

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОКА

I

**ТРУДЫ ИНСТИТУТА ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
АКАДЕМИИ НАУК СССР**

I

1952

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР • ЛЕНИНГРАД

Б. А. ВАСИЛЬЕВ

ИНОСТРАННОЕ ВЛИЯНИЕ В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ИМПЕРИАЛИЗМА¹

ПРИСТУПАЯ к изложению темы данной статьи, предварительно необходимо формулировать понятие «литературное влияние». Как известно, литературное влияние, понимаемое широко, включает и заимствование и подражание. Немарксистские литературоведы спорят о том, как определить понятие «влияние», и в своем споре разделяют его на так называемое «невольное восприятие», т. е. влияние в собственном смысле этого слова, «преднамеренное», которое идентично подражанию и, наконец, «сознательное», которое понимается как заимствование, отличается от влияния и является с их точки зрения использованием продукта чужого творчества как материала самостоятельно претворяемого. Во всех этих определениях главенствует идеалистическая концепция, мы не видим в них принципа обусловленности, между тем как литературное влияние, даже в форме подражания или заимствования, есть только тогда влияние, когда оно будет теми толчками, теми воздействиями извне, которые влияют на развитие классовой литературы. И чем противоречивее социальный состав литературы, чем глубже в ней классовые противоречия, тем разнообразнее будут литературные влияния. Литературное влияние только тогда будет иметь место, когда между социальной психологией группы влияющей и группы, испытывающей это влияние, существует достаточная близость, для чего необходима однородность экономических баз, питающих эту социальную психологию. Отсюда можно формулировать, что без этих условий нет влияния, а есть лишь реминисценции и заимствования, т. е. факты чрезвычайно не показательные.

¹ Материал данной статьи ограничен литературой до 1927 г., что объясняется отсутствием новых поступлений и неполным подбором литературы, которая представлена только главнейшими писателями.

С таким именно пониманием влияния и с учетом всех высказанных оговорок мы и переходим к данной теме. Наша задача на востоковедном фронте сейчас — строить новое, переоценивая старые ценности. Если условным является понятие «востоковедение», которое по существу равняется изучению экономики, истории, литературы и языка стран Востока — колониальных, полуколониальных и советских, — то тем более условно буржуазное понятие «синология». Синология, по существу говоря, является не более как китайской филологией, т. е. наукой о тексте, его овладении и узко филологическим суждением о нем. В таком виде синология являлась подсобной дисциплиной, подсобным орудием. И едва мы перейдем к суждениям о содержании текста — перед нами предстанет ряд самостоятельных дисциплин, как экономика Китая, история, литература, язык и т. д.

Так называемая синология, обнимавшая историю, археологию, литературу, отчасти экономику, религию, философию, язык Китая, и подходившая ко всему этому материалу филологически, в области методологии являлась отсталой, по сравнению с методами для тех же дисциплин на западном материале. В частности, в области изучения китайской литературы синология находится в стадии, далекой даже от таких буржуазных методов изучения как историко-культурный, психологический (сравнительной школы) или формалистический, и является только приближающейся к этим методам. «Синологи» рассматривали китайскую культуру как нечто самобытное, идущее своим путем развития, как своего рода «экзотику». Эпиграфом для характеристики такого понимания Востока буржуазными учеными можно поставить слова Киплинга «Запад есть Запад, Восток — Восток». По истории китайской литературы в синологии так мало было работ, что необходимо дать некоторую иллюстрацию их характера.

Все то, что мы имеем в синологии по части истории китайской литературы может быть легко разделено на три группы. Первая группа является школой описательного метода, который представляет собой не что иное, как зародыш историко-культурной школы типа Веселовского. К синологам этого типа мы можем отнести старейших синологов W. Grube и акад. В. П. Васильева. Работы этих синологов в области истории китайской литературы представляют собой общую сводку материалов с чрезвычайной расплывчатостью социологических понятий, таких как «народ, национальная культура» и т. д. Синологи этого типа не дошли ни до анализа, который равнялся реконструкции былых общений, ни до дидактического комментирования приводимых материалов.

У Грубе работа заключается главным образом в описании материала с избытком цитат, причем основное внимание уделяется конфуцианству, без всякого анализа. Достаточно сравнить число страниц в различных отделах его работ, которые посвящены истории китайской литературы, как мы сейчас же убедимся, что все основное внимание этого ученого направлено на древне-китайскую литературу и лишь ничтожная часть отведена на более или менее современный материал, если таковым вообще считать XVIII в., на котором и кончаются работы Грубе.¹

У В. П. Васильева мы видим такое же описание памятников конфуцианства, даосизма и буддизма, имеющих чрезвычайно малое отношение к материалам китайской художественной литературы. Чрезвычайно любопытно посмотреть с какой точки зрения эти синологи рассматривают анализируемый ими материал. Вот что пишет В. П. Васильев в своей истории китайской литературы: «Мы знаем, что чем меньше книг у восточного человека, тем больше он углубляется в них, отыскивая в них то, что кажется для нас совершенно невозможным» (стр. 501).

А относительно влияния тот же синолог высказывает такую точку зрения: «Если книга Чунь-Цю оказала влияние на истолкование Шицзина, потребовав от него исторических сказаний, то теперь, со своей стороны, нравственность, зародившаяся по той же способности китайцев углубляться в смысл каждого стиха Шицзина, охватила и самую Чунь-Цю» (стр. 502).

Дидактика в литературоведческом исследовании В. П. Васильева не менее характерна: «Чем взял в Китае буддизм, это всего лучше видно из того, что на всех алтарях Будды читается Саддарма Пундарика, тогда как у непросвещенных тибетцев и монголов читается Парамита — высшая метафизика, которая, разумеется, выше их понимания, потому и читается. Пундарика же говорит о любви, о милосердии божием, о заботе промысла, отзыве на каждую теплую молитву — вот чего недоставало Китаю» (стр. 546).

Из этих цитат мы в достаточной мере убеждаемся в каком направлении работали ученые, которых мы относим к первой школе.

Работы сиологов, относящиеся ко второй группе, являются работами, построенными на так называемом психологическом методе, который не дошел, однако, даже до типа Гершензона или до сравнительной школы, т. е. он не дошел даже до текстологического анализа отыскания сходства слов и выражений без правильного осознания конвергенции.

¹ Во всей книге W. Grube «Geschichte der Chinesischen Literatur» — 350 стр. уделено литературе до XI в. и 90 стр. отведено на все остальное до XVIII в.

Психологический метод базируется на индивидуальной психике, которая ничем не детерминирована, и история литературы, написанная представителями этой школы, является историей личностей. К этой школе мы относим таких ученых, как Herbert Giles и Richard Wilhelm. Работа представителей этой школы строится на субъективно-идеалистической основе, и продукты искусства понимаются как продукты индивидуального творчества. В отношении распределения материала мы замечаем то же предпочтение литературе древнего периода по сравнению с литературой новейших эпох. Так например, у Вильгельма на всю его книгу падает всего лишь 4 стр.,¹ которые он отводит литературе эпохи империализма, причем все описание, по существу говоря, сводится к описанию культурного состояния Китая, понимаемого как единая нация, и это понимание и трактовку темы Вильгельм заимствует от китайского буржуазного ученого Ху-ши, без всякого анализа эпохи и даже без личного знакомства с оригинальным литературным материалом. Точка зрения Вильгельма чрезвычайно ясна, когда он говорит, что «объективному изучению подлежит лишь старое». Но даже и в том материале древней литературы, которую Вильгельм знает непосредственно и знает хорошо, мы наблюдаем деление литературы по династиям и прямую связь литературной формы со сменой династий.

Примером психологического анализа в книге Вильгельма является часть, посвященная китайскому поэту Ли-бо, о котором Вильгельм дает биографические сведения чисто формального характера с полным отсутствием социального разбора творчества и превращает главу, посвященную Ли-бо, в простую хрестоматию.

Прекрасным примером того, как Вильгельм анализирует материал является хотя бы та точка зрения на Ли-бо, которая выражена у него в следующей фразе: «У него (т. е. у Ли-бо) была свобода творчества, и как раз в этой свободе лежит его величие и его общечеловечность» (стр. 145). Когда мы обращаемся к другому представителю той же школы, к Джайлсу, то мы находим у него соединение простого описания с хрестоматийным переводом. Он говорит все о личности писателей и ничего об эпохе или даже о формальном генезисе.

Переходя к третьему типу синологических работ по истории китайской литературы, мы можем характеризовать авторов этих работ как группу

¹ Всю свою книгу «Chinesische Literatur», являющуюся посмертным изданием 1930 г., Вильгельм произвольно делит на шесть периодов, причем 158 стр. отводит пяти периодам, кончающимся X веком, и лишь 36 стр. — последнему, шестому периоду, который охватывает исторический этап X—XX вв

формалистического метода. Эта группа говорит о проблемах литературной традиции, о жизнеспособности и изношенности произведений (вместо закона социальной обусловленности), и о старших и младших литературных группах (вместо более или менее активных классовых групп).

Таким образом в работах синологов этой школы мы видим яркое выражение имманентной борьбы литературных традиций. Классическим представителем этого типа ученых является George Margoulies с его книгой «Évolution de la prose artistique chinoise».

И у него, как и у прочих, мы наблюдаем тягу к древнекитайской литературе и очень легковесное отношение к литературе новейшего периода.¹ Все его работы² являются насквозь формалистичными. Он говорит почти исключительно об эволюции жанров, понимаемой имманентно и, главным образом, поэтических произведений — «фу», только о феодальных *belle-lettres*, только о схоластической литературе типа «Гувень», и ни словом не касается таких огромных областей китайской художественной литературы, как роман или новелла. Базируясь в своих работах на китайском ученом Се-Уляне, который тоже является ярким формалистом, Маргулиес, повидимому, даже не знает о японских формалистах, хотя бы о таком, как профессор Сюя. История китайской литературы Маргулиеса есть история выхолощенных форм. Характерен хотя бы тот факт, что, по его мнению, реформа языка является делом рук одного Хуши, и что живой язык произвел революцию только в поэзии, а не в прозе, т. е. он совершенно игнорирует всю современную литературу и считает за таковую только одну схоластику.

Точка зрения этого ученого чрезвычайно ярко выражена в заключительных словах его книги: «Сугубая культурная традиция... — факт того, что в области литературы происходит не революция, а эволюция, постепенно развивающая возможности языка. Все это дает возможность верить, что развитие искусства продолжится в классическом виде, развивая данные, освещенные гениями в течение всей истории Китая. И так же, как будет существовать китайский язык, будет существовать и художественная литература, творимая на этом языке и в формах, которые она выработала в соответствии с духом языка...».

Основой для всех этих синологических работ, всех трех групп, на которые мы их подразделили, по существу является точка зрения на литературу, которая проповедывалась феодальным господствующим классом

¹ Пропорция книги столь же характерна, как и у предыдущих ученых. Из 316 стр. 209 стр. отведены на период до VIII в. и 108 стр. на все остальные эпохи до XX в.

² Например, большая работа «Le Kou-weu chinois».

Китая. Этот феодальный господствующий класс рассматривал литературу, как классовое орудие в своих руках. Отсюда признание им истории, археологии, энциклопедий в качестве литературных памятников и полное игнорирование народной литературы, как литературы, которая является литературой «подлых» сословий.

Европейские синологи, поскольку они базировались на этом феодальном критическом материале самих китайцев, в своих работах исходили из той же феодальной оценки материала. Конечно, с такой методологией и взглядом на материал нельзя подойти к вопросу о влиянии на китайскую литературу эпохи империализма. Нельзя изучить художественное произведение, оставаясь в его пределах, и взамен таких методов и такого понимания литературы — мы должны выдвинуть марксистскую точку зрения как дающую правильное разрешение вопросов. Для нас литература есть одна из форм классового сознания, и основной литературоведческой категорией для нас является не эпоха, а класс.

В процессе изучения литературы мы изучаем конкретно литературный материал, как одну из действующих сил общественной жизни, а литературное влияние является важным и характерным спутником классового развития. Мы знаем, что если тот же самый класс начинает приходить в движение в другой стране, — он усваивает идеи и формы, созданные его более передовыми братьями, и влияние искусства одной страны на искусство другой есть результат сходства социальной структуры этих стран.

Вместе с тем мы должны отметить огромное значение социально-экономического базиса, так как без близости этих базисов класс одной страны не может влиять на класс другой.

Марксистский метод, в отличие от других, в проблеме литературных влияний стоит на детерминистической точке зрения, т. е. он говорит, что литературные влияния не являются следствием взаимных симпатий писателей, а только естественным результатом борьбы классов в литературе. Марксистский метод производит дифференциацию отдельных типов влияния, отбирая все значительное и закономерное и производит расчленение видов влияния, как средств и приемов борьбы классовых групп в литературе.

Установив таким образом принципиальную, исходную точку зрения, мы переходим к непосредственному освещению материалов, т. е. к китайской литературе.

Китайская литература эпохи империализма, т. е. приблизительно с 70-х гг., делится на два периода. Первый период относится к литературе до 1917 г., т. е. до момента так называемой «литературной революции»,

причем этот период в свою очередь подразделяется на два периода: а) до последнего десятилетия XIX в., т. е. до японско-китайской войны и б) до начала XX в. Второй период начинается с 1917—1919 гг. и кончается 1926 г., на котором кончаются также материалы, которые мы имеем в нашем распоряжении.¹

Китайская литература первого периода, и в особенности его первой половины, является типичной феодальной литературой эпохи упадка господствующего класса, когда содержание (общественное сознание) отстает от формы. Именно в этот период мы наблюдаем в китайской литературе эпигонство, стилизационную схоластику, уход в древность, так называемое «вэньчжан»²ство.

Китайская же литература второй половины первого периода характерна растущим противоречием формы и содержания в связи с зарождением нового класса — буржуазии. После войны 1894-95 гг. мирный договор положил начало образованию крупной иностранной промышленности в Китае, втягиванию и развитию национального китайского капитала, созданию промышленной буржуазии при сосуществовании с феодальными группировками и компрадорскими слоями.

Буржуазию начинает не удовлетворять феодальная литература, ей враждебная по существу, и это недовольство мы видим на конкретных памятниках литературы данного периода. Что же касается китайской литературы второго периода, то она является следствием разрешения противоречий в сторону перехода количества в качество, через так называемую «реформу языка», приводящую к созданию литературы новых форм и содержания, которая отражает общественное сознание буржуазии при одновременном отталкивании от феодальной литературы и при сильном участии иностранного влияния. Таковы деления по периодам, необходимые нам для анализа, которые диктуются конкретными фактами.

Переходя к рассмотрению китайской литературы периода конца XIX в. до так называемой «литературной революции», с точки зрения иностранного влияния, следует оговорить, что мы не берем китайскую литературу начала империалистического периода, так как при своем пережиточно-феодальном характере и консервативной активности она не впитала по существу иностранное влияние. Примером этого может служить Цзэн Го-фань и его литературная школа, которая никак не реагировала на со-

¹ Вопрос о влиянии периода 1927—1931 гг., знаменующегося для китайской литературы усиленной борьбой за левый фронт и за образование пролетарской литературы, будет освещен в особой статье, задерживающейся вследствие скудного поступления материалов.

временность, являясь эпигонством и искусственным подражанием древней феодальной литературе.

Существование двух господствующих классов, т. е. старых феодальных группировок и нарождающейся буржуазии, которая формируется из разложившихся феодалов, вырастающих земельных собственников и кулачества, отражается в литературе этого периода в виде двух литературных направлений, тяготеющих к этим двум господствующим классам, а именно: направление консервативное, так называемая «неоклассика» и направление либерально-буржуазное. Консервативное направление китайской литературы этого периода, возглавляемое Цзэн Го-фанем, является выразителем феодально-классической схоластики и, наряду с реакционной конфуцианской идеологией, характерно произведениями, написанными в стиле подражания древне-китайской феодальной литературе. Среди этой консервативной группировки тем не менее заметен некоторый отход от стилистического канона, выработанного в феодальной литературе, и мы наблюдаем впоследствии переход некоторых из деятелей этого консервативного направления, например Лян Ци-чао, Кан Ю-вэя в буржуазный лагерь в период 1905-07 гг.

Что же касается либерально-буржуазных направлений китайской литературы этого периода, то для них характерен сатирический жанр, жанр публицистики и журнализма как на классическом, так и на живом языке.¹

Можно возражать против той точки зрения, которая так категорично здесь высказана, что в литературе данного периода не наблюдается иностранное влияние, хотя а-приори такие влияния должны были быть, так как больше 100 лет происходят столкновения Запада с Китаем, идет активная интервенционная и империалистическая политика держав. На это возражение можно ответить, что влияния не наблюдаются только в художественной литературе, а не в литературе вообще, например, — в публицистике.

Знакомство Китая с Западом в переводческом отношении началось с 1867 г., с того момента, когда была основана так называемая школа переводчиков «Тун-Вэнь-Гуань» при министерстве внешних сношений, и когда началась посылка китайских студентов за границу для обучения. В конце XIX в. в Китае уже были переводы некоторых основных литературных произведений Европы на китайский язык и, конечно, мы наблюдаем влияние на китайскую литературу, но весь вопрос — на какую литературу

¹ Отметим такие произведения, как «Наше чиновничество» — Ли Бао-цзя, «Путешествие Лаоцзяна» — Лю-хэ и «За двадцать лет» — У Юе-ю.

и в какой мере. Вряд ли можно это влияние квалифицировать, как непосредственное влияние на художественную литературу Китая.

В конце XIX в. появляется ряд переводов и переводчиков, введших Китай в сферу ознакомления с западной культурой. Это ознакомление идет по линии овладения техникой, законоданием, политикой, наукой империалистических стран (с религией их давно уже познакомили миссионеры). Появляется целый ряд переводчиков, и такая знаменитость как Янь-фу переводит, например, Спенсера. Наконец появляется также первый переводчик и художественной литературы — Линь-Шу.

Его перу, вернее кисти, принадлежит более 200 названий литературных переводов. Наиболее известны переводы Диккенса, Дюма-сына и Шекспира. Но Линь-Шу переводил, не зная иностранных языков. За него работали переводчики, а он лишь обрабатывал эти произведения в стиле китайских произведений на схоластическом языке феодальных классиков. Происходило полное китаизирование иностранного материала, и литературные западные произведения превращались по существу в типичные китайские литературные произведения. Самый выбор переводимого материала характеризует классовые интересы Линь-Шу. Ведь всем известно, что Дюма-сын сам заявлял о необходимости поддерживать своими сочинениями старое общество, которое по его словам рушилось со всех сторон. Линь-Шу является типичным представителем феодальной группы, что вполне ясно выявилося из той позиции, которую он занял в период так называемой «литературной революции», затеянной буржуазией. Но и его переводы, и переводы другого, не менее известного писателя Чжоу Цзо-жэня, тоже на классическом китайском языке,¹ не способствовали влиянию на писателей тогдашней буржуазной художественной литературы.

Посмотрим, какие же влияния были в этот период и в чем они выражались. Эти иностранные влияния главным образом мы видим в политической и публицистической литературе. В политической литературе мы находим публициста Чжан Ши-чао, развившего свою деятельность между 1905-15 гг. Он является выходцем из феодальной среды, но примкнул к либеральному течению. На нем мы можем проследить влияние Запада на стиль, которое выразилось в том, что этот писатель вливал западное содержание в китайские старые, пережиточные формы языка. Некоторые критики видят европейское влияние на этого писателя в отказе от соблюдения древне-китайской параллельно-антитегической формы Пянь-вэнь

¹ Им был выпущен сборник переводов Юй-вай сяо-шо «Заграничные повести».

в построении его произведений. С другой стороны, в литературе публицистической у таких писателей как Лян Ци-чао и Цянь Сы-тун, мы наблюдаем большое число японских заимствований. Что же касается чисто художественной литературы, то в ней иностранное влияние чрезвычайно ничтожно. У такого буржуазно-либерального писателя и журналиста, как У Юе-яо, влияние Запада сказывается исключительно в стройности сюжета и в ощущении личности автора в некоторых произведениях; так например свое произведение «Судьба девяти»¹ он строит по образцу детективного европейского романа, в котором ощущается моносюжетность, логика построения и стройность изложения. Таким образом влияние не идет дальше чисто формальной стороны, и можно ли вообще считать влиянием усвоение скорее порядка ремениценций двумя-тремя авторами, притом происходящее от воздействия среды на данных индивидов? Есть ли это закономерное явление, говорящее о влиянии, и притом влиянии на художественную литературу? Вот почему в отношении китайской художественной литературы первого периода мы говорим, что непосредственного иностранного влияния мы не наблюдаем.

В империалистическую войну нейтралитет Китая, не без участия Японии, укрепил экономическую базу промышленной буржуазии, которая использовала для себя торговлю с Германией и стремление Антанты использовать китайские ресурсы и дешевый труд. Однако в конце 1917 г., под политическим давлением Антанты, наблюдается усиление милитаризма в Китае, что и приводит в конце концов к вовлечению Китая в войну, к известным потерям Китая и к усилению империалистического нажима. Однако буржуазия за этот срок уже стала на ноги, хотя бы и в полукOLONIALном состоянии, и совершенно отчетливо противопоставила себя феодальным группировкам в своем стремлении их изжить как класс.

В области литературы назревшие противоречия формы и содержания, необходимость завладеть литературой как орудием классовой борьбы, привели к движению за реформу языка и за «литературную революцию». Первые шаги буржуазии в этом направлении свелись в 1916 г. к подготовке общественного мнения. В этот период циркулировали частные мнения о необходимости введения «байхуа» — языка живых форм как орудия просвещения масс и как орудия творчества новой буржуазной литературы. В начале 1917 г. началась теоретическая кампания, застрельщиком которой явился пекинский университет в лице либерально-буржуазного профес-

¹ (九命奇冤).

сора Ху-ши, а также представителя левой радикальной интеллигенции проф. Чэнь-Ду-сю.

В начале 1918 г. появляется журнал «Новая молодежь» — «Синь цин-нянь», написанный на этом реформированном языке. Этот язык объявляется общегосударственным — «гоюй», и с точки зрения буржуазии ведет к национальному объединению, хотя идеи национального объединения, в сущности, являлись ширмой классового стремления к гегемонии буржуазии. Вслед за первой попыткой появляется ряд новых журналов, как например «Новый прилив» — «Синь-чао», «Еженедельная критика» — «Сяньдай пин лунь», представляющие собой публицистику на новом языке, и литература художественная этих форм пока не касается. В ответ на попытки буржуазии сломить феодальный класс, реакционная тенденция феодалов выражается в той ожесточенной борьбе, которую поднимают против попыток буржуазии эти феодальные группы в лице так называемой Аньфуской политической клики. Письмо Линь-Шу к Цай Юань-Пэйю, одному из деятелей «литературной революции», является прекрасной иллюстрацией отношения феодальных групп к буржуазии. Линь-Шу писал так: «Ведь, если отбросить древние книги и ввести в письмо диалектизмы, если ввести стиль тех, которые возят по улице тележки, продавая сою, — тогда, пожалуй, все конторщики Пекина могут быть профессорами». Ровно через месяц поражение Китая в Версале и взрыв анти-империалистического движения были использованы буржуазией под национальным лозунгом и явились моментом перехода количества в новое качество. В одном 1919 г. появляется до 400 изданий на реформированном языке, и именно к этому периоду относится начало литературных приложений, которые сыграли большую роль в росте художественной китайской литературы.

В январе месяце 1920 г. постановление министерства народного просвещения об обязательном обучении в школах на реформированном языке закрепило победу буржуазии и завершило так называемую «литературную революцию», которая была направлена против пережиточной феодальной литературы. Теория литературной революции на базе реформы языка, т. е. на базе введения живых форм речи, изложенная в манифестах Ху-Ши, и Чэнь-Ду-сю, показывает нам два момента, а именно: с одной стороны, — «отталкивание» от феодальной литературы, борьбу с ней, и с другой стороны, — заимствование иностранного буржуазного опыта с дальнейшим влиянием иностранной литературы при общей анти-империалистической тенденции китайской буржуазной литературы этого периода вплоть до измены буржуазии в 1927 г.

В отношении факта «отталкивания» чрезвычайно характерны слова Ху-Ши, который говорит о необходимости «прекратить подражание древности», который высказывается против старого стиля и по существу дает четкую формулу классовой борьбы в литературе.

Не менее определен и Чэнь-Ду-Сю, когда он говорит: «Отбросим схоластическую, негибкую, безмерно-разросшуюся литературу и создадим литературу общепонятную». «Отбросим разложившуюся и пережившую себя литературу древних форм». И Чэнь-Ду-Сю совершенно категоричен, когда он провозглашает: «Из сорока-двухдюймовых орудий — по конфуцианской культуре».

Взамен буржуазия предлагает создать, по их собственному выражению, «реалистическую свежую литературу» с «конкретными темами», «литературу национальную». Таковы требования верхушки буржуазного класса в отношении литературы, как орудия. Однако полукOLONиальное положение страны с сосуществованием разложившихся феодальных слоев и буржуазии, порождает несколько иную литературу, чем та, на которую рассчитывала буржуазия. И в своих последующих работах Ху-Ши принужден бороться с упадочничеством романтики, пришедшей, вместо реализма, на смену рационалистической схоластике феодальной литературы.

«Нынешняя молодежь — принужден признаться Ху-Ши — страдает пессимизмом. Выражаясь образно — это «холодный пепел», «безжизненность», «мертвая зола».¹ Когда они пишут стихи или прозу, то, наблюдая садящееся солнце, думают о старости, под осенним ветром думают об одиночестве, с приходом весны страшатся ее ухода, а когда распускаются цветы — боятся, что они опадут. Все это воспитывает дух упадка. Они не думают о том, чтобы работать и бороться для родины, они умеют только испускать жалобные стоны. В большом государстве разве слезы и плач могут помочь...»

В этих словах — признание неблагополучия в новом классе — буржуазии Китая. На примерах влияний, в подтверждение признания лидера буржуазного «обновления», мы увидим, каким образом эти иностранные влияния и какие именно соответствовали социальному заказу и общественному сознанию господствующего класса. Деятели литературной революции не только находились под непосредственным влиянием, но и апеллировали к буржуазному опыту своих иностранных собратьев. Они доказывали свои положения на примере Европы и сравнивали латынь и европейские языки

¹ Названия произведений буржуазных китайских декадентов.

с классическим китайским языком и китайским разговорным. Они говорили, что если Данте и Боккаччио создавали итальянский язык, если Чосер и Виклиф создавали английский язык, то и на их долю, в отношении Китая, выпадает такая же почетная задача.

Когда эти буржуазные деятели вводили пекинский диалект как общегосударственный язык «гоуй», то они апеллировали к примеру Данте, который вводил тосканский диалект. Вместе с тем они практиковали перевод классических западных писателей на этот новый реформированный язык, причем создавали своеобразное классовое орудие, так называемое цзе-шао, т. е. рекомендацию той литературы, которая с точки зрения буржуазии является необходимой новому Китаю. Эта «литературная рекомендация» по существу являлась классовым контролем. В результате на книжном рынке Китая появилось огромное количество переводов, которые являлись проводниками как влияния идей, так и формы, причем язык переводов создает свой стиль, влияющий и на оригинальные китайские произведения. Импорт был обусловлен социальным заказом китайских господствующих классов, но этот контроль китайской буржуазии все же преодолевается интересами буржуазии иностранной, чему не мало способствуют иностранные издательства, существующие в Китае.¹ Мы видим самых разнообразных писателей, существующих в китайских переводах, но не все они влияют, а если и влияют, то лишь с учетом расстояния между влияющим классом и классом подвергающимся этому влиянию, и в конечном счете, в модифицированном виде, отвечающим классовому сознанию китайской буржуазии. В качестве рекомендованных и переведенных на китайский язык иностранных авторов, мы отметим следующих авторов и следующие произведения: Уайльд «Саломея», «De profundis»; Арцыбашев¹ «Рабочий Шевырев»; Шоу «Профессия г-жи Уоррен»; Андреев «Жизнь человека», «Анатэма»; Метерлинк «Синяя птица», «Слепые», «Смерть Тентажиля»; Ибсен «Призраки», «Кукольный дом»; Руссо «Эмиль»; Гете «Страдания молодого Вертера»; Тургенев «Отцы и дети», «Стихотворения в прозе»; Толстой «Воскресение», «Живой труп», «Что такое искусство» и «Исповедь»; Чехов «Рассказы», «Вишневый сад», «Чайка», «Дядя Ваня»; Мопассан «Рассказы»; Тагор «Читра», «Саньяси».

Расматривая этот список, мы видим специфический подбор произведений декадентов, символистов, ранних романтиков, наиболее повлиявших, как это мы увидим, своими идеями беспочвенного протеста, раздвоенности и

¹ Также, как Kelly and Walsh в Шанхае, равно как и издательства при иностранных колледжах.

усталости на новую китайскую литературу. Переводы всех этих произведений сделаны с японского и английского. В силу исторически сложившихся условий империализм Японии и Англии наиболее активен своим вмешательством в Китай, и благодаря этому знакомство с Западом идет главным образом через английскую и японскую выучку. Сфера влияния Англии и Японии особенно сильна в Китае, а давление, оказываемое ими на политику, активнее давления, оказываемого другими державами. Кроме того технически японский язык с его иероглифами ближе к усвоению Китаем, а кроме того японская буржуазия имеет огромное количество переводов, что для китайской буржуазии служит мостом к иностранной литературе через Японию и является линией наименьшего сопротивления.

Переходя непосредственно к материалам и демонстрируя влияния, следует оговорить, что именами и произведениями Запада, которые приводятся в данной работе, влияния конечно не ограничиваются.

Анализируя отдельные произведения новой китайской литературы, естественно сделать обобщающий вывод: какие группы писателей и каких общественных формаций Запада повлияли на какие китайские группы писателей и каких общественных формаций.

Исходя из всей совокупности материала по вопросу о влиянии, мы видим, что эти влияния идут по линии импрессионизма в иностранной литературе. Импрессионизм является синтетическим стилем эпохи начала XIX и конца XX вв., т. е. эпохи империализма, и мы к нему относим далеко неоднородных писателей, таких как Верлэн, Уайльд, Кнут Гамсун, которые отражают развитие промышленного капитала и, в связи с этим, видоизменение социального строя. Если импрессионизм, как литературное течение, есть первая ступень диалектического развития стиля, который затем снимается экспрессионизмом и, в конечном счете, синтезируется так называемым магическим реализмом, то в Китае влияния пока не идут далее импрессионизма, который характерен своей пассивностью, созерцательностью и впечатлительностью. Если импрессионизм представляет собой упадочническую аристократию и буржуазию в роде Уайльда, представляющего собой смешение рантьерской буржуазии с упадочнической аристократией, или Гамсуна, представляющего мелкое мещанство, страдающее от капитализма, то для Китая импрессионизм — прежде всего мелко-буржуазная литература со всеми ее модификациями, отражающими различные классовые группировки. Промышленный капитализм, побеждая мелкое производство, рутинную технику и отсталые общественные отношения, в своем развитии отзывается на мелкой буржуазии, как обостренный процесс ее дифферен-

циации. Единицы выделяются наверх в ряды буржуазии, тысячи идут на «дно» или в ряды пролетариата. Реакция со стороны мелкой буржуазии на наступление промышленного капитала идет или по пути безнадежности, или бунта против действительности во имя переустройства.

В Китае мелкая буржуазия и мелко-буржуазная интеллигенция, из которой состоит основная масса китайских писателей, под натиском развивающегося промышленного капитала, или идет к нему на службу, или гибнет, защищаясь или не защищаясь, или же, наконец, борется и входит в орбиту пролетарской революции. Но так или иначе, в литературе отражается именно эпоха империализма. Общественное сознание этой китайской мелко-буржуазной интеллигенции, находящейся под натиском промышленного капитала, осложняется еще империализмом и полукOLONИАЛЬНЫМ состоянием страны, а также сосуществованием феодальных группировок. Борьба идет на два фронта: против промышленной буржуазии и против феодальных группировок на фоне анти-империалистического движения. В этой борьбе мелкая буржуазия заимствует оружие от своих классовых братьев Запада, причем эти заимствования в общей системе уже являются влиянием при однородности классового генезиса творчества и при сходстве психических устремлений.

Вся масса китайских писателей дробится¹ на несколько групп, находящихся под влиянием соответственных групп иностранных буржуазных писателей. Таких главнейших основных групп пять: первая — упадочники (мелко-буржуазная интеллигенция), например Юй Да-фу и Чжоу Цюань-Пин, вторая — мелко-буржуазные радикалы, например Лу-Синь, третья — воинствующие мелкие буржуа, как например Го Мо-жо, четвертая — феодальные представители (джентри и мелко-поместное дворянство), как например, Ни И-дэ, и пятая — представители крупной буржуазии, как например Бин Синь.

Перейдем к рассмотрению отдельных намеченных групп китайских писателей и соответствующих иностранных влияний, которым они подвергались и подвергаются.²

¹ Еще раз отмечаю, что речь идет о периоде до 1927 г. так как в период нового революционного подъема и борьбы за Советы в Китае классовое расслоение приняло резкие формы и часть мелко-буржуазных писателей примкнула к революции, войдя в левый блок, творя революционную пролетарскую литературу.

² Данная статья рассматривает вопрос об иностранных влияниях на современную художественную литературу Китая только до 1927 г. в аспекте формирования буржуазной литературы. Революционная роль ее левого крыла не подлежит сомнению, особенно в деле борьбы с империализмом, однако это является другой темой, которая разрабатывается автором в связи

Группа упадочников характеризуется внутренним бунтом, при пассивном подчинении жизни. Она характерна неприятием ни мировоззрения пролетариата, ни либеральных доктрин буржуазии. При своей субъективной антибуржуазности, она в то же время является могильщиком революционных порывов интеллигенции, и основным лозунгом представителей этой группы является фраза: «Не надо бороться — надо либо умереть, либо примириться.»

В произведениях таких писателей рисуется образ лишнего человека, одинокого искателя, безвольного, незащитного и брэнного. Для их мирозерпания характерны ипохондрия и разочарованность. Настроение этих писателей исходит из того противоречия, которое происходит на их глазах — с одной стороны, роскошь крупного буржуа и власть биржи, а рядом нищета пролетариата, мелко-буржуазного ремесленника и интеллигенции на фоне милитаризма, спекуляции и империализма. Эти настроения мелко-буржуазных 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.

Не находя в старо-китайской литературе нужного материала, они обращались к Западу, который влиял не только путем открытого заимствования и подражания, но, главным образом, путем переработанного восприятия. Возьмем, например, такое произведение Юй Да-фу, как «Синий дым».¹ Он пишет:

«Я сижу в безмолвной летней ночи, и сколько печальных дум кружится в моей голове. Смотри на электрический свет, зеленой водой струящийся из под голубого шелкового абажура, слушая гудки автомобилей, устало доносящиеся из-за окна с Bubbling well, я чувствую себя вернувшимся к годам юношеской меланхолии, и слезы, дешевле женских, опять блестят на моих щеках. Подняв голову, вижу торопящий к старости календарь... Время проходит с каждым днем, но моя работа, мое будущее? Увы! Я думаю, что кое-что взято мною, но, разжимая крепко сжатый кулак — вижу в руке только синий дым... Выросши без единого ремесла, я усыплял себя произведениями искусства писателей древних и современных,

с вопросом борьбы за «левый блок», попутничества и союзничества в деле развития пролетарской литературы в Китае. Вопрос о влияниях на пролетарскую литературу Китая, в частности литературы СССР, является второй темой, которую ставит автор и которую попытается осуществить в дальнейшем.

¹ 青煙.

китайских и иностранных, а теперь, очнувшись, увидел, что творчество всех этих великих — лишь дым. Писаки, из тех, что кормятся под крылышком у богачей, говорят: „Все ваши страдания — искусственны, вы кричите без боли.... Ваше отчаяние происходит оттого, что вы никому не нужны“. А мой брат говорил мне: „Ты несчастен потому, что ты родился в это время китайской смуты. Было бы лучше, если бы ты родился лет на десять раньше или позже“... Что для меня значит задавленная родина! А разве поэт пограничной страны — Сенкевич — не прогремел на весь мир? А разве живущие на концессиях мои сородичи не чувствуют себя беспечными? Что значит пограничная родина! Если иностранцы придут управлять нами, разве не будет еще лучше? А лучшие стихи Лу Цзян-наня разве не явились следствием гибели родины? ... Звуки автомобильных гудков за окном растаяли — и я слышу только звук моей кисти, пишущей на бумаге. Подхожу к окну — и вижу только изгиб черного летнего неба, в котором мерцает несколько тусклых звезд. Отбросив кисть, делаю несколько шагов по своей камерке, похожей на дровяной ящик, — и холодное одиночество охватывает все мое существо. Не знаю откуда пришла она — эта тоска».

Разве здесь не выражена вся сущность мелко-буржуазного декадентства; и в произведениях китайца — не голос ли его западных классовых братьев? Разве это не ипохондрия Бодлера или не Верлэн, с его импрессионистическими штрихами, с его «ярко освещенным кругом лампы» и «мгновенно-застывшими пятнами цветов», его «сплином», «тоской»...

Все неизбежно будет, как могила,
Вдоль щек смиренные потоки слез.
... О, подумай, что ты сделал
С юными годами...

Такие верлэновские мотивы почти списываются китайским декадентом в лице Юй Да-фу, у которого неизменная «дымка пыли», заволакивающая его натуроописания, придает тот же мягкий колорит пейзажа, как и у Верлана.

Впрочем о Верлэне не раз говорит и сам Юй Да-фу, хорошо его знающий, как знаком он и с другими западными декадентами, стихи которых он часто ставит эпиграфами или вставляет в текст своих произведений.

Его излюбленными образами являются такие, как: «Я одинок как иссохший телеграфный столб, холодеющий в студеном ветре и пыли», или: «опустелое сердце как остывший пепел». Наконец, сами заглавия произведений «Лишний», «Омут», «Серая смерть», «Тени» достаточно показательны. Его герои переживают эмоции слабых людей из произведений Леопарди

или Эрнста Даусона, и недаром у него повсюду евангельские изречения в роде «блаженны нищие духом», образ Франциска Ассизского и любование слабостью *fin de siècle*. В своем произведении «Пепельная смерть», написанном в тех же тонах, он говорит, что обязан влиянию Стивенсона и Даусона, а в произведении «Глухая ночь», он пишет: «Чувство смирения — источник религии. Уайльд и Верлэн, вас, зывавших из темницы — „будь смиренен“ — я понимаю».

Вместе с тем для него характерна декларация дэклассированных групп общества, как у Арцыбашева в рассказе «У последней черты», где говорится: «Ни революция, ни капитализм, ни социализм — не дают счастья человеку. Зачем социальный строй, если смерть за плечами».

У Юй Да-фу, в его произведении «Колокольчик под ветром»¹ говорится: «Политические взгляды, лозунги партии, все это обман народа», и, как у Арцыбашева, основными являются эротические мотивы.

Пример другого писателя той же группы упадочников, Чжоу Цюань-Пина, подкрепляет пример импрессионизма типа Верлэна, с его «шумами дождя», «дождем окутанного города» и т. д. Например такое место у Чжоу Цюань-Пина: «...И каждый раз, как дождь рождает падением глухие шумы, в сердце каждый раз рождается — не тоска, не отчаяние, а пустота, только пустота...» явно перекликается с верлэновским «слезы в сердце моем, плачет дождь за окном», «этих слез не пойму, не влечет ни к чему...». У того же Чжоу Цюань-Пина в общих с западными упадочниками мотивах, особенно характерен не китайский образ дьявола, а скорее мотивы андреевских символистических настроений, равно как и анти-урбанистическая концепция, в которой слышен протест против промышленного капитала со стороны давимых капиталистической машиной мелко-буржуазных интеллигентов, и весьма показательна хотя бы такое место из его произведения «Голос города»²: «...Сверкающий блеск луны падает через щели стены 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 зывает: «Люди, презренные псы! Скорее трудитесь! Ваши отцы в наследство дали вам труд, и деды завещали вашим отцам — машинам моим отдать целиком и тело и душу».

¹ 風鈴.

² 市聲.

Упадочнические настроения с подражанием андреевскому стилю мы видим и у писателя Сунь Лян-Гуна, в его символистическом произведении «Бог сам воздал ему», где идет диалог бога с дьяволом, равно как замечаем и создание образов, характерных для Арцыбашева, в повести «Возвращение», с непосредственными цитатами из «Рабочего Шевырева».

Здесь налицо все характерные черты нигилизма, озлобленности, концепции «человек — гадок» нищепанства — всего того, что характерно для эпохи реакции, общественного кризиса и разгрома революционных сил.

Когда мы переходим ко второй группе китайских писателей — мелко-буржуазным радикалам, которые отражают страдания мелкой буржуазии и мелко-буржуазной интеллигенции, то мы видим, что лидер реалистической школы Лу-Синь, сам мелкий джентри, вырос в своем художественном творчестве из Диккенса. Это влияние идет не в форме подражания, а в том глубоком единстве, которое роднит писателей одного и того же класса и одного и того же стиля.

Правда в своей основной повести «Правдивая история А — Q» Лу-Синь пишет: «Хотя и говорят, что в исторических анналах Англии нет биографий игроков, но знаменитый писатель Диккенс все же написал такую историю» (Лу-Синь понимает, повидимому, «Лавку-древностей»). «Однако то, что разрешается такому известному писателю, как Диккенс, никак не позволительно таким, как я».

Этот литературный прием не затушевывает влияния, под которым написана повесть «Правдивая история». У Лу-Синя, как и у Диккенса, в основе заложен смех, юмор смягчающий остроту классовых противоречий. Если смех может разоблачать, то смех может иногда утешать и примирять. У Лу-Синя — мелко-буржуазные типы бедняков созданы с любовью, но участливый смех мешает видеть тяжелые условия, в которых они существуют, мешает замечать их ограниченность. Как и Диккенс в своих «Двух городах», Лу-Синь отшатнулся от революции, которая для него явилась безумием. Как идеолог мелко-буржуазного радикализма Лу-Синь не улавливает ни пафоса промышленного капитала, ни психологии пролетариата. Он сам пишет: «Обрисовать глубоко-молчаливую душу китайского народа — дело трудное. Несмотря на все мои усилия проникнуть в нее, я постоянно ощущаю какую-то преграду. Я могу писать о китайской жизни, основываясь лишь на собственных наблюдениях — сиротливо и одиноко».

Индивидуализм мелкого буржуа наблюдается в описании толпы у Диккенса, в его сцене казни из «Барнеби Редж». Толпа для него единое целое, объединенное низменным инстинктом травли. И совершенно аналогична

толпа в изображении Лу-Синя, хотя бы в его рассказах «На показ», «Лекарство» или в «Правдивой истории», где глаза толпы отождествляются с глазами волка, соединенные в одно целое и пожирающие тело и душу. Как и у Диккенса все внимание Лу-Синя направлено на личные отношения, — мастерски разработаны детали, те же портретные мотивы с символикой характеров, определяющей сущность героя. Технические термины сословных типов и индивидуальные речевые особенности впервые были введены Лу-Синем в китайской литературе. И наконец у него в произведениях, как и у Диккенса, проходит гамма настроений — от растроганности и благодушного юмора — к едкому сарказму и обличительному пафосу, от реалистического описания — к гротеску и карикатуре. В своем творчестве Лу-Синь, несомненно, следовал Диккенсу и эту школу Диккенса передал своим ученикам, как например Сюй Цинь-вэню и другим, которые продолжили юмор Лу-Синя, т. е. по существу, Диккенса.

Переходя к третьей группировке и характеризуя ее как группу воинствующих мелких буржуа, мы должны сказать, что в эпоху наступающего крупного капитала и разорения мелкого буржуа, часть мелкого буржуазного общества не хочет принять своего поражения.

На китайском горизонте, подобно Ибсену для Норвегии, выступает фигура воинствующего буржуа-теоретика, сторонника национального движения и пионера литературного языка — Го Мо-жо, лидера романтической школы. Бунт этой группы, по существу, является бесплодным романтическим бунтом против буржуазной морали, но не против буржуазного строя, как такового.¹ Этот бунт идет под флагом немецкого идеализма и эстетизма, приводящего Го Мо-жо к Уайльду, под флагом «искусство ради искусства». Даже заглавие одной из ранних книг Го Мо-жо «Звездные бездны» является всего лишь цитатой из Канта: — «Звездные бездны надо мной, и моральный закон во мне».

По форме Го Мо-жо является ярким импрессионистом, находящимся под сильнейшим иностранным влиянием. Будучи переводчиком гетевского «Вертера», он воспринял иррационализм, непознаваемость Гете в очертах «руссоизма», как вызов рационализму, т. е. в некотором революционном значении, и в своей пьесе «Наследники царства Гучжу» Го Мо-жо вкладывает в монологи героев призывы Руссо «назад, к природе», как анархический протест буржуа, мечтающего о «золотом веке». Для класса, который потерял активно социальные функции характерен девиз эгоцен-

¹ Ср. Гете, «Вертер»: «Что меня особенно раздражает, — это роковые мецанские отношения. Я, конечно, не хуже другого понимаю, как необходимо различие сословий...».

тризма и отказ от общества. Конфликт личности и общества превращается в конфликт личного сознания с непреодолимыми силами, а отсюда проистекает стремление к мистике и символизму. В своей борьбе, идеализируя старину и создавая национальные исторические драмы, Го Мо-жо в своем индивидуальном эстетизме заимствует весьма многое от Уайльда, а в психоанализе использует целые страницы из Достоевского. Например, его драма «Ван Чжао-Цзюнь», целиком построенная на известном историческом сюжете, явно находится под влиянием уайльдовской «Саломеи», не говоря уже о многих, чисто формальных, подражательных приемах. В последней сцене из драмы Го Мо-жо император Юань-Ди, перед принесенной головой, отрубленной у художника, который из мести скрыл подлинный портрет красавицы, благодаря чему император упустил ее из гарема, уступив ее князю гуннов, говорит так: «Янь Шоу, мой старый друг. Хотя ты и умер, но она ударила тебя по лицу, — ты счастливее меня. Скажи, куда она ударила тебя, по правой или по левой щеке. Ее последнее прикосновение осталось на твоём лице. Позволь мне взять половину ее аромата» и т. д.

Характерны для произведений Го Мо-жо этого периода такие слова «Господи, да придет царствие твое!» — или рассуждения из «Братьев Карамазовых» на тему о силе христианской любви. Все это типичный крик теснимого мелкого буржуа, подобный выкрику из «Командарма 2» Сельвинского: «Господи, скорей бы социализм!»

Еще больше, чем на содержании, иностранные влияния видны на форме его произведений, и в деле выработки нового литературного языка Го-Можо сыграл выдающуюся роль. Сражаясь за свой класс на платформе идеализма и эстетизма против реалистических тенденций тех групп мелких буржуа, которые приняли господство промышленного капитала, Го-Можо пытался было примирить противоречия, которые он видел, в своем произведении «Маркс в храме Конфуция», но, убедившись в обреченности своего дела, в 1926 г. он признал себя побежденным и отошел от своих позиций, но не в сторону крупной буржуазии, а в сторону пролетариата, меняя идеализм на материализм и перо художника на перо публициста и общественника.¹

¹ Не умаляя революционного значения деятельности Го Мо-жо в качестве лидера Шанхайской литературной группы Чуанцзао — «Творчество» за период до 1927 г., мне все же кажется правильным утверждать на основании анализа его произведений, что творчество Го Мо-жо следует рассматривать в плоскости роста этого писателя, в процессе его перевооружения, а не объявлять Го Мо-жо, как это делают некоторые, пролетарским писателем едва ли не с самого начала творческой деятельности этого талантливого писателя, прошедшего сложный путь развития, который привел его в конечном итоге в лагерь пролетариата.

Он писал: «Мои идеи, моя жизнь, мое творчество в течение этих двух лет окончательно изменились. Когда-то я был ценившим идеализм и поклонявшимся свободе, но за последнее время, соприкоснувшись со страданиями людей, я почувствовал, что в век, когда большинство потеряло свободу и индивидуальность, быть в числе немногих проповедующих это, в конце-концов, — самонадеянно».

Так китайская литература потеряла мелко-буржуазного романтика и идеалиста, а пролетариат приобрел политического работника в рядах компартии и автора «Истории китайской коммунистической партии», равно как и многих беллетристических произведений революционного содержания.

Что касается представителей четвертой группы — представителей феодальных слоев, то они отражают в своих произведениях идеологию мелко-поместной джентри, разложившихся феодалов в эпоху упадка, когда капитализм вытесняет систему помещичьих хозяйств. Для них характерно осуждение городской культуры, уход к природе, в «неиспорченный» быт провинции.

На этой группе мы замечаем слабое влияние Вордсворта и «Озерной школы», равно как заметно и влияние Руссо по линии возврата к природе, в идее познания природы не умом, а чувствами, и именно здесь мы находим мотивы тургеневского умирания «дворянских гнезд», но все это только слегка намечено. Так, например, у писателя Ни И-дэ, принадлежащего к этой группе писателей, пожалуй, можно найти только реминисценции, а не влияния. Во всяком случае для этой группы писателей пока не удалось обнаружить четких данных о непосредственном влиянии.

Наконец последняя, пятая группа писателей, примкнувшая к крупной буржуазии, проводит идею буржуа и мелкого-буржуа, к ним пристроившегося, которые победили или побеждают феодальное общество и для которых оружием борьбы служит романтизм, переходящий постепенно к реализму. Для них основной является мелодраматичность, проблема социальной морали, вопросы быта, но все это в такой мере, при которой постановка моральных вопросов заглушает голос революции. До некоторой степени отражая социальное недовольство мелкого буржуа, писатели этой группы переводят социальный протест в план чистой этики. Они не затрагивают устоев буржуазного общества, несмотря на весь обличительный характер своих произведений. Для китайских писателей этой категории чрезвычайно характерно влияние, оказанное Дюма-сыном и его «Маргаритой Готье», образ которой в виде сентиментального мелодраматического образа внешне — умирающей чахоточной женщины, а внутренне — героини, умиленной

добродетелями буржуа, получил огромное влияние в литературе не только современного Китая, но и современной Японии. Писательница Бин-Синь, американизированная христианка и блестящий стилист, в своем рассказе «Завещание» воспроизводит этот знакомый образ «дамы с камелиями» в образе умирающей подруги, причем вся форма произведения, в письмах, характерна вообще для сентиментализма современного Китая.

А писатель Чжан-Цзы-Пин, романист и художник современного буржуазного быта, в своем романе «Летающая пыльца» целиком использует японский роман «День возвращения» — Каегу hi, являющийся типичным произведением буржуазной морали.

После приведенных примеров иностранного влияния на содержание произведений современной китайской литературы, переходим к последнему вопросу влияний, а именно влияний на форму. Влияние импрессионистической формы, столь характерное для эпохи империализма, в китайской литературе идет, повидимому, через Японию, литература которой также характерна этими явлениями. Китайская литература пользуется уже готовым опытом японской буржуазии воспроизводить импрессионистические образы через иероглифику. Своеобразие, отличающее стиль новой китайской литературы от старой, помимо живых форм языка, заключается именно в этом импрессионизме образов, данных в европеизированном виде.

Особенно богат таким образом Го Мо-жо. Так например, в своих ранних произведениях, он употребляет такие образы: «... Поезд уже мчался по берегу моря, солнце склонялось к западу, и небо было — свежескрасная дымящаяся кровь, а море — пурпурные слезы винограда», или: «Крики лягушек по-прежнему раздавались плачем над тополями, и ступни солнца постепенно направлялись к западу». Можно привести еще несколько примеров, характерных не только для одного Го Мо-жо: «Я одна за столом, — из окна дует ледяной ветер, надувая свои щеки», или: «Извилистый берег морской — лук Купидона».

Описывая свою жизнь в Шанхае, где по его выражению, «жизнь — зерно на каменистой почве», Го Мо-жо заканчивает произведение такими словами: «1891 год тому назад распятый вместе с Христом разбойник возродился в Шанхае».

Для выражения новых понятий и образов, китайскими писателями заимствуется целый ряд японских слов в их начертательном, а не произносительном виде, например, японское слово «Masobikibu» (萬引) превращается в чисто китайское слово «ваньинь», означающее кражу. По существу ничего не означающее сочетание иероглифов «мань» и «доу» дает понятие

слова «манто». Кроме того, вводятся европейские и, главным образом, английские слова, своего рода «неологизмы»: 或有 'gypsy 的 血; 這 是 我 的 confession 了; 他 那 'soprano 的 高 音 и т. д.

Классовый феодальный характер китайской иероглифики, непригодный для выражения идей капиталистического общества, преодолевается опять-таки в семантическом отношении путем заимствования новых японизмов в китайском виде, а в стилистическом отношении, особенно для передачи couleur locale не китайского типа, — приемами композиции.

Лучшим примером этого служит тот же Го Мо-жо с его рассказом «Башня Löbenicht», в котором он дает картину старой Германии и жизни Канта в Кенигсберге в момент создания Кантом понятия «свещи в себе». В этом произведении иероглифика с ее специфическим зрительным впечатлением преодолевается, и сквозь иероглифику мы видим музыку живой речи. Это же явление мы видим и в его романе «Опавший лист». К сожалению, такие примеры трудно иллюстрировать и необходимо обратиться непосредственно к произведениям, написанным иероглифически.

Влияние импрессионизма на форму наблюдается также и в остраннении образов, чрезвычайно характерных для современной китайской литературы. Для современных писателей дождь — это слезы, облака — это корабли, бабочки — это сестры и цветы — возлюбленные.

Происходит европеизация и японизация мотивов, которые целиком вкладываются в импрессионистические формы композиции, на которых мы также наблюдаем иностранное влияние.

Крики лягушек ...
 заводь речная,
 полная рясок ...
 Воздух предместий
 так свеж и чист.
 Тополь на том берегу
 шелохнулся ...
 Ворон белоголовый,
 десять лет не видались с тобой.
 ... А под ивовой тенью
 стая уток плывет.

(Го Мо-жо. «Речная заводь»).

Новый собрать урожай —
 в поле работы не-мало.
 Огни светляков — когда он идет домой

(Хэ Чжисянь. «Крестьянские песни»).

Для новой китайской поэзии импрессионистические формы характерны как в смысле подражания японской, так и в борьбе современной поэзии

против феодального стихосложения, не только против содержания, т. е. классической схоластики и рационализма, но и против форм, которые являются пережиточными, сохранившимися от VIII в. Достаточно дать несколько примеров, чтобы убедиться в этом:

Повеяло ветром южным
улыбку весны
принеся из царства морского.

(Бин-Синь. «Вешние воды»).

Отец!
Выйди и сядь под светлой луной.
... Расскажи мне про море...

(Бин-Синь. «Звезды»).

В связи с иностранными влияниями импрессионизма стоит и деформация синтаксиса. Мы наблюдаем строй современной китайской фразы, отличающейся от старой китайской фразы, т. е. например, очень часто определяемое ставится перед определяющим, перемещается объект и предикат, иногда же китайское произведение кажется простой иероглифической записью английских произведений. В качестве такого примера можно привести хотя бы произведение Сун Ят-Сена «Три принципа». Даже зрительно современная китайская литература европеизирована. В чисто внешнем оформлении слова идут в сторону слева направо с европейскими знаками препинания.

Сумма всего перечисленного не дает, конечно, законченной картины влияния, но важно дать представление, хотя бы общее, о той интереснейшей и важнейшей области в новой китайской литературе, которая до сих пор не вошла в орбиту современной, так называемой синологии, несмотря на большое количество актуальных проблем, связанных с литературой Китая наших дней.

Из приведенного мною далеко неполного, эпизодического материала, кончающегося 1926 годом, мне кажется, все же можно видеть, что иностранное влияние на китайскую литературу подчиняется общему закону влияния в развитии классовой литературы. Мы знаем, что экономика является обязательной предпосылкой и условием для литературного воздействия, но что только при близости социально-экономического базиса класс одной страны может влиять на класс другой. В китайской литературе влияние иностранной литературы подчиняется этому закону, и соответственные слои буржуазии подвергаются соответственному влиянию буржуазных слоев Запада, перерабатывая это заимствование соответственно со спецификой собственного социального заказа и общественного сознания. По законам

влияния, установленным марксизмом, импорт литературных ценностей, особенно силен при начальном становлении классовой литературы, когда эта литература является еще слабой и беспомощной. Пример Китая подтверждает это положение.

Наконец, следует оговориться, что хотя литературные влияния, в частности иностранные, — очень существенный участник классового развития, однако, в становлении классовой литературы играют второстепенную роль. Главным является рост класса и укрепление его социально-экономической базы. •

Таким образом экскурс в историю вопроса о литературных влияниях доводится до 1927 г., причем вопрос о влиянии советской литературы стоит особо, и советское влияние, в достаточной мере наблюдаемое и до 1926 г., отчетливо начинается после этой даты, которая связана с разгромом революции в 1927 г., и с волной ее нового подъема в 1929 г., на новом высшем этапе борьбы за Советы, когда в литературе Китая организуется, так называемый «левый блок» писателей и когда, в сущности, намечается определенная линия развития пролетарской литературы.
