

ОБРАЗ РИКШИ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «БРАТЯ» И РОМАНЕ ЛАО ШЭ «РИКША»

В статье исследуется путь Бунина к созданию образа рикши в рассказе «Братья». Выявляются библейские реминисценции и буддийские аллюзии в данном произведении, а также проводится сравнительный анализ художественных средств, используемых Буниным и классиком китайской литературы Лао Шэ (в романе «Рикша») в создании образа рикши. Поднимаются проблемы человеческой телесности и художественного времени, понимание которых необходимо для раскрытия философского смысла обоих произведений.

Ключевые слова: И. А. Бунин, Лао Шэ, рикша, Каин, библейские реминисценции, буддизм, художественное время, смерть.

Все дико и прекрасно, как в Эдеме...

И. А. Бунин. Цейлон

После путешествия Буниных в Египет и на Цейлон (с декабря 1910 г. по апрель 1911 г.) прошло более трёх лет, за которые впечатления улеглись в памяти, и Иван Алексеевич зимою 1914 года, находясь на просторах европейской цивилизации — Капри, дописывает рассказ «Братья», полнокровно изображающий знойную, удушливую жизнь на тропическом острове, где они с Верой Николаевной пробыли две недели. О своём подходе к творчеству Бунин говорил: «Я никогда не писал под воздействием привходящего чего-нибудь извне, но всегда писал “из самого себя”» [3, т. 9, 375]. И Цейлон однажды и навсегда стал для писателя «своим» — бунинским. Работа над произведением началась летом в 1913 году, в декабре того же года в газете «Утро Юга» был напечатан отрывок под названием «Седьмой номер. Глава из рассказа И. А. Бунина» [4, 487]. По заглавию можно предположить, что образ рикши под палящим тропическим солнцем стал тем изначальным толчком для создания всего произведения. Сам Бунин позже вспоминал: «Когда я был в Коломбо, меня равно поразили свет солнца, совершенно непередаваемый и слепящий, и учение Будды, в котором много от этого слепящего очи и душу солнца... После, в Одессе, я вышел на берег как пьяный. Я жмурился, я не мог глядеть на землю, освещённую солнцем: мне все чудился огненный свет

* Хэ Син — аспирантка кафедры новейшей русской литературы Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); hexing@mail.ru

Коломбо. Я хотел передать этот свет в «Братьях»» [1, 197]. Свет буддийского учения оказался одним из самых сложно вплетённых в художественную ткань образов, поскольку рядом с ним разворачивается противопоставленная ему библейская ветхозаветная тьма.

Рассказ «Братья» занимает особо значимое место в исследованиях русских и зарубежных филологов, посвящённых восточным и буддийским мотивам в творчестве Бунина (в работах О. В. Сливацкой, Ким Кен Тэ, Е. Б. Смольяниновой, И. А. Таировой, О. С. Чебоненко, Т. Марулло и др.). В своей статье «Буддизм в творчестве Бунина» З. Р. Тагавердиева пишет о том, что Бунин обрамляет эпиграфом рассказ «Братья», избрав переосмысленную цитату из Сутты-Нипаты [17, 136], где «люди» в оригинале трактата изменены на «братья» («Взгляни на братьев, избивавших друг друга. Я хочу говорить о печали» [3, т. 4, 256]). Таким образом, писатель достигает ассоциативной связи с ветхозаветной мифологемой об убийстве Авеля братом Каином [18, 170].

О. В. Солоухина в статье «О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина» подчёркивает важность учитывать приоритеты при изучении буддийских взглядов писателя. Первостепенной задачей считается постижение «авторской программы понимания», неотделимой от «основ мировоззрения» писателя и его «нравственно-философской подосновы». Солоухина подчёркивает, что зерно буддизма заронилось в сознание писателя, будучи уже сформированным классической русской литературой, русскими культурными и православными традициями. Бунин встретился с учением Будды как субъект с субъектом: «Буддизм Бунин воспринял как нечто давно ожидаемое своим сознанием, как втайне лелеемую память о духовной родине. Поэтому вернее говорить не о влиянии буддизма на его творчество, а о встрече самостоятельно сформировавшихся индивидуальных взглядов художника с некоторыми сторонами учения буддизма, воспринятыми позднее» [16].

При анализе рассказа «Братья» особо важно обратиться к авторскому пониманию содержащейся в эпиграфе отсылки к библейскому сюжету с опорой на возможное переосмысление Буниным мистерии Байрона «Каин», переведённой им и изданной в 1905 году. В интерпретации Байрона конфликт выходит далеко за рамки традиционной христианской трактовки, в основе которой лежит зависть Каина к Авелю, приводящая к братоубийству. В самом начале драмы намечается столкновение не межличностного, а онтологического характера, которое уходит вглубь времён и неразрешимо в пределах одной человеческой жизни. Каин, не имея никакого представления о смерти, убивает Авеля по неведению, его ненависть была целиком направлена на Бога, Абель стал лишь случайной жертвой его гнева [5, 258]. В рассказе «Братья» Бунина чётко прослеживается два уровня конфликта: на первом — герои противопоставлены друг другу по внешним характеристикам, видению мира (в эпизодах с ярко выраженной субъективацией повествования), по своей принадлежности к природному бытию и рукотворной цивилизации, миру Запада и Востока. На верхней же границе конфликта раскрывается проблема личного бытия человека и бездны вечности, а также вездесущий мотив ослепления «сладким обманом жизни», в своём кульминационном трагизме выраженный в буддийской легенде о слоне и вороне в конце рассказа, что свидетельствует о знакомстве Бунина с книгой «Буддийские легенды» (1894)

Г. Ольденберга. Мистерию «Каин» насквозь пронизывает тема страдания, вызванного несправедливостью и жаждой восстановления справедливости, монологи Каина сосредоточены вокруг идеи о необходимости искоренить первопричину страдания в человеческом роде, при этом многие мотивы перекликаются с буддийским учением о «беспрестанном потоке нового рождения» [14, 286]:

...Он пал, но мало было
Ему своих страданий: он зачал
Меня, тебя, всех нас, — пока немногих,
И весь безмерный, бесконечный ряд,
Мирьяды, сонмы тех, что народятся
Для новых, горших мук и чьим отцом
Быть должен я!.. [5, 201].

Конфликт не находит разрешения ввиду его необъятной направленности, и Каин в отчаянии доходит вплоть до безумной мысли об убийстве собственного сына, желая этим остановить страдания будущих людских поколений [5, 249].

Связь главных образов в рассказе «Братья» с мистерией «Каин» подтверждается наличием в тексте неоднократных отсылок к Раю и упоминания о сотворении Адама (причём из «кабуку» — Бунин ввёл в библейский контекст инородное слово, расширяя пространственные границы рассказа), а также концовкой, где после смерти молодого рикши (Авеля) своё существование, отягощённое смутным интуитивным познанием бренности земной жизни, продолжает англичанин (Каин) в кромешной тьме в ночном море, символизирующем Небытие.

Необходимо также отметить влияние «Индийских писем» Эрнста Геккеля на создание образа рикши Буниным. В черновой рукописи рассказа «Отто Штейн» (1916), повествующего о путешествиях немецкого учёного, присутствует прямая отсылка к кругу чтения главного героя (Отто Штейна), на основе которой можно сделать предположение о круге чтения и самого автора: «...он когда-то читал “Индийские письма” Геккеля» [3, т. 4, 446]. В окончательной редакции этот фрагмент был изменен и указывает на знакомство автора с другим произведением Геккеля (предположительно — «Монизм как связь между религией и наукой»): «...“для великого дела познания единосущного во всём своём многообразии мирового бытия, на разумном понимании которого человечество уже воздвигает свою новую, истинную и незаблемую религию”, как не раз думал он, верный ученик и последователь Геккеля» [3, т. 4, 406].

В «Грасском дневнике» Галины Кузнецовой, в записи от 27 июня 1932 года, раскрывается один из источников, из которых Бунин берёт вдохновение, — это книги, такие как «марсельские анекдоты, религиозные анекдоты 19 века, какое-нибудь плохо написанное путешествие». При этом Бунин сам признаётся: «Видишь ли, мне не нужны мудрые или талантливые книги. Когда я беру что-то, что попало, и начинаю читать, я роюсь себе впотмах и что-то смутно нужное мне ищу, пытаюсь вообразить какую-то французскую жизнь по какой-то одной черте... а когда мне даётся уже готовая талантливая книга, где автор суёт мне свою манеру видеть, — это мне мешает» [9, 270]. Всеми этому Галина Кузнецова находит логическое объяснение в том, что

«одна индивидуальность не хочет другой индивидуальности...». Подобный вывод говорит лишь о частичном понимании творческого подхода Бунина, поскольку на примере образа рикши в «Братьях» можно не только обнаружить поразительно живое изображение Буниным Цейлона, который он видел своими собственными глазами, но и проследить некую связь между описанием рикши в очерке натуралиста Эрнста Геккеля и целостным художественным образом рикши в «Братьях» Бунина, столь непривычным для сознания русского человека.

Вышеприведённое ретроспективное рассуждение имеет своё право на существование, поскольку в книге «Бунин. Жизнеописание» А. К. Бабореко приведено свидетельство о серьёзном писательском интересе Бунина к путешествию (в данном случае речь идёт о путешествии в Святую землю в 1907 году) и к чтению нехудожественной литературы: «На пароходе “Ян вынимает несколько книг, между ними Саади”. <...> Готовясь к поездке, Бунин изучал Библию и Коран, читал книги: профессора А. Олесницкого “Святая земля” (Киев, том I, 1875; том II, 1878), книгу К. Тишендорфа “Terre-Sainte par Constantin Tischendorf”, Paris, 1808 (её переводила Вера Николаевна), книгу “History of Baalbek by Michel M. Alouf” (1905) и какую-то книгу французского учёного Масперо, — возможно, это была “Древняя история народов Востока”» [2, 102–103]. Правдоподобие изображаемого у Бунина всегда стояло в ряду первостепенных задач, и писатель всегда много читал перед работой над произведениями: «Ян после моего прибытия всё только читал (он всегда перед писанием много читал)» («Устами Буниных», запись от июля 1907 года) [6, 69].

Путешествие на Восток изначально задумывалось более насыщенное, помимо Египта и Цейлона, в планы ещё входили Индия, Сингапур, Китай и Япония («Комитет Добровольческого флота выдал Бунину 8 декабря 1910 года в Москве рекомендательные письма, адресованные его представителям в Гонконг, Сингапур, Шанхай и Нагасаки...» [2, 146]. Об этой поездке Бунин сам во время интервью, опубликованного в газете «Одесские новости», говорил следующее: «...направлюсь на остров Цейлон, где пробуду месяц. Затем в маршрут входят Индия, Сингапур и, как конечный пункт, Нагасаки. Из Японии вернусь обратно в Россию. В пути я буду делать заметки, путевые впечатления, вероятно, послужат материалом для особого труда» [2, 146]. Но первоначальному плану не суждено было сбыться, пребывание в Египте затянулось по причине внезапной болезни Бунина.

В путевых письмах Эрнста Геккеля «Под солнцем Индии» (1904) присутствуют заметки, которые посвящены острову Сингапур, и именно в них запечатлён образ рикши в глазах натуралиста, перекликающийся во многом с бунинским образом. У Геккеля изображается пластика движений рикши при беге и приводится рассуждение о его телесном совершенстве: «Когда сидишь в креслах позади бегущего в оглоблях кули, то невольно любишь его прекрасным нагим телом и живой игрой его мускулов, которая привела бы в восторг всякого анатома и художника. Весь образ жизни рикши, отсутствие башмаков и стесняющего платья, ежедневное напряжённое движение, простая здоровая пища — всё это вместе взятое влияет на развитие его мускулатуры самым благоприятным образом» [8, 23–24]. В «Братьях» образ рикши-сына

тоже отличается особо ярким изображением благородных телесных форм: «Рикша, подавшись вперёд, мелькая длинными ногами, бежал быстро, и ещё ни одной капли пота не было на его лоснящейся кокосовым маслом спине, на его округлых плечах, среди которых тонкий ствол девичьей шеи грациозно держал смоляную голову, накаляемую солнцем». У Бунина проблема телесности становится сквозной темой в рассказе. В первых строках произведения перед читателем предстаёт подтверждение этому: «На песках, в райской наготе, валяются кофейные тела черноволосых подростков. Много этих тел плещется со смехом...» [3, т. 4, 256]. Ближе к середине произведения появляется «целая куча коричневых тел, молодых рабочих» [3, т. 4, 263], за которой следует много «голых цветных тел и разноцветных тканей на бёдрах» [3, т. 4, 267], «много рикш, сливавшихся с темнотой своими телами» [3, т. 4, 269].

Во второй части рассказа действие сосредоточено на «сидеке рикши номер семь» [3, т. 4, 272], и в ней даётся описание телесной сущности англичанина, но в нём отсутствует такая природная составляющая, как цвет, преобладают же черты искусственности, причём разрозненные, дробящие ощущение целостности человеческого тела («Англичанин встал и догола разделся. С ног до головы обтершись губкой, насыщенной водой с одеколоном, он выбрился, подравнивал короткие толстые усы, причесал щётками свои чёрные волосы на косой ряд...» [3, т. 4, 273–274]). Особое внимание также уделено внешности старика-рикши, первого носителя «особенного» номера семь [3, т. 4, 257]: «Он был чёрен, очень худ и невзрачен, похож и на подростка и на женщину; посерели его длинные волосы, в пучок собранные на затылке и смазанные кокосовым маслом, сморщилась кожа по всему телу, или, лучше сказать, по костям; на бегу пот ручьями лил с его носа, подбородка и тряпки, повязанной вокруг жидкого таза, узкая грудь дышала со свистом и хрипом» [3, т. 4, 257].

Бунин раздвоил образ рикши под «седьмым номером» и вложил во временную глубину рассказа антиномическую пару «молодость и старость», противопоставляя их между собой по степени проявления физической силы (у старика «пот ручьями лил», а у молодого «ещё ни одной капли пота не было»), по степени приближённости к идеалу красоты и уродства. Одновременно с этим жизненные пути обоих рикш переплетаются между собой, раскрывая проблему «отцы и дети», и остаются зеркальными по своей событийности, не выходящей за пределы родовой преемственности профессии. Их образы при авторской организации в рамках заданного художественного замысла, подчиняющегося определённым пространственно-временным законам, обретают философский смысл: смерть отца выступает как предупреждение о надвигающейся катастрофе в жизни сына, а сам поток времени, пронизывающий судьбы обоих рикш, закольцовывается после гибели отца в вихре буддийского «вращающегося колеса» — «символа ряда жизней, определяемых принципами кармы», где «распад старого есть образование нового» [14, 282]. По учению буддизма «рождение и смерть — это жизненные изменения, которым мы даём особые имена» [14, 282], а вовсе не начало и конец прямолинейного пути, как принято в христианском представлении о мироздании, берущем своё начало в сотворении земли и завершающемся Страшным судом.

В «Братьях» вырисовывается гармоничное на фоне природного пейзажа телесное умирание старика благодаря синхронному развёртыванию бытий-

ного полотна, в результате которого «самое страшное и жуткое слово всего рассказа» «затеряно в нагромождении обставивших его со всех сторон описаний» [7, 241]: «Всё в лесах пело и славило бога жизни-смерти Мару, бога “жажды существования”, всё гонялось друг за другом, радовалось краткой радостью, истребляя друг друга, а старый рикша, уже ничего не жаждавший, кроме прекращения своих мучений, лёг в душном сумраке своей мазанки, под её пересохшей лиственной крышей, шуршащей красными змейками, и к вечеру умер — от ледяных судорог и водяного поноса» [3, т. 4, 258]. Здесь субъект «старый рикша» растворяется в перечислительном ряду многоликости сущего, практически отсутствует трагедийная интонация при предикате «умер». Ритмической паузой и смысловым ударением, падающим в конец предложения, автор выделяет обстоятельства смерти, сопровождающиеся осязаемыми телесными муками («ледяные судороги»), а не сам факт смерти рикши.

Аналогичным образом построено последующее предложение и «деакцентировано» главное событие в нём: «Жизнь его угасла вместе с солнцем, закатившимся за сиреневой гладью великих водных пространств, уходящих к западу, в пурпур, пепел и золото великолепнейших в мире облаков, — и настала ночь, когда в лесах под Коломбо остался от рикши только маленький скорченный труп, потерявший свой номер, своё имя, как теряет своё название река Келани, достигнув океана» [3, т. 4, 258]. Подобное видение жизни человека и его смерти сквозь призму природного бытия гармонизируется с буддийским воззрением: «Только антропоморфизм человека заставляет его смотреть на космический процесс как на один из видов человеческой деятельности. Природа не подчиняется никаким законам, навязанным извне. В природе есть только необходимость» [14, 290]. И смерть в рассказе «Братья» не кажется недолжной, противоестественной, она уравнена в своей необходимости наряду с жизнью. Внутреннюю суть образности, сконцентрированной на внешней человеческой оболочке, раскрывает мимолётный эпизод, стилизованный под беседу Будды с учениками: «“Тела наши, господин, различны, но сердце, конечно, одно”, — сказал Ананда Возвышенному» [3, т. 4, 264]. С надчеловеческой высоты звучит голос ученика Будды, и этой единственной фразой, прямолинейным вторжением буддийского учения в обыденную жизнь героев нивелируется оппозиция между такими категориями, как цвет кожи, хозяин и раб, избивающий и избиваемый. С другой стороны, теме телесности придаёт симфоническое звучание заглавие «Братья», отсылающее нас снова к библейской реальности, где Авель принёс угодную Богу жертву — именно плоть (агнца), как символ страдания и смерти за грехи. Примечательно то, что задолго до написания рассказа «Братья», когда Бунин переводил мистерию Байрона, мотивы творчества, близкие к буддизму, уже постепенно формировались и даже нашли своё отражение в переводе (курсив мой. — Х. С.):

А если дух твой *скован* от рожденья
Тяжёлой, *грубой плотью*, если он,
Столь гордый тем, что знает, жаждет новых,
Всё новых, высших знаний, а меж тем
Не победит ничтожнейших, грубейших,
Мерзейших нужд и высшею отрадой

Считает только *сладостный* и грязный,
Без меры истомляющий *обман*,
Влекущий к созиданию лишь новых
Несметных душ, несметных тел, с рожденья
Приговорённых к смерти? [5, 209].

Перевод Минаева [13, 200–214] более близок к оригиналу, чем бунинский, и позволяет провести небольшой сравнительно-сопоставительный анализ. К примеру, «linked to a servile mass of matter» Минаев переводит как «сопьётся с рабской массой существа». У Бунина в этой фразе вырисовывается несколько переосмысленный образ с большей степенью конкретизации и овеществления — «скованность в грубой плоти». Далее, довольно однозначно воспринимаемое в оригинале выражение «sweet degradation» (дословный перевод — «сладостное падение», перевод Минаева — «приятный разврат») Бунин сознательно преображает в «сладостный обман», близкий к буддийскому учению, и позже этот образ появляется в рассказе «Братья» как метафора земной жизни: «У каждого, у каждого в душе было то, что заставляет человека жить и желать сладкого обмана жизни! А рикше, рождённому на земле первых людей, разве не вдвойне был сладок этот обман?» [3, т. 4, 266].

В книге «Натуралист под тропиками» Э. Геккеля, написанной в результате почти четырёхмесячного пребывания на Цейлоне (с 21 ноября 1881 года по 11 марта 1882 года [8]), внешность рикши описывается с привлечением женских признаков: «Длинные чёрные волосы сингалезов тщательно завиты и большею частью собраны на затылке в шиньон посредством широкого черепахового гребня. Это придаёт им необыкновенно женоподобный вид, к тому же они отличаются нежным и слабым телосложением, маленькими руками и ногами и изнеженными чертами лица» [8, 7]; и у Бунина: «тонкий ствол девичьей шеи», «похож... на женщину» [3, т. 4, 262]; «стал курить, сильно затягиваясь, глядя на папиросу, как делают это женщины» [3, т. 4, 264]. В отличие от Геккеля, оправдывающего путём рациональных рассуждений «превращение человека в упряжное животное» и «езду на ближних», Бунин осмысливает увиденную действительность как истинно великий художник, сливая разрозненные части в целостную картину мира, где образы стущаются в градационном порядке: сначала подчёркивается противоестественность труда рикши (они «заменяют лошадей»), затем акцентируется внимание на описании их внешности, выделяющейся дисгармонией жизненных истоков, — избыточным проявлением женского в мужском начале, которое перерастает в анималистические метафоры и сравнения («мокрые обезьяньи ладони» [3, т. 4, 258], «как собака, сел рикша» [3, т. 4, 265], «рикша на бегу оскалится, ему же хотелось грызть этого человека, загнавшего его» (из первого варианта) [3, т. 4, 482], «рикша... смотрел на него уже неприязненно, глазами собаки, чувствующей приступы бешенства» [3, т. 4, 268]).

Таким образом, неизбежно провоцируется глобальное столкновение — «резкая конфликтность ситуаций, трагически неразрешимая в истоках, на житейской поверхности разрешимая лишь смертью», по словам В. П. Смирнова [15, 359]. С другой стороны, в исповедальном монологе англичанин осознаёт несправедливость своей экспансионистской цивилизации, подминающей под себя чужие народы: «...и вот только здесь, на земле древнейшего человечества,

в этом потерянном нами эдеме, который мы называем нашими колониями и жадно ограбляем, среди грязи, чумы, холеры, лихорадок и цветных людей, обращённых нами в скотов, только здесь чувствуем в некоторой мере жизнь, смерть, божество» [3, т. 4, 277]. Подобный широкий охват проблем человеческого бытия обусловлен пространственно-временными особенностями в построении рассказа, включившего в свой контекст ветхозаветные реминисценции и буддийские аллюзии, а также их контаминацию.

Для более полного раскрытия этой центральной идеи мы сопоставим рассказ «Братья» Бунина с романом известного китайского прозаика-реалиста Лао Шэ (настоящее имя Шу Шэюй) (1899–1966) «Рикша» (дословный перевод оригинального названия романа с китайского языка — «Сянцзы-Верблюды»), который был опубликован в 1936 году. В обоих произведениях художественная образность выходит за рамки литературных традиций и философских мыслей одного лишь Запада или Востока. Лао Шэ, как и Бунин, жил за границей и в течение пяти лет преподавал китайскую словесность — сначала в столице Англии в школе восточных языков при Лондонском университете, затем в Оксфорде. За это время он успел ознакомиться с богатым наследием европейской литературы (в т. ч. с Толстым, Чеховым, Горьким через английские переводы), которая «произвела на Лао Шэ глубокое впечатление и в дальнейшем в определённой мере повлияла на формирование его писательской манеры» [10, 4]. Сам писатель предпочитал малую форму: «Для меня хороший рассказ дороже иного романа, хотя я писал и романы. Жанр рассказа привлекает меня как самый экономный и эмоциональный» [11, 8].

В романе «Рикша» всего 24 главы, автор избрал романное пространство для создания характера Сянцзы, заполняя его событийным рядом, состоящим из нелёгких испытаний, которые раз за разом проверяют внутренний стержень героя на прочность, и это приводит его в конце концов к полной духовной гибели, к противоположному полюсу жизни. Лао Шэ наделяет своего героя говорящим именем «Сянцзы» (*кит.* — “祥子”, «сын доброго предзнаменования»), которое оборачивается горькой иронией в конце романа. Сянцзы, претерпев первый удар судьбы, получает прозвище «Верблюды» (“骆驼”), в котором заложена метафора его нравственной деградации и самоотжествления с безвольным существом. В отличие от «Рикши» Ляо Шэ в рассказе «Братья» Бунина ни один главный герой (старик-рикша, молодой рикша, двое англичан) не наделён именем. При субъективации повествования с позиции европейца молодой рикша вовсе превращается в неодушевлённый предмет под «седьмым номером»: «Он взглянул на них, — и седьмой номер с его смоляными волосами показался ему сильнее прочих. На седьмой номер и пал его выбор» [3, т. 4, 261]. Бунин, лишив героев имён, отвергает возможность их типизации, в то же время за счёт удивительной пластики в изображении того или иного образа герои и без имён выглядят полнокровными, целостными. Подобное явление неоднократно повторяется в позднем творчестве Бунина, особенно в книге «Тёмные аллеи» (1946), где имена героев в некоторых рассказах не раскрыты, но проникновенное изображение их «физической явленности», а также душевных переживаний посредством несобственно-прямой речи, делает отсутствие имён вовсе не заметным.

Само явление повозки, запряжённой человеком, неодобрительно оценивается как Буниным, так и Лао Шэ. Не завуалированная авторская позиция в рассказе «Братья» единожды проскальзывает в экспозиции: «Казалось бы, зачем им, этим лесным людям, прямым наследникам земли прародителей, как и теперь ещё называют Цейлон, зачем им города, цветы, рупии? Разве не всё дают им лес, океан, солнце?» В романе «Рикша» для обозначения двухколёсной повозки Лао Шэ избрал существительное “洋车” с оценочной коннотацией («заморская повозка», имеется в виду «повозка с восточного моря», т. е. из Японии), вместо нейтрального “人力车” («повозка, движимая человеческой силой»), чтобы подчеркнуть инородное происхождение данного явления — оно не является порождением самой китайской культуры и, безусловно, несёт в себе негативную окраску, учитывая то, что в годы написания романа (нач. 1930-х гг.) началась уже, по сути, японо-китайская война, временно ограничившаяся локальными столкновениями.

Сквозь весь роман «Рикша» красной нитью проходит тема борьбы личности с социальной стихией: главный герой — крайне бедный, но полный надежд «сын доброго предзнаменования» — поначалу пытается одолеть безысходность, пороки и несправедливость в обществе путем претворения в жизнь нравственных идеалов — честности, трудолюбия и сострадания. Вопреки всем ожиданиям, он четырежды претерпевает крах по своей собственной вине и по вине других. После каждого поражения он всё более ожесточается, идеалы начинают меркнуть. Перед испытанием герою всегда ниспосылается предзнаменование, и сюжет романа, таким образом, выстраивается вокруг событийного ряда, а время движется по линейной траектории. Сянцзы в первом искушении попадает в беду из-за гордыни и тщеславного желания продемонстрировать свою силу и отвагу на фоне струсивших собратьев по профессии. Во втором испытании ему не хватает смелости дать отпор беззаконию, он становится жертвой обмана и теряет всё, что было добыто потом и кровью. В третьем — погибает жена вместе с неродившимся ребёнком, но вскоре грусть и тоска в сердце Сянцзы сменяются чувством облегчения. Четвёртым, последним по счёту, ударом в жизни стала смерть женщины, которую рикша искренне любил, но шанс её спасти был упущен, поскольку из-за своего животного инстинкта самосохранения, обострённого нищетой и необходимостью выживания, он оставил её в беде, в безвыходной ситуации и в полном отчаянии. Если первые два испытания были связаны с имущественной потерей, то два последних — с утратой близких ему людей. При вести о самоубийстве Сяо Фуцзы, попавшей перед этим в публичный дом, рассыпается в прах последняя крупинка надежды Сянцзы на осуществление «доброе предзнаменования», и рикшу настигает духовная смерть. Несколько ранее упоминалась тема смерти в рассказе «Братья» Бунина, где она была раскрыта совершенно противоположным образом, т. е. в ключе физической смерти, сродственной с природным бытием.

В романе Лао Шэ портрет главного героя непосредственно характеризует его внутреннее состояние. В начале «Рикши», когда герой пребывает в духовном здравии, его портрет вырисовывается в положительных красках («ему было немногим больше двадцати, он был крепок и мускулист, высок и широкоплеч»); «он не считал себя красавцем, но любил своё лицо, как и

своё пышущее здоровьем тело» [10, 19]). В конце романа Сянцзы внутренне меняется до неузнаваемости, начинает проклинать прежнего порядочного себя, превращаясь в свой собственный антипод, и духовная деградация, прогрессирующая внутри него, выходит наружу, отражаясь на его внешности: «Сянцзы, прежде опрятный, превратился в хилого, грязного рикшу низшего класса» [12, 212]. Прежде всего, Лао Шэ изображает «падшее, болезненное, эгоистичное, несчастное порождение большого общества» [12, 224], и как центральный герой социально-психологического романа Сянцзы обречён на внутреннее движение, в данном случае — в сторону нравственного падения.

Совсем иная картина вырисовывается в рассказе «Братья» Бунина, здесь герои отличаются статичностью и устойчивостью занимаемого ими места в бытийном пространстве, лишь внутри пар раздвоенных образов (старик-рикша — юноша-рикша, «белоглазый» англичанин — черноглазый англичанин) ощущается динамика, прежде всего обусловленная сменой этих образов между собой: первый рикша был «движим любовью» [3, т. 4, 257], а второй — тоже мучим жаждой, «нельзя было понять, во что больше он влюблён: в свою беготню или в те серебряные кружочки»; первый из англичан был «большой белоглазый» [3, т. 4, 257], беспощадный («немало палок влетало старику в спину» [3, т. 4, 258]), второй — внешне казался болезненным («с оливковым цветом лица, на котором тропическое солнце и болезнь печени уже оставили свой смуглый след» [3, т. 4, 262]), по своему обращению с рикшами он практически не отличался от первого, что позволило обобщить образы англичан в глазах рикши-сына как «беспощадные и загадочные белые люди» [3, т. 4, 268]. Во второй части рассказа, где он становится центром всего повествования, его физические немощи трактуются как признаки некоего духовного восхождения, противоположного духовной деградации: «Да, только благодаря Востоку и болезням, полученным мной на Востоке... на Цейлоне до предсмертного хрипа загонял рикш, в Анарадхапуре получил в своё время жесточайшую лихорадку, а на Малабарском берегу болезнь печени, — только благодаря всему этому я ещё кое-что чувствую и думаю» [3, т. 4, 277]. С ним по внешнему сходству сближается юноша-сингалез, переживая телесные страдания от продолжительного бега («повязал голову: это было совсем некрасиво, придавало ему вид больного» [3, т. 4, 264], «окровавленный рот» [3, т. 4, 266]).

Несмотря на неоднократное указание времени в рассказе «Братья» («на другой день», «с полгода», «конец марта», «дней через десять»), оно практически не ощущается и проскальзывает незаметно благодаря цикличности, взаимной смене образов и многочисленным лирическим отступлениям, оформленным наподобие буддийских бесед, которые связывают текущий момент земного бытия с древностью, расширяя временные границы и художественное пространство произведения. Старик-сингалез за всю свою долгую жизнь не смог расслышать голос истины, будучи глубоко погружённым в желание любить («смертная мука искажала его жалкие черты, ибо не дошёл до него голос Возвышенного, призывавший к отречению от земной любви, ибо за могилой ждала его новая скорбная жизнь, след неправой прежней» [3, т. 4, 259]). Юноша-рикша, повторяя отцовскую судьбу, оказывается «вкусившим самой сильной отравы» [3, т. 4, 264], он в «упрямой надежде на счастье» [3, т. 4, 268] продолжает свой многострадальный бег, перемещение по безыс-

ходному кругу, бесконечной протяжённости пространства вдаль, забывая о том, что можно попросту сойти с пути.

Прозрение наступает его в тот момент, когда он, увидев свою невесту у других, теряет последнюю надежду, слышит в самом себе крики «тысяч беззвучных голосов его печальных, стократ истлевших в этой райской земле предков» [3, т. 4, 270]. В данном эпизоде происходит ярко выраженная контаминация библейских реминисценций и буддийского мироощущения. Идейно переплавленная фраза — «эдемская земля, приют первых людей, познавших желание» [3, т. 4, 270] — одновременно служит как отсылкой к мифу о грехопадении, так и аллюзией на буддийское учение о второй из четырёх благородных истин — о жажде, приводящей к началу всех земных страданий. Вслед за этим уточняется содержание подобного желания, заключающееся в «жажде любви и новых зачатий для этого древнего мира, где от века победитель крепкой пятой стоит на горле побеждённого» [3, т. 4, 270], и внутри буддийской концепции вырастают библейские образы братьев — Каина, убивающего Авеля. Подобные преобразования встречаются и в романе Лао Шэ «Рикша»: «Дождь идёт для всех: для богатых и бедных, для праведников и злодеев, но одним он приносит богатство и радость, а другим — смерть и горе, ибо изливается на землю, лишённую справедливости» [10, 190]. Вне всяких сомнений, за основу автор взял цитату из Священного Писания: «Да будете сынами Отца вашего Небесного, ибо Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных» (Мф. 5:45). Вольное цитирование полностью преобразило первоначальный смысл образа, и вместо учения о всепрощающей христианской любви дождь в «Рикше» превращается в символ великой несправедливости в человеческом социуме. В отличие от циклического времени в «Братьях» Бунина, где прошлое через лирические отступления возвращается и сосуществует с настоящим, в романе «Рикша» время организовано по линейному принципу, чётко отграничивающему прошлое, настоящее и будущее героев, а также подчёркивающему необратимость духовной смерти Сянцзы, который в самом конце романа продаёт своего знакомого за шестьдесят сребреников, окончательно уподобившись библейскому предателю Иуде.

Таким образом, обнаруживается определённый ряд аналогичных особенностей, проявившихся в образе рикши в рассказе Бунина «Братья» и романе Лао Шэ «Рикша». В обоих произведениях неоднократно встречаются библейские реминисценции: у Бунина — ветхозаветные, у Лао Шэ — новозаветные. Рикша как специфическое явление социальной среды подвергается морально-этическому переосмыслению. При этом пронзительное художественное изображение рикши у Бунина складывается диалектически — на стыке буддийских аллюзий с библейскими реминисценциями. Неоднократно вторгающаяся в сюжет ретардация, философско-лирические отступления сталкиваются с предельно овеществлённой стороной бытия, выраженной путём детального изображения человеческой телесности. Благодаря гармоничному сосуществованию мотивов, антиномических по своей сути, внутри единого образа рикши, рассказ «Братья» Бунина обретает особое симфоническое звучание, преодолевающее привычные религиозно-мировоззренческие границы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бабореко А. К.* Бунин: Материалы для биографии с 1870 по 1917. М.: Худ. лит., 1967. 303 с.
2. *Бабореко А. К.* Бунин. Жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2004. 457 с.
3. *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М.: Худ. лит., 1966–1967. Т. 4. 500 с. Т. 9. 622 с.
4. *Бунин И. А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. / Предисловия А. М. Чёрного и Л. Ростовского. Составление, подготовка текста, комментарии А. К. Бабореко. М.: Моск. рабочий, 1995. 527 с.
5. *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: в 13 томах. Т. 7. Переводы. М.: Воскресенье, 2006. 512 с.; илл.
6. *Бунин И. А., Бунина В. Н.* Устами Буниных [Текст]: Дневники Ивана Алексеевича Бунина и Веры Николаевны и др. арх. материалы: в 3 т. Т. 1 / Под ред. Милицы Грин. Франкфурт-на-Майне, 1977. 367 с.
7. *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 448 с.
8. *Геккель Э.* Натуралист под тропиками. Извлечение из Индийских писем / Под ред. К. Тимирязева. М.: Ред. Русской мысли, 1899. 196 с.
9. *Кузнецова Г. Н.* Грасский дневник. Вашингтон: Kamkin, 1967. 315 с.
10. *Лао Шэ.* Рикша. Роман / Пер. с кит. Е. Рождественской. М.: Худ. лит-ра, 1970. 232 с.
11. *Лао Шэ.* Избранное. Сборник / Пер. с кит. М.: Радуга, 1982. 512 с.
12. *Лао Шэ.* Избранное. Пекин: Пекинское издательство Янь Шань, 2006. 460 с. (老舍, 老舍精选集 — 北京: 北京燕山出版社, 2006, 460页。Приводим собственный перевод с китайского ввиду отсутствия последних глав романа в переводах под пунктами 10 и 11).
13. *Минаев Д. Д.* На перепутьи. СПб.: Издание книгопродавца-типографа Б. Н. Плотникова, 1871. 524 с.
14. *Радхакришнан С.* Индийская философия. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. 1007 с.
15. *Смирнов В. П.* Бунин Иван Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 354–361.
16. *Солоухина О. В.* О нравственно-философских взглядах Бунина // Русская литература. 1984. № 4. С. 47–59.
17. *Сутта-Нипата.* Сборник бесед и поучений. Буддийская каноническая книга / Пер. с пали на англ. Фаусбелля, пер. с англ. Н. И. Герасимовой. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1899. 156 с.
18. *Тагавердиева З. Р.* Буддизм в творчестве И. А. Бунина // Междунар. журн. «Инновационная наука». 2015. № 6. С. 169–173.

REFERENCES

1. *Baboreko A. K.* Bunin: Materialy dlya biografii s 1870 po 1917 [Materials for a biography from 1870 to 1917]. M.: Hudozhestvennaya Literatura, 1967. 303 s.
2. *Baboreko A. K.* Bunin. Zhizneopisanie [Bunin. Biography]. M.: Molodaya Gvardiya, 2004. 457 s.
3. *Bunin I. A.* Sobranie sochinenij v 9 tomah. T. 9 [Collected works in 9 volumes. Vol. 9]. M.: Hudozhestvennaya Literatura, 1966–1967. T. 4. 500 s.; T. 9. 622 s.

4. *Bunin I. A.* Sobranie sochinenij v 8 tomah. T. 4 [Collected works in 8 volumes. Vol. 8]. M.: Moskovskij Rabochij, 1995. 527 s.
5. *Bunin I. A.* Polnoe sobranie sochinenij v 13 tomah. T. 7. Perevody [The Complete works in 13 volumes. Vol. 7. Translations]. M.: Voskresen'e, 2006. 512 s.
6. *Bunin I. A., Bunina V. N.* Ustami Buninyh: Dnevniky Ivana Alekseevicha Bunina i Very Nikolaevny i dr. arh. materialy: v 3 t. T. 1 [Through the talks of Bunins: the Diaries of Ivan Bunin and Vera Nikolaevna etc. arch. materials: 3 vol. Vol. 1]. Frankfurt-na-Majne, 1977. 367 s.
7. *Ûgotskij L. S.* Psihologija iskusstva [Psychology of art]. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. 448 s.
8. *Haeckel E.* Naturalist pod tropikami. Izvlechenie iz Indijskih pisem [Naturalist in the tropics. An extract from the Indian letters]. M.: Rus. Mysli, 1899. 196 s.
9. *Kuznecova G. N.* Grasskij dnevnik [Grasse diary]. Washington: Kamkin, 1967. 315 s.
10. *Lao Shje.* Riksha. Roman [Riksha. Roman.]. M.: Hud. Lit-ra, 1970. 232 s.
11. *Lao Shje.* Izbrannoe. Sbornik [Favorites. Collection]. M.: Raduga, 1982. 512 s.
12. *Lao Shje.* Izbrannoye [Favorites]. Pekin: Beijing publishing house Yang Shan, 2006. 460 s.
13. *Minaev D. D.* Na pereput'i [At crossroads]. SPb.: Izdanie Knigoprodavca-Tipografa B. N. Plotnikova, 1871. 524 s.
14. *Radhakrishnan S.* Indijskaja filosofija [Indian philosophy]. M.: Akademicheskij Proekt and Al'ma Mater, 2008. 1007 s.
15. *Smirnov V. P.* Bunin Ivan Alekseevich [Bunin, Ivan Alekseevich] // Russkie pisateli. 1800–1917: biogr. Slov. M., 1989. T. 1. S. 354–361.
16. *Solouhina O. V.* O нравstvenno-filosofskih vzgl'jadah Bunina [On the moral-philosophical views of Bunin] // Russkaja literatura. 1984. No. 4. S. 47–59.
17. *Sutta-Nipata.* Sbornik besed i pouchenij. Buddijskaja kanonicheskaja kniga [Collection of talks and sermons. Buddhist canonical book]. M.: T-vo Skoropech. A. A. Levenson, 1899. 156 s.
18. *Tagaverdieva Z. R.* Buddizm v tvorchestve I. A. Bunina [Buddhism in the works of I. A. Bunin] // Mezhdunar. zhur. Innovac.nauka. 2015. No. 6. S. 169–173.