственности интеллигенции перед народом»; «подобно А. Чехову, Лу Синь провидел во мраке окружавшей его социальной несправедливости рассвет новой жизни» [520, 100—101].

Но тут же мы находим бездоказательные утверждения Р. Миллер-Будницкой: «Новому реалистическому методу, который произвел революцию в китайской литературе, Лу Синь учился у А. Чехова...», «Лу Синь открыто признавал себя учеником и продолжателем великого русского писателя (А. П. Чехова.— М. Ш.)» [520, 100]. Подобных признаний Лу Синь никогда не делал. Такой односторонний подход к творчеству Лу Синя полностью отрицает роль реалистических традиций китайской классической литературы, значение общественно-экономических и политических условий жизни Китая в формировании мировоззрения и творческого метода китайского писателя. Сводится на нет и воздействие на великого китайского художника прогрессивной зарубежной литературы, в том числе и всей русской классики в целом.

В связи с этим нельзя не вспомнить мнение китайского критика Фэн Сюэ-фэна, решительно возражавшего всем, кто пытался оторвать Лу Синя от национальной почвы и доказать, что в своем творчестве он идет не от жизни, а от литературы. Подчеркивая огромное влияние русской классики на Лу Синя, на становление и развитие всей китайской литературы новейшего времени, Фэн Сюэ-фэн вместе с тем раскрывал ее самобытность и доказывал, что «ее реализм является отражением действительности китайской революции». Он отмечал, что именно подъем революционного движения в Китае привел Лу Синя к русской литературе [595].

Л. Д. Позднеева в своей статье формулирует следующий тезис: «Для того, чтобы понять его (творчество А. П. Чехова.— М. Ш.), понадобился великий писатель Лу Синь, в значительной мере находившийся под влиянием Чехова, и если мы

имеем право говорить о влиянии Чехова на китайских писателей, то оно идет не прямо, а лишь через Лу Синя, явившегося воспитателем и учителем целого ряда писателей» [548, 207]. Эту же мысль (не повторенную автором в монографии о Лу Сине и нуждающуюся в доказательствах) вслед за Л. Д. Позднеевой высказала Р. Миллер-Будницкая: «Именно через Лу Синя, через литературную и общественную деятельность этого признанного вождя, учителя и воспитателя целого поколения китайских прозаиков утвердилось влияние А. Чехова. *Ни один из прогрессивных писателей нового Китая не избежал этого благотворного влияния* (курсив мой.— М. Ш.)» [520, 101]. И в подтверждение столь всеобъемлющего вывода автор статьи останавливается лишь на некоторых произведениях Мао Дуня, без достаточных на то оснований называя его последователем Чехова, и на повести Дин Лин «Наводнение», где якобы звучат чеховские мотивы.

Более конкретна статья А. П. Сарычева, хотя названа она слишком категорично — «Великое влияние»¹⁰. Автор рассматривает интересующую его проблему — Чехов и китайская литература — в связи с социально-политическими сдвигами, происходившими в общественной жизни Китая, в контексте исторического развития новейшей китайской литературы в целом, а становление реалистического метода в ней не отрывает от реалистических традиций старой литературы и таких ее классических образцов, как романы «Троецарствие» и «Речные заводи». Автору статьи оказываются ближе мнения тех, кто говорит о порожденной сходными условиями окружающей действительности идейной и духовной близости произведений Лу Синя и других китайских писателей к творческому наследию Чехова. А. П. Сарычев цитирует, например, высказывание Го Мо-жо из статьи «Чехов на Востоке» (1944): «Скучная, тоскливая жизнь людей, словно обойденных судьбою, рождала и у Чехова и у Лу Синя печаль, внутреннюю боль и разочарование. Человечество, казалось им, страдает неизлечимой болезнью. Но сквозь серый колорит, лежащий порой на некоторых страницах их книг, отчетливо и зримо выступает здоровый оптимизм и твердая вера в победу разума и справедливости». И далее: «Влияние Чехова на творчество Лу Синя сказалось не только в тематике, построении сюжета и характеристике героя, но и в идейной, духовной близости их творчества, в жестокости и беспощадном разоблачении фальши, гнили и всякой мерзости окружающей действительности» [454, 436, 437]. «Влияние Чехова на новую литературу и искусство Китая поистине огромно,— считал в ту пору Го Мо-жо,— хотя это никогда никем не отмечалось в полной мере» [454, 435]. Через десять лет Чжан Тянь-и как бы уточнит, в чем именно проявилось это влияние, но тоже не назовет конкретных имен: «Китайские писатели учатся у Чехова уменью

¹⁰ См. также его статью «Чехов и Лу Синь» [562].

скупыми художественными средствами дать удивительно меткое и глубокое определение человеческого характера, учатся любви к „маленьким людям“, его вере в созидательные силы народа» [612].

А. П. Сарычев согласен и с мнением Ба Цзиня, который, по его собственному признанию, тоже испытал на себе влияние Чехова. Кроме того, Ба Цзинь писал: «Рассказы Лу Синя „Кун И-цзи“, „Завтра“ и многие другие навеяны Чеховым. Эти и другие произведения Лу Синя, написанные в манере Чехова, сыграли огромную роль в развитии китайского рассказа после движения „4 мая“» [429, 185].

А. П. Сарычев высказывает и свои собственные наблюдения. Так, в рассказах Чжан Тянь-и «Ненависть» и «Усатый Бэй» он обнаруживает свойственную Чехову и Лу Синю черту — «сдержанный лиризм в самом сострадании маленькому, обездоленному жизнью человеку и беспощадное обличение пошлости и стяжательства в любых формах» [561, 274]. Много общего, по его мнению, в рассказе Ба Цзиня «Собака», «Записках сумасшедшего» Лу Синя и «Палате № 6» Чехова. А. П. Сарычев согласен с Б. Я. Лисицей, который пишет: «Близки чеховскому творчеству мягкие, задушевные рассказы писателя старшего поколения Ё Шэн-тао. В его произведениях живут со своими горестями, заботами и тихими радостями маленькие люди, потерявшиеся в сутолоке окружающего их страшного мира. Стиль рассказов Ё Шэн-тао, блещущих глубоко национальным юмором, еще больше приближает их к замечательным новеллам Чехова» [499, 213].

Таким образом, А. П. Сарычев близок по своим суждениям к тем авторам, которые утверждают самобытное творчество Лу Синя, но связанное с китайской литературной традицией и в то же время — с русской классикой.

Чжао Цзин-шэнь одну из своих лекций в Фуданьском университете Шанхая в 1929 г. посвятил теме «Лу Синь и Чехов». Под тем же названием она была напечатана в еженедельнике «Вэньсюэ чжоубао» [883, VIII, 1929, № 19, 561—571].

Чжао Цзин-шэнь сразу же оговаривается: «...я говорю лишь, что у Лу Синя имеются случайные совпадения с Чеховым, и они — не результат влияния» (стр. 562). Для него несомненно, что из всех великих писателей нового времени Лу Синь выделял Чехова, называя его своим самым любимым художником. Сопоставление творчества русского и китайского писателей Чжао Цзин-шэнь проводит по четырем аспектам: жизнь, проблематика произведений, взгляды писателей, их стиль.

Художественных произведений Чеховым написано значительно больше, чем Лу Синем, отмечает Чжао Цзин-шэнь, и проблематика его произведений гораздо шире. Оба они, к примеру, писали о детях. Но если Чехов в таких рассказах, как «Детвора», серьезное внимание уделяет индивидуальности ребенка, то

Лу Синь в произведениях о детях — «Родина», «Деревенское представление» и «Кролики и кошка» — делает как бы поэтические зарисовки. Чехов много писал о религии, о жизни духовенства, у Лу Синя нет рассказов на эту тему. Мало писал он и о любви (стр. 564). Зато и Лу Синь («Снадобье», «Завтра») и Чехов («Палата № 6», «Черный монах», «Припадок» и др.) широко использовали свои познания в медицине (стр. 565). Между прочим, Л. Д. Позднеева придавала, пожалуй, слишком большое значение тому факту, что Лу Синь, как и Чехов, прежде чем стать писателем, изучал медицину. В этом обстоятельстве она усматривала даже одну из причин схождения реалистического метода обоих художников, их гуманизма [см.: 548, 218—219].

Говоря о взглядах Лу Синя и Чехова, Чжао Цзин-шэнь называет обоих писателей пессимистами, хотя оба они и верили в прекрасное будущее [883, VIII, 1929, № 19, 567].

Что касается стиля, манеры письма обоих писателей, то им, пишет Чжао Цзин-шэнь, свойственны юмор и ирония, и усматривает сходство в рассказах о бесталанных писателях — лусиневском «Счастливая семья» и чеховским «Тсс!...». «Переполох» же Чехова по стилю чем-то напоминает исследователю заключительную часть повести Лу Синя «Подлинная история А-кью» (стр. 570).

Чжао Цзин-шэнь первый в китайском и мировом литературоведении положил начало сравнительному изучению наследия Чехова и творчества Лу Синя. Из приводившихся выше высказываний видно, что в последующем эту линию с различной глубиной проникновения и степенью успешности продолжили многие исследователи.

О возросшем уровне советского литературоведения, вплотную подошедшего к исследованию общих закономерностей мирового литературного процесса, к сравнительно-историческому изучению национальных литератур свидетельствуют, в частности, монографии и обобщающие работы советских ученых последнего времени по истории китайской литературы. Глубокое проникновение в содержание и форму анализируемых произведений, должное внимание к национальным художественным традициям помогают исследователям не столько выявлять факты прямого влияния русских классиков, в том числе и Чехова, на китайских писателей, сколько обнаруживать сходное и родственное в их творчестве — в идейной направленности, в средствах и методах художественного воплощения.

Разбирая, например, рассказ Лу Синя «Развод», Л. Д. Позднеева отмечала: «Подняв голос в защиту права на простое человеческое счастье, писатель звал уничтожить лицемерную мораль, причиняющую ненужные страдания, и „честно, разумно и смело идти вперед!“». «Эта черта, — продолжает исследовательница, — роднила Лу Синя с Чеховым. Китайский писатель тоже не верил, что суеверия и страшные обычаи останутся в его

стране навеки, подавал надежду, что все это пройдет...» [546, 187].

В. В. Петров считает, что «в известном смысле Лу Синь наследовал традиции гоголевской сатиры», но с Чеховым, которому Лу Синь, наряду с Горьким, отдавал наибольшее предпочтение из всех русских писателей, объясняя это тем, что «они новее и ближе к нашему миру» [цит. по: 539, 334], его «сближает непримиримое отношение к общественным порядкам, интерес к жизни „маленького человека“, острота художественного анализа и наблюдательности» [539, 151]. Когда же речь заходит о влиянии Чехова на творчество Лу Синя, В. В. Петров предоставляет слово китайскому литературоведу Ван Ши-цзину, по мнению которого влияние чеховского стиля обнаруживается «отчетливее всего в рассказах „Маленькое происшествие“, „Рассказ о волосах“, „Праздник лета“, „Блеск“» [цит. по: 539, 151].

Авторы краткого очерка «Китайская литература», анализируя «Подлинную историю А-кью», отмечают, что отличительной чертой Лу Синя как художника в этом произведении является «гармоническое соединение национальной традиции классического китайского романа с новой манерой письма, строгой сдержанностью и точностью мысли, напоминающей о Чехове» [576, 145]. Если говорить словами авторов очерка, то они, «внимательно вглядываясь» в творения Лу Синя и наслаждаясь национальной самобытностью и гениальной непохожестью его на других», находят в нем «помимо роднящего его с русскими писателями внимания к угнетенной части человечества ту точность письма и весомость детали, и приглушенность красок, какая сближает его с нашим Чеховым...» [576, 149].

Я. Прушек в статье «Е Шэн-тао и Антон Чехов» [849, 437—452], обнаруживая немало общего в творчестве Е Шэн-тао, Лу Синя и Чехова, вместе с тем тоже склонен считать, что, несмотря на наличие многих аналогий между европейскими и китайскими произведениями, «гораздо более важным для подъема новой китайской литературы явилось влияние китайской классики...» [849, 451]. Иными словами, хотя, возможно, китайская литература и получила многое от литературы европейской, в том числе и от Чехова, и легко найти аналогии и сходжения, тем не менее главные истоки, питающие китайских писателей, как считает чешский исследователь, восходят к китайской классической литературе.

Чехословацкий литературовед подметил, например, сходство в композиционном построении некоторых произведений Чехова, Лу Синя и Е Шэн-тао. Особое место в повествовательной прозе названных китайских писателей, пишет Я. Прушек, занимает «диалог, посредством которого персонажи, появляющиеся в рассказе, сами представляют себя, разъясняют взаимосвязи, существующие между ними, раскрывают условия и обстоятельства

своей жизни и т. п.». Возможно, продолжает исследователь, такие произведения Чехова, как, например, «В бане», «где стержнем, вокруг которого строится сюжет, является оживленный диалог, побудили Лу Синя и Е Шэн-тао... выразить определенные человеческие отношения при помощи разговора действующих лиц и таким образом обойтись без авторских представлений их и комментариев». Но тут же Я. Прушек показывает и существенное различие между Чеховым и Е Шэн-тао, следующим в своем творчестве традициям национальной классики в методах отражения действительности. Так, в рассказах Чехова, которые писались специально для юмористических журналов, диалог — основной композиционный элемент, подчеркивающий определенные детали. «Эти рассказы, — отмечает ученый, — как кривое зеркало, которое отражает явления в смешном, окарикатуренном виде». И продолжает: «Ничего подобного нет у китайского художника, воспитанного в строгих традициях китайской „высокой“ литературы, требующих главным образом тщательности, точности и достоверности в описании действительности... основанные на диалоге рассказы Е Шэн-тао скорее приближаются к подобным же образом построенным рассказам Хемингуэя с их непреклонным стремлением представить данный отрывок действительности возможно более объективно и правдиво. И построения Е Шэн-тао отличаются более резкими контурами, он вырезает твердой, уверенной рукой из суровой действительности, окружающей его, ту часть, которую выбрал...» [849, 445—446].

В общем, считает Я. Прушек, в рассказах Чехова, Лу Синя и Е Шэн-тао, где основа — диалог, налицо «особая свободная форма», которую ученый определяет как «затухание и в конечном счете подавление функции сюжета в композиционном построении» [849, 447]. Однако и здесь, обнаружив нечто схожее в манере русского и китайских писателей, исследователь снова говорит о первостепенном значении национальной литературной традиции для формирования творческого метода Лу Синя и Е Шэн-тао. Он отмечает, в частности, что Чехов, воспроизводя какой-то эпизод из действительности, не подчиняет его определенной фабуле (рассказы «Архиерей», «На подводе»). Точно так же значительную часть наследия Е Шэн-тао составляют «рассказы без фабулы или же только с едва намеченной фабулой» — «и построенные из обрывков разговоров, услышанных в лодке, и описывающие печальные судьбы разных людей, особенно женщин» [849, 449—450]. В качестве примера Я. Прушек называет рассказы «А-фэн» (о горькой участи девочки-невесты в доме родителей ее будущего мужа) и «Арбузы» — юмористическое описание государственных экзаменов на чиновничью должность, основанное, вероятнее всего, на личных воспоминаниях писателя. Но ученый напоминает, что значительная часть китайской прозы была бессюжетной и «состояла из раз-

личных заметок, беглых набросков, зарисовок чисто лирического характера». Я. Прушек считает, что именно в этом китайском национальном наследии «обнаруживается ряд аналогий с творчеством Е Шэн-тао, с искусством Чехова и вообще с современной прозой, появившейся в Европе после первой мировой войны» [849, 450].

Думается, однако, что все эти аналогии, выявленные Я. Прушеком, более объяснимы тем общечеловеческим, что заложено в каждой литературе, а также стремлением писателей разных стран в определенные периоды истории к лирическому самовыражению.

Я. Прушек пишет: «Связи между современными китайскими и европейскими писателями обусловлены не столько прямыми влияниями новой европейской литературы на китайскую, сколько близостью китайского традиционного литературного творчества к европейским художественным произведениям» [849, 450]. Так что и в этом случае, как видим, чехословацкий литературовед решающее значение придает китайской национальной литературной традиции. Но наряду с этим он видит аналогии между произведениями Чехова и Е Шэн-тао и считает, что главные из них следует искать в более общих сферах, прежде всего в определенном подходе к жизни, «который приводит обоих писателей к отображению одной и той же группы тем и одинаковому к ним отношению» [849, 447].

В рассказе Е Шэн-тао «Одна жизнь» Я. Прушек еще не обнаруживает «следов влияния европейской литературы, за исключением, пожалуй, общего обостренного и повышенного интереса к „униженным и оскорбленным“, к мрачным сторонам жизни» [849, 441]. Однако известно высказывание самого Е Шэн-тао, что он при работе в 1914—1915 гг. над первыми своими рассказами — «Скорбь бедняка» и некоторыми другими — сознательно подражал стилистике американского писателя Вашингтона Ирвинга [см.: 572, 7].

Я. Прушек, справедливо придающий первостепенное значение национальной литературной традиции в складывании мастерства Е Шэн-тао, обнаруживает вместе с тем у него и у Чехова сходные темы, в частности в чеховском рассказе «Дамы» и в рассказах Е Шэн-тао «Директор школы» и «В городе». Не исключая возможности простого совпадения (мне же сходство тем представляется весьма отдаленным), литературовед, однако, считает, что «идентичность тем, как и сходство концепций и подходов указывают на определенный параллелизм между произведениями китайского и русского авторов, который не выглядит чисто случайным» [849, 446].

По Я. Прушеку, общим для обоих писателей является и особый род «горького юмора». Но в связи с анализом рассказа Е Шэн-тао «Рис» о жалком, запуганном человеке — учителе сельской начальной школы — он приходит к мысли, что юмор

китайского писателя «проникает в гораздо более трагические и тяжелые области жизни, чем те, которые исследует Чехов» [849, 446—447]. В этом мнении он укрепляется при сопоставлении чеховских «Нахлебников» с рассказом Е Шэн-тао «Один-одинешенек». В нем, как и у Чехова, изображен старый, опустившийся человек, утративший всяческие связи с людьми и окружающим миром и находящийся на пороге смерти. Ничем окончились его попытки найти хоть немного человеческого тепла у своего единственного родственника. Не удается ему также вызвать нежное чувство к себе у сынишки домохозяйки. Правда, малыш протягивает ручонки, чтобы взять из его рук апельсин, купленный на последние медяки, но взяв, тут же отворачивается. А хозяйка, которую раздражает кашель старика, спешит спровадить его в мрачную конуру, набитую грязным тряпьем, покрытую пылью и копотью. «Трудно сказать,— замечает Я. Прушек,— существует ли тематическая связь между этими рассказами Е Шэн-тао и Чехова, более того, это даже маловероятно. Однако „Один-одинешенек” и „Нахлебники” — лишнее доказательство того, что творчество обоих писателей выросло из одинакового отношения к жизни, которая питала их искусство» [849, 448—449].

И наконец, еще один факт, на который обращает внимание в своей статье Я. Прушек и который, «если его подтвердить, мог бы послужить дополнительным доказательством связей между творчеством Е Шэн-тао и Антона Чехова» [849, 450—451]. Я. Прушек видит в рассказе Е Шэн-тао «Осень» аналогию пьесе Чехова «Вишневый сад». Он пишет: «Тема перенесена в китайский контекст, но основная ситуация остается той же. Для китайских условий героя выглядит несколько необычно: ей уже за тридцать, она не замужем и зарабатывает себе на жизнь как независимая женщина... Она приезжает из Шанхая в деревню на весенний праздник поминовения умерших, чтобы побывать на могилах родных. Ее двоюродная сестра тут же предлагает ей выйти замуж за старика банкира... Молодая женщина понимает, что родственники преследуют корыстные цели: они хотят продать их старый фамильный дом и лишиться ее права на двадцать му земли, завещанных ей отцом... Имение, где женщина провела первые шестнадцать лет своей жизни, разорено... Подавленная и расстроенная, она возвращается в Шанхай» [849, 451].

Мне кажется, что в данном случае можно говорить лишь о сходной тональности произведений русского и китайского писателей — «Вишневого сада» и рассказа «Осень».

Я. Прушек, говоря о схождениях и, тем более, о влияниях в творчестве Чехова и Е Шэн-тао, проявляет разумную осмотрительность. М. А. Тырлов же, например, ограничился простой констатацией того, что рассказы Е Шэн-тао «Отчуждение» и «Самый счастливый» перекликаются с чеховским «Человеком в

футляре» [см.: 587, 14]. На мой взгляд, говорить об этом, особенно в отношении первого из них, можно с большой натяжкой.

Осторожность должна быть проявлена и при рассмотрении воздействия наследия Чехова на современного китайского драматурга Цао Юя.

Так сказать, «доказательством доказательств», подтверждающим распространенное мнение о влиянии Чехова на Цао Юя, могли бы послужить неоднократные признания самого китайского художника. В послесловии к драме «Восход» Цао Юй восторженно отозвался о «Трех сестрах». «В этой великой пьесе,— писал он в 1936 г.,— нет устрашающих эпизодов, действуют в ней живые люди, у которых есть душа... Пьеса так завладела мною, что почти перехватило дыхание... Я хочу снова выразить восхищение великим учителем...» [цит. по: 540, 318; см. также: 786, XIV—XV]. А через 20 лет китайский драматург сказал: «Чехов распахнул предо мной широкие ворота» [876, 1957, № 2, 2]. Но на самооценку писателя не всегда можно полагаться. Необходимы подтверждения исследователей. Приведу некоторые наблюдения ученых, касавшихся данной проблемы в своих работах.

Авторы краткого очерка китайской литературы В. Сорокин и Л. Эйдлин, отмечая самобытность творчества Цао Юя, хорошо знавшего мировую драматургию, не без основания говорят об ощущаемых в его произведениях следах «различных влияний — от „греческой трагедии рока”¹¹ до Чехова и О’Нила» [576, 167—168].

В свою очередь, Л. А. Никольская считает, что «Цао Юй шел по стопам Чехова» в многостороннем использовании природы в своих сценических произведениях, что было новым для китайской драматургии [см.: 527, 74]. В драме «Восход», отмечает исследовательница, «как и в „Грозе”, чувствуется влияние европейской драматургии, особенно Чехова. Оно сказалось и в ее внешней бессюжетности, и во внутренней дисциплине развития действия, и в художественных приемах лепки образов, и в роли, которую играют явления природы» [527, 77].

Но при всем том, что Цао Юй больше всех «любил писателей XIX—XX веков и среди них — Чехова» [540, 318], что он «много воспринял у писателей Запада» [540, 326] и что в «Грозе» есть «некоторые следы влияния европейской драматургии, в частности драматургии Ибсена, Гауптмана» [417, 8], а «в „Восходе” временами чувствуется влияние Чехова», уже в этих двух пьесах «сформировались основные черты, отличавшие самобытную творческую манеру Цао Юя, проявлявшуюся в работе над образом, языком, композицией» [540, 326].

¹¹ Против подобной трактовки, в частности, «Грозы» Цао Юя, возражает Л. А. Никольская, считая, что это затушевывает общественный смысл пьесы, в которой драматург выступил прежде всего против социального зла [см.: 527, 73].

«Цао Юй — непокорный ученик Чехова и О'Нила» — так назвал свою книгу исследователь из Гонконга Дж. С. М. Ло, или по-китайски Лю Шао-мин [839]. В подзаголовке работы сказано: «Исследование в области литературных влияний».

Дж. С. М. Ло, получивший степень магистра искусств и доктора философии по компаративистике в Индианском университете (США), рассматривает (в отличие от других представителей компаративистики) интересующую проблему — взаимодействие творчества Цао Юя с наследием Чехова — как правило, в связи с конкретными историческими условиями. Ученый учитывает и демократический и реалистический характер русской литературы в целом, а Чехова почитает ярчайшим выразителем ее лучших традиций.

Нельзя не отметить, однако, другого. В определении причин, по которым Цао Юй так и не поднялся до Чехова и О'Нила, Дж. Ло как бы полностью абстрагируется от художественного таланта писателя. Он говорит о служении Цао Юя коммунистическим идеям [839, 78], о социальной направленности его произведений. И это явно не по душе Дж. Ло. Поэтому он называет Цао Юя в своей книге «социальным критиком» (стр. 33, 58) либо «социологом» (стр. 58), «временами забывающим свои обязанности драматурга» (стр. 38), а его пьесы, например «Грозу» и «Восход», — «социальной критикой, высказанной в драматургической форме» (стр. 58). «Но, к сожалению, — продолжает Дж. Ло, — в связи с тем, что сырые пассажи в этих пьесах очень сильно напоминают раздел из доклада о полевом обследовании, обе пьесы решительно не состоялись ни как действенная критика, ни как драма» (стр. 58).

Тем не менее Дж. Ло все же отдает должное «Грозе», с появлением которой, как он пишет, разговорная драма в Китае «была поднята на невиданную высоту» (стр. 3). Пьеса «так безжалостно обрушивалась на традиционную китайскую мораль и существующую социальную систему, что правительство (гоминьдановское. — М. Ш.) было вынуждено трижды накладывать запрет на постановку пьесы» (стр. 6). Высоко оценивает Дж. Ло и один из центральных образов драмы, Фань-и, — «это китайская Нора, знаменосец самоосвобождения женщин в современном Китае» (стр. 22).

Надо сказать, что примерно так же оценивал образ Фань-и сам драматург. В послесловии к драме он писал: «Среди несчастных женщин, оказавшихся в подобном положении, Фань-и, разумеется, достойна преклонения. У нее жаркие чувства, смелое сердце, она решает сокрушить все оковы и борется, как затравленный зверь» [цит. по: 540, 320; см. также: 785, X]. Представление о героине «Грозы» Фань-и, как о женщине умной, женщине больших чувств, не знающей компромиссов и ради свободы способной на отчаянный поступок, утвердилось и в советском литературоведении [см., например: 540, 319, 320].

Так в чем же гонконгский исследователь обнаруживает воздействие А. П. Чехова на творчество Цао Юя?

Как известно, Цао Юю первая его драма «Гроза» (1934) принесла огромный успех. Приписываемое критикой «Грозе» сходство с «Федрой» Расина или «Ипполитом» Еврипида Дж. Ло отвергает. По его мнению, «содержанием „Гроза“, за исключением эпизода мачеха — пасынок, больше напоминает „Привидения“ Ибсена или же „Страсти под вязами“ Ю. О’Нила» [839, 9]. Но важно другое. В послесловии ко второй своей драме, «Восход», Цао Юй признавался: «Я считаю, что композиция „Грозы“ слишком „театральна“. Произошло это в результате моей сверхзависимости от волшебства сценических трюков» (стр. 28). И Дж. Ло высказывает предположение о сознательной попытке драматурга «отказаться от механического следования технике гладко скроенных пьес». Цао Юя, пишет исследователь, «теперь влечет к себе „слезливая драма“ Чехова» (стр. 28). Высказанный Цао Юем в том же послесловии к «Восходу» хвалебный отзыв о «Трех сестрах» «знаменует, — как справедливо отмечает Дж. Ло, — поворотный пункт в его художественных взглядах. То, что он оказался способным избрать „Три сестры“ в качестве объекта восхищения и образца, который ему хотелось бы превзойти, является само по себе свидетельством улучшающегося вкуса» (стр. 29).

Прав Дж. Ло, когда возражает Цао Юю, столь восторженно отозвавшемуся о «Трех сестрах», но усмотревшему в пьесе «жадный дух», из-за чего, как писал драматург, «слезы потекли из моих глаз и я не в состоянии был поднять голову» [786, XIV]. «Ему не могло даже прийти в голову, — замечает Дж. Ло, — что „Три сестры“ вопреки всему заканчиваются нотой бодрости, утверждающей жизнь, которая понимается трагически» [839, 33].

Весьма ценно и другое наблюдение Дж. Ло. Он считает, что Цао Юй в «Восходе» попытался «провести эксперимент — использовать мастерство драматургии Чехова, в частности его метод построения сюжета в „Трех сестрах“ и искусство создания характеров». «Теперь, — замечает Дж. Ло, — Цао Юй не делает упора на главный персонаж, вокруг которого разворачивается центральное действие пьесы, как это было в „Грозе“; каждый герой становится уже индивидуальностью и наделен особой выразительностью, потому что род действительности, которую он хочет изобразить в „Восходе“, есть „поперечное сечение“, „срез“ общества (термин Цао Юя. — М. Ш.), а не история жизни индивидуума или индивидуумов» (стр. 30).

Но в заключении третьей главы книги, которая называется «„Восход“ и „слезливое“ искусство Чехова», автор из Гонконга приходит к неутешительному выводу: «Как экспериментальная пьеса, смоделированная по Чехову, „Восход“ неудачен. Кроме самого намерения, в ней очень мало чеховского» (стр. 31). По

мнению Дж. Ло, несмотря на общие с Чеховым убеждения о роли искусства, «последователя Чехова» — Цао Юя отличает от самого Чехова «манера изображения действительности... Если Чехов предпочитал „показывать“, то Цао Юй — „рассказывает“. И поскольку „рассказывание“ предполагает присутствие автора, Цао Юй, социальный критик, налицо чуть ли не в каждой ситуации, ликвидируя тем самым всякую возможность иллюзорного изображения жизни» (стр. 33).

В следующей главе книги, названной «„Восход“ и „Вишневый сад“», Дж. Ло отмечает, что эти пьесы сравнимы лишь постольку, поскольку их можно рассматривать как свидетельства двух уходящих миров: в русской пьесе — мира помещиков, в китайской — мира капитализма (стр. 34). И повторяет, что между искусством великого «художника Чехова и „его последователя“ и непокорного ученика — Цао Юя — есть разница: последний часто смешивает обязанности рассказчика и комментатора, а временами забывает о своих обязанностях драматурга» (стр. 38).

Выразив восхищение мастерством великого русского драматурга, созданными им образами Раневской, Гаева и особенно Лопухина, который разительно отличается от купцов, выведенных в других пьесах и, как пишет Дж. Ло, «уже давно ставших стереотипными» (стр. 41), он и в гл. IV приходит к выводу не в пользу Цао Юя. «А „Восход“, — отмечает он, — не относится к числу таких пьес (как „Вишневый сад“.— М. Ш.). В нем нет скрытого и непостижимого родника созидательности, нет цветов, которые имеют аромат чистой поэзии» (стр. 42).

Здесь, как уже отмечалось, Дж. Ло, подходя к Чехову и Цао Юю с одинаковой меркой и не учитывая разной степени талантливости двух этих драматургов, пытается сравнивать художественные явления явно не сопоставимые. Не скрывает литературовед из Гонконга и того, что ему претит публицистичность и социальная заостренность драмы китайского драматурга, созданной, кстати сказать, в совершенно иную историческую эпоху, чем та, в которую творил А. П. Чехов.

Необоснованны также упреки Дж. Ло в адрес Цао Юя, который якобы «забывает о своих обязанностях драматурга», злоупотребляет комментаторством и «рассказыванием». Исполненная пафоса разоблачения погрязших в разврате и лжи «хозяев жизни», пьеса «Восход» — при всех ее возможных слабостях и недостатках — пронизана верой в будущее, которое будет принадлежать трудовому люду. Недаром же китайская литературная общественность оценила в свое время драму «Восход» как одну из лучших в истории современной китайской драматургии [см.: 540, 323]. Стремление же Цао Юя в этой пьесе, как, впрочем, и в других своих, более ранних и более поздних произведениях, все пояснить и подробно о многом рассказать — одна из характерных черт китайского драматурга. И прав

В. В. Петров, когда утверждает: «Особенностью творческой манеры Цао Юя является также то, что он охотно вводит, обычно по ходу действия, обстоятельные ремарки и пространные характеристики персонажей. Он рассказывает о внешности, характере, прошлой жизни героя. Эта своеобразная повествовательная часть пьес, написанная с большим мастерством, отнюдь не умаляет первостепенной роли действия и диалога в создании характеров» [540, 326—327].

Зато пьеса Цао Юя «Синантропы», как говорится в гл. VII книги Дж. Ло, ближе к чеховской драматургии, чем «Восход». Автор исследования объясняет это тем, что в «Синантропах» китайский драматург впервые в своем творчестве полностью использовал искусство «показа». В этой пьесе, по мнению Дж. Ло, он «изменяет своей прежней практике: он уже не объясняет ситуацию, а изображает ее; и действующие лица теперь не механические выразители его обильных мыслей. Ослабив поводы, он разрешает им говорить собственным голосом. В общем можно сказать, что Цао Юй, присоединившись к взгляду Чехова на объективность изображения, достигает в „Синантропах“ реализма, который отличается и эстетической завершенностью и критической меткостью. А это, по Чехову, вероятно, и есть то, чем должно быть искусство, ибо в преподнесении жизни как она есть („Посмотрите на себя, посмотрите, как вы плохо и скучно живете!..“) произведение искусства — само по себе подлинное и честное выражение стремления к грядущей лучшей жизни» (стр. 58).

Далее Дж. Ло сравнивает портреты двух «лишних людей» — Цзэн Вэнь-цина из пьесы «Синантропы» с чеховским Ивановым. Их сходство он видит в отсутствии у того и другого храбрости и мужественности перед лицом житейских невзгод (стр. 71), в свойственной им обоим совестливости (стр. 73) и, наконец, в том, как оба они уходят из жизни (стр. 74).

Общий же вывод книги Дж. Ло: «...Цао Юй в художественном отношении стоит не выше Чехова времени создания им „Иванова“ (1889 г.) или О’Нила времен его „Волосатой обезьяны“ (1923 г.)». То есть, иными словами, на уровне довольно далекого прошлого. Причину этого Дж. Ло усматривает в необходимости для китайского драматурга служить коммунистическим идеям. И в данном случае антикоммунистическая настроенность Дж. Ло приводит его к субъективности суждения.

Итак, сферу, в пределах которой проявилось воздействие наследия Чехова на творчество его «строптивого» ученика Цао Юя, Дж. Ло ограничивает фактически пьесой «Синантропы». Р. С. Белоусов [439, 195—202] вообще говорит о влиянии чеховской драматургии на пьесы Цао Юя (стр. 196), с чем тоже нельзя полностью согласиться. И несмотря на желание автора статьи как-то смягчить свои суждения [«Элементы чеховской драматургии заимствованы им (Цао Юем.— М. Ш.) творчески,

но отнюдь не механически... Пьесы Цао Юя — зеркало Китая той эпохи»], слишком категорично звучит утверждение: «И вместе с тем — это конкретное проявление литературного влияния» (стр. 197). Не всегда убедительно выглядит сопоставление чеховских и цаоюевских персонажей (стр. 202).

Вместе с тем нельзя не согласиться с другими утверждениями Р. С. Белоусова — о том, что в таких пьесах Цао Юя, как «Восход» и «Синантропы» — при всем их национальном своеобразии и колорите, — мы находим знакомые чеховские интонации, близкие ему настроения (см. стр. 197), а также с тем, что Цао Юй «широко пользуется в своих пьесах чеховскими изобразительными средствами» — знаменитыми паузами, открытыми Чеховым деталями настроения, идущим как бы вторым планом подтекстом и т. д. (стр. 199). Прав Р. С. Белоусов и тогда, когда видит общее между Чеховым и Цао Юем в их умении раскрывать факты большого социального значения в обыденном, а также в развитии конфликта — в пьесе «Синантропы» Цао Юем вслед за Чеховым использовано «столкновение человека с жизнью, с ее неумолимыми законами» (стр. 199), но при этом «иная историческая действительность продиктовала Цао Юю и иное продолжение чеховского конфликта, иной выход, который был подсказан китайскому драматургу конкретными особенностями его эпохи» (стр. 201). Очевидно, правильно подмечена Р. С. Белоусовым и такая, пришедшая, конечно же, от Чехова, особенность творческой манеры Цао Юя, которая с особой силой проявилась в его «Синантропах», — между его положительными и отрицательными персонажами трудно провести разграничительную линию (стр. 199—200). А как решительно Чехов выступал против подобного деления — широко известно. В целом верно и то, что у Цао Юя, как и у Чехова, не бывает ничего случайного, и каждое ружье, по известному высказыванию К. С. Станиславского, непременно «вступит в игру» и выстрелит.

Но наиболее обоснованным в статье представляется сопоставление некоторых чеховских пьес с драмой Цао Юя «Синантропы», по справедливому замечанию Р. С. Белоусова, самым зрелым произведением китайского драматурга (стр. 197), в котором, как и у Чехова в «Вишневом саде», через распад старинной семьи показан «поворот, происходящий в национальной истории» (стр. 198). Среди обитателей дома Цзэнов Р. С. Белоусову видятся «люди, чем-то напоминающие чеховских мечтателей, способных лишь строить воздушные замки... Кроткая, работающая Су Фан, родная китайская сестра чеховской Сони, живет призрачной надеждой». Поэтому-то автор статьи справедливо относит к ней и некоторым другим упрек Войничко Соне в «Дяде Ване» — «когда нет настоящей жизни, живут миражами» (стр. 198). Но главное достоинство статьи Р. С. Белоусова — ее конкретно-исторический подход к рассматриваемым яв-

лениям. Всякий раз, отмечая факт влияния или обнаруживая наличие тех или иных сходных черт, роднящих созданные русским и китайским драматургами характеры, исследователь подчеркивает исторические особенности времени творчества китайского писателя, которые во многом предопределили отличие его пьес от чеховских.

В общем же, если несколько перефразировать высказывание А. С. Бушмина, можно сказать: значение созданных Чеховым образов для творчества Цао Юя выражалось прежде всего в том, что они помогали драматургу открывать сходные образы в самой китайской действительности. Советский литературовед называет это явление преемственностью особого рода: «...не от произведения непосредственно к произведению, а от произведения через посредство жизни к произведению» [443, 167].

Очевидно, что художественное наследие Чехова помогало открывать сходные явления и образы в китайской действительности и другому видному китайскому драматургу, Хун Шэню, и выдающемуся прозаику Ба Цзиню. Безвременно скончавшаяся Е. В. Мальцева в своей так и не изданной рукописи книги о творчестве Хун Шэня отмечала, что его пьеса «Крик петуха возвещает день» (1945) была создана под воздействием «Вишневого сада» и «Трех сестер».

Советские теоретики взаимосвязей и взаимодействия литератур по-разному трактуют проблему литературных влияний. И. Г. Неупокоева, например, термин «влияние» прилагает только к «наиболее глубокому идейно-художественному воздействию», а в других случаях, по ее мнению, следует говорить о формах взаимодействия [см.: 525, 29—40]. «Высший эффект преемственного развития литературы,— считает А. С. Бушмин,— проявляется не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии». И далее: «Высшая преемственность, традиция, творчески освоенная,— всегда в глубине, в расстоянии или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии» [443, 152, 160]. Ю. Д. Левин говорит о трудности и даже невозможности выделения «снятых» влияний при современном состоянии науки о литературе [см.: 494, 265].

В свете этих положений хотелось бы более глубоко разобратся в том, насколько опыт Чехова, опыт всей русской литературы оказался полезным Лу Синю в его писательской практике, в частности в связи с философией «моральной победы», запечатленной в его произведениях.

Мао Дунь в начале 20-х годов, только что познакомившись с первыми главами «Подлинной истории А-кью», назвал главного героя повести «сгустком характера китайца» и отметил, что тот заставил его «вспомнить Обломова» [912, 1922, № 2].

Слова Мао Дуя об А-кью как о «сгустке характера китайца» — признание творческой удачи Лу Синя, реалиста, умею-

щего делать широкие социальные и художественные обобщения, создавать типические характеры, психологически емкие, пережившие эпоху, которая их породила. И эта мысль о живучести воплощенного Лу Синем в его гениальной повести социального явления содержится в докладе Мао Дуня «Путь Лу Синя от революционного демократизма к коммунизму», зачитанном на торжественном заседании в Пекине в октябре 1956 г., посвященном двадцатой годовщине со дня смерти великого китайского писателя. «По совести говоря,— замечает Мао Дунь,— в настоящее время мы, пожалуй, не осмелились бы целиком и полностью утверждать, что в зеркале А-кью нет нашего отражения. Пусть это отражение стало туманным — все же это отражение» [856, 21.X.1956].

Однако в связи с проблемой, которая здесь рассматривается, меня прежде всего интересует высказывание Мао Дуня в начале 20-х годов о том, что герой лусиневской повести заставил его «вспомнить Обломова». К этому времени Мао Дунь мог уже знать содержание романа И. А. Гончарова. И, конечно, читал статью П. А. Кропоткина «Обломовщина», опубликованную в специальном выпуске редактируемого Мао Дунем журнала «Сяошо юэбао» за сентябрь 1921 г., посвященном изучению русской литературы. Мао Дунь в ту пору активно занимался популяризацией зарубежной литературы в Китае. Поэтому молодой китайский литератор мог знать и другие ставшие нарицательными образы мировой классики (Дон-Кихот, Дон-Жуан, Манилов, Хлестаков и пр.). С этими «вечными образами» мировой литературы А-кью роднит также и то, что он взят из самой жизни.

Акьюизм — явление, несомненно, чисто китайское. В исследованиях китайских и советских авторов содержится разносторонняя характеристика этого феномена жизни и литературы. Каждый из писавших об акьюизме охарактеризовал его с различной степенью полноты, но подметил в нем что-то особенное, отличное от других [см.: 539, 110, 117, 118, 120; 546, 191, 193, 195; 591, 484, 485; 637, 17—18; 689, 192].

А-кью не одинок не только в китайской жизни, но и в литературе этой страны. Многие черты А-кью свойственны и другим героям Лу Синя — чиновнику Фан Сюань-чо («Праздник лета»), и наивно покорной тетушке Сян-линь («Моление о счастье»), и Сы-мину («Мыло»). Они свойственны также и героям рассказов Ба Цзиня («Сердце раба») и Цюй Цю-бо («Нескончаемые „противоречия“»). Список носителей акьюизма — философии «моральных побед» — можно было бы продолжить.

Но каких бы сторон акьюизма ни касались исследователи творчества Лу Синя, как бы ни характеризовали они философию «моральной победы» — все они сходятся на том, что, во-первых, акьюизм — социальное зло, социальная болезнь и синоним рабского повиновения, самообмана и пораженчества, а во-

вторых, акьюизм — явление сугубо китайское, порожденное феодальным строем, доктринами конфуцианства.

Тем не менее вполне закономерно стремление сравнить акьюизм с каким-то явлением или явлениями в жизни других народов. И. Г. Эренбург, например, попытался соотнести акьюизм с юродством, которое в книге «Люди, годы, жизнь» он определил как «древнюю русскую форму самозащиты» [643, 414]. Такая самозащита, безусловно, имеет общечеловеческий характер, так как присуща различным народам. По наблюдениям психологов и социологов, «психологическая защита» является нормальным, повседневно работающим психологическим механизмом. Благодаря его действию, например, ощущение униженности у человека исчезает, если в его воображении личность обидчика каким-то образом «обесценивается» [см.: 428, 67]. Но, будучи в жизни людей, «психологическая защита», естественно, нашла свое типическое воплощение и в художественной литературе, в том числе и в русской классике.

Возьмем повесть «Дуэль» А. П. Чехова. По некоторым данным, в переводе на китайский она была опубликована в 1905 г. в журнале «Синьсинь сяошо», затем многократно переиздавалась и, конечно же, была известна Лу Синю. Один из героев повести — Лаевский, человек слабый, безвольный, вскоре после ссоры с фон Кореном, накануне дуэли, ясно понимая превосходство своего противника, мужчины энергичного и целеустремленного, думал, к примеру, так: «Он с ясностью представлял себе покойное, надменное лицо фон Корена, его вчерашний взгляд, рубашку, похожую на ковер, голос, белые руки, и тяжелая ненависть, страстная, голодная, заворочалась в его груди и *потребовала удовлетворения* (здесь и далее курсив мой.— М. Ш.). *В мыслях он повалил фон Корена на землю и стал топтать его ногами.* Он вспоминал в мельчайших подробностях все происшедшее и удивлялся, как это он мог заискивающе улыбаться ничтожному человеку и вообще дорожить мнением мелких, никому не известных людишек, живущих в ничтожнейшем городке, которого, кажется, нет даже на карте и о котором в Петербурге не знает ни один порядочный человек... Убить завтра фон Корена или оставить его в живых — это все равно одинаково бесполезно и неинтересно. Выстрелить в ногу или в руку, ранить, потом посмеяться над ним, и как насекомое с оторванной ножкой теряется в траве, так пусть он со своим глухим страданием затеряется после в толпе таких же ничтожных людей, как он сам» [609 (VI), 448—449].

Комментировать приведенный отрывок нет необходимости. Здесь налицо «психологическая защита», призванная «обесценить» личность обидчика, она во многом созвучна рассуждениям, которыми постоянно пробавлялся А-кью.

А разве не из той же области гипертрофированное самомнение сожительницы Лаевского Надежды Федоровны, женщины

глубоко несчастной и опустившейся? Делала она это, конечно, неосознанно, но от всех своих бед и несчастий старательно отгораживалась тем, что «казалась себе очень миленькой. Она думала о том, что во всем городе есть только одна молодая, красивая, интеллигентная женщина — это она, и что только она одна умеет одеваться дешево, изящно и со вкусом. Например, это платье стоит только двадцать два рубля, а между тем как мило! Во всем городе только она одна может нравиться, а мужчин много и потому все они волей-неволей должны завидовать Лаевскому» [609 (VI), 397]. А на поверку оказалось, что костюмы ее «всегда были ужасны» [609 (VI), 423] и что все, поглядывая на нее, «посмеивались и пожимали плечами» [609 (VI), 424].

В качестве примеров «психологической защиты» у чеховских персонажей можно было бы привести мучительные раздумья несчастного чиновника Невыразимова из рассказа «Мелюзга», который хочет отомстить своему начальнику, а в результате удовлетворяется тем, что давит таракана [609 (III), 225—228], или же несбыточные мечты гувернантки Машеньки из рассказа «Переполох» о том, как бы она отомстила жестоко оскорбившей ее хозяйке Федосье Васильевне, которая произвела у нее в комнате незаконный и унижительный обыск [609 (IV), 54]. Все из того же желания «обесценить» личность обидчицы оскорбленная жена «обожателя» хористки Паши из чеховского рассказа «Хористка», «эта бледная, красивая барыня, которая выражается благородно, как в театре», даже на колени хочет встать перед своей соперницей, — «именно из гордости, из благородства, чтобы возвысить себя и унижить хористку» [609 (IV), 322].

Факты «психологической защиты», примеры способов, с помощью которых можно «обесценить» личность обидчика, мы обнаруживаем и в произведениях Ф. М. Достоевского.

Вот слова князя Петра Александровича Валковского из «Униженных и оскорбленных» об обманутой и покинутой им женщине: «...я рассудил, что, отдав ей деньги, сделаю ее, может быть, даже несчастною. Я бы отнял у нее наслаждение быть несчастной вполне *из-за меня* и проклинать меня за это всю свою жизнь. Поверьте, мой друг, в несчастии такого рода есть даже какое-то высшее упоение сознавать себя вполне правым и великодушным и иметь полное право назвать своего обидчика подлецом... может быть, потом ей было нечего есть, но я уверен, что она была счастлива. Я и не хотел лишить ее этого счастья и не отослал ей денег» [476 (III), 367].

Другой герой романа, Филипп Филиппович Маслобоев, примерно в тех же выражениях объясняет поступки несчастной дочери Смита, погибшей в горе и ужасающей нищете: «Она разорвала все связи, все документы; плюнула на деньги, даже забыла, что они не ее, а отцовы, и отказалась от них, как от грязи,

как от пыли, чтоб подавить своего обманщика душевным величием, чтобы считать его своим вором и иметь право всю жизнь презирать его...» [476 (III), 438].

Егор Петрович Ефимов, отчим Неточки Незвановой, скрипач, возмнивший себя непревзойденным в мире талантом, свою «психологическую защиту» строит на лжи, на самообмане. Именно так и характеризует его Б.: «...бедность теперь для него почти счастье, потому что она его отговорка. Он может теперь уверять всех, что ему мешает только бедность и что, будь он богат, у него было бы время, не было бы заботы и тотчас увидели бы, какой он артист... Знаете ли, что он говорит целые восемь лет без умолку? Он утверждает, что виновница его бедствий — жена, что она мешает ему. Он сложил руки и не хочет работать. А отнимите у него эту жену — и он будет самое несчастное существо в мире. Вот уже несколько лет как он не брал в руки скрипки, — знаете ли почему? Потому что каждый раз, когда он берет в руки смычок, он сам внутренне принужден убедиться, что он ничто, нуль, а не артист. Теперь же, когда смычок лежит в стороне, у него есть хотя отдаленная надежда, что это неправда. Он мечтатель: он думает, что вдруг, каким-то чудом, за один раз, станет знаменитейшим человеком в мире... он все-таки уверен, что он первый музыкант во всем мире» [476 (II), 175].

В жизни, а следовательно, и в литературе (и примеров тому можно было бы привести огромное множество из произведений других писателей) люди слабые, несчастные, задавленные обстоятельствами, часто наделены поразительной способностью мысленно возвышать себя над другими, особенно над своими обидчиками. Подобное самовнушение о мнимом превосходстве служит им, в их собственном представлении, единственной защитой от постоянных обид, притеснений и унижений.

Все это, несомненно, так. Но правомерно ли все же сопоставление философии «моральной победы», открытой Лу Синем, с «психологической защитой» героев Чехова и Достоевского? Противники подобного сопоставления могут возразить мне на том основании, что рассуждения, к примеру, Лаевского или оскорбленной жены из «Хористки» вызваны всего лишь мгновением, тогда как «моральные победы» А-кью — целая линия поведения, обусловленная социальными факторами. Представляется, однако, что поступки Ефимова из «Неточки Незвановой» и брошенной женщины из «Униженных и оскорбленных» тоже совершались ими на протяжении всей их жизни и тоже, в общем, обусловлены страшной российской действительностью. Поэтому сопоставление А-кью с героями Чехова и Достоевского в плане их психологических переживаний вполне правомерно и оправданно. И прежде всего потому, что их поведением движет один и тот же механизм «психологической защиты».

Главное же здесь, пожалуй, в другом — в том, что при многих сходных чертах между акьюизмом — философией «мораль-

ной победы», воплощенной в творениях Лу Синя,—и самозащитой героев произведений русских художников имеется коренное различие. И Лаевский, и Ефимов, и обманутая и брошенная князем Валковским женщина, и все другие герои русских классиков, о которых мы говорили, — несчастные, оскорбленные, униженные люди — действуют в состоянии отчаяния. Они как бы горды своей униженностью, своим несчастьем. Они идут на страдания, чтобы мстить своим обидчикам. А-кью же всегда выше мщения, он всегда доволен собой, искренне верит в реальность своих «побед», он во всех случаях — победитель. А-кью, заметил Цюй Цю-бо, обладал своеобразным умением все истолковывать в свою пользу [см.: 603, 223]. И даже когда его везут в повозке на казнь, он неожиданно для самого себя («Он раньше никогда не произносил этих слов, они родились сами собой») возбужденно кричит: «Пройдет двадцать лет, и снова появится такой же!» [512, (I), 181].

Так что философия «моральной победы» — это, несомненно, величайшее художественное открытие Лу Синя, сумевшего проникнуть в самую душу своего народа. И конечно же, величие Лу Синя, мыслителя и художника, именно в том новом, что он сказал миру образом А-кью, акьюизмом.

Итак, именно реальная китайская действительность натолкнула художника на создание образа А-кью. И этот образ — вершина типизации в художественном творчестве Лу Синя, выдающийся и уникальный вклад писателя-реалиста в сокровищницу мировой литературы. Благодаря неповторимому мастерству великого художника слова типичное для феодального Китая явление, социальная болезнь — акьюизм, философия «моральной победы» — была блистательно развенчана и акьюизм органично вошел в число таких понятий, как донкихотство, обломовщина, хлестаковщина, маниловщина и т. д. Классическая законченность и художественное совершенство воплощения того социального явления, каким был акьюизм в китайской действительности, придали типичному характеру А-кью значение нарицательное.

Но при этом можно, очевидно, с достаточным на то основанием сказать, что надежной опорой Лу Синю в его творческой практике всегда служил богатейший художественный опыт его предшественников по отечественной и зарубежным литературам, в том числе и опыт русских писателей. И, как видно, именно в существующих между их творческим наследием различиях как раз и проявился в «снятом» состоянии тот высший эффект преемственного развития литературы, о котором говорилось выше. В этом, думается, и состоит главная суть преемственной связи Лу Синя с русской классикой. Столь блестяще разработанные в ней темы «мудрого безумия», «бедных людей» и обиженного детства, например, чрезвычайно близки творчеству основоположника новой китайской литературы и нашли свое воплощение в его произведениях.

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ

На заре XX в. передовая китайская молодежь, говоря словами Лу Синя, смутно надеялась, что «литература может изменять характер человека и переделывать общество» [725 (I), 581]. Поисками такой литературы, активно выступающей против социальной несправедливости, литературы гуманистической, населенной героями, стремящимися к истине и бесстрашно отстаивающими ее, и объясняется обращение китайских писателей к русской классике. В орбите их внимания оказались таким образом и произведения Леонида Андреева¹, который хотел «насытить свое творчество важным, социально значимым содержанием, сделать его злободневным в лучшем понимании этого слова» [614, 6].

Пропагандистов наследия Андреева в Китае, не всегда, правда, по их собственным признаниям, умевших разобраться в его символике и аллегориях, привлекали именно эта злободневность и острая критическая направленность. Но из-за ограниченности мировоззрения, недостаточной осведомленности в истории русской литературы, подчас слепого следования взглядам западных литературоведов молодые китайские литераторы не могли увидеть неспособность русского художника правильно решать поставленные им в своих произведениях проблемы.

Общество изучения литературы, провозгласив в 1921 г. своей целью создание «литературы для жизни», занималось переводами и по мере возможности анализом произведений Л. Андреева. И в произведениях, где русский писатель страстно обличал эксплуататорский строй, члены Общества справедливо усматривали продолжение лучших традиций передовой русской художественной литературы конца XIX — начала XX в.

В целом интерес к наследию Андреева в Китае может быть объяснен теми же причинами, которые, говоря вообще о популярности русского писателя за рубежом, приводит Л. Н. Афонин: «В начале века творчество Л. Андреева привлекало широкие круги читателей своей стихийной революционностью, несом-

¹ Об этом в советском литературоведении писали В. В. Петров [539], Л. Д. Позднеева [546] и В. Ф. Сорокин [575].

ненной связью с величайшими революционными событиями, развертывавшимися в России». И далее: «...творчество Л. Андреева становится предметом пристального внимания за рубежом как раз в те периоды, когда наиболее остро ощущаются кризисные явления современного капиталистического общества, когда нестерпимая эксплуатация толкает на борьбу мелкобуржуазную интеллигенцию, городскую бедноту, деклассированный люд» [426, 222]. Эти слова Л. Н. Афониной с еще большим основанием можно отнести к полуколониальному, полуфеодалному, чреватому революцией Китаю.

Не исключено также, что интерес, возникший в свое время в Китае к Андрееву, объясняется и еще одним обстоятельством. По-видимому, мимо внимания китайского читателя не прошла публицистическая деятельность русского писателя, его сочувственное отношение к народу Китая. Как и многие другие представители прогрессивной общественности России, он резко отрицательно относился к империалистической политике царского правительства. В «Курьере», ежедневной политической и литературной газете, в которой, как известно, с 1898 г. сотрудничал Л. Андреев, «с демократических позиций освещались такие зарубежные события, как... антиимпериалистическое восстание китайского народа в 1899—1901 годах...». И вот именно Андреев, вообще редко выступавший на страницах этой газеты по международным вопросам, «сурово осудил империалистических колонизаторов, кровью китайского народа погасивших пламя „боксерского восстания“» [426, 55, 85].

С рассказами Л. Андреева в Китае начали знакомиться еще при жизни писателя. В 1909 г. Лу Синь, учившийся в то время в Японии, перевел с немецкого на китайский язык андреевские рассказы «Ложь», «Молчание», а также «Четыре дня» В. Гаршина. Все эти переводы вошли в «Сборник зарубежных рассказов» [23], опубликованный Лу Синем и его братом Чжоу Цзо-жэнем первоначально в двух томах в Токио; затем — в одном объединенном томе, который с 1921 по 1940 г. выдержал еще несколько изданий (нам известно четыре)². Так что, если самые ранние переводы произведений Андреева на Западе появились в 1902 г. [614, 4—5], то китайские переводы — лишь на семь лет позже.

Ответ на вопрос о том, почему Лу Синь прежде всего отобрал для перевода названные рассказы Л. Андреева и В. Гаршина, мы находим в работах советских литературоведов. Их

² Когда в 1929 г. появился переведенный Мэй Чуанем с английского на китайский язык «Красный смех» [912, 1929, № 1], Лу Синь вспоминал, как в свое время он тоже перевел несколько страниц из этой повести. Сообщение о предстоящем выходе его перевода в свет было даже помещено в первом выпуске «Сборника зарубежных рассказов». «Однако этой работы я так и не завершил,— писал Лу Синь.— И „Красный смех“ тогда не вышел» [724 (VII), 113].

суждения не всегда сходятся, но в целом они создают довольно полное представление по данному вопросу.

В. Ф. Сорокин, например, считает, что для Лу Синя, не знавшего русского языка, «выбор произведений для перевода в значительной мере определялся наличием немецких или японских переводов³, поэтому он не может служить единственным показателем литературных симпатий Лу Синя в тот период. Но можно указать, — продолжает исследователь, — на некоторые особенности перечисленных рассказов русских писателей, которые, очевидно, привлекли к ним внимание переводчика: это, на наш взгляд, гуманистический характер произведений (антивоенная направленность рассказа Гаршина), разоблачение фальшивой морали классового общества (всесилие лжи у Андреева), бесстрашие героев в поисках истины, глубина психологического анализа (оба рассказа Леонида Андреева относятся к раннему периоду его творчества, к 1900 г., когда писатель стоял в основном на позициях критического реализма)» [575, 55—56].

Л. Д. Позднеева ставит вопрос так: «Почему для своих переводов в 1908 году и вплоть до середины 1922 года Лу Синь выбирает таких авторов, как Гаршин и Андреев, Чириков и даже Арцыбашев, а не таких, как Гоголь и Салтыков-Щедрин, Чехов и Горький, произведения которых переводит позже?» Отвечая на него, исследователь цитирует слова Лу Синя о глубокой ненависти Гаршина и Андреева к войне; говорит о популярности произведений Андреева за границей, об отражении в них тех же «проклятых вопросов», которые вставали и перед китайским писателем; приводит слова автора книги «Лу Синь до революции 1911 года» Ван Е-цю, по мнению которого Лу Синя в рассказах «Ложь» и «Молчание» привлекла критика отрицательных сторон капитализма [см.: 546 63—65].

В. В. Петров тоже считает, что Лу Синю «в отличие от многих переводчиков тех лет было далеко не безразлично, что именно переводить — его привлекали гуманизм и антивоенные настроения у Гаршина, разоблачение лицемерной морали у раннего Андреева» [539, 40]. Ведущей темой творчества Л. Андреева Лу Синь считал «душевные муки русских людей конца XIX столетия и тьму жизни». В «Красном смехе» и «Рассказе о семи повешенных» китайский писатель видел поставленные автором острые социальные проблемы, его осуждение войны и разоблачение кровавых злодеяний царизма, творческий метод Андреева он воспринимал как «взаимное примирение импрессионизма с реализмом», когда в произведениях «силен импрессионистический дух, но они все же не теряют своей реалистичности» [см.: 539, 336—337].

³ В. В. Петров тоже отмечает, что из-за незнания русского языка Лу Синь «был связан в известной мере наличием немецких или японских переводов» [539, 40].

Суждения своих предшественников В. И. Семанов рассматривает как приемлемые⁴, но недостаточные. Языковой барьер, как он полагает, здесь ни при чем, ибо Лу Синю в начале века были доступны — что соответствует действительности — и другие русские писатели [см.: 512, (II), 122—123; 539, 30; 724 (I), 204], в произведениях которых не менее ярко, чем в рассказах Л. Андреева и В. Гаршина, проявился гуманизм и содержалось разоблачение фальшивой морали классового общества [см.: 566, 110]. И В. И. Семанов, воздав должное наблюдениям В. Ф. Сорокина и Л. Д. Позднеевой, дополняет их.

«Правильно подчеркивая важность обращения Лу Синя к русской прозе, — справедливо отмечает он, — оба исследователя упускают такую существенную черту рассказов, переведенных Лу Синем, как их пессимизм. А ведь именно это отличало В. Гаршина и Л. Андреева от многих писателей XIX — начала XX в.» И далее: «Остро чувствуя антигуманную сущность надвигающегося капитализма и мучительно переживая угнетенное положение своей страны, Лу Синь искал, но не находил выхода из создавшегося кризиса. Отсюда и сочувственное внимание переводчика к творчеству Гаршина» [566, 110]. Кроме того, В. И. Семанов считает (и в этом он тоже прав), что существует «еще одна черта, привлекавшая Лу Синя в рассказах Гаршина и Андреева: оригинальность их формы», и в подтверждение приводит высказывание молодого Лу Синя об Андрееве: «Его произведения глубоки и таинственны, он образует собой самостоятельную школу» [566, 110—111; 725 (I), 184].

А вот еще одна из причин особого внимания молодого Лу Синя к андреевским рассказам: китайский писатель стремился доказать наличие в Китае индивидуальности и посвятил себя пробуждению народа, воспитанию человека, «сотворению личности», — замечает Л. З. Эйшлин и далее пишет: «В свете этого закономерно обращение Лу Синя и к Леониду Андрееву, писателю пристального, а иной раз даже чрезмерного внимания к душевным переживаниям, передающего чувствительность оголенной души. Здесь подчеркивалась личность — то, чего не доставало китайской жизни и литературе» [637, 11].

И наконец то, о чем наряду с прочим пишет В. В. Петров — об увлечении в Китае русской литературой в связи с «обострением интереса к России, вызванного как идеями первой русской революции, так и русско-японской войной» [539, 30].

Таким образом, действительно, Лу Синь на заре своей переводческой деятельности обратился к произведениям Л. Андреева не только и не столько из-за отсутствия чего-либо иного, подхо-

⁴ Совершенно неверным и неприемлемым В. И. Семанов считает (и я согласен с ним) мнение составителей «Краткой истории переводной литературы в Китае», которые выдают «Молчание» Л. Андреева за антиклерикальный рассказ и этим объясняют обращение к нему Лу Синя — переводчика [709, 30.]

дящего для перевода, но по мотивам значительно более глубоким и важным. Мотивы эти связаны и с идейно-художественными особенностями творений, отобранных для перевода, и с политическими симпатиями, мировоззрением и с самим психологическим настроением молодого литератора, уже в самом начале своего пути поставившего перед собой задачи чрезвычайной сложности.

После первых двух рассказов Л. Андреева в переводе Лу Синя произведения русского писателя в Китае стали выходить лишь через десять лет. Впоследствии, с 1919 по 1935 г., преимущественно с западных языков, были переведены многие его творения. Они выходили отдельными книгами, публиковались в журналах и литературных приложениях к газетам, включались в различные сборники. Помимо двух переводов Лу Синя нам известны также выполненные другими китайскими писателями переводы: девяти рассказов — «Бен-Товит» [19; 901, 1919, № 1], «Ангелочек» [30], «В темную даль», «Книга» [24], «Возврат» [931], «Цветок под ногою», «Елеазар» [28], «Случай» [913], «Рассказ о семи повешенных» [41—43; 908, VIII, 1921, № 4—6]; двух повестей — «Иго войны. Признания маленького человека о великих днях» [32], «Красный смех» [22, 35—39; 912, 1929, № 1]; девяти пьес — «Любовь к ближнему» [40; 888, 1935, № 19, 306—319 — под названием «Самоубийца»; 912, 1921, № 1], «Король, закон и свобода» [34 — под названием «Горе Бельгии»], «Океан» [912, 1922, № 1, 2, 4, 5], «Анатэма» [29], «Жизнь человека» [31], «Собачий вальс» [44; 45], «К звездам» [33], «Черные маски» [47], «Тот, кто получает пощечины» [46].

Правда, в отличие от драматических произведений, например, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова, А. М. Горького пьесы Л. Андреева в китайском театре не шли, кроме драмы «Тот, кто получает пощечины», которая в переработке Ши То [см.: 835, 462] ставилась на китайской сцене под названием «Большой цирк» и была издана отдельной книгой [809]. В статье «Как труппа „Кугань“ ставила „На дне“» известный режиссер Цзо Линь упоминает пьесу «Большой цирк» наряду с переработанной Ли Цзянь-у трагедией Шекспира «Макбет» в числе обличительных пьес (наньси), сыгранных труппой [789, 167—168]. И это понятно: в образе клоуна Тота, как известно, нашли отражение сокровенные чувства и мысли русского драматурга, его бунт против буржуазного общества [см.: 422, 580].

Самые первые сведения о Л. Андрееве и некоторых его произведениях китайский читатель мог почерпнуть из справки «Коротко об авторах», приложенной к «Сборнику зарубежных рассказов» [23]. Творения русского писателя (в качестве характерного примера приведена пьеса «Жизнь человека») расценивались здесь как символично-мистические. Человеческая жизнь в большинстве произведений Андреева, по мнению составителей справки, изображается не посредством показа отдельных ее сторон, а как бы в целом. Они говорят о достоинствах повести

«Красный смех», ошибочно названной романом. Не будучи участником русско-японской войны, пишут авторы справки, Андреев благодаря силе художественного воображения сумел вскрыть жестокость этой кровавой бойни, «и его описание, выраженное намеками, впечатляет значительно сильнее, чем рассказы, в которых о войне говорится прямо». Основную идею «Рассказа о семи повешенных» составители справки видят в страстном протесте писателя против смертных казней, хотя, по их замечанию, «смысл символично-мистических произведений не всегда понятен, и читатель может объяснить себе прочитанное, лишь опираясь на субъективные ассоциации и впечатления». Очень глубоким по мысли представляется им рассказ «Ложь», в котором мастерски показано состояние душевнобольного. Возможно, предполагают они, этим своим произведением Андреев стремился сказать одно: человеческая жизнь — сплошная ложь. О том, как молчание может зазвучать громче сказанного вслух, они пишут в кратком разборе рассказа «Молчание». Ибо «молчание живых гораздо необычнее молчания мертвых и может испугать значительно сильнее».

Следующее по времени упоминание об Андрееве-драматурге в китайском литературоведении относится к 1916 г. — в статье Сун Чунь-фана «Новая мировая драматургия», где имя Андреева ставится в один ряд с Л. Толстым, Чеховым и Горьким [см.: 687, 213].

По мере дальнейшего знакомства с художественным наследием Андреева оценки китайских критиков обретают более обобщенный характер. Критическая заостренность «Рассказа о семи повешенных» и «Красного смеха», гуманизм этих произведений рассматриваются теперь в непосредственной связи с гуманистическими традициями всей русской литературы. Подобный подход свойствен, например, небольшой заметке Чжэсу Цзо-жэня от 30 октября 1919 г. — первому в Китае отклику на смерть Л. Андреева, скончавшегося за полтора месяца до этого в эмиграции, в Финляндии. Заметка была опубликована в журнале «Синь циннянь» в качестве примечания к сделанному самим Чжоу Цзо-жэнем переводу рассказа «Бен-Товит» [1901, 1919, № 1 — под названием «Зубная боль»].

Повторив распространяемые в ту пору антисоветской пропагандой измышления о гибели видных деятелей русской культуры («Горький покончил жизнь самоубийством», «Репин умер с голоду», «за смертью Андреева несомненно кроется какая-то трагедия» [1901, 1919, № 1, 68]), Чжоу Цзо-жэнь тем не менее высказывает довольно верные суждения о творчестве Л. Андреева. Он пишет, в частности, что наследие писателя, первый рассказ которого был одобрительно встречен М. Горьким⁵, оставит неизгладимый след в истории мировой литературы. Кое-кто, за-

⁵ М. Горький, как известно, почувствовал в рассказе Л. Андреева «Баргамот и Гараська» (1898) «крепкое дуновение таланта» [456, 165].

мечает китайский критик, считает Андреева мистиком и декадентом, тогда как творчество писателя проникнуто высоким гуманизмом, составляющим отличительную особенность всей русской литературы.

Но гуманизм русской классики, действенный, активный, Чжоу Цзо-жэнь, судя по всему, трактует в общем-то по-андреевски — как внеисторический, абстрактный. Видно это хотя бы из того, что письмо Л. Андреева от 5 (18) октября 1908 г. к американскому журналисту и переводчику его произведений Герману Бернштейну [о нем см.: 503, 336], обильно цитируемое в заметке в связи с «Рассказом о семи повешенных», Чжоу Цзо-жэнь называет идейно-творческим кредо Андреева и, более того, «манифестом, под которым могли бы свободно поставить свои подписи все русские писатели-гуманисты» [901, 1919, № 1, 69].

В действительности же письмо Андреева свидетельствует об отвлеченном гуманизме и сентиментализме его автора. В «Рассказе о семи повешенных» — произведении поистине «большого общественного звучания», направленном «против контрреволюционного террора победившей в стране реакции», писатель отказался, однако, «дать политическую оценку совершавшихся в России смертных казней, перенеся конфликт из политического плана в план морально-этический» [614, 37]. И в письме к Г. Бернштейну Л. Андреев прямо заявил: «Насколько сдержанно и мягко отнесся я к правящей и казнящей России, об этом лучше всего говорит сама русская цензура, допустившая книгу к обращению... Моей задачей было: указать на ужас и недопустимость смертной казни — при всяких условиях» [цит. по: 614, 37].

В оценке повести «Красный смех», по словам Чжоу Цзо-жэня, «написанной кровью, вскрывающей зло войны», китайский литератор, будучи, как и сам Андреев, пацифистом, солидаризируется с точкой зрения американского профессора Фелпса, который «из всего созданного на протяжении истории мировой антивоенной литературы выделяет это произведение как наиболее сильное», ибо, замечает Чжоу Цзо-жэнь, «наряду с бесчисленными физическими страданиями народа и ужасающей жестокостью войны автору удалось показать в нем духовную трагедию. И в первой строке повести — „...безумие и ужас“ — заключен, по сути дела, ее смысл» [901, 1919, № 1, 69].

Далее Чжоу Цзо-жэнь подробно останавливается на повести Андреева «Иго войны. Признания маленького человека о великих днях» (1916). По всей видимости, он уже располагал ее переводом на немецкий язык [831], откуда и приводит множество пространных цитат.

Как и «Красный смех», «Признания маленького человека о великих днях»⁶ привлекли внимание китайского литератора сво-

⁶ Эта повесть была переведена на китайский язык Гэн Ши-чжи и в 1922 г. вышла отдельным изданием [32].

ей антивоенной направленностью. И действительно, в повести «Иго войны» Андреев выразил резко отрицательное отношение к зачинщикам мировой бойни. Герой книги, заурядный петроградский чиновник Илья Петрович Дементьев, обезумевший от ужасов войны, видит ее несправедливость и античеловечность: она не только разрушила его семейный очаг, но и несет горе, страдания и смерть многим людям и целым народам [см.: 426, 207]. О таком же отношении героя повести к кровавой бойне пишет и Чжоу Цзо-жэнь: «Дементьев много печется о собственной безопасности. Но чем больше он думает о себе, тем больше начинает беспокоиться о других» [901, 1919, № 1, 70].

Дементьев не приемлет громких слов о каком-то «великом смысле» войны. Чжоу Цзо-жэнь приводит запись из его дневника от 16 августа 1914 г.: «Сколько ни доказывай наши конторские политики, а никогда не соглашусь я, что эта война хороша. Какие глупости! Людей режут и душат, а они уверяют, что это и надобно, что это и хорошо — потом, дескать, возьмем мы Берлин и справедливость восторжествует. Какая справедливость? Для кого? А если среди погибших бельгийцев был вот такой же Илья Петрович, как и я (а почему ему и не быть?), то очень ему пригодится эта справедливость!» [418, 154; 901, 1919, № 1, 70—71] ⁷.

Глубоко потрясла Чжоу Цзо-жэня запись в дневнике «маленького человека» от 30 сентября 1915 г. [901, 1919, № 1, 71—72], где говорится о турецкой резне на Кавказе. Дементьев воспроизводит здесь прочитанные им в какой-то газете слова очевидца, который «в лесу... увидел группу свежезарезанных мужчин и возле них трех женщин, — совершенно голых — повешенных за ноги. Около одной из них ползал годовалый ребенок и тянулся руками к матери, а мать с налитым кровью лицом, еще живая, протягивала руки к ребенку; но они не могли дотянуться друг до друга» [418, 231]. Китайский литератор полностью разделяет гнев Ильи Петровича, он, как и Дементьев, испытывает «потребность проклинать убийц». Чжоу Цзо-жэню понятны возмущение и гнев Дементьева, который пишет: «...уже одно то, что о людях говорят, как о баранах, показывает шаблонность этого зрелища и привычность ощущения. Да ведь и сколько их этих „свежезарезанных“ в нашей теперешней мясницкой» [418, 231].

Присоединяется Чжоу Цзо-жэнь и к протесту андреевского героя против превращения людей в «клеточки» [418, 233], в статистические единицы, он солидарен с Дементьевым, когда тот обличает виновников войны и призывает покарать их. Но ки-

⁷ Здесь и далее я цитирую Андреева по русскому изданию [418]. Чжоу Цзо-жэнь приводил отрывки из повести-дневника в переводах с немецкого, где датировка дана по новому стилю (например, не 16 августа, как у Андреева, а 29 августа). Я же придерживаюсь дат, которые указаны в оригинале.

тайский критик еще не улавливает в образе героя повести фальши, еще верит в его покаяния, истерические рыдания и вопли («И все плачу, все плачу, все плачу» [418, 233]), которыми «заканчивается антивоенное произведение Л. Андреева, местами написанное весьма смело, с большой любовью и сочувствием к „маленькому человеку“, страдающему от империалистической войны» [426, 210].

Зато в горестных сетованиях Ильи Дементьева [901, 1919, № 1, 72]: «И прошел мой гнев, и снова мне стало печально и грустно, и опять текут у меня тихие слезы. Кого прокляну, кого осужу, когда все мы таковы, несчастные! Вижу страдание всеобщее, вижу руки протянутые, и знаю: когда прикоснутся они друг к другу, мать Земля к Сыну своему, то наступит великое разрешение... но мне его не видеть» [418, 233] — Чжоу Цзо-жэнь усматривает крайний индивидуализм и эгоизм Андреева [901, 1919, № 1, 72]. В отличие от Л. Андреева А. П. Чехов, по мнению китайского литератора, думает прежде всего о других, а не о себе. Его не удручает, что ему самому «не видеть» этого символического соприкосновения человеческих рук — «великого разрешения» [418, 233].

Чжоу Цзо-жэнь считает, что Чехов устами Трофимова выразил в «Вишневом саде» свой альтруизм, свою мечту о будущем. В подтверждение он приводит реплику чеховского героя [901, 1919, № 1, 72—73]: «Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. *И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!*» [609 (X), 437; курсив мой. — М. Ш.].

«Если руки еще не соприкоснулись, то надо продолжать добиваться этого, ибо вечно торжествующая жизнь... Во имя достижения поставленных целей, во имя грядущего — никакие трудности, никакие страдания и даже смерть не напрасны» [901, 1919, № 1, 73] — такими словами заключает свою заметку Чжоу Цзо-жэнь, полностью разделяя оптимистический взгляд Чехова на будущее.

Мысль о том, что лучшие творения Андреева отмечены «самым высоким гуманизмом — отличительной особенностью русской литературы», не вызывает сомнений и у молодого Шэнь Янь-бина (Мао Дуня), выступившего вскоре после Чжоу Цзо-жэня на страницах журнала «Сяошо юэбао» с двумя статьями: «Кончина Андреева» [657] и «Беседы о новой русской литературе» [822]. В них, особенно в первой, сообщаются биографические сведения, не всегда, правда, точные⁸, характеризуются некоторые произведения русского писателя («В тумане», «Рассказ

⁸ Так же как и Чжоу Цзо-жэнь, Шэнь Янь-бин ошибочно считает днем смерти Л. Андреева не 12, а 30 сентября 1919 г. Кроме того, по данным Шэнь Янь-бина, после рассказа «Баргамот и Гараська», поддержанного М. Горьким, последовала «Бездна», что неверно: до «Бездны» Андреев написал немало других рассказов.

о семи повешенных», «Красный смех», «Жизнь человека»), подчеркивается антиправительственная политическая заостренность творчества Андреева, «выступавшего в защиту простых людей». «И в этом у него много сходного с Горьким», — замечает Шэнь Янь-бин. А во второй из названных статей он пишет даже, что и Андреев и Горький — «революционные писатели, обнаружившие причины упадка русского общества и подвергшие его беспощадной критике». И далее: «Горький создавал мужественные мятежные произведения, исполненные веры в грядущий мир. Андрееву же были свойственны некоторый мистицизм, состояние депрессии». Бегство Андреева от жизни, пассивность и индивидуализм, убежденность в том, что единственный «удел человека — это страдание», китайский литературовед пытается объяснить не фаталистической философией писателя, а кровавыми расправами царского правительства над революционерами, «русскими борцами за идею», поражением революции 1905 г. и наступившей после этого реакцией, «смутным временем».

Дальнейшие выводы Шэнь Янь-бина, связанные с сопоставлением творчества Андреева и Горького, в основном ошибочны, ибо критик был осведомлен лишь о раннем периоде творчества Горького. Справедливо назвав его в первой своей статье предшественником Андреева, уже достигшим зенита славы, когда Андреев только приобретал известность, Шэнь Янь-бин затем пишет: «Если Горького можно рассматривать как представителя тенденций русской литературы конца XIX — начала XX в., то Андреев является выразителем особенностей этой литературы последующих лет вплоть до настоящего времени». Свое заблуждение Шэнь Янь-бин усугубляет в «Беседах о новой русской литературе», когда с небольшими оговорками в общем соглашается с точкой зрения американского литературоведа Томаса Зельцера, высказывания которого приводятся в статье китайского литератора. Горький в конце прошлого века якобы «подошел к периоду упадка, и его реалистические революционные произведения уже не могли удовлетворять умы русских, боровшихся до полного истощения сил. И вот тогда поднялся Андреев, чтобы средствами мистической, упадочнической литературы описать новые надежды и новую борьбу... Вот причина, по которой Андреев заменил Горького». Правда, тут же молодой китайский литературовед спешит добавить: «Как бы там ни было, значение и ценность Горького непреходящи, как мир».

В последующие годы, как известно, Мао Дунь полностью преодолел ошибочный взгляд на Горького и во многих своих статьях раскрыл огромное значение его наследия для становления и развития прогрессивной китайской литературы [см., например: 623, 76, 89].

В январском номере журнала «Сяошо юэбао» в разделе «Литературные новости из-за рубежа», который регулярно составлялся Шэнь Янь-бином, есть упоминание о последнем крупном

произведении Л. Андреева — романе «Дневник Сатаны» [912, 1921, № 1], исполненном пессимизма и страха перед грядущей гибелью человеческой цивилизации.

Переводы произведений Андреева в Китае сопровождались публикацией работ о его жизни и творчестве⁹. Заметная роль в пропаганде и исследованиях художественного наследия Андреева принадлежит Обществу изучения литературы, созданному в январе 1921 г. в Пекине прогрессивными писателями, критиками и переводчиками иностранной литературы. Печатным органом нового литературного объединения стал журнал «Сяошо юэбао». Он, как и другие труды членов Общества, печатался в шанхайском издательстве «Шаньу иньшугуань».

Усматривая свою цель в создании «литературы для жизни», т. е. социально значимой литературы, члены Общества писали в манифесте, опубликованном в январской книжке своего журнала за 1921 г.: «Прошло уже то время, когда литература могла быть развлечением в радости или отвлечением в горе. Мы считаем, что литература — это труд, и труд весьма необходимый людям». Участники Общества были единодушны в том, что объектом литературы должны стать кровь и слезы униженных и оскорбленных [см.: 576, 127—130].

Желание разобраться в окружающей действительности — познать и разгадать жизнь — привело членов Общества к русской литературе, в которой они находили источник этого познания. Общество широко пропагандировало произведения русских писателей. В результате коллективных усилий двух членов Общества в Китае появилась на китайском языке¹⁰ драма Андреева «Жизнь человека». Перевел ее Гэн Цзи-чжи, предисловие

⁹ К сожалению, ознакомление с некоторыми из них в настоящее время невозможно, и об их существовании мы узнаем лишь по упоминаниям в различных библиографиях. Это относится прежде всего к записанным на китайском языке устным выступлениям на эсперанто друга Лу Синя, слепого русского писателя В. Я. Ерошенко [подробно о нем см.: 437, 215—259; 539, 142—143; 555, 212—216], опубликованным на страницах литературных приложений к газетам — «Миньго жибао» и «Чэньбао» [695—698]. Нам не удалось также ознакомиться с составленной Цянь Син-цунем (А Ином) «Биографией Л. Андреева» [796], с переведенными Хуан Юанем с английского на китайский язык воспоминаниями М. Горького о Л. Андрееве [71] и предпосланным им предисловием переводчика, с воспоминаниями М. Горького в переводе Жу Луна [70].

Недоступными для прочтения оказались также «Краткий обзор литературных взглядов Андреева», составленный Шэнь Цзэ-минем [908, VII, 1920, № 5—7] по книгам ряда западноевропейских литературоведов [в частности, см.: 847], и касающиеся Л. Андреева выдержки из книги М. Ольгина [846] в переводе Мао Дуя [888, XVII, 1920, № 10, 60—68]. О них, как и о некоторых ранее неизвестных мне переводах произведений Андреева на китайский язык, я с благодарностью узнал из работ моего чехословацкого коллеги М. Галика [см. «Asian and African Studies», XI, Bratislava, 1975, стр. 248—249].

¹⁰ Вышла отдельной книгой в серии «Библиотека Общества изучения литературы» в ноябре 1923 г., а в апреле следующего года была переиздана [31].

написал Чжэн Чжэнь-до, назвав это произведение первой в истории русской литературы символистической драмой, содержащей «очень страшный ответ о смысле человеческой жизни» [805, 5]. В связи с этим он вспоминает и подробно пересказывает стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Старуха» (1878), где человеческая жизнь тоже выглядит лишенной смысла, «так как в перспективе у человека только одно — могила» [805, 2]. Но ответ, данный Андреевым, представляется китайскому литературоведу «значительно страшнее», ибо, по Андрееву, как считает Чжэн Чжэнь-до, «человек лишен какой бы то ни было свободы в выборе жизненного пути», раз и навсегда предопределенного ему судьбой, противиться которой он даже не смеет думать [805, 2—3].

Автор предисловия к переводу активно цитирует андреевские ремарки из «Пролога», реплики Некогого в сером, много и подробно пишет о свече, символизирующей в пьесе человеческую жизнь. Вот краткое содержание драмы в изложении Чжэн Чжэнь-до: «Пока Некто в сером говорил, мать в муках и страданиях родила Человека. Почти одновременно со словами Некогого в сером в Его руке вспыхивает свеча. Началась жизнь Человека. Через некоторое время свеча в руке Некогого в сером убыла на одну треть — это произошло тогда, когда Человек уже стал переживать любовь и бедность. Затем счастье Человека достигает наивысшей точки — в доме у него бал. Но на смену счастьем приходит горе. Богатство Человека иссякает, сын его умер. Человек клянет бога, черта, судьбу и жизнь. Некто в сером хладнокровно повторяет эти проклятия. Свеча в Его руке горит, огонь дрожит, колеблется, словно от порыва ветра... Еще через некоторое время умирает жена Человека, а затем и он сам. В то же мгновение, ярко вспыхнув, гаснет свеча. И Некто в сером провозглашает во мраке: „Тише, Человек умер!“» [805, 3—4].

Образ свечи — символа человеческой жизни — достаточно традиционен в родной поэзии Чжэн Чжэнь-до. Еще одиннадцать веков назад в стихотворении «Ранняя смерть и старость» Бо Цзюй-и писал:

Мы умершего юношу можем сравнить
Со свечою, от ветра погасшей.

[442, 93]

А позднее, в наше время, образ свечи мы встретим и у Вэнь И-до — современника Чжэн Чжэнь-до.

Молодой литератор, каким был в ту пору Чжэн Чжэнь-до, не мог еще, конечно, обнаружить богоборческого пафоса драмы, отрицания ее автором «божественной справедливости, а вслед за тем и самого высшего разумного божества», т. е. всего того, что составляет «существенное звено идейного содержания» произведения Андреева [427, 79, 81]. Но зато не раз повторенные

Чжэн Чжэнь-до слова об ужасе, который внушает андреевская трактовка смысла жизни, о показанной им безысходности человеческой судьбы в сущности близки к высказыванию Андрея Белого, что пьеса «Жизнь человека» проникнута «рыдающим отчаянием» [см.: 553, 244].

Однако внушающая ужас своей беспросветностью символическая драма русского писателя помогла Чжэн Чжэнь-до найти ответ на вопрос о смысле человеческой жизни, определить путь создания в Китае «литературы для жизни». Он пришел к мысли, что в нарождавшейся новой китайской литературе должны широко показываться старательно скрываемые от глаз искусно размалеванной ширмой мрак, ужас и ложь, которыми изобиловала действительность Китая той поры. И он страстно призывал к этому писателей своей страны [см.: 805, 5].

Предисловие Чжэн Чжэнь-до заканчивается высокой оценкой мастерства переводчика: «В переводе Цзи-чжи не утрачен дух оригинала» [805, 5] ¹¹.

Должное внимание творческому наследию Андреева уделено в первых общих работах по русской литературе, появившихся в Китае в 20-е годы. Уже на разборе не одного-двух, как было прежде, а нескольких, наиболее репрезентативных произведений писателя основывается оценка его творчества в первой из работ такого рода — «Кратком очерке истории русской литературы», составленном Чжэн Чжэнь-до [804] ¹². Кроме того, творчество Андреева в книге постоянно рассматривается в сравнении с наследием других русских художников слова.

«После Тургенева, Л. Толстого, Гончарова, — пишет Чжэн Чжэнь-до, — в России непрерывно появлялось много прозаиков и драматургов. Но самыми великими из них были Горький, Чехов и Андреев» [804, 122]. Констатацией этого обстоятельства автор «Краткого очерка» не ограничивается. Он видит существенные различия между последними тремя писателями, когда замечает: «Уже не слышно могучего живого голоса Горького ¹³, канул в вечность и чеховский смех сквозь слезы. Слышны лишь безутешные рыдания» [804, 129]. Происходит это потому, поясняет китайский литературовед, что Андреев не в состоянии ра-

¹¹ Несомненно, что в оценке качества перевода ближе к истине был Лу Синь. В письме к Ли Цзи-е от 17 февраля 1925 г. он заметил: «„Жизнь человека“ — главное произведение Л. Андреева, но в переводе так много ошибок, что, пожалуй, лучше сделать его заново» [цит. по: 512 (IV), 92]. С новым переводом пьесы, вышедшим в 1932 г., мне, к сожалению, ознакомиться не удалось. Возможно, однако, что переводчик Гэн Цзи-чжи при переиздании учел критические замечания Лу Синя.

¹² В библиографии к книге [804, 165—176] Чжэн Чжэнь-до называет 29 работ преимущественно западноевропейских, русских, американских, а также японских и китайских авторов, использованных им при создании «Краткого очерка». Некоторые из них [823; 825; 829; 834; 837; 846—848; 850; 853; 913] оказались весьма полезными автору при написании раздела о Л. Андрееве.

¹³ Очевидно, как и Шэнь Янь-бин, Чжэн Чжэнь-до в то время из-за слухов о смерти Горького ограничивал литературную деятельность русского писателя только ранним, романтическим периодом его творчества.

зобратся в смысле жизни и поступков человека, понять величие человеческой мысли. Ответ на вопрос о смысле человеческой жизни, который дает Андреев, может быть выражен словами: «безумие и ужас» [804, 129].

Правильно в общем определив фаталистический, упадочнический характер творческой философии писателя, Чжэн Чжэнь-до вместе с тем явно разделяет его внеисторический, пацифистский подход к войне¹⁴. Это нетрудно заметить в разделах «Краткого очерка», где разбираются антимилитаристские повести Андреева «Красный смех» и «Иго войны», а также его плакатная ультрапатриотическая драма [422, 585] «Король, закон и свобода» («Горе Бельгии») [34], воспевающая союзника России в войне с Германией — бельгийского короля Альберта [614, 41].

Свое пацифистское отношение к войне Чжэн Чжэнь-до выразил в следующих словах: «Война — самое страшное, самое мучительное деяние человечества. Миллионы юношей и мужчин в расцвете сил оставляют мирные прекрасные семьи, их угоняют на войну, чтобы убивать таких же, как они сами, людей. Их физические страдания — голод, ранения и даже гибель — дело второстепенное. Самое страшное — духовные муки... Достаточно прочесть о том, каким ужасающим моральным страданиям подвергается герой „Красного смеха“! А страдания жен, детей и всех прочих, оставшихся дома!.. Пожалуй, эти мучения даже страшнее, чем муки фронтовиков. Их близкие голодают, скитаются в одиночестве по чужбине, они подвержены вечным страхам и иллюзиям — все это во сто крат тяжелее физических страданий. Горькие жалобы несчастных мы слышим и в „Признаниях маленького человека о великих днях“ и в „Горе Бельгии“» [804, 129—130].

Чжэн Чжэнь-до снова с огорчением пишет о неудачной попытке Андреева разобраться в смысле человеческой жизни. В пьесах «К звездам» и «Жизнь человека», особенно в первой из них, по мнению критика, писатель «по сути дела отрицает смысл жизни» — человеческая жизнь, мол, не стоит ничего, если каждое мгновение во Вселенной гибнет какое-либо небесное тело [804, 131].

Нельзя слишком строго судить молодого китайского литератора, к тому же страстного пропагандиста русской литературы в Китае, однако приходится констатировать, что Чжэн Чжэнь-до совершает довольно широко распространенную вплоть до наших дней в литературоведении ошибку, когда приписывает писателю мысли созданных им литературных персонажей¹⁵.

¹⁴ О пацифистских взглядах, абстрактном гуманизме и прочих заблуждениях молодого Чжэн Чжэнь-до я уже писал ранее [см.: 629, 179, 180, 183—185].

¹⁵ Вспомним реплику профессора Терновского, из пьесы «К звездам»: «В мире каждую секунду умирает по человеку, а во всей вселенной, вероятно, каждую секунду разрушается целый мир. Как же я могу плакать и приходить в отчаяние из-за смерти одного человека» [422, 52—53].

Важнее другое. В приведенном выше суждении Чжэн Чжэнь-до об идейной направленности пьесы «К звездам» содержится серьезная недооценка драмы — «произведения, в котором, — как писал А. Дымшиц, — писатель достиг высшего подъема своих революционных настроений, в котором созданы некоторые характерные для того времени жизненные типы» [477, 10].

О «Жизни человека» в «Кратком очерке» сказано примерно то же, что и в разобранном нами предисловии Чжэн Чжэнь-до к переводу этого произведения на китайский язык. По его справедливому, на мой взгляд, мнению, пьеса «в корне пессимистична». Да и в чем, действительно, смысл человеческой жизни, по Андрееву, если, как подчеркивает критик, у него: «Жизнь человека — свеча, которая сначала светит, а затем гаснет»; «На пути из ничто в ничто бывает яркий взлет, но и только»; «Любовь — пустая химера, всякое дело — тоже пустяк» [804, 131].

О других произведениях Андреева в «Кратком очерке» сказано менее подробно. Например, главная идея рассказа «Елеазар»¹⁶, по Чжэн Чжэнь-до, «страх человека перед смертью» [804, 131]; основное в «Рассказе о семи повешенных» — поведение разных людей, излагающих свои мысли и сокровенные чувства накануне смертной казни. В пьесах «Океан», «Анатэма» и в последнем произведении Андреева, «Дневник Сатаны», Чжэн Чжэнь-до усматривает стремление писателя разобраться в природе добра и зла. Что касается рассказов «Стена», «Мысль», «Бездна», «В тумане» и пьесы «Черные маски», то критик не останавливается на особенностях каждого из этих произведений в отдельности, а характеризует их, так сказать, в целом. По его мнению, все они — «о жизни и горестях современного человека» [804, 131].

Но при всех неточностях и даже ошибках, допускаемых Чжэн Чжэнь-до, некоторые его суждения относительно наследия Андреева весьма интересны и верны. Чжэн Чжэнь-до признает общечеловеческую значимость творчества русского художника. «Произведения Андреева словно колоссальное зеркало¹⁷, обладающее сверхъестественной силой, — они отчетливо отражают душевное смятение и терзания, мрак и муки жизни не только русских, но и всего человечества». Писатель, отмечает Чжэн Чжэнь-до, умеет точно и проникновенно «воспроизводить жало-

¹⁶ Рассказ, переведенный Мин Синем (Шэнь Цзэ-минем), был включен в «Сборник русских рассказов нового времени» [28].

¹⁷ Возможно, образ волшебного зеркала пришел в «Краткий очерк» Чжэн Чжэнь-до из повести Андреева «Иго войны». Как известно, Илья Петрович Дементьев записал в своем дневнике 11 марта 1915 г.: «Заболела Лидочка. Что это, Господи!», а 14 марта — «Умерла». И только 10 июня он снова обратился к дневнику: «А я помню, как я тогда писал одно это слово. И что было бы, если бы вместо этой гладкой белой бумаги, на которой нет ничего, кроме слабых каракуль, начертанных чьей-то человеческой рукой, — было бы зеркало (курсив мой. — М. Ш.)? Такое зеркало, которое навеки отразило бы лицо человека, писавшего со всем его огорчением и нестерпимой душевной мукой!» [418, 186].

бы людей, не искажая при этом их голоса и интонации», и расценивает это как «поистине великолепное и тонкое художественное мастерство» [804, 131]. Испытав определенное влияние Л. Толстого и Достоевского, пишет Чжэн Чжэнь-до, Андреев остался художником самобытным [804, 132].

«Произведения Андреева пессимистичны... — пишет в заключении раздела Чжэн Чжэнь-до. — Вместе с тем они проникнуты духом высокого гуманизма». И далее: «В жестокой человеческой жизни он увидел проблески радости... И все изображаемое им — выпукло и наглядно, до боли проникновенно и волнующе». По мнению Чжэн Чжэнь-до, немаловажно и то, что даже «многие поздние произведения Андреева, являющиеся, видимо, порождением символизма, сохраняют черты русского реализма» [804, 132].

Наряду с достаточно обоснованной и положительной (в основном) оценкой наследия Андреева в китайском литературоведении 20-х годов существовало также и нигилистическое отношение к этому русскому писателю. Оно недвусмысленно высказано в составленной Цзян Гуан-цы книге «Русская литература» [793], точнее, во второй ее части — «Русская литература до Октябрьской революции». Написал этот раздел в 1921—1922 г. Цюй Цю-бо¹⁸, испытывший на себе определенное влияние вулгарно-социологического направления в литературной науке той поры¹⁹.

В книге «Русская литература» анализа конкретных произведений Андреева нет. Но все его творчество характеризуется здесь только в негативном плане. По мнению китайского автора, Андреев — «чистейшей воды модернист»; «все его произведения — жуткие, мрачные и беспросветные», заполненные «героями, действующими словно тени в густом тумане»; сюжеты его произведений «служат единственной цели — доказать человеческую разобщенность, невозможность подлинной близости людей и взаимопонимания между ними („У окна“, „Молчание“, „В темную даль“)»; у Андреева «весь мир наполнен дыханием смерти», а все его творчество «проникнуто той философией, ко-

¹⁸ В предисловии к книге Цзян Гуан-цы замечает: «Я глубоко благодарен моему другу Цюй Вэй-то (один из псевдонимов Цюй Цю-бо. — М. Ш.), которому принадлежит авторство второго раздела. Заручившись его согласием, я сократил и отредактировал рукопись, после чего включил ее в книгу» [793, 1]. Но оригинал рукописи Цюй Цю-бо утрачен [795 (II), 462], и сейчас невозможно установить, что написано им, а что — Цзян Гуан-цы.

Напомним, что и Цюй Цю-бо и Цзян Гуан-цы, правда в разные годы, в первой половине 20-х годов учились и работали в Советской России. Будучи революционерами, они, естественно, рассматривали Андреева как политического эмигранта, оказавшегося по ту сторону баррикад. Это обстоятельство не могло не повлиять на китайских литераторов при анализе ими творчества Андреева.

¹⁹ О некоторых других заблуждениях Цюй Цю-бо подобного рода см., например, мою книгу «Творческий путь Цюй Цю-бо (1899—1935)» [630, 83, 102—104, 190, 208—211].

торая выражена в известном афоризме Ницше из „Заратустры“: „Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, — знай, что удастся смерть“» [793, 231]. Творчеству Андреева, как утверждается в разделе книги о нем, дух отчужденности присущ в значительно большей степени, чем произведениям западноевропейских символистов. И «если герои Ибсена и Метерлинка еще обладают такими индивидуальными чертами, как, например, карьеризм и пошлость, то всем андреевским героям свойственно лишь состояние подавленности, нездоровья и неустроенности» [793, 231].

Отношение Цюй Цю-бо к Андрееву не изменилось и в последующие годы. Полемизируя, например, с реакционными буржуазными литераторами — Ху Цю-юанем и другими, провозгласившими себя «свободными», «надклассовыми писателями», Цюй Цю-бо в статье «Свобода литературы и искусства и несвобода писателя» (1932) указывает на близость их взглядов к «доктринам» Андреева, на сходство их лозунгов с псевдогуманистическими призывами Андреева к примирению угнетенных и угнетателей, к моральному самоусовершенствованию [см.: 603, 191, 193].

Выше уже отмечалось, что еще в начале века Лу Синь первым в Китае стал переводить произведения Андреева («Ложь» и «Молчание»). Тогда же он по достоинству оценил «Красный смех» и «Рассказ о семи повешенных». В начале 20-х годов он снова обратился к Андрееву и перевел его рассказы «В темную даль» и «Книга» (оба вошли в «Сборник переводов современных рассказов») [25].

Что же привлекло в них писателя, уже прославившегося к тому времени такими произведениями, как «Записки сумасшедшего» (1918), «Кун И-цзи», «Снадобье» (1919), «Маленькое происшествие» (1920), «Родина» и «Подлинная история А-кью» (1921)? Ответ на этот вопрос уже дан в советском литературоведении. В. В. Петров, например, пишет: «Лу Синю импонировал протест Андреева против равнодушия к человеческой личности, протест внутренней, духовной разьединенности людей в современном обществе. Изображенные в этих произведениях мрачные стороны действительности должны были, как казалось Лу Синю, убедить китайских читателей, которые жили в социальных условиях, напоминающих условия царской России, в необходимости перестройки жизни. Лу Синь ошибочно полагал, что изображение мерзости и зла само по себе усилит ненависть к несправедливому социальному укладу. Но это отнюдь не значит, что Лу Синь не умел разобраться в содержании этих произведений, не мог верно оценить ущербные, а подчас реакционные идеи. В этом легко убедиться, читая высказывания о творчестве Леонида Андреева, самобытный талант которого Лу Синь ценил, но тем не менее никогда не закрывал глаза на слабые стороны его дарования» [539, 336].

Лу Синь сочувственно отнесся к герою рассказа «Книга» — писателю, автору книги «В защиту обездоленных». Он ясно представлял себе условия его жизни и труда. Не с чьих-то слов, а непосредственно из жизни Лу Синю был известен и тяжкий удел молодых типографских наборщиков — «тут старых не было» [420, 165], — один за другим гибнувших от туберкулеза легких. Но, по всей вероятности, больше всего растрогал Лу Синя другой герой «Книги» — неграмотный двенадцатилетний мальчик Мишка, которого хозяин держит в постоянном страхе, вечно бранит и заставляет таскать непомерные тяжести. Мотивы обиженного детства звучат, как уже говорилось, во многих произведениях самого Лу Синя.

В рассказе «В темную даль» Лу Синя, несомненно, заинтересовал образ Николая Барсукова, решительно порвавшего со своей средой, богатым отцом — владельцем трех заводов, четырех доходных домов и многочисленных акций — и навсегда скрывшегося «в темной дали». При всей смутности и неясности созданного Андреевым образа Лу Синь, видимо, почувствовал, что Николай «во имя высокой цели отказался от богатой и благоустроенной жизни в родительском доме, обрек себя на лишения, на преследования», чтобы отдать «жизнь борьбе против правящего класса» [493, XXV]. Проблема ухода молодых интеллигентов из обеспеченных помещичьих и буржуазных семей в революцию была в 20-е годы чрезвычайно злободневной для Китая, да и сам Лу Синь, по меткому выражению его друга и соратника Цюй Цю-бо, был отступником своего сословия [см.: 630, 200].

Лу Синь не ограничивал свою деятельность одними переводами произведений Андреева на китайский язык и разбором их в публицистических статьях и письмах. Советом и делом он постоянно помогал молодым переводчикам, сверял и редактировал выполненные ими переводы, занимался подбором соответствующих иллюстраций, пристраивал готовые рукописи в различные издательства и журналы. Так, Лу Синь принял живое участие в подготовке к изданию переведенных Ли Цзи-е пьес Л. Андреева «К звездам» [33] и «Черные маски» [47]²⁰.

²⁰ Ли Цзи-е вспоминает, что перевод пьесы «К звездам» он завершил к июлю 1924 г., а Лу Синь внес в него поправки и разъяснил их переводчику. Затем Лу Синь принял меры к изданию книги, заказав обложку для нее художнику Тао Юань-цзуну. В переводе «Черных масок» Лу Синь исправил имена действующих лиц и приложил немало усилий к опубликованию этой пьесы [см.: 719, 2, 3, 13, 15, 19, 20, 46].

Принял участие Лу Синь и в подготовке к печати переведенной Мэй Чуанем с английского языка на китайский повести Андреева «Красный смех», который, кстати, по свидетельству Чжоу Цзо-жэня [901, 1919, № 1], публиковалась в китайском переводе [22] и раньше. Лу Синь сверил перевод Мэй Чуаня по японскому изданию и выправил около 30 мест [см.: 724 (VII), 115]. После исправления повесть выдержала два издания — сначала в журнале [912, 1929, № 1], а затем отдельной книгой [35].

Наибольший интерес для нас, однако, представляют оценки, которые дал Лу Синь названным драмам и всему творчеству Андреева. В целом его суждения свидетельствуют о большом внимании основоположника китайской литературы к таланту русского художника.

Еще до образования в 1925 г. общества «Без названия» («Вэйминшэ») [подробно см.: 539, 338—339] Лу Синь высказывал свое отношение к драмам «К звездам» и «Черные маски». «„К звездам“, — отмечал он в письме от 17 февраля 1925 г. к Ли Цзи-е, — написана несколько раньше пьесы „Черные маски“ и, по-моему, довольно хорошо: „Черные маски“ теснее связаны с реальной жизнью общества и по замыслу гораздо понятнее. Поэтому китайские читатели должны, пожалуй, с одобрением встретить эту книгу» [724, (IX), 327].

Ограничившись весьма кратким положительным отзывом о первой пьесе, Лу Синь, как и Чжэн Чжэнь-до за два года до него, не обратил внимания на знаменательный факт ее создания по свежим следам революции 1905 г. (пьеса «К звездам» была написана Андреевым в 1906 г.). Не отреагировал он и на попытку драматурга изобразить в своем произведении революционное выступление народа и создать образы революционеров, которым Андреев сочувствовал [см.: 493, XXX]. Более того, Лу Синь противопоставил пьесе «К звездам» «Черные маски» как якобы более прямо связанные с реальной жизнью общества, а потому более понятные по замыслу. А с этим согласиться нельзя²¹.

В письме к Сюй Цинь-вэню от 30 сентября 1925 г. Лу Синь кратко пересказывает содержание пьесы «К звездам» и характеризует самого Андреева: «Полностью разочарованный, усталый писатель. Основы его мировоззрения в следующем: во-первых, жизнь человека страшна (отсюда пессимизм по отношению к человеческой жизни); во-вторых, интеллект лжив (отсюда пессимизм по отношению к мысли); в-третьих, тьма могущественная (отсюда пессимизм по отношению к морали)» [цит. по: 539, 336; см. также: 724 (IX), 366]. Тем не менее летом 1926 г. Лу Синь, признав Чехова самым любимым своим писателем, в числе тех, кто ему тоже особенно нравится, после Гоголя, Тургенева, Достоевского, Горького и Л. Толстого назвал Андреева [см.: 652, 49].

²¹ Тема пьесы «Черные маски» — раздвоение личности и призрачность мира; единственной правдой жизни автор провозглашал в ней безумие [см.: 426, 189]. Кроме того, в ней, как и в ряде других пьес второй половины 1900—1910-х годов, Андреев «явно отступил от реализма и приблизился к символической драматургии...» [477, 11]. А в драме «К звездам» Андреев старался выписать типические характеры и во многом шел от *действительных жизненных коллизий* [477, 10; курсив мой.— М. Ш.]. Она, по словам А. В. Луначарского, свидетельствует о том, что Андреев поднялся «на большую высоту революционного мироощущения... Вместе с Трейчем Андреев привел нас, как умел, на вершины активной философии жизни, философии человеческого труда, человеческого преобразования мира» [505, 260, 261].

В статье «Приветствую литературные связи Китая и России» (1932) Лу Синь снова делает акцент только на одной особенности русского писателя — мрачности, свойственной его произведениям: «Из произведений Леонида Андреева мы познали *ужас*»²² (курсив мой. — М. Ш.), из Арцыбашева — отчаяние и падение, зато у Короленко мы учились гуманности, у Горького — борьбе» [511, 100].

Из сопоставления приведенных нами в хронологическом порядке, казалось бы, подчас взаимоисключающих высказываний может создаться впечатление, будто зрелый Лу Синь пересмотрел свои взгляды на художественное наследие Л. Андреева. Но это далеко не так. Его отношение к русскому писателю не может быть охарактеризовано однозначно — как только восторженное или сугубо отрицательное. И подобный взгляд разделяется в исследованиях всех советских литературоведов, так или иначе касавшихся интересующего нас вопроса. Лу Синь высоко ценил самобытный талант русского художника, ставившего острые социальные проблемы, его привлекала критическая направленность андреевского творчества против буржуазной действительности с ее равнодушием к личности и духовным разобщением людей, а также его гуманизм. Вместе с тем китайский писатель не мог не видеть слабостей и недостатков Андреева, его пессимизма, его неверия в могучую силу человеческой мысли²³. Но, как мы могли убедиться, не все суждения Лу Синя об Андрееве были бесспорными.

В общем же в первой трети XX в. в Китае были переведены и прочитаны многие андреевские произведения, несмотря на то что, как и рассказы Чехова, они временами запрещались гоминьдановскими властями [см.: 724, (IV), 224]. В этот период китайскому литературоведению было свойственно стремление разобраться в противоречивом творчестве Андреева — писателя, по словам Горького, «редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественного в своих поисках истины» [456, 208]. И подавляющее большинство китайских литераторов находило в творчестве Андреева много интересного и полезного для себя — того, что может послужить созданию «литературы для жизни».

Ввиду своей молодости, недостаточной осведомленности или из-за идеологических заблуждений начинающие литераторы временами ошибались при изучении творчества Андреева или слепо следовали взглядам на него буржуазных литературоведов, а

²² Небезынтересно сравнить эти слова с высказыванием П. С. Когана, работы которого были довольно широко известны в Китае: «Если будущему историку понадобится отыскать самое яркое выражение того ужаса перед жизнью, который на время парализовал умы и волю русского общества, он найдет это выражение в произведениях Андреева» [487, 146].

²³ В. В. Петров пишет: «Лу Синь никогда не относился к произведениям Андреева, а тем более Арцыбашева, как к образцам для подражания. Он трезво подходил к оценке болезненных извращений в мировоззрении этих писателей...» [539, 337].

иногда впадали при этом в левацкий нигилизм. Однако, разобравшись в фаталистической, упадочнической философии Андреева, они сумели увидеть в нем страстного обличителя зла, критика эксплуататорского строя, смогли почувствовать, что его творчество своим гуманистическим духом и реалистическим методом многими нитями связано с лучшими созданиями русской художественной литературы конца XIX — начала XX столетия.

Обратимся теперь к фактам воздействия художественного наследия Андреева на китайских писателей, а точнее — типологического схождения и сближения в их творчестве.

Литературное влияние, понимаемое широко, включает в себя также заимствование и подражание. Так что, упомянув в начале данной главы о переработке на китайский лад литератором Ши То пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины», я фактически уже коснулся этой проблемы. Здесь мне хотелось бы только подчеркнуть, что под воздействием произведения русского драматурга, вернее, по его мотивам, как и в случае с некоторыми пьесами А. Н. Островского, была в сущности создана новая китайская пьеса «Большой цирк», вещь не совсем оригинальная, но все же произведение китайской драматургии.

В советском и зарубежном литературоведении накоплено немало наблюдений о типологических схождениях в творчестве Андреева и некоторых китайских писателей. Правда, чаще всего подобные явления рассматриваются исследователями как прямое литературное влияние, с чем не всегда можно согласиться.

Б. А. Васильев, например, в статье «Иностранные влияния в китайской литературе эпохи империализма» (1932), грешащей прямолинейностью и вульгарным социологизмом (достаточно сказать, что Лу Синь в ней отнесен к мелкобуржуазным радикалам), говорит о влиянии Андреева на Юй Да-фу, Чжоу Цюань-пина и Сунь Лян-гуна, которых в соответствии со своей классификацией он решительно причисляет к группе упадочников, декадентов [см.: 444, 99—103].

Что касается Юй Да-фу, то представление о нем как о «буржуазном декаденте» перекочевало в работы советских литературоведов из китайской критики 20—30-х годов, в частности из статей Чэн Фан-у и Го Мо-жо. Поэтому, анализируя сорок с лишним лет тому назад произведения Юй Да-фу, Б. А. Васильев писал: «В произведениях таких писателей рисуется образ лишнего человека, одинокого искателя, безвольного, беззащитного и брэнного. Для их мирозерцания характерны ипохондрия и разочарованность... Эти настроения мелкобуржуазных классов, теснимых капиталистическим развитием, характерные на Западе для импрессионизма Гауптмана, Андреева и Верлена с их символистическими восприятиями, нашли своих подражателей в лице китайских писателей-декадентов Юй Да-фу и Чжоу Цюань-пина» [444, 100]. Теперь в результате серьезных исследований творчество Юй Да-фу, писателя незаурядного таланта,

трактуются более диалектично [см.: 408; 832]. Права, например, В. С. Аджимамудова, которая характеризует творческую манеру Юй Да-фу как сентиментально-романтическую [см.: 408, 143].

Правда, в дальнейших своих рассуждениях по поводу заимствований, подражаний и «переработанного восприятия» [444, 100] китайскими писателями творчества западных художников слова Б. А. Васильев больше касается воздействия на Юй Да-фу, в том числе на его произведение «Синий дым» («Цин янь»), бодлеровских и верленовских воззрений [см.: 444, 101]. Мотивы же андреевских символистических настроений, равно как и антиурбанистическую концепцию, литературовед обнаруживает у другого писателя из известной в истории китайской литературы 20-х годов группы «Творчество» — Чжоу Цюань-пина, а именно в его эссе «Голос города» («Ши шэн»). Он приводит оттуда соответствующий фрагмент в своем переводе:

«Сверкающий блеск луны падает через щели стен на мое одеяло и нанизывает нитями думы... В это время голоса соседей умолкают, и тогда, в этой полной тишине, так ясно слышатся смешанные звуки города. Город... беспощадный, могучий дьявол! Несчастные люди... слезы их глаз, пот их тела, кровь их сердца — по каплям сочатся в пасть дьявола.

Город-дьявол хохочет и громко взывает: „Люди, презренные псы! Скорее трудитесь! Ваши отцы в наследство дали вам труд, и деды завещали вашим отцам — машинам моим отдать и тело, и душу“» [444, 102].

Несомненно, в приведенном отрывке из произведения китайского писателя ощущается тот же ужас перед огромным городом, который испытывает чиновник коммерческого банка Петров из рассказа Андреева «Город». Помните: «Город был громаден и многолюден, и было в этом многолюдии и громадности что-то упорное, непобедимое и равнодушно-жестокое. Колоссальной тяжестью своих каменных раздутых домов он давил землю, на которой стоял...» И далее: «...приходила ночь... и грохочущая улица врывалась в тесную комнату и отнимала у нее покой и уединенность» [421 (I), 256, 258]. Однако, как мне кажется, по мыслям, содержащимся в зарисовке Чжоу Цюань-пина, ее правомнее было бы соотнести с идейной направленностью повести А. И. Куприна «Молох».

Упадочнические настроения и подражание андреевскому стилю Б. А. Васильев обнаруживает также у писателя Сунь Лян-гуна, в его «символическом произведении „Бог сам воздал ему“, где идет диалог бога с дьяволом...» [444, 103].

Американская исследовательница Ольга Ланг в монографии о творчестве Ба Цзиня высказывает мысль о том, что описания города у китайского писателя сходны с картинами, созданными в произведениях ряда русских литераторов, в том числе Андреева. «Описание городской жизни, — замечает О. Ланг, — в произведениях Ба Цзиня встречаются редко. Сутолока шанхайских

улиц с их кричащими вывесками и рекламами, контрастом роскоши и ужасающей нищеты, умирающими с голоду рикшами и проститутками — все подается как увиденное печальным молодым человеком, бредущим, словно чужой, по улицам. Эти описания напоминают хмурые зимние и осенние дни в Санкт-Петербурге и Москве, описанные Арцыбашевым, Леонидом Андреевым и Ропшиным» [838, 243].

Наблюдение американского автора представляется мне довольно точным. Именно так, через восприятие подавленного одиночеством человека, спешащего неведомо куда через пелену проливного дождя, мы видим город в рассказе Ба Цзиня «Дождь»: «Из переулка я вышел на довольно широкую улицу — передо мной расстилалась холодная пустота: тусклый свет фонарей дрожал над дверьми лавок, беззвучно катились коляски рикш. Мимо мелькали какие-то бесплотные тени. Все было мертво. Только дождь шумел настойчиво, неумолчно, ударяя каплями о безжизненную землю». И далее: «Я миновал одну улицу... затем другую... передо мной по-прежнему лежала холодная пустота... Я вдруг ощутил себя совершенно чужим в этом большом городе...» [473, 255, 256, 260].

А вот, к примеру, картина ночного Петербурга в восприятии Павла в рассказе Андреева «В тумане», которая оставляет такое же гнетущее чувство: «Уже темнело, и погас странный, желтоватый отблеск; окутанная туманом, неслышно выростала долгая осенняя ночь, и, точно испуганные, сближались дома и люди. Бледным, равнодушным светом загорелись уличные фонари, и был их свет холоден и печален...» [421 (I), 333].

По моим наблюдениям, в творчестве Ба Цзиня и Андреева есть много общего, обусловленного общественно-историческими условиями жизни царской России и старого Китая. На определенном этапе общей для обеих стран стала проблема выкорчевывания рабской психологии у людей.

В романе Андреева «Сашка Жегулев» [см.: 614, 39] привлекает мысль о необходимости освободить человека от рабского послушания. Вспомните, с каким гневом говорит ссыльный революционер Колесников о «матросике» из «рабьего племени»: «Проклятое племя! Ну долго ли мой отец был крепостным, а я всю жизнь, того-этого, послушанием страдаю» [423, 86].

Созвучны этой мысли слова Пэна — героя рассказа Ба Цзиня «Рабский дух» (1931)²⁴: «От пращуров к дедам, от дедов к отцам передавался рабский дух. Теперь, помимо моей воли, он вселился в меня... Но я не хочу мириться с ним. И наступит время, когда я смогу избавиться от него!» [цит. по: 630, 207]. Примечательно, что это место из рассказа Ба Цзиня использует в одной из своих программных статей 30-х годов критик-марксист

²⁴ Б. Г. Мудров перевел этот рассказ на русский язык, назвав его «Сердце раба» [см.: 430, 9—23], — мне кажется, не совсем точно.

Цюй Цю-бо. В ней он говорит о полезности и своевременности произведений, ставящих эту проблему, в условиях уже начавшегося в Китае «крайне сложного процесса уничтожения рабского сознания»; призывает бедняков «выкорчевывать „рабский дух“ из своих сердец», и «чем быстрее это произойдет, тем увереннее будет их победа в борьбе»; настаивает на том, чтобы прогрессивная китайская литература все более углубленно отображала борьбу с рабской идеологией [см.: 795 (I), 302—304]. К этому добавлю, что начало такой борьбе средствами художественного слова положил великий Лу Синь, который еще в «Подлинной истории А-кью» развенчал рабскую душу своего главного героя, его судей, всего китайского общества.

По тонкому замечанию В. С. Аджимамудовой, новая китайская литература вошла в жизнь с призывом «Спасите детей!» [см.: 408, 137]. Так заканчивается рассказ Лу Синя «Записки сумасшедшего» (1918), от которого по праву ведет свой отсчет современная литература Китая²⁵. И в дальнейшем своем творчестве великий художник не раз обращался к образам детей. Это и маленький Жунь-ту, а потом и его сынишка Хун-эр из рассказа «Родина», и детишки из «Утиной комедии» и из рассказа «Кролики и кошка», и многие другие. Да и рассказ Андреева «Книга» Лу Синь, возможно, отобрал для перевода не в последнюю очередь и потому, что в нем запечатлен образ забитого мальчика Мишки, которого нещадно эксплуатирует хозяин.

Однако выбор Лу Синем детей в качестве героев своих произведений свидетельствует лишь о внешнем сходстве китайского художника в данном случае с Андреевым: уж очень не схожи между собой те же Жунь-ту и Хун-эр с Петькой из рассказа русского писателя «Петька на даче» или тем более с Сашкой из «Ангелочка». Тяжкое, безрадостное детство стало уделом тех и других. Но они отличаются друг от друга, как типичные представители разных народов, укладом своей жизни, своим воспитанием и поведением. И если Петька, например, никогда ни на что не жаловался своей матери, забитой и темной кухарке Надежде, а только, как и Ванька Жуков из чеховского рассказа, «просил взять его отсюда», то Жунь-ту через всю жизнь пронес безропотное послушание и покорность судьбе и передал их своему сынишке Хун-эру.

Очень напоминают друг друга и вместе с тем так не схожи

²⁵ Рассказ Л. Андреева «Ложь», в числе прочих переведенный Лу Синем на китайский язык, как известно, заканчивается словами: «Спасите меня! Спасите!» Л. З. Эйтли призывает «задуматься над тем, что столь поразившее современников творение Лу Синя („Записки сумасшедшего“.— М. Ш.) начинается с гоголевского заглавия и кончается подобным андреевскому призывом» [637, 6]. В этом замечании — еще одно подтверждение исключительной роли русской классики в становлении новой китайской литературы. Тем более что лусиневский призыв «Спасите детей!» сродни и мысли Ф. М. Достоевского: «— Не стоит высшая гармония слезинки хотя бы одного только замученного ребенка» (как иступленно утверждал Иван Карамазов).

Андреев и Лу Синь даже тогда, когда, казалось бы, повествуют об одном и том же, на что обращает внимание Л. З. Эйдлин, сравнивая лусиневский рассказ «Завтра» и андреевский «Великан». И в том и в другом произведении на руках матери умирает ребенок, и здесь и там — безысходное материнское горе. Но, как подчеркивает исследователь, «„Завтра“ Лу Синя распространнее, и конкретнее, и глубже андреевского эскиза, и оставляет в нас не только чувство разрывающей душу скорби, но и неудовлетворенную мысль о завтрашнем, не намеченном писателем дне» [637, 14].

Но вместе с тем, отражая в своих произведениях черты, свойственные в равной степени и царской России и старому Китаю, Андреев и Лу Синь говорят в сущности об одном и том же. Китайский художник, например, изображая А-кью, так и не смог доискаться до его фамилии и установить подлинный иероглиф его имени. «Как родился, никто по отчеству... не называл», — жалобно восклицает Гараська из андреевского рассказа «Баргамот и Гараська». И невольно распространишь и на старый Китай слова В. Г. Белинского о России, представляющей «ужасное зрелище страны... где люди сами себя называют не именами, а кличками: Ваньками, Васьками, Степками, Палашками».

Нельзя не согласиться также с Л. Д. Позднеевой, которая в рассказе Лу Синя «Скорбь по ушедшей» видит «то же отчуждение после смерти любимого человека, сознание вины и чувство ответственности за гибель человеческой жизни, что и у Л. Андреева в „Молчании“» [546, 67].

В общем же, признавая правомерность сравнений и намечаемых нами параллелей в творчестве Андреева и некоторых китайских писателей, мы можем также говорить об определенной их субъективности, а потому и зыбкости. В меньшей степени это относится к выявлению типологических сходжений и в большей — в чем мы убеждались не раз — к установлению фактов прямого влияния. В. И. Семанов считает, например, неправомочной попытку китайского критика Лю Фу и отдельных японских синологов сравнивать по художественному мастерству роман «Приморские цветы» Хань Бан-цина (1856—1894), в частности, с «Красным смехом» Андреева [см.: 567, 119]. Здесь, видимо, надо исходить из того, что писатели — и русский, и китайские — писали об одном и том же: с чем они сталкивались в очень в ту пору похожей жизни своих народов, но делали это каждый в своей художественной манере.

И наконец, последнее соображение в связи с проблемой влияния и типологических сходжений.

Казалось бы, наиболее авторитетными и достойными всяческого доверия следует считать признания самих китайских художников слова о влиянии Андреева на них или же на творчество их соотечественников, собратьев по перу. Однако и эти признания оказываются на поверку далеко не бесспорными.

Лу Синь, например, признавал: «В развязке „Снадобья“ явно остается какая-то мрачность, характерная для Андреева» [цит. по: 539, 152; см. также: 724, (VI), 190]. В. В. Петров приводит высказывание Ван Си-яня, исследователя творчества Лу Синя, который признает обоснованность этого утверждения основоположника новой китайской литературы, но одновременно замечает, «что развязка „Снадобья“ имеет нечто общее с концовкой „Рассказа о семи повешенных“» („равнодушие толпы к гибели революционеров“), а также с идеей рассказа „Бен-Товит“, герой которого остается безучастным к распятию Христа, считая это „мелким делом“ — куда менее значительным, чем мучающая его самого зубная боль» [539, 152]²⁶. Но при этом В. В. Петров считает, что Ван Си-янь прав лишь отчасти: несмотря на наличие андреевской мрачности в рассказе Лу Синя, произведения русского и китайского писателей «глубоко различны по своей идейной направленности». Да и сам Ван Си-янь понимает, насколько страшен вывод Андреева «о том, что у людей нет сил построить новую жизнь». И несомненно, справедливы слова китайского исследователя: «Лу Синь отнюдь не похож и никогда не был похож на Андреева» [цит. по: 539, 152].

Известно также мнение Лу Синя о воздействии Андреева на писателя Ли Цзи-е, который вспоминает: «По поводу написанных мною нескольких произведений, в особенности рассказа „Улыбающееся лицо“ („Вэйсяо-ды лянмянь“), Лу Синь заметил, что влияние, оказанное на меня Андреевым, имеет свою положительную и отрицательную стороны» [719, 4]. Что конкретно имел в виду Лу Синь, сказать трудно, тем более что мне так и не удалось разыскать названный рассказ. Не исключено, однако, что он как-то перекликается с андреевским «Смехом». Другой рассказ Ли Цзи-е, «Тень», из сборника того же названия [720], прочитанный мною, по символистичности образов действительно очень похож на некоторые андреевские произведения. В нем описан человек, считавший себя революционером, но потом изверившийся во всем и потерявший интерес к жизни. Он, конечно, не доходит до крайностей героя андреевской «Тьмы», но в определенном смысле рассказы русского и китайского писателей похожи.

Приведенные примеры лишний раз подтверждают мысль о том, что выявление типологических сходжений в творчестве различных писателей, а тем более установление фактов влияния одних на других — дело чрезвычайно сложное и тонкое. И подчас уже, казалось бы, полностью установленное и доказанное при более внимательном и всестороннем рассмотрении становится весьма сомнительным или же уязвимым.

²⁶ Л. З. Эйшлин проводит, кроме того, параллель между рассказом Андреева «Бен-Товит» и стихотворением в прозе «Месье» из сборника «Дикие травы» Лу Синя, встревоженного состоянием нравственности современного ему Китая, равнодушием и жестокостью [см.: 637, 25].

АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ

Во множестве работ советских и китайских авторов [см., например: 410; 438; 466; 467; 495; 515; 592; 594; 615; 621; 623; 624; 638], вышедших в свет за последние четыре с лишним десятилетия, содержатся ценные сведения о переводах произведений А. М. Горького в Китае, об их большой популярности среди читателей, приводятся высказывания о важном значении его художественных открытий для творцов складывающейся там новой, реалистической литературы. Следует, однако, признать, что воздействие творчества Горького на китайских писателей исследовано еще недостаточно. Не изучено в полной мере и влияние горьковских традиций на китайскую драматургию и театр.

Между тем Горький оказал огромное революционизирующее влияние на различные стороны общественной жизни Китая и прежде всего на развитие прогрессивной китайской литературы. В статье «Наше приветствие», посвященной 40-летию творческой деятельности Горького, Лу Синь писал: «Мы считаем Горького своим учителем. Мы должны учиться у него, должны бороться за то, чтобы сделать культуру достоянием многомиллионных масс» [753, 6]. Выступая 23 ноября 1938 г. в Чунцине на открытии секции литературы Общества китайско-советских культурных связей, другой выдающийся китайский писатель, Лао Шэ, говорил: «Русская литература и искусство оказали большое влияние на китайскую культуру, особенно советская литература во главе с Горьким» [цит. по: 554, 159]. На произведениях великого русского художника воспитывалось не одно поколение китайских революционеров, горьковские идеи воплотились в творчестве многих китайских писателей, критиков, публицистов.

«Ни один русский писатель, и вообще ни один иностранный писатель не имел в Китае успеха, равного успеху Горького», — отмечал В. М. Алексеев [409, 38]. Эта огромная популярность Горького в Китае связана не только с широким распространением его произведений среди китайского населения, но и с общественно-политической деятельностью писателя. В. М. Алексеев писал: «Горький звал своим примером (курсив мой. — М. Ш.)

и своими писаниями китайскую молодежь вперед, долой от изжитого, но цепкого, к освобожденному человеку» [409, 38]. В исследованиях советских китаеведов и китайских литераторов приводится множество чрезвычайно интересных фактов, объясняющих, почему китайский народ увидел в Горьком своего учителя и почему почитал его не только как писателя, но и как человека. Вот что писал по этому поводу в 1940 г. Го Мо-жо в статье «Общение двух литератур»: «Влияние Горького на современную китайскую литературу — это больше, чем чисто литературное влияние. Китайские писатели преклоняются перед Горьким, любят его, следуют ему; его жизнь воспевается как пример чистоты и совершенства, его произведения читают как библию, его литературно-публицистические статьи имеют не меньшее влияние в Китае, чем в Советском Союзе. Писатели учатся у Горького и жизни и творчеству. От Горького мы узнаем не только, как нужно писать или о чем писать, но и учимся жить и бороться. Во всей длительной истории китайской литературы не найти никого, кто мог бы соперничать с Горьким в духовном влиянии на китайского писателя» [865, 28.VI.1940; см. также: 681, 119—134].

Семь лет спустя примерно о том же писал в своей статье «Горький и китайская литература» Мао Дунь: «Новая литература Китая получила в творчестве Горького массу ценных указаний. Движение „4 мая“ вызвало у молодых писателей множество вопросов, ответы на которые они находили в произведениях Горького. То, что после движения „4 мая“ китайская литература встала на путь реализма, обусловлено несколькими факторами: распространением в Китае русской и западноевропейской классической литературы, но главное — непосредственным и глубоким влиянием Горького. За последние 30 лет многие иностранные писатели привлекали наше внимание, но только Горький был и остается величайшим классиком для писателей новой китайской литературы» [736, 51].

В. Б. Кассис и В. В. Овчинников справедливо отмечают, что влияние Горького распространилось не только на литературу — оно проникло и в театр, и в живопись, и в графику. Они приводят воспоминания художника Чжао Ван-юаня, который под воздействием прочитанных им горьковских произведений «несколько лет бродил по стране, отказался от обычной манеры подражания древним мастерам и перешел к изображению бытовых сцен из крестьянской жизни, сделав поэзию труда главной темой своего творчества» [483, 327].

Рассматривая здесь проблемы, связанные главным образом с влиянием творчества Горького на становление и развитие в Китае литературы реалистической, а затем и литературы социального реализма, хотелось бы в первую очередь выявить истоки революционизирующего воздействия Горького на широкие круги китайской общественности.

Литературное и эпистолярное наследие М. Горького содержит многочисленные свидетельства пристального внимания великого художника пролетариата к судьбам и революционной борьбе китайского народа¹.

В мае 1900 г. в Китае вспыхнуло мощное антиимпериалистическое восстание ихэтуаней, которое вскоре было жестоко подавлено объединенной армией восьми империалистических держав и силами феодальной реакции. Без объявления войны империалисты вторглись на территорию Китая, и в июле — августе войска интервентов заняли города Тяньцзинь и Пекин. В стране начались расправы с повстанцами, длившиеся полгода.

М. Горький не остался безучастным к происходившему в Китае и всем сердцем стремился туда. В письме к А. П. Чехову от 9 (22) июля 1900 г. он писал: «Дорогой Антон Павлович! Поедьте в Китай? Как-то раз, в Ялте, Вы сказали, что поехали бы. Поедьте! Мне ужасно хочется попасть туда, и я думаю предложить себя кому-нибудь в корреспонденты. Жена не очень охотно отпускает меня одного, но говорит, что была бы совершенно спокойна за меня, если б и Вы ехали. Едьте, дорогой Антон Павлович!» [455, (XXVIII), 123].

В другом письме А. П. Чехову, относящемся предположительно к первой половине июля того же года, Горький писал: «Одолевают китайские мысли. Очень хочется в Китай! Давно уж ничего не хотелось с такой силой. Вам тоже хочется ехать далеко — поедьте! Право! Хорошо бы...» И в конце письма снова настойчиво: «Отвечайте про Китай» [456, 74, 75].

Еще более решительно о своем намерении попасть в Китай М. Горький высказался в письме к доктору А. В. Средину в конце августа 1900 г.: «Если только объявят настоящую войну — я еду. Обязательно! Я этой войне придаю огромное значение...» [455 (XXVIII), 127—128]. В своем послании «Делегатам антивоенного конгресса», состоявшегося в августе 1932 г. в Амстердаме, на который М. Горький не был допущен голландскими властями, он снова напоминает недавнее прошлое и клеймит империалистов за поход на Пекин и ограбление столицы Китая [455 (XXVI), 341].

В романе «Жизнь Клима Самгина» Горький пишет о том, как царские офицеры карали смертью тех русских солдат, которые отказывались участвовать в расправе над китайскими повстанцами. Питерский рабочий — участник мирной демонстрации 9 января 1905 г., расстрелянный по приказу царя, вспоминает в беседе с товарищами: «—Так я говорю: брали мы с полковником Терпицким китайскую столицу Пекин...

¹ О Китае в дооктябрьском творчестве А. М. Горького см. в статье Д. И. Белкина «Восток в дореволюционном творчестве М. Горького» [433, 248—280].

Рассказывал он рабочим, но слова его летели прямо в лицо Самгина.

„— Значит,— не желаешь стрелять?“ — „Никак нет!“ — „Значит — становись на то же место!“ Н-ну, пошел Олеша, встал рядом с расстрелянным, перекрестился. Тут — дело минутное: взвод — пли! Вот те и Христос! Христос солдату не защита, нет! Солдат — человек незаконный...» [455 (XX), 535].

Точно так же устами героев своих произведений — простых русских крестьян — Горький осудил политику царского правительства на Дальнем Востоке во время русско-японской войны, показал добрые чувства трудового русского народа к народу китайскому.

В повести Горького «Лето» (1909) батрак Михайло Гнедой, в прошлом участник русско-японской войны, с тоской говорит: «...да ведь это же обман, дурачье вы! Почему китаец мне враг, а? Ну, почему... Разве они и я — по своей воле лютуем? Братцы! Вот что верно: у всех один закон — работа для детей своих... Ежели китайца добром спросить — он добру научит! Он земле свой, родной человек, понимает он, чего земля хочет, убирает ее, как постелю, э-эх!» [455, (VIII), 415—416].

Примерно в тех же словах выражает свое отношение к русско-японской войне, к китайскому крестьянству новгородский крестьянин-солдат Швецов из горьковского цикла рассказов «Жалобы» (1911). Обращаясь к пленному китайцу, заподозренному в шпионаже, он говорит:

«— Мы, брат, тут ни при чем... Приказано — иди! Вот и пришли. Мы сами — земляной народ. Мы понимаем...» [455, (X), 218].

На победу в Китае буржуазной революции 1911 г., положившей конец монархическому строю, Горький откликнулся приветственным посланием ее вождю. В письме от 12(25) октября 1912 г. он горячо поздравил Сунь Ят-сена с «прекрасным успехом», провозгласил на весь мир, что народы России и Китая — «братья по духу, товарищи по намерениям», и призвал к борьбе против «расовой вражды, которая может встать на пути социализма мрачной и крепкой стеною» [455 (XXIX), 275—276]. Придавая исключительно важное значение победе революции в Китае, Горький перепечатал статью Сунь Ят-сена «Социальное значение китайской революции» в журнале «Современник» (1912, № 10).

О неизбежном интересе Горького к истории и культуре китайского народа свидетельствует его письмо с о-ва Капри к писателю и исследователю Сибири В. И. Анучину от 6(19) мая 1913 г. [455 (XXIX), 302].

Все тем же интересом к богатейшей культуре Востока, стремлением расширить познания советских людей о ней, и в частности о Китае, и укрепить дружбу советского и китайского народов продиктованы действия Горького после победы Вели-

кой Октябрьской социалистической революции в России. В 1918 г. Горький обратился к Советскому правительству с предложением создать специальное высшее учебное заведение по проблемам стран Востока [см.: 481, 26]. Инициатива Горького была одобрена В. И. Лениным, и вскоре в Москве был открыт институт, в котором наряду с языками народов Советского Востока изучались китайский, индийские, корейский, японский, монгольский и др. На китайском отделении читались курсы истории, истории культуры и литературы, изучались проблемы революционного движения в стране.

В 1919 г., тоже по инициативе Горького, было создано издательство «Всемирная литература», главным редактором которого стал он сам. Издательство положило начало систематическому ознакомлению советского читателя с выдающимися произведениями мировой литературы, в том числе и китайской классики: в 1922—1923 гг. им были выпущены два сборника новелл Пу Сун-лина — «Лисьи чары» и «Монахи-волшебники» — в переводе В. М. Алексева.

20-е и 30-е годы ознаменовались бурным подъемом революционной борьбы в Китае. И где бы ни находился Горький, он всегда с огромным вниманием следил за всем происходившим в этой стране, живо откликался на все события.

В конце 1925 г. отмечалось пятилетие московского Института востоковедения. Его ректор М. Павлович обратился к М. Горькому с благодарственным письмом, в котором высоко оценил его роль в создании института. 29 декабря 1925 г., отвечая М. Павловичу, Горький писал из далекой Италии, имея в виду начавшуюся в 1925 г. в Китае революцию: «Грандиозное дело творится на Востоке». И далее: «...горжусь тем, что будит Восток „отсталая“ Русь» [455, (XXIX), 453].

Как известно, в ответ на успехи Национально-революционной армии Китая, занявшей 22 марта 1927 г. Шанхай, а еще через два дня — Нанкин, американские и английские империалисты открыто выступили против китайского народа: они бомбардировали Нанкин, а в своих селтльментах развернули кампанию массовых репрессий. Но не силу, а слабость империалистических держав усматривал Горький в этих действиях. «Человечество утомилось и потеряло свою власть над жизнью, им же самим созданной, — писал он Р. Роллану 28 марта 1927 г. из Сорренто. — Все, что происходит сейчас в Китае, — достаточно красноречиво свидетельствует об этой усталости Европы» [455 (XXX), 16]. В письме к П. С. Когану от 22 июня того же года он снова говорит об успехах революционной борьбы в Китае, которые привели к тому, что английские и американские империалисты утратили там свою деспотическую власть. «А все-таки Англия потеряла Китай-то! И все-таки „история за нас“!..» — восклицает Горький [455 (XXX), 26].

Весьма ценные сведения о непосредственных контактах Горь-

кого с китайскими революционерами содержатся в статье литературоведа А. Ина (один из псевдонимов Цянь Син-цуня): «Горький и Общество помощи пострадавшим в Китае» [647]².

«Произошло это... в 1928 г., — пишет А. Ин. — Делегация Общества помощи пострадавшим навестила Горького в Москве³. Во время беседы представители Общества рассказали ему о зверском истреблении китайского народа гоминьдановцами, о расправах над членами Коммунистической партии и пожаловались на нехватку средств для оказания помощи пострадавшим. Выслушав все это, Горький очень расстроился... Он просил собрать для него материалы о белом терроре, чтобы написать об этом книгу, а полученный за нее гонорар обещал передать пострадавшим».

Далее А. Ин объясняет, откуда ему стало известно о встрече Горького с представителями Общества по оказанию помощи пострадавшим в Китае. В 1928—1929 гг. он вместе с писателем Юй Да-фу редактировал легальный журнал Общества — литературный двухнедельник «Бай хуа» («Белая береза»). По возвращении представителей Общества из СССР в Китай в 1928 г. А. Ин виделся с ними и от них узнал о беседе с Горьким. Данными же о том, собрали ли впоследствии необходимые Горькому материалы, А. Ин не располагает.

Каждый новый успех революционной борьбы китайского народа радовал Горького. Создание в конце 20-х годов на юге Китая, в провинции Цзянси, Советских районов, развернувшееся здесь строительство жизни на новых началах, преодоление феодальных пережитков, появление зачатков социалистической культуры, раскрепощение женщин — все это глубоко волновало и радовало писателя. В статье «Ответ интеллигенту» (1931) Горький, говоря о деградации буржуазной культуры Запада, с удовлетворением отмечал, что «рабочие и крестьяне тех провинций Китая, где основаны Советы», понимают «ценность истинной культуры и глубокую важность роли, которую играет женщина в жизни» [455 (XXVI), 22].

А трудящиеся Советских районов Китая многие свои начинания в области культурного строительства связывали с Горьким. Они называли его именем созданное в г. Жуйцзинь — столице Центральной революционной опорной базы — театральное училище, которым руководил народный комиссар просвещения рабоче-крестьянского правительства, выдающийся революционер и литератор Цюй Цю-бо. На Втором съезде китайских Советов, открывшемся 22 января 1934 г. в Жуйцзинь, Горького из-

² Ранее отрывок из этой статьи, по свидетельству Гэ Бао-цюаня, был опубликован А. Ином в одном из литературных журналов Лиги левых писателей Китая — «Тохуанчжэ» [916, январь 1930, № 1].

³ Встреча могла состояться в мае — октябре 1928 г., когда Горький находился в СССР. Однако этот факт в «Летописи жизни и творчества А. М. Горького» [496] не зафиксирован.

брали в почетный президиум съезда [761, 1]. И в этом факте проявились любовь и уважение китайского народа к Горькому как к своему «великому и преданному другу в тяжелой кровопролитной борьбе» [761, 5].

Отношение китайских революционных писателей к Горькому выражено Эми Сяо (Сяо Санем) в его послании «Привет Горькому» по случаю возвращения писателя 14 мая 1931 г. из Италии в Москву. Эми Сяо, китайский коммунист и поэт, в те годы один из секретарей Международного объединения революционных писателей, писал:

«Мировому вождю пролетарских писателей — Максиму Горькому — шлем пламенный привет от Лиги левых писателей Китая.

Вы — знамя пролетарской литературы не только СССР, но и всего мира. Ваши произведения непрерывно переводятся на китайский язык. Ими восхищаются массы китайских читателей, считая, что вы писатель-боец всего пролетариата, что вы — их писатель.

Ваши произведения служат образцами, по которым учатся писать все левые (революционные и пролетарские) писатели Китая.

Молодая китайская революционная литература под вашим знаменем должна продолжать свою борьбу за советскую власть в Китае» [865, 15. V. 1931].

Одного этого факта достаточно, чтобы понять, почему в наиболее трудные моменты своей истории Лига левых писателей Китая (1930 — 1936), руководимая Лу Синем, обращалась за помощью и поддержкой именно к Горькому.

Левая лига — секция Международного объединения революционных писателей, сплотившая в своих рядах прогрессивных китайских писателей, — разворачивала свою деятельность в районах реакционного гоминьдановского господства, невзирая на постоянные полицейские преследования революционеров, на террор и казни.

В ночь на 8 февраля 1931 г. в полицейской комендатуре под Шанхаем гоминьдановцами были расстреляны двадцать три революционера, среди которых было пять молодых писателей, активных деятелейлевой лиги — Инь Фу, Жоу Ши, Ху Е-пинь, Фэн Кэн и Ли Вэй-сэнь. 25 апреля 1931 г. Исполком Лиги опубликовал в журнале «Цяньшао» [924, 1931, № 1, 2 — 4] заявление, в котором выражал возмущение по поводу злодейского убийства революционных писателей. Кроме того, на английском и японском языках по этому же поводу были составлены тексты Воззвания Лиги левых писателей Китая к организациям революционных писателей и работников культуры различных стран, ко всем прогрессивным писателям и мыслителям мира, датированные 19 апреля 1931 г.

Английский текст Воззвания, в составлении которого участвовали Лу Синь, Мао Дунь и американская писательница Агнес

Смэдли [851, 84], был направлен Лу Синем Горькому. В нем содержалась просьба «как можно шире распространить это воззвание, перевести его на русский язык и довести до сведения писателей Советской России», а также «распространить воззвание в международном масштабе». Далее в Воззвании рассказывалось об ужасах гоминьдановского террора, «который уже обрушился на десятки тысяч рабочих, крестьян и интеллигентов, борющихся против старого, гнилого и порочного общественного строя, за новый мир». Лига левых писателей Китая призывала участников революционных культурных организаций, писателей, художников, философов и ученых всего мира развернуть борьбу против белого террора в Китае, встать на защиту китайской революции [498, 272 — 275].

Полный текст Воззвания на русском языке в переводе с китайского был вскоре опубликован в журнале «Литература мировой революции» — органе Международного объединения революционных писателей, издававшемся в СССР на русском, немецком, английском и французском языках [864, 1931, № 11 — 12, 188 — 191]. В течение всего 1931 г. в состав международного редакционного совета этого журнала входил А. М. Горький [см.: 497, 172].

Китайский литературовед Гэ Бао-цюань, видимо, не знаком с этой публикацией и не располагает прямым подтверждением того, что Горький своевременно откликнулся на Воззвание Лиги левых писателей Китая [см.: 681, 124].

Ссылаясь на «Летопись жизни и творчества А. М. Горького» [497, 111], Гэ Бао-цюань пишет, что в конце апреля — начале мая 1931 г. М. Горький получил из Шанхая письмо с просьбой распространить в мировой печати Воззвание Левого лиги о революционных писателях, павших от рук гоминьдановских палачей. Но «поскольку, — утверждает Гэ Бао-цюань, — М. Горький лечился в то время в Сорренто (Италия), он, весьма вероятно, не распорядился по поводу этого документа». И потому-де документ почти 30 лет хранился в архиве писателя, пока его не перевели с английского на русский и не включили в книгу «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами» [535; см. также: 681, 128].

Есть, однако, все основания утверждать, что Горький «распорядился по поводу этого документа».

Начнем с того, что утром 14 мая 1931 г. Горький вернулся из Италии в Москву [см.: 497, 113]. 12 июня 1931 г. его посетила делегация руководителей МОРП, которая проинформировала его о деятельности Объединения, а Горький пообещал принимать в ней активное участие [см.: 497, 124]. Сообщение об этом было помещено также в «Литературной газете» (№ 32 от 15 июня 1931 г.) на первой полосе вместе с подборкой материалов, посвященных расстрелу китайских революционных писателей.

25 мая 1931 г. секретариат МОРП выступил в «Литературной газете» с обращением ко всем революционным писателям мира, озаглавленным «Против террора Чан Кай-ши». 15 июня в той же газете были помещены за подписью секретариатов МОРП, ВОАПП, ФОСП и Всероскомдрама материалы о гоминьдановском терроре в Китае. Там же 20 сентября секретариат МОРП опубликовал заявление «Долой террор буржуазии», в котором снова с гневом и скорбью говорилось об убийстве китайских писателей.

Все это, как и опубликование полного текста Воззвания Левой лиги в журнале «Литература мировой революции» (№ 11 — 12 за 1931 г.), делалось с ведома Горького, который таким образом непосредственно откликнулся на просьбу Лу Синя, изложенную в его письме на английском языке.

26 сентября 1931 г. Лига левых писателей Китая опубликовала в журнале «Вэньсюэ даобао» Обращение к культурным организациям международного пролетариата и трудящихся в связи с агрессией японского империализма на Северо-Востоке Китая [881, 1931, № 5, 2 — 5], начавшейся с событий 18 сентября 1931 г. Прогрессивная мировая общественность резко осудила японский империализм. 23 октября в Париже состоялся митинг протеста против японской агрессии, в связи с которым Р. Роллан выступил с письмом [557]. Французский писатель обратился к народам Китая и Японии с призывом свергнуть господство империалистической военной клики и совместно выступить против своих врагов. И только Лига наций, призванная пресечь агрессию, выступила в роли пособника японского империализма.

31 октября 1931 г. М. Горький писал из Сорренто Р. Роллану: «Тревожат события в Маньчжурии, возмущает цинизм, с которым гг. капиталисты разрывают Китай, и — какое презрение возбуждает эта „Лига“ лицемеров всех наций... С глубокой радостью прочитал в „Известиях“ Ваше письмо, — слова человека мужественного и действительно независимого, человека, который, написав „Над схваткой“, смело ринулся в эту схватку двух миров» [455 (XXX), 229].

После того как японские империалисты оккупировали весь Северо-Восток Китая, провозгласили его «независимость» и создали марионеточное правительство так называемой Маньчжурской империи, М. Горький в послании к Р. Роллану 20 февраля 1932 г. из Сорренто гневно писал: «...на Дальнем Востоке готовится неслыханное по цинизму преступление, а европейская буржуазия обнаруживает перед народами Азии во всей устрашающей наготе свое варварство и свою грязную жажду наживы... раздел Китая, предпринятый с наглостью, едва замаскированной, приведет к новой европейской войне...» [455 (XXX), 241].

А раздел Китая продолжался. Японские империалисты, по-

ощряемые Лигой наций, 28 января 1932 г. начали операции по захвату Шанхая. 19 февраля секретариат Международной антиимпериалистической лиги получил от Сун Цин-лин, вдовы Сунь Ят-сена, телеграмму: «Срочно призываю к международным антиимпериалистическим действиям против вооруженного нападения Японии на Шанхай, которое было проведено при активной помощи других иностранных империалистов и создало угрозу расчленения и порабощения Китая» [цит. по: 571, 104 — 105].

На этот призыв откликнулись многие представители передовой интеллигенции мира — писатели, адвокаты, врачи, политические деятели. Под заявлениями протеста против действий японских агрессоров поставили свои подписи Теодор Драйзер, Эптон Синклер, Жан-Ришар Блок, Людовиг Ренн и многие другие [см.: 571, 105], с обращением в печати выступил Ромен Роллан.

«Сомневаюсь, что пролетариату Китая можно помочь словами,— писал Горький 28 февраля 1932 г. в связи с обращением Сун Цин-лин.— Небывалое по наглости насилие над ним со стороны империалистов Японии совершается при явном сочувствии империалистов Европы, ожидающих удобного момента, чтобы вмешаться в грабеж Китая... Пролетарии могут помешать им,— они знают, как нужно сделать это. И это было бы великим делом: помощь Китаю — демонстрация солидарности мирового пролетариата. Только он один, внушительно сказав: „Руки прочь от Китая!“ — мог бы еще более внушительно доказать, что это — не пустые слова» [455, XXVI, 241].

Призыв Горького к интернациональной солидарности, впервые напечатанный 2 марта 1932 г. в «Известиях», вскоре дошел до Китая. Его полный текст (по телеграмме из Берлина от 1 апреля) был опубликован 11 апреля под заголовком «Горький говорит: „Пустыми разговорами Китаю не поможешь. Помочь можно только единодушным призывом: 'Руки прочь от Китая!'“» [см.: 681, 130] в журнале Лиги левых писателей Китая «Вэнь синьвэнь» [877, 1932, № 50].

Мысли о Китае не оставляли Горького в покое. 29 марта 1932 г. он пишет К. А. Федину: «Японцы, в союзе с англичанами, действуют все более нагло, цинично — и ничего! Никто не препятствует, ибо все завидуют» [455 (XXX), 248]. Тревогой наполнено и послание Горького «Делегатам антивоенного конгресса» в Амстердаме: «...капиталисты Японии открыто и безнаказанно грабят Китай, захватили Манчжурию, истребили и продолжают истреблять десятки тысяч ни в чем не повинных людей», а в «Шанхае уничтожено огромное количество культурных ценностей, которые имели общечеловеческое значение» [455, (XXVI), 347]. В написанных в марте — сентябре 1932 г. статьях «С кем вы, „мастера культуры“?», «О работе по „Истории фабрик и заводов“», «О советском радиовещании», «О „сол-

датских идеях"» [455 (XXVI), 252, 256, 278, 340, 352] Горький снова и снова разоблачает варварскую сущность империалистов, клеймит позором японских агрессоров за их преступления на китайской земле.

Внимательно следил Горький и за революционной борьбой китайского народа под руководством КПК против реакционного гоминьдана, который с октября 1930 по весну 1936 г. с помощью иностранных империалистов организовал шесть карательных походов против Освобожденных районов и китайской Красной армии. Великий пролетарский писатель радовался каждому успеху, каждой победе китайских трудящихся.

На следующий день после окончания работы I съезда советских писателей, 2 сентября 1934 г. в советской печати появилось сообщение о том, что части китайской Красной армии провинции Цзянси в конце августа перешли в решительное наступление в провинции Хунань и идут на соединение с войсками Второго фронта под командованием Хэ Луна, что они разгромили чанкайшистские войска и заняли г. Жучэн.

На вечере китайской литературы, состоявшемся в тот же день в Москве в Доме союзов, было оглашено Обращение М. Горького к революционным писателям Китая. В нем Горький от лица советской литературы горячо поздравил литераторов революционного Китая с новой победой и выразил уверенность в окончательной победе китайского народа над врагами. Но чтобы приблизить грядущую победу, говорилось в Обращении, революционные литераторы «должны осознать себя работниками на весь революционный мир, воспитывать и почувствовать себя возбудителем революционного огня во всех странах», они должны «гореть, как факел, на путях пролетариата к созданию интернационального социалистического единства рабочей энергии, творящей новую историю, ... разоблачать старое, гнилое содержание фашизма и лживую, религиозную его основу, теорию расового расчленения народов...». В конце Обращения Горький восклицает: «Наше оружие — слово, наша обязанность — как можно лучше закалять идеологически, заострять слово и — влагать оружие наше в души и уста пролетариата всех стран» [455 (XXVII), 359, 360].

Выступления Горького о Китае — свидетельство неизменной поддержки освободительной борьбы китайского народа. Рано или поздно, они доходили до китайской интеллигенции, а через нее становились достоянием широких масс. И Горький стал для Китая не только великим писателем, но и «верным братом, боевым другом» [774, 8—9], и «именно его из всех зарубежных писателей избрали себе в духовные наставники китайская интеллигенция и трудовые массы» [741, 38].

Понятна поэтому тревога, которая охватила передовую китайскую общественность при известии о тяжелой болезни Алексея Максимовича. Сообщение было опубликовано в китай-

ской прессе 7 июня 1936 г.— в тот день, когда в Шанхае открылся учредительный съезд Союза работников литературы и искусства. Первым пунктом повестки дня съезда и первым его решением было послать письмо Горькому и пожелать ему скорейшего выздоровления. «Вы являетесь самым великим литературным вождем нашей эпохи,— говорилось в письме от 12 июня 1936 г.,— с Вашим благополучием связан прогресс мировой литературы». Затем излагались задачи, которые ставит перед собой Союз в условиях единого фронта борьбы против японской агрессии, и просьба помочь Союзу указаниями. Письмо заканчивалось словами: «Мы верим, что весть об участии китайских литераторов в едином фронте национально-революционной борьбы способна доставить Вам большую радость» [цит. по: 577, 280].

Глубокой скорбью отозвалась в Китае печальная весть о кончине А. М. Горького. В газетах, журналах печатались некрологи, статьи, стихотворения, посвященные великому писателю. Памяти Горького был посвящен почти весь июльский номер журнала «Чжунсу вэньхуа» («Культура Китая и СССР») — органа Общества китайско-советских культурных связей. «Буря, которую М. Горький предвещал России в своей „Песне о Буревестнике“, — писал Цзун Хуа в статье „Памяти Горького“ — распространилась теперь и на далекий Китай... Кончина Горького — величайшая утрата для всего человечества» [792, 1].

В июльском номере шанхайского журнала «Вэньсюэ» [880 (VII), 1936, № 1] был помещен портрет М. Горького в траурной рамке и несколько его прижизненных снимков. В следующем, августовском номере были напечатаны снимки Горького на смертном одре, траурного митинга на Красной площади в Москве, Горького с парашютистами, с детьми и другие, специальная подборка его памяти, стихотворение «Вечно живое сердце» (автор которого скрылся под псевдонимом Сянь) и статья известного литератора Чжэн Бо-ци «Время учения Горького», который отмечал, что по творческим достижениям и силе воздействия на читателей Горького можно сравнить только с Гёте. В журнале помещены также: перевод на китайский язык литературного портрета Максима Горького, созданного А. В. Луначарским, статья Сюй Моу-юна «Новый гуманизм Горького», излагающая его работу «О культуре», и перевод рассказа Горького «Погром». В сентябрьском номере (№ 3) журнала опубликована корреспонденция Гэ Бао-цюаня из Москвы о похоронах А. М. Горького и отклики советской и зарубежной печати на кончину писателя.

Даже в Харбине, оккупированном японскими империалистами, в начале июня 1936 г. в местной прогрессивной китайской газете был помещен портрет тяжело больного Горького [см.: 670].

В Бэйпине, как тогда назывался Пекин, 30 июня 1936 г.

[см.: 410, 322] состоялся траурный митинг памяти А. М. Горького, созданный по инициативе деятелей литературы и культуры страны. Цао Цзин-хуа и другие организаторы митинга знали, что местные власти не допустят никаких сборищ, да еще в память об авторе незадолго до этого запрещенного в Китае романа «Мать». Поэтому они пошли на хитрость и попросили помещение у американцев, которые были в то время хозяевами Яньцзинского (ныне — Пекинского) университета, но умолчали, конечно, по ком будет гражданская панихида. Университет находился далеко от центра, и, чтобы попасть туда, многим предстояло пройти более десяти километров. В назначенный день на дорогах, ведущих на западную окраину Бэйпина, можно было наблюдать, как группами под красными флагами или в одиночку шли юноши и пожилые люди. Кто-то ехал на рикшах. Митинг проходил в одной из самых больших аудиторий университета, до отказа заполненной людьми.

Материалы митинга, а также оригинальные и переводные статьи и стихотворения о Горьком, отклики на его смерть из разных стран, переводы на китайский язык его произведений и писем, хроника вошли в сборник памяти Горького [673].

Об истоках духовной близости Горького китайскому народу писал Лу Синь в статье от 9 октября 1936 г. (за десять дней до своей кончины): Горький «высоко почитался при жизни, смерть же окружила его неувядаемой славой», потому что «вся его жизнь была слита с народными массами, его любовь и ненависть, скорбь и радость были любовью и ненавистью, скорбью и радостью народа» [724 (VI), 443].

О том, как передовая китайская общественность откликнулась на смерть А. М. Горького, писал в советской «Литературной газете» (15. IX. 1936) Эми Сяо (Сяо Сань), живший тогда в Москве.

В статье «Горький в Китае» В. Н. Рогов, очевидец и участник описываемых событий, рассказывает, как китайский народ чтит память великого писателя в годы борьбы против японских захватчиков. В крупных городах Китая — в Шанхае, Ухане, Кантоне, Чанша, Сиане, Яньане 18 июня, в день кончины Горького, ежегодно проводились «горьковские дни», устраивались массовые собрания и выставки, в газетах и журналах печатались статьи и новые переводы произведений пролетарского писателя на китайский язык [см.: 554, 154—155]. В годы анти-японской войны в Китае большой популярностью пользовался хроникальный фильм «Горьковские дни в Чунцине» [см.: 860, 1940, № 11—12, 342].

Первое знакомство китайского читателя с произведениями Горького состоялось в апреле — июне 1907 г., когда У Тао перевел с японского языка рассказ «Каин и Артем» (в перево-

де: «Заботами спасенный», с подзаголовком «Скитания еврея») и опубликовал его в журнале «Дунфан цзачжи» [888, 1907, № 2—4]⁴. Затем последовали переводы с английского. Лю Бань-нун перевел в 1916 г. рассказ «Двадцать шесть и одна» (под названием «Двадцать шесть человек»), Чжоу Го-сянь в 1917 г. опубликовал XI сказку об Италии — «Мать изменника» (названную «Высшая справедливость», с английским подзаголовком «The Traitor's Mother»), а Ху Ши — «Болезнь» (под названием «Ее любовник»).

Однако широкую читательскую аудиторию Горький завоевал в Китае лишь в 20—30-е годы, когда его произведения стали переводиться непосредственно с русского языка, что, несомненно, помогало более точно донести до читателя дух горьковского оригинала.

Первым переводчиком произведений Горького с русского языка был Цюй Цю-бо. В начале 30-х годов в одном из писем к Мао Дуню Лу Синь отмечал, что он по-настоящему узнал творчество Горького только благодаря Цюй Цю-бо, и объяснял это точностью, высокими художественными достоинствами его переводов и редким для Китая того времени знанием русского языка, сочетавшимся с творческим даром [см.: 539, 352].

В 1923—1925 гг. Цюй Цю-бо переводит на китайский язык XIII [883, 1923, № 92], V [926, 1923, № 6] и VIII [926, 1925, № 67, 68, 70] сказки об Италии. Это были первые произведения Горького в Китае, переведенные непосредственно с русского языка⁵. В первом из них рассказывается о великодушии и гуманности простых рабочих, строго осудивших своего товарища за клевету на женщину. Цюй Цю-бо назвал свой перевод по последним словам сказки — «Трудовой пот». Вторая сказка, переведенная Цюй Цю-бо без зачина, получила название «Тот город». Благодаря талантило выполненному переводу она стала подлинным явлением китайской литературы — китайские литературоведы даже приписывали ее авторство Цюй Цю-бо. Третья сказка — о несчастной любви социалиста к фанатично верующей девушке-католичке — появилась на китайском языке под названием «Жертвы эпохи».

Занятый большой революционной работой, Цюй Цю-бо лишь через восемь лет после первых переводов сможет снова обратиться к творчеству Горького. В мае 1932 г., находясь в партийном подполье в Шанхае, он переводит статью «Равнодушие не должно иметь места» [в китайском переводе: «Равнодушие», 873, 1932, № 3—4]. И не случайно. Рассказом Горького об

⁴ У Тао пользовался переводом японского писателя Фтабатэя, опубликованным в японском журнале «Тайё» (1905).

⁵ Некоторые исследователи ошибочно считают, что первым произведением Горького, переведенным на китайский язык с русского, был очерк «9-е января» в переводе Цао Цзин-хуа [86], опубликованный в СССР в 1928 г. [см., например: 483, 316].

успехах индустриализации в Советском Союзе, о приобщении масс к строительству новых форм жизни, об их энергии и энтузиазме Цюй Цю-бо как бы продолжает разговор с китайскими читателями о социалистической экономике и культуре СССР, начатый им в корреспонденциях и очерках из Москвы в 1921—1922 гг. Содержащиеся в статье важные положения о массовом характере литературного движения в Союзе Советов Цюй Цю-бо впоследствии широко использовал в своих работах, посвященных созданию массовой литературы в Китае.

Цюй Цю-бо принадлежит также перевод на китайский язык ответа Горького на анкету французского журнала «Вю», который печатался с продолжением в еженедельнике «Вэнь синь-вэнь» [877, 27. IV и 4. V. 1931]. В декабре 1932 г. он переводит еще 20 горьковских публицистических статей, составивших «Сборник избранных статей Горького»⁶, — и снабжает его предисловием. Но издать сборник из-за гомильдановской цензуры тогда не удалось. Та же участь постигла «Сборник избранных произведений Горького»⁷ в переводе Цюй Цю-бо. В октябре эта книга была отпечатана в шанхайском издательстве «Шэнхо шудянь» («Жизнь»), но цензура сразу же наложила на нее арест, и весь тираж был уничтожен⁸.

Лишь в 1936 г. Лу Синь подготовил к печати и издал двухтомник переводов Цюй Цю-бо «Собрание суждений, пришедших из-за моря», куда вошли обе эти книги, а также горьковские статьи «Равнодушие не должно иметь места» и «О воспитании правдой» — о строительстве Беломорско-Балтийского канала и перевоспитании в СССР бывших правонарушителей [752].

На китайский язык произведения Горького переводили также Гэн Цзи-чжи [93; 123; 134; 141], Шу Хуа [95], Ду Вэй-чжи и Э. Синь [168], Сай Кэ [185], Линь Линь [73; 167; 226; 235], Ху Мин [170; 231], Ван Цзи-юй [65] и др.

Но наряду с переводами с русского в 30—40-е годы в Китае произведения Горького переводились и с других языков —

⁶ В китайский сборник вошли статьи: «„Механическим гражданам“ СССР», «Еще о механических гражданах», «О культуре», «О противоречиях», «О белоэмигрантской литературе», «Ответ», «О мещанстве», «О женщине», «О предателях», «Переписка с читателями», «Если враг не сдается — его истребляют», «Гуманистам», «Письмо селькору-колхознику», «Письмо золото-разведчиков», «О детях», «О цинизме», «О действительности», «Дружеская переписка», «Ответ интеллигенту» и «Годовщина исторического постановления».

⁷ В него вошли: «Буревестник», «Товарищ!», «Страсти-мордасти», «Кладбище», «Мордовка», «Анекдот», «Рассказ о необыкновенном», автобиография Горького, статья А. В. Луначарского «Писатель и политик» и послесловие переводчика.

⁸ В «Библиографии переводов М. Горького в Китае», составленной Гэ Бао-цюанем, указывается, что одно из произведений этой книги, «Рассказ о необыкновенном», в переводе Ши Те-эра (один из псевдонимов Цюй Цю-бо) вышло в ноябре 1932 г. отдельной книжкой в шанхайском издательстве «Хэчжун шудянь» [см.: 221; 703, 221].

главным образом с японского и английского. Объяснялось это возрастающим спросом на творения великого писателя, а переводчиков с русского явно не хватало.

Лу Синь впервые познакомился с произведениями Горького еще в пору учения в Японии, в начале XX в. В 30-е годы он сам перевел с японского на китайский «Русские сказки» [222; 223], рассказ «О черте» [206], отрывки из статьи «О том, как я учился писать» и много сил отдал популяризации у себя на родине творчества русского художника. Не раз он высказывал сожаление, что лишен возможности прочесть все сочинения Горького, и внимательно следил за каждым появлявшимся переводом. Например, 31 октября 1934 г. в письме к переводчику русской литературы Мэн Ши-хуаню Лу Синь замечает: «Кажется, очерка Горького „В. Г. Короленко“ в китайском переводе нет... Зато воспоминание Горького о Льве Толстом переводилось уже несколько раз» [цит. по: 512 (IV), 212]. Кстати сказать, в публикации этих воспоминаний Лу Синь принимал непосредственное участие как редактор журналов «Юйсы» («Нити слов») и «Бэньлю» («Поток»). В седьмых номерах журналов за 1928 г. были опубликованы фрагменты из воспоминаний в переводе с английского Юй Да-фу, который в своем кратком предисловии высоко отозвался о Горьком.

Много перевел с японского Лоу Ши-и: «Хозяин» [255; 257; 258], «Враги» [75], «Городок Окуров» [82], «Сказки об Италии» [230], «Варенька Олесова» [55], «В людях» [66; 67]. С этого же языка-посредника переводили также Ся Янь, Фэн Сюэ-фэн, Му Му-тянь, Е И-цюнь, Лоу И-фу, Жэнь Цзюнь, Жоу Ши, Шу Хуа, Ли И, Хуан Юань и др.

Знаменательным событием в литературной жизни Китая явился выход в 1929 — 1930 гг. романа Горького «Мать» в переводе с японского Шэнь Дуань-сяня (Ся Яня) [163], сверенном с оригиналом Цзян Гуан-цы, хорошо знавшим русский [см.: 766, 500]. «Успех „Матери“ в Китае превзошел все наши ожидания», — вспоминал в 1946 г. автор перевода. В течение года роман выдержал два издания. Однако очень скоро отправка его из Шанхая в другие города была запрещена — на обложке книги были изображены алые пятна крови, а «красный цвет в то время, — замечает Ся Янь, — вызывал настороженность. Для третьего издания отпечатали обложку серо-зеленого цвета, но и это не помогло» [766, 500]. На основании закона о печати от 29 ноября 1931 г., принятого гоминьдановскими властями, в Китае были запрещены 228 журналов и книг, в том числе и «Мать» Горького.

Но никакие барьеры не смогли воспрепятствовать распространению этой книги в Китае. По свидетельству Ся Яня, роман тайно отпечатали на севере Китая массовым тиражом. Молодежь жадно зачитывалась им, многие за это пострадали [см.: 766, 500].

В одном из своих писем (1934) Лу Синь отметил, что роман «Мать» оказал огромное влияние на революционную борьбу китайских трудящихся и на творчество китайских писателей. Напомнив, что В. И. Ленин назвал «Мать» очень своевременной книгой, Лу Синь подчеркнул, что «своевременная в те годы, эта книга важна и теперь, особенно для настоящего и будущего Китая» [724, (X), 235]. Правоту Лу Синя подтверждают факты: с 1929 по 1965 г. роман «Мать» выдержал в Китае более 20 изданий [см.: 531, 155—160].

Английским текстом для переводов произведений Горького пользовались многие китайские переводчики, в том числе Ба Цзинь, Жоу Ши, Жу Лун, Ли Ни, Ли Цзянь-у, Ло Цзи-нань, Цзяо Цзюй-инь, Чжоу Ян, Яо Пэн-цзы и др. Со временем выполненные некоторыми из них переводы были сверены с текстом оригинала и переизданы.

Довольно часто китайские переводчики произведений Горького с японского и английского языков сохраняли те названия, которые давали своим переводам их зарубежные коллеги. Поэтому-то пьеса «На дне» и называлась «Ночлежка» [см.: 177; 178; 180; 186; 187], «Нижний слой» [183; 185] и «Омут» [179; 182]; «Дело Артамоновых» — «Упадок» [88; 89; 92]; «Жизнь ненужного человека» — «Провокатор» [124; 126; 127]; «Случай из жизни Макара» — «Самоубийство» [231]; «Фома Гордеев» — «Запуганный человек» [252]. С легкой руки английского переводчика части романа «Жизнь Клима Самгина» получили такие неожиданные названия: «Зритель» [118], «Магнит» [119], «Факелы» [120], «Призрак» [121]. А с рассказом «Болесь» произошел просто курьез — в ряде переводов он назывался «Пни». Дело в том, что имя Болесь в английской транскрипции выглядит как «boles» и было осмысленно китайским переводчиком как множественное число от английского слова «bole» — «пень» [см.: 483; 317].

Однако с каких бы языков ни переводили Горького, за 30 — 40-е годы его имя, по свидетельству Гэ Бао-цюаня, стало «хорошо известно китайскому читателю. Почти все его важнейшие произведения уже переведены на китайский язык, стали неотъемлемой частью нашей духовной культуры и оказали огромное влияние на современную литературу Китая» [цит. по: 483, 317]. К 1948 г. в Китае вышло 123 отдельных издания переводов произведений Горького, в том числе 22 сборника рассказов, 11 сборников «Избранное», 39 крупных произведений и 18 пьес [см.: 679].

В общем же за 60 лет, прошедших со времени первого знакомства с Горьким, на китайский язык переведены почти все произведения пролетарского писателя, а некоторые из них выдержали по нескольку переизданий в новых, улучшенных переводах. За это время в Китае вышли избранные произведения М. Горького, сборники его воспоминаний, переписки, литера-

турно-критических и публицистических статей, пьес, рассказов, а также другие произведения. Однако в библиографии, приложенной к книге, нам удалось в какой-то мере выявить только те переводы произведений Горького, которые выходили в Китае отдельными изданиями⁹. Что же касается многочисленных переводов его творений, публиковавшихся в китайской периодике разных лет, то их учесть практически невозможно.

Произведения Горького переводились в Китае не всегда полностью, особенно в первые годы знакомства с творчеством писателя. В печати появлялись сокращенные и адаптированные переводы, отрывки. Больше всего это коснулось повестей биографического цикла. Очевидно, таким образом удавалось быстрее удовлетворять повышенный интерес читателей к жизни замечательного человека.

В качестве примера специфического приема популяризации творчества Горького в Китае можно привести сборник «Музыка труда» [176], составленный Цянь Цянь-у. Как установил Гэ Бао-цюань, под этим псевдонимом скрылся известный китайский литератор Цянь Син-цунь (А Ин) [см.: 703, 229].

Сборник «Музыка труда» включает в себя 26 отрывков из различных произведений Горького. Каждый фрагмент в соответствии с содержанием получил в переводе броское название. Перечислим их: «Ямщик» («Мать»); «Музыка труда», «Башкин», «Рыжий Конь», «Смешно», «Кружок для чтения», «Застенок», «На Волге», «Осенней ночью», «Человек, сбившийся с дороги», «Мое образование» («Мои университеты»); «Комедия Ивана», «Из школьной жизни», «О бабушке», «Рассказ деда», «Замужество матери» («Детство»); «Старик» («Отшельник»); «Ночь на перевернутой лодке» («Мой спутник»); «Однажды вечером» («Старуха Изергиль»); «Жизнь высшего общества» («Скуки ради»); «Скука» и «Гладков» («Сторож»); «Деревенский пейзаж» («Женщина»); «Содержатель ночлежки» («Бывшие люди»); «Вставной эпизод» и «Морские разбойники» («Челкаш»)¹⁰.

⁹ В дополнение к библиографическому указателю «Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки. Отдельные издания 1900—1955 гг.» [549] приведем собранные нами данные об изданиях, вышедших в КНР после 1955 г.: «Варенька Олесова» [54], «Враги» [73], «Городок Окуров» [82], «Дело Артамоновых» [94], «Детство» [105], «Достигаев и другие» [108], «Собрание драматических произведений», т. 1—3 [232], «Егор Булычов и другие» [114], «Жизнь Матвея Кожемякина» [123], «Жизнь ненужного человека» [125], «Жизнь Клима Самгина» [115], «Мать» [161, 165], «Мои университеты» [169], «О труде драматурга» [205], «Письма о литературе» [208], «Последние» [211], «По Союзу Советов» [212], «Пьесы» («Мещане», «На дне», «Враги», «Егор Булычов и другие») [214], «Трое» [249], «Фома Гордеев» [253]; [254], «Хозяин» [255].

¹⁰ Сборник «Музыка труда» значится в библиографическом указателе «Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки» [549, 35]. Однако упоминания о нем в различных разделах указателя содержат некоторые неточности или совсем отсутствуют.

Начнем с того, что Цянь Цянь-у назван «переводчиком» (стр. 35 и др.),

Такой метод популяризации творчества зарубежного писателя сам по себе возражений не вызывает, особенно если учесть, что процесс широкого ознакомления с ним в стране только начинался. Несомненно, сборник «Музыка труда» представляет определенную ценность: прочитав двести его страниц, китайский читатель мог составить себе некоторое представление сразу об 11 произведениях Горького, впрочем не названных составителем. Однако качество переводов отдельных отрывков было низкое. Искажения горьковского текста наблюдались не только в случаях, когда составитель пользовался переводами с переводов. А Ин включил, например, в свой сборник фрагменты из повести «Мои университеты», которая в 1931 г. была опубликована в Китае в переводе с русского [168]. Но по своему художественному уровню они почти не отличались от фрагментов из других произведений, переведенных с японского и английского.

Приведем примеры.

Оригинал:

— Хорошо, черт! — ворчит несчастный купчихин утешитель.

— Убьют Хохла. И тебя, гляди, убьют, — бормочет Мигун.

Над баржой пролетела чайка, свистнув кривыми крыльями.

Перевод:

— Хорошо, черт! — утешает себя этими словами несчастный купец («Рыжий Конь»).

— Побью я украинца, ты гляди, побью я его... («Застенок»).

Над баржой пролетел чайник и, прыгая, дотронулся до лопасти гребного колеса («Осенней ночью»).

Вообще, как отмечал в свое время В. М. Алексеев, качество переводов произведений Горького на китайский язык на первых порах было весьма низким, а примечания к переводам оказывались совершенно неудовлетворительными [см.: 410, 324 — 328]. Чрезвычайно важным, однако, было то, что об этих недостатках знали и сами китайские литераторы. В письме от 13 августа 1933 г. Лу Синь, например, отмечал, что произведений Горького «в Китае переведено немало, однако, думаю, доверять переводам не всегда можно...» [724 (X), 166]. Фэн Сюэ-фэн говорил о переводах не вполне доброкачественных и даже совсем неудовлетворительных [см.: 594, 23]. Очевидно, такое требовательное отношение к себе впоследствии помогло

в то время как на титуле сборника написано, что он — «бянь», т. е. «составитель». При перечислении произведений Горького, представленных в сборнике в отрывках, не сказано, откуда они взяты, не названы рассказы «Отшельник», «Сторож», «Женщина» (стр. 35). Видимо, составители библиографического указателя не смогли идентифицировать китайский перевод с соответствующими рассказами. По этой же причине отсутствуют упоминания об отрывках из этих произведений и в других местах (стр. 189, после № 2043; стр. 353, после № 4452; стр. 433, после № 5597). Кроме того, в разделе указателя о переводах на иностранные языки романа «Мать» ничего не сказано об отрывке, который взят из романа и вошел в сборник А Ина (стр. 266, после № 3159).

китайским переводчикам преодолеть многие просчеты и недостатки при работе над произведениями Горького.

Иногда публикация переводов произведений М. Горького в отрывках приводила к недоразумениям — ему приписывалось авторство не принадлежавших его перу вещей. Так случилось, например, со стихотворением Ф. И. Тютчева «Не рассуждай, не хлопочи...», которое М. Горький полностью привел в статье «Заметки о мещанстве» [455 (XXIII), 345]¹¹. То же произошло и с песней «Солнце всходит и заходит...» из пьесы «На дне», которую, как известно, записал где-то С. Г. Скиталец и передал в Московский Художественный театр во время подготовки горьковской пьесы к постановке [см.: 582, 42]. Под заголовком «Тюремная песня», автором которой назван М. Горький, она была переведена Сай Кэ на китайский язык и опубликована в журнале «Чжунсу вэньхуа» [927, 1939, № 12, 28]. Девять лет спустя «Тюремная песня» была снова переведена на китайский язык Гэ Бао-цюанем и в числе пяти других стихотворений Горького опубликована в журнале «Шикань» [936, 1958, № 3, 65—67]. Подборке стихов переводчик предпослал небольшую статью «Горький — поэт», написанную на основании работ советских исследователей [936, 1958, № 3, 63—64].

И наконец, еще один пример недоразумений. Рассказ «Разрушенный мол», написанный Г. А. Гершуни, как известно, вплоть до 1905 г. приписывался Горькому. Как якобы горьковское произведение он и был переведен Ван Цяо-гуном на китайский язык и под названием «Волна борьбы за свободу» печатался с продолжением в приложении к пекинской газете «Чэньбао» [931, 22 и 23. II. 1921]. Затем в 1927 г. в Китае вышел в свет сборник «Волна борьбы за свободу» (смотри предисловие Лу Синя к этой книге: [724 (VII), 402 — 403]). В нем, наряду с «Жизнью человека» М. Горького, «Огромным сердцем» Вл. И. Немировича-Данченко, «Николаем Палкиным» и «Письмом мирной конференции в Швеции» Л. Толстого, а также двумя произведениями, авторство которых не обозначено («В церкви» и «Фрагменты из жизни Софьи Перовской»), был помещен и перевод по-прежнему приписываемого М. Горькому рассказа «Разрушенный мол» (в переводе: «Волна борьбы за свободу», который и дал название всему сборнику). Так что в китайских изданиях вплоть до настоящего времени [см., например: 724 (VII), 817] эта ошибка так и осталась не устраненной [подробно см.: 546, 301].

Но при всех указанных недостатках произведения Горького переводились и издавались в Китае постоянно вплоть до се-

¹¹ Это стихотворение Ф. И. Тютчева дважды переводил на китайский язык Цюй Цю-бо: в 1922 и в 1933 гг. Первый раз под названием «Слава богу», второй — «Ода мещанину». Ошибка, которую допускали китайские литературоведы, приписывая это стихотворение Горькому, перекочевала и в нашу книгу (см.: М. Е. Шнейдер, Творческий путь Цюй Цю-бо [630, 67]).

редины 60-х годов¹². По словам Мао Дуня, Горький никогда не был для китайской литературы временным «модным увлечением». Его произведения, бичующие мрак жизни и указывающие путь к свету, прочно завоевали в Китае любовь читателя. «Творчество писателя, хотя и обращенное прежде всего к русскому народу,— замечает Мао Дунь,— было всегда близко и понятно китайцам, так же как и угнетенным всего мира. В произведениях Горького высказаны те слова, которые на сердце у всех, и в этом нет ничего удивительного, так как правда на свете одна» [735].

Следует подчеркнуть одну важную закономерность. Она состоит в том, что для перевода на китайский язык, особенно в 20 — 30-е годы, в пору социальных потрясений в Китае, прежде всего отбирались те произведения Горького, которые по духу своему и содержанию были на злобу дня и оказывались созвучными китайским событиям.

В подтверждение этого достаточно привести пример с очерком Горького «9-е января». Непосредственным поводом для его перевода, вспоминает переводчик Цао Цзин-хуа, явились события 18 марта 1926 г., когда по приказу милитариста Дуань Ци-жуя, ставленника японского империализма, войска расстреляли в Пекине возглавляемую коммунистами мирную многотысячную демонстрацию протеста против японской интервенции и ультиматума империалистических держав, попирающих суверенитет Китая [см.: 784].

Напомним также, что перевод романа «Мать» (1929) появился в Китае после временного поражения революции 1925—1927 гг., когда в стране начался новый революционный подъем и разгорелся пожар гражданской войны. В преддверии грозных лет сражений против японских захватчиков и национальных предателей достоянием китайского читателя стали переведенные Цюй Цю-бо «Песня о Буревестнике» и «Песня о Соколе», звавшие в бой, на подвиг.

Популяризация творчества Горького в Китае не ограничивалась только переводом его произведений. Обычно переводы сопровождались предисловиями или послесловиями переводчиков, выпускались специальные сборники по изучению Горького, монографические исследования, оригинальные и переводные, биографии писателя, в журналах печатались статьи, приуроченные, как правило, к юбилейным датам. Можно сказать, что в Китае о творчестве Горького создана значительная литература, содержащая оценки творчества выдающегося художника

¹² В 1972 г. в КНР снова начался выпуск литературных произведений, и в виде книжек-картинок была издана автобиографическая трилогия Горького. В 1973 г. из печати вышел новый перевод «Матери», «Детства», было объявлено о предстоящем издании «В людях» и «Мои университеты».

слова, его эстетических воззрений. Я остановлюсь здесь лишь на наиболее интересных, с моей точки зрения, работах. Что же касается остальных статей, известных мне, то они частично описаны в прилагаемой к книге библиографии. Все же статьи о Горьком — а их огромное множество — учесть полностью невозможно.

Пожалуй, наиболее ранние сведения о Горьком китайский читатель мог почерпнуть из журнала «Сяошо юэбао». На его страницах публиковались переводы произведений Горького («На плотях», «Двадцать шесть и одна», «Макар Чудра», «Мой спутник», «Рождение человека» и др.), иногда сопровождавшиеся небольшими предисловиями переводчиков, содержащими сведения о жизни и деятельности автора рассказов¹³, печатались материалы о Горьком — сначала краткие хроникальные заметки, а затем и большие статьи.

Почти в каждом номере журнала имела рубрика «Новости зарубежной жизни», которую вел Шэнь Янь-бин (Мао Дунь). В ней содержалась также информация и о литературно-художественной жизни в нашей стране, которая свидетельствовала о неизменно доброжелательном отношении журнала к молодой Советской республике.

«Рабоче-крестьянская Россия очень внимательно относится к развитию литературы и искусства...— читаем мы в „Сяошо юэбао“.— Сейчас Горький в Москве окружен большой заботой рабоче-крестьянского правительства...» и «...хотя он болен, ему уже значительно лучше». А чуть ниже: «Горький — высокого роста, шатен, он бодр и приветлив. Он часто публикует свои статьи в русских газетах» [912, 1921, № 1, 4].

Через несколько месяцев в той же рубрике появилось сообщение о повести Горького «Детство», в котором излагалось ее содержание и рассказывалось о тяжелом прошлом писателя [912, 1921, № 4, 6].

Журнал откликнулся на 60-летний юбилей Горького и 35-летие его творческой деятельности, опубликовав ряд материалов. Цянь Син-цунь (А Ин) выступил со статьей «Бывшие люди» [912, 1928, № 6, 764 — 773], в которой дал анализ этого рассказа, указал на отличие Горького от Л. Толстого и Достоевского, подчеркнул его особое место в истории русской литературы. «В центре внимания писателя,— писал Цянь Син-цунь — эксплуатируемые и обездоленные, жизнь четвертого сословия, его материальное положение, поступки, идеология — жизнь, которую мы никогда не видели и о которой не имеем ни малейшего представления... Горький показал в своем творчестве пролетариат, который борется против господствующих классов, его возмущение своими угнетателями и неизбежность классово-

¹³ См., например, предисловие Чжэн Чжэнь-до к переводу «На плотях» [912, 1921, № 2, 10—12].

го возмездия... Горький поистине великий талант: доселе ни одному писателю не удавалось с таким мастерством, глубиной и достоверностью изобразить трудящихся, раскрыть их психологию» [цит. по: 700, 21, 22].

В 1928 г. в журнале был опубликован перевод статьи известного японского исследователя русской и советской литературы Нобори Сёму «Горький в последнее время» [912, 1928, № 8, 925 — 932]. Годом позже в журнале появилась заметка того же автора о посещении им Горького в Москве 16 сентября 1928 г.¹⁴ Нобори Сёму описывает облик Горького и рассказывает об их беседе, во время которой японский литератор поделился с советским художником своими впечатлениями о спектакле «На дне», виденном накануне. В разговоре были затронуты различные стороны творчества Горького и истории литературы. По словам Нобори Сёму, Горький принял приглашение посетить Японию, но впоследствии уже из Сорренто написал, что не сможет сделать этого из-за болезни.

Вообще изучение русской и советской литературы в Китае в 20-е годы принимает все более широкие масштабы. Как уже указывалось, в серии «Библиотечка Общества изучения литературы» в 1924 г. выходит «Краткий очерк истории русской литературы» [804], подготовленный Чжэн Чжэнь-до, в 1927 г. — книга «Русская литература» [793] Цзян Гуан-цы — литератора, близкого к группе «Творчество».

В подготовке обеих книг участвовал Цюй Цю-бо. Для первой он написал статью «Новые писатели рабоче-крестьянской России» (1923), которая вошла в очерк Чжэн Чжэнь-до в качестве XIV главы. В этой статье Цюй Цю-бо называет Горького провозвестником крушения старого мира, «писателем трудовой бедноты» [804, 151].

В книге Цзян Гуан-цы, как уже указывалось, целый раздел занимает работа Цюй Цю-бо «Русская литература до Октябрьской революции», в которой творчеству Горького отводится особое место.

Горький для Цюй Цю-бо — писатель, сказавший новое слово в искусстве, непреклонный борец против мещанства, верящий в грядущую победу пролетариата. Отсюда, по мысли китайского литератора, и то пристальное внимание общественности к самым ранним горьковским произведениям о людях сильных, свободных и смелых, отвергнутых обществом и выражающих протест этому обществу, которое обрекло их на бездействие. Цюй Цю-бо в своей работе анализирует произведения — «Фома Гордеев», «На дне», «Трое», «Мать», «Варвары», с огромным интересом встреченные читателями, и отмечает, что

¹⁴ Нобори Сёму, Беседа с Горьким [737, 1313—1315]. Публикацию этой статьи в переводе с японского см. в кн. «М. Горький и литературы зарубежного Востока» [518, 329—335].

они лишь содержанием отличаются от раннего Горького, а дух его творчества остался неизменным — смелым, бунтарским [см.: 793, 219—221].

Мысль о высоком художественном мастерстве Горького, о бунтарском духе его произведений мы найдем в работах Цюй Цю-бо, написанных и в 30-е годы. В предисловии к избранным сочинениям Горького китайский критик называет его писателем, который «вырвал из своей груди сердце и его светом озаряет путь к новому обществу» и книги которого «учат нас тому, как жить завтра». И снова возвращаясь к характеристике мастерства Горького, Цюй Цю-бо говорит, что он «описывает русских купцов чрезвычайно глубоко и конкретно... И мы чувствуем, что эти типично русские купцы, кажущиеся безмозглыми тупицами, на самом деле хитрее лисиц. Образы купцов в горьковских произведениях созданы не по мертвой схеме, они — не отвлеченная абстракция» [цит. по: 795, III, 1685, 1693, 1696].

Переводя статьи Горького, Цюй Цю-бо стремился прежде всего ближе познакомить китайского читателя с различными сторонами советской действительности. Вместе с тем он надеялся, что по горьковской публицистике «читатель сможет узнать Горького как человека — добродушного, улыбчивого... который постоянно переписывается с детьми и рабочими, хотя многих из них он никогда в глаза не видел...» [603, 214].

В 30-е годы Цюй Цю-бо знакомил китайскую общественность с жизнью и творчеством Горького и по переводам работ советских авторов, например В. Кирпотина «Горький — великий художник пролетариата», материалов торжественного заседания в Большом театре в Москве 25 сентября 1932 г., посвященных 40-летию литературно-художественной деятельности А. М. Горького, — докладов А. Стецкого «Сорокалетие литературной деятельности Максима Горького» и А. Бубнова «Горький о культуре».

Примером наиболее содержательного и интересного предисловия к переводам на китайский язык горьковских творений является краткое вступление Лу Синя к готовившемуся в 1933 г. в Китае переизданию очерка «9-е января» в переводе Цао Цзин-хуа. Уже не раз до этого Лу Синь писал о Горьком, которого считал «великим художником новой России» [цит. по: 539, 350]. И в своем предисловии он не ограничивается оценкой одного произведения, а говорит о значении творчества Горького вообще, в том числе и для развивающейся китайской литературы, вскрывает причины, по которым великий пролетарский писатель был не сразу замечен в Китае.

«Пока в Китае, — пишет Лу Синь, — восхищались Тургеневым и Чеховым, Горький не привлекал к себе особого внимания. Если случайно и появлялись переводы отдельных его произведений, то лишь из-за своеобразия героев, а не потому, что этим произведениям придавалось большое значение. Причина

этого теперь понятна. Для образованных людей старого Китая Горький — пролетарский писатель — был представителем „дна“. И совершенно естественно, что у них не могли найти отклик его произведения».

Далее Лу Синь излагает мнение В. И. Ленина, который «уже более двадцати лет назад увидел в Горьком товарища по борьбе с общим врагом, во имя общей цели, но сражающегося другим оружием — художественным словом... и признал в нем художника, который своим талантом принес новой России громадную пользу».

Лу Синь пока что не может представить себе, «чтобы такой великий писатель, как Горький, мог выйти из китайских рабочих и крестьян». И объясняет это жестокой эксплуатацией, которой они подвергаются и которая не оставляет им ни минуты свободного времени для самообразования, не говоря уже о сложностях китайской письменности. Затем Лу Синь высказывает мысль, которая и поныне не утратила своей актуальности для китайской литературы: «Все люди одинаково стремятся к свету. У литературы нет отечества, в том смысле, что для нее не существует деления на „мое“ и „твое“. *И мы можем брать образцы у тех, кто ушел вперед раньше нас*» (курсив мой.— М. Ш.).

Одним из таких образцов Лу Синь считает очерк М. Горького «9-е января», «ибо,— как пишет он,— автор его велик, и переводчик добросовестен». Лу Синь уверен, что это произведение «пойдет из кабинета писателя к широким массам, просвещая много, чем прежде, читателя, и принесет новые плоды» [724 (VII), 637—638].

Нам удалось собрать данные о том, что, например, с 1929 по 1959 г. в Китае вышло около двух с половиной десятков биографий Горького, многие из которых выдержали по несколько изданий. Среди них — работы русских и советских исследователей: «Жизнь и приключения Максима Горького» И. Груздева [674; 675], «Биография Горького» Д. Мирского [см. в кн. того же названия — 791, 1—14], «Горький» Б. В. Михайловского и Н. П. Белкиной [672], «Биографические рассказы о Горьком» [745] и «Биография Горького» [746] А. Роскина. На китайский язык были переведены также книги японского ученого Нобори Сёму «Биография Горького» [738] и «Жизнь и искусство Горького» [739]. Многие биографии Горького состояли из фотографий писателя, иллюстраций к его книгам и пояснительного текста [664; 686; 705; 732] либо строились в форме цикла занимательных популярных рассказов о различных периодах жизни писателя [756; 757]. Каждая биографическая книга рассчитана на строго определенный круг читателей — для людей подготовленных и эрудированных [701; 713; 714; 794; 808; 812], для детей, юношества [798; 817], для малограмотных (набраны большими иероглифами) [765], неграмотных (в виде книжек-картинок) и т. д.

Особое место среди историко-библиографических изданий о Горьком, вышедших в Китае, занимает книга «Горький — классик революционной литературы» [790] выдающегося китайского публициста и демократа Цзоу Тао-фэня (1895—1944)¹⁵. История создания этой книги, впервые в Китае наиболее подробно и полно осветившей не только жизненный путь, но и некоторые стороны творчества Горького, такова.

В начале 30-х годов Цзоу Тао-фэнь написал несколько статей о жизни Горького, которые опубликовал в прогрессивном журнале «Шэнхо» («Жизнь»). Статьи вызвали большой интерес читателей. В многочисленных письмах в редакцию они предлагали издать подробную биографию Горького в виде отдельной книги. К этому времени Цзоу Тао-фэнь уже знал работу профессора литературы Калифорнийского университета (США) Александра Кауна «Максим Горький и его Россия» [836]. Менее чем за пять месяцев китайский публицист перевел на китайский язык этот довольно объемистый труд, доработал его и дописал некоторые разделы. В июле 1933 г. работа Цзоу Тао-фэня вышла в шанхайском издательстве «Шэнхо шудянь». Книга пользовалась таким большим спросом, что через три месяца появилось второе ее издание, а спустя год — третье. Всего с 1933 по 1947 г. она выдержала восемь изданий.

Объявление о предстоящем выходе биографии Горького было помещено в еженедельнике «Шэнхо». 9 мая 1933 г. его прочитал Лу Синь и в тот же день написал Цзоу Тао-фэню письмо, в котором выразил уверенность, что книга будет превосходным подарком для китайской молодежи, советовал снабдить ее иллюстрациями и предлагал в этом свою помощь. «У меня есть альбом, — сообщал он, — где собраны портреты Горького от юношеских лет до старости, а также дружеские шаржи на него. Если нужно, я могу дать вам альбом для изготовления клише и перевести имена авторов под теми портретами и рисунками, которые вы отберете» [724 (X), 136].

Когда биография Горького вышла из печати, Лу Синь назвал книгу весьма полезной для молодых китайских писателей, так как она изобилует фактами отважной борьбы пролетарского писателя против подлых интриг продажных писак [см.: 509, 212].

Критический разбор книги Цзоу Тао-фэня «Горький — классик революционной литературы» содержался в статьях Цюй Цю-бо, написанных в ноябре 1933 г., — «Книга о Горьком» и «„Аполитичный“ Горький» [905, 1934, № 2]. Эпиграфом к первой статье Цюй Цю-бо поставил слова из горьковского рассказа «Книга», и уже в них заключалась высокая оценка работы Цзоу Тао-фэня: «...может быть, это — хорошая, сердечно на-

¹⁵ Подробно о нем см.: Гэ Бао-цюань, Цзоу Тао-фэнь и Горький [684, 36—37]; Да Чао, Он сроднился с тобой, партия! [471, 12—14]; Р. Белоусов, В тысячах иероглифов [437, 93—118].

писанная книга, и немало людей, читая ее, волновались, спорили, учились думать; может быть, кого-то она оплодотворила новой мыслью и многих в холодные часы одиночества согрела своим теплом» [455 (XI), 279].

Далее Цюй Цю-бо писал, что перед глазами читателя книги Цзоу Тао-фэня «проходит жизнь исполина», что книга эта способна по-настоящему взволновать, вызвать множество новых мыслей, обогатить ценным жизненным опытом. Из нее можно почерпнуть много полезных сведений о литературе, политике и общественной жизни [795 (I), 444, 447].

Вместе с тем Цюй Цю-бо видел и недостатки книги Цзоу Тао-фэня, в которую проникли неверные положения из работы американского исследователя и в которой оказалось немало туманных мест [795 (I), 444]. Так, Цзоу Тао-фэнь вслед за американским профессором утверждает, что якобы после того, как прекратила свое существование основанная Горьким газета «Новая жизнь» и вплоть до отъезда писателя в 1921 г. в Италию, он полностью отошел от политической деятельности.

Цюй Цю-бо, опровергая это, показывает, как благодаря суровой критике В. И. Ленина М. Горький понял, что занимал неправильную политическую позицию, включился в строительство новой жизни и социалистической культуры в Советской республике, а несколько позднее полностью признал свои прежние ошибки. Цюй Цю-бо подкрепляет это конкретными примерами, опираясь на художественное творчество Горького, его публицистическую, издательскую и организаторскую работу. Цюй Цю-бо напоминает и о травле Горького белоэмигрантской и буржуазной печатью — еще одно доказательство того, что великий писатель не прекращал политической деятельности [795 (I), 448—450].

Цюй Цю-бо считал также, что Цзоу Тао-фэню не удалось показать сложность и противоречивость жизненного и творческого пути Горького, что в книге слабо освещена литературная деятельность писателя. Но, несмотря на эти серьезные недостатки, книга Цзоу Тао-фэня, по мнению Цюй Цю-бо, представляет определенную ценность и позволяет углубить познания о мировой литературе. Китайский критик выразил надежду на то, что с каждым годом число переводов произведений Горького и книг о нем в Китае будет увеличиваться.

В последующих изданиях своей работы о Горьком Цзоу Тао-фэнь учел критические замечания Цюй Цю-бо. И в статье «На смерть классика мировой литературы Горького» (1936) он писал: «Когда знакомишься с историей его жизни и героической борьбы с лишениями, кажется, что читаешь невероятную легенду. Но все это — правда, жестокая, мучительная реальность. Однако действительность не задавила Горького, — преодолев неисчислимые трудности, он стал великим писателем, которого почитают широкие массы всего мира» [767 (I), 161].

Публицистическая деятельность Цзоу Тао-фэня, его активное участие в работе Лиги защиты демократических прав в условиях гоминьдановского террора не прошли безнаказанно. Его имя попало в «черный список», и в июле 1933 г. Цзоу Тао-фэню пришлось эмигрировать за границу. Побывав в Италии, Франции, Англии, Бельгии, Голландии, Германии и США, он в июле 1934 г. приехал в СССР. В Москве он слушал лекции в летнем Американском институте при МГУ, побывал в Ленинграде, собрал значительный материал о Советском Союзе и написал 60 путевых очерков о нашей стране, которые через год вышли в Китае отдельной книгой.

Находясь в Москве, Цзоу Тао-фэнь 26 июля 1934 г. написал Горькому письмо, в котором рассказал о своей работе, о пропаганде социализма в Китае, о сочувствии развернувшемуся у него на родине советскому движению, о подготовленной им биографии Горького и об огромной его популярности у китайских читателей. Цзоу Тао-фэнь выразил надежду, что Горькому будет интересно взглянуть на книгу, принесенную в дар одним из искренних почитателей его таланта. Затем он просил принять его, но спустя два года с сожалением вспоминал, что встреча не состоялась, так как Горького в ту пору в Москве не было [см.: 767 (I), 160]¹⁶.

Впоследствии книгу Цзоу Тао-фэня «Горький — классик революционной литературы» передал Горькому китайский поэт Сяо Сань [см.: 863, 14. II. 1960].

Китайское горьковедение не ограничивалось книгами биографического жанра. Статьи о Горьком появлялись в газетах, литературно-художественных, литературно-критических и научных журналах и авторских сборниках. Наряду с этим, особенно до победы революции в 1949 г., а также в первое десятилетие после образования КНР, широкое распространение получил выпуск специальных сборников, посвященных исследованию творчества Горького. По имеющимся у нас данным, с 1932 по 1958 г. в Китае вышло более 15 таких сборников, в том числе: «Изучение Горького» [780], «Сорокалетие творческой деятельности М. Горького» [753], «Горький» [673], «Горький и Китай» [668; 669], «Горький — основоположник социалистической литературы» [671], «Эстетические взгляды Горького» Сяо Саня — книга, выдержавшая четыре издания [762], и др.

Одновременно со статьями китайских авторов и переводами произведений Горького в этих сборниках помещались работы советских и зарубежных исследователей [см., например: 671; 673; 778] — А. Луначарского («М. Горький. Портрет»), П. Кога-на («Горький»), С. Динамова («В чем сила „Егора Булычова“»),

¹⁶ Полный текст письма Цзоу Тао-фэня М. Горькому в переводе с английского на русский см. в кн. «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами» [535, 277—278], а также: [855, 1959, № 10, 102—103; 865, 12.IX.1959].

Б. Бялика («Как В. И. Ленин влиял на Горького»), А. Тарасенкова («Великий пролетарский писатель»), А. Еголина («Пламенный борец за мир»), Е. Суркова («Горький об Америке»), Г. Левина («Горький — друг народов Дальнего Востока»), А. Гатова («Горький и Китай»), Нобори Сёму («Художественное мастерство Горького»), А. Кауна («Горький и полиция»), а также воспоминания о М. Горьком (А. Серафимовича, Ф. Гладкова, С. Маршака, В. Киршона, А. Барбюса, Р. Роллана, Э. Синклера и др.). Целиком из них состоит, например, объемистая, в 57 статей, книга «Воспоминаний о Горьком» [666], переведенная в 1958 г. с русского языка¹⁷. Китайская литература о Горьком постоянно пополнялась советскими исследованиями и учебниками по истории русской и советской литературы, во множестве переведившимися в Китае¹⁸.

Значительный вклад в популяризацию творчества М. Горького в Китае внесло издательство «Шидай» («Эпоха»), выпускавшее журнал того же названия, который знакомил читателей с жизнью Советского Союза. С июня 1942 по март 1947 г. им было издано 30 номеров специального приложения к журналу, которое называлось «Изучение Горького». Редактировали его советские журналисты — В. Н. Рогов, затем Н. И. Швецов, а с 1946 г. — китайский литератор Гэ Бао-цюань. К участию в этом издании были привлечены китайские писатели, переводчики, публицисты и общественные деятели — Мао Дунь, Ба Цзинь, Го Мо-жо, Ся Янь, Тянь Хань, Цао Цзин-хуа, Фэн Юй-сян, Фэн Сюэ-фэн, Тан Тао, Вэй Цзинь-чжи, Юань Шуй-по, Ай У, Ван Я-пин, Сяо Сань и многие другие.

Советские авторы, выступавшие на страницах «Приложения», писали о влиянии Горького на советскую и мировую литературу, об изучении его наследия в СССР, о народности творчества писателя. Китайские авторы говорили главным образом о влиянии творчества Горького на китайскую литературу, о переводах его произведений. Здесь же публиковались горьковские материалы и документы, свидетельствующие о внимании пролетарского писателя к революционной борьбе китайского народа.

«Издание приложения, — отмечалось в статье от редакции журнала, — показатель огромного интереса китайских читателей к Горькому. После победы над фашистской Германией и империалистической Японией этот интерес стал еще больше... И маленькое приложение к журналу уже не может нас удовлетворить» [935, 1947, № 12, 27]. Так возникла мысль об издании ежегодника «Изучение Горького». Издательство «Шидай» в 1947 и 1948 гг. выпустило два ежегодника под редакцией В. Н. Рогова и Гэ Бао-цюаня. В них делались первые попытки

¹⁷ Перевод сделан по кн. «Воспоминания современников о М. Горьком» [446].

¹⁸ См., например: Л. И. Тимофеев, История советской литературы [768], где главы III—VII посвящены М. Горькому.

обобщения опыта перевода произведений русского писателя на китайский язык, публиковались новые переводы, воспоминания деятелей советской культуры о Горьком и библиографии исследований о нем и переводов его произведений на китайский язык, ставились такие проблемы, как «Горький и современность», «Горький и развитие литератур народов СССР».

В работах многих китайских авторов преобладает стремление оценить значение всего творчества Горького в целом, однако каждый из них отмечает в нем что-то наиболее важное и существенное. Лу Синь, например, считал, что «имя Горького олицетворяет собой новый этап в истории мировой литературы. С его творчеством новый класс, вышедший на мировую арену... начал создавать подлинно общечеловеческую культуру» [753, 1].

Писатель Е Лай-ши в статье «Горький — учитель молодых писателей» отмечал: заслуга Горького не только в том, что он оказывал своим творчеством огромную помощь русской революции и всему национально-освободительному движению народов, вел неустанную борьбу за мир во всем мире, за общечеловеческую культуру, но и в том, что он был заботливым и требовательным наставником начинающих литераторов [см.: 673, 11]. Об этом говорил и Ху И-ба: «Каждый молодой писатель может утверждать, что у Горького он научился гораздо большему, чем у всех других писателей, что знакомство с ним вдохновило его на творческую деятельность» [781]. Ху И-ба отмечал также подлинную народность творчества основоположника советской литературы. «Ни одна строка горьковских произведений никогда не была оторвана от народа... Все произведения Горького написаны народным языком, выражают волю народа, раскрывают жизнь народа, отражают борьбу за его интересы» [781].

Видный общественный деятель Китая Фэн Юй-сян в 1941 г. на митинге в Шанхае, посвященном пятой годовщине со дня смерти Горького, говорил о правдивости творчества замечательного писателя: «Мы должны учиться у Горького говорить правду, не думая о том, что это может кому-либо не понравиться» [775, 9].

Не было такого произведения Горького, переведенного на китайский язык, которое не получило бы отклика в печати. О «Фоме Гордееве», о пьесе «На дне», о повестях «Детство», «В людях», «Мои университеты», о его рассказах, сказках и статьях неоднократно высказывались китайские авторы.

«В те темные дни, в то трудное время, когда бушевало огненное море борьбы старого и нового, революции и реакции, мы слышали волшебную песню о гордом Буревестнике, мы слышали песню о герое Соколе. Они вдохновили нас на борьбу, помогли нам поверить в торжество революции... в грядущую победу. Горьковские песни усилили тягу трудящегося человека к новой жизни» — так писал поэт Ван Я-пин о «Песне о Соколе» и о «Песне о Буревестнике» [665, 64].

В годы войны против японских захватчиков, когда на пути каждого интеллигента, порывающего со старым обществом и идущего к революции, стояло множество суровых испытаний, Сюй Чи, читая роман «Жизнь Клим Самгина», увидел в нем отражение собственного духовного кризиса, ощутил в главном герое самого себя. «Книга эта,— писал Сюй Чи,— дружеская рука учителя, которую Горький протянул передовой интеллигенции во всем мире и которая направляет ее в жизни и борьбе» [758, 63]. Как свидетельствовал другой писатель, Ся Ян, в статье «Горький в нашей жизни», многие в Китае «стали изучать русский язык специально для того, чтобы до конца понять „Жизнь Клим Самгина“» [цит. по: 483, 322].

Эти высказывания подтверждают справедливость утверждения ленинградских исследователей Б. Лисицы и Е. Серебрякова, что «Жизнь Клим Самгина» — «произведение, являющееся глубоким обличением буржуазного индивидуализма, политического двурушничества и предательства, оказало на китайскую интеллигенцию идейное воздействие, помогло ей найти свое место в национально-освободительном движении» [500, 187].

О наиболее значительных произведениях Горького в Китае сложилась своя большая литература. В первую очередь это относится к роману «Мать».

В 1933 г. в статье «Наше приветствие» Лу Синь писал: «Горький в романе „Мать“ показал нам, как народные массы приходят к пониманию руководящей роли пролетариата, как они приходят к действительно великим и светлым целям и идеалам — к социализму» [цит. по: 753, 2].

В последующие годы китайские писатели и литературоведы неоднократно отмечали исключительное значение этого романа для революционного движения в Китае, для самой китайской литературы. На нем воспитывались многие поколения китайских революционеров, китайские писатели. По словам писательницы Сяо Хун (1911—1942), автора повести «Поле жизни и смерти» (о японской агрессии и борьбе с нею китайского народа), получившей высокую оценку Лу Синя, «Мать» и «Детство» Горького явились для нее подлинной литературной школой [см.: 483, 327; 554, 160].

Во многих статьях китайских критиков дается анализ центральных образов романа — Павла Власова и Пелаген Ниловы, которая особо привлекала к себе их внимание. Ху И-ба, например, писал, что Горький показал в «Матери» путь к революции темной, забитой женщины, разбуженной идеями социализма, и потому роман пользуется в Китае таким большим успехом [781, 19].

О пути матери к правде, к революции, к сознательному участию в борьбе, о материнской любви, проявляющейся по-новому, пишет Чжу Кэ-юй [см.: 802, 103—114].

В статье Цзинь И (Чжан Цзинь-и) читаем: «В своем великом

произведении „Мать” Горький создал прекрасный образ матери. Раньше это была жалкая, беспомощная женщина, которая всего боялась, жила в страхе, даже ходила как-то боком... В конце концов она вступила на тот же путь, что и ее сын, стала смелой революционеркой, которая не отступила перед силами зла... На протяжении более чем тридцатилетней борьбы много китайских рабочих пошло по пути Павла, много китайских матерей встало на путь Ниловны... Величественные образы Павла и Ниловны будут вечно стоять перед нами и вести нас неуклонно вперед» [602, 19].

Выступая с докладом на торжественном собрании в Пекине, посвященном 85-летию со дня рождения Горького, видный китайский литератор Фэн Сюэ-фэн назвал роман «Мать» примером подлинно социалистической литературы, которую еще предстоит создавать в Китае [594, 25].

В статье Юй Жу, написанной к 90-летию со дня рождения Горького, раскрывается глубоко гуманистический характер образа Ниловны: «Она поняла, что дети в мире поднялись на борьбу против рабства, созданного капитализмом, за подлинно человеческую жизнь, дабы все люди на земле могли жить в любви и дружбе, спокойно, счастливо. Мать поняла это...» [816, 18].

Образ Ниловны — это обобщенный образ матери, волнующий и прекрасный, писал Фэн Нань-цзян в предисловии к одному из последних изданий романа Горького «Мать» в Китае [см.: 773, 6].

Китайские писатели нередко отмечали ту исключительную роль, которую играли персонажи произведений Горького и других советских художников слова в формировании революционного сознания китайской молодежи. Так, в романе писательницы Ян Мо «Песнь молодости», по которому в 50-е годы в Китае был снят кинофильм, героиня Сяо Лин приходит к сознательному участию в революционной борьбе, прочитав произведения «Мать» Горького, «Разгром» Фадеева и «Железный поток» Се-рафимовича.

Многие в Китае впервые приобщились к политике благодаря горьковской «Матери», которую читали даже в гоминьдановских застенках, несмотря на то, что это угрожало смертью [см.: 865, 19. III. 1959]. Однако начавшиеся в 60-е годы в Китае переоценка ценностей и «развенчание старых авторитетов» коснулось и творчества М. Горького.

Так, в некоторых публикациях говорилось, что в романе Горького «Мать» имеются недостатки: вера Ниловны в социализм имеет религиозный характер, — будущее общество она связывает с христианскими «идеалами», а сам автор романа, мол, никак это не разъясняет и не осуждает. Горькому приписываются буржуазно-гуманистические взгляды. Критика обнаруживает их в одобрительных высказываниях Николая о второй поездке Ниловны

в деревню с революционной литературой, в описаниях Андрея Находки.

Авторы подобных высказываний пытались обосновать собственные утверждения тем, что в свое время В. И. Ленин критиковал богостроительские взгляды М. Горького. Известно, однако, что критика эта не имела отношения к роману «Мать» и что существует положительная ленинская оценка этого произведения, ставшая известной в Китае еще в 30-х годах. Делались также попытки исказить эстетические взгляды Горького. При этом полному забвению были преданы широко известные в Китае отзывы Лу Синя и других выдающихся деятелей китайской культуры о Горьком как о великом гуманисте и интернационалисте, который своим художественным творчеством и публицистикой боролся против капитализма, войны и фашизма, выступал за честь и достоинство Человека, за подлинную свободу Человека, за его счастье, любовь, за сохранение культурного наследия всех народов и создание новой общечеловеческой культуры. Замалчиваются также слова Горького из его поэмы «Человек», ставшие девизом творчества великого художника: «Непримиримый враг позорной нищеты людских желаний, хочу, чтобы каждый из людей был Человеком» [455 (V), 366].

Искусно манипулируя цитатами из работ Горького, некоторые китайские критики пытались приписать ему утверждение о невозможности существования общечеловеческого искусства и такой темы в нем, как любовь. Они старались убедить читателей в том, что Горький никогда не рассматривал литературу как человековедение [см.: 706, 24, 27]. Цитируя известное Обращение Горького к революционным писателям Китая 1934 г. [см.: 699, 2], автор одной из статей не без умысла опустил его слова об интернационализме подлинных писателей-революционеров, его призывы «к созданию интернационального социалистического единства рабочей энергии, творящей новую историю», требование разоблачать «теорию расового расчленения народов» [455 (XXVII), 359—360].

Что касается теоретической и практической разработки такой проблемы, как взаимодействие реалистического и романтического начал в творчестве революционных писателей, то, судя по китайским статьям последних лет, оказывается, что она была якобы поставлена и решалась не Горьким в его творческой практике и не всей советской литературой в целом, а кем-то другим.

Для решения вопроса о взаимосвязях русской, советской и китайской литератур, и в частности вопроса о воздействии Горького на китайскую литературу, весьма существенно мнение ведущих деятелей китайской культуры. Мы уже немало цити-

ровали высказывания об исключительном значении Горького для китайской литературы, рожденной движением «4 мая» 1919 г. и вставшей на путь реализма. Не раз говорил об этом и Мао Дунь [736, 51].

Правда, большинству подобных высказываний недостает определенности, — в них обычно констатируется сам факт влияния Горького на китайскую литературу вообще, без связи с творчеством того или иного китайского писателя. Естественно поэтому, насколько ценно для нас каждое, пусть даже самое частное, конкретное наблюдение.

В этом плане весьма интересно высказывание литератора Фань Хая (Оуян Фань-хая) о творчестве китайских писателей середины 30-х годов, опубликованное в журнале «Вэньсюэ цзе» («Мир литературы», 1936, № 4, 81—84). Анализируя рассказы начинающих литераторов — писательницы Бай Лан «На берегу реки Ивалухэ» (о трудностях крестьянской жизни) и писателя Хэй Дина (Юй Хэй-дина) «Своеобразная торговля» (о спекулятивных махинациях капиталистов-иностранцев в Китае и попытках китайских железнодорожников и докеров воспрепятствовать этому)¹⁹, автор статьи приходит к выводу, что оба писателя, да и не только они, в основном овладели горьковским методом изображения пейзажа. У них, как и у Горького, картины природы красочные и жизненные. Однако в отличие от Горького, замечает критик, китайские писатели «еще не в состоянии использовать богатство и обилие красок, применяемых для описания природы, для изображения людей и взаимоотношений между ними». А это значит, что они «следуют Горькому лишь поверхностно, а до существа его творчества так и не добрались» [771, 83, 84].

Советские исследователи, занимающиеся изучением истории современной китайской литературы, творчества отдельных ее мастеров, собирают сведения и материалы, подтверждающие взаимосвязи двух литератур, и в частности воздействие творчества Горького на китайских писателей. Хорошо известны работы В. М. Алексеева, Р. С. Белоусова, В. Б. Кассиса, В. В. Овчинникова, В. В. Петрова, Л. Д. Позднеевой, В. Н. Рогова, В. Ф. Сорокина, Н. Т. Федоренко, Л. З. Эйдлина, в которых приводятся примеры влияния Горького на демократических писателей Китая. Наиболее ярко горьковские традиции, его гуманизм, любовь к трудовому народу и непримиримость к врагам проявились в произведениях Лу Синя.

Акад. В. М. Алексеев, изучая творчество Лу Синя, высказал предположение, что изображение китайского босяка в его повести «Подлинная история А-кью» — результат влияния Горького [см.: 410, 39].

¹⁹ Оба рассказа были помещены в предыдущем номере того же журнала.

Нам известно, что Лу Синь хотел создать роман-эпопею, который бы охватывал события в Китае со времени буржуазной революции 1911—1913 гг. до 30-х годов,— роман, раскрывающий социальную действительность в духе «Жизни Клима Самгина», но болезнь помешала китайскому писателю осуществить свой замысел.

В одном из писем Лу Синь заметил: «Что же касается Горького, то он так велик, что никому с ним не сравниться» [цит. по: 546, 311]. Высоко ценя Горького как художника и человека, Лу Синь весьма оригинально использовал само его имя в одном из своих произведений. Чтобы развенчать героя своего рассказа «Достопочтенный Гао» (1925)²⁰ и подчеркнуть его доходящие до абсурда самомнение и тщеславие, полную его бездарность, китайский писатель прибегает к гротеску. Стоило только этому невежественному бездельнику, типичному представителю реакционной интеллигенции, стремившемуся показать свою образованность и демократичность, объявить себя «почитателем великого русского писателя Гао Эр-цзи» (Горький — в китайской транскрипции) да еще изменить имя на Гао Эр-чу, «чтобы показать свое духовное родство с ним», как он тут же обнаруживает свою ничтожность и никчемность, справедливо замечает В. В. Петров [см.: 539, 193].

Исследуя творчество Ба Цзиня, В. В. Петров отмечает, что романтические мотивы в произведениях китайского прозаика навеяны, в частности, ранними рассказами Горького с их мечтой человека о красоте и счастье [см.: 541, 26].

В статье «Пылающее сердце» [876, 1956, № 11, 3] Ба Цзинь сам говорит об этом влиянии. А несколькими годами ранее он, превосходный переводчик произведений многих русских писателей на китайский язык, писал о том, насколько близки ему образы ранних творений Горького. По словам Ба Цзиня, в «Степных рассказах», переведенных им, он «увидел свою любовь и ненависть, свои мечты и разочарования... Я сам очень люблю эту маленькую книжку, потому что в ней, как в зеркале, я могу увидеть свой собственный облик в прошлом» [цит. по: 541, 26; см. также: 703, 58].

Анализируя роман Лао Шэ «День рождения Сяо-по» (1931), А. А. Антиповский приходит к мысли, что по остроте сатиры и социальной направленности произведение китайского писателя напоминает сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина или «Русские сказки» М. Горького [см.: 425, 7]. Роман Лао Шэ «Развод» (1933), по мнению исследователя, ставит замечательного китайского писателя в ряд борцов против мещанства, с которым всю жизнь боролся Горький [см.: 425, 12]. В. Т. Сухоруков, писавший о творчестве Вэнь И-до, считает, что негодующие строки

²⁰ В русском переводе: «Достопочтенный философ Гао» [см.: 512 (I), 355—366].

китайского поэта о капиталистической Америке из его стихотворения «Одинокый гусь» по своей энергии, выразительности и гротескности, «пожалуй, не уступают некоторым описаниям из горьковского „Города Желтого Дьявола”» [580, 85].

Несколько более подробно хотелось бы сказать о своеобразном воздействии Горького на тогда еще молодого писателя Ван Тун-чжао (1898—1957). Его рассказ «Мальчик на берегу озера» (1922)²¹ написан, как мне представляется, под влиянием горьковского рассказа «Страсти-мордасти».

Как и у Горького, повествование в рассказе «Мальчик на берегу озера» ведется от первого лица. Автор-рассказчик во время вечерней прогулки на берегу озера сталкивается с маленьким Сяо-шунем, семью которого он знал прежде. Лет шесть назад, когда была жива его мать, мальчик был «чистенький, краснощекий», а «теперь почти ничем не отличается от уличного попрошайки» (стр. 37). «В синей холщовой куртке, ноги голые, лицо измазано не то грязью, не то сажей, от него пахнет глиной и потом» (стр. 36). Что же произошло? После смерти матери отец мальчика, рабочий, потерял хорошую работу, опустился, стал по ночам прислуживать в опиекурильне. Потом женился. И вот мачеха, чтобы добыть средства на содержание нищей семьи, вынуждена торговать собой. К ней каждый день приходят «гости», «в вечер по два-три человека... правда, иногда и ни одного...» — рассказывает мальчик (стр. 38). А когда она «принимает гостей», то выпроваживает пасынка из дому, и он коротает время на берегу озера. Как и горьковский Ленка, Сяо-шунь взрослее своих лет: он знает о жизни и то, чего в его возрасте не следовало бы знать.

В отличие от А. М. Горького писатель Ван Тун-чжао подробно объясняет читателю, отчего и почему в обществе происходят подобные явления.

Можно предположить, что китайскому писателю был известен рассказ Горького. Рассказчик дважды вспоминает, что о чем-то подобном он читал. «Теперь я понял, как живет Сяо-шунь. *Точно из какого-то рассказа:* маленький мальчик... босой, растрепанный, с худеньким бледным лицом и ввалившимися глазами, изо дня в день бегают в заросли тростника и камышей на берегу озера... Отец прислуживает в опиекурильне, а мачеха торгует собственным телом: надо ведь как-то жить... Глубокой ночью, когда на улицах уже почти никого не встретишь, его провожают домой мерцающие звезды. А на завтра — опять все то же. Вот мне и кажется, что *все это я где-то читал*» (курсив мой. — М. Ш.).

²¹ «Ху пань эр юй» (букв. «Беседа с мальчиком на берегу озера»). Далее в тексте ссылки даются по изданию: Ван Тун-чжао, Избранные рассказы [662].

Но при этом Ван Тун-чжао пишет о жизни старого китайского общества, вскрывает его язвы. И делает это по-своему, очень своеобразно.

Сравним все же русский и китайский тексты:

«Страсти-мордасти»²²

Днем над городом могуче прошла гроза, обильный дождь размочил грязную глинистую землю (стр. 368).

(Ленька) — А мне — двенадцатый... (стр. 374)

Неопишимо выражение его глаз — внимательных и спокойных, — и я с трудом выносил этот странный нечеловеческий взгляд (стр. 372)

— Она тебя бьет?

— Она-то? Вот еще! Она без меня жить не может!.. (стр. 373)

— Ее надо раздеть, — сказал я.

— Так раздевай, — отозвался мальчик, опустив глаза.

А когда я стал стаскивать с женщины мокрые юбки — он спросил тихо и деловито:

— Огонь-то погасить?

— Зачем же!

Он промолчал...

Раздев женщину, я... сказал ребенку: — Ну, прощай!

Он поглядел на меня и спросил:

— Теперь гасить лампу?

— Как хочешь.

— А ты — уходишь, не ляжешь?

Он протянул руку, указывая на мать:

— С ней?

— Зачем? — спросил я глупо и удивленно.

— Сам знаешь, — сказал он страшно просто и, потянувшись, прибавил:

— Все ложатся... (стр. 370—371).

Я быстро пошел со двора, скрипя зубами, чтобы не зареветь (стр. 384).

«Мальчик на берегу озера»

Вчера шесть или семь часов подряд лил дождь (стр. 34—35).

По голосу я определил, что это мальчик лет одиннадцати-двенадцати (стр. 36).

В устремленном на меня неподвижном взгляде я прочел удивление и понял, что мальчик находит меня, этого «старого друга», довольно-таки странным (стр. 37).

— А она (мачеха. — М. Ш.) тебя бьет?

— Где ей, ей некогда! — решительно заявил он (стр. 38).

— Как же вы не понимаете? — улыбаясь проговорил Сяо-шунь. — Ведь у нас, в переулке Матоу, в каждом доме по вечерам гости... — И он рассмеялся, должно быть, над тем, что я, взрослый и грамотный человек, так плохо разбираюсь в жизни и так мало знаю (стр. 39).

Я медленно побрел домой... Я чувствовал давящую тяжесть в груди... (стр. 41).

Приведенных примеров, мне кажется, достаточно, чтобы обнаружить и некоторое сходство ситуаций, и близость отдельных

²² В тексте указываются страницы рассказа по изданию: А. М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах [455, (XI)].

деталей при создании образа главного героя, и даже сходство в описании явлений природы, сопутствующих развитию сюжета. При всей национальной специфике каждого из рассказов есть общее у них и в том, как они начинаются и заканчиваются.

Как уже говорилось, использование сюжетов из русской литературы, приспособление их к китайской действительности, замена иностранных имен и чужих деталей быта своими, китайскими — прием, довольно распространенный в китайской литературе. Мы уже наблюдали это на примере пьес А. Н. Островского «Бесприданница», «Грех да беда на кого не живет» и «Без вины виноватые» и рассмотрим еще переработку горьковской пьесы «На дне».

Воздействие Горького сказалось и на развитии китайской литературно-теоретической мысли.

Под влиянием марксистско-ленинской эстетики, работ советских авторов, теоретических взглядов Горького в первой половине 30-х годов в Китае начался процесс становления марксистского литературоведения. Несмотря на разгул гоминьдановской реакции, росло и ширилось революционное движение, а вместе с ним росли силы революционной литературы, руководимой Лигой левых писателей Китая.

Одним из ведущих теоретиков Лево́й лиги, первым критиком-марксистом в Китае был Цюй Цю-бо. И пожалуй, здесь целесообразно в качестве примера остановиться именно на его работах, так как в них наиболее отчетливо прослеживается влияние советской эстетической мысли, и в частности горьковских идей. Весьма характерен в этом отношении подход Цюй Цю-бо к проблеме художественного мастерства, насущной для китайских писателей тех лет. Китайский критик рассматривал художественное мастерство в связи с мировоззрением писателя, его талантом и знанием жизни. Для создания художественного произведения «одной только революционной политической позиции явно недостаточно», — писал он. — Нам необходимо разобраться в том, какое художественное воплощение нашли эти политические взгляды в данном произведении» [795 (I), 335]. И если окажется, что оно содержит в себе лишь несколько отвлеченных теоретических положений, то говорить о нем как о художественном произведении нельзя [см. 603, 147]. Цюй Цю-бо отмечал, что каждое произведение литературы должно быть результатом художественного осмысления писателем исторических процессов. Только такое осмысление, основанное на глубоком знании жизни, может привести к созданию конкретных художественных образов — отдельных типов и народных масс. Ибо специфика литературы, пишет он, именно в том, что она «мыслит образами», благодаря впечатляющей силе которых «не только отражает жизнь, но и влияет на нее» [603, 189, 190].

Цюй Цю-бо высмеивает молодых литераторов, которые, как писал Горький, слишком надеются на «вдохновение» и «недоо-

ценивают значение знаний». Он критикует писателей, которые не желают даже со стороны наблюдать и изучать жизнь: «Они берутся за перо лишь после того, как на них снизойдет вдохновение». И с возмущением восклицает: «Им, видите ли, нет нужды наблюдать и исследовать жизнь, им незачем лично... вникать в нее!» [603, 148].

Эту же мысль высказывает и Мао Дунь: «У нас в стране пишущие люди — это в большинстве своем те, кто учится или занимается наукой. У них нет опыта общения с четвертым классом, как у Горького, который работал пекарем, или как у Достоевского, странствовавшего по Сибири. Как может быть правдивым изображаемое ими, если им недостает впечатлений?» [цит. по: 576, 127].

Касаясь проблематики произведений пролетарской литературы, Цюй Цю-бо указывал, что в них «должна отображаться... революционная борьба, и не только отдельные герои революции, но прежде всего массовый героизм» [795 (II), 891]. Этот призыв Цюй Цю-бо к пролетарским писателям показывать массы в своих произведениях смыкается с горьковским требованием «изобразить героизм массы и рядовой единицы» [455 (XXX), 409].

Пролетарские писатели, считал Цюй Цю-бо, призваны создавать не просто летопись революции, показывать не отдельные случаи и факты, а рисовать цельные полотна народной жизни. И эта мысль тоже перекликается со словами Горького, обращенными к советским писателям: «Нужно учиться давать синтезы, не отрывки и клочья. Нужно широкое обобщение, большие картины» [455 (XXIV), 5]. Задачу нового искусства китайский критик-марксист видел в том, чтобы на основе глубокого проникновения в ход разворачивающихся событий, изучения жизни народа создавать яркие образы и тех, кто, говоря словами А. Н. Толстого, «пылал на кострах революции». Принципы изображения революции в произведениях искусства, как их понимал Цюй Цю-бо, очень близки также принципам, которых придерживался К. С. Станиславский: «— Мало показать на сцене революцию только через толпы народа, идущего с флагами. Надо показать революцию через душу человека — действующего лица...» [цит. по: 582, 104].

Горький не раз предостерегал писателей от схематичного и невыразительного изображения представителей враждебного мира. «Не следует жалеть красок для изображения врага», — писал он [455 (XXVII), 430]. И замечал: «Человек-товарищ изображается в таком ослепительном освещении, что его уже совсем не видишь; человека-врага принято изображать одноцветно — черным и почти всегда дураком. Не думаю, чтоб это было правильно» [455 (XXIV), 278].

В сущности те же мысли содержатся и в программной работе Цюй Цю-бо «Актуальные вопросы пролетарской литературы

для широких народных масс» (1931). Китайский критик решительно выступает против тех писателей, которые в своих произведениях допускают упрощенчество, создают образы и характеры по каким-то стандартам. «Контрреволюционеры,— пишет Цюй Цю-бо, критикуя подобные произведения,— обязательно дикие звери... Революционеры — непременно мудрые и добродетельные, твердые, настойчивые, решительные и т. п.» «Но жизнь ведь не так проста!— восклицает он.— Враги, друзья, союзники... не являются цветами, вырезанными из бумаги,— все они живые люди!» Подобное же упрощенчество в искусстве чревато, по твердому убеждению Цюй Цю-бо, опасными последствиями: такая литература будет идейно разоружать массы, сделает их беспомощными перед лицом коварного врага, перед сложностями жизни [см.: 603, 150].

Цюй Цю-бо, разрабатывая творческий метод пролетарского реализма (так называл его китайский писатель), не ограничивался требованиями правдивого изображения действительности. Пролетарский реализм, по Цюй Цю-бо, предполагал освященный великими идеями и революционным пафосом показ далеких целей, светлых идеалов, предполагал романтическую приподнятость образов и характеров. «Призыв не забывать о важнейших предпосылках реализма,— разъяснял Цюй Цю-бо,— отнюдь не означает, что можно отбросить в сторону и пафос, и идеи, и конечную цель». Напротив, «подлинный реализм... призван отображать великую героическую борьбу, происходящую в современном мире, дух самопожертвования во имя светлых идеалов, пафос революционных битв... во имя далеких целей» [795 (II), 1008]. Тем самым Цюй Цю-бо подчеркивал органическую связь пролетарского реализма с революционным романтизмом, что также созвучно мыслям Горького [см.: 455 (XXVII), 159].

Цюй Цю-бо еще не применял в своих работах нового для того времени термина «социалистический реализм». Но пролетарский реализм, как его понимали и Лу Синь и Цюй Цю-бо, вплотную подходил, на наш взгляд, к социалистическому реализму. Об этом, в частности, свидетельствуют призывы Цюй Цю-бо, обращенные к китайским пролетарским писателям, изображать жизнь в ее исторически конкретной революционной правдивости, выходить из узких рамок частной семейной жизни, показывать тесную связь индивидуума с коллективом, личности — с народом, с широкими, исторически значимыми движениями, раскрывая при этом величие и благородство простых людей, способных на подвиг во имя достижения революционных идеалов [см.: 603, 143, 144, 149; 795 (II), 891, 1008].

В ходе дискуссии 30-х годов с буржуазными китайскими литераторами, проповедовавшими «свободу творчества», аполитичность искусства, Лу Синь и Цюй Цю-бо, опираясь на ленинское учение, на выступления А. В. Луначарского и М. Горького, решительно отстаивали партийность литературы.

«Литератор думает, что литература — его частное дело, — писал Горький, развивая известную ленинскую мысль. — Это вреднейшая чепуха. Литература никогда не была личным делом Стендаля или Льва Толстого, она всегда — дело эпохи, страны, класса» [455 (XXVI), 48—49].

Эту же мысль мы находим в высказываниях Цюй Цю-бо: «Каждый писатель, — сознательно или бессознательно, берется ли он за кисть или же хранит молчание, — является представителем идеологии какого-либо класса. От огромной западни, называемой классовым обществом, нигде невозможно спрятаться, а тем более невозможно стать неким „надклассовым человеком“» [603, 203].

Призывы Цюй Цю-бо к китайским революционным писателям использовать в своем творчестве опыт народного искусства, в частности народные песни, говорят о его проникновении в суть ленинских указаний о народности искусства. «Пролетарскую художественную литературу, как ее понимал Владимир Ильич, — писал Горький, — мы можем создать только при условии опоры на живой, непрерывно растущий опыт массового творчества» [455 (XXVI), 279]. Цюй Цю-бо выражал уверенность в том, что литература и искусство трудового Китая, а не Китая помещиков, несомненно будут созданы на основе революционного творчества широких народных масс [603, 205].

Творчество Горького оказало воздействие и на развитие публицистического жанра в китайской литературе 20—30-х годов.

Особое место в критическом наследии Цюй Цю-бо занимает его предисловие к «Сборнику избранных публицистических произведений Лу Синя» (1933). В нем впервые в китайском и мировом литературоведении была определена выдающаяся роль Лу Синя в борьбе за создание новой китайской литературы, впервые в Китае оценено значение такого литературного жанра, как публицистика, сделан важный шаг в исследовании связей, существующих между публицистикой Горького и Лу Синя.

Как известно, значительную часть наследия Лу Синя составляют литературно-критические и публицистические статьи, тесно связанные с его художественными произведениями. «Цзавэнь» — «пестрые заметки» или «цзагань» — «разные впечатления» Лу Синя отличаются острой идейной направленностью, боевитостью и высокими художественными достоинствами. Однако даже некоторые прогрессивно настроенные китайские писатели того времени часто недооценивали значение своеобразной публицистики Лу Синя, насмешливо называя его «специалистом по пестрым заметкам». А враги Лу Синя, который твердо обещал: «Такую вещь, как публицистика, я все-таки, пожалуй, рискну протащить в башню высокой литературы» [724 (VI), 231], открыто пытались воспрепятствовать публикации и распространению его боевых фельетонов.

На насмешки и презрительные клички скрытых и явных про-

тивников у революционных литераторов есть один ответ. «Чем ты думаешь меня попрекнуть? Тем, что огромное пламя энтузиазма, при свете которого я хочу перестроить мир, горит также и в моем художестве?» — процитировал Цюй Цю-бо известные слова А. В. Луначарского, выступившего в свое время при подобных же обстоятельствах в защиту Горького [506, 551].

Цюй Цю-бо находит много общего в творческой судьбе Лу Синя и Горького. Оба они — революционные писатели, которые открыто заявили о своем участии в общественной борьбе и выразили свои идеалы в художественном творчестве, и оба они — страстные публицисты. «Помимо романов, рассказов и пьес, — напоминает Цюй Цю-бо, — Горький написал множество открытых писем и публицистических статей, в особенности за последние несколько лет — в период наиболее напряженной общественной и политической борьбы» [603, 215]. Последние 15 лет, читаем мы дальше в «Предисловии» Цюй Цю-бо, Лу Синь систематически пишет статьи по различным вопросам, так называемые «пестрые заметки», и одно то, что кое-кто пытался объявить Лу Синя «нехудожником», в чем, заметим мы, в свое время рапповцы обвиняли Горького, лишь «подтверждает боевое значение этого литературного жанра» [603, 216]. В созданном Лу Синем стиле политических выступлений — кратких заметок — Л. Д. Позднеева прослеживает влияние творческих традиций не только Горького, но и русских революционных демократов Белинского и Добролюбова [см.: 547, 404].

Достаточно призадуматься над событиями прошедших 20 лет в Китае, пишет далее Цюй Цю-бо, чтобы понять причины возникновения «пестрых заметок». Острая социальная борьба привела к тому, что писатели лишились возможности излагать свои политические взгляды, выражать сочувствие борьбе народных масс. Пестрые же заметки — фельетоны — оказались способными быстро откликаться на повседневные события. Благодаря Лу Синю литературный жанр «пестрых заметок» стал синонимом полноценного произведения литературы — таков вывод, к которому приходит Цюй Цю-бо.

Как мне кажется, аллегории Лу Синя и Цюй Цю-бо, использованные ими в фельетонах, напоминают инсказанья из горьковской дореволюционной публицистики. Анализируя, например, сборник Лу Синя «Под роскошным балдахином», а также его «Продолжение», Цюй Цю-бо приводит поразительные по своей меткости характеристики, которые дает писатель весьма живучим типам современного ему китайского общества — ретроgrадам, реакционерам всех мастей, лицемерам и мещанам. Это: «льстивые кошечки», «ищейки, еще более свирепые, чем их хозяева», «комары, пьющие человеческую кровь, спешащие заблаговременно поохать, покряхтеть и высказать свое критическое суждение», «мухи, жужжащие целый день и замолкающие лишь для того, чтобы полакомиться жиром, потом и тут же нагадить»

[см.: 603, 229]. Приведу также аллегории самого Цюй Цю-бо, автора многих боевых фельетонов. Вот, к примеру, из памфлета «Туча»: «пожирющие поля земляные пауки», т. е. ненасытные помещики-мироеды, «чудовища с железными утробами» — сами буржуи, а также их капиталистические предприятия [см.: 603, 105—106].

А вот что писал в «Самарской газете» (1895, № 179) Иегудиил Хламида:

«Мы сидели в саду на лавочке... Над нами висел зеленый полог ветвей, и солнечные лучи, проходя сквозь него, бросали на траву зеленые пятна света...

Крохотные букашки разнообразных форм и цветов нервно копошились в траве, ползали, исчезали, снова появлялись; муравьи что-то таскали в своих сильных челюстях...

Малюсенькие букашки во всю мочь устранивали „как лучше” свою краткую жизнь.

Веселая и, полагаю, остроумная мысль пришла мне в голову:

„А не заняться ли нам от скуки, по примеру букашек, муравьев и других микроскопических насекомых, устроением нашей жизни, как лучше”».

И И. А. Груздев, из книги которого я привел горьковскую статью, пишет: «Так Иегудиил Хламида говорил о революционном перевороте и о кипучей деятельности людей, которые устроили бы жизнь „как лучше”» [460, 103].

Дань жанру боевой публицистики отдал, как отмечено выше, и Цюй Цю-бо. За три года (1931—1933), проведенные в шанхайском партийном подполье, он написал более 60 фельетонов, памфлетов и публицистических статей, многие из которых перекликались с выступлениями Горького. Публицистика Цюй Цю-бо получила высокую оценку Лу Синя, который как-то сказал: «Статьи Ху Кэ (один из многочисленных псевдонимов Цюй Цю-бо.— М. Ш.) всегда ясны и понятны, и это, право же, достойно преклонения» [цит. по: 744, 101].

Статьи Цюй Цю-бо, как и фельетоны Лу Синя, остаются и поныне непревзойденными образцами художественной публицистики в китайской литературе. В них нашли отражение различные стороны политической и литературной жизни Китая тех лет, борьба китайского народа.

Под влиянием Горького Цюй Цю-бо написал статью «О женщинах» (1933), в которой выступил в защиту женщин своей страны, лишенных элементарных человеческих прав. Как и Горький, Цюй Цю-бо боролся против косности и рутины («Как доходят до абсурда», 1933), разоблачал мещанскую и рабскую идеологию, насаждаемую буржуазией в китайском народе («Актуальные вопросы пролетарской литературы для широких народных масс», 1931). Как видно, не случайно свою статью, посвященную девятой годовщине со дня смерти Горького и деся-

той годовщине со дня гибели Цюй Цю-бо (опубликована 18 июня 1945 г., в день их памяти, в чунцинской газете «Синьхуа жибао»), китайский литератор Линь Мо-хань назвал «Выкорчем рабскую идеологию».

Поистине горьковским пафосом наполнена антивоенная публицистика Цюй Цю-бо — такие его статьи, как «Массовая литература и искусство и борьба против империалистической войны», «Молодежный сентябрь» (1931), «Битва за Шанхай и военная литература» (1932). В них Цюй Цю-бо выступает как интернационалист, поборник мира и братской дружбы трудящихся всего земного шара, как друг Советского Союза. Обращаясь к трудовой молодежи Китая и всего мира, писатель предупреждает об угрозе новой братоубийственной бойни, которую в то время готовил и уже частично развязал международный империализм. Он говорит о попытках империалистических сил задушить Страну Советов и рассматривает борьбу в защиту СССР как борьбу трудящихся всех стран за свое собственное существование [см.: 603, 109, 163].

Цюй Цю-бо страстно призывал китайский народ к революции и горячо верил в ее победу. В произведении Цюй Цю-бо «Перед бурей» (1931), которое можно назвать стихотворением в прозе, проявилось высокое мастерство автора, его умение в индизказательной форме донести до читателя свои сокровенные мысли и чаяния, веру революционера в счастливое будущее. Писатель знает, что светлое завтра само по себе не придет. Наступит оно лишь после того, как грянет буря, грозные раскаты которой уже прокатились над Освобожденными районами Китая. «Только ты одна, только ты, буря, можешь вернуть нам лучезарный, сверкающий мир! Только ты!» [603, 121]. По своей образности, поэтичности и революционной направленности «Перед бурей» близко к горьковскому «Буревестнику».

В статьях, фельетонах и памфлетах Цюй Цю-бо создана целая галерея запоминающихся отрицательных образов — милитаристов, сотрудничающих с оккупантами, политических спекулянтов, интриганов, грабителей народа и прислужников империалистов, одержимых неутомимой жадной обогащения. Его сатира направлена своим острием на разоблачение порядков полупфеодального полуколониального гоминьдановского Китая.

Новаторство сатиры Цюй Цю-бо — в ее новой, социалистической идейности, в марксистском мировоззрении и интернационализме. Пафос отрицания реакционного строя в Китае сочетается в его публицистике с утверждением нового — растущих сил пролетариата и всего народа, исполненных глубокой веры в счастливое будущее. Идейность и художественное мастерство, действенность и ярко выраженный общественный характер публицистических произведений Цюй Цю-бо ознаменовали собой важный этап в развитии китайской литературы.

В первые годы после образования КНР в стране широко и

плодотворно использовались идеи Горького о постановке переводческого дела, о развитии очерковой литературы. Так, опираясь на опыт написания в СССР под руководством Горького «Истории фабрик и заводов», китайские писатели в содружестве с тружениками многих предприятий создали книгу «Пятьдесят лет Пекинской электростанции», появившуюся в апреле 1958 г., а в течение следующих двух лет таких книг вышло несколько десятков [подробно см.: 576, 232].

Три с половиной десятилетия назад акад. В. М. Алексеев говорил о широком распространении в Китае театра Горького как о специальном предмете исследования, как «о *некоей особой статье*» [410, 320; курсив мой.— М. Ш.]. Сейчас, пожалуй, настало время в известной мере восполнить все еще существующий в этом вопросе пробел: собрать воедино сведения о переводах и изданиях в Китае пьес Горького и дать максимально полную их библиографию; разобраться в оценках его драматических произведений в китайской литературной критике и таким образом определить, что служило критерием отбора для их перевода, распространения и обусловило их последующую популярность; наконец, остановиться на сценической жизни горьковских пьес в Китае.

Первой горьковской пьесой, переведенной на китайский язык, была «На дне». По свидетельству литературоведа Гэ И-хуна, в переводе Ван Дао-юаня под названием «Едянь» («Ночлежка») она печаталась на страницах журнала «Дачжун вэньи» за 1930 г. [см.: 688, 90]. Впоследствии пьеса выдержала в Китае еще около 20 изданий. Довольно часто китайские переводчики с японского и английского языков сохраняли в своих переводах, как нами уже отмечалось, те названия, которые давали этому произведению их зарубежные коллеги — «Ночлежка», «Нижний слой», «Омут». Горьковская пьеса переводилась в Китае и под подлинным названием [181; 184]. Интересно отметить, что помимо почти обязательных послесловий переводчиков в отдельные издания пьесы Горького в Китае, как правило, включались исследовательские статьи: Нобори Сёму («Художественная и социальная значимость „На дне“», «О Горьком и его пьесах»), С. С. Данилова («О пьесе „На дне“»), К. С. Станиславского («О пьесе „На дне“» — раздел из его книги «Моя жизнь в искусстве»), В. Ермилова («Основная идея пьесы „На дне“») и других ²³.

Вскоре после выхода в свет перевода «На дне» появилась еще одна замечательная пьеса Горького, «Егор Булычов и другие», в переводе известного к тому времени мастера, одного из

²³ Подробно см. мою статью «Драматургия А. М. Горького в Китае» [624, 67].

пионеров перевода русской классики непосредственно с языка подлинника — Гэн Цзи-чжи. Под названием «Булычов» пьеса печаталась с продолжением в журнале «Вэньсюэ» (№ 4—6) за 1933 г., т. е. на следующий год после создания Горьким этого произведения. Впоследствии перевод Гэн Цзи-чжи был включен в книгу «Избранное» [133 (III)]. В 1938 г. появилась вторая журнальная публикация «Егора Булычова» в коллективном переводе Фу Тяня и Синь Шэна [915, вып. 2, № 1], а в 1940 г. пьеса вышла отдельным изданием под названием «Среди родни» [113]. Затем Цзяо Цзюй-инь перевел с английского языка «Неоконченную трилогию», состоящую из пьес «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» [190]. В послесловии к изданию этой книги в 1949 г. переводчик излагает творческую биографию М. Горького-драматурга, основываясь главным образом на работах Д. Мирского («История русской литературы»), М. Горького («Воспоминания о Чехове»), К. С. Станиславского («Моя жизнь в искусстве»), Вл. И. Немировича-Данченко («Моя жизнь в русском театре»).

Отдельным изданием тоже в переводе Цзяо Цзюй-иня пьеса «Егор Булычов и другие» вышла лишь в 1950 г. [111; 112]. В дальнейшем она печаталась в Китае еще не менее четырех раз [109; 110—114].

Помимо уже упомянутого издания «Неоконченной трилогии» пьеса «Достигаев и другие», по имеющимся данным, трижды выходила отдельными книгами [106—108].

В 1941 г. известный переводчик Лоу Ши-и впервые в Китае перевел с японского языка пьесу «Враги» [75]. В предисловии он отмечал, что пьеса, написанная в том же году, что и роман «Мать», является важным произведением драматурга. В зависимости от того, кого изображает Горький в своих произведениях, Лоу Ши-и делит все творчество писателя на три периода: когда он писал о босяках, об интеллигенции и о рабочем классе. В последующие годы пьесу «Враги» в Китае издавали неоднократно [72—74].

По тем сведениям, которыми мы располагаем, «Варвары» в Китае отдельным изданием выходили всего дважды [53], как и «Мещане» [167], «Дети солнца» [96; 97], «Зыковы» [131] и «Чудаки» [260], а «Сомов и другие» [235]²⁴ и «Последние» [211] — один раз, «Васса Железнова» (речь идет о втором варианте горьковской пьесы) — четыре раза [56—58]. Горьковский «Пропагандист» был опубликован в виде киносценария в журнале «Чжунсу вэньхуа» [927, VIII, 1941, № 6].

Пьесы Горького в Китае издавались также в виде специальных сборников, включались они и в сборники избранных про-

²⁴ Книга была приурочена к 10-й годовщине смерти А. М. Горького. До отдельного издания пьеса печаталась в журнале «Сулянь вэньи» («Литература и искусство СССР», 1943, № 4) в переводе Сюэ Сяна.

изведений писателя. Например, в сборник «Пьесы» [213] включены «На дне» и «Враги» в переводе Лу Фэна, «Мещане» в переводе Линь Лина и «Егор Булычов и другие» в переводе Цзяо Цзюй-иня. В «Собрание драматических произведений» Горького [232 (I—III)] вошло 16 пьес: «Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги», «Последние», «Фальшивая монета», «Чудаки», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Дети», «Зыковы», «Старик», «Сомов и другие», «Васса Железнова» в переводах Линь Лина, Фан Синя, Тан Фу-чжи, Чэнь Бин-и, Цзяо Цзюй-иня. Во введении от издательства (т. I, стр. 2), в частности, говорится: «Пьесы Горького являются классическим образцом драматургии социалистического реализма. В них нашел свое воплощение индивидуальный стиль автора. Язык его пьес точен и очень насыщен — каждое слово, каждая реплика имеют глубокий философский смысл. Особое внимание драматург уделял созданию ярких человеческих характеров, он превосходно умел точно и глубоко раскрыть духовный мир каждого образа...»

Помимо двух названных сборников, куда включались горьковские пьесы, Гэ И-хун упоминает еще об одном — «Известные русские пьесы» [16], составленном Чжэн Чжэнь-до из 40 пьес 18 авторов, в который вошли «Мещане» и «На дне» [см.: 688, 89].

Том третий «Избранного» М. Горького [133 (I—VI)] посвящен драматургии. В нем помещены «На дне», «Егор Булычов и другие», а также статья «М. Горький — драматург» и работа Нобори Сёму «Художественная и социальная значимость „На дне“».

Таким образом, в 30-х — начале 60-х годов все драматургическое наследие Горького было переведено и опубликовано в Китае. Наибольший успех, как это видно хотя бы по количеству переводов и изданий, имела пьеса «На дне».

Об этом выдающемся произведении, рисующем страдания отверженных, сброшенных капитализмом на «дно» жизни людей и вместе с тем воспевающим величие Человека, его творческий разум, в Китае знали еще до первого перевода пьесы на китайский язык. Знали прежде всего по многочисленным статьям о Горьком, которые появились в китайской периодике с начала 20-х годов.

Как сообщает Гэ И-хун, известный в свое время драматург Сун Чунь-фан одним из первых начал знакомить китайскую общественность с пьесами выдающихся русских и советских драматургов, с деятелями театра. В статьях, опубликованных до и после движения «4 мая» 1919 г., он писал о Л. Толстом, Чехове, Андрееве, Горьком и Станиславском, выражая особое восхищение «Властью тьмы», «Дядей Ваней», «На дне» [см.: 688, 88]. В 20-е годы высокую оценку пьесе «На дне» дал Цюй Цю-бо, поставив ее в один ряд с такими творениями Горького — «провозвестника крушения старого мира», «писателя трудовой бед-

ноты» [см.: 804, 151], как «Мать», «Фома Гордеев», «Трое» и «Варвары» [см.: 793, 219—221].

Несколько позже, в начале 30-х годов, стали появляться статьи, специально посвященные драматургии Горького. Они еще не имели исследовательского характера и, как правило, содержали общие сведения по указанной теме. Одной из первых работ подобного рода следует, пожалуй, считать опубликованную в 1931 г. в двух номерах еженедельника «Вэнь синьвэнь» [877, № 22, 23 от 10 и 17 августа] заметку Кэ Эр-да «Горький—драматург».

И если до появления на китайском языке пьеса «На дне» была известна лишь единицам, читающим по-русски или на других иностранных языках, то по выходе в свет в переводе она сразу же обрела широкий круг читателей. «Это произведение,— говорил Фэн Сюэ-фэн,— дало возможность китайскому народу и китайским писателям ознакомиться с духом творчества великого Горького и составить представление о внутреннем мире, мыслях и чувствах людей из „низов“ старой России» [594, 24]. Поразительная схожесть условий жизни обездоленных в царской России и гоминьдановском Китае, актуальность поставленных драматургом проблем, простота и ясность языка и мысли, яркие, запоминающиеся образы — вот что привлекало китайского читателя в столь близкой ему по духу и содержанию горьковской пьесе. Именно эти обстоятельства и обусловили прежде всего обращение к ней многих переводчиков, послужили причиной последующей ее популярности.

О повышенном интересе к пьесе Горького в Китае свидетельствует также и то, что еще до появления первого печатного перевода «На дне» пьеса ставилась на любительской сцене. Вот что пишет по этому поводу В. М. Алексеев: «Уже в 1928 г. студенты в Бэйпине и китайские же студенты в Токио ставили в театре „На дне“». Далее автор статьи приводит интересный факт о том, что «драматург Тянь Хань инсценировал роман „Мать“, и в 1934 г. эта пьеса шла в Ханькоу с успехом»²⁵. Важен его вывод, вновь подтверждающий особое отношение к произведениям Горького в Китае. Постановка горьковской пьесы, инсценировка его романа — «все это является,— пишет В. М. Алексеев,— делом необычным для Китая, где театр европейских форм усваивается с трудом; во всяком случае, шекспировский театр, несмотря на всю его пропаганду в школах и повсюду, долгое время не осваивался в Китае и часто давал лишь сюжеты для

²⁵ Свою работу Тянь Хань посвятил 40-летию творческой деятельности М. Горького. Текст инсценировки романа «Мать» опубликован в 1932 г. в «Вэньсюэ юэбао» [884, 1932, № 4, 1—12]. В том же номере помещены и другие материалы: статья В. Кирпотина «Великий Горький», Р. Роллана «О Горьком», «Хронология жизни М. Горького», составленная Шэнь Дуаньсянем (Ся Янем), а также сообщение о торжественном заседании в Большом театре в Москве, посвященном 40-летию творчества Горького.

новелл, т. е. как бы возвращался на китайской почве в свое первобытное состояние» [410, 320].

Пьесы Горького — «На дне», «Мещане», «Егор Булычов и другие», «Враги» — шли и на китайской профессиональной сцене. О постановке первых трех пьес в Шанхае и Пекине имеются воспоминания постановщиков или людей, которые видели спектакли. Факт постановки «Врагов» почерпнут нами из статьи Гэ Бао-цзяня [см.: 467, 228]. Н. Т. Федоренко расширяет наше представление о географии горьковских спектаклей в Китае. «Многие пьесы Горького, — отмечает он, — неоднократно исполнялись на сцене в Шанхае, Чунцине, Куньмине и в других городах» [591, 434]. Вообще, повторю, постановка русских и советских пьес — нередкое явление в театральной жизни Китая 30-х — начала 60-х годов.

Как и пьесы А. Н. Островского «Грех да беда...», «Бесприданница», «Без вины виноватые», пьеса «На дне», прежде чем ее увидел китайский зритель, была переработана и подвергнута национальной адаптации.

Использование иностранных сюжетов в китайской литературе, как в свое время и в других литературах мира, было явлением вполне закономерным. В период зарождения и развития новой литературы и драматургии переделки часто становились фактом национальной культуры. Благодаря им китайские писатели, их авторы, накапливали творческий опыт. Но главное — национальная адаптация служила одним из средств привлечения внимания китайских читателей и зрителей к важным общечеловеческим проблемам, уже нашедшим свое воплощение в мировом искусстве.

Не случайно поэтому в молодой китайской кинематографии 20-х годов часто прибегали к переделкам произведений европейских писателей. Особым вниманием была отмечена «Дама с камелиями» А. Дюма-сына — существовало несколько вариантов киносценариев, созданных в разное время и одинаково перенесенных на китайскую почву, как и экранизированный известным драматургом Хун Шэнем в 1928 г. «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда [см.: 585, 27]. Китайский фильм назывался «Веер молодой госпожи». Пьеса под таким же названием, в которой все реалии и имена действующих лиц были заменены на китайские, ставилась в Китае еще в 1923 г. [см.: 514, 51, 54].

Однако наличие многочисленных переделок в Китае той поры вовсе не означает, что все без исключения пьесы иностранных драматургов подвергались тогда национальной адаптации. Более того. Наряду, например, с переработкой упомянутой пьесы О. Уайльда в Китае 20—30-х годов с большим успехом шла «Нора» Г. Ибсена — в своем первоизданном виде, но, конечно, в переводе на китайский язык. Одновременно с тремя названными выше переработанными пьесами А. Н. Островского, как уже указывалось, с исключительным успехом вплоть до конца 50-х

годов на китайской сцене шла, в частности, его «Гроза», не подвергавшаяся переделкам.

Одновременность распространения в Китае переработанных и просто переведенных на китайский язык произведений одного и того же зарубежного драматурга (как это было, например, с произведениями А. Н. Островского и М. Горького) лишает исследователя возможности особо выделить период национальной адаптации в качестве одного из этапов популяризации творчества данного писателя в этой стране. Что же касается причин, по которым одни пьесы иностранных авторов подвергались переработке, а другие нет, то однозначно ответить на этот вопрос не представляется возможным. По всей вероятности, не нуждались в переработке те произведения, которые хотя и строились на иностранном жизненном материале, но по своей проблематике и содержанию были очень близки китайскому читателю и зрителю. Ему, например, была, несомненно, понятна воссозданная в «Грозе» мрачная, сонная, полная всяких предрассудков жизнь. Понятна потому, повторяю, что то же «темное царство», то же бесправие женщины было и на его родине.

Исследование переделок произведений русских писателей, ставившихся в зависимости от степени адаптации явлениями китайской национальной литературы, позволяет сделать вывод, что национальная адаптация — закономерное явление не только в старинной литературе разных народов, она довольно широко распространена и в современной литературе; что в рамках национальной адаптации возможна не только частичная, но и коренная переделка основного замысла драматурга, автора оригинала.

Проследим это на примере переработки «На дне».

По предложению руководителя шанхайской драматической труппы «Кугань цзюйтуань» («Гяжкий труд») режиссера Цзо Линя, драматурги Ши То и Кэ Лин в 1944—1945 гг. перевели «На дне» на китайский язык и коренным образом переработали пьесу. Местом ее действия стал Китай, а все действующие лица — китайцами: Настя — шанхайской проституткой, Костылев — содержателем шанхайского притона [см.: 491, 172]. Лука превратился в старика-нищего Чуаня, сапожник — в Ляня, сестра хозяйки ночлежки Наташа — в сестренку Ши [см.: 645] и т. д. В переработанном варианте пьесы исчез персонаж, соответствующий Сатину [см.: 803, 39].

Переработка пьесы вызвала одобрительные отклики китайской литературной и театральной общественности. О ней как о «блистательном успехе» и значительном явлении «на китайской сцене за прошедшие десять с лишним лет» отзывались такие знатоки и ценители искусства, как Тан Тао и Чжэн Чжэнь-до [см.: 810, 166]. Писатель Ба Цзинь тоже откликнулся на это событие: «Много лет тому назад я прочел пьесу Горького. Теперь эту же пьесу я прочел в переделке писателей Кэ Лина и

Ши То. Персонажи, характеры, пафос — все это целиком наше собственное, китайское, и тем не менее я узнаю старых знакомых, героев произведения Горького. Какие у них добрые души! Они умеют любить и ненавидеть. Это не пьеса, это жизнь, настоящая жизнь!» [цит. по: 645].

Писатель Цао Сы ставил вопрос несколько шире. Он выступал против мешанины, которая возникала при частичной переработке пьес иностранных авторов. Успех переработки «На дне» он объяснял сходством тяжелых жизненных условий трудящихся царской России и современного ему Китая.

«Переделка иностранных пьес,— писал он,— сводилась у нас к тому, что авторы переводили на китайский язык имена некоторых действующих лиц пьесы, Лондон или Париж меняли на Пекин, а пышный обед заменяли празднованием дня рождения или свадьбой. Содержание же пьесы оставалось иностранным. Режиссеру и актеру неизвестно было, что делать с этими не китайскими, а иностранными персонажами, с европеизированным диалогом, с чуждым сюжетом.

Почему из переделанного русского произведения получилась удачная китайская вещь? Это объясняется прежде всего близостью Китая к России. Кроме того, герои пьесы „На дне” живы еще в Китае и поныне» [цит. по: 645].

С доводами Цао Сы по поводу недопустимости эклектических переделок можно было бы согласиться, если бы в них не проскальзывала мысль о том, что иностранные сюжеты, иностранные произведения вообще непонятны китайцам. И уже совсем откровенно подобное мнение высказали бывшие участники постановки переработанного варианта «На дне», с которыми десять лет спустя после спектакля встретился и беседовал в Китае режиссер Б. Кульнев, работавший в 50-е годы в Пекинской театральной академии как советский специалист. На его вопрос о причинах переделки они ответили: «Боялись, что китайский зритель Горького иначе не поймет» [цит. по: 491, 172].

Премьера переработанной пьесы «На дне», которая состоялась в начале 1946 г. в шанхайском театре «Лафайет» в исполнении драматической труппы «Кугань», прошла с большим успехом. «Средние пьесы китайских драматургов,— сообщал тогда в „Письме из Шанхая” М. Якшамин,— в театрах Шанхая идут два-три дня, иногда неделю, хорошая пьеса — до трех недель. „На дне” шла успешно 53 дня подряд в одном театре, и по просьбе публики эта постановка была возобновлена еще на три дня» [645].

Вскоре после премьеры один из авторов переработки, Ши То, писал: «То, что мы показываем на сцене, не выдумка, не сказка, а уголок мира, в котором мы живем. Персонажи пьесы— это так называемые отбросы общества. Общество сломало их, сбросило в это мрачное место, обрекло на разложение... Но и у них есть чувства, есть любовь, они стремятся выкарабкаться

из этой ямы к солнцу, к свободной жизни, но силы общества толкают их еще глубже» [810, 166].

Режиссер Цзо Линь, постановщик спектакля, в статье «Как труппа „Кугань” ставила „На дне”» отмечал трудности, с которыми столкнулась труппа при работе над пьесой. «Мы долго не ставили „На дне” потому,— вспоминал он,— что не надеялись на свои силы... Всем нам, и авторам переработки, и режиссеру, и актерам, и художникам по декорациям и костюмам, была незнакома жизнь общественного „дна”. У этих „отбросов общества”— проституток, воров, опустившихся актеров, босяков, нищих и бродяг— жизнь была хотя и чрезвычайно грязная, но вместе с тем и чрезвычайно богатая. Ведь в мусорном ящике среди отбросов бывают и ценные вещи. Так и среди этих осколков общества многие способны на глубокие чувства и страдания! Мы думали, как же нам изобразить все это, вместе взятое? Вот в чем состояла главная трудность... Вспомнив, что при первой постановке „На дне” на сцене Московского художественного театра К. С. Станиславский водил всю труппу на Хитров рынок, мы тоже всем коллективом отправились в самые мрачные наши районы, дабы ближе узнать подлинную жизнь...» [789, 168].

Как мне кажется, именно в этом стремлении исходить из подлинной жизни при работе над спектаклем сказалось огромное положительное воздействие драматургии А. М. Горького, системы К. С. Станиславского на формирование реалистического театра в Китае.

В китайском литературоведении имеется и критическое суждение о переработке «На дне». Оно содержится в статье Чжэн Цяня, исследователя из Юньнаньского университета. Отмечая, что переделка пьесы в общем принесла положительный результат и облегчила ее восприятие китайским зрителем, он сожалеет о том, что в переработанном варианте не оказалось персонажа, соответствующего горьковскому Сатину. Отсутствие в пьесе известного монолога, восхваляющего Человека, вполне справедливо замечает критик, «ослабило социальное звучание пьесы и снизило ее эстетические достоинства» [803, 39]. Речь, таким образом, шла в сущности не о горьковской пьесе, а о каком-то новом произведении китайской литературы, китайской драматургии.

И это действительно так. Ведь сатинский монолог— прямое противопоставление пошлому утешительству Луки, его проповеди смирения и терпения. Революционный заряд пьесы М. Горького «На дне» — именно в монологе Сатина, в его словах о Человеке.

По свидетельству советского журналиста А. Л. Тер-Григоряна, в 1962 г. в пекинском театре «Тяньцяо» еще ставился спектакль по «Ночлежке» — китаизированному варианту «На дне». Но «китаизация» состояла не только в изменении названия

пьесы, не только в упразднении Сатина,— Лука, которого Горький, как нам представляется, изобразил ханжой, на сцене «Тяньцяо» вырос в образцово-показательную личность.

К сожалению, помимо краткой информации М. Якшамина [645] и приведенного выше замечания А. Л. Тер-Григоряна, мы не располагаем другими свидетельствами очевидцев сценического воплощения в Китае переработанной пьесы «На дне». Тем более ценны заметки советского режиссера и кинодраматурга С. А. Герасимова, побывавшего в конце 1949 г. в КНР и видевшего кинофильм «На дне», поставленный по сценарию Кэ Лина и Ши То.

В кинокартине, материалом которой «послужила жизнь люмпен-пролетариев, нищих, воров в одной из шанхайских ночлежек», С. А. Герасимов обнаруживает «поразительные актерские удачи» [450, 153], которые объясняет тем, что в своей игре китайские актеры умело сочетали национальные традиции с передовыми идеями, с приемами горьковского, советского театра.

В картине „На дне“, пишет С. А. Герасимов, «есть образы, сыгранные от себя, то есть от китайской культуры, от китайского уклада жизни, наконец, от современного, передового, демократического мировоззрения, и это — то лучшее, что есть в картине... Есть среди удачных персонажей и такие, в которых намечаются уже иные, бунтарские, но тоже в высокой степени национальные черты, и удача этих образов опять-таки заключается более всего в том, что они соответствуют духу передового китайского общества» [450, 154].

Однако С. А. Герасимов отмечал и недостатки фильма. По его мнению, они связаны со «своеобразной уступкой американской мелодраме», что «сквозит не только в решении сцен, но и в мельчайших деталях поведения актеров, где они уже выступают не от себя, не от жизни, а от кинематографической традиции, которая, как известно, делается в Голливуде и при этом плохо делается» [450, 154].

Тем не менее по двум просмотренным китайским фильмам: «На дне» и экранизации повести Л. Пантелеева «Часы», а также «и по многим другим, отражающим общие тенденции советской кинематографии», С. А. Герасимов делает чрезвычайный важный вывод о том, что «влияние советского искусства на передовые слои китайских художников огромно и плодотворно», и отмечает стремление китайского народа «к сближению с русским классическим и советским искусством» [450, 150].

В середине 50-х годов в Китае было решено поставить пьесу «Мещане» Горького, но не в виде переделки, а по подлинному авторскому тексту, переведенному на китайский язык. Спектакль, по мнению руководителя постановки, советского режиссера Б. Кульнева, призван был «доказать, что ставить Горького в Китае можно, не „склоняя“ его на китайские нравы».

Однако слушатели курсов при Пекинской театральной академии, прочитав по ее рекомендации пьесу, «заявили, что китайские зрители ее не поймут». В общем на первых порах пьеса «никого не увлекла. Некоторые деликатно объясняли это несовершенством перевода» [491, 173].

Режиссер считал, что курсанты не поняли пьесу, так как не знали русского быта, не знали даже, как русские люди крестятся, как берут в России воду из колодца, что представляет собой русская печь, и т. п. «Чуждый, казавшийся им экзотическим быт „Мещан” мешал увидеть в пьесе Горького ее общие социально-философские идеи» [491, 173]. Б. Кульнев познакомил курсантов с эпохой, описанной в пьесе, с обстановкой в доме Бессеменовых, рассказал им о городе, где разворачивается действие, о его истории и жителях. «Постепенно, шаг за шагом,— вспоминает Б. Кульнев,— актеры привыкли к бытовому антуражу „Мещан”, он перестал отвлекать их воображение, и мы могли вплотную заняться идейным анализом пьесы. „Мещане” начали вызывать у курсантов живые ассоциации с китайской жизнью, они стали говорить, что в современном китайском обществе есть такие же люди, такие же семьи, как и у Горького, и там ведутся такие же споры. И вот наступил момент, которого я с таким волнением ждал: пьеса Горького приобрела для китайских актеров живое, актуальное значение, взволновала и зажгла их. Актерам начали нравиться их роли. Они почувствовали обаяние Елены, глубоко поняли душевные противоречия Татьяны, мечту и любовь Тетерева». И далее: «Горьковская драматургия начала увлекать актеров. Куда девались сомнения, вызванные незнакомством с бытом, эпохой... мы почувствовали главное в Горьком, в его пьесе, осмыслили круг и характер его идей, почувствовали их революционный пафос». И, замечает Б. Кульнев, «как-то само собой Нил у нас в спектакле оказался похожим на буревестника революции — сильный, простой, ярко и горячо чувствующий» [491, 174].

Во время подготовки к премьере проводились открытые репетиции. На одну из них Б. Кульнев «попросил пригласить самых простых и неискушенных зрителей». «И вот наш зрительский „актив”, — продолжает он свои воспоминания, — соседи из прилегающих к театру переулков заполнили зал. Каково же было наше торжество, когда, глядя на замечательные лица простых китайцев — ремесленников, рабочих, разносчиков, домашних хозяек, мы почувствовали, что каждое слово Горького доходит до их сердца, что им близка и понятна пьеса» [491, 174].

Одним словом, постановка «Мещан» на китайской сцене удалась: пьеса увлекла актеров, ее понял и полюбил зритель, воспринявший все происходящее в пьесе как нечто свое — близкое, родное.

Спектакль прошел с большим успехом. Открытые репетиции стали посещаться в полном составе труппами различных теат-

ров Пекина, известными театральными деятелями. «Замечательный китайский драматург Цао Юй,— вспоминает Б. Кульнев,— смотрел „Мещан“ несколько раз — с русским экземпляром пьесы в руках. Я спросил его: „Почему вы смотрите „Мещан“ так часто?“ „Учусь драматургическому мастерству у Горького“,— ответил Цао Юй» [491, 174].

В 50-е годы Б. Кульнев принял участие и в постановке «Егора Булычова» в Пекинском народном художественном театре,— горьковская драматургия прочно входила в репертуар театров Китая. Об успехе этого спектакля имеются свидетельства другого представителя советской культуры. Несколько страниц в книге «Китай сегодня и завтра» ему посвящает ленинградская писательница В. К. Кетлинская, побывавшая в КНР.

Члены советской писательской делегации, в которую входила и В. К. Кетлинская, отправились на премьеру «Егора Булычова» в Пекинский народный художественный театр, где несколько раньше они видели пьесу Лао Шэ «Лунсюйгоу» («Канавая Драконов ус»).

«Мы уже подружились с руководителем этого театра драматургом Цао Юем — чудеснейшим, на редкость живым, искристым человеком,— сообщает писательница.— Познакомились мы и с режиссером театра Цзяо Цзюй-инем, человеком европейского образования (кончил в Париже Сорбонну). Как оказалось, он не только поставил „Егора Булычова“, но и сам перевел пьесу... с английского! Русским он не владеет, а ждать, пока кто-либо переведет, не хотел.

— Сейчас эта пьеса Горького у нас очень нужна,— пояснил он.— Вы увидите, как принимает публика. Я бы сказал, что для нас тема „человека, родившегося не на той улице“, злободневная, глубоко волнующая» [485, 346—347].

В. К. Кетлинская вспоминает:

«Бытовая и психологическая достоверность героев драмы и всей обстановки заставила нас очень скоро забыть, что мы — в Китае и что хорошо знакомые, своеобразные люди Горького на этот раз говорят на китайском языке. Русской и по-русски красивой и самозабвенной предстала перед притихшими зрителями Глафира, русской девчонкой металась в чуждом ей мире и наконец стремглав взлетела по лестнице Шурка, распахнув окно навстречу революции... Пусть сам Булычов был чуточку излишне, по-китайски мудр, пусть талантливому актеру не до конца удалась пленительная булычовская размашистость и душевная широта — мы видели, что актер набирал силу во время спектакля и от сцены к сцене становился свободнее и убедительнее, а в последнем акте был уже просто очень хорош. Да и многим ли актерам удавалось полностью воплотить любимый горьковский образ!

Мы ушли из театра с ощущением, что прикоснулись к настоящему искусству. А ведь драматический театр в Китае мо-

лод, он зародился лишь в последние десятилетия и не имеет такой традиции и такой школы, как китайская опера...» [485, 348].

Такова сценическая судьба пьес А. М. Горького «На дне», «Мещане» и «Егор Булычов и другие» в Китае. Только первая из них подверглась национальной адаптации, две другие ставились по переводу авторского текста.

В статье Гэ И-хуна за 1957 г. говорится: «Пьесы русских и советских писателей всегда хорошо принимались китайским читателем. Те же из них, которые ставились на сцене, особенно полюбились широкому зрителю... Что же касается деятелей китайского театра, то влияние на них пьес русских и советских писателей оказалось еще более непосредственным и глубоким. Оно сыграло чрезвычайно важную роль в развитии революционного театрального движения в Китае, в росте китайского театрального искусства» [688, 88].

Сообщая о том, что на китайский язык переведены пьесы «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «На дне» А. М. Горького, «Квадратура круга» В. Катаева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и заканчивается перевод «Человека с ружьем» Н. Погодина, театральный критик Гань И-хон замечает: «Пьесы советских авторов вызывают огромный интерес среди китайских писателей и театральных деятелей» [448, 280]. О большом влиянии в Китае русской литературы, и в частности Горького, говорила и известная писательница Дин Лин [860, 1938, № 7, 202]. Мао Дунь во влиянии творчества Горького на китайских писателей видел одну из главных причин становления в стране реалистической литературы [см.: 736, 51].

К сожалению, китайские писатели и литературоведы, как правило, свои наблюдения о влиянии Горького на творчество того или иного китайского художника не подтверждали конкретными примерами и фактами. Еще мало сделано в этом отношении и советскими исследователями китайской литературы.

Очевидно, лишь в результате дальнейшего углубленного изучения китайской литературы можно будет выявить конкретные факты воздействия Горького на китайских мастеров слова. Общие же тенденции развития китайской драматургии 20—50-х годов ясны. Она развивалась на демократической и социалистической основе, впитывая в себя богатейший опыт всей прогрессивной мировой, и в первую очередь русской классической и советской, драматургии, горьковские традиции социалистического реализма. Как отмечал в своей статье Б. Кульнев, «недавний успех „Человека с ружьем“ Погодина в Пекинском художественном театре показывает, что линия, начатая „Мещанами“ и „Егором Булычовым“, продолжается, что в работе над советским репертуаром наши китайские товарищи тоже находят для себя нечто очень важное, помогающее им создавать новую, социалистическую национальную культуру театра» [491, 174].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература, знакомство с которой в Китае началось в первое десятилетие XX в. и особенно интенсивно продолжалось в 20—50-е годы, сыграла важную роль в формировании и развитии новой китайской литературы критического реализма, оказала определяющее воздействие на творчество ее основоположника Лу Синя и других ведущих китайских писателей. В этом, в частности, подтверждение всемирного признания и высокой идейности русской художественной литературы, неустанно призывающей к борьбе и свободе, активно выступающей против социальной несправедливости, за идеалы гуманизма.

Переводы, критическое истолкование и творческое освоение произведений нашей отечественной классики велось в Китае непрерывно на протяжении шести десятилетий. Вызванный к жизни насущными потребностями развития китайского общества, его культуры и литературы, этот благотворный процесс был исторически обусловлен, а потому закономерен.

Рассмотренные в книге материалы и факты популяризации в Китае творчества Пушкина, Достоевского, А. Островского, Чехова, Андреева, Горького и других выдающихся русских художников слова, происходившей в пору активных в XX в. интернациональных связей китайской литературы, дали возможность выработать научно обоснованную периодизацию распространения в этой стране русской классической литературы. Каждый из намеченных периодов — а их было четыре (1900—1910-е годы, 1919—1920-е годы, 30—40-е годы, 1949 г. — начало 60-х годов) — имел свои характерные черты, которые, в свою очередь, обуславливались особенностями данного этапа исторического, общественно-политического развития Китая, уровнем, содержанием и запросами его культурной и литературной жизни.

Распространение русской классики в Китае в рамках каждого из периодов было связано с тем, что переводилось на китайский язык, как шло критическое истолкование и творческое освоение прочитанного или переведенного. Между указанными тремя аспектами распространения русской литературы существует тесная связь. Даже, к примеру, в самом факте отбора произведения инонациональной литературы для перевода его на язык литературы воспринимающей (если, конечно, этот

выбор не является чисто случайным) неизбежно кроется элемент его оценки. А работа над переводом — это, по сути дела, тоже форма изучения и освоения. Вместе с тем от критического истолкования творчества иностранного писателя, от его оценки зависит, что, по мнению критика, из творческого опыта рассматриваемого художника достойно освоения и будет воспринято, а что — нет.

В центре внимания автора книги постоянно находилась творческая сторона взаимосвязей и взаимодействий русской и китайской литератур, их реальные результаты, которые проявлялись в самой структуре художественных произведений литературы воспринимающей, в данном случае китайской. На всех этапах бытования русской классической литературы в Китае проявлялась новая функция нашей отечественной классики — китайский народ увидел в ней надежную опору в борьбе против зла и насилия, за светлые идеалы и новую жизнь, для китайской творческой интеллигенции она стала верным помощником в созидании новой культуры. И поистине непреходящим было значение русской классики для формирования и развития эстетических представлений и вкусов у писателей и деятелей искусства этой страны.

Автор книги стремился проанализировать социальные условия и мотивы перевода тех или иных произведений русских авторов; раскрыть причины, почему первые произведения русских классиков переводились на древний китайский язык, в привычной для читателя форме произведений китайской классической литературы; проследить эволюцию переводческого дела от языков-посредников к языку оригинала; оценить труд китайских переводчиков и исследователей, в творческом преломлении которых китайские читатели воспринимали русскую литературу.

Объектом нашего изучения явилась также огромная критическая и литературоведческая литература, посвященная русской классике, которая нашла признание в Китае. В результате ее исследования установлено, что в конце 10-х и в 20-е годы китайская наука о литературе испытала на себе влияние западноевропейской и дореволюционной русской литературоведческих школ, русской белоэмигрантской критики и вулгарно-социологического направления в литературоведении. С конца 20-х годов и в последующее время — вначале это было непосредственно связано с деятельностью Лу Синя, руководимой им Лиги левых писателей Китая и группировавшихся вокруг нее критиков-марксистов во главе с Цюй Цю-бо — все возрастающее воздействие на китайских писателей, историков литературы и критиков стала оказывать марксистская эстетическая мысль, советское литературоведение. Это помогло китайским литературоведам по достоинству оценить собственное национальное культурное наследие и наследие других народов, в том числе и русскую классику. Впоследствии, однако, серье-

ным препятствием на пути дальнейшего утверждения в Китае научных взглядов на литературу и искусство, на культурное наследие явились нигилистические, вулгаризаторские извращения в области эстетики и литературоведения.

На большом фактическом материале в книге прослеживается судьба критического реализма в китайской литературе первой половины XX в., поднимаются важные теоретические проблемы взаимосвязей русской и китайской литератур — генетическое родство, типологические схождения, факты влияния, национальная адаптация.

Сравнительно-историческое и типологическое изучение русской и китайской литератур — на примере творчества шести русских классиков и ряда ведущих китайских писателей — свидетельствует о наличии между ними определенного генетического родства, а также типологических художественных совпадений, явившихся результатом воздействия на художественное творчество русских и китайских писателей относительно сходных жизненных обстоятельств двух народов на определенных этапах их развития. Непосредственное влияние русских классиков на китайских писателей проявилось прежде всего в виде творческих импульсов, которые китайские писатели получали от произведений русских художников слова. Кроме того, влияния осуществлялись главным образом в «снятом», в философском смысле слова, виде, ибо восприятие влияния — процесс творческий, ведущий к новым открытиям, к созданию подлинно художественных ценностей. При этом замечу, что влияние русской литературы, как правило, не ограничивалось рамками чисто литературными, оно всегда перерастало во влияние общественной мысли.

Но при всей неоспоримости воздействия русской классики на ведущих китайских писателей огромную, зачастую первостепенную роль в их творчестве продолжала играть национальная литературная традиция, органически вошедшая в китайскую литературу критического реализма XX в.

Именно с этих позиций рассмотрен в книге вопрос о художественном воплощении в произведениях Достоевского, Чехова и Лу Синя такого жизненного явления как психологическая защита. Показана необходимость дальнейшего осмысления использования китайской литературой и новых для нее мотива обиженного детства и темы «мудрого безумия», которая, по справедливому замечанию Т. Л. Мотылевой, «занимает немало важное место в реализме XX века, и традиция Достоевского прослеживается здесь очень явственно» [521].

Автор книги уделил особое внимание широко распространенному в истории мировой литературы явлению — переработке в Китае произведений русской классики, их национальной адаптации — на примерах трех пьес А. Островского, рассказа М. Горького «Страсти-мордасти» и его драмы «На дне», инс-

ценировки романа Л. Толстого «Воскресение». При этом по-прежнему определенную трудность представляет вопрос: почему одни произведения русских писателей подвергались адаптации, а другие — нет; почему, например, «Ревизор» Гоголя, все пьесы Чехова и большинство пьес Островского и Горького, шедших на китайской сцене, никогда не перерабатывались? Искрывающий ответ на этот вопрос предстоит дать в будущем.

Пока же наблюдения над переделками произведений русских классиков на китайский лад дают возможность сделать следующий вывод. В рамках национальной адаптации возможна и коренная переделка основного замысла автора («Грех да беда на кого не живет», «На дне»), и простое изменение условий, обстоятельств, имен действующих лиц — замена их на все национальное, китайское («Без вины виноватые», «Бесприданница»). Адаптированное произведение, несомненно, явление промежуточное, находящееся на грани двух литератур. Тем не менее в большинстве случаев мы имеем дело в сущности с новым произведением — в данном случае китайского переводчика и переработчика. Однако подлинно самобытным явлением национальной китайской литературы такое произведение может считаться лишь в зависимости от степени адаптации, от ее художественных достоинств — результата и следствия таланта автора переработки. Для подтверждения высказанной мысли напомним о китайской переработке пьесы «На дне», в которой отсутствует образ, соответствующий горьковскому Сатину, а значит — и тот революционный заряд, который составлял основной пафос творения русского драматурга.

Разумеется, не все изложенное в книге равноценно, не все проблемы, связанные с бытованием в Китае русской классики, решены. Но если автору книги в какой-то степени удалось осветить процесс ее распространения и изучения в этой стране, раскрыть ее благотворное влияние на китайских писателей, он считает свою работу на данном этапе завершенной, а затраченные усилия — не напрасными.

В заключение мне хотелось бы выразить сердечную признательность моим коллегам по Сектору литератур Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии Института востоковедения АН СССР, а также сотруднику Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве А. И. Шифману, взявшим на себя нелегкий труд прочитать мою книгу в рукописи и высказавшим ряд весьма ценных замечаний и пожеланий. Благодарю также старшего преподавателя восточного факультета ЛГУ В. В. Петрова, несколько дополнившего составленную мной библиографию.

БИБЛИОГРАФИЯ¹

ТРУДЫ КЛАССИКОВ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

На русском языке

1. Маркс К., Капитал, т. 1, Предисловие к первому изданию,— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 23.
2. Маркс К., Энгельс Ф., Манифест Коммунистической партии,— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 4.
3. Ленин В. И., Басни буржуазной печати об исключении Горького,— Полное собрание сочинений, т. 19.
4. Ленин В. И., Задачи союзов молодежи,— Полное собрание сочинений, т. 41.
5. Ленин В. И., Лев Толстой, как зеркало русской революции,— Полное собрание сочинений, т. 17.
6. Ленин В. И., Л. Н. Толстой,— Полное собрание сочинений, т. 20.
7. Ленин В. И., От какого наследства мы отказываемся?— Полное собрание сочинений, т. 2.
8. Ленин В. И., Памяти Герцена,— Полное собрание сочинений, т. 21.
9. Ленин В. И., Партийная организация и партийная литература,— Полное собрание сочинений, т. 12.

На китайском языке

10. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве (Макэсы, Эньгэсы лунь ишу), т. 1, Пекин, 1960.
11. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве и коммунизме (Макэсы, Эньгэсы лунь ишу юй гунчаньчжуи), Пекин, 1959.
12. Ленин В. И., О литературе (Ленин лунь вэньсюэ), Пекин, 1959.
13. Ленин В. И., О литературе и искусстве (Ленин лунь вэньсюэ юй ишу), т. 1—2, Пекин, 1960.
14. Ленин В. И., О Толстом (Ленин лунь Тоэрсытай), Пекин, 1953.

¹ Библиография — приложение к книге — состоит из трех частей. В первой из них указаны труды классиков марксизма, на которые опирается автор исследования. Во второй — содержится перечень переводов и изданий произведений шести русских писателей на китайский язык. По-видимому, его можно считать максимально полным в условиях, когда для советских исследователей доступ в книгохранилища и библиотеки КНР по известным обстоятельствам совершенно закрыт. В третьей части библиографии учтена почти вся, за крайне редким исключением, литература вопроса — книги и статьи моих русских, советских, китайских и других зарубежных предшественников по исследуемой теме.

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

(книги, вышедшие отдельными изданиями)

Общие сборники

15. «Известные русские произведения». Сб. («Элосы мин чжу»). Пер. Ли Бин-чжи, Шанхай, 1928.
16. «Известные русские пьесы» («Эго мин цзюй») ², [б. м. и г.].
17. «Переписка Чехова и Горького» («Цехэфу Гаоэрци тунсюнь цзи»). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Шанхай, 1950; 1953.
18. «Произведения четырех корифеев русской литературы». Сб. 2, «Библиотечка журнала „Сяошо юэбао“» («Эго сы да вэньхао-ды цзопинь. Сяошо юэбао цункань ди эр цзи»). Пер. Сунь Фу-юань и др., Шанхай, 1925.
19. «Пустой барабан». Сб. рассказов («Кун дагу»). Пер. Чжоу Цзо-жэнь, Шанхай, [б. г.].
20. «Рассказы» («Дуаньпянь сяошо»), [б. м. и г.].
21. «Русская проза нового времени». Сб. 3 («Цзиньдай эго сяошо цзи сань»). Пер. с англ. Ху Юй-чжи и др., Шанхай, 1921.
22. «Сборник европейско-американской новеллы» («Оу мэй дуаньпянь сяошо цункань»), [б. м.], 1919.
23. «Сборник зарубежных рассказов». Т. 1—2 («Юйвай сяошо цзи»). Пер. с нем. и яп. Лу Синь и Чжоу Цзо-жэнь, Токио, 1909.
24. «Сборник переводов современных коротких пьес» («Сяньдай дуань цзюй и цун»). Пер. с англ. Цзяо Цзюй-инь, Шанхай, 1925.
25. «Сборник переводов современных рассказов» («Сяньдай сяошо и цун»), Шанхай, 1922.
26. «Сборник рассказов известных русских писателей» («Элосы мин цзя дуаньпянь сяошо цзи»), Пекин, 1920.
27. «Сборник русских пьес» («Эго сицзюй цзи»), Шанхай, 1921.
28. «Сборник русских рассказов нового времени» («Цзиньдай эго сяошо цзи»), Шанхай, 1923 (или 1924).

Произведения Л. Н. Андреева

29. Анатэма (Аньнасыма). Пер. Го Се-бан, [б. м.], 1923.
30. Ангелочек. Сб. рассказов (Сяо тяньши). Пер. Яо Пэн-цзы, Шанхай, 1928.
31. Жизнь человека (Жэнь-чжи и шэн). Пер. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1923; 1924; 1932.
32. Иго войны. Признания маленького человека о великих днях. Повесть (Сяо жэнь-ды чаньхуй, сяошо — в переводе: «Признания маленького человека»). Пер. Гэн Ши-чжи, Шанхай, 1922.
33. К звездам (Ван син чжун). Пер. Ли Цзи-е, Пекин, 1926.
34. Король, закон и свобода (Билиши-ды бэйай — в переводе: «Горе Бельгии»). Пер. Шэнь Линь, Шанхай, 1922.
35. Красный смех (Хун-ды сяо). Пер. Мэй Чуань, Шанхай, 1930.
36. Красный смех (Хун сяо). Пер. Сюй Пэй-жэнь, [б. м.], (до 1929).
37. Красный смех (Хун сяо). Пер. Цзюнь-сян, [б. м. и г.].
38. Красный смех (Хун сяо). Пер. Чэн Хао-си, [б. м.], (до 1929).
39. Красный смех (Хун сяо). Пер. Юй Цунь-цюань, изд. 2, Шанхай, 1939.
40. Любовь к ближнему (Линь жэнь-чжи ай). Пер. Шэнь Цзэ-минь, Шанхай, [б. г.].
41. Рассказ о семи повешенных (Цигэ цзяосы-ды жэнь). Пер. Ся Лай-ди, Шанхай, 1928.
42. Рассказ о семи повешенных (Цигэ бэйцзяо-ды жэнь). Пер. Цзи Цзе, Шанхай (1927?).

² В ряде случаев имя переводчика и язык, с которого осуществлялся перевод произведений русских писателей на китайский язык, установить не удалось.

43. Рассказ о семи повешенных (Цигэ цзяосы-ды). Пер. Юань Цзя-хуа, Шанхай, 1929.
44. Собачий вальс (Гоу-ды тяоу). Пер. Чжан Вэнь-тянь, Шанхай, 1923; 1927.
45. Собачий вальс (Гоу-ды тяоу). Пер. Чжу Юань-чэн, Шанхай, 1929.
46. Тот, кто получает пощечины (Чы эргуан-ды жэнь). Пер. Май Фу, Шанхай, 1935.
47. Черные маски (Хэй цзямянь жэнь). Пер. Ли Цзи-е, Пекин, 1928.

Произведения А. М. Горького

48. А. Блок (Хуйн Булокэ). Пер. Ба Цзинь, Шанхай, 1950.
49. А. П. Чехов (Хуйн Цехэфу). Пер. с франц. Ба Цзинь, Шанхай, 1950.
50. Барышня и дурак (?) (Шагуа-ды гуши). Пер. Линь Юнь, [б. м.], Дунбэй синьхуа шудянь, 1950.
51. Бывшие люди (Бэйици-ды жэньминь). Пер. с англ. Линь Юй, Шанхай, 1953.
52. В Америке. Сб. статей (Цзай Мэйго). Пер. Гу Цан-шэн, Шанхай, 1949.
53. Варвары (Еманьжэнь). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949; 1951.
54. Варенька Олесова (Хуаляньцзя Аолайшухуа). Пер. с рус. Лоу Ши-и, Шанхай, 1956.
55. Варенька Олесова (Аолайшухуа). Пер. с яп. Лоу Цзянь-нань (Лоу Ши-и), Шанхай, 1948; Пекин, 1950; 1951.
56. Васса Железнова (Ваша Сележинова). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949.
57. Васса Железнова (Ваша Сележинова). Пер. с рус. Тан Фу-чжи, Пекин, 1954; 1960.
58. Васса Железнова (Хуаша Силэцзынова), Шанхай, 1951.
59. В. Г. Короленко и М. М. Коцюбинский (Хуйн Кэлолянькэ хэ Кэцюбинь-сыцзи). Пер. Ху Фэн, Шанхай, 1950.
60. В. И. Ленин (И Ленин — в переводе: «Воспоминания о Ленине»). Пер. Цзян Лу, Шанхай, 1949; 1953.
61. В. И. Ленин (Хэ Ленин сяньчу-ды жицзы — в переводе: «Дни, проведенные вместе с В. И. Лениным»). Пер. Чэн Ши, Шанхай, 1949; 1953.
62. В. И. Ленин (Хэ Ленин сяньчу-ды жицзы). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, Шанхай, 1938; 1945; Гуйлинь, 1943; Пекин, 1950.
63. В. И. Ленин (Во юй Ленин — в переводе: «В. И. Ленин и я»). Пер. с англ. Ми Чунь-вэй, Шанхай, 1933.
64. В. И. Ленин (Ленин). Пер. с рус. Цао Бао-хуа, Шанхай, 1949; Пекин, 1957.
65. В людях (Цзай жэньцзянь). Пер. с рус. Ван Цзи-юй, Шанхай, 1936; 1947.
66. В людях (Жэньцзянь). Пер. с яп. Лоу Цзянь-нань (Лоу Ши-и), Шанхай, 1941; 1943; Пекин, 1949; 1952.
67. В людях (Цзай жэньцзянь). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Пекин, 1956; 1959.
68. Во имя человечества. Сб. статей (Вэйляо жэньлэй). Пер. с рус. Цюй Цю-бо и с англ. Люй Бо-цин, Шанхай, 1939; 1946.
69. Вопросы советской литературы (Сулянь вэньсюэ чжу вэньти), Шанхай, 1937.
70. Воспоминания о Л. Андрееве (Хуйн Аньдэлеефу). Пер. с англ. Жу Лун, Шанхай, 1953.
71. Воспоминания о Л. Андрееве (Хуйн Аньтэлефу). Пер. с англ. Хуан Юань, Шанхай, 1937.
72. Враги (Чоуди). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949.
73. Враги (Дижэнь). Пер. с рус. Линь Лин, Пекин, 1960.
74. Враги (Чоуди). Пер. с рус. Фан Синь, Порт-Артур — Дальний, 1949; Пекин, 1950.
75. Враги (Чоуди). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Шанхай, 1941.
76. Все то же (Лао итао). Пер. с рус. Чжан Ци, Шанхай, 1953.
77. В степи (Цаюань шан). Пер. Лян Юй-чунь, Шанхай, 1931.
78. В степи. Сб. (Цаюань цзи). Пер. с англ. Ба Цзинь, Пекин, 1950; Шанхай, 1953; 1954.

79. В степи. Сб. рассказов (Цаоюань шан). Пер. с англ. Чжу Си, Шанхай, 1928.
80. Голубая жизнь (Тяньлань-ды шэнхо). Пер. с англ. Ли Ни, Шанхай, 1936; 1949; 1952.
81. Горемыка Павел (Куминжэнь Бавэй). Пер. с рус. Хун Цзи, Гуйлинь, 1943.
82. Городок Окуров (Аогулофу чжэнь). Пер. с яп. Лоу Цзянь-нань (Лоу Ши-и), Гонконг, 1941; Чунцин, 1941; Шанхай, 1950; 1954; 1958.
83. Грустная история (Бэйцань-ды гуши). Пер. с рус. Чжан Ци, Шанхай, 1953.
84. Дачники (?) (Фуфу — в переводе: «Супруги»). Пер. Цзяо Цзюй-инь, Пекин, 1950.
85. Девушка и смерть (Сяонюй юй сышэнь). Пер. с англ. Цинь Сы, Шанхай, 1949.
86. 9-е января (И юэ цзю жи). Пер. с рус. Цао Цзин-хуа, М., 1928.
87. Дело Артамоновых (И цзятин-ды синшуай — в переводе: «Прцветание и упадок одной семьи»). Перераб. Минь Цзюнь-ли, Пекин, 1951.
88. Дело Артамоновых (Моло — в переводе: «Упадок»). Пер. Ло Цзи-нань, Шанхай, 1949.
89. Дело Артамоновых (Моло). Пер. Хэ Фэй, Шанхай, 1946.
90. Дело Артамоновых (Атомонофу и цзя). Пер. с англ. Жу Лун, Шанхай, 1946; 1948.
91. Дело Артамоновых (Туйфэй — в переводе: «Разорение»). Пер. с англ. Чжао Хуан (Жоу Ши), Шанхай, 1934; 1935; 1947.
92. Дело Артамоновых (Моло). Пер. с англ. Чэнь Сяо-хан, Шанхай, 1932.
93. Дело Артамоновых (Цзя ши — в переводе: «Дело семьи»). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1940; 1950; 1951; 1952; 1953.
94. Дело Артамоновых (Аэрдамонофу цзя-ды ши). Пер. с рус. Жу Лун, Пекин, 1957; 1959.
95. Дело Артамоновых (Алутамаофу цзя-ды шицин). Пер. с рус. Шу Хуа, Тяньцзинь, 1937.
96. Дети солнца (Тайян-ды хайцзымынь). Пер. с рус. Хэ Чжи-юань, [б. м.], Гаоэрци шудянь, 1936.
97. Дети солнца (Тайян-ды хайцзымынь). Пер. Чжан Лу-вэй, Бэйпин, [б. г.].
98. Детство (Во-ды туннянь). Перераб. Юань Цюань, Шанхай, 1949; 1950.
99. Детство (Туннянь). Пер. Лин Сяо, [б. м.], Ляньи чубаньшэ, 1944.
100. Детство (Шаонянь Гаоэрци). Пер. Чжан Мян-янь, Шанхай, 1948.
101. Детство (Во-ды туннянь). Пер. с англ. Бянь Цзи-лян, Шанхай, 1936.
102. Детство (Во-ды туннянь). Пер. с англ. Линь Мань-цин (Хун Лин-фэй), Шанхай, 1930.
103. Детство (Юянь шидай). Пер. с англ. Чэнь Сяо-хан, Шанхай, 1931; 1932; 1934; 1936.
104. Детство (Во-ды туннянь). Пер. с англ. Яо Пэн-цзы, Шанхай, 1930; 1932; 1936; 1948; 1952.
105. Детство (Туннянь). Пер. с рус. Лю Ляо-и, Пекин, 1956; 1958.
106. Достигаев и другие (Дасыцзикаефу), Шанхай, 1936.
107. Достигаев и другие (Даосыцизиефу). Пер. Ся Бо, Шанхай, [б. г.].
108. Достигаев и другие (Тосыцзецзиефу хэ беды жэнь). Пер. с рус. Фан Синь, Пекин, 1960.
109. Егор Булычов и другие (Егаэр Булэйцяофу хэ тамынь). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949; 1951.
110. Егор Булычов и другие (Пулэйцяофу). Пер. Фэй Мин-цзюнь, Шанхай, 1949.
111. Егор Булычов и другие (Булицяофу). Пер. Цзяо Цзюй-инь, Пекин, 1950.
112. Егор Булычов и другие (Гужоу-чжи цзянь — в переводе: «Среди родни»). Пер. Цзяо Цзюй-инь, Пекин, 1950.
113. Егор Булычов и другие (Гужоу-чжи цзянь). Пер. с рус. Хао Ба-фу, Шанхай, 1940.

114. Егор Булычов и другие (Егээр Булэйцяофу хэ беды жэнь). Пер. с рус. Цзяо Цзюй-инь, Пекин, 1960.
115. Жизнь Клима Самгина (Кэлиму Самуцзинь-ды и шэн). Пер. Цзинь Жэнь, Пекин, 1962—1964.
116. Жизнь Клима Самгина. Т. I, ч. 1 (Сыши няньдай — в переводе: «Сорок лет»). Пер. с англ. Линь И-цзинь, Шанхай, 1931.
117. Жизнь Клима Самгина (Кэли Самуцзинь-ды и шэн). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, Пекин, 1950; 1951; 1952.
118. Жизнь Клима Самгина. Ч. 1 (Пангуаньчжэ — в переводе: «Зритель»). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, Шанхай, 1947; 1948; Гонконг, 1948.
119. Жизнь Клима Самгина. Ч. 2 (Цыли — в переводе: «Магнит»). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, Шанхай, 1938; 1947.
120. Жизнь Клима Самгина. Ч. 3 (Ляюань — в переводе: «Факелы»). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, Шанхай, 1936.
121. Жизнь Клима Самгина. Ч. 4 (Моин — в переводе: «Призрак»). Пер. с англ. Ло Цзи-нань, [б. м.], 1945.
122. Жизнь Клима Самгина. Т. I (Сыши няньдай). Пер. с англ. Май Е-фу (Линь И-цзинь), Шанхай, 1931.
123. Жизнь Матвея Кожемякина (Матэвэй Кэжимияциннь-ды и шэн). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1947; Пекин, 1958.
124. Жизнь ненужного человека (Цзяньси — в переводе: «Провокатор»). Пер. Ся Янь, Шанхай, 1946; 1948; 1950; Пекин, 1950.
125. Жизнь ненужного человека (Мэйюн жэнь-ды и шэн). Пер. с рус. Ся Янь, Шанхай, 1954; Пекин, 1960.
126. Жизнь ненужного человека (Цзяньси). Пер. с яп. Цинь Бин-ши (Ся Янь), Шанхай, 1936.
127. Жизнь ненужного человека (Цзяньси). Пер. с яп. Шэнь Дуань-сянь (Ся Янь), Шанхай, 1930.
128. Зазубрина. Сб. (Люй мао цзи). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1952; Шанхай, 1953; 1957.
129. Зазубрина. Сб. рассказов (Люй-ды маоэр). Пер. с англ. Чжэн Сяосюнь, Шанхай, 1928.
130. Заметки из дневника (Гаоэрци-ды хуйи соцзи). Пер. с франц. Чэнь Шао-шуй, Шанхай, 1929.
131. Зыковы (Жикаофу ицзя жэнь). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949; 1951.
132. Избранное (Гаоэрци вэньсюань), Порт-Артур — Дальний, 1949.
133. Избранное. Т. 1—6 (Гаоэрци сюаньцзи). Шанхай, 1936.
134. Избранное (Гаоэрци сюаньцзи). Пер. Гэн Цзи-чжи и др., Шанхай, 1946.
135. Избранное. Рассказ о безответной любви (Гаоэрци сюаньцзи. Ай-ды нули). Пер. с яп. Жэнь Цзюнь, Шанхай, 1946; 1951, изд. 5.
136. Избранное. Супруги Орловы (Гаоэрци сюаньцзи. Аолофу фуфу). Пер. с англ. Чжоу Цзянь (Чжоу Ян), Шанхай, 1945; 1946; 1948; 1949.
137. Избранные воспоминания (Хуйилу сюань). Пер. Ба Цзинь, Пекин, 1959.
138. Избранные произведения (Гаоэрци дайбяо цзо), Шанхай, 1933.
139. Избранные произведения (Гаоэрци цзопинь сюань), Шанхай, 1937.
140. Избранные произведения (Гаоэрци дайбяо цзо), Шанхай, 1948.
141. Избранные произведения (Гаоэрци цзопинь сюань). Пер. Гэн Цзи-чжи и др., Шанхай, 1949.
142. Избранные произведения (Гаоэрци цзопинь сюань). Пер. Цюй Цо-бо и др., Пекин, 1956.
143. Избранные произведения (Гаоэрци чуанцзо сюаньцзи). Пер. с рус. Сяо Цань (Цюй Цю-бо), Шанхай, 1933; 1946.
144. Избранные произведения (Гаоэрци чуанцзо сюаньцзи). Пер. с рус. Цюй Цю-бо, Шанхай, 1951; Пекин, 1953.
145. Избранные статьи (Гаоэрци луньвэнь сюаньцзи). Пекин, 1954.
146. Избранные статьи (Гаоэрци луньвэнь сюаньцзи). Пер. Ляо Чжун-сянь, Шанхай, 1935; 1936; 1937.
147. Избранные шедевры (Гаоэрци цзецзо сюань). Пер. Ба Цзинь и др., Шанхай, 1937.

148. Исповедь (Чаньхуй). Пер. Кэ Фан, Шанхай, 1934; 1949.
149. История русской литературы (Эго вэньсюэ ши). Пер. Мяо Лин-чжу, Шанхай, 1956.
150. Как писать. Письма о литературе и искусстве (Цзэнъян сецзо. Гаоэрцзи вэньи шусинь). Пер. с англ. и яп. Е И-цюнь и Шао Цюань-линь, Шанхай, 1937.
151. Как сложили песню. Сб. рассказов (Ичжи гэцюй ши цзэмоян цзочэнды). Пер. с англ. Ли Лин, Шанхай, 1953.
152. Как я учился писать (Во цзэнъян сюэси сецзо). Пер. с рус. Гэ Бао-цюань, Шанхай, 1945; [б. м.], Дунбэй шуцзюй, 1946; 1949; Пекин, 1950; 1951.
153. Как я учился писать (Во-ды вэньсюэ сюян). Пер. с яп. Лоу И-фу, Шанхай, 1936.
154. Кладбище (Фэньчан). Пер. Ши Цзе, Шанхай, 1936.
155. Книга. Сб. рассказов (Шу-ды гуши). Пер. с англ. Бай Чэн, Чунцин, 1940; 1941.
156. Лев Толстой (Хуйи Тээрсытай). Пер. Ба Цзинь, Шанхай, 1950; 1953.
157. Ледоход. Сб. (Суйле цзи). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1951; Шанхай, 1951; 1954.
158. Лето (Сятянь). Пер. с яп. Фэн Сюэ-фэн, Шанхай, 1946; 1949; 1953.
159. Лето (Сятянь). Пер. с яп. Хэ Су-вэнь (Фэн Сюэ-фэн), Шанхай, 1933.
160. Мальва (Маэрфа). Пер. с англ. Сунь Кунь-цюань, Шанхай, 1929; 1935.
161. Мать (Муцин). Пер. Ван Юн-чжу, Пекин, 1965.
162. Мать (Му). Пер. Сунь Гуан-дуань, Шанхай, 1936.
163. Мать (Муцин). Т. 1—2. Пер. с яп. Шэнь Дуань-сянь (Ся Янь), Шанхай, 1929—1930.
164. Мать (Му). Пер. Ся Янь, Пекин, 1951; 1952; 1954.
165. Мать (Муцин). Пер. Ся Янь, Шанхай, 1949; 1955; 1956; 1964.
166. Мать (Му). Пер. Шэнь Дуань-сянь (Ся Янь), Шанхай, 1948.
167. Мещане (Сяо шиминь). Пер. с рус. Линь Лин, Шанхай, 1947; 1948.
168. Мои университеты (Во-ды дасюэ). Пер. с рус. Ду Вэй-чжи и Э Синь, Шанхай, 1931; 1932.
169. Мои университеты (Во-ды дасюэ). Пер. с рус. Лу Фэн, Пекин, 1956.
170. Мои университеты (Во-ды дасюэ). Пер. с рус. Ху Мин, Шанхай, 1942; 1944; 1949; 1950; 1951; 1952; 1953.
171. Мой спутник (Во-ды луйбань). Пер. Ван Юань-фан, Шанхай, 1952.
172. Мой спутник. Сб. (Луйбань цзи). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1950; Шанхай, 1951; 1953; 1954.
173. Мой спутник. Сб. рассказов (Во-ды луйбань). Пер. Чэн-чжи, Гуйлинь, 1942.
174. Молодым писателям (Гэй циннянь цзочжэ). Пер. Е И-цюнь и др. Пекин, 1955.
175. Молодым писателям (Гэй циннянь цзочжэ). Пер. Ци Юй, Шанхай, 1937.
176. Музыка труда. Сб. (Лаодун-ды иньюэ). Сост. Цянь Цянь-у (А Ин), Шанхай, 1932.
177. На дне (Едянь — в переводе: «Ночлежка»). Перераб. Кэ Лин и Ши То, Шанхай, 1946.
178. На дне (Едянь). Пер. Ли Гуан-мо, Шанхай, [б. г.].
179. На дне (Шэньюань — в переводе: «Омут»). Пер. Линь Хуа, Шанхай, [б. г.].
180. На дне (Едянь). Пер. Сюй Дэ-ю, Шанхай, 1947.
181. На дне (Дицэн). Пер. с англ. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1948; 1949; Пекин, 1957.
182. На дне (Шэньюань). Пер. с англ. Се Бин-вэнь, Шанхай, 1937.
183. На дне (Ся цэн — в переводе: «Нижний слой»). Пер. с англ. Фан Синь, Шанхай, 1934; 1950.
184. На дне (Цзай дицэн). Пер. с рус. Лу Фэн, Пекин, 1955.
185. На дне (Ся цэн). Пер. с рус. Сай Кэ, Чэнду, 1937; Шанхай, 1937.
186. На дне (Едянь). Пер. с рус. Ху Мин, Шанхай, 1947; 1948; 1949; 1950.
187. На дне (Едянь). Пер. с яп. Ли И, Шанхай, 1931; 1936.

188. Начинающим писателям (Гэй чусюэ сецзочжэ). Пер. Е И-цюнь, Чунцин, 1942; Пекин, 1949; Шанхай, 1952.
189. Начинающим писателям и другое (Гэй чусюэ сецзочжэ цзи цита). Пер. Е И-цюнь, Шанхай, 1940; Пекин, 1950.
190. Неоконченная трилогия (Вэй ваньчэн-ды саньбуцуй). Пер. с англ. Цзяо Цзюй-инь, Шанхай, 1942; 1949; Чунцин, 1945.
191. Об Америке (Гаоэрцизи бися-ды Мэйго). Пер. Тан Жэнь, Пекин, 1950.
192. Об Америке. Сб. статей (Гаоэрцизи лунь Мэйго). Пер. Хуан Цзяо, Пекин, 1949.
193. Об Америке. Сб. статей (Гаоэрцизи лунь Мэйго). Пер. Чэнь Ао, Шанхай, 1950.
194. Об одном поэте (Игэ шижэнь-ды гуши). Пер. с рус. Чжан Ци, Шанхай, 1951; 1952.
195. Однажды осенью. Сб. (Цюэ цзи). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1951; Шанхай, 1951; 1953; 1955.
196. Однажды осенью. Сб. рассказов (Цюэ). Пер. с англ. Ху Чжун-чи, Гуйлинь, 1942; 1943. (Парал. англ. и кит. тексты.)
197. Озорник. Сб. рассказов (Манчуанжэнь). Пер. Шу Хуа, Тяньцзинь, 1937.
198. Озорник. Сб. рассказов (Манчуанжэнь). Пер. с рус. Чжоу Вэй, Шанхай, 1953.
199. О литературе (Вэньсюэ лунь). Пер. Линь Линь, Шанхай, 1936.
200. О литературе. Избранные статьи (Вэньсюэ луньвэнь сюань). Пер. с рус. Мэн Чан и Цао Бао-хуа, Пекин, 1958.
201. О литературе. Сб. статей (Гаоэрцизи вэньсюэ луньвэнь цзи). Пер. с англ., рус. и яп. Ян У и др., Шанхай, 1937.
202. О литературе и другое (Лунь вэньсюэ цзи цита). Пер. Бай Чэн, [б. м.], Янгуан чубаньшэ, 1953.
203. О первой любви. Сб. рассказов (Чулянь). Пер. с яп. Му Му-тянь, Шанхай, 1931; 1932; 1933.
204. О советской литературе (Гаоэрцизи лунь сулянь вэньсюэ), [б. м.], Синьшэн чубаньшэ, 1937.
205. О труде драматурга (Лунь цзюйцзоцзя-ды лаодун). Пер. с рус. Мэн Чан, Пекин, 1959.
206. О черте. Сб. рассказов (Эмо). Пер. с яп. Лу Синь и др., Шанхай, 1934; 1936; 1944.
207. Песня о Буревестнике (Хайян-чжи гэ). Пер. Фан Синь, Пекин, 1951; 1953.
208. Письма о литературе (Вэньсюэ шуцзянь). Пер. с рус. Цао Бао-хуа и др., Пекин, 1962.
209. Письма о литературе и искусстве (Гаоэрцизи вэнь шуцзянь цзи). Пер. с яп. Лоу И-фу, Шанхай, 1937; 1949.
210. По Руси (Элосы ланью саньцзи). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1943; 1946; 1949; Пекин, 1951.
211. Последние (Цзуйхоу идай). Пер. с рус. Чэнь Бин-и, Пекин, 1960.
212. По Союзу Советов (Сулянь юцзи). Пер. Цинь Шуй, Пекин, 1960.
213. Пьесы (Гаоэрцизи сицзюй цзи), Пекин, 1956.
214. Пьесы (Сицзюй цзи). Пер. Линь Линь, Лу Фэн, Цзяо Цзюй-инь, Пекин, 1956.
215. Рассказ о безответной любви. Сб. (Иньби-ды ай). Пер. с яп. Хуа Ди (Е И-цюнь) и Лу Сэнь-бао (Жэнь Цзюнь), Шанхай, 1932.
216. Рассказ о безответной любви. Сб. рассказов (Ай-ды нули). Пер. Жэнь Цзюнь, Шанхай, 1946; 1950; 1951.
217. Рассказ о герое. Сб. (Инсюн-ды гуши). Пер. с рус. Е И-цюнь, Шанхай, 1955.
218. Рассказ о герое. Сб. (Инсюн-ды гуши). Пер. с яп. Е И-цюнь, Шанхай, 1946; 1949; 1953.
219. Рассказ о герое. Сб. (Инсюн-ды гуши). Пер. с яп. Хуа Ди (Е И-цюнь), Шанхай, 1933.
220. Рассказ о герое (Инсюн-ды гуши). Пер. с яп. Хуа Ди (Е И-цюнь) и Лу Сэнь-бао (Жэнь Цзюнь), Шанхай, 1936.

221. Рассказ о необыкновенном (Бупинчан-ды гуши). Пер. с рус. Ши Те-эр (Цюй Цю-бо), Шанхай, 1932.
222. Русские сказки (Элосы-ды тунхуа). Пер. с яп. Лу Синь, Шанхай, 1935; 1947, изд. 5.
223. Русские сказки. Сказки об Италии (Элосы тунхуа. Идали тунхуа). Пер. с яп. Лу Синь и Лоу Ши-и (переводы сверены с оригиналом), Пекин, 1956; 1959, изд. 3.
224. Сборник прозы (Гаоэрци сяошо цзи). Пер. с англ. Сун Гуй-хуан, Шанхай, 1928.
225. Сборник ранних произведений. Т. 1—3 (Гаоэрци цзаоци цзопинь цзи). Пер. Линь Лин и др., Шанхай, 1948—1949. (Парал. рус. и кит. тексты.)
226. Сборник ранних произведений (Гаоэрци цзаоци цзопинь цзи). Пер. с рус. Линь Лин, Шанхай, 1947.
227. Сборник рассказов (Гаоэрци дуаньпянь сяошо цзи), Бэйпин, 1930; Шанхай, 1931; 1932.
228. Сборник рассказов (Дуаньпянь сяошо цзи). Пер. Цюй Цю-бо, Ба Цзинь, Пекин, 1956; 1959.
229. Сказки об Италии (Идали-ды гуши). Пер. с рус. Сунь Чжао-кунь, Шанхай, 1950.
230. Сказки об Италии (Идали гуши). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Шанхай, 1946; 1949; 1951.
231. Случай из жизни Макара (Цзыша — в переводе: «Самоубийство»). Пер. с рус. Ху Мин, Шанхай, 1946.
232. Собрание драматических произведений. Т. 1—3 (Гаоэрци цзюйцзо цзи), Пекин, 1959.
233. Советская литература (Сулянь-ды вэньсюэ). Пер. с рус. Цао Бао-хуа, Шанхай, 1946; 1950.
234. Солдаты. Сб. рассказов (Бин). Пер. Юй Кан-юн, Шанхай, 1950; 1951.
235. Сомов и другие (Сомофу цзи цита). Пер. с рус. Линь Лин, Шанхай, 1946.
236. Старик и хозяин. Сб. (Гэнчжэ цзи чжужэнь). Пер. с яп. Шу Хуа, Тянь-цзинь, 1937.
237. Старуха Изергиль. Сб. рассказов (Ицзэциэр лаопоцзы). Пер. с англ. Ба Цзинь и др., Пекин, 1958.
238. Статьи (Гэлици вэньлу). Пер. с яп. Жоу Ши и др., Шанхай, 1930.
239. Статьи и памфлеты (Гаоэрци чжэнлунь цзи). Пер. с рус. Мэн Чан, Шанхай, 1951.
240. Статьи о литературе (Вэньсюэ саньлунь). Пер. с рус. Мэн Чан, Гуйлинь, 1941; 1942.
241. Степные рассказы (Цаоюань гуши). Пер. с англ. Ба Цзинь, Шанхай, 1931; 1933; 1945; 1946; 1949.
242. Супруги Орловы (Аолофу фуфу). Пер. Чжоу Ян, Шанхай, 1946; Пекин, 1950.
243. Счастье. Сб. рассказов (Синфу). Пер. с англ. Ли Мин, Шанхай, 1954.
244. Товарищ! Сб. (Тунчи цзи). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1950; Шанхай, 1951; 1953; 1957.
245. Товарищ! Сб. рассказов (Тунчи цзи цита). Пер. Фан Синь, Порт-Артур—Дальний, 1949.
246. Три дня (Сань тянь). Пер. Фэй Мин-цзюнь, Шанхай, 1949; 1951.
247. Трое (Сань жэнь). Пер. [Е] И-цюнь и др., Шаньси, 1942.
248. Трое (Сань жэнь). Пер. с англ. Чжун Ши-вэй, Шанхай, 1935.
249. Трое (Сань жэнь). Пер. с рус. И Синь, Пекин, 1960.
250. Трое (Сань жэнь). Пер. с яп. Хуан Юань, Шанхай, 1938; 1946.
251. Тюрьма (Цзяньюй). Пер. Фэй Мин-цзюнь, Шанхай, 1952.
252. Фома Гордеев. Т. 1—2 (Даньце-ды жэнь — в переводе: «Запуганный человек»). Пер. с англ. Ли Хань, Шанхай, 1927; 1932; 1949.
253. Фома Гордеев (Фума Гаоэрцзеефу). Пер. с англ. и русск. Лу Цзянь и Лоу Чжэнь, Шанхай, 1955; 1957.
254. Фома Гордеев (Фума Гаоэрцзеефу). Пер. с рус. Ци Юй, Пекин, 1959.
255. Хозяин (Лаобань). Пер. с рус. Лоу Ши-и, Шанхай, 1957.

256. Хозяин (Лаобань). Пер. с рус. Цянь Юй, Шанхай, 1954.
257. Хозяин (Лаобань). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Шанхай, 1940; 1946; Гуйлинь, 1944.
258. Хозяин (Мяньбаофанли — в переводе: «В булочной»). Пер. с яп. Лоу Ши-и, Шанхай, 1948; 1949; 1952.
259. Челкаш (Люланжэнь Цээркаши). Пер. Ван Юань-фан, Шанхай, 1953.
260. Чудаки (Гуайжэнь). Пер. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1949; 1951.

Произведения Ф. М. Достоевского

261. Бедные люди (Цюн жэнь). Пер. Вэнь Ин, Шанхай, 1954; Пекин, 1956.
262. Бедные люди (Цюн жэнь). Пер. с англ. Вэй Цун-у, Пекин, 1926; Шанхай, 1930; 1934; 1949; 1951; Чунцин, 1945.
263. Белье ночи (Бай е). Пер. Шу Е, Чунцин, 1945.
264. Братья Карамазовы (Каламачжофу сонди). Пер. Вэй Цун-у, Шанхай, 1953.
265. Братья Карамазовы. Ч. I (Сюндимышь, ди и бу — в переводе: «Братья»). Пер. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1940; 1943; Гуйлинь, 1943.
266. Двойник (Эрчжун жэньгэ). Пер. Чжун Цзяо, Шанхай, 1958.
267. Записки из Мертвого дома (Сиболия-ды цюту — в переводе: «Сибирский узник»). Пер. Вэй Цун-у, Шанхай, 1950.
268. Записки из Мертвого дома (Сы у шоуцзи). Пер. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1947; 1949.
269. Записки из Мертвого дома (Сиболия-ды цюту). Пер. Лю Мань, Шанхай, 1931.
270. Записки из подполья (Дисяши шоуцзи), Пекин, 1949.
271. Записки из подполья (Дисяши шоуцзи). Пер. Ван Вэй-хао, Шанхай, 1949.
272. Записки из подполья (Дисяши шоуцзи). Пер. Хун Лин-фэй, Шанхай, 1931.
273. Зимние заметки о летних впечатлениях (Дунтянь цзи-ды сятянь иньсян). Пер. Мань Тао, Пекин, 1962.
274. Игрок (Дуту). Пер. [Хань] Ши-хан, Шанхай, 1951; 1953.
275. Игрок (Дуту), Пер. Хун Лин-фэй, Шанхай, 1933.
276. Идиот. Ч. 1—2 (Байчи). Шанхай, 1948.
277. Идиот. Ч. 1—2 (Байчи). Пер. Гэн Цзи-чжи, Пекин, 1958.
278. Идиот (Байчи). Пер. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1946.
279. Идиот (Байчи). Пер. И Сянь и др., Шанхай, 1950.
280. Идиот (Байчи). Пер. Сюй Ся-цунь и Гао Тао, Чунцин, 1943.
281. Избранные произведения. Т. 1—9 (Тосытофусыцзи сюаньцзи), Шанхай, 1953.
282. Кроткая (Шунюй). Шанхай, 1950.
283. Кроткая (Шунюй). Пер. Хэ Дао-шэн, Шанхай, 1931.
284. Маленький герой. Сб. рассказов (Сяо инсюн). Пер. Ци-вэнь, Шанхай, 1934; 1935.
285. Неточка Незванова (Ефэймаофу — в переводе: «Ефимов»). Пер. Ци-вэнь, Шанхай, 1937.
286. Неточка Незванова (Недоцика Нецыванова). Пер. Чэнь Линь и Шэнь Сюй, Шанхай, 1959.
287. Подросток. Ч. 1—2 (Шаонянь, ди и — эр бу), Пер. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1948; 1949.
288. Преступление и наказание (Цзуй юй фа). Пер. Ван Бин-кунь, Шанхай, 1939.
289. Преступление и наказание. Т. 1—2 (Цзуй юй фа). Пер. Вэй Цун-у, Бэйпин, 1930—1931.
290. Преступление и наказание (Цзуй юй фа). Пер. Вэй Цун-у, Шанхай, 1947; 1950.
291. Преступление и наказание (Цзуйэ юй синфа). Пер. фрагментов У Гуан-цзянь, Шанхай, 1935; 1936. (Парал. кит. и англ. тексты).

292. Рассказы (Тосытофусыцзи дуаньпянь сяшо цзи). Пер. Шу Е, Шанхай, 1953.
293. Униженные и оскорбленные (Сяо Нели — в переводе: «Малютка Нелли»). Инсценировка романа. Перераб. Сюй Чи, Чунцин, 1944.
294. Униженные и оскорбленные (Бэйужу юй суньхай-ды). Пер. Ли Цзи-е, Шанхай, 1931; 1934.
295. Униженные и оскорбленные (Бэйужучжэ юй бэйсуньхай-ды). Пер. [Шао] Цюань-линь, Чунцин, 1943.
296. Униженные и оскорбленные (Бэйужу юй бэйсуньхай-ды). Пер. [Шао] Цюань-линь, Шанхай, 1949; 1951; Пекин, 1956.
297. Хозяйка (Нюйфандун), Шанхай, 1950.
298. Хозяйка (Чжуфу). Пер. Бай Лай, Шанхай, 1927.
299. Хозяйка (Нюйфандун). Пер. Шу Е, Чунцин, 1945.
300. Честный вор (Игэ чэнши-ды цзэй). Пер. Ван Гу-лу, Шанхай, 1929.
301. Честный вор (Чэнши-ды цзэй). Пер. Чжан Ю-сун, Шанхай, [б. г.].

Произведения А. Н. Островского

302. Бедность не порок (Пинь фэй цзуй). Пер. Фан Синь, Пекин, 1956.
303. Бедность не порок (Пинь фэй цзуй). Пер. с англ. Чжэн Чжэнь-до, Шанхай, 1922.
304. Без вины виноватые (Угу-ды цзуйжэнь). Пер. Цю Цзин-шань, [б. м.], 1957.
305. Бесприданница (Сюаньяй-чжи лян — в переводе «Любовь над обрывом»). Перераб. Чэнь Бай-чэнь, [б. м.], Цюньи чубаньшэ, 1947.
306. Бесприданница (Мэйю пэйцзя-ды нюйжэнь). Пер. Лян Сян, Шанхай, 1948.
307. Бесприданница (Мэйю пэйцзя-ды нюйжэнь). Пер. с рус. Бай Хань, Шанхай, 1946.
308. Бешеные деньги (Цзаоне цянь), [б. м.], 1959.
309. Бешеные деньги (Цзаоне цянь). Пер. Гу Юй-чжун, [б. м.], 1956.
310. Бешеные деньги (Цзаоне цянь). Пер. Хоу Фэн, [б. м.], 1940.
311. Волки и овцы (Лан хэ ян). Пер. Ян Юн, [б. м.], 1958.
312. Воспитанница (Яньньюй). Пер. Фан Синь, [б. м.], 1958.
313. Грех да беда на кого не живет (Ай юй чоу — в переводе: «Любовь да беда»). Перераб. Цянь Ин и Чжан Гэн, Шанхай, 1937.
314. Грех да беда на кого не живет (Ай юй хэн — в переводе: «Любовь и ненависть»). Перераб. Цянь Ин и Чжан Гэн, Шанхай, 1937.
315. Грех да беда на кого не живет (Цзуй юй чоу жэньжэнь со бунэн мяньды). Пер. Кэ И-цэнь, Шанхай, 1931.
316. Грех да беда на кого не живет (Цзуй юй чоу — в переводе: «Грех да беда»). Пер. с англ. Кэ И-цэнь, Шанхай, 1922.
317. Гроза (Лэйюй). Пер. Ши Ин, Шанхай, 1939.
318. Гроза (Далэйюй). Пер. с англ. Фан Синь, Шанхай, 1944.
319. Гроза (Лэйюй). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1921.
320. Доходное место (Фэйцюзэ). Пер. Чжун Цзю, [б. м.], 1953.
321. На всякого мудреца довольно простоты (Чжичжэ цяньюй, би юу и ши). Пер. с рус. Линь Лин, Шанхай, 1949.
322. Поздняя любовь (Чиму-ды айчин). Пер. Бай Линь, [б. м.], 1954.
323. Последняя жертва (Цзуйхоу-ды сишэн). Пер. Бай Линь, [б. м.], 1954.
324. Светит да не греет (Фагуан эр бу шэнънуань). Пер. Чжоу Тун и Цэн Синь-цу, [б. м.], 1954.
325. Свои люди — сочтемся! (Цзыцзи жэнь хао суаньчжан). Пер. Фан Синь, [б. м.], 1957.

Произведения А. С. Пушкина

326. Барышня-крестьянка (Цуньгу сяоцзе). Пер. Лэй Жань, Шанхай, 1947.
327. Борис Годунов (Баолисы Гэдунофу). Пер. Ван Вэй-кэ, Шанхай, 1951.
328. Борис Годунов (Баолисы Гэдунофу). Пер. Линь Лин, Пекин, 1956.

329. Борис Годунов (Баолисы Гэдунофу). Пер. Чэнь Мянью и Цзинь Цань, Пекин, 1956.
330. Дубровский (Дуболофусыцзи). Пер. Мэн Ши-хуань, Шанхай, 1937.
331. Дубровский (Фучоу яньюй — в переводе: «Месть и встреча с красавицей»). Пер. с англ. [Чжоу] Ли-бо, Шанхай, 1937; Чунцин, 1937.
332. Евгений Онегин (Оугэнь Аонеззинь). Пер. Люй Ин, Чунцин, 1944; Шанхай, 1947.
333. Евгений Онегин (Аоницзинь). Пер. Су Фу, Гуйлинь, 1942.
334. Евгений Онегин (Оугэнь Аонеззинь). Пер. Ча Лян-чжэн, Шанхай, 1954.
335. Евгений Онегин (Оугэнь Аонеззинь). Пер. Чэнь Мянью и Шэнь Цзо-яо, Пекин, 1954.
336. Кавказский пленник (Гаоцзясо-ды фулу). Пер. Ча Лян-чжэн, Шанхай, 1954.
337. Капитанская дочка (Цзябидань-чжи ньюй). Пер. Ань Шоу-и, Шанхай, 1921.
338. Капитанская дочка (Шанвэй-ды ньюэр). Пер. Сунь Юн, Шанхай, 1947; 1955.
339. Капитанская дочка (Давэй-чжи ньюй). Пер. Сюй Син-и, [б. м.], 1947.
340. Капитанская дочка (Эго цинши. Хуасинь демэн лу — в переводе: «Русская романтическая история. Сон бабочки среди цветов»). Пер. Цзи И-хуэй, [Шанхай], 1903.
341. Лирика. Т. 1—2 (Пусыцзинь шуцинши). Пер. Ча Лян-чжэн, Шанхай, 1957—1958.
342. Медный всадник (Цинтун цинши). Пер. Ча Лян-чжэн, Шанхай, 1954.
343. Метель (Баофэнсюэ). Пер. Лян Сян, Шанхай, 1947.
344. Полтава (Бэртава). Пер. Ча Лян-чжэн, Шанхай, 1954.
345. Пушкинский сборник (Пусыцзинь зэньцзи), Шанхай, 1947; 1948; 1949; 1954.
346. Сборник прозы (Пусыцзинь сяошо цзи). Пер. Чжао Чэн-чжи, Шанхай, 1924.
347. Сборник произведений (Пушигэн чуанцзо цзи), Шанхай, 1937.
348. Сборник рассказов (Пушигэн дуаньпянь сяошо цзи). Пер. Мэн Ши-хуань, Шанхай, 1937.
349. Станционный смотритель (Ичжань чжан). Пер. [Е] Шуй-фу, Шанхай, 1947.
350. Цыганы (Цыган). Пер. с рус. Цюй Цю-бо, Шанхай, 1940; Пекин, 1953.

Произведения А. П. Чехова

351. Без названия (Вэймин цзюйбэнь). Пер. с яп. Хэ Фан, [б. м.], Чжэнчжун шуцзюй, 1935.
352. Ванька (Ай Фанька). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Чунцин, 1944, изд. 2.
353. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с англ. Цзяо Цзюй-инь, Чунцин, 1943; Шанхай, 1947.
354. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с англ. и яп. Фан Синь, Шанхай, 1940; 1944; 1950.
355. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с рус. Гэн Ши-чжи, Шанхай, 1921.
356. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с рус. Мань Тао, Шанхай, 1940; Пекин, 1954.
357. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с рус. Цзы Цзян, Куньмин, 1946.
358. Вишневый сад (Интао юань). Пер. с яп. Юй Ди, Шанхай, 1949.
359. Воры (Даомацзэй — в переводе: «Контрабанды»). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Пекин, [б. г.].
360. Дом с мезонином (Ишуцзя-ды гуши — в переводе: «Рассказ художника»). Пер. с англ. Се Цзы-дунь, Шанхай, 1929.
361. Дуэль (Цзюэдоу). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Пекин, 1929.
362. Дядя Ваня (Ваньня цзюцзю). Пер. с англ. Ли Ни, Шанхай, 1946; 1949; Пекин, 1954.
363. Дядя Ваня (Ваньня цзюцзю). Пер. с англ. Фан Синь, Шанхай, 1940; 1950.

364. Дядя Ваня (Вэнь цзюцзю). Пер. с англ. Чжу Жан-чэн, Шанхай, 1930.
365. Дядя Ваня (Ваньня шуфу). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи, Шанхай, 1921.
366. Загадочная натура (Минь-ды синцин). Пер. с англ. Чжэн Сяо-сюнь, Шанхай, 1930.
367. Записные книжки. Т. 1—2 (Цехэфу суйби). Пер. с англ. Чжан И-пин, Пекин, 1928; 1935.
368. Записные книжки (Цехэфу шоуцзи). Пер. с яп. Цзя Чжи-фан, Шанхай, 1953.
369. «Злой мальчик» и другие удивительные истории (Хуай хайцзы хэ беды цивэнь). Пер. с нем. Лу Синь, Шанхай, 1936; Гуйлинь, 1943; Пекин, 1953.
370. Злоумышленник (Фаньцзуй). Пер. с рус. Цюй Цю-бо и др., Шанхай, 1924.
371. Иванов (Ифаньнофу). Пер. с англ. Ли Ни, Шанхай, 1946; 1949; Пекин, 1955.
372. Иванов (Ифаньнофу). Пер. с рус. Гэн Ши-чжи, Шанхай, 1921.
373. Избранная проза. Т. 1—27 (Цехэфу сяошо сюаньцзи). Пер. с англ. Жу Лун, Шанхай, 1950—1958.
374. Избранные рассказы (Цехэфу дуаньпянь сяошо сюань). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1955.
375. Избранные рассказы. Т. 1—2 (Цехэфу дуаньпянь сяошо сюань). Пер. с англ. Жу Лун, Пекин, 1958.
376. Избранные рассказы (Цехэфу дуаньпянь сяошо сюань). Пер. с англ. Ли Чжэнь, [б. м.], Чжэнфэн чубаньшэ, 1948.
377. Избранные рассказы (Чайхофу дуаньпянь сяошо сюань). Пер. с рус. Мэй Си, Шанхай, 1952.
378. Каштанка (Сяогоу Кашитанька-ды гуши). Пер. с рус. Ши Мин, Пекин, 1953.
379. Медведь. Сб. одноактных пьес (Чуньхо). Пер. с рус. Цао Цзин-хуа, Пекин, 1927; 1929; Шанхай, 1940.
380. Неприятная история (Яньцзюань-ды гуши). Пер. с англ. Сюй Пэй-жэнь, Шанхай, 1930.
381. О литературе (Цехэфу лунь вэньсюэ). Пер. Жу Лун, Пекин, 1958.
382. Пари (Даду). Пер. с яп. Шу Чжун-е, [б. м.], Саньмянь шудянь, 1950.
383. Письма (Чайхофу шусинь цзи). Пер. с англ. Чэнь Вань-фу, Шанхай, 1931.
384. Праздные суждения на бытовые темы (Фэнсу сяньпин). Пер. с англ. Чэнь Цзя-линь и Чэнь Да-дэн, т. 1—2, Шанхай, 1916.
385. Сборник избранных пьес (Цехэфу сицзюй сюаньцзи), Шанхай, 1946.
386. Сборник лучших рассказов. Сб. 1—8 (Чайхофу дуаньпянь цзэцзо цзи-чжи и — ба). Пер. с англ. Чжао Цзин-шэнь, Шанхай, 1930.
387. Сборник одноактных пьес (Цехэфу думу цзюй цзи). Пер. с англ. Ли Цзянь-у, Шанхай, 1948; 1949.
388. Сборник одноактных пьес (Цехэфу думу цзюй цзи). Пер. с рус. Цао Цзин-хуа, Пекин, 1954.
389. Сборник прозы (Чайхофу сяошо цзи). Пер. Ван Цзин, Шанхай, [б. г.].
390. Сборник пьес (Чайхофу сицзюй цзи). Пер. с англ. Цзяо Цзюй-инь, Шанхай, 1954.
391. Сборник рассказов (Цехэфу дуаньпянь сяошо цзи). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Пекин, 1927.
392. Сборник рассказов (Чайхофу дуаньпянь сяошо цзи). Пер. с рус. Гэн Цзи-чжи и Гэн Мян-чжи, Шанхай, 1923.
393. Сборник рассказов. Вып. 1 (Цехэфу дуаньпянь сяошо цзи). Пер. с рус. Цзинь Жэнь, [Шанхай], 1949.
394. Сборник рассказов. Вып. 2 (Цехэфу дуаньпянь сяошо цзи). Пер. с рус. Бао Цюнь, [Шанхай], 1949.
395. Сборник рассказов. Вып. 3 (Цехэфу дуаньпянь сяошо цзи). Пер. с рус. Цзинь Жэнь, [Шанхай], 1949.
396. Скрипка Ротшильда (Лошичайэртэ-ды тичинь). Пер. с англ. У Гуан-цзянь, Шанхай, 1936.

397. Степь (Цаоюань). Пер. с рус. Пэн Хуэй, [б. м.], Душу чубаньшэ, 1942.
398. Тоска (Июй). Пер. с англ. Чжао Цзин-шэнь, Шанхай, 1927.
399. Три года (Сань нянь). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Пекин, 1926.
400. Три сестры (Сань цзымэй). Пер. с рус. Цао Цзин-хуа, Шанхай, 1925; 1946; 1947; 1949; Пекин, [б. г.].
401. Хористка (Гэнюй). Пер. с англ. Чжан Ю-сун, Пекин, [б. г.].
402. Чайка (Хайоу). Пер. Ху Суй, [б. м.], Наньфан иньшугуань, 1944.
403. Чайка (Хайоу). Пер. с англ. Ли Ни, Шанхай, 1946; 1949; Пекин, 1954.
404. Чайка (Хайоу). Пер. с англ. Фан Синь, Шанхай, 1940; 1950.
405. Чайка (Хайоу). Пер. с англ. Чжэн Чжэнь-до, Шанхай, 1921.
406. Черный монах (Хэй и сэн). Пер. с рус. Мэй Си, Шанхай, 1952.
407. Черный монах (Хэй и цзяоши). Пер. с яп. У Тао, Шанхай, 1907.

ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

408. Аджимамудова В. С., Юй Да-фу и литературное общество «Творчество», М., 1971.
409. Алексеев В. М., Горький в Китае, — «Ученые записки Военного института иностранных языков», т. I, вып. 2, М., 1945.
410. Алексеев В. М., Горький в Китае, — в кн.: «М. Горький и литературы зарубежного Востока», М., 1968.
411. Алексеев В. М., О последнем (1943 года) китайском переводе «Евгения Онегина», — «Вестник АН СССР», 1948, № 7.
412. Алексеев В. М., Русские писатели в китайских переводах, — «Восток», кн. I, 1922.
413. Алексеев В. М., Русские писатели в современном Китае, — «Книжные новости», 1937, № 22.
414. Алексеев М. П., О мировом значении творчества Пушкина, — в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур», М., 1961.
415. Алексеев М. П., Пушкин и Китай, — в кн.: «Пушкин и Сибирь», Москва—Иркутск, 1937.
416. Анастасьев А., В китайском театре. Путевые заметки, М., 1957.
417. Анастасьев А., Пьесы наших друзей, — в кн.: «Современные китайские пьесы», М., 1956.
418. Андреев Л., Иго войны. Признания маленького человека о великих днях, — в кн.: «Метель. Литературные альманахи изд-ва „Шиповник“», кн. 25, Пг., 1916.
419. Андреев Л., Король, закон и свобода. Пьеса в 6-ти карт., Пг., 1914.
420. Андреев Л., Повести и рассказы, М., 1957.
421. Андреев Л., Повести и рассказы в 2-х т., М., 1971.
422. Андреев Л., Пьесы, М., 1959.
423. Андреев Л., Сашка Жегулев. Роман, М., 1917.
424. Андреев Л., Собрание сочинений, т. 3, СПб., 1911.
425. Антиповский А. А., Раннее творчество Лао Шэ (1926—1936 гг.). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук, М., 1964.
426. Афонин Л., Леонид Андреев, Орел, 1959.
427. Бабичева Ю. В., Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции, Вологда, 1971.
428. Бассин Ф., Рожнов В., Рожнова М., Некоторые вопросы эмоциональной напряженности, — «Коммунист», 1974, № 14.
429. Ба Цзинь, Антон Павлович Чехов, — «Иностранная литература», 1960, № 1.
430. Ба Цзинь, Рассказы, М., 1955.
431. Ба Цзинь, Сочинения в 2-х т., т. 1, М., 1959.

432. Белинский В. Г., Русская литература в 1841 году, — Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954.
433. Белкин Д. И. Восток в дореволюционном творчестве М. Горького, — в кн.: «М. Горький и литературы зарубежного Востока», М., 1968.
434. Белкин Д. И., Концепция Востока в творчестве Пушкина. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук, М., 1970.
435. Белкин Д. И., Пушкин и китайская культура, — «Ученые записки Горьковского университета», сер. филологич., вып. 48, Горький, 1958.
436. Белкин Д. И., Тема зарубежного Востока в творчестве А. С. Пушкина, — «Народы Азии и Африки», 1965, № 4.
437. Белоусов Р., В тысячах иероглифов. О книгах и людях, М., 1963.
438. Белоусов Р., Горький — друг Китая, — «Вопросы литературы», 1959, № 2.
439. Белоусов Р. С., Чеховские традиции и творчество Цао Юя (К вопросу о литературном влиянии), — «Проблемы Дальнего Востока», 1974, № 2.
440. Берковский Н. Я., О мировом значении русской литературы, Л., 1975.
441. Библиография переводов на иностранные языки произведений Н. В. Гоголя, М., 1953.
442. Бо Цзюй-и, Стихи. Пер. с кит. Л. З. Эйдлина, М., 1958.
443. Бушмин А. С., Преемственность литературного развития, — в кн.: «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения», Л., 1974.
444. Васильев Б. А., Иностранные влияния в китайской литературе эпохи империализма, — «Проблемы литератур Востока. Труды Института востоковедения АН СССР», вып. 1, Л., 1932.
445. «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии», М., 1961.
446. Воспоминания современников о М. Горьком, М., 1955.
447. В пушкинских местах. Открытие Дома-музея А. С. Пушкина в селе Михайловском (Выступление Эми Сяо), — «Вестник АН СССР», 1949, № 7.
448. Гань И-хон, Советские фильмы и пьесы в Китае, — «Интернациональная литература», 1940, № 3—4. [Статья перепечатана из кит. журн. «Чжунсу вэньхуа» — «Культура Китая и СССР», год издания и номер не установлены. Поэтому и явно неверная транскрипция второго иероглифа («хон») в имени автора статьи мною не исправлена.]
449. Гейне Г., Стихи, М., 1954.
450. Герасимов С., Заметки о китайском искусстве, — «Октябрь», 1950, № 3.
451. Гнатюк-Данильчук А., Рабиндранат Тагор. Критико-библиографический очерк, М., 1961.
452. Гоголь Н. В., Собрание сочинений в 6-ти т., т. 6, М., 1959.
453. Голоса наших друзей (Зарубежные гости на пушкинских торжествах), — «Звезда», 1949, № 6.
454. Го Мо-жо, Избранные сочинения, М., 1955.
455. Горький А. М., Собрание сочинений в 30-ти т., М., 1949—1956.
456. Горький М., Литературные портреты, М., 1959.
457. Горький М. и Чехов А., Переписка, статьи и высказывания, М., 1951.
458. «Гроза» на китайской сцене, — «Театральная жизнь», 1959, № 18.
459. Гроссман Л., Достоевский, М., 1962.
460. Груздев И., Горький, М., 1960.
461. Гуань Лун, Пушкин в Китае (Статья из Пекина), — «Литература в школе», 1959, № 3.
462. Гудзий Н. К., Лев Толстой (Критико-библиографический очерк), — в кн.: Л. Н. Толстой, Собрание художественных произведений, т. 12, М., 1948.

463. Гэ Бао-цюань, А. С. Пушкин и Китай, — «Дружба», 1959, № 28.
464. Гэ Бао-цюань, Великая дружба, — «Народный Китай», 1956, № 4.
465. Гэ Бао-цюань, Великий писатель, наш добрый друг. К столетию со дня рождения А. П. Чехова, — «Дружба», 1960, № 5.
466. Гэ Бао-цюань, Горький и Китай, — «Иностранная литература», 1959, № 2.
467. Гэ Бао-цюань, Горький и китайская революция, — в кн.: «Вопросы культурной революции в КНР», М., 1960.
468. Гэ Бао-цюань, Книги Пушкина в Китае, — «Огонек», 1949, № 24.
469. Гэ Бао-цюань, Произведения Достоевского в Китае (К 75-летию со дня смерти великого русского писателя Ф. М. Достоевского), — газ. «Дружба», 9.II.1956.
470. Гэ И-хун, А. Н. Островский в Китае, — газ. «Дружба», 16.VI.1956.
471. Да Чао, Он сроднился с тобой, партия!, — «Дружба», 1959, № 30.
472. Дин Лин, Цао Юй, Пятнадцать изданий «Мертвых душ» (Гоголь в Китае), — «Комсомольская правда», 6.III.1952.
473. Дожь. Рассказы китайских писателей 20—30-х годов, М., 1974.
474. Достоевский Ф. М., Повести и рассказы в 2-х т., т. 1, М., 1956.
475. Достоевский Ф. М., Собрание сочинений, т. 1—10, М., 1956—1958.
476. Достоевский Ф. М., Собрание сочинений в 30-ти т., Л., 1972.
477. Дымшиц А., О пьесах Леонида Андреева, — в кн.: Л. Андреев, Пьесы, М., 1959.
478. Ермилов В., Драматургия Чехова, М., 1954.
479. Жирмунский В. М., Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур, — в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии», М., 1961.
480. Издание произведений иностранных классиков в Китае, — «Народный Китай», 1957, № 14.
481. Институт востоковедения имени Н. Н. Нариманова. Справочник, М., 1926.
482. Кандель Б. Л., Библиография переводов романа «Капитанская дочка» на иностранные языки, — в кн.: А. С. Пушкин, Капитанская дочка, М., 1964.
483. Кассис В. Б. и Овчинников В. В., Горький в Китае, — «Известия АН СССР, ОЛЯ», 1950, т. IX, вып. 4.
484. Кашин Н. П., А. Н. Островский в письмах и воспоминаниях, — «Ежегодник императорских театров», вып. 6, СПб., 1910.
485. Кетлинская В., Китай сегодня и завтра, Л., 1958.
486. Кирпотин В., Достоевский в шестидесятые годы, М., 1965.
487. Коган П., Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 4, М.—Л., 1929.
488. Конрад Н. И., Запад и Восток, М., 1966.
489. Кропоткин П., Идеалы и действительность в русской литературе, СПб., 1907.
490. Крымов А. Г., Общественная мысль и идеологическая борьба в Китае (1900—1917), М., 1972.
491. Кульнев Б., Два года среди китайских актеров (Из дневника режиссера), — «Театр», 1958, № 5.
492. Левада М., Театр во мгле, — «Советская культура», 5.X.1967.
493. Левин Ф. М., Л. Н. Андреев (1871—1919), — в кн.: Л. Андреев, Повести и рассказы, М., 1957.
494. Левин Ю. Д., Восприятие творчества инонациональных писателей, — в кн.: «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения», Л., 1974.
495. Лерман И. Н., Китайские писатели о Горьком, — в кн.: «Вопросы литературы в дальневосточном краеведении», вып. 2, Хабаровск, 1959.
496. Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 3, М., 1959.

497. Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 4, М., 1960.
498. Лига левых писателей Китая — А. М. Горькому, — в кн.: «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», М., 1960.
499. Лисица Б., Русская классическая литература в Китае, — «Русская литература», 1959, № 4.
500. Лисица Б., Серебряков Е., Братство народов — братство литератур, — «Нева», 1957, № 5.
501. Литература и искусство свободной страны. Беседа с писателем Гэ Бао-цюанем, — «Огонек», 1950, № 2.
502. Литературная энциклопедия, т. 8, М., 1934.
503. Литературное наследство, т. 72, Горький и Леонид Андреев, Незданная переписка, М., 1965.
504. Ли Шу, Первая русская революция и Китай, — в кн.: «Первая русская революция 1905—1907 гг. и международное революционное движение», ч. 2, М., 1956.
505. Луначарский А., Критические этюды, Л., 1925.
506. Луначарский А. В., Послесловие, — в кн.: М. Горький, Избранные произведения, М., 1932.
507. Луначарский А. В., Человек с зорким взглядом, большим умом и добрым сердцем, — «Литературная газета», 7.II.1973.
508. Лу Синь, Воспоминания о Вэй Су-юане, — в кн.: Лу Синь, Собрание сочинений в 4-х т., т. 3, М., 1955.
509. Лу Синь, О переводах, — в кн.: Лу Синь, Собрание сочинений в 4-х т., т. 2, М., 1955.
510. Лу Синь, Повести. Рассказы, М., 1971.
511. Лу Синь, Приветствие литературные связи Китая и России, — в кн.: Лу Синь, Собрание сочинений в 4-х т., т. 2, М., 1955.
512. Лу Синь, Собрание сочинений в 4-х т., М., 1955—1956.
513. Малиновская Т. А., Пушкин в КНР, — в кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. 2, М.—Л., 1958.
514. Мальцева Е. В., Драматургия Хун Шэня (1894—1955). Канд. дисс., М., 1966.
515. Мальцева Е., Горький в Китае, — «Свет над Байкалом», 1958, № 2.
517. Марков П., Из зарубежных впечатлений, — «Театр», 1961, № 5.
518. «М. Горький и литературы зарубежного Востока», М., 1968.
519. Мережковский Д. С., Л. Толстой и Достоевский, т. 1, СПб., 1901.
520. Миллер-Будницкая Р., Чехов и Восток, — «Заря Востока», Ташкент, 1954, № 7.
521. Мотылева Т., Грани всемирной славы. Факты и наблюдения, — «Литературная газета», 10.XI.1971.
522. Мотылева Т. Л., Достоевский и мировая литература, — в кн.: «Творчество Ф. М. Достоевского», М., 1959.
523. Му Цзы, Спектакль, близкий сердцу зрителей, — «Дружба», 1959, № 35.
525. Неупокоева И. Г., Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур, — в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии», М., 1961.
526. Неупокоева И. Г., Проблемы взаимодействия современных литератур, М., 1963.
527. Никольская Л. А., Драматургия Цао Юя, — «Советское Китаеведение», 1958, № 4.
528. Никулин Л., Чехов. Бунин. Куприн. Литературные портреты, М., 1960.
529. Новые памятники Пушкину, — в кн.: «Временник Пушкинской комиссии. 1962», М.—Л., 1963.
530. Образцов С., Театр китайского народа, М., 1957.
531. Образы, зовущие вперед. Роман «Мать» снижал огромную популярность в Китае, — «Дружба», 1960, № 13, с. 21—22.

532. Оксман Ю. Г., Жизнь и творчество В. М. Гаршина, — в кн.: В. М. Гаршин, Сочинения, М.—Л., 1934.
533. Островский А. Н., Полное собрание сочинений в 16-ти т., т. 12, М., 1952.
534. Паперный З., А. П. Чехов. Очерк творчества, М., 1954.
535. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами, М., 1960.
536. Петров В., Ай Цин. Критико-биографический очерк, М., 1954.
537. Петров В. В., Из истории распространения в Китае марксистских трудов по эстетике и литературоведению (конец 20-х и начало 30-х годов), — в кн.: «Филология и история стран зарубежной Азии и Африки. Тезисы юбилейной научной конференции Востфака ЛГУ, посвященной 50-летию Октября», Л., 1967.
538. Петров В. В., Ранние китайские переводы работ В. И. Ленина по вопросам литературы и искусства, — в кн.: «Ленин и проблемы истории стран Азии (Китай, Индия)», Л., 1970.
539. Петров В., Лу Синь. Очерк жизни и творчества, М., 1960.
540. Петров В., О творчестве Цао Юя, — в кн.: Цао Юй, Пьесы, т. 2, М., 1960.
541. Петров В., Творчество Ба Цзиня, — в кн.: Ба Цзинь, Любовь, М., 1957.
542. Петров В., Творчество Ба Цзиня и его роман «Семья», — в кн.: Ба Цзинь, Семья, М., 1956.
543. Пини О. А., Пушкин за рубежом, — в кн.: «Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Каталог», М., 1957.
544. Пирогов Г., Мировое признание, — «Театральная жизнь», 1960, № 2.
545. Плещеев А. Н., Избранное. Стихотворения. Проза, М., 1960.
546. Позднеева Л. Д., Лу Синь. Жизнь и творчество (1881—1936), М., 1959.
547. Позднеева Л. Д., Публицистика Лу Синя, — в кн.: Лу Синь, Собрание сочинений в 4-х т., т. 2, М., 1955.
548. Позднеева Л. Д., Чехов и китайская литература, — «Известия АН СССР, ОЛЯ», 1944, т. III, вып. 5.
549. Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки. Отдельные издания 1900—1955 гг., М., 1958.
550. Произведения А. Н. Островского на китайской сцене, — газ. «Дружба», 4.II.1956.
551. Произведения Пушкина на китайском языке, — «Правда», 31.I.1937.
552. Пушкин на китайском языке, — «Огонек», 1937, № 2—3.
553. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, М., 1930.
554. Рогов В., Горький в Китае, — «Интернациональная литература», 1940, № 7—8.
555. Рогов В. Н., Русский друг Лу Синя, — «Знамя», 1958, № 7.
556. Рогов В., Пушкин в Китае (Из истории культурных связей), — в кн.: «Восточный альманах», вып. 3, М., 1960.
557. Ромен Роллан о событиях в Маньчжурии, — «Известия», 28.X.1931.
558. Рудман В., Пушкин в Китае, — «Новый мир», 1949, № 6.
559. Рудман В., Пушкин и Китай, — «Дальний Восток», 1949, № 3.
560. Рылеев К. Ф., Избранное, [М], 1946.
561. Сарычев А. П., Великое влияние (Чехов и китайская литература), — в кн.: «А. П. Чехов. Сборник статей и материалов», вып. 2, Ростов-на-Дону, 1960.
562. Сарычев А., Чехов и Лу Синь, — «Дон», 1959, № 11.
563. Семанов В. И., Иностранная литература в Китае на рубеже XIX—XX веков, — в кн.: «Из истории литературных связей XIX века», М., 1962.
564. Семанов В. И., Литературные связи в развитии китайской прозы XIX—XX вв., — в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии», М., 1961.

565. Семанов В. И., Лу Синь и его предшественники, М., 1967.
566. Семанов В. И., Лу Синь о зарубежной литературе, — «Народы Азии и Африки», 1965, № 5.
567. Семанов В. И., Эволюция китайского романа (конец XVIII — начало XX в.), М., 1970.
568. Серебряков Е. и Лисица Б., Произведения Пушкина в Китае, — «Вечерний Ленинград», 8.II.1952.
569. Скабичевский А. М., История новейшей русской литературы (1848—1908), СПб., 1909.
570. Солнце русской поэзии, — «Дружба», 1959, № 28.
571. Соркин Г. З., Антимпериалистическая лига (1927—1935), М., 1965.
572. Сорокин В., Е Шэн-тао и его творчество, — в кн.: Е Шэн-тао, Одна жизнь. Рассказы, М., 1960.
573. Сорокин В. Ф., Основные этапы развития драматического театра в Китае, — в кн.: «Вопросы культурной революции в КНР», М., 1960.
574. Сорокин В. Ф., Творческий путь Мао Дуя, М., 1962.
575. Сорокин В. Ф., Формирование мировоззрения Лу Синя, М., 1958.
576. Сорокин В., Эйдлин Л., Китайская литература. Краткий очерк, М., 1962.
577. Союз китайских литераторов — А. М. Горькому, — в кн.: «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», М., 1960.
578. Степанова Г. В. и Шапошников Б. В., Скульптурные памятники Пушкину за рубежом, — в кн.: «Пушкин. Исследования и материалы. Труды третьей Всесоюзной пушкинской конференции», М.—Л., 1953.
579. Степанов Н. Л., Проза Пушкина, М., 1962.
580. Сухоруков В. Т., Вэнь И-до. Жизнь и творчество, М., 1968.
581. Тагор Р., Сочинения в 8-ми т., т. 7, М., 1957.
582. Телешов Н., Записки писателя, М., 1950.
583. Токмаков В., Книги Пушкина в Китае, — «Вокруг света», 1949, № 6.
584. Токмаков В. Н., Гоголь в Китае, — «Сибирские огни», 1952, № 2.
585. Торопцев С. А., Кинодраматургия КНР 50-х годов. Темы, образы, идеи. Канд. дисс., М., 1971.
586. Тутаев М., У истоков русско-китайских революционных связей, Казань, 1961.
587. Тырлов М. А., Октябрьская революция и прогрессивная китайская литература 1918—1927 гг., — в кн.: «Вопросы истории и литературы стран зарубежного Востока», М., 1960.
588. Тюнькин К., Достоевский на «переломе», — «Вопросы литературы», 1967, № 6.
589. У Цюань-то, Китайский народ горячо любит А. П. Чехова, — в кн.: «Антон Павлович Чехов. Сборник статей», Южно-Сахалинск, 1959.
590. Федоренко Н., Советская литература в Китае, — «Октябрь», 1953, № 5.
591. Федоренко Н. Т., Китайская литература. Очерк по истории китайской литературы, М., 1956.
592. Федоренко Н. Т., Наследие М. Горького и советская литература в Китае, — в кн.: «Горьковские чтения. 1949—1950», М., 1951.
593. Филиппов В. А., Островский за рубежом, — в кн.: «Материалы ежегодных конференций, посвященных великому русскому драматургу А. Н. Островскому 1956—1957 годов», М., 1958.
594. Фын Сюэ-фын (Фэн Сюэ-фэн), Горький и китайские писатели, — «Народный Китай», 1953, № 8.
595. Фын Сюэ-фын (Фэн Сюэ-фэн), Лу Синь и русская литература, — «Народный Китай», 1950, № 9.
596. Фэн Цзэн-и, Достоевский в Китае, — «Вопросы литературы», 1959, № 12.

597. Хун Шэнь, С чувством искреннего, глубокого уважения..., — «Советская культура», 15.VII.1954.
598. Цао Цзин-хуа, Доклад о жизни и творчестве Н. В. Гоголя, — «Дружба», 1959, № 18.
599. Цао Цзин-хуа, О том, кто принес нам огонь с неба, — «Иностранная литература», 1957, № 9.
600. Цао Цзин-хуа, Русская и советская литература в Китае, — в кн.: «Вопросы культурной революции в КНР», М., 1960.
601. Цао Цзин-хуа, Русская литература — наш учитель и друг, — газ. «Дружба», 9.II.1956.
602. Цзинь И (Чжан Цзинь-и), Нас ведет замечательная советская литература, — «Дружба», 1957, № 6.
603. Цюй Цю-бо, Очерки и статьи, М., 1959.
604. Цянь Чжун-вэнь, Гоголь в Китае, — «Русская литература», 1959, № 2.
605. Черкасский Л. Е., Новая китайская поэзия (20—30-е годы), М., 1972.
606. Черкасский Л. Е., Шнейдер М. Е., Ленинские идеи и образ В. И. Ленина в китайской литературе, — в кн.: «В. И. Ленин и литература зарубежного Востока», М., 1971.
607. Черкасский Л., Произведения Пушкина в Китае, — «Забайкальский рабочий», Чита, 10.II.1953.
608. Чернышевский Н. Г., Шиллер в переводах русских поэтов, — Полное собрание сочинений в 15-ти т., т. IV, М., 1948.
609. Чехов А. П., Собрание сочинений в 12-ти т., М., 1954—1957.
610. Чжан Те-сянь, Достоевский, — «Народный Китай», 1956, № 12.
611. Чжан Те-сянь, Произведения А. П. Чехова в Китае, — «Народный Китай», 1954, № 17.
612. Чжан Тянь-и, Художник слова, народный писатель, — «Правда», 15.VII.1954.
613. Чжоу И-сэнь, Чехов в Китае, — «Вопросы литературы», 1959, № 8.
614. Чуваков В. Н., О творчестве Леонида Андреева, — в кн.: Л. Андреев, Повести и рассказы в 2-х т., т. I, М., 1971.
615. Чуков Б. В., Библиография работ на тему «Горький и литературы Востока», изданных на русском языке. Раздел «Китай», — в кн.: «М. Горький и литературы зарубежного Востока», М., 1968.
616. Чуковский К., О Чехове, М., 1967.
617. Шестов Лев, Собрание сочинений, т. 5, Начала и концы. Сборник статей, СПб., [1911].
618. Шифман А. И., Лев Толстой и Восток, М., 1971.
619. Шамаков А., Радищев и Китай, — «Звезда Востока», 1951, № 10.
620. Шнейдер М., Достоевский в Китае. К 150-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского, — «Азия и Африка сегодня», 1971, № 11.
621. Шнейдер М. Е., А. М. Горький в Китае (Методы популяризации и факты влияния), — в кн.: «Теоретические проблемы восточных литератур», М., 1969.
622. Шнейдер М. Е., В поисках «литературы для жизни». Произведения Леонида Андреева в Китае, — в кн.: «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
623. Шнейдер М. Е., Горький и китайская литература, — в кн.: «М. Горький и литературы зарубежного Востока», М., 1968.
624. Шнейдер М. Е., Драматургия А. М. Горького в Китае, — «Народы Азии и Африки», 1974, № 5.
625. Шнейдер М. Е., Переводы трудов по марксистской эстетике в Китае в 20—30-е годы, — «Народы Азии и Африки», 1961, № 5.
626. Шнейдер М., Пьесы А. Н. Островского в Китае, — «Азия и Африка сегодня», 1973, № 4.
627. Шнейдер М. Е., Пьесы А. Н. Островского в Китае (К вопросу о национальной адаптации), — в кн.: «Литература и культура Китая.

- Сборник к 90-летию со дня рождения академика В. М. Алексеева, М., 1972.
628. Шнейдер М. Е., «Реалист в высшем смысле». Достоевский в оценке китайских литераторов, — «Народы Азии и Африки», 1971, № 6.
 629. Шнейдер М. Е., «Синь шэхуй» и «Жэньдао» — журналы «движения 4 мая», — в кн.: «Движение „4 мая“ 1919 года в Китае», М., 1971.
 630. Шнейдер М. Е., Творческий путь Цюй Сю-бо (1899—1935), М., 1964.
 631. Шнейдер М. Е., Творчество Леонида Андреева в Китае, — в кн.: «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы докладов Пятой научной конференции (Ленинград, 1972)», М., 1972.
 633. Шпринцин А. Г., О литературе на китайском языке, изданной в Советском Союзе (20—30-е годы), — в кн.: «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
 634. Штейн А., Мировое значение Островского, — «Вопросы литературы», 1961, № 9.
 635. Эйдли Л. З., Пушкин в Китае, — «Известия АН СССР. ОЛЯ», 1949, т. VIII, вып. 5.
 636. Эйдли Л. З., Сообщение о переводах Н. В. Гоголя в Китае, — «Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР», вып. 5, М., 1952.
 637. Эйдли Л., О сюжетной прозе Лу Синя, — в кн.: Лу Синь, Повести. Рассказы, М., 1971.
 638. Эми Сяо (Сяо Сань), Горький в Китае, — «Октябрь», 1936, № 8.
 639. Эми Сяо (Сяо Сань), Певец свободы (Речь на заседании, посвященном 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина), — «Литературная газета», 8.VI.1949.
 640. То же — приложение к журналу «Новое время», 1949, № 25.
 641. Эми Сяо (Сяо Сань), Пушкин и Китай, — «Правда», 9.VI.1949.
 642. Эренбург И., Перечитывая Чехова, М., 1960.
 643. Эренбург И. Г., Собрание сочинений в 9-ти т., т. 8, М., 1966.
 644. Юткович С., В театрах и кино свободного Китая. Записки советского режиссера, М., 1953.
 645. Якшамин М., Горький на китайской сцене (Письмо из Шанхая), — «Огонек», 1946, № 23, стр. 23.

На китайском языке

646. А Ин, Басни Крылова — самые первые русские художественные произведения, ставшие известными в Китае, — «Гуанмин жибао», 11.I.1961.
647. А Ин, Горький и Общество помощи пострадавшим в Китае, — «Жэньминь жибао», 13.II.1961.
648. А Ин, Каталог драматургии и прозы конца династии Цин (Ваньцин сицзюй сяошо му), Шанхай, 1954.
649. А Ин, Русская и советская литература в Китае, — «Вэнь бао», 1956, № 21.
650. Альбом памяти А. П. Чехова (Цзинянь Цехэфу хуацэ), Пекин, 1954.
651. Аннотированный каталог периодики движения «4 мая» (Усы шици цикань цзешао), т. I, Пекин, 1958.
652. Антология новой китайской литературы (Чжунго синь вэньсюэ да-си), т. 10, Шанхай, 1935.
653. А. Пушкин (А. Пушигэн), Нанкин, 1937.
654. Балухатый С. Д., Драматургическое мастерство Чехова (Балу-хадй, Цехэфу-ды сицзюй ишу). Пер. с яп. Цзя Чжи-фан, [б. м.], 1951.
655. Ба Цзинь, О Чехове (Тань Цехэфу), Шанхай, 1955; 1957; 1958.
656. Белкин А., Реализм Чехова (Беэрцзинь, Цехэфу-ды сяньши-чжун). Пер. Сюй Я-цян, Шанхай, 1954.
657. Бин (Шэнь Янь-бин), Кончина Андреева, — «Сяошо юэбао», 1920, № 1.

658. Боевые традиции литературы (Вэньсюэ-ды чжаньдоу чуаньтун), [б. м.], 1953.
659. Бродский Н. Л. (гл. ред.), История русской литературы [Було-цыци чжубянь, Эго вэньсюэ ши], т. I. Пер. Цзян Лу и Сунь Вэй, Пекин, 1954—1955.
660. Бянь Чжи-линь и др., Переводы и изучение зарубежной литературы за последнее десятилетие, — «Вэньсюэ пинлунь», 1959, № 5.
661. Ван Ти-жань, Жизнь Л. Н. Толстого (Тоэрсытай шэнхо), Шанхай, 1929; 1933.
662. Ван Тун-чжао, Избранные рассказы (Дуаньпянь сяошо сяоань-ци), Пекин, 1957.
663. Ван Цзин-сяо, Жизнь великого мыслителя мира Толстого и его учение (Шицзе да сысянця Тоэрсытай шэнпин цзи цзи сюэшо), Шанхай, 1929.
664. Ван Цзин-цю, Иллюстрированная биография М. Горького (Гао-эрци хуачжуань). Предисл. Е Шуй-фу, Шанхай, 1951.
665. Ван Я-пин, «Сокол» и «Буревестник», — в кн.: Изучение Горького. Ежегодник (Гаоэрци яньцзю нянькань), Шанхай, 1947.
666. Воспоминания о Горьком (Хуйн Гаоэрци), Пекин, 1958.
667. Воспоминания о Достоевском (Хуйн Тосытофусыци), Шанхай, 1950.
668. Горький и Китай (Гаоэрци юй Чжунго), Сянган (Гонконг), 1939, изд. 3; Чунцин, 1942.
669. Горький и Китай (Гаоэрци юй Чжунго), Чжэнчжоу, 1953.
670. Горький и мы, — «Изучение Горького» («Гаоэрци яньцзю»), № 17 (прил. к журн. «Шидай», Шанхай, 1946, № 154).
671. Горький — основоположник социалистической литературы (Гаоэр-ци — шэхуйчжун вэньсюэ-ды дяньцзижэнь), Пекин, 1950; Ханькоу, 1950.
672. Горький (Гаоэрци). Статья из БСЭ, изд. 2, Пекин, 1954.
673. Горький. Сб. (Гаоэрци), Шанхай, 1936.
674. Груздев И., Жизнь и приключения Максима Горького (Гаоэрци чжуань — в переводе: «Биография Горького»). Пер. Чжу Цзи, Шанхай, 1949.
675. Груздев И., Жизнь и приключения Максима Горького («Гаоэрци-ды шэнхо» — в переводе: «Жизнь Горького»). Пер. Линь Кэ-до, Шан-хай, 1933.
676. Гуань Лун, Как был обнаружен перевод «Капитанской дочки», — «Гуанмин жибао», 6.VI.1959.
677. Гуань Лун, Пушкин в Китае, — «Эвэнь цзяосюэ», 1957, № 2.
678. Гэ Бао-цюань, Библиографический перечень переводов произведе-ний А. Н. Островского на китайский язык, — в кн.: «Изучение А. Н. Островского» («Аосытэллофусыци яньцзю»), Шанхай, 1948.
679. Гэ Бао-цюань, Библиографический перечень произведений М. Горь-кого в переводах на китайский язык, — в кн.: «Изучение Горького. Ежегодник» («Гаоэрци яньцзю нянькань»), Шанхай, 1948.
680. Гэ Бао-цюань, Великий русский писатель Ф. М. Достоевский, — «Жэньминь жибао», 9.II.1956.
681. Гэ Бао-цюань, Горький и революционная борьба в Китае, — «Вэньсюэ пинлунь», 1961, № 3.
682. Гэ Бао-цюань, Произведения Достоевского в Китае, — «Ивэнь», 1956, № 4.
683. Гэ Бао-цюань, Пушкин и Китай, — «Вэньсюэ пинлунь», 1959, № 4.
684. Гэ Бао-цюань, Цзоу Тао-фэнь и Горький, — «Вэнь бао», 1958, № 5.
685. Гэ Бао-цюань, Чехов и Китай, — «Вэньсюэ пинлунь», 1960, № 1.
686. Гэ И-хун, Гэ Бао-цюань, Иллюстрированная биография Горь-кого (Гаоэрци хуачжуань), Шанхай, 1946; 1948.

687. Гэ И-хун, Пьесы Чехова в Китае, — в кн.: «Спецвыпуск журнала „Цзюйбэнь“, посвященный памяти А. П. Чехова» («Цзинянь Цехэфу чжуанькань. Цзюйбэнь юэканьшэ бянь»), Пекин, 1954.
688. Гэ И-хун, Распространение русских и советских пьес в Китае за тридцать лет с 1919 по 1949 г., — в кн.: «Сборник статей по драматургии» («Сицзюй луньцунь»), вып. 4, Пекин, 1957.
689. Дин-и (Е Дин-и), Очерки истории современной китайской литературы (Чжунго сяньдай вэньсюэ шилюэ), Пекин, 1955.
690. Дин Лин, Гоголь — корифей культуры, которую бережно хранит прогрессивное человечество, — «Вэньбао», 1952, № 8.
691. Достоевский (Тосытоэфусыци). Статья из БСЭ, изд. 2. Пер. Шу Чжан, Пекин, 1956.
692. Ермилов В. В., А. П. Чехов (Еэрмилофу, Цехэфу). Пер. с рус., Чэнь Бин-и, Пекин, 1954.
693. Ермилов В. В., Драматургия Чехова (Еэрмилофу, Лунь Цехэфу-ды сицзюй чуанцзо), [б. м.], 1957.
694. Ермилов В. В., Ф. М. Достоевский (Еэрмилофу, Тосытоэфусыци лунь). Пер. Мань Тао, Шанхай, 1957.
695. Ерошенко В. Я., Андреев и его пьесы, — «Цзюэу», 7, 8. I. 1923.
696. Ерошенко В. Я., Андреев и его пьесы, — «Чэньбао фуцзюань», 13—27. I. 1923.
697. Ерошенко В. Я., Андреев и его пьесы. Ч. 2. Первая беседа о драме «Царь Голод», — «Цзюэу», 2, 4, 5. II. 1923.
698. Ерошенко В. Я., Андреев и его символические драмы, — «Чэньбао фуцзюань», 29—31. XII. 1924.
699. Е Шуй-фу, Памяти Горького, — «Вэньсюэ пинлунь», 1963, № 2.
700. Жо Ин (Цянь Син-цунь), Изучение современной литературы (Сяньдай вэньи яньцзю), Шанхай, 1930.
701. И Вэнь, Пролетарский писатель Горький (Учаньцзеци цзоцзя Гаоэрци), Шанхай, 1949; 1951.
702. Изучение А. Н. Островского (Аосытэлэфусыци яньцзю). Под ред. Гэ Бао-цюаня и Линь Лина, Шанхай, 1948; 1949.
703. Изучение Горького. Ежегодник (Гаоэрци яньцзю нянькань), Шанхай, 1947.
704. Иллюстрированная биография А. С. Пушкина (Пушицинь хуачжуань). Сост. и ред. Гэ И-хун, пояснительный текст Гэ Бао-цюаня, Шанхай, 1947.
705. И-цюнь (Е И-цюнь), Иллюстрированная биография Горького (Гаоэрци хуачжуань), Шанхай, 1956.
706. И-цюнь (Е И-цюнь), Революционные традиции и боевой дух Горького, — «Хунци», 1963, № 6.
707. Кирпотин В. Я., Биография Пушкина (Цзинэрбодин, Пушигэн пинчжуань). Пер. Люй Ин, Гуйлинь, 1942; [б. м.], 1947.
708. Книжки о Достоевском на английском языке, — «Сяошо юэбао», 1922, № 1.
709. Краткая история переводной литературы в Китае (Чжунго фаньи вэньсюэ цзяньши), Пекин, 1960.
710. Курс лекций по истории русской литературы (Элосы вэньсюэ ши цзяньи), Пекин, 1959.
711. Лан Сунь (Мао Дунь), Место Достоевского в истории русской литературы, — «Сяошо юэбао», 1922, № 1.
712. Ли Да-чжао, Что такое новая литература?, — в кн.: «Материалы по истории китайской литературы новейшего времени» («Чжунго сяньдай вэньсюэ ши цанькао цзыляо»), т. I, кн. I, Пекин, 1959.
713. Лин Чжи-цзянь, Биография Горького (Гаоэрци чжуань), Шанхай, 1936; Нанкин, 1959.
714. Линь Вэй-жэнь, Горький (Гаоэрци), Шанхай, 1951.
715. Линь Жун, Ночная книга (Ешу), Пекин, 1945.

716. Линь Лин, Островский на китайской сцене и экране,— в кн.: «Изучение А. Н. Островского» («Аосытэлэфусыцзи яньцзю»), Шанхай, 1948.
717. Литвинов В., Антон Чехов (Литэвэйнофу, Аньдун Цехэфу). Пер. Юй Шэн, Шанхай, 1954.
718. Ли Хуй-фань, «Пусть сильнее грянет буря!» О ранних романтических произведениях Горького,— «Вэньсюэ пинлунь», 1963, № 2.
719. Ли Цзи-е, Воспоминания о Лу Сине (Хуйи Лу Сюнь сяньшэн), Шанхай, 1956.
720. Ли Цзи-е, Тень (Ин), [Шанхай], 1928; 1933.
721. Луначарский А. В. и др. О Пушкине (Лунацяэрсыцзи дэн, Пушигэн лунь). Пер. Люй Ин, Гуйлинь, 1943; Шанхай, 1946.
722. Лу Синь, Введение к «Бедным людям»,— «Юйсы» чжоукань, № 83, 14.VI.1926.
723. Лу Синь о русской литературе (Лу Сюнь лунь элосы вэньсюэ). Сост. В. Н. Рогов, Шанхай, 1949.
724. Лу Синь, Полное собрание сочинений (Лу Сюнь цюаньцзи), Пекин, 1956—1958.
725. Лу Синь, Собрание переводов (Лу Сюнь ивэнь цзи), Пекин, 1958.
726. Лу Синь, Факты о Достоевском,— «Циньянь цзе», 1936, № 2, а также ежегодник «Хайянь», 1936, № 2.
727. Лу Фань, Достоевский,— «Вэнь ши чжэ», 1956, № 4.
728. Лу Фань, К вопросу об образе Онегина — «лишнего человека»,— «Вэнь ши чжэ», 1962, № 3.
729. Лю Да-цзе, Изучение Л. Толстого (Тоэрсытай яньцзю), Шанхай, 1928.
730. Лю Да-цзе, Л. Н. Толстой (Тоэрсытай), Шанхай, 1933.
731. Лю Си-чэн, Изложение общих взглядов русских классиков XIX в. на фольклор,— «Вэнь ши чжэ», 1964, № 3.
732. Лю Цзянь-ань, Иллюстрированная биография Горького: детство (Гаоэрцзи хуачжуань: туннянь), Шанхай, 1947. (Книга представляет собой 26 гравюр на дереве, выполненных китайским гравёром, с пояснительным текстом.)
733. Май Цин, А. С. Пушкин (Пушигэн), Шанхай, 1949.
734. Мао Дунь, Бессмертное искусство служит миру и счастью человечества,— «Гуанмин жибао», 28.V.1956.
735. Мао Дунь, Горький и китайская литература,— «Гаоэрцзи яньцзю» («Изучение Горького»), № 20 (прил. к журн. «Шидай», 1946, № 161).
736. Мао Дунь, Горький и китайская литература,— в кн.: «Изучение Горького. Ежегодник» («Гаоэрцзи яньцзю нянькань»), Шанхай, 1947.
737. Нобори Сёму, Беседа с Горьким,— «Сяошо юэбао», 1929, № 8.
738. Нобори Сёму, Биография Горького (Гаоэрцзи пинчжуань). Пер. с яп. Ху Сюэ, Шанхай, 1937.
739. Нобори Сёму, Жизнь и искусство Горького (Гаоэрцзи-ды ишэн хэ ншу). Пер. с яп. Вэй Си-инь, Шанхай, 1937.
740. Оуян Вэнь-бинь, Достоевский и его произведения (Тосытоэфусыцзи хэ та-ды цзопинь), Шанхай, 1956.
741. Оуян Шань, Горький и китайская литература,— «Чжунсу вэньхуа», 1939, № 12.
742. Проблемы реализма в мировой литературе (Шинце вэньсюэ сяньшичжун вэньти), Пекин, 1958.
743. Пэн Цзы, Пушкин — борец за свободу,— «Чжунсу вэньхуа», 1937, т. 2, № 2.
744. Реют красные знамена. Сб. (Хунци япяо), вып. 5, Пекин, 1957.
745. Роскин А., Биографические рассказы о Горьком (Лосыцзинь, Гаоэрцзи чжуаньцзи сяошо). Пер. с англ. Гэ Бао-цюань и др. [Шанхай], 1945; 1946.
746. Роскин А., Биография Горького (Лосыцзинь, Гаоэрцзи чжуань). Пер. Жу Лун, Шанхай, 1949.

747. Сборник материалов по истории движения разговорной драмы в Китае за пятьдесят лет (Чжунго хуацзюй юньдун уши нянь ши ляо цзи), вып. 1, Пекин, 1958.
748. Сборник статей о Пушкине (Пушигэн луньцзи), Шанхай, 1949.
749. Си Ди (Чжэн Чжэнь-до), Столетие Достоевского, — «Вэньсюэ сюньбао», прил. к шанхайской газ. «Шиши синьбао», ноябрь 1921 г.
750. Си Мань, Биография корифея русской поэзии Пушкина, — «Шаонянь Чжунго», 1920, т. I, № 9.
751. Синь Цзянь, Самый ранний перевод пушкинского произведения на китайский язык, — «Синь миньбао ванькань», 11.11.1957.
752. Собрание суждений, пришедших из-за моря (Хайшан шулинь), т. 1—2, [б. м.], 1936.
753. Сорокалетие творческой деятельности Горького. Сб. (Гаоэрцзи чунцзю сыши нянь цзинянь луньвэнь цзи), Шанхай, 1933.
754. Специальный выпуск журн. «Цзюйбэнь», посвященный памяти Чехова (Цзинянь Цехэфу чжуанькань. «Цзюйбэнь» юэканьшэ бянь), Пекин, 1954.
755. Станиславский К. С., Чехов и Художественный театр (Сытанисылафусыцзи, Цехэфу юй ишу цзюйюань). Пер. с рус. Мань Тао, Шанхай, 1950.
756. Сунь Ши-и, Биография Горького в рассказах (Гаоэрцзи-ды гуши), [б. м.], 1947.
757. Сюй Бай-ши, Горький (Гаоэрцзи), Шанхай, 1935. В качестве приложения — «Песня о Буревестнике» в пер. Вэй Су-юаня.
758. Сюй Чи, Дружественные руки учителя протянуты к нам, — в кн.: «Изучение Горького. Ежегодник» («Гаоэрцзи яньцзю нянькань»), Шанхай, 1947.
759. Сяо Сай, Биография А. П. Чехова (Чайхофу чжуань), Гуйян, 1947; Шанхай, 1948.
760. Сяо Сай, Пьесы А. П. Чехова (Чайхофу сицзюй), Гуйян, Куньмин, Шанхай, Гуанчжоу, Чэнду, Чанша, Чунцин, 1948.
761. Сяо Сань, Горький и Китай (Гаоэрцзи юй Чжунго), Чжэнчжоу, 1953.
762. Сяо Сань, Эстетические взгляды Горького (Гаоэрцзи-ды мэйсюэ гуань), Шанхай, 1950; 1951; 1953; 1954.
763. Сяо Хан, Краткая биография Достоевского, — «Сяошо юэбао», 1922, № 1.
764. Ся Чуань-цай, Беседы о традиционной литературе Советского Союза (Сулянь чуаньтун вэньсюэ цзянхуа, шан цзюань), т. I, Шанхай, 1954.
765. Ся Шин-юань, Горький (Гаоэрцзи), Пекин, 1951.
766. Ся Янь, Судьба «Матери» в Китае, — в кн.: М. Горький, Мать (Гаоэрцзи чжу, Муцин). Пер. Ся Янь, Шанхай, 1955.
767. Тао-фэнь (Цзоу Тао-фэнь), Собрание сочинений (Вэньцзи), т. 1—3, Пекин, 1957.
768. Тимофеев Л. И., История советской литературы (Цзимофэйефу, Сулянь вэньсюэ ши). Пер. с рус. Е Шуй-фу, Шанхай, 1949.
769. Трайтс У. Б., Романы Достоевского. Пер. Чжоу Цзо-жэнь, — «Синь цинянь», 1918, т. 4, № 1.
770. У Цзай-ян, Лирические отступления в «Евгении Онегине», — «Шанхай вайгоуй сюэкань цзикань», 1958, № 1.
771. Фань Хай (Оуян Фань-хай), Поверхностное следование Горькому, — «Вэньсюэ цзе», 1934, т. 1, № 4.
772. Фриче В. М., Биография А. П. Чехова (Фулицай, Цехэфу пинчжуань). Пер. с рус. Мао Цю-пин, Шанхай, 1934.
773. Фэн Нань-цзян, Предисловие к переводу, — в кн.: М. Горький, Мать (Гаоэрцзи, Муцин). Пер. Ся Янь, Пекин, 1964.
774. Фэн Цзы, Горький — брат и друг китайского народа, — «Чжунсюэ вэньхуа», 1939, № 12.

775. Фэн Юй-сян, Учиться у Горького духу правдивости, — «Гаоэрцзи яньцзю», № 20 (прил. к журн. «Шидай», 1946, № 161).
776. Хань Чан-цзин, Лу Синь и Чехов, — «Вэнь ши чжэ», 1958, № 8.
777. Хуан Сянь-цзюнь, Достоевский и его произведения, — «Гуанмин жибао», 28.V.1956.
778. Хуан Цзинь-сюнь (Цянь Син-цунь, А Ин), Впечатления о Горьком (Гаоэрцзи иньсянцзи), Шанхай, 1932.
779. Хуан Цзинь-сюнь, Впечатления о Л. Толстом (Тоэрсытай иньсян-цзи), Шанхай, 1932.
780. Хуан Цю-пин, Изучение Горького (Гаоэрцзи яньцзю), Шанхай, 1932.
781. Ху И-ба, Горький и Китай (Гаоэрцзи юй Чжунго), — «Гаоэрцзи яньцзю», № 3 (прил. к журн. «Шидай», 1942, № 41).
782. Хун Шэнь, Пятидесятилетие со дня смерти Антона Чехова, — в кн.: «Спецвыпуск журн. „Цзюйбэнь“, посвященный памяти А. П. Чехова» («Цзинянь Цехэфу чжуанькань. Цзюйбэнь юэканьшэ бянь»), Пекин, 1954; а также в кн.: Хун Шэнь, Собрание сочинений (Вэньцзи), т. 4, Пекин, 1959.
783. Цао Цзин-хуа, Жизнь и творчество Горького, — в кн.: «Горький» («Гаоэрцзи»), Шанхай, 1936.
784. Цао Цзин-хуа, Началась весна человечества, — «Гаоэрцзи яньцзю», № 20 (прил. к журн. «Шидай», 1946, № 161).
785. Цао Юй, Послесловие (Ба), — в кн.: Цао Юй, Гроза (Лэйюй), Шанхай, 1953.
786. Цао Юй, Пьесы, т. 2, Восход (Цао Юй, Сицзюй, цзир. Жичу), Шанхай, 1953.
787. Цвейг С., Жизнь Достоевского. Пер. Сюй Тянь-хун, — «Сяньдай вэнь», 1941, т. 2, № 5.
788. Цзи-чжи (Гэнь Цзи-чжи), Биографии четырех русских классиков, — «Спецвыпуск т. 12 к журн. „Сяошо юэбао“» — «Изучение русской литературы», сентябрь 1921 г. («Сяошо юэбао» ди шиэр цзюань вайхао «Эго вэньсюэ яньцзю»).
789. Цзо Линь, Как труппа «Кугань» ставила «На дне», — в кн.: «Изучение Горького. Ежегодник» («Гаоэрцзи яньцзю нянькань»), Шанхай, 1947.
790. Цзоу Тао-фэнь, Горький — классик революционной литературы (Гэмин вэньхао Гаоэрцзи), Шанхай, 1933.
791. Цзоу Хун-дао, Биография Горького (Гаоэрцзи пинчжуань), Шанхай, 1929.
792. Цзун Хуа, Памяти Горького, — «Чжунсу вэньхуа», 1936, № 3.
793. Цзян Гуан-цы, Русская литература (Элосы вэньсюэ), Шанхай, 1927.
794. Цзян Му-лян, Горький (Гаоэрцзи), Шанхай, 1949; 1951; Пекин, 1950; Чунцин, 1951.
795. Цюй Цю-бо, Собрание сочинений (Вэньцзи), т. 1—4, Пекин, 1954.
796. Цянь Син-цунь, Биография Л. Андреева (Аньтэлефу пинчжуань), Шанхай, 1931.
797. Чехов Мих., Биография А. П. Чехова (Миха Чайхофу, Чайхофу пинчжуань). Пер. с рус. Лу Ли-чжи, Шанхай, 1932.
798. Чжан Фу-гао, Горький (Гаоэрцзи), Тяньцзинь, 1951.
799. Чжао Цзин-шэнь, Библиография переводов произведений Л. Толстого на китайский язык, — «Вэньсюэ чжоубао», 1929, т. 7, № 8—9.
800. Чжоу Цзо-жэнь, Гуманистическая литература, — «Синь циннянь», 1918, т. 5, № 6.
801. Чжоу Чжэн, Великий русский поэт Пушкин. К 160-летию со дня рождения, — «Юйвэнь сюэси», 1959, № 6.
802. Чжу Кэ-юй, Правда и материнская любовь, — в кн.: «Горький — основоположник социалистической литературы» («Гаоэрцзи — шэхуйчжи вэньсюэ-ды дяньцзижэнь»), Ханькоу, 1950.
803. Чжэн Цянь, Изучение известной пьесы Горького «На дне», — «Жэнь-вэнь кэсюэ цзачжи», Куньмин, 1958, № 5.

804. Чжэн Чжэнь-до, Краткий очерк истории русской литературы (Эгэ вэньсюэ шилуэ), Шанхай, 1924.
805. Чжэн Чжэнь-до, Предисловие, — в кн.: Л. Андреев, Жизнь человека (Аньдэлефу, Жэнь-чжи и шэн), Шанхай, 1923.
806. Чжэн Чжэнь-до, Собрание сочинений (Вэньцзи), т. 2, Пекин, 1963.
807. Чэн Дай-си, Достоевский и его произведения, — «Жэньминь вэньсюэ», 1956, № 6.
808. Чэнь Да-нянь, Биография Горького (Гаоэрци чжуань), Шанхай, 1941; 1949.
809. Ши То, Большой цирк (Да масигуань), Шанхай, 1948.
810. Ши То, Как мы переработали и поставили «На дне», — в кн.: «Изучение Горького. Ежегодник» («Гаоэрци яньцзю нянкань»), Шанхай, 1947.
811. Штейн А., А. Н. Островский (Шитаньинь, Аосытэлофусыци пинчжуань). Пер. Цзян Лу, [Шанхай], 1948.
812. Шэнь Дуань-сянь (Ся Янь), Биография Горького (Гаоэрци пинчжуань), Шанхай, 1933.
813. Шэнь Янь-бин (Мао Дунь), Взгляды Достоевского, — «Сяошо юэбао», 1922, № 1.
814. Юань Жан-чжи (Юань Му-чжи), Кое-что об игре на сцене (Яньцзюй маньтань), Шанхай, 1933.
815. Юбилейный пушкинский сборник. К 100-летию со дня кончины (Пушигэн шиши бай чжоунянь цзинянь цзи), Шанхай, 1937.
816. Юй Жун, Перечитывая «Мать», — «Цзопинь», 1958, № 3.
817. Юй Кан-юнь, Биография Горького (Гаоэрци чжуань), Шанхай, 1953.
818. Юй Цзи-фань, Достоевский, — «Сюэдэн», 30.X.1921.
819. Юй-чжи (Ху Юй-чжи), Жизнь Достоевского, — «Дунфан цзачжи», 1921, т. 18, № 23.
820. Юй-чжи (Ху Юй-чжи), Хронология жизни и творчества Достоевского, — «Вэньсюэ сюньбао», прил. к шанхайской газ. «Шиши синьбао», ноябрь 1921.
821. Юй Чжэнь, Великий русский писатель Достоевский, — «Вэнь бао», 1956, № 9.
822. Янь-бин (Шэнь Янь-бин), Беседы о русской литературе. Беседа 2-я, — «Сяошо юэбао», 1920, № 2.

На японском языке

823. Нобори Сёму, История литературно-художественных воззрений нового времени в России (Росна киндай бунгэй сисёси), Токио, 1918.
824. Нобори Сёму, Русская литература (Росна бунгаку кэнкио), [б. м. и г.].
825. Нобори Сёму, Современные идейные течения в литературе в России (Росна гэндай-но ситё оёби бунгаку), Токио, 1915.
826. Янагита Идзуми, Исследование переводной литературы первых лет Мэйдзи (Мэйдзи сёки хонъяку бунгаку-но кэнкио), Токио, 1951.

На западноевропейских языках

827. Baring M., Landmarks of Russian Literature, London, 1910.
828. Brandes G., Impressions of Russia, London, [б. г.].
829. Bruckner A., A Library History of Russia, London, 1908.
830. Chow Tse-tsung, The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China, Cambridge (Mass.), 1960.
831. Das Joch des Krieges. Roman. Aus dem russischen Manuskript übertr. von Hermynia v. Zur Mühlen, Zürich, 1918.
832. Dolezalova A., Yü Ta-fu: Specific Traits of His Literary Creation, Bratislava. London, New York, 1971.
833. Dostoevsky's Litterarische Schriften, [б. м. и г.].
834. Fanning C. E., Russia, New York, 1918.
835. Hsia C. T., A History of Modern Chinese Fiction, 1917—1957, New Haven, 1961.

836. Kaun A., Maxim Gorky and His Russia, New York, 1931.
 837. Kropotkin P., Russian Literature: Ideals and Realities, London, 1916.
 838. Lang Olga, Pa Chin and His Writings. Chinese Youth Between the Two Revolutions, Cambridge (Mass.), 1967.
 839. Lau J. S. M., Ts'ao Yü. The Reluctant Disciple of Chekhov and O'Neill. A Study of Literary Influence, Hong Kong, 1970.
 840. Lavrin J., Dostoevsky and His Creation, London, 1920.
 841. Letters, Dostoevsky, London, [б. г.].
 842. Mao Tun, The Literary Research Association,—«Chinese Literature», 1959, № 5.
 843. McDougall Bonnie S., The Introduction of Western Literary Theories into Modern China (1919—1925), Tokyo, 1971.
 844. Merejkovski, Tolstoi as Man and Artist, [б. м. и г.]. (Так в английском переводе назван труд Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», СПб., 1901.)
 845. Murry J. M., Fyodor Dostoevsky: a Critical Study, London, 1916.
 846. Olgin M. J., A Guide to Russian Literature, New York, 1920.
 847. Persky S., Contemporary Russian Novelists, [б. м.], 1913.
 848. Phelps W. L., Essays of Russian Novelists, London, 1911.
 849. Průšek J., Yeh Sheng-t'ao and Anton Chekhov,—«Archiv Orientální», 1970, 38.
 850. Shakhnovsky, A Short History of Russian Literature, London, 1921.
 851. Smedly Agnes, Battle Hymn of China, New York, 1945.
 852. Soloviev E., Dostoevsky: His Life and Literary Activity, London, 1916.
 853. William H. W., Russia of Russians, London, 1914.
 854. Zweig S., Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewsky, Leipzig, 1923 (в рус. пер.: С. Цвейг, Три мастера, Л., 1929).

ЖУРНАЛЫ И ГАЗЕТЫ

На русском языке

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 855. «Вопросы литературы». | 864. «Литература мировой революции». |
| 856. «Дружба» (Пекин). Газ. | 865. «Литературная газета». |
| 857. «Дружба» (Пекин). Журн. | 866. «Народный Китай» (Пекин). Журн. |
| 858. «Известия». | 867. «Новое время». |
| 859. «Иностранная литература». | 868. «Огонек». |
| 860. «Интернациональная литература». | 869. «Правда». |
| 861. «Китай» (Пекин). Журн. | 870. «Советская культура». |
| 862. «Культура и жизнь». | 871. «Театральная жизнь». |
| 863. «Литература и жизнь». | |

На болгарском языке

872. «Театър» (София). Журн.

На китайском языке

873. «Бэйдоу» («Большая Медведица»). Журн.
 874. «Бэйцзин даобао» («Гид Пекина»). Журн.
 875. «Бэйцзин жибао» Газ.
 876. «Вэнь бао» («Вестник литературы и искусства»). Журн.
 877. «Вэнь синьвэнь» («Новости литературы и искусства»). Журн.
 878. «Вэнь чуньцзо» («Весны и осени литературы и искусства»). Журн.
 879. «Вэнь юэбао» («Литература и искусство»). Ежемес. журн.
 880. «Вэньсюэ» («Литература»). Журн.
 881. «Вэньсюэ даобао» («Проводник литературы»). Журн.
 882. «Вэньсюэ сюньбао» («Литература»). Ежедекадн. журн.

883. «Вэньсюэ чжоубао» («Литература»). Ежемед. журн.
884. «Вэньсюэ юэбао» («Литература»). Ежемес. журн.
885. «Вэнь ши чжэ» («Литература, история, философия»). Журн.
886. «Гайцзао» («Преобразование»). Журн.
887. «Дачжун вэнь» («Массовая литература и искусство»). Журн.
888. «Дунфан цзачжи» («Восток»). Журн.
889. «Душу» («Чтение»). Журн.
890. «Душу юэбао» («Чтение»). Ежемес. журн.
891. «Жэньвэнь кэсюэ цзачжи» («Гуманитарные науки»), Куньмин, Журн.
892. «Жэньдао» («Гуманность»). Журн.
893. «Ивэнь» («Переводная литература»). Журн.
894. «Минь бао» («Народный вестник»). Журн.
895. «Минь до» («Набат народа»). Журн.
896. «Мэйчжоу пинлунь» («Еженедельное обозрение»). Журн.
897. «Пинминь» («Простой народ»). Журн.
898. «Синьлэй юэкань» («Новый бруствер»). Ежемес. журн.
899. «Синьсинь сяошо» («Новейшая проза»). Журн.
900. «Синь сяошо» («Новая проза»). Журн.
901. «Синь циннянь» («Новая молодежь»). Журн.
902. «Синь чао» («Новый прибой»). Журн.
903. «Синь Чжунго» («Новый Китай»). Журн.
904. «Синь шэхуй» («Новое общество»). Журн.
905. «Синь юйлинь» («Новые слова»). Журн.
906. «Сюсян сяошо» («Иллюстрированная проза»). Журн.
907. «Сюэдэн» («Светоч науки») — прил. к шанхайской газ. «Шиши синьбао».
908. «Сюэшэн цзачжи» («Учащийся»). Журн.
909. «Сяньдай вэнь» («Современная литература и искусство»). Журн.
910. «Сяошо линь» («Лес прозы»). Журн.
911. «Сяошо шибао» («Роман-газета»). Журн.
912. «Сяошо юэбао» («Ежемесячник прозы»). Журн.
913. «Сяошо юэбао» ди шиэр цзюань хаовай — «Эго вэньсюэ яньцзю» (Специальный выпуск т. 12 журн. «Сяошо юэбао» — «Изучение русской литературы»). Журн.
914. «Тайпинтян» («Тихий океан»). Журн.
915. «Тань хуа» («Взбитый хлопок»). Журн.
916. «Тохуанчжэ» («Пионер»). Журн.
917. «Хэфэй шифань сюэюань сюэбао» («Научный вестник Хэфэйского педагогического института»). Журн.
918. «Цзефан жибао». Газ.
919. «Цзефан юй гайцзао» («Освобождение и преобразование»). Журн.
920. «Цзюйбэнь» («Пьесы»). Журн.
921. «Цзюэу» («Пробуждение») — прил. к шанхайской газ. «Миньго жибао».
922. «Цзянхай сюэкань» («Вестник Цзянхайского университета»). Журн.
923. «Циньянь цзачжи» («Молодежь»). Журн.
924. «Цяньшао» («Аванпост»). Журн.
925. «Чжао ся» («Утренняя заря»). Журн.
926. «Чжунго циннянь» («Китайская молодежь»). Журн.
927. «Чжунсу вэньхуа» («Культура Китая и СССР»). Журн.
928. «Чжэнь мэй шань» («Подлинно прекрасное»). Журн.
929. «Чубань чжоукань» («Печать») Ежемед. журн.
930. «Чэньбао». Газ.
931. «Чэньбао фукань» — лит. прил., — 7-я полоса пекинской газ. «Чэньбао».
932. «Чэньбао фуцзюань» — прил. к пекинской газ. «Чэньбао».
933. «Шаньдун дасюэ сюэбао» («Научный вестник Шаньдунского университета»). Журн.
934. «Шаонянь Чжунго» («Молодой Китай»). Журн.
935. «Шидай» («Эпоха»). Журн.
936. «Шикань» («Поэзия»). Журн.
937. «Юэюэ сяошо» («Проза месяц за месяцем»). Журн.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аджимамудова В. С. 10, 110, 172, 174
 А Ин (Цянь Син-цунь, Цянь Цянь-у) 18, 99, 105, 161, 182, 194, 195, 198
 Ай У 130, 205
 Ай Цин 61
 Аксаков К. С. 29
 Алексеев В. М. 13, 16, 22, 28, 29, 36, 51, 177, 181, 195, 210, 221, 224
 Алексеев М. П. 4, 51
 Альберт (I), бельгийский король 164
 Анастасьев А. Н. 126, 127
 Андерсен Х. 17, 24, 25
 Андреев Л. Н. 2, 8, 11, 13, 14, 17, 20, 21, 24, 26, 31, 50, 104, 151—176, 223, 233
 Аникст А. А. 59
 Анисимов И. И. 3, 79
 Антиповский А. А. 211
 Анучин В. И. 180
 Ань Шоу-и 55, 56
 Аросев А. Я. 36
 Арцыбашев М. П. 6, 8, 24, 31, 36, 153, 170, 173
 Афонин Л. Н. 151, 152
 Ахо Ю 17
 Бабель И. Э. 36
 Бай Лай 63
 Бай Лан 210
 Байрон Дж. 23, 26, 47, 50, 52
 Балухатый С. Д. 48, 59, 103, 116
 Бальзак О. 45, 47, 50
 Бао Тянь-сяо см. Тянь Сяо-шэн
 Баратынский Е. А. 56
 Барбюс А. 25, 205
 Баринг М. 35, 70
 Ба Цзинь 12, 13, 47, 117, 119, 120, 121, 129, 133, 145, 146, 172, 173, 193, 205, 211, 226
 Белинский В. Г. 9, 44, 49, 82, 83, 175, 218
 Белкин А. А. 48
 Белкин Д. И. 51, 179
 Белкина Н. П. 201
 Беллами Э. 20
 Белоусов Р. С. 143, 144, 202, 210
 Белый А. 163
 Бергсон А. 24
 Берковский Н. Я. 3, 7, 66, 107
 Бернетт Ф. Э. 20
 Бернс Р. 47
 Бернштейн Г. 157
 Бестужев-Марлинский А. А. 56
 Бичер-Стоу Г. 20, 92
 Блейк У. 24
 Блок Ж.-Р. 186
 Боборыкин П. Д. 109, 111
 Бодлер Ш. 24, 26, 66
 Бойер Ю. 24
 Бо Цзюй-и 162
 Брандес Г. 35, 36, 69
 Браунинг Р. 25
 Бродский Н. Л. 48
 Брукнер И. А. 35
 Бубнов А. С. 200
 Бунин И. А. 47, 102
 Бушмин А. С. 9, 145
 Бьернсон Б. 24
 Бялик Б. А. 205
 Бянь Чжи-линь 7
 Ван Вэй-хао 63
 Ван Гу-лу 63
 Ван Дао-юань 221
 Ван Ду-цин 27
 Ван Е-цю 153
 Ван Си-янь 176
 Ван Ти-жань 12
 Ван Тун-чжао 29, 34, 35, 101, 212, 213
 Ван Цзин-сяо 12
 Ван Цзи-юй 191
 Ван Цяо-гун 196
 Ван Ши-цин 135
 Ван Я-пин 205, 206
 Васильев Б. А. 171, 172
 Вересаев В. В. 55
 Верлен П. 171
 Верн Ж. 17, 20
 Веселый А. 36
 Витте С. Ю. 36
 Вольтер 20
 Вордсворт У. 25

Вэй Су-юань 74, 77
Вэй Цзинь-чжи 205
Вэй Цун-у 62, 63, 64, 74
Вэнь И-до 162, 211
Вэнь Ин 63
Вяземский К. А. 18
Вяземский П. А. 56, 57

Галик М. 161
Гамсун К. 24
Гань И-хон 37, 232
Гао Ди 44
Гаршин В. М. 17, 20, 21, 25, 31, 32, 152, 153, 154
Гатов А. Г. 205
Гауптман Г. 139, 171
Гейне Г. 33
Гексли Т. 15
Генер И (Е Дао-шэн) 19
Герасимов С. А. 229
Гернетт К. 104, 121
Герцен А. И. 39, 40, 44
Гершуни Г. А. 196
Гёте И. В. 24—26, 80, 120, 188
Гладков Ф. В. 36, 205
Го Ань-жэнь см. Ли Ни
Гоголь Н. В. 8, 9, 11, 13, 22, 25, 29, 30, 36, 37, 39, 44—47, 49, 52, 54, 62, 65, 66, 81, 88, 105, 109, 118, 120, 122, 123, 127, 153, 155, 169, 174, 236
Гольдсмит О. 19
Голсуорси Дж. 25, 108
Го Мо-жо 8, 24, 27, 44, 115, 125, 129, 132, 171, 178, 205
Гонкур, де, братья 27
Гончаров И. А. 8, 50, 71, 146, 163
Горький А. М. (Иегудил Хламида) 2, 4, 6, 8, 10—14, 19, 20, 24, 31, 36, 38, 39, 41—50, 55, 59, 62, 64, 81, 82, 84, 92, 99, 104, 109, 116—120, 124, 135, 153, 155, 156, 159—161, 163, 169, 170, 177—232, 233, 235, 236
Го Сянь 16
Го Шао-юй 27
Грегори И. 24—26
Грибоедов А. С. 47, 49, 52
Григорьев А. 127
Гроссман Л. П. 75
Груздев И. А. 201, 219
Гуд Т. 27
Гун Вань-сянь 101
Гэ Бао-цюань 6, 45, 46, 51, 52, 57—59, 62, 66, 80, 99, 102, 115, 117, 124, 182, 184, 188, 191, 193, 194, 196, 202, 205, 225
Гэ И-хун 91, 107, 125, 221, 223, 232
Гэн Куан см. Гэн Цзи-чжи

Гэн Мян-чжи 101
Гэн Цзи-чжи (Гэн Куан) 6, 29, 30, 31, 35, 44, 55, 63, 66, 88, 90, 96, 100, 101, 105, 115, 161, 163, 191, 222
Гэн Ши-чжи 101, 157
Гюго В. 20, 47, 50, 120

Данилов С. С. 221
Данте А. 78, 120
Дарвин Ч. 24
Да Чао 202
Державин Г. Р. 49
Дерман А. Б. 116
Дефо Д. 16, 19
Джеванс У. 15
Диккенс Ч. 19, 36, 47, 65, 72
Динамов С. С. 204
Дин Лин 13, 116, 129, 132, 232
Добролюбов Н. А. 44, 67, 82, 88, 218
Доде А. 24, 25, 33
Дойл А. К. 16, 19
Достоевский Ф. М. 2, 4, 8, 11—13, 36, 43, 45, 47, 48, 50, 62—87, 104, 107, 148, 149, 166, 169, 174, 198, 215, 233, 235
Драганов П. Д. 20
Драйзер Т. 186
Дуань Ци-жуй 197
Ду Вэй-чжи 191
Дымшиц А. Л. 165
Дэн Янь-цунь 101
Дюма А., отец 20
Дюма А., сын 16, 20, 92, 225

Еврипид 141
Еголин А. М. 205
Е Дао-шэн см. Генер И.
Е И-цюнь 192
Е Лай-ши 206
Енэкава Масао 106
Ермилов В. В. 48, 79, 116, 120, 221
Ерошенко В. Я. 26, 27, 36, 161
Е Шао-цюнь см. Е Шэн-тао
Е Шуй-фу 7, 57
Е Шэн-тао (Е Шао-цюнь) 11, 129, 133, 135—138

Жеромский С. 24
Жирмунский В. М. 4, 7, 59
Жоу Ши 41, 183, 192, 193
Жу Лун 103, 104, 107, 117, 161, 193
Жу Фэй 23
Жэнь Цзюнь 192

Замятин Е. И. 36
Зельцер Т. 160
Золя Э. 6, 23, 36, 47

Зощенко М. М. 36
Зубков Ю. А. 116
Зудерман Г. 24

Ибаньес Б. 24
Ибсен Г. 23—25, 92, 139, 141, 167, 225
Иванов Вс. В. 39, 232
Инь Фу 183
Ирвинг В. 20, 137
И Цюй 79

Калидаса 80
Кант И. 24
Карамзин Н. М. 49
Кардовский Д. Н. 103
Кассис В. Б. 178, 210
Катаев В. П. 232
Каун А. 202, 205
Кетлинская В. К. 231
Кирпотин В. Я. 59, 69, 200, 224
Киришон В. М. 205
Китс Дж. 26
Книппер-Чехова О. Л. 120
Коган П. С. 170, 181, 204
Коллонтай А. М. 36
Конрад Н. И. 93
Короленко В. Г. 24—26, 31, 47, 104, 109, 116, 170, 192
Кропоткин П. А. 26, 35, 64, 65, 67—69, 72, 115, 146
Крылов И. А. 18—20, 49, 62
Кульнев Б. 227, 229—231, 232
Куникида Доппо 24
Куприн А. И. 12, 24, 31, 102, 104, 172
Кэ И-цзнь 94
Кэ Лин 226
Кэ Эр-да 224

Лавренев Б. А. 36
Ланг О. 12, 172
Лан Сунь см. Мао Дунь
Лао Шэ 43, 117, 177, 211, 231
Левин Г. Д. 205
Левин Ю. Д. 7, 145
Лежнев И. 59
Ленин В. И. 39—42, 47, 82, 181, 193, 201, 203, 209, 217
Лермонтов М. Ю. 19, 20, 22, 25, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 62, 99
Лесков Н. С. 47
Лесли П. 126
Ли Бао-цзя 18
Либединский Ю. Н. 36
Ли Вэй-сэнь 101, 183
Ли Да-чжао 26, 90
Ли И 192
Ли Лань-чжун 57

Ли Ни (Го Ань-жэнь) 106, 193
Линь Лин 93, 96, 191, 223
Линь Мо-хань 220
Линь Цинь-нань (Линь Шу) 15, 16, 18
Ли Пин-цянь 97
Лисица Б. Я. 44, 51, 133, 207
Ли Сюй-чжун 101
Литвинов В. 48
Ли Хэ-линь 93
Ли Цзи 45
Ли Цзи-е 63, 163, 168, 169, 176
Ли Цзянь-у 155, 193
Ли Ши-цзэнь 27
Ли Шу 20
Ло Гуань-чжун 9
Ло Дж. С. М. (Лю Шао-мин) 140—143
Ло Ло 65
Ломоносов М. В. 47, 49
Лонгфелло Г. 15, 25, 26
Лондон Дж. 24
Лоу И-фу 192
Лоу Ши-и (Лоу Цзянь-нань) 192, 222
Ло Цзи-нань 193
Луначарский А. В. 36, 39, 41, 59, 169, 188, 204, 216, 218
Луниц Л. Н. 36
Лу Си 126, 127
Лу Синь 6, 8, 10—13, 17—19, 21, 22, 26, 34, 37—41, 44, 45, 51—53, 56, 59, 64, 74—80, 82, 102, 103, 113—115, 125, 127, 129—136, 145—147, 149—155, 161, 163, 167—171, 174—177, 183—185, 189—193, 195, 196, 200—202, 206, 207, 209—211, 216—219, 233—235
Лу Фань 66, 81, 82
Лу Фэн 223
Львов-Рогачевский В. Л. 111, 115
Лэй Жань 57
Лю Бань-нун 190
Лю Да-цзе 12
Люй Бэнь-чжун 16
Люй Ин 58, 60
Лю Си-чэн 59, 60
Лю Фу 175
Лю Шао-мин см. Ло Дж. С. М.
Лян Сян 57
Лян Ци-чао 18, 25, 27, 52
Ляшко Н. Н. 36

Мак-Дугал Б. С. 23, 26, 27, 36
Малиновская Т. А. 51, 59
Мальцева Е. В. 145
Мань Тао 63, 87, 105, 106, 116
Мао Дунь (Лан Сунь, Шэнь Янь-бин) 6, 7, 24, 25, 26, 27, 45, 46, 47, 64, 67—71, 79—80, 100, 112, 117—119,

- 122, 129, 132, 145, 146, 159—161,
163, 178, 183, 190, 197, 198, 205,
215, 232
Мари Дж. М. 35, 67, 68, 70
Марков П. А. 125, 128
Маркс К. 5, 41, 47
Маршак С. Я. 205
Мастерс Э. 26
Ма Фэн 117
Менделеев Д. И. 43
Мережковский Д. С. 35, 64, 68, 74—
76
Мериме П. 56
Метерлинк М. 6, 24, 25, 167
Миллер-Будницкая Р. З. 129—132
Милль Д. 15
Милоков П. Н. 36
Мин Синь (см. Шэнь Цзэ-минь)
Мирский Д. П. 102, 201, 222
Михайловский Б. В. 201
Михайловский Н. К. 64, 67, 111
Мицкевич А. 53
Мольер Ж. Б. 128
Монтескье Ш. 15
Мопассан Г. де 17, 20, 24—26, 47,
101, 112
Моррисон А. 19
Мотылева Т. Л. 67, 87, 235
Мразович М. 17
Мудров Б. Г. 173
Му Му-тянь 45, 59, 192
Мусянокоддзи Санэацу 24
Му Хун 101
Мэй Чуань 152, 168
Мэнсфилд К. 6
Мэн Чао 93
Мэн Ши-хуань 19, 44, 56, 57, 192
Мюссе А. де 26
Мяо Цзинь-юань 26
- Неведомский М. П. 111
Некрасов Н. А. 44, 47
Немирович-Данченко Вас. И. 24, 31,
125
Немирович-Данченко Вл. И. 104,
196, 222
Неупокоева И. Г. 9, 145
Нижинский В. Ф. 65
Никольская Л. А. 139
Ницше Ф. 24, 25, 167
Нобори Сёму 26, 74, 199, 201, 205,
221, 223
Нусинов И. М. 59
- Оболенский 111
Образцов С. В. 127, 128
Овчинников В. В. 178, 210
О'Генри 101
Огнев Н. 36
Одоевский А. И. 49
- Ольгин М. 161
О'Нил Ю. 139, 140, 141, 143
Островский А. Н. 2, 11, 13, 37, 45,
47, 50, 88—98, 105, 112, 124, 155,
171, 214, 225, 226, 233, 235, 236
Оуян Вэнь-бинь 67, 82—86
Оуян Фан-хай см. Фань Хай
Оуян Шань-цзунь 128
- Павлов И. П. 43
Павлович М. П. 181
Пантелеев Л. 36, 229
Панферов Ф. И. 36
Паперный З. С. 111, 114
Перов В. Г. 66
Петёфи Ш. 26, 53
Петров В. В. 13, 41, 42, 51, 129, 135,
143, 151, 153, 154, 167, 170, 176,
210, 211, 236
Пин Вэнь 79
Писарев Д. И. 59, 81
Плеханов Г. В. 39
Плещеев А. Н. 31, 32, 104
Погодин Н. Ф. 232
Позднеева Л. Д. 13, 51, 110, 129—
132, 134, 151, 153, 154, 175, 210,
218
По Э. А. 17, 20
Прево А. 25
Пришвин М. М. 36
Прус Б. 24
Прушек Я. 129, 135—138
Пугачев Е. И.
Пу Сун-лин 9, 181
Пушкин А. С. 2, 4, 11, 13, 18, 20,
22, 24—26, 30, 36, 38, 39, 45—47,
49, 50—62, 68, 81, 120—123, 233
Пэн Хуэй 103
- Радищев А. Н. 49
Расин Ж. 141
Ренн Л. 186
Репин И. Е. 156
Рехо К. 52
Рогов В. Н. 45, 55, 57, 189, 205, 210
Роллан Р. 38, 45, 50, 181, 185, 186,
205, 224
Романов П. С. 36
Ропшин В. 173
Росетти Г. 25
Роскин А. И. 201
Рылеев К. Ф. 12, 49
- Сад Д. А. Ф. 20
Сай Кэ 191, 196
Салтыков-Шедрин М. Е. 38, 47, 81,
118, 153, 211
Сарычев А. П. 129, 132, 133
Свифт Дж. 16, 19
Се Бин-синь 27

Сейфуллина Л. Н. 36
 Семанов В. И. 17—19, 21, 89, 154, 175
 Сендаро Енсан 65
 Сенкевич Г. 17, 20, 24
 Сенке Монтомаро 24
 Серафимович А. С. 36, 38, 205, 208
 Сервантес М. де 16
 Серебряков Е. А. 51, 207
 Си Ди см. Чжэн Чжэнь-до
 Сидоровская М. 55
 Синг Дж. М. 25
 Синклер Э. 186, 205
 Синь Шэнь 222
 Скабичевский А. М. 64, 67, 71
 Скиталец С. Г. 115, 196
 Скотт В. 19
 Смит А. 15
 Смэдли А. 183, 184
 Соловьев Е. А. 35, 64
 Сологуб Ф. 17, 20, 24, 31
 Сорокин В. Ф. 6, 17, 91, 129, 139, 151, 153, 154, 210
 Спенсер Г. 15, 19
 Средин А. В. 179
 Станиславский К. С. 105, 106, 116, 125, 144, 215, 221—223, 228
 Стендаль 50, 217
 Степняк-Кравчинский С. М. 12, 17, 20
 Стецкий А. И. 200
 Стивенсон Р. 19
 Стриндберг Ю. 24—26
 Суворин А. С. 104, 117
 Сумароков А. П. 49
 Сун Цин-лин 186
 Сун Чунь-фан 104, 156, 223
 Сунь Вэй-ши 93, 126, 128, 129
 Сунь Лян-гун 171, 172
 Сунь Су-чжэн 55
 Сунь Фу-юань 26
 Сунь Юн 55, 56
 Сунь Ят-сен 21, 52, 65, 113, 180, 186
 Сурков Е. Д. 205
 Сухоруков В. Т. 211
 Сюань Сянь 64
 Сюй Ди-шань 29, 35
 Сюй Моу-юн 188
 Сюй Син-и 55
 Сюй Тянь-хун 79
 Сюй Цзинь-янь 101
 Сюй Цинь-вэнь 169
 Сюй Чжи-мо 27
 Сюй Чжун-юй 55
 Сюй Чн 63, 207
 Сю Э 20
 Сюэ Сян 222
 Сяо Сай 106, 116
 Сяо Сань (Эми Сяо) 6, 45, 46, 51, 57, 60, 61, 129, 183, 189, 204, 205

Сяо Хай 101
 Сяо Хан 67
 Сяо Хун 207
 Сяо Цзао 99
 Ся Чуань-цай 48, 49
 Ся Ян 207
 Ся Янь (Шэнь Дуань-янь) 6, 38, 92, 129, 192, 205, 224
 Тагор Р. 6, 23—27, 33, 34
 Такасу Дэискэ 52
 Тан Тао 205, 226
 Тан Фу-чжи 223
 Тао Юань-цин 168
 Тарасенков А. К. 205
 Теккерей У. 47
 Телешов Н. Д. 24
 Тер-Григорян А. Л. 228, 229
 Тимофеев Л. И. 48, 59, 205
 Тихонов А. Н. 36
 Токмаков В. Н. 13, 58
 Токутоми Рока 16
 Толстой А. К. 19, 20
 Толстой А. Н. 36, 215
 Толстой Л. Н. 4, 8, 9, 11—13, 16, 18—20, 23—27, 29—32, 36—39, 41—45, 47, 49—50, 62, 64—66, 71, 74, 82, 88, 89, 100, 104, 105, 112, 120, 156, 163, 166, 169, 192, 196, 198, 217, 223, 236
 Трайтс У. Б. 65
 Тураев С. В. 9
 Тургенев И. С. 8—11, 13, 23, 24, 26, 31, 32, 36, 39, 43, 44, 45, 47, 50, 54, 62, 65, 66, 71, 88, 89, 162, 163, 169, 200
 Тырлов М. А. 138
 Тюнькин К. И. 69
 Тютчев Ф. И. 29, 196
 Тянь Пин 27
 Тянь Сяо-шэн (Бао Тянь-сяо) 99
 Тянь Хань 24, 25, 27, 37, 92, 93, 117, 205, 224
 Уайльд О. 17, 19, 23, 24, 26, 225
 У Во-яо 18, 89
 Уитмен У. 24, 27
 У Сюэ 93, 126, 127
 У Тао 19, 99, 189
 У Цзин-цзы 9
 Фадеев А. А. 36, 38, 208
 Фан Синь 106, 223
 Фань Хай (Оуян Фань-хай) 210
 Фань Цунь 102
 Федин К. А. 36, 120, 186
 Федоренко Н. Т. 13, 46, 51, 210, 225
 Фелпс У. Л. 35, 36, 157
 Фигейредо Г. 128
 Филдинг Г. 16

Филиппов В. А. 89
 Флобер Г. 66
 Фонвизин Д. И. 47, 49
 Франс А. 24
 Фриче В. М. 111
 Фтабатэй Симэй 190
 Фурманов Д. А. 36, 39
 Фу Тянь 222
 Фу Цзюнь 57
 Фэн Кэн 183
 Фэн Нань-цзян 208
 Фэн Сюэ-фэн 10, 131, 192, 195, 205, 208, 224
 Фэн Тин 100
 Фэн Цзэн-и 79
 Фэн Шэн 101
 Фэн Шэн-сань 57
 Фэн Юй-сян 205, 206

Хаггард Г. 16, 19
 Хань Бан-цин 175
 Хан Чан-цзин 129
 Харди Т. 47
 Хаттори Надэмацу 52
 Хемингуэй Э. 136
 Хламида Иегудилл см. Горький А. М.
 Храпченко М. Б. 59
 Хуан Сянь-цзюнь 80
 Хуан Хэ-нань 52
 Хуан Цзин-сюнь 12
 Хуан Юань 56, 161, 192
 Ху Е-пинь 183
 Ху И-ба 206, 207
 Ху Кэ см. Цюй Цю-бо
 Хун Лин-фэй 63
 Ху Мин 191
 Хун Шэнь 95, 117, 119, 145, 225
 Ху Цю-юань 167
 Ху Чжун-чи 63
 Ху Ши 24, 100, 190
 Ху Юй-чжи 24, 26, 66
 Хэ Гун-чао 63
 Хэй Дин (Юй Хэй-дин) 210
 Хэ Лун 187
 Хэ Цзя-хуай 117

Цао Сы 227
 Цао Сюэ-цинъ 9
 Цао Цзин-хуа 6, 13, 38, 39, 46, 51, 66, 105, 106, 112, 189, 190, 197, 200, 205
 Цао Юй 92, 117, 129, 139, 140—145, 231
 Цвейг С. 79
 Цеткин К. 39
 Цзан Кэ-цзя 61
 Цзи И-хуэй 18, 51
 Цзинь Гу 43
 Цзинь И (Чжан Цзинь-и) 207

Цзинь Фэй 100
 Цзинь Шань 126, 127
 Цзи Шу-пин 127
 Цзо Линь 96, 155, 226, 228
 Цзоу Тао-фэнь 202, 203, 204
 Цзун Бай-хуа 27
 Цзун Хуа 188
 Цзы Цзян 106
 Цзэн Пу 18
 Цзян Гуан-цы 73, 166, 192, 199
 Цзян Цзин-чан 101
 Цзянь Цзюнь 101
 Цзяо Цзюй-инь 91, 105, 106, 117, 193, 222, 223, 231
 Цинь Ди-цин 55
 Цинь Чжао-ян 117
 Цун Ли 65
 Цю Жэнь 102
 Цюй Бай-инь 38
 Цюй Вэй-то см. Цюй Цю-бо
 Цюй Цзун-нун см. Цюй Ши-ин
 Цюй Цю-бо (Ху Кэ, Цюй Вэй-то, Ши Те-эр) 6, 27, 29, 30, 32, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 51, 53, 54, 58, 60, 73, 74, 89, 100, 101, 109, 110, 112, 114, 131, 146, 150, 166, 167, 168, 174, 182, 190, 191, 196, 197, 199, 200, 202, 203, 214—220, 223, 234
 Цюй Ши-ин (Цюй Цзун-нун) 25, 29, 35
 Цю Цзинь 113
 Цянь Ин 94
 Цянь Син-цунь см. А Ин
 Цянь Цянь-у см. А Ин
 Цянь Чжун-вэнь 13

Ча Лян-чжи 59
 Чан Кай-ши 27, 185
 Черкасский Л. Е. 6, 10, 51
 Чернышевский Н. Г. 44, 45
 Чехов А. П. (Чехонте Антоша) 2, 8, 9, 11—14, 17, 19, 20, 24—26, 31, 36, 37, 43, 44, 46—48, 50, 62, 64, 88, 92, 99—150, 155, 156, 159, 163, 169, 170, 179, 200, 222, 223, 233, 235, 236
 Чехов М. П. 102, 115
 Чехова М. П. 120
 Чехонте Антоша см. Чехов А. П.
 Чжан Гэн 94
 Чжан Те-сянь 82, 130
 Чжан Тянь-и 115, 117, 129, 132, 133
 Чжан Цзин-и см. Цзинь И
 Чжан Ю-сун 63, 101, 103
 Чжао Ван-юань 178
 Чжао Го-ин 127
 Чжао Си-чжан 101
 Чжао Цзин-шэнь 6, 91, 94, 101—102, 129, 133, 134

Чжао Чэн-чжи 55—57
Чжи Мо 101
Чжоу Го-сянь 190
Чжоу Ли-бо 56, 57
Чжоу Цзо-жэнь 17, 21, 24, 26, 65,
66, 99, 100, 152, 156—159, 168
Чжоу Цзэ-цзун 23, 28
Чжоу Цюань-пин 110, 171, 172
Чжоу Ян 45, 193
Чжу Жан-чэн 124
Чжу Кэ-юй 207
Чжун Ми 66
Чжун Чи 101
Чжу Синь 101
Чжэн Бо-ци 188
Чжэн Цянь 59, 228
Чжэн Чжэнь-до (Си Ди) 6, 19, 24,
25, 27, 29, 32—35, 51, 55, 58, 60,
66, 72, 73, 79, 89, 91, 100, 105, 112,
113, 162—166, 169, 198, 199, 223,
226

Чириков Е. Н. 153
Чуковский К. И. 107, 108
Чэн Дай-си 66, 80, 81
Чэн Фан-у 171
Чэнь Бай-чэнь 92, 95
Чэнь Бин-и 116, 223
Чэнь Гу 101
Чэнь Да-бэй 63
Чэнь Ду-сю 23
Чэнь Минь 57
Чэнь Нин-цю 92
Чэнь Пин 96
Чэнь Чжан-юань 55
Чэнь Юн 7
Чэнь Юн (актриса) 128

Ша Бо 79
Шагинян М. С. 36
Шао Ли-цзы 26
Шао Пин 101
Шао Цюань-линь 63, 64
Швецов Н. И. 205
Швоб М. 17, 20
Шекспир У. 16, 19, 89, 120, 155, 224
Шелли П. 24, 47, 52
Шестов Лев 111
Шиллер Ф. 24, 26
Ши Най-ань 9
Ши Те-эр см. Цюй Цю-бо
Ши То 155, 171, 226, 227

Шифман А. И. 11, 20, 236
Ши Хан 64
Шишков В. Я. 36
Шмаков А. А. 49
Шницлер А. 26
Шолохов М. А. 36, 39
Шоу Б. 24, 92
Шоу Линь 63
Шрайнер О. 24
Штейн А. Л. 89, 91
Шу Е 63
Шу Хуа 191, 192
Шэнь Дуань-сянь см. Ся Янь
Шэнь Ин 54, 101
Шэнь Син-жэнь 105
Шэнь Цзэ-минь (Мин Синь) 26, 63,
161, 165
Шэнь Янь-бин см. Мао Дунь

Эзоп 15
Эйдлин Л. 3, 2, 13, 51, 129, 139, 154,
174—176, 210
Эйхенбаум Б. М. 44
Эми Сяо см. Сяо Сань
Энгельс Ф. 5, 47
Эренбург И. Г. 36, 111, 147
Э Синь 191
Эфталиотис А. 17, 24, 26, 27

Юань Кэ-цзя 7
Юань Му-чжи 124
Юань Шуй-по 10, 205
Юаньян Чан-ин 110, 112
Юй Да-фу 8, 10, 27, 110, 171, 172,
182, 192
Юй Ди 106
Юй Жу 208
Юй Минь 56, 57
Юй Хэй-дин см. Хэй Дин
Юй Цзи-фань 66
Юй Чжэнь 80
Юнь Фан 100, 101
Юткевич С. И. 37

Якшамин М. 227, 229
Янагида Идзуми 51
Ян Мо 208
Ян Янь-шой 63
Янь Фу 15, 16, 52
Яо Пэн-цзы 193

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
Глава I. Интернациональные связи китайской литературы. Переводы и распространение русской классики	15
Глава II. Александр Сергеевич Пушкин	51
Глава III. Федор Михайлович Достоевский	62
Глава IV. Александр Николаевич Островский	88
Глава V. Антон Павлович Чехов	99
Глава VI. Леонид Николаевич Андреев	151
Глава VII. Алексей Максимович Горький	177
Заключение	233
Библиография	237
Указатель имен	265

Марк Евсеевич Шнейдер

РУССКАЯ КЛАССИКА В КИТАЕ

Переводы. Оценки. Творческое освоение

Утверждено к печати Институтом востоковедения Академии наук СССР

Редактор *Р. Ф. Мажокина*. Младший редактор *Г. С. Горюнова*. Художник *Л. С. Эрман*.
Художественный редактор *И. Р. Бескин*. Технический редактор *В. Г. Лаут*. Корректоры
К. Н. Драгунова и Л. И. Письман

Сдано в набор 7/VII 1976 г. Подписано к печати 7/IV 1977 г. А-13307. Формат 60 × 90^{1/16}.
Бум. № 1. Печ. л. 17. Уч.-изд. л. 20. Изд. № 3890. Тираж 2550 экз. Зак. № 530
Цена 2 р. 20 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Набрано в 13 тип. Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 107005, Москва Б-5,
Денисовский пер., д. 30.

Отпечатано в 3-ей типографии изд-ва «Наука». Москва Б-143, Открытое шоссе, 28