

 100 

лет

РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ
В
ЯПОНИИ



Академия наук СССР
Ордена Трудового Красного Знамени
Институт востоковедения

100
лет
РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ
в ЯПОНИИ



Москва
«НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
1989

ББК 63.3(5Я)+63.3(2)
С 81

Редколлегия
Л. Д. ГРИШЕЛЕВА, Л. М. ЕРМАКОВА,
Л. И. САРАСКИНА

Ответственный редактор
Л. Л. ГРОМКОВСКАЯ

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
АН СССР*

С $\frac{4402000000-132}{013(02)-89}$ 80-90

ISBN 5-02-016878-5

ББК 63.3(5Я)+63.3(2)

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1989

ОГЛЯНЕМСЯ НА ПРОШЛОЕ...

Книга, которую вы держите в руках, задумана как юбилейная, это, видимо, ясно уже из ее названия.

История внешнеполитических отношений наших стран за минувшее столетие, отмеченная военными конфликтами, не дает, к сожалению, повода для оптимизма, однако история культурных контактов внушает надежду на возможность взаимопонимания. Смысл данного труда в том и состоит, чтобы по мере сил способствовать реализации этой возможности.

Общепризнано, что освоение японцами русской культуры началось в 80-х годах прошлого века¹. За точку отсчета принят 1888 год, когда японцы познакомились со «Свиданием» и «Тремя встречами» И. С. Тургенева — произведениями, впервые переведенными непосредственно с языка оригинала².

С тех пор культурные связи России и Японии непрерывно расширялись и углублялись, и сегодня масштабы русского влияния неоспоримо значительны, нет такой области художественной культуры современной Японии, где не были бы отмечены следы этого влияния. Раньше всего и глубже всего сказалось оно в литературе; впоследствии в этот процесс в той или иной степени были вовлечены изобразительное искусство, музыка, балет, театр и кино.

В структуре книги отражена реальная ситуация: основная часть, посвященная литературе, предваряется своеобразным введением «Из истории японской русистики», а раздел о русской культуре в Японии, замыкающий книгу, выполняет роль развернутого эпилога. Отсюда и специфика частей сборника. Первая из них в соответствии с замыслом экспозиционна, фактологична, причем многие сведения становятся достоянием науки впервые; вторая — основная — содержит углубленную разработку коренных вопросов взаимодействия литератур, отметим, что здесь предложен ряд оригинальных концепций, и, наконец, третья, где очевидное в большинстве случаев новаторство в постановке проблем предполагает заведомо дискуссионный характер статей.

Желая привлечь широкого читателя, авторы отказались от намерения педантично следовать строгому, академическому стилю; со статьями традиционно-научного толка соседствуют эссе, литературная повесть («Заметки русского читателя» Л. Сараскиной), очерк.

Японская культура, как любая другая, есть результат слож-

ного взаимодействия автохтонных традиций с разнородными элементами, заимствованными у других народов. Удельный вес привнесенного извне в ней необычайно велик. Япония заимствовала письменность, мировоззренческие системы, право... Даже такие кажущиеся исконно японскими явления, как икэбана, музыка гагаку или живопись ямато-э, пришли из Индии или Китая и лишь много времени спустя были осмыслены как принадлежащие национальной традиции, стали неотъемлемой ее частью.

Если за предшествующее тысячелетие источником бесконечной череды заимствований была для Японии континентальная цивилизация (Китай, Корея, Индия), то за последние столет японцы более всего черпали из русской культуры. Это не покажется преувеличением, если вспомнить, что Япония, в сущности, не составляет здесь исключения: начиная с последней трети XIX в. русское культурное присутствие реально ощутимо в цивилизованном мире.

Да, японцы не стали исключением среди других народов в своем отношении к русской литературе, «настоятельную потребность в которой испытывает человек любой национальности, если только он стремится к пониманию человечества» [4, с. 50]. Точно так же влияние Ф. М. Достоевского на современных японских писателей не выглядит из ряда вон выходящим, а объясняется тем, что Достоевский «едва ли не единственный, кто уже в середине прошлого столетия предвосхитил проблемы душевного подполья, вставшие вплотную перед художниками XX века» [3, с. 210].

Японцы пошли по пути освоения нашей литературы дальше других, это ощущается всеми, кто так или иначе соприкасался с проблемой. Сегодня нам многое известно и даже привычно. Так, почти не вызывает удивления то, что в Японии переведена вся русская классика,— переведена многократно, разными переводчиками и в разное время,— что на японских сценах постоянно идут русские пьесы, что здесь как самостоятельные отрасли научного знания существуют пушкинистика, толстоведение, чеховедение. Однако даже человека сведущего не оставят равнодушными свидетельства, приводимые на страницах сборника. Так, творчество и вся философско-художественная система Л. Н. Толстого, пишет В. Ожогин, ассимилированы до такой степени, что «порою признается его право называться национальным писателем самими японцами». Н. Старосельская отмечает: «Под знаком Достоевского существует в Японии определенный и весьма серьезный пласт культуры». Впечатляет наблюдение Е. Дьяконовой о том, что «японцы далеко продвинулись по пути понимания Гоголя, сумели соприкоснуться с „другим“ сознанием». (Добавлю еще, что работа японцев по освоению творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина — дело исключительной сложности — завершилась изданием восьмитомного собрания сочинений великого сатирика.)

Обо всем этом, видимо, уместно сказать в юбилейном труде, однако не следует воспринимать его как некий итог: движение вширь и вглубь продолжается, и мы ни в коей мере не претендуем на то, чтобы исчерпать проблему. Она действительно неисчерпаема. Даже если бы была поставлена скромная задача написать очерк истории русско-японских культурных взаимодействий за сто лет, это вышло бы за пределы наших возможностей хотя бы потому, что потребовало бы значительного увеличения объема книги и непрямого участия в ней японских русистов. Пойдя по пути самоограничений, мы исключили из рассмотрения поэзию, установили временные и другие пределы; в выборе статей руководствовались главным образом тем, насколько та или иная проблема «отработана» в отечественной науке. Так, на русском языке имеется ряд публикаций, посвященных А. П. Чехову в Японии, но почти ничего нет о Достоевском, отсюда — повышенное внимание к нему в сборнике; к четырем литературоведческим работам примыкает статья И. Генс о его кинематографической судьбе.

Нетрудно заметить, что в своих статьях авторы стремились от ответов на вопросы что, сколько и как перейти к размышлению над вопросом почему. Чем объяснить поразительную восприимчивость японцев к такому, казалось бы, далекому культурному феномену, каким является для них русская литература?

Удалось ли подойти к ответу на этот вопрос? Мне кажется, да.

Замечено, что при всем многообразии способов и видов контактных заимствований их интенсивность предопределяется типологической близостью. Говоря словами Л. Толстого, «берут только то, что по шерсти...».

Если русская литература оказалась воспринятой широко и безусловно, если она стала, по выражению Н. И. Конрада, «фактом японской литературной действительности», это может означать лишь то, что в ней всегда ощущалось нечто близкое японскому художественному сознанию. Иначе, скорее всего, произошло бы отторжение, в лучшем случае — приспособление, в результате которого заимствованное видоизменяется почти до неузнаваемости и только очень отдаленно напоминает исходное.

На всем протяжении истории японской культуры безотказно действует один и тот же механизм заимствования, универсальный принцип, верный как для духовной, так и для материальной сферы. Суть его в том, что усвоение инородного происходит путем приращения на основе уже имеющегося банка ценностей и, очевидно, не предполагает отказа или замещения чего-либо в сложившейся системе. Но для того чтобы «запустить» механизм заимствования, японцам необходимо нащупать в незнакомом что-то свое, напоминающее давно известное, пусть неуловимо, нечетко, по какой-то зыбкой ассоциации...

Наблюдения схождения в духовной сфере находим в ряде статей. Говорят об общем эстетическом языке: «Для Гоголя характерны модуляции, нюансы речи, обертоны, нанизывания определений, размышления и замечания „в сторону“ — всё это имеет аналогии в повествовании ракуго, а кроме того, отыскивается в другом, „высоком“, классическом жанре дзуйхицу... Импровизированная, как бы устная речь в „Шинели“ не так уж далека... от японской традиции...» О сходной манере воспринимать действительность: «Материальность, осязаемость, чувственность деталей и предметов Гоголя по сути близки мироощущению японцев» (Е. Дьяконова). Суждение о том, что «в музыкальном фольклоре обнаруживается много черт, сближающих японские и русские лирические песни,— преобладание минорного наклонения и медленного темпа в протяжных песнях, обилие распевания гласных звуков, завораживающие ритмические повторы, общий меланхолический характер», логично обосновывает предположение, что успех музыки П. И. Чайковского в Японии связан с тем, что она «созвучна каким-то глубинным духовным устремлениям, заставляет резонировать потаённые струны души, вызывая отклик» (М. Есипова). Даже тезис о противоположности некоторых существенных характеристик русской и японской классической литературы (А. Мещеряков) есть не что иное, как признание их принципиальной сопоставимости, а это — первый шаг к выявлению общего.

Ощущают ли эту близость сами японцы? На этот вопрос ответ содержится в словах Сато Сэйро о Тургеневе, приведенных в статье Е. Малининой: «Раздумываю даже иногда, не с кровью ли вместе передался ему дух восточной культуры. Ведь то, что мне видится в творчестве русского писателя: способность проникать в душу каждой вещи, одухотворять каждый предмет,— все это берет начало в восточных религиях, в буддизме». В сущности, о том же писал Кикиути Кан, откликаясь на уход Толстого из Ясной Поляны: «Европейцы видят в этом нечто мистическое, непонятное, но для японцев это близко и понятно...» [5, с. 452]. (Трогательным показалось мне и высказывание одного из переводчиков Чехова: «Японцы тоньше понимают Чехова, чем русские».)

Пришло время вспомнить предшественников. О наших ученых скажу кратко: начиная с Н. А. Невского и Н. И. Конрада, ни один из ведущих японоведов не избежал счастливой участи в той или иной степени соприкоснуться в работе с темой русско-японских культурных связей.

Японские русисты заслуживают особой признательности. Их деятельность была и остается подвижнической. Неустанно и кропотливо трудятся они над переводами, комментариями, библиографиями, исследованиями о писателях, наших соотечественниках, и тем самым «создают то „зеркало“, в которое „смотрятся“ обе культуры — русская и японская — одновременно, находя между собой специфические различия, и непременно

но общее, что обеспечивает их диалог, делает его в принципе возможным и даже необходимым» (В. Ожогин).

Русистика сегодня в Японии — удел энтузиастов, среди гуманитарных дисциплин, может быть, одна из самых непрестижных: наша страна не принадлежит к числу фаворитов. В последнее время все чаще приходится слышать сетования японских коллег на то, что интерес ко всему русскому заметно упал, что это отражается на масштабах и уровне их переводческой и исследовательской деятельности. Нет оснований сомневаться в истинности этих заявлений, но все познается в сравнении. Вот некоторые, из числа многих, факты: в 1987 г. насчитывалось 15 наименований журналов, издающихся японскими русистами³. В конце 1987 г. в ознаменование 150-летия со дня гибели великого поэта вышел в свет сборник «Перечитывая А. С. Пушкина» («Пусикин сайдоку») ⁴. Еще пример — издание в 1987—1988 гг. нового, третьего по счету собрания сочинений А. П. Чехова в 15 томах.

Подобных впечатляющих фактов можно привести значительно больше.

На страницах нашего сборника упомянуты многие имена. В статьях, комментариях, библиографиях названы Эгава Таку, Сато Сэйро, Фтабатэй Симэй, Нобори Сёму, Кониси Масутаро, супруги Сэнума, Такасу Дзискэ, Накамура Хакуё, Макибара Дзюн, Кавабата Каори, Миядзава Сюньити, Киносита Тоёфуса, Накамура Кэнноскэ... Список выдающихся русистов следовало бы продолжить, но добавлю к нему только имя недавно безвременно ушедшего Кимура Сёити. Его собственные достижения в переводческой деятельности велики и бесспорны, достаточно назвать хотя бы переводы «Слова о полку Игореве» и «Евгения Онегина», но хочу напомнить: большинство современных русистов были его учениками или возвращены в тех учебных и научных центрах русоведения и славяноведения, что были созданы его стараниями.

Итак, «зеркало» для обеих культур... Поиски общего в представлениях о добре и красоте... Для чего все это? Чтобы подтвердить мысль о нашем единстве. О приоритете общечеловеческого перед любым другим. Чтобы поддержать диалог культур, происходящий вопреки политическим, национальным, классовым расхождениям. В конечном счете для того, чтобы избавиться от химер прошлого, от представлений о японцах как о врагах.

Кстати, представления эти возникли не так давно и, хочется думать, окажутся недолговечными. Реальных оснований для них нет.

«Взгляд приветливый, выражение лица кроткое, постоянно с улыбкой и добродушное... Добрый народ, право, добрый и человеколюбивый...» Такими увидел японцев протоиерей Василий Махов, побывавший в Стране восходящего солнца в середине прошлого века. Святой отец имел веские основания су-

доть о японцах верно: судно, на котором он находился, потерпело бедствие у берегов Японии и экипаж был полностью зависим от японского человеколюбия. Василия Махова огорчало, что по вопросам вероисповедания «люди сии находятся в величайшем заблуждении о истинном богопоклонении», но это не помешало ему, покидая страну, написать: «Люди эти добрые — остались и останутся в памяти моей навсегда за их добродушие, ласку, гостеприимство, нелицемерную искренность при проводах и прощании со мною во 2-е число июня 1855 года. Да будет жизнь их и всех японцев в мире» [6, с. 51].

Такими же, как известно, увидел японцев И. А. Гончаров [2]. И полвека спустя, вскоре после окончания русско-японской войны, беседуя в Ясной Поляне с гостем из Японии писателем Токутоми Рока, графиня Софья Андреевна Толстая скажет: «Русские военнопленные все, как один, говорят, что японцы хорошо с ними обращались. Раненые очень благодарны за доброту и внимание японских врачей и сестер» [5, с. 185]. Ее настроение в полной мере разделял Лев Толстой. Нельзя не видеть, как во время этой встречи он настойчиво стремился подчеркнуть даже то малое, что может послужить объединению народов-соседей: «Японцы и русские даже плавают одинаково, а вот европейцы не плавают саженками...» Совместная прогулка в коляске — повод, чтобы заметить: «Россия и Япония сели в одну повозку...» [5, с. 179]. Обращаясь к своему японскому собрату, Толстой произнес: «Вы спрашивали о предназначении Японии и о путях установления длительной дружбы между Россией и Японией. Это необходимо. Только если мы пойдем к одной цели, объединенные единым стремлением, мы сможем достичь этой цели» [5, с. 199].

Даже в купринском «Штабс-капитане Рыбникове» расплывчатый, обобщенный образ «желтолицего, косоглазого и коварного врага», с которым воюет Россия, воплощен в конкретном персонаже уважительно и с оттенком сочувствия: «Здесь была совсем уж непонятная для Щавинского очаровательная, безумная и в то же время холодная отвага, был, может быть, высший из всех видов патриотического героизма. И острое любопытство вместе с каким-то почтительным ужасом все сильнее притягивало ум фельетониста к душе этого диковинного штабс-капитана» [4, с. 20].

Устами Щавинского автор с пугающей прозорливостью предсказал близкую историческую судьбу Японии, которая, по его мнению, «пройдет через полосу национального хвастовства, оскорбительной военщины и безумного шовинизма» [4, с. 25]. Действительно, всего через два с небольшим десятилетия слово «японец» стало едва ли не синонимом жестокости, коварства, исступленного фанатизма. Резко изменилась тональность наших литературных ассоциаций: «В паровозных топках сжигали нас японцы...» (В. Маяковский). Увы, такие перемены имели под собой основания, государство-агрессор сделало це-

люю нацию пугалом для соседних народов. Но японцы виноваты в этом ровно столько же, сколько немцы в ответе за Гитлера, а мы — за Сталина. Фашизм, японский милитаризм, сталинизм так же враждебны собственному народу, как и другим.

А японцы миролюбивы, открыты добру, сострадательны. Василий Махов не ошибался.

Не ошибались в своих учениках и первые русские учителя японцев, народники-семидесятники, оказавшиеся в этой стране на положении эмигрантов. (Нелишне вспомнить, что «еще до того, как Россия предстала родиной великой литературы, в сознании японцев она была страной революционного движения...» — Г. Григорьева.) Закладывая основы знаний о России, они верили, что семена падают на благодатную почву. Так и случилось, и по сей день дают себя знать «высокий уровень подготовленности русистов, их душевная расположенность к нашей культуре» (Г. Иванова).

Не ошибался в японцах и архиепископ Николай, глава Русской православной миссии, пятьдесят два года жизни отдавший делу сближения народов, чей прах покоится под беломраморным надгробием на кладбище Янака в Токио.

Глубоко символична судьба Фтабатэя Симэй. С упорством фанатика стремился он поступить в военное училище: одурманенный шовинистической пропагандой, подросток мечтал воевать с русскими. Исчерпав все возможности — он был трижды отвергнут из-за близорукости, Фтабатэй решил добиться своего другим путем. Он стал студентом русского отделения Токийской школы иностранных языков, намереваясь, изучив язык потенциального противника, служить военным переводчиком. Судьба решила иначе: Фтабатэй вошел в историю своей страны как писатель, проложивший путь современной литературе. В этом ему помогла литература русская, которую он превосходно знал, считал великой и которой восхищался.

«Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам настоящее и намекнуло на наше будущее», — писал В. Г. Белинский [1, с. 548].

Оглянемся же на прошлое...

Л. Громковская

Примечания

¹ История русско-японских отношений восходит к XVIII в. Уже первый контакт повлек за собой успех в культурном сближении: в 1697 г. первооткрыватель Камчатки Владимир Атласов обнаружил среди местных жителей японского моряка по имени Дэмбэй, который в 1702 г. предстал перед Петром I, проявившим к чужестранцу живой интерес. Указом Петра была учреждена Школа японского языка; переведенная впоследствии в Иркутск, она просуществовала до 1816 г. Известны и другие интересные исторические факты, описанные в научной литературе. Однако до 80-х годов прошлого века контакты носили несистематический характер.

² Эта дата была не поколебленной до самого последнего времени, однако

недавно обнаружались новые свидетельства, которые, может быть, дадут основание ее несколько скорректировать. Во-первых, ряд японских русистов высказывают мнение, что перевод Такасу Дзискэ «Капитанской дочки» А. С. Пушкина (1883) был выполнен также непосредственно с русского, но веских аргументов в пользу этого предположения не приводится. Во-вторых, благодаря разысканиям К. Рехо стало известно, что вначале, в 1883 г., было переведено стихотворение в прозе И. С. Тургенева «Порог». Однако эта публикация не стала событием литературной жизни, тогда как «Свидание» и «Три встречи» произвели настоящую сенсацию. Именно поэтому мы считаем возможным придерживаться пока прежней позиции и называем 1888 год точкой отсчета.

³ Среди них: «Муза», научно-популярный журнал общества «Муза» по изучению русской и советской литературы, основан в 1983 г., выходит в Осака два раза в год; «Русские записки» («Росиа тэтё»), библиографический журнал, основан в 1971 г.; с 1975 г. Центр славяноведения университета Хоккайдо издает журнал «Э-у-и»; специальный журнал посвящен Ф. М. Достоевскому; в «Ромашке», которая адресована детям, находим переводы произведений Ч. Айтматова, В. Железникова, В. Чаплиной, В. Драгунского, А. Лиханова, Ю. Яковлева, Э. Кундышевой, И. Токмаковой, В. Астафьева и многих других — как известных, так и молодых — авторов.

Тиражи журналов невелики — в пределах тысячи экземпляров. Но, во-первых, нормальный для Японии «пробный» тираж книги — две-три тысячи, во-вторых, журналов-то 15!

⁴ Изящная, превосходно оформленная книга включает в себя 27 статей. Семи разделам — «Лирика», «Роман в стихах», «Поэма и повесть», «Сказка» и т. п. — предпосланы высказывания о русской литературе, принадлежащие крупнейшим японским писателям, таким, как Мори Огай, Дадзай Осаму, Симадзакэ Тосон. Редактор и автор послесловия — известный ученый Хоккё Кадзухико.

Л и т е р а т у р а

1. *Белинский В. Г.* Избранные сочинения. М., 1948.
2. *Гончаров И. А.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М., 1953.
3. *Дмитриева Н.* Живое прошлое. — Иностранная литература. 1988, № 1.
4. Залыгин С. — Новый мир. 1987, № 6.
5. *Куприн А. И.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М., 1958.
6. Литературное наследство. Т. 75. М., 1965.
7. *Махов В.* Путевые заметки бывшего в 1854 и 1855 годах в Японии протонерея Василия Махова. — На море и на суше. Кругосветное путешествие русского корвета «Лебедь» и фрегата «Диана». [СПб., б. г.]

Г. Д. Иванова

РУССКИЕ УЧИТЕЛЯ

Последняя треть прошлого столетия знаменательна для Японии оживлением контактов с западным миром. Контакты требовали знания европейских языков, в связи с чем на шестом году буржуазной революции Мэйдзи (1873 г.) в Токио была открыта Школа иностранных языков (Токё гайкокуго гакко). Состояла она из пяти отделений (английское, французское, китайское, корейское, русское), программа была рассчитана на пять лет. Преподавали в школе как отечественные учителя, так и приглашенные иностранцы — носители изучаемых языков.

Одним из первых преподавателей русского отделения был Лев Ильич Мечников (1838—1888), брат всемирно известного биолога¹. До приезда в Японию Л. И. Мечников успел побывать во многих странах. Исключенный из Петербургского университета за участие в студенческих волнениях, он в качестве переводчика служил при дипломатической миссии на Ближнем Востоке (в Палестине, Турции). Свободолюбивые убеждения привели его к участию в польском национально-освободительном движении, а затем в отряд Гарибальди — к борьбе за освобождение Италии от австрийского ига. Возвращение в царскую Россию ему было заказано, и он обосновался в Женеве — тогдашнем центре революционной эмиграции.

Л. И. Мечников примыкал к бакунинскому крылу Интернационала, печатался в герценовском «Колоколе» и помогал нелегально переправлять это издание в Россию. Тесная дружба связывала его с П. Ткачевым, В. Засулич, С. Степняком-Кравчинским. Привлекательный портрет Л. Мечникова нарисовала жена его брата: «... талантливый, остроумный, блестящий, красивый, к тому же необыкновенно добрый и мягкий, он производил чарующее впечатление» [10, с. 37—38].

После поражения Парижской Коммуны в 1871 г. в Европе создалась реакционная атмосфера, русские скитальцы почувствовали себя неудобно. Весть о революции в Японии показала Л. Мечникову «светом, забрезжившим на Востоке», и его поманила дальняя дорога. Полиглот, владевший к тому времени десятью иностранными языками, он за считанные месяцы научился говорить по-японски. Когда Женеву в 1873 г. посетила японская делегация во главе с Ивакура Томоми, Л. Меч-

ников получил от одного из ее руководителей приглашение работать в Токио.

Его «Воспоминания о двухлетней службе в Японии» (газета «Русские ведомости», 1883—1884) запечатлели все обстоятельства поездки, а также страну, быт и нравы ее обитателей. Один из очерков этого сериала посвящен токийской Школе иностранных языков; по нему (в сочетании с другими свидетельствами) восстанавливается картина деятельности Л. Мечникова в Японии. Сохранились зримые следы того, как он вел уроки математики; написанные его рукой конспекты по алгебре и геометрии поныне хранятся в архиве университета Хитоцубаси. Из уроков истории ученикам особенно запомнился его рассказ о бесправии рабов в древнем Риме, о реформах Петра I в России, которые Л. Мечников сравнивал с проходившей на его глазах модернизацией Японии.

Передовые русские интеллигенты 1870-х годов порицали самодержавную власть, обрекавшую людей труда на темноту и бесправие, «ходили в народ». Можно не сомневаться в том, что Л. Мечников подходил к своей работе в Японии с аналогичных позиций.

Директором токийской Школы иностранных языков являлся в ту пору (1875 г.) Накаэ Тёмин (1847—1901) — прогрессивный мыслитель, первый японский переводчик «Общественного договора» Ж.-Ж. Руссо. Накаэ Тёмин недавно вернулся после трехлетнего учения во Франции, где проникся вольнолюбивыми веяниями. У себя на родине он стал одним из идейных лидеров буржуазно-либерального движения «За свободу и права народа» («Дзию минкэн ундо»). Отстаивая социальное равенство, Накаэ Тёмин обвинял правительство Мэйдзи в неспособности обеспечить «счастье каждому человеку» (выражение из его памфлета «Разговор трех пьяниц об управлении»).

Два поборника справедливости, японец и русский, нашли между собою общий язык — в прямом и переносном смысле. Накаэ Тёмин отмечал в дневнике, что этот русский говорит по-французски «лучше, чем сами французы». Л. Мечников собирался рассказать о «представителе передовой Японии» в журнале «Отечественные записки», о чем уведомлял их редактора М. Е. Салтыкова-Щедрина (1881 г.). Задуманная публикация, к сожалению, не осуществилась, поскольку «Отечественные записки» были закрыты.

Можно предположить, что именно Л. Мечников познакомил токийцев с сочинениями своего друга С. Степняка-Кравчинского. В скором времени книга Степняка «Подпольная Россия» была переведена на японский язык, из нее японцы узнали о С. Перовской, А. Желябове, В. Засулич. Один из мечниковских учеников, Мурамацу Айдзо (1856—1939), вырос в активного борца за права народа — возглавил вооруженное выступление в г. Иида, где восстание (1884 г.) протекало с участием крестьянской бедноты и солдат [13, с. 477].

Обострившаяся болезнь вынудила Л. Мечникова вернуться в Европу. Собранные в Японии (1874—1876) материалы позволили ему написать 20 востоковедных работ. Одна из них — «Японская империя» — представляла собой энциклопедический труд на 700 страницах (Женева, 1881) [19].

Более шести лет (1878—1884) преподавал в токийской Школе иностранных языков Андрей Андреевич Коленко (1849— ?). По данным биобиблиографического справочника «Деятели революционного движения в России» [2], Коленко учился в Земледельческом (ныне Лесной) институте в Петербурге, куда поступил в 1869 г. За участие в «беспорядках» в 1870 г. был заточен в Петропавловскую крепость, после чего выслан в Черниговскую губернию под надзор полиции [2, с. 618]. Нелегально он уехал в Америку и уже оттуда попал в Японию.

О работе А. А. Коленко в токийской школе свидетельствуют тетради одного из его учеников, недавно найденные японскими историками. Тетради Кодзима Куратаро, помеченные двенадцатым годом Мэйдзи (1879 г.), содержат конспекты уроков А. А. Коленко по русской литературе. Записи свидетельствуют о том, что, представляя творчество лучших писателей и поэтов, учитель прежде всего выявлял гражданскую направленность их произведений.

А. А. Коленко объяснял смысл «горя от ума» в бессмертной комедии Грибоедова, происхождение гоголевского «смеха сквозь слезы». Для занятий по декламации отбирались стихи, проникнутые духом волюнтерности. Ученики знакомились с Бестужевым и Рылеевым («Ах, тошно мне...»), с Николаем Огаревым («Кабак»), А. И. Полежаевым («Четыре нации»), со стихотворением В. С. Курочкина «Двуглавый орел», в котором звучало проклятие царизму. Заучивались строки Александра Одоевского, заверявшего Пушкина от лица ссыльных декабристов:

Но будь покоен, бард! — цепями,
Своей судьбой гордимся мы
И за затворами тюрьмы
В душе смеемся над царями.

Вольнолюбивая поэзия декабристов, народников, политических ссыльных воспитывала в японском юношестве дух протеста против деспотического угнетения.

Признательные воспоминания оставил по себе в Японии Николай Грей. Старшие классы восхищались его выразительным чтением вслух. Учитель вставал за кафедру и читал главу, скажем, из «Мертвых душ» или из «Униженных и оскорбленных», передавая голосом и жестами особенности натуры каждого персонажа. Затем ученики писали изложение прослушанного

текста; Н. Грей терпеливо исправлял их ошибки красной тушью.

Подобный метод родился, можно сказать, поневоле. Школьная библиотека имела 300 наименований русских книг, да и те были в единственном экземпляре. Обучение «с голоса» оказалось неожиданно эффективным: подростки прислушивались к мелодике русской речи, усваивали произношение. Благодаря вдохновенным урокам Н. Грея проникся любовью к русской литературе Хасэгава Тацуноскэ — будущий блестящий переводчик Тургенева, Гоголя и других классиков XIX в., в историю японской культуры он вошел под псевдонимом Фтабатэй Симэй (1864—1909).

Н. Грей «всегда с большой горячностью осуждал самодержавные порядки в России» [17, с. 245]. Пытаясь восстановить биографию Н. Грея, японские исследователи выяснили: царскую Россию он покинул по политическим мотивам, принял американское гражданство. В Японию приехал вместе с женой в 1884 г., по-видимому, из Сан-Франциско. Год его отъезда — 1886-й — историки уточнили, кропотливо изучая списки пассажиров-иностранцев, отплывавших из Иокогамы во второй половине 1880-х годов [15].

На этом сведения о Н. Грее исчерпывались. Как мы теперь понимаем, поиски дальнейшей информации затруднялись тем, что в Японии он выступал под своей «американской» фамилией, настоящая же оставалась неизвестной. Революционные эмигранты, бежавшие за границу от царских репрессий, тщательно соблюдали конспирацию.

Определить подлинное имя Н. Грея помог случай. В трудах народника П. Л. Лаврова нам встретилось примечание о русской коммуне в США, среди ее членов упоминался Н. В. Чайковский (Н. Грей) [7, с. 412]. Правда, справки о Н. В. Чайковском, которые вслед за этим удалось разыскать, не упоминали факта его пребывания в Японии. Тем не менее сопоставление всех обстоятельств и хронологических дат в конце концов укрепило предположение: в токийской школе преподавал Николай Васильевич Чайковский (1850—1926). За пределами России он находился значительную часть жизни (с 1874 по 1907 г.), на склоне лет вернулся в Европу. Годы скитаний отмечены переменой многих городов и стран; неудивительно, что два года в Японии могли выпасть из поля зрения биографов.

Родился Н. В. Чайковский в Вятке, в 1872 г. окончил естественный факультет Петербургского университета. Студентом вступил в кружок Натансона-Александрова, где петербургская передовая молодежь занималась самообразованием и распространением запрещенных книг; особенно чтили они Н. Г. Чернышевского. С 1871 г. кружок расширился и стал именоваться «чайковцы»; в него входили С. Л. Перовская, Н. К. Лопатин, Н. А. Чарушин, С. М. Кравчинский, П. А. Кропоткин и другие, всего до 30 человек.

П. А. Кропоткин вспоминал: «Чайковский произвел на меня обаятельное впечатление с первого же раза. И до настоящего времени, в продолжение многих лет, наша дружба не поколебалась» [6, с. 272].

После разгрома группы Н. В. Чайковский, скрываясь от полиции, странствовал по России. В Орле он познакомился с А. К. Маликовым, который увлек его своей идеей «богочеловечества» (по содержанию это был дотолстовский вариант «непротивления злу насилием»). С целью реализации мечты об идеальном человеческом общежитии Н. В. Чайковский в 1875 г. уехал в Америку. Вместе с А. К. Маликовым им была основана трудовая община в штате Канзас. Из России прибыло еще 15 человек, по примеру сельскохозяйственной коммуны В. Фрея (1839—1888) они построили в Кедровой долине (близ г. Уитито) общий дом, сеяли кукурузу и пшеницу. Быт поселенцев отличался крайним аскетизмом, все внимание сосредоточивалось на духовном самосовершенствовании. Не прошло и двух лет, как коммуна распалась. Измученные бедностью и ностальгией, почти все русские вернулись домой. Н. В. Чайковский остался в США — работал плотником в Филадельфии, около года состоял в религиозной общине «шейкеров». В 1878 г. он перебрался в Европу.

В Париже произошла встреча Н. В. Чайковского с И. С. Тургеневым, о чем 23 августа 1879 г. писатель сообщал редактору «Вестника Европы» Стасюлевичу: «Я познакомился с Чайковским, известным (более или менее) основателем новой религии в Америке и т. п. Человек он умный и симпатический» (см. [3, с. 5—41]).

Совместно с С. Кравчинским, Ф. Волховским и Л. Шишко Н. Чайковский издавал «Листки вольной русской прессы». Некоторое время жил одним домом с П. А. Кропоткиным, который писал: «Мы поселились теперь в маленьком коттедже в Харро, под Лондоном. Меблировка нас мало заботила. Значительную часть ее мы смастерили с Чайковским. Он тем временем побывал в Соединенных Штатах, где научился немного плотничать» [6, с. 434].

В лондонский период жизни Н. В. Чайковский с семьей бедствовал. Ради заработка сотрудничал в различных изданиях, в том числе в московской газете «Русские ведомости» (для которой писал и Л. Мечников). Весьма вероятно, что именно по рекомендации Л. Мечникова он и отправился (через Америку) в Японию, где ему было обещано твердое жалованье.

В документах токийской Школы иностранных языков [18] упоминается преподаватель Данилович. Можно предположить, что это тот самый студент-медик, которого В. Г. Короленко встречал в политической ссылке около Якутска. У Короленко упоминается Данилович Михаил Осипович, 1853 г. рождения, принадлежавший к варшавянам-«пролетариатам» — «революционному тайному обществу с марксистско-социалистическим

направлением» [5, с. 626, 748]. Полной уверенности, что это одно и то же лицо, мы пока не имеем. Но вообще известен ряд случаев, когда ссыльные революционеры из Сибири или Сахалина теми или иными путями попадали в Японию [8].

Русскому отделению токийской Школы иностранных языков исключительно повезло: на протяжении ряда лет там преподавали выдающиеся люди. «Лев Мечников,— писал Г. В. Плеханов,— один из самых замечательных представителей того поколения 60-х годов, которому много обязана наша общественная жизнь, наша наука и литература... Забывать таких людей, как Л. И. Мечников, было бы непростительно» [12, с. 329]. О Н. В. Чайковском и его ближайшем окружении с восхищением отзывался П. А. Кропоткин: «Никогда впоследствии я не встречал такой группы идеально чистых и нравственно выдающихся людей, как те человек двадцать, которых я встретил на первом заседании кружка Чайковского. До сих пор горжусь тем, что был принят в такую семью» [6, с. 273].

Своими знаниями, убеждениями, всем своим нравственным обликом такие люди не могли не оказать благотворное воздействие на молодежь, вверенную им в школе. Классическая литература и передовая общественная мысль России благодаря им вошла в духовный мир восприимчивых японцев. То обстоятельство, что основы русистики в Японии закладывались народниками-семидесятниками, трудно переоценить. Высокий уровень подготовленности русистов, их душевная расположенность к нашей культуре восходят своими корнями к этим благородным истокам.

Расширяется и наше представление о географическом распространении русской революционной эмиграции. Давно известны такие ее центры, как Женева, Париж, Лондон; отныне в этот список правомерно включить Токио.

Народники 70—80-х годов XIX в. не только учили, но и сами учились в Японии. По совокупности написанного об этой стране Л. Мечникова по праву можно причислить к ученым-японоведам. Наблюдая японское общество первых лет буржуазной революции, он высоко оценивал динамизм нации, проявляемый в реформах Мэйдзи, отмечал умение японцев усваивать достижения других народов, не утрачивая при этом своей самобытности. Европейцы еще смотрели тогда на Восток как на символ отсталости, Л. Мечников же показал значительный вклад стран Азии, и в частности Японии, в мировую сокровищницу. «И Европе,— писал он,— в свою очередь, не мешало бы кое-чему поучиться у японцев в культурно-гуманитарном отношении» [9, с. 243].

В. И. Ленин в работе «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме» писал: «Благодаря вынужденной царизмом эмигрантщины революционная Россия обладала во второй половине XIX века таким богатством интернациональных связей, такой превосходной осведомленностью насчет всемирных форм и теорий

революционного движения, как ни одна страна в мире» [1, с. 8]. Эти ленинские слова справедливы и применительно к Японии.

Распространению русской культуры в Японии начиная с последней трети прошлого века способствовала православная миссия. Пятьдесят два года ее возглавлял епископ Николай, который был не только священнослужителем, но просветителем и ученым, всецело отдавшим себя избранному делу.

До принятия монашеского сана его звали Иван Дмитриевич Касаткин (1836—1912); происходил он из Смоленской губернии. Закончив Петербургскую духовную академию, он, двадцатичетырехлетний молодой человек, под именем иеромонаха Николая отправился служить на северный японский остров Хоккайдо при недавно учрежденном там российском консульстве.

Пока в Японии действовал антихристианский закон (до 1872 г.), Николай сосредоточился на самообразовании — изучал японский язык, историю и верования народа. Исследовательский подход к японской культуре сблизил его с просвещенным консулом И. А. Гошкевичем (1814—1875), который предоставил в его распоряжение свою богатую восточную библиотеку.

В доме консула Николай время от времени встречал японца, обучавшего пасынка Гошкевича обращению с самурайским оружием. Этот человек, Савабэ Такума (1833—1913), поначалу настороженно относился к русским. Николай сумел пробудить в нем интерес к православному учению, и тот выразил желание принять обращение. При (тайном) крещении ему было дано имя Павел (1868 г.). Павел Савабэ проявил себя большим энтузиастом русской веры, он стал для Николая прочной опорой. Следом за ним принял православие хакодатский врач Сакаи Ацунори, нареченный Иоанном; далее появился Яков Урано... К Николаю начали стекаться люди; шли не столько из религиозных побуждений, сколько из желания побольше узнать о своих северных соседях — русских. Ниидзима Дзё (1843—1890), будущий известный просветитель, основатель христианского колледжа Досиса, добрался в Хакодате из Центральной Японии. Некоторое время он на правах ученика жил в доме Николая. Двадцатилетний, с котомкой пилигрима на плече он запечатлен на старинной фотографии (возможно, ее сделал консул Гошкевич, любитель фотографического искусства). В заметках «Хождение в Хакодате» («Хакодате кико») Ниидзима Дзё отзывался о Николае как об ученом и обаятельном человеке².

Консульство построило в г. Хакодате русскую церковь (1860 г.). Официально она называлась собором Воскресения, но жители города, удивленные неслышанным звоном колоколов, прозвали ее храмом Бомбом (Гангандэра). В ее интерьере сочетались византийский иконостас и устилавшие пол соломенные циновки — татами³.

С приходом к власти в Японии нового, буржуазного правительства (1868 г.) двери страны шире открылись для внешних

связей. Николай отмечал, что отношение к иностранцам на глазах менялось «от презрения к уважению». Предчувствуя в будущем более широкое поле деятельности, он поехал в Петербург, где добился санкции синода на учреждение православной миссии в Токио. По возвращении Николай начал подготовительную работу — открыл школу русского языка (с помощью прибывшего в подкрепление отца Анатолия) и организовал перевод богослужебных книг на японский язык (книги тиражировались на привезенном из России печатном станке). Возможность вести богослужение на японском языке способствовала успеху православия.

Сразу после отмены закона против распространения христианства (1873 г.) Николай основал, переехав в Токио, так называемое катехизаторское училище⁴ для подготовки проповедников православия из местного населения.

Духовная семинария (Сэйкё сингакко, основана в 1875 г.) принимала подростков, получивших начальное образование. Программа, рассчитанная на семь лет, строилась по образцу российских семинарий с добавлением предметов, традиционных для Японии (китайские классические книги, отечественная история). Часть уроков (Старый и Новый завет, логика, психология) велась на русском языке. Первый выпуск мужской семинарии состоялся в 1882 г.

Открылась и женская семинария. Ее ученицы кроме общего и религиозного образования получали навыки ведения домашнего хозяйства, учились рисованию, музыке, пению. По качеству обучения эта семинария считалась лучшей из всех женских школ в Токио того времени — и национальных и миссионерских.

Николай знал каждого из учеников, ценил их любознательность и прилежание. «Взгляните на этот молодой, кипучий народ... Желание просвещаться, заимствовать от иностранцев все хорошее проникает его до мозга костей» [11, с. 35]. Наиболее способных выпускников миссия посылала продолжать образование в Киев и Петербург, в Москву и Казань. Четыре года (1883—1887) провели в России Мацуи Митиро (Симеон) и Ивасава Хэйкити (Арсений), после чего вернулись преподавать в токийской семинарии. Три года учился в Петербургской духовной академии Мицуи Тосиро (Александр). Для обучения иконописи была направлена в русскую столицу одаренная девушка Ямасита Рин (Ирина, 1857—1939). Ее определили в Воскресенский монастырь⁵, где имелись золотошвейная и живописная мастерские.

Непривычный климат, слабое знание русского языка — все явилось нелегким испытанием для молодой японки. Понимая ее состояние, Николай присылал ей из Токио одобряющие письма. Недавно они были найдены в архиве Ямасита Рин и опубликованы с комментариями профессора Накамура Ёсикадзу. Даже по небольшому фрагменту одного из писем, который мы

здесь приводим, чувствуется, насколько внимательно относился епископ Николай к своим подопечным и ко всем делам, касавшимся миссии.

«10 октября 1882. Тоокёо. Суругадай.

Милая наша Иконописица госпожа Ирина, благодать божия да будет с Вами во веки веков!..

Все мы в большой надежде, что из Вас выйдет превосходная иконописица, которая не только сама будет славные иконы писать, но и многих научит тому же искусству, т. е. заведет здесь, вернувшись, иконописную мастерскую, соберет учеников и учениц и обеспечит православную японскую церковь иконописью, так что не нужно будет в этом отношении помощи заграничной церкви, каковую помощь, по дальности расстояния, нелегко получать. Укрепит Вас господь на это важное дело!

Вероятно, иногда скучаете Вы по родине — дело естественное. Что же делать? Со всеми так бывает на чужой стороне, как бы добры ни были люди, среди которых живешь. Переносите с терпением скуку и тоску ради той великой цели, к которой стремитесь, — принести несомненную пользу отечественной церкви» [16].

Весною 1880 г. в Александро-Невской лавре состоялась церемония возведения Николая в сан епископа, по этому случаю он приезжал в Петербург. Другой целью побывки на родине был сбор средств на строительство кафедрального собора в Токио. Проект храма Воскресения (ныне он именуется Николаевским) сделал известный архитектор М. А. Шурупов⁶.

В Токио был куплен участок земли на холме Суругадай (район Канда). Строительство (его вела фирма Киёмидзу) продолжалось семь лет (1884—1891), и поднялось в центре японской столицы белокаменное здание в русско-византийском стиле. По тем временам оно господствовало над морем приземистых деревянных строений и по своей высоте (30 м) превышало даже императорский дворец (что вызывало недовольные толки токийских обывателей).

Храм вмещал полторы тысячи прихожан. Его необычная архитектура, интерьер (расписанный иконописцем Пошехоновым), торжественность службы — все производило сильное впечатление на местных жителей. Конечно, церковь, воздвигая подобное сооружение, имела в виду свои цели экспансии. Но вместе с тем город обогатился подлинным памятником искусства, который украшает Токио поныне и охраняется государством как ценный раритет культуры.

Токийская духовная миссия выпускала несколько периодических изданий. Каждые две недели выходил «Сэйкё симпо» («Православный вестник»), в котором использовались два языка — японский и русский⁷. Ежемесячно выходил журнал «Сэйкё ёва» («Православные беседы»). В женской семинарии издавался «Уранисики» («Скромность»; журнал выходил с 1892 г.). Название этого печатного органа, буквально означающее «Под-

кладка из парчи», заключало в себе целое мировоззрение: суть человека — в его душевных качествах, и думать ему надобно не о показном и внешнем, а лишь о чистоте помыслов. Иными словами, не «верх», а «подкладка» (ура) должна составлять предмет первойшей заботы. Слово «скромность» передает смысл понятия «уранисики» лишь приблизительно, переносно.

Журнал «Уранисики» постоянно печатал русскую художественную литературу, первым переводом явился пушкинский «Борис Годунов» (1893—1895, переводчик Дзангэцу Ан).

Миссия собрала фундаментальную библиотеку, построив для нее двухэтажное кирпичное здание. Книги выписывались из России и привозились теми, кто по каким-либо случаям туда ездил.

Из школ православной миссии вышло немало знатоков русского языка и литературы, которые трудились на ниве просвещения. Кониси Масутаро (1862—1940) после токийской семинарии учился в Киеве и Москве, был знаком с Л. Толстым, которому помогал переводить древнекитайский философский трактат Лаоцзы⁸. Им написана книга «Толстой — сын России» («Россия-но Торусутой»), переведен ряд произведений великого писателя — «Крейцерова соната», «Детство», «Два старика». Сэнума Какутаро, выпускник, а затем ректор токийской семинарии, переписывался с Л. Толстым [14, с. 304—306]. В 1903 г. им (совместно с Одзаки Коё⁹) была опубликована на японском языке первая часть «Анны Карениной».

Выдающейся переводчицей русской классики являлась жена Сэнума Какутаро — Сэнума Каё (Ямада Икуго). Среди ее переводов — «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева, рассказы И. Н. Потапенко, но больше всего А. П. Чехова. Его рассказы и пьесы печатались ею в крупнейших журналах: «Син сёсэцу» («Новая проза»), «Бунгэй курабу» («Клуб изящной литературы»), «Бунгэйкай» («Мир изящной литературы»), отдельно вышел сборник «Шедевры великого русского писателя Чехова» («Рококу бунго Чехов кэссаку сю», 1908).

К более позднему поколению русистов принадлежал Нобори Сёму (1878—1958), также питомец семинарии (выпуск 1903 г.). Его переводы и исследования в целом составили более 100 томов [4, с. 476—493].

В тяжелую годину русско-японской войны 1904—1905 гг. Николай, несмотря на шовинистическую атмосферу, воцарившуюся в Японии, оставался на своем посту. Под его руководством миссия оказывала значительную помощь русским военнопленным (в общей сложности их было в японских лагерях до 70 тыс. человек). Николай однажды высказал мысль, что надежду на примирение его старой и новой родины он возлагает на своих учеников. В дальнейшем многие выходцы из «братства Николая» действительно внесли свою лепту в дело взаимопонимания между народами России и Японии.

Примечания

¹ Илья Ильич Мечников (1845—1916) с 1888 г. работал в Пастеровском институте (Париж). Третий из братьев Мечниковых, Иван, чиновник, послужил прототипом героя рассказа Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича».

² Из Хакодате Ниндзима Дзё выехал в США, где учился в Амхерстском колледже. По образу этого учебного заведения он устроил школу в Киото (Досися, 1875) с намерением обучать подрастающее поколение «не для правительства, но для служения обществу».

³ Церковь в Хакодате действует поныне. Тщательно охраняемая как памятник старины, она является одним из главных объектов паломничества туристов на Хоккайдо.

⁴ От слова «катехизис» (греч.) — учебник исповедания христианской веры в виде вопросов и ответов. Встречается и написание «кати́хизис».

⁵ Воскресенский новодевичий монастырь первого класса учрежден в 1845 г. Сначала помещался на Васильевском острове (у храма Благовещения), с 1854 г. был переведен к Московской заставе.

⁶ М. А. Щурупов проявил себя в разных областях — как архитектор, живописец и скульптор. Среди его сооружений — надгробный памятник русским патриотам у Сампсониевского собора в Петербурге. Под его руководством реставрировалась Никольская единоверческая церковь (1886 г., находится на нынешней улице Марата).

⁷ Первые, еще нерегулярные номера «Сэйкё симпо» начали выходить с декабря 1879 г. 760 выпусков журнала (1881—1912) хранятся в Токийском университете (юридический факультет). Ныне издается его преемник — журнал «Сэйкё дзихо» («Православные вести»).

⁸ Русский перевод Лаоцзы был опубликован в основанном Н. Я. Гротом журнале «Вопросы философии и психологии» (1893).

⁹ Одзаки Коё (1867—1903) — глава писательского объединения «Кэнъюся» («Друзья по чернильнице»), автор популярных романов. Считался мастером стиля, обработанный им перевод «Крейцеровой сонаты» способствовал ее восприятию японскими читателями.

Литература

1. Ленин В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме.— Полное собрание сочинений. Т. 41.
2. Деятели революционного движения в России. Т. 2. Вып. 2. М., 1930.
3. Клевенский М. М. И. С. Тургенев и семидесятники.— Голос минувшего. 1914, № 1.
4. Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974.
5. Короленко В. Г. История моего современника. М., 1965.
6. Кропоткин П. А. Записки революционера. М., 1966.
7. Лавров П. А. Избранные сочинения на социально-политические темы. Т. 4 (1875—1876). М., 1935.
8. Маринов В. А. Русская революционная эмиграция в Японии и русско-японские отношения в начале XX века.— Народы Азии и Африки. 1973, № 1.
9. Мечников Л. И.— Дело. 1877, № 2.
10. Мечникова О. Жизнь Л. И. Мечникова. М.— Л., 1926.
11. Платонова А. Апостол Японии архиепископ Николай. Пг., 1916.
12. Плеханов Г. В. Сочинения. Т. 7. М.— Л., 1923.
13. Сато Сэйро. Мечников в Японии.— Литературное наследство. Т. 87 (Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860—1890 гг.). М., [б. г.].
14. Шифман А. Лев Толстой и Восток. М., 1960.
15. Ватанабэ Масадзи. Народоники то Нихон (Народники и Япония).— Россия-росиябунгаку кэнкю (Изучение русского языка и литературы). 1980, октябрь.
16. Накамура Ёсикадзу. Никорай сюкё-но сёкан ницу (Два письма епископа

Николая).— Мадо. 1984, № 3 (письмо Николая прочитано по фотокопии из архива Ямасита Рин).

17. *Накамура Синтаро*. Нихондзин то росиядзин. Моногатари нитиро дзимбуцу орайси (Японцы и русские. Повествовательная история общения выдающихся лиц). Токио, 1978.
18. Токё гайкокуго гакко канъин нараби сэйто итиран (Список служащих и учащихся токийской Школы иностранных языков). Архив университета Хитоцубаси, г. Кунитати.
19. *Metchnikoff Leon*. L'empire japonais; texte et dessins par Leon Metchnikoff. Genève, 1878.

ПЕРВЫЙ ИЗ ЯПОНСКИХ РУСИСТОВ

В истории современной японской литературы имя Фтабатэя Симэй занимает особое место. Основоположник реалистического направления, реформатор литературного языка, теоретик и практик переводческого дела, впервые в Японии художественно полноценно воссоздавший произведения иноязычных авторов, он был к тому же выдающимся знатоком и ценителем русского языка и литературы.

Можно с уверенностью сказать, что у нас сегодня редкая работа по современной японской литературе обходится без упоминания этого имени, однако, как это ни странно, ни книги, ни даже статьи, специально посвященной жизни и творчеству Фтабатэя, на русском языке до сих пор нет.

Безусловно, должно отдать дань всем сторонам его многогранной натуры, но нас главным образом интересует то, что Фтабатэй был первым из японских русистов, и рассказ о нем мы построим, следуя этой путеводной нити.

Его настоящее имя — Хасэгава Тацуноскэ. Он родился в 1864 г. в Эдо (старое название Токио), но, поскольку отец считал, что начинать учение мальчику следует подальше от столичной суеты, детские годы Тацуноскэ провел в городе Нагоя. Первым его наставником был дядя, познакомивший племянника с азами грамоты. Пяти лет Тацуноскэ отдали в частную конфуцианскую школу, через два года он был переведен в другую, где обучали французскому. Тацуноскэ любил читать и рисовать, предпочитая эти занятия шумным детским играм.

В 1875 г. семья переехала в город Мацуэ, где Тацуноскэ стал посещать сразу две частные школы. В одной из них преподавали физику, историю, географию, английский язык, в другой — китайскую классику. В период жизни в Мацуэ мальчик решил, что будет военным, и непременно генералом. Надо сказать, что подобные настроения у подростков в те годы были не редкостью, они подогревались всей атмосферой общественной жизни: экспансионистские планы в отношении Кореи стояли, что называется, на повестке дня. Тацуноскэ, однако, впоследствии достаточно убедительно продемонстрировал, что детские мечты не были просто навеяны временем: он трижды пытался поступить в военное училище, но ему помешала близорукость.

В 1878 г. четырнадцатилетний Тацуноскэ вновь в Токио. Он серьезен не по летам и усердно штудировал такие несходные дис-

циплины, как математика и китайская филология, слушает лекции Насимура Сигэки, философа, специалиста по этике.

Частые переезды, занятия в различных школах способствовали развитию внутреннего мира Хасэгава Тацуноскэ, расширению его социального опыта. Важнейшее значение в формировании мировоззрения и литературных взглядов Тацуноскэ имели его занятия на русском отделении токийской Школы иностранных языков, куда он поступил в 1881 г. Конкурс на русское отделение был очень высоким: из 250 претендентов только 48 успешно сдали вступительный экзамен. Но уже через месяц, когда была проведена контрольная проверка способностей учащихся к усвоению русского произношения, для продолжения учебы было оставлено лишь 25 человек.

Токийская школа состояла тогда из пяти отделений: французского, русского, английского, китайского и корейского. Преподавание некоторых предметов велось на иностранном языке. В пятилетнюю программу обучения входили история, география, философия, логика, математика, гимнастика и другие предметы. Преподавали в школе не только японцы, но и англичане, американцы, русские, китайцы.

На русском отделении сложился особый стиль преподавания: педагоги стремились привить учащимся любовь к русской культуре. Традиции были заложены Л. И. Мечниковым, братом знаменитого биолога. Из числа первых японских преподавателей русского языка назовем Итикава Бункити и Фурукава Цунэитиро — оба они обучались языку в России, а их педагогической деятельности предшествовала дипломатическая служба.

Тацуноскэ был старше своих одноклассников на два-три года, и он был не просто лучшим учеником, но признанным лидером во всех школьных делах. Он, например, организовал внеклассный кружок русского языка. Преподаватели с почтением относились к способному юноше, а товарищи его буквально боготворили. Тацуноскэ отличался необычайной усидчивостью и упорством. Он мог множество раз переписывать сочинения на русском языке, совершенствуя стиль, обретая навыки работы с текстом. Впоследствии это ему пригодится в писательской и переводческой деятельности.

В школьной библиотеке было около 300 русских книг, в их число входили учебники по истории, географии, арифметике, художественные произведения. Последними постоянно пользовались на языковых занятиях в качестве учебных пособий, но литература в программу обучения не входила.

Особую любовь учеников заслужил Николай Грей, русский эмигрант¹. Знакома аудиторию с шедеврами русской классической литературы, Грей, как правило, читал эти произведения вслух. Читал выразительно и этим приводил учеников в восторг. Вслушиваясь в голос учителя, они постигали интонационное богатство русской речи. Именно через осознание красоты русско-

го языка Хасэгава Тацуноскэ пришел к русской литературе. Вообще-то он поступал в токийскую школу с целью стать военным переводчиком (желание изучить язык потенциального противника Японии), но националистический пыл быстро прошел, увлечение же русской литературой оказалось глубоким и устойчивым. Познакомившись вначале с произведениями Гоголя, Достоевского, Гончарова, Тургенева, Тацуноскэ перешел к чтению статей Белинского и Добролюбова².

В 1885 г. по приказу министра просвещения Мори Аринори токийская школа была внезапно закрыта, русское отделение переведено в Токийскую коммерческую школу. Хасэгава немедленно оставил учение, так как он не желал заниматься в учебном заведении, которое субсидировалось правительством. Родители хотели, чтобы сын поступил в университет, но у него уже в те годы проявилась неприязнь к казенному духу государственных учебных заведений.

Знакомство с литературой, относимой к направлению критического реализма, проникновение в круг проблем, поднимаемых Гоголем, Тургеневым, Гончаровым, Достоевским, овладение сутью идей Белинского и Добролюбова — все это сыграло решающую роль в окончательном выборе Тацуноскэ жизненного пути.

После ухода из токийской школы начался новый период в жизни будущего писателя. В январе 1881 г., уже через четыре дня после того, как Тацуноскэ покинул стены школы, он отправился с визитом к известному писателю Цубоути Сёё. И встреча эта стала началом их многолетней дружбы. Цубоути стал для Тацуноскэ наставником и товарищем, он помогал ему советами, правил его рукописи, представлял их издателям, содействовал публикациям переводов. Любопытно признание Цубоути о том, что через Тацуноскэ он впервые познакомился с неведомой ему дотоле русской литературой, «позаимствовал» у своего ученика чувство самокритичности и страстное стремление к самосовершенствованию. Общение с Цубоути, знатоком английской литературы, подтолкнуло Тацуноскэ к занятиям английским языком — он брал уроки у американца Ф. У. Истлейка.

Однажды Тацуноскэ показал Цубоути свой давнишний перевод из Гоголя — из какого произведения, установить трудно, текст перевода не сохранился, известно только, что это был отрывок объемом около 30 страниц, что сюжет заключался в споре супружеской пары. Цубоути показалось, что женская речь в переводе звучит грубовато. Тацуноскэ настаивал на своем варианте, мотивируя это тем, что героиня — европейская женщина и ей несвойственно изъясняться как японке, что на Западе женщины и мужчины равноправны и потому никакой специфики «женской» речи нет. Этот случай послужил поводом для первой серьезной беседы друзей об особенностях разговорного стиля в художественном произведении.

В 1886 г. Тацуноскэ предпринял попытку перевести роман

И. С. Тургенева «Отцы и дети», который был озаглавлен им «Нравы нигилистов». И здесь переводчик столкнулся с немалыми трудностями, он не мог найти в японском адекватные русскому выражения. Он упорно работал над каждой строчкой, каждым словом, переписывал все по нескольку раз и все равно был недоволен результатом, считая, что дух и смысл оригинала переданы недостаточно точно. Перевод так и остался незаконченным.

Вскоре в печати появилась статья «Теория литературы», написанная явно под влиянием идей Белинского: две работы русского критика — «Идея искусства» и раздел «Драматическая поэзия» из «Разделения поэзии на роды и виды» — Тацуноскэ перевел на японский. В статье «Теория литературы», подразделяя литературу на дидактическую и реалистическую, автор высказался в пользу последней, потому что она «полно и верно отражает жизнь».

Вслед за этой статьей вышла другая — «Взгляды Каткова на искусство», где Тацуноскэ использовал собственный перевод одной из ранних работ публициста М. Н. Каткова, в молодости примыкавшего к кружку Н. В. Станкевича, близко знакомого с Белинским, Герценом, Бакуниным.

Летом 1886 г. двадцатидвухлетний Тацуноскэ начал писать роман «Плывущее облако» («Укигумо»). Через год первая часть его увидела свет. На обложке, однако, стояло имя Цубоути Сёё. Такая мистификация была произведена по ряду причин: во-первых, это было допустимо с точки зрения традиционной этики — имя литературного мэтра нередко почтительно выносилось на обложку; во-вторых, и Цубоути, и его ученик не без оснований полагали, что подобный тактический ход поможет неизвестному начинающему автору «пробиться». И наконец, в-третьих, в этом не было обмана: Цубоути действительно очень помогал Тацуноскэ в творческой работе.

С выходом в свет «Плывущего облака» впервые в печати появился псевдоним, избранный молодым автором — Фтабатэй Симэй. Звучал он необычно и даже странновато. Существует версия, объясняющая происхождение этого псевдонима: когда юный Тацуноскэ решил посвятить себя литературе, его отец, считавший подобные занятия недостойными мужчины, воскликнул в сердцах: «Чтоб ты пропал!» По-японски это звучит «кутабаттэ симаэ!»³.

В 1887 г. Фтабатэй попытался искать покровительства у известного издателя, выдающегося публициста Токутоми Сохо, которого искренне почитал за нашумевший бестселлер «Будущая Япония». Но Сохо, обычно активно поддерживавший литературных дебютантов, на этот раз отнесся к начинающему автору прохладно. Впоследствии он вспоминал об этом с некоторой долей раскаяния: «Я протянул ему камень вместо хлеба».

В этом же году Фтабатэй впервые испытал себя на педагогическом поприще — стал преподавать литературу в частной

женской школе. Однако вскоре его постигло разочарование: ученицы оказались не подготовленными к тому, чтобы понять смысл его рассуждений об идеализме и реализме, и спустя несколько месяцев он покинул школу.

В феврале 1888 г. была опубликована вторая часть «Плывущего облака», спустя два месяца — перевод статьи русского философа М. Г. Павлова «Различие между наукой и искусством». Возможно, выбор для перевода работ Каткова и Павлова объясняется тем, что Фтабатэй встретил упоминание об этих авторах у Белинского.

Исключительным событием в истории японской литературы стало появление в 1888 г. на японском языке произведений И. С. Тургенева «Свидание» и «Три встречи» (в японском переводе «Случайные встречи»). Эти переводы, выполненные Фтабатэем Симэй, принесли ему славу блестящего переводчика, что соответствовало действительности. Переводческая деятельность не мешала литературной работе: в 1887 г. увидела свет третья, последняя часть романа «Плывущее облако», на этот раз на титуле стояло: «Фтабатэй Симэй». Ко времени завершения работы Фтабатэй, судя по записям в дневнике, испытывал не радость, а разочарование и усталость: «Я не писатель и никогда им не стану». Требовательность к себе была столь велика, что недовольный своим сочинением автор впал в глубокую депрессию, едва не приведшую к самоубийству.

В конце девятнадцатой главы романа стояло слово «финал». Однако несколько десятилетий спустя среди критиков появилось мнение, что роман не был дописан, ибо в нем отсутствует развязка, а кроме того, в дневниках Фтабатэя обнаружены свидетельства, что у автора были планы иного завершения произведения. Но здесь нам следует учитывать, что в процессе творческой деятельности изменения первоначальных замыслов и целей неизбежны и естественны. Окончание же романа на незавершенной ноте может быть объяснено с точки зрения японской художественной традиции: японская поэтика не предполагает обязательности развязки, сюжетная завершенность считается признаком банальности.

Все исследователи романа «Плывущее облако» отмечают его новаторский характер.

Известно, что метод критического реализма, с которым связаны высшие достижения русской классической литературы, сыграл существенную роль в формировании реалистического направления и в японской литературе в конце XIX в. Первым произведением, относимым к этому направлению, является «Плывущее облако», автор которого испытал на себе влияние идей русской критической мысли и художественного творчества русских писателей.

Рискнем утверждать, что язык Тургенева, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского сыграл определенную роль в формировании языка художественной литературы Японии, ибо с этим

важным процессом также связано имя Фтабатэя. Его справедливо называют создателем нового японского литературного языка. Важно, что Фтабатэй участвовал в этом процессе как писатель и как переводчик.

Фтабатэй Симэй был знаком с работами В. Г. Белинского, в которых великий критик, выступая за развитие реалистического направления, выдвигал и требование народности литературного языка, протестовал против стилистических ограничений, мешавших выработке общенациональной литературной нормы. Эти мысли Белинского произвели на Фтабатэя глубокое впечатление. И он избрал своим девизом дальнейшей работы «гэмбун итти» — сближение книжного языка с разговорной речью.

И уже в «Плывущем облаке» Фтабатэй проявил себя решительным противником сугубо книжного стиля. Работая над романом, он одновременно переводил Тургенева. И вот тогда Фтабатэй понял, что в русском языке нет столь сильного разрыва между письменным и разговорным стилями. И это понимание сказалось на языке «Плывущего облака».

Японская литература конца прошлого столетия столкнулась с теми же проблемами, которые несколько раньше стояли перед русской литературой. Когда Фтабатэй приступил к переводу тургеневских рассказов, он был только на пороге поисков нового литературного языка. Не исключено, что «Свидание» и «Три встречи» привлекли Фтабатэя еще и потому, что в этих рассказах он нашел то, что искал, — меру проникновения живой речи в литературное произведение. Во всяком случае, переводя «Свидание», Фтабатэй впервые воспользовался стилем «гэмбун итти». Фтабатэй стремился к языку, доступному и понятному всем, и достиг цели: ему удалось сочетать новаторские элементы с традиционными. С великим Данте, написавшим «Божественную комедию» на итальянском языке, сопоставляют японские ученые Фтабатэя, приравнивая его усилия по созданию «гэмбун итти» к тому труду, который затратили писатели Возрождения, чтобы перейти с латыни на родной язык.

Фтабатэй никогда не писал теоретических работ о «гэмбун итти», не выступал с призывами, не принимал участия в спорах вокруг этой проблемы. Неизменно требовательный к себе, он полагал, что его собственная работа в этой области не принесла желаемого результата. Однако уже современники рассудили иначе: говорили и писали о том, что перевод тургеневского «Свидания» поражает новизной, пленяет свежестью стиля, а преодоление разрыва между письменной и разговорной речью воспринималось как переворот в литературном языке.

Переводы Фтабатэя стали неотъемлемой принадлежностью японской литературы, но крайне важно и то, что они сыграли свою роль в пропаганде литературы русской. Фтабатэй первый привлек внимание японцев к одной из величайших литератур мира.

Отец вышел в отставку, материальное положение семьи резко ухудшилось, и в жизни Фтабатэя наступили тяжелые времена. В поисках выхода он обдумал и отверг множество вариантов устройства своей судьбы. Так, ему пришлось в голову преподавать где-нибудь в провинции английский. Это не просто давало бы заработок, но позволило бы уделить больше времени самообразованию, отдаться любимому занятию — чтению. Однако и от этого варианта он отказался, так как счел свои познания в английском недостаточно глубокими. Все решила случайная встреча Фтабатэя с бывшим преподавателем токийской Школы иностранных языков Фурукава Цунэитиро, который работал в Управлении по делам печати при кабинете министров. Фурукава охотно предложил своему питомцу помощь в устройстве на работу.

В управлении Фтабатэй прослужил девять лет. Его обязанности были несложными — он переводил с английского газетные и журнальные статьи. С работой справлялся легко, был материально обеспечен, пользовался уважением сослуживцев. Настроение у него стабилизировалось, изменилось поведение — он стал общительным, не чурался компаний.

Отрыв от литературной работы сказался на образе жизни Фтабатэя. Теперь его часто видели в барах, ресторанах, сомнительных заведениях. Однажды во время поездки в провинцию в одном из публичных домов он встретил ту, которая стала его женой. Связывать жизнь с женщиной, которая была ему неровней, было для Фтабатэя не подвигом, а естественным движением души. Он искренне верил, что сможет изменить ее натуру, пробудить в ней лучшие свойства. В 1889 г. двадцатилетняя Цунэ родила сына, спустя пять лет — дочь. Но Цунэ оказалась не приспособленной к семейной жизни, она не смогла избавиться от дурных наклонностей. В конце концов они развелись. Это было сделано по настоянию родителей Фтабатэя, которым с самого начала претил этот брак.

Впечатления от неудавшейся семейной жизни нашли отражение в сочинении, написанном Фтабатэем по-русски, — «Записки ревностного мужа». (Надо думать, Фтабатэй имел в виду «ревнивого».) «Записки» по форме — личный дневник и при жизни писателя не публиковались.

В 1896 г. увидел свет первый сборник переводов Фтабатэя. Книга получила название «Неразделенная любовь» по одному из включенных в нее произведений — так Фтабатэй озаглавил тургеневскую «Асю». Подобную замену Фтабатэй считал необходимой, ибо русские имена и фамилии, переданные к тому же в японской транскрипции, ничего не говорили читателю-японцу. Фтабатэй в самом названии стремился отразить основную идею произведения, тогда как в 80—90-е годы прошлого века в Японии при переводе западной литературы было принято интриговать читателя броскими заголовками. Так, «Рудин» получил название «Перекасти-поле», «Петушков» — «Роковые узы». В наз-

вании «Неразделенная любовь» нашли отражение и светлая грусть, пронизывающая повесть, и в какой-то мере отношение переводчика к ее героям.

В сборник «Неразделенная любовь» вошли заново выполненные переводы «Свидания» и «Трех встреч». Уже первое появление этих рассказов на японском языке в 1888 г. произвело сенсацию, но Фтабатэй счел нужным восемь лет спустя вернуться к ним и существенно переработать. Наличие двух вариантов перевода, принадлежащих одному переводчику, — явление сравнительно редкое и потому представляющее особый интерес. Изменения, внесенные Фтабатэем, говорят о том, сколько упорства и труда вкладывал он в овладение тонкостями языка. Ему удалось преодолеть некоторые трудности, с которыми прежде он справиться не мог. Помогли и возросшее литературное мастерство, и немалый к этому времени переводческий опыт.

Если уже «Свидание» и «Три встречи» стали событием в литературной жизни, то после выхода в свет «Аси» Фтабатэй обрел подлинную славу.

За этим последовала целая серия новых переводов — «Портрет» Гоголя, «Сон» и «Рудин» Тургенева. К активной литературной деятельности Фтабатэй вернулся после почти шестилетнего перерыва.

Как мы видим, чаще всего Фтабатэй обращался к произведениям И. С. Тургенева. Он не скрывал своего восхищения этим писателем, духовно ему близким своим обостренным чувством совести, преданностью идеалам добра и справедливости, верностью принципу следовать правде жизни. Фтабатэй оказался в числе многих писателей как на Западе, так и на Востоке (Генри Джеймс, Кристиан Эльстер, Юй Дафу), которые попали в плен личности Тургенева.

Чем руководствовался Фтабатэй, выбирая произведения для перевода? Только ли личными пристрастиями? Думается, его выбор был продиктован в первую очередь потребностями японской литературы и общества. Seriously озабоченный поиском путей обновления родной литературы, Фтабатэй увидел в произведениях Тургенева идеал, к которому надлежало стремиться.

Многие зарубежные авторы говорят о том, что творчество Тургенева — великолепный объект для изучения страны и народа. И Фтабатэй получил из произведений Тургенева первое представление о России, которая в то время была малоизвестна японцам.

Казалось бы, при благоговейном отношении Фтабатэя к Тургеневу герои переводимого произведения должны были бы в точности соответствовать тургеневским. Однако работа Фтабатэя над переводом всегда была сугубо личностным процессом, и можно видеть, как меняется отношение Фтабатэя к героине на протяжении повести. Но духовный облик Аси и у самого Тургенева тоже меняется к концу повествования. Несчастливая любовь, через которую довелось пройти наивной и

мечтательной девочке, сделала ее более зрелой. Заботясь о том, чтобы поведение героини не противоречило читательскому опыту, Фтабатэй стремится сделать Асю близкой и понятной японскому читателю. Создается даже ощущение, что он с радостью воспроизводит как перемены в отношении Н. Н. к Асе, так и перемены в самой Асе, поскольку новый облик героини, нежный и женственный, больше соответствует его национальным представлениям.

Перевод был сопряжен с большими трудностями. В наши дни свидетельствует японский переводчик Такаяма Акира⁴: «Фтабатэй промучился несколько дней, не находя способа перевести слово „люблю“: в японском языке даже в беседах между юношами и девушками это слово ранее не употреблялось, и он слова Аси „Нет, нет, я никого не хочу любить, кроме тебя...“ перевел: „Нет, нет, я ни о ком, кроме тебя, не хочу и думать...“» В данном случае переводчику удалось найти адекватную тургеневской фразу, особенно если учесть, что глагол «омоу» имеет несколько значений, в том числе и «любить».

Уже опытным переводчиком Фтабатэй приступил к работе над таким большим и сложным сочинением, как «Рудин». Этот роман, который создавался в предреформенной России, критики называли знаменем времени. И перевод романа в Японии, где феодальные пережитки тесно переплелись с противоречиями капиталистической эпохи, также был знаменем времени. Фтабатэй понял и оценил идеи тургеневского романа. Совершенное знание русского, понимание тех событий и явлений, о которых говорится в «Рудине», творческое владение средствами родного языка позволили Фтабатэю верно отразить эволюцию характера главного героя. Однако и на этот раз Фтабатэй столкнулся с трудностями, связанными с передачей на японском языке некоторых терминов и выражений, например слов «космополитизм» и «народность», используемых героями в полемике и спорах. И здесь Фтабатэй пошел по пути приблизительного перевода.

Тургенева называли великим певцом любви, эта тема всегда волновала писателя. И в романе «Рудин» ей отводится особое место. В переводе Фтабатэя одному русскому слову «любовь» соответствует четырнадцать различных синонимов, причем выбор того или иного слова зависит от характера чувства, переживаемого героем, от взаимоотношений между персонажами, конкретных ситуаций. Благодаря этому Фтабатэй добился такой точности и правдивости в описании переживаний тургеневских героев, что это привело в восхищение японских читателей и критиков.

Проблема, каким должен быть художественный перевод, вообще волновала Фтабатэя. Он пытался выработать собственный метод художественного перевода.

Одним из основных принципов перевода Фтабатэй считал воспроизведение ритма и мелодики иностранного произведения.

Музыку русской речи Фтабатэй уловил еще в годы учебы в токийской школе, где преподаватель читал русские книги вслух. Кроме того, Фтабатэй вообще был музыкально одаренной натурой, любил песенный сказ, музыкальную декламацию. Он говорил, что никогда не приступал к переводу, не прочитав предварительно оригинала вслух. Можно думать, что внимание Фтабатэя к тургеневским произведениям было вызвано помимо прочего и любовью к музыке речи, ведь не случайно свою переводческую деятельность он начал с рассказа, мелодичностью которого пленялось не одно поколение читателей. В первых переводах Фтабатэй пытался даже копировать синтаксический рисунок оригинала. Естественно, что такая работа над формой доставляла много мучений, однако впоследствии Фтабатэй избавился от скованности, вызванной зависимостью от оригинала.

Принципиально важным считал Фтабатэй и бережное отношение к оригиналу. Необходимым условием для работы над художественным переводом Фтабатэй считал сохранение «поэтической идеи» автора. Если, говоря об эволюции творческого мастерства Фтабатэя, можно утверждать, что количество неточностей уменьшалось по мере накопления им переводческого опыта, то «поэтическую идею» Тургенева ему удалось передать уже в самом первом своем переводе. Несомненно, определенную роль в этом сыграло то обстоятельство, что мироощущение русского писателя было во многом близко его японскому переводчику. Благодаря таланту и большому труду Фтабатэя Симэй произведения великого русского писателя стали неотъемлемой принадлежностью литературной истории Японии.

В 1897 г. Фтабатэй Симэй ушел со службы и в следующем году поступил на работу внештатным преподавателем русского языка в военное училище. Но вскоре вновь по рекомендации Фурукава Цунэитиро он приступает к преподаванию в токийской Школе иностранных языков, той самой, в которой когда-то учился сам. С приходом Фтабатэя популярность русской литературы возрастает. Фтабатэй продолжает традиции своего учителя Николая Грея: в качестве пособий для обучения языку он использует лучшие образцы русской литературы. Студенты любят Фтабатэя, и все же через три года он уходит из школы: беспокойная, увлекающаяся натура, он не мог подолгу заниматься одним и тем же. В поисках своего истинного предназначения Фтабатэй испробовал себя во многих видах деятельности, но нигде не находил полного удовлетворения.

Фтабатэй женился вторично, на этот раз на своей двадцатилетней служанке, и в 1902 г. уехал в Харбин, устроившись на работу в торговую фирму Токунага. Оттуда Фтабатэй отправился в Пекин, где поступил на службу в полицейское управление, но уже летом 1903 г. вернулся на родину. Сразу же начал переводить еще один роман И. С. Тургенева, на этот раз «Дым». Эта работа осталась незавершенной. Вскоре Фтабатэй публикует перевод очерка Ю. Л. Ельца «Амурская героиня».

ня»: в нем речь шла о жительнице г. Благовещенска А. И. Юдиной, проявившей истинное мужество во время осады города⁵. Фтабатэя, глубоко чтившего прекрасных, самоотверженных тургеневских девушек, привел в восхищение чистый и сильный характер «русской Жанны д'Арк». Он поместил очерк в женском журнале — в назидание своим соотечественницам. Привлек его внимание рассказ «История одной коммуны» И. Потапенко, сочинения которого пользовались в то время популярностью. В рассказе описывались возникновение и распад коммуны, созданной четырьмя бедными студентами (по-японски рассказ назывался «Коммуна четырех»), объединившимися, чтобы облегчить свое существование. Фтабатэя, по-видимому, привлекли живые картины студенческого быта, изображенные с юмором, и искреннее сочувствие автора героям.

И вот происходит серьезная перемена в жизни Фтабатэя: он становится корреспондентом газеты «Осака Асахи симбун». Фтабатэй не прерывает активной переводческой деятельности. По характеру выбираемых им произведений можно догадаться, чем жила в то время Япония, что было «у всех на устах». Это русско-японская война. Военной тематике посвящен переведенный им рассказ В. М. Гаршина «Четыре дня», в котором нашел отражение личный опыт автора — участника русско-турецкой войны. Надо думать, Фтабатэю была близка гуманистическая позиция Гаршина: в рассказе звучит осуждение жестокости войны, бессмысленности кровопролития. Выходит в свет перевод рассказа Л. Н. Толстого «Рубка леса» (японское название — «Винтовка в изголовье»), также отражающего военную тему.

Фтабатэй не оставляет без внимания творчество своего любимого писателя — И. С. Тургенева: переводит один акт пьесы «Завтрак у предводителя» (по-японски «Дурень»). Любопытно, что действие перенесено в Японию, герои носят японские имена. Как известно, такого рода переделки были характерны для раннего этапа взаимодействия японской литературы с литературой европейскими, и то, что Фтабатэй, основоположник художественного перевода, прибегнул к такому способу передачи иноязычного текста, выглядит странным. Опытный и знающий переводчик, он, видимо, имел какие-то резоны, побудившие его обратиться к такой разновидности вольного перевода. Во всяком случае, в предисловии к следующей публикации «Жена русского» Фтабатэй прямо заявлял, что это не перевод и не оригинальное произведение, а переделка, но, подписав рассказ своим именем, он не указал имени автора оригинала. Долгое время авторство приписывалось Гаршину. Однако, как удалось выяснить, это на самом деле переложение рассказа И. Щеглова «Невозможный характер». И. Щеглов — псевдоним И. Л. Леонтьева. В рассказе с юмором описывается семейная жизнь некоего писателя Терebeneва. Может быть, Фтабатэю, который так и не создал счастливого домашнего очага — со вторым браком ему тоже не повезло, — оказалась близка тема рассказа?

Годы войны (1905—1906) отмечены активной переводческой деятельностью. Фтабатэй обращается к творчеству М. Горького, переводит рассказы «Каин и Артем», «Тоска», «О сером», на страницах газеты «Токио Асахи симбун» напечатан перевод рассказа Гаршина «То, чего не было» (японское название — «Трава без корней»). Эта притча своим глубоко метафоричным содержанием могла привлечь Фтабатэя, склонного к меланхолии, поискам смысла жизни, философским раздумьям.

Спустя много лет после первой попытки Фтабатэй возвращается к творчеству Н. В. Гоголя — переводит «Старосветских помещиков», по-японски повесть названа «Люди прежних лет».

К этому же периоду относится увлечение Фтабатэя языком эсперанто. Во время поездки в Харбин он познакомился с Ф. А. Постниковым, который возглавлял общество эсперантистов во Владивостоке. В 1902 г. Фтабатэй вступил в члены русского общества, а в 1906 г. выпустил первый в Японии учебник эсперанто и хрестоматию. Он написал также несколько статей об этом языке, печатавшихся в периодике. В 1905 г. Ф. А. Постников уехал в Америку, но их переписка с Фтабатэем продолжалась. Они мечтали о том, чтобы с помощью эсперанто установить широчайшие международные контакты.

Возвращается Фтабатэй и к писательской работе: спустя семь лет после «Плывущего облака» появляется новый роман. Это «Его образ» («Соно омокагэ»). Роман печатается с октября по декабрь 1906 г. в газете «Токио Асахи симбун». Развязка в романе несколько напоминает финал «Рудина», которого, как мы помним, Фтабатэй перевел еще в 1897 г.

Как обычно, Фтабатэй пристально следит за русской литературой. Примечателен такой факт: брошюра с рассказом народовольца П. С. Поливанова «Кончился», посвященным памяти друзей автора, замученных в Алексеевском равелине Петропавловки, была выпущена ростовским книгоиздательством «К свету» в 1906 г., а уже в феврале 1907 г. появился ее японский перевод, выполненный Фтабатэем.

Фтабатэй продолжает переводить М. Горького. В 1907 г. появляется «Ошибка» (по-японски «Двое сумасшедших»), «Дед Архип и Ленька» («Нищие»). Особо следует отметить вышедший в этом же году перевод «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя, произведение исключительно сложное для передачи на другом языке. В январе под названием «Кровавый смех» опубликован рассказ Л. Андреева «Красный смех». Фтабатэй не только переводил русскую литературу, но и писал о ней: выходят его статьи «Очерк русской литературы», «Русский символизм».

В новом (и последнем) романе Фтабатэя «Обыкновенный человек» («Хэйбонся», 1907), несомненно автобиографическом, нашли отражение его первая любовь и чувство к женщине много старше его по возрасту, пришедшее к нему в зрелые годы, когда он уже стал известным литератором.

В 1908 г. Фтабатэй перевел с русского эссе Анджея Немцевского «Люблю» и рассказ Болеслава Пруса «Михалко» (по-японски «Михайло-дурачок»). Обращение к польской литературе было неслучайным: Фтабатэй поддерживал дружеские отношения с ученым-востоковедом Брониславом Пилсудским. Сохранилось шестнадцать писем Пилсудского Фтабатэю, написанных по-русски. В них затрагиваются как личные вопросы, так и проблемы польско-японских и русско-японских литературных связей. Через Б. Пилсудского Фтабатэй надеялся установить контакты с русскими литературными кругами. Ему удалось вступить в переписку с известным журналистом, активным деятелем народничества Н. Ф. Анненским, который сотрудничал в ежемесечном литературном, научном и политическом журнале «Русское богатство». От имени редакции Н. Ф. Анненский предложил Фтабатэю страницы «Русского богатства» для очерков о внутренней жизни Японии. Участие Фтабатэя в журнале, по всей видимости, не состоялось, но его переписка с Анненским — конкретное и прямое свидетельство настойчивого желания японского писателя к установлению контактов с деятелями русской культуры.

Паразитальная по масштабам переводческая деятельность сочиталась у Фтабатэя со стремлением познакомить русскую аудиторию с культурой Японии, поэтому он принял предложение сотрудничать в иллюстрированном еженедельнике «Восток», который издавался в Иокогаме русским журналистом Л. Подпахом. Журнал был создан для того, чтобы знакомить русское общество с политической, экономической и общественной жизнью стран Дальнего Востока — Японии, Китая, Кореи. Видное место на страницах еженедельника отводилось японской литературе. В первом и втором номерах за 1908 г. был напечатан перевод на русский язык отрывка из романа Мори Огай «Танцовщица» (в журнале — «Моя танцовщица»).

В нашем распоряжении имеется только первый номер еженедельника, единственный экземпляр которого хранится в библиотеке восточного факультета ЛГУ. Известно, однако, что в третьем—пятом номерах журнала был напечатан перевод рассказа Куникида Doppo «Говядина и картофель», выполненный Фтабатэем. Об этом свидетельствуют письма Подпаху, из которых ясно, что эти переводы он редактировал. Поскольку Фтабатэй хорошо владел русским, то Л. Подпаху осталось лишь внести редакторскую правку. Не исключено, что участие Подпаху в редактировании текста привело к тому, что переводы подписывались инициалами П. Х., их можно расшифровать как заглавные буквы фамилий редактора и переводчика — Подпах, Хасэгава.

Журнал «Восток» просуществовал всего четыре месяца, до мая 1908 г., продолжить издание помешали материальные затруднения.

Весной 1908 г. в Японию приехал известный русский жур-

налист и писатель Василий Иванович Немирович-Данченко, брат знаменитого режиссера. По поручению газеты «Асахи» Фтабатэй сопровождал его в поездке по стране. Он не просто выполнял обязанности гида, гостю повезло, в лице Фтабатэя он обнаружил единомышленника. Фтабатэй стремился всячески скрасить его пребывание в Японии, выполнял массу дел, выходявших за рамки его прямых обязанностей. Так, при посещении гостем театра Но Фтабатэй специально для него перевел на русский пьесу «Ночное нападение братьев Сога». Уезжая, Немирович рекомендовал редакции «Асахи» послать Фтабатэя в Россию в качестве корреспондента.

Перед отъездом Фтабатэя в Петербург друзья-литераторы устроили ему прощальный вечер. Расставаясь с ними, Фтабатэй говорил, что видит свою главную задачу в том, чтобы переводческой деятельностью способствовать взаимопониманию между русскими и японцами. Он уезжал в Россию с надеждой, что сумеет осуществить свои большие планы.

Проехав через всю страну с востока на запад, он прибыл в Петербург в июле 1908 г. и поселился неподалеку от тех мест, где жили герои Достоевского, одного из самых любимых им писателей. Но в квартире 40 дома № 13 по Столярному переулку он прожил недолго. Уже осенью 1908 г. он слег, дала себя знать неврастения, обострилось давнее заболевание центральной нервной системы.

В краткие периоды улучшения Фтабатэй садился за письменный стол. Он успел написать статьи «Влияние русской литературы на японскую» и «Заметки о русской столице». Но вскоре состояние здоровья ухудшается настолько, что о работе не может быть и речи. Зимой на похоронах великого князя Владимира он простудился и заболел воспалением легких. Ослабленный организм не в силах был противостоять новому недугу. Развился злокачественный туберкулез легких — такой диагноз поставил доктор О. Мориц из Александровского госпиталя, куда поместили Фтабатэя. Друзья решили отправить его на родину. По пути в Японию, в районе Бенгальского залива, Фтабатэй скончался на борту парохода 10 мая 1909 г. Ему было сорок пять лет.

Взыскательный мастер, беспокойный человек, трудолюбивый художник — таким предстает перед нами Фтабатэй Симэй. С юных лет через всю жизнь он пронес искреннюю и глубокую любовь к великой русской литературе, стремясь переводческой и педагогической деятельностью способствовать культурному сближению русского и японского народов на основе взаимного уважения, справедливости и добра.

Примечания

¹ Подробно о нем см. статью Г. Д. Ивановой в настоящем сборнике.

² Еще в школе Фтабатэй пытался переводить Гоголя. К сожалению, мы не знаем название произведения, так как рукопись перевода не сохранилась.

³ Точное написание псевдонима — Футабатэй, однако в первом слоге «у» редуцируется (так же как и в слове «кутабаттэ»), и по традиции в русской транскрипции принято это «у» опускать.

⁴ Из выступления Такаямы на международном симпозиуме по проблемам перевода (М., 1978).

⁵ «Трехнедельная осада Благовещенска в последнюю китайскую войну явилась событием, небывалым в истории. Действительно, с сотворения мира не было еще примера, чтобы граждане города подверглись бомбардировке на праздничном гулянье, начатой врагом из-за границы, на расстоянии 400 саженей, с возведенных им для этой цели батарей и ложементов на противоположном берегу Амура. Естественным следствием такого явления была всеобщая паника, а потом как реакция подъем народного духа и лихорадочная деятельность по приведению к обороне под дождем пуль и снарядов совершенно беззащитного города, из которого даже уведены были почти все войска» [1, с. 5—6].

Л и т е р а т у р а

1. *Елец Ю. Л.* Амурская героиня: При осаде Благовещенска китайцами.— М. Типография А. С. Забалуева, 1901.
1. *Карлина Р. Г.* Белинский и японская литература.— Литературное наследство. 1960, № 56.
3. *Фтабатэй Симэй.* Дзэнсю (Полное собрание сочинений). В девяти томах. 2-е изд. Токио, 1981.
4. *Ясуи Рёхэй.* Фтабатэй Симэй. Подопафу сёкан (Переписка Фтабатэя Симэя и Подпаха). Токио, 1966.
5. *Ryan M. G.* Japan's First Modern Novel «Ukigumo» of Futabatei Shimei. N. Y., 1967.

УНИВЕРСИТЕТ ВАСЭДА И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Университет Васэда — в распространении русской литературы в Японии ему принадлежит особая роль.

Основателем университета был маркиз Окума Сигэнобу (1833—1922), один из активных участников революции Мэйдзи. Он организовал Партию кайсинто (Партию обновления), играл значительную роль в государственной жизни, был министром иностранных дел и премьер-министром.

В конце прошлого века, когда перед новой Японией встала задача просвещения молодежи и приобщения ее к европейской культуре, маркиз Окума в 1882 г. основал Токийское специальное училище (Токио сэммон гакко). Его первым директором стал приемный сын маркиза Окума Хидэмаро.

На старых фотографиях видно скромное здание колледжа в окружении рисовых полей — в то время площадь Токио была куда меньше, чем теперь. От названия местечка Васэда — «Поле, где раньше всего созревает рис» — и пошло название университета, который был создан здесь в октябре 1902 г. на основе Токийского специального училища. Его первым ректором стал маркиз Окума Сигэнобу и оставался им до самой смерти. В память о заслугах Окума Сигэнобу перед главным зданием университета ему установлен бронзовый памятник, именем его назван и дом приемов (Окума кайкан), где проходят торжественные церемонии.

Задачей университета Васэда с самого начала было дать своим питомцам широкое образование. На филологическом факультете изучались и японская литература, и литература европейских стран — английская, французская, немецкая. На должность декана филологического факультета был приглашен Цубоути Сёё (1859—1934) — блестящий, широко образованный человек, писатель, реформатор японской литературы. В молодые годы он опубликовал свой знаменитый трактат «Сущность романа», который познакомил японцев с теорией европейского романа, призывал к обновлению японской литературы. Цубоути Сёё был лучшим японским шекспироведом своего времени, перевел все пьесы Шекспира. Личность, труды, интересы Цубоути Сёё оказали большое влияние на характер преподавания на филологическом факультете — заведующие отделениями факультета были самые образованные люди, эрудированные в своей области.

Русское отделение университета Васэда возникло позже дру-

гих — в 1920 г., и связано оно с именем профессора Катаками Нобуру (1884—1928). Его ученик, профессор Курода Тацуо, писал о нем: «Профессор Катаками был первым человеком в Японии, кто открыл путь подлинно научному изучению русской литературы» [12, с. 277].

Фотографии сохранили облик Катаками: высокий крутой лоб, цепкие глаза за стеклами очков; общее впечатление — целеустремленная энергия.

Катаками родился в префектуре Айти в семье небогатого помещика [14, с. 383]. С юности любил литературу, писал стихи. В токийском колледже учился на отделении философии и английского языка. Из-за болезни учение на время пришлось бросить, Катаками вернулся домой, работал учителем в начальной школе. Под псевдонимом Тэнгэн печатал стихи в прогрессивном журнале того времени «Синсэй» («Новый голос»). В 1903 г. Катаками поступил на английское отделение университета Васэда и сразу обратил на себя внимание своими блестящими способностями. В студенческие годы он выпустил сборник переводов выдающегося английского поэта Теннисона. После окончания университета в 1907 г. по рекомендации Цубоути Сёё Катаками некоторое время работал в журнале «Васэда бунгаку» («Литература Васэда»), а через год сам начал преподавать.

Его литературные симпатии от традиционного, сентиментально-романтического Теннисона переходят к Йитсу, крупнейшему ирландскому поэту и драматургу, реформатору поэзии, драмы и театра. Катаками привлекают в Йитсе его пафос возрождения национальной культуры и поддержка национально-освободительного движения ирландского народа против английского владычества. Катаками много пишет. В 1914 г. выходит сборник его статей «Требования жизни и литература». Он отдает дань распространенному в то время натурализму, под которым, собственно говоря, подразумевался реализм.

Как известно, после русско-японской войны, закончившейся поражением России, русская литература завоевала умы японской интеллигенции. Писатели учились у великих русских писателей правдивому изображению человека и общества, проникновенному психологизму, черпая в их произведениях новые свободололюбивые мысли и идеи. А читающая публика любила русскую литературу за ее высокую человечность, духовность, сострадание к униженным и оскорбленным. Не прошел мимо этого влияния и Катаками. Он читает в переводах на английский и японский Л. Толстого и Достоевского. Его потрясает личность Толстого: одной из первых прочитанных им книг о Толстом была книга Мережковского «Великие спутники». В 1909 г. в журнале «Васэда бунгаку» он пишет статью «Оценка литературная и оценка человеческая», в которой наряду с Мопассаном и Генри Джеймсом разбирает личность и творчество Толстого. Потом его интерес привлекает Достоевский. Он пере-

водит с английского «Записки из Мертвого дома», пишет статьи о Раскольникове, братьях Карамазовых. Интерес к русским писателям возбудил в Катаками интерес к России, ее народу, ее истории, общественному сознанию. Он читает все, что печатается на эту тему, собирает книги о России.

Как-то в разговоре со своими учениками Катаками сказал, что начал изучать английский язык, считая, что через него можно изучить литературу всех стран. Но русская литература стала таким явлением, что для ее подлинного постижения требовалось знание русского языка. Катаками, которого друзья называли «гениальным лингвистом», берется за русский язык. В течение года он занимается в Токийском институте иностранных языков. А затем университет Васэда решил командировать Катаками на три года в Россию для изучения русской литературы. Читать по-русски Катаками уже мог, но ему нужна была практика разговорной речи. Начинаящий писатель Акита Удзяку порекомендовал ему с этой целью выпускника русской духовной семинарии японца Найта, а вскоре Акита познакомил Катаками со своим другом — слепым русским поэтом Василием Ерошенко [6, с. 61].

Перед поездкой в Россию Катаками уже был хорошо знаком с ее историей, культурой, религией, общественными отношениями. Но первым русским человеком, которого он близко узнал, был Ерошенко, внесший эмоциональную ноту в его науку постижения России.

Как пишет биограф Василия Ерошенко Такасуки Итиро [16, с. 80—83], молодые люди — Акита Удзяку и Катаками Нобуру — вместе с Ерошенко ходили смотреть пьесу Ф. Сологуба «Победа смерти». Ерошенко начинает заниматься со своими японскими друзьями русским языком. Когда приблизилось время отъезда Катаками в Россию, он предложил Ерошенко вместе с ним отправиться в путешествие по Хоккайдо, чтобы отдохнуть и одновременно совершенствоваться в устной речи. Это было в июле 1915 г. Они шли пешком по малолюдным полям и лугам: Хоккайдо, самый северный из японских островов, был в то время совсем слабо заселен, его более прохладный климат породил природу, напоминающую среднюю полосу России; там росли березы, трава покрывала землю зеленым ковром. Катаками подробно рассказывал обо всем, что видел вокруг. Вечерами, когда они отдыхали, Ерошенко брал свою неразлучную балайку и пел Катаками русские песни, особенно часто — «Бродяга к Байкалу подходит...».

Можно не сомневаться, что это путешествие кроме разговорной практики дало Катаками и нечто большее. Слепой Ерошенко — Эро-сан, как звали его японцы, — вызывал не жалость, а восхищение. Этот высокий, белолицый, с копной светлых волос слепец, объездивший полмира, не через книги, а воочию явил ему черты русского характера: мечтательность, мягкий лиризм и вместе с тем удаль и широту души.

4 октября 1915 г. Катаками отправляется в Россию — плывет пароходом до Владивостока, а оттуда едет поездом в Петроград. Из окна вагона он видит широкие просторы Сибири, проезжает Байкал — о нем еще недавно пел ему Ерошенко, — поля и перелески средней полосы, деревни и людей, занятых повседневным трудом, тех русских, о которых знал по Толстому и Достоевскому, но чтобы понять их, он отправился в это путешествие, предпочтя Россию Англии и США.

В Петрограде Катаками живет две недели и 3 ноября приезжает в Москву. Там он с разочарованием обнаруживает, что ни в Московском университете, ни в Городском народном университете Шанявского, куда он ходит на лекции, нет профессоров по современной русской литературе, а его особенно интересовал именно современный литературный процесс. Виной тут была и русско-германская война, а кроме того, ряд профессоров вышли из Московского университета в знак протеста против реакционной политики министра народного просвещения Кассо, проводившего репрессии против революционно настроенных студентов. Ушел из университета и уехал в Петроград лучший специалист по современной литературе профессор Сакулин. Об этом сказал Катаками недавний выпускник Московского университета А. В. Позднеев, в будущем известный филолог, к которому у Катаками было рекомендательное письмо от Сэнума Какусабура, ректора Токийской духовной семинарии, переводчика «Анны Карениной».

Как писал сам Катаками, у него было даже поползновение уехать в Петроград, чтобы встретиться с Сакулиным, но ему это не удалось. В Москве он слушает лекции о древнерусской литературе и русской литературе XVIII в., а свой интерес к современности компенсирует знакомством с окружающей его жизнью. Он снимает комнату в семье среднего достатка, знакомится с Москвой, жизнью москвичей, с улицами и переулками: Арбат, Петровские линии, Поварская, Тверская, Моховая — они мелькают в его статьях. Катаками ходит в театры, бывает на литературных вечерах символистов, имажинистов, футуристов, на выставках новых течений в живописи. Он осматривает достопримечательности, бывает в окрестностях. Лето 1916 г. живет в Калуге, в семье небогатого помещика, наблюдает за бытом крестьян.

В России Катаками был свидетелем Февральской и Великой Октябрьской социалистической революций. Революцию он принял с радостью, живя в России и внимательно наблюдая за всем, что творилось вокруг, он понимал ее неизбежность. Он писал, что источник популярности Ленина среди народных масс в том, что он обещал им мир, землю крестьянам — то, что они жаждали всей душой.

Заметки о своих впечатлениях о России, встречах с людьми Катаками посылает в Японию, они печатаются в газете «Асахи» и других изданиях. После возвращения на родину Катаками

включает их в книгу «Русская действительность» («Россия-но гэндзицу»), которая выходит в 1919 г.

Катаками интересовала система образования; он собирает материал для фундаментальной статьи «Литература в русских школах» («Россия-но гакко-ни-окэру бунгаку»). На его удачу в декабре 1916 г. в Москве состоялся I Всероссийский съезд преподавателей русского языка и русской литературы средних школ. Была организована большая выставка учебных материалов. Со всех уголков России съехалось две тысячи семьсот человек. Приехал из Петрограда и профессор Сакулин, с которым Катаками давно мечтал встретиться. Знакомство с ним оказалось для Катаками одним из самых значительных событий его русской жизни.

Павел Никитич Сакулин (1868—1930) был человеком примечательным. Родом из крестьянской семьи, человек прогрессивных убеждений и большого дарования, он стал видным ученым. В 1911 г. Сакулин вышел из Московского университета в знак протеста против преследования студентов. Он был характернейшей фигурой своего времени, когда, по его словам, «общее возбуждение революционной эпохи передалось и науке».

Первая встреча Катаками с Сакулиным была краткой из-за занятости профессора на учительском съезде — он был председателем комиссии по литературе. Но вскоре после Февральской революции профессор Сакулин, к радости Катаками, вернулся в Московский университет.

В своих воспоминаниях Катаками любовно-уважительно называет Сакулина «сэнсэй» — «учитель». Никого из тех, с кем ему довелось в России встречаться, Катаками не описывает с такой симпатией. Отметим, что Павел Никитич был выходец из крестьян, Катаками замечает: «В Японии в этом не было бы ничего особенного, но тот, кто знаком с положением русского крестьянства, не может не относиться к Сакулину с уважением», понимая, как непросто было в России тех лет крестьянскому сыну стать профессором. Он описывает внешность Сакулина, его крестьянское лицо, приветливое и дружелюбное, глаза добрые, со светящейся в них энергией. Среди университетских профессоров было много хороших людей, но Сакулин выделялся простотой и особой сердечностью. «Хотя мы познакомились с ним совсем недавно, он со всей внимательностью относился ко всем моим просьбам», — писал Катаками [10, с. 269—274].

Катаками стал встречаться с Сакулиным и на занятиях, и в его квартире в Глазовском переулке. В 1918 г. Сакулин должен был читать в Московском университете лекции «Методика изучения истории литературы», «Гоголь» и «История литературы второй половины XVIII в.», а в Народном университете — «Социалистические идеи в русской литературе». Из-за уличных боев университет часто не работал, и Катаками мало пришлось бывать на лекциях Павла Никитича. Но профессор охотно уделял

ему свободное время, и Катаками был благодарен ему за его, как он писал, «внимательность, спокойные и терпеливые ответы на мои въедливые вопросы».

Для Катаками, желающего постичь русскую литературу, в лице Сакулина был действительно кладёзь познаний. Всю свою жизнь Павел Никитич читал курс лекций по русской литературе, с гордостью говорил, что средства к существованию зарабатывал преподаванием и литературным трудом. Сакулин помог Катаками собрать книги для университета Васэда. По его совету тот приобрел собрания сочинений русских классиков, пять томов «Истории русской литературы» под редакцией Венгерова, «Историю русского искусства», недавно вышедшие исследования Щеголева о Пушкине и Измайлова о Чехове, огромное количество работ по изучению и преподаванию русского языка и литературы, сборники современных пьес, стихов, журнальную периодику, многотомные энциклопедии Брокгауза и Эфрона, а также Граната. Книги, собранные Катаками в России, — а их насчитывается три-четыре тысячи — до сих пор являются ядром русского фонда библиотеки университета Васэда, по ним занимались и занимаются многие поколения студентов. Их можно сразу отличить: на титульном листе хорошим русским почерком написано «Катаками». На некоторых из них видны пометки, сделанные его рукой. Сохранились в библиотеке и книги П. Н. Сакулина с дарственной надписью: «Профессору Нобуру Катаками на память о Москве», «Профессору Нобуру Катаками с искренним приветом», «Профессору Нобуру Катаками в знак приязни».

При прощании Сакулин подарил Катаками свою фотографию с автографом и сказал: «Жаль, что мы так поздно познакомились. Лучше, если бы мы встретились раньше. Если потребуется моя помощь, напишите, и я все сделаю, что смогу».

Трудно переоценить значение этих двух с половиной лет, которые Катаками провел в России. Он приобрел обширные знания, хорошо освоил русский язык. Он видел страну в ее переломный момент.

Катаками имел возможность знакомиться с культурной жизнью Москвы. Он ходил на лекции в Народный университет Шанявского — первое в России высшее учебное заведение, открытое без ограничений для всех, кто хотел учиться. В Народном университете учились поэты Сергей Есенин, Николай Клюев, Сергей Клычков, Петр Орешин. Катаками присутствовал на вечере, где выступал Бальмонт; японский цикл стихов поэта, опубликованный в газете «Утро России», он перевел на японский язык. Катаками близко сходитя с поэтом Андреем Белым и литературоведом Ю. И. Айхенвальдом — «критиком-импрессионистом», как назвал его профессор С. А. Венгеров. Были у него встречи и с самим Венгеровым, и с Н. К. Пиксановым, и другими выдающимися исследователями русской литературы того времени. Это, конечно, обогатило его творческий опыт.

Пребывание в Москве дало Катаками возможность прикоснуться к личности Л. Толстого. Ему не выпало счастье, как Кони Масутаро или Токутоми Рока, встретиться с Львом Николаевичем. Но память о нем была еще свежа у людей, знавших его. Катаками знакомится и сближается с бывшим секретарем Л. Толстого Валентином Федоровичем Булгаковым, который вводит его в круг лиц, знавших великого писателя и причастных к его делам. Он бывает на Петровских линиях в издательстве «Посредник» — еще живы Чертков, Бирюков и Страхов. Неоднократно посещает толстовский музей на Поварской улице (ныне улица Воровского), его организатором и первым директором был В. Ф. Булгаков. Изучает выставленные экспонаты — рукописи, фотографии, документы, личные вещи Л. Толстого. Музей, первый из многих теперь музеев великого писателя, возник в 1912 г. — в доходном доме была снята квартира, в которую были перенесены экспонаты посмертной выставки Л. Толстого, открытой в 1911 г. в Историческом музее.

Катаками знакомится с дочерьми Л. Толстого Александрой и Татьяной, сыном Сергеем. Долгие разговоры о Толстом шли у них с Булгаковым. Все это позволило Катаками, вернувшись в Японию, написать «Биографию Толстого» (1923). В ней — видимо, со слов Булгакова — он описывает факт, как Толстой, прочитав у Пушкина фразу «гости съезжались на дачу», переписал начало «Анны Карениной». На эти строки обратил внимание и поэт Симадзаки Тосон, он написал эссе «Именно Пушкин — наш учитель». Существует мнение: тот факт, что Толстой назвал Пушкина своим учителем, усилил интерес японцев к Пушкину.

За несколько дней до возвращения в Японию Катаками побывал в музее Л. Толстого. Булгаков попросил его оставить несколько строк в альбоме почетных гостей. Катаками написал коротенький текст по-русски и по-японски. Пролистав предыдущие страницы, он увидел подписи Бунина, Собинова, Качалова, Кропоткина. Сейчас этот альбом хранится в Музее Л. Н. Толстого в Москве на Кропоткинской улице.

В марте 1918 г. Катаками возвращается в Японию, в свой родной университет Васэда. Он обрабатывает привезенный материал и строит планы организации русского отделения на филологическом факультете. Это осуществляется в марте 1920 г.

Русское отделение возглавил сам профессор Катаками. Это было первое и долго остававшееся в Японии единственным отделение не просто русского языка, а русского языка и литературы. Студенты получали хорошую филологическую подготовку. В отличие от Токийского института иностранных языков все внимание здесь обращалось именно на литературу. Катаками пригласил занять место преподавателей русистов Баба Тацуя — вначале тот занимался исследованием русской литературы конца прошлого века, а потом теорией советской литературы — и Хара Хисаитиро, всю свою жизнь отдавшего переводу и изу-

чению творчества Л. Толстого. Первыми студентами были Хираи Хадзимэ, Курода Тацуо, Окадзава Хидэтора, Мурата Харуми, Ясуми Тосио, Комияма Харутоси.

Профессор Катаками хотел, чтобы студенты «почувствовали» русскую литературу. Для этого он организовал Общество русской литературы университета Васэда (Васэда дайгаку росия бунгаку кай). На заседаниях общества студенты слушали доклады профессоров, сами выступали с докладами и сообщениями, читали стихи русских поэтов. Русский язык, русская литература из академического предмета становились для них конкретными и осязаемыми.

Один из первых слушателей, Ясуми Тосио, впоследствии написал воспоминания о первых шагах нового отделения [18, с. 28]. По его словам, для профессора Катаками не было большей радости, чем услышать от студента, что он поступил на русское отделение, «чтобы читать Толстого». Катаками старался привить своим ученикам вкус к настоящей литературе. Как-то один из них решил взять для дипломной работы модного тогда Арцыбашева, Катаками возмутился и сказал: «Надо изучать только первоклассную литературу». Когда он не обнаруживал в студенте подлинной увлеченности избранной специальностью, он с раздражением бросал: «Ты ничего не понимаешь в литературе». Но, видя в молодом человеке настоящий интерес, он пытался вложить в него все свои знания.

В 1923 г. профессор Катаками становится деканом филологического факультета, растет его научный авторитет. Катаками пишет и публикует работы о Толстом и Достоевском, фундаментальный труд «О воспитании литературой» («Бунгэй кёйкурон»), «Протест простого человека» («Хэйбондзин-но ханко») — о «Медном всаднике» Пушкина, статью «Поэт Блок» — первую в Японии статью об этом поэте.

В 1923 г. в сборнике «Изучение иностранных литератур» выходит его статья «Введение в изучение русской классики». Катаками посылает ее в Москву Сакулину — их дружеские отношения не прекращаются. Но неожиданно интенсивная педагогическая деятельность профессора Катаками оборвалась: он стал жертвой клеветы и в июле 1924 г. ушел в отставку. Расставание с университетом Васэда, своим детищем — русским отделением — было для Катаками болезненным. Ему тяжело оставаться в Японии, и он снова уезжает в Советскую Россию. Там он вновь встречается со своим друзьями. Вместе со своим коллегой, профессором Ясуги Садатоси, принимает участие в праздновании 200-летия Российской Академии наук. Много времени проводит в беседах с Павлом Никитичем Сакулиным. Профессор Сакулин живет после революции интенсивной жизнью. Читает лекции в Московском университете, возглавляет Общество любителей русской словесности при МГУ, где читали доклады лучшие критики и литературоведы того времени — Н. Пиксанов, Н. Бродский, Л. Гроссман, В. Жирмунский, вы-

ступал А. В. Луначарский. При обществе начала работать Комиссия по изучению современной литературы — эта тема особенно интересовала Катаками. Сакулин стал во главе Института русской литературы (Пушкинский дом) и много сделал для его подъема. Прирожденный просветитель, он еще в 1917 г. написал ходатайство в Академию наук по вопросу об упрощении русского правописания и вместе с Д. Овсянником Куликовским написал курс синтаксиса русского языка.

Встречи с Сакулиным в это время, время становления новой культуры, когда в литературе появились новые имена, закладывались основы марксистского литературоведения, дали Катаками новый стимул.

Вернувшись в Японию, это было в октябре 1925 г., Катаками Нобуру берется за исследование новой русской, а точнее, советской литературы, впервые в Японии подходит к ней с научных позиций.

Отдавая дань уважения заслугам Катаками в изучении русской и советской литературы в Японии, академик Н. И. Конрад писал: «Изучение русской реалистической литературы сыграло решающую роль в формировании литературно-критических и теоретических воззрений Катаками. Знакомство с общественной мыслью в Советской стране и с новой, возникавшей тогда советской литературой привело его к марксизму и к сближению с тем, что тогда называли пролетарской литературой. Именно это и позволило Катаками сыграть крупную роль в сложном переходе от реализма японской классической буржуазной литературы к реализму японской революционно-демократической литературы, начавшей под наименованием „пролетарской“ развиваться с 20-х годов» [4, с. 362]. Японские критики считают, что работы Катаками «Проблемы классового искусства», «Проблемы современной литературы», «Литература пролетариата», «О пролетарской литературе», «Литературная критика» стали фундаментом теории пролетарской литературы.

Катаками продолжает и практическое ознакомление японских читателей с русской и советской литературой. В 1926 г. в здании газеты «Иомиури» состоялся вечер памяти Александра Блока, приуроченный к пятой годовщине со дня его смерти. Профессор Катаками выступил с речью о русском поэте. Ученик Катаками Курода Тацуо рассказал о лирике Блока, а театральная группа «Камэндза» во главе с Ясуми Тосио исполнила поэму «Двенадцать» в переводе Курода.

Но, видно, какая-то неудовлетворенность терзала этого неумного человека: в 1927 г. Катаками берется за совершенно неожиданную для него работу, переводит «Дон Кихота» Сервантеса.

В марте 1928 г. профессор Катаками скончался от инсульта в возрасте 45 лет. Его работа «Изучение русской литературы» вышла посмертно. В 1939 г. было издано его Собрание сочинений в трех томах.

Прошедшие годы не только не поколебали, а, наоборот, упрочили место профессора Катаками Нобуру в истории изучения русской и советской литературы в Японии. Заслуга его состоит и в том, что, по словам Курода Тацуо, «исследовательский талант соединялся у него с талантом литературного критика, и в этом качестве он оказал сильное воздействие на литературный мир Японии, внес большой вклад в развитие отечественной литературы» [12, с. 277].

Через организованное Катаками отделение русской литературы прошли многие поколения выдающихся исследователей и переводчиков. Его имя неизменно присутствует во всех работах, посвященных изучению русской литературы в Японии, а его фотография помещена в объемистой книге «Современная литература в Японии и университет Васэда» в ряду самых известных профессоров, начиная с Цубоути Сёё. Работы и личность Катаками по-прежнему интересуют исследователей. Свидетельство тому — вышедшая в 1985 г. статья профессора университета Васэда Янаги Томио «Русский опыт Катаками Нобуру» [17, с. 25—47]. И самое главное — основанная им кафедра продолжает существовать.

Первые студенты русского отделения, непосредственные ученики профессора Катаками, почти все стали видными русистами. Так, Курода Тацуо защитил первую в Японии докторскую диссертацию по русской литературе «Процесс становления русского символизма». Этой темой он занялся еще в юности не без влияния профессора Катаками. В старости он вспоминал, как профессор рассказывал студентам о неизвестном в Японии в то время Блоке. Хираи Хадзимэ стал специалистом по Гоголю, перевел гоголевскую «Шинель». Харуми Мурата занимался Пушкиным, стихами советских поэтов, перевел «Мать» Горького. Комиама Харутоси связал свои интересы с теорией и историей советской литературы, Окадзава Хидэтора — с теорией и историей русской и советской литературы. Ясуми Тосио посвятил себя изучению русского театра.

Профессор Катаками знал на своем опыте, как важно общение с носителями языка, и привлекал к преподаванию живущих в Японии русских. Одним из них был Г. Магницкий (отчество его неизвестно). Юрист по образованию, он был не чужд литературе. Его книга под названием «Тройные рассказы», вышедшая в 1923 г. в книгоиздательстве писателей в Берлине, с дарственной подписью профессору Катаками, хранится в библиотеке университета Васэда.

В классе Магницкий читал со студентами стихи и рассказы русских писателей начала XX в. — Бунина, Ф. Сологуба, Брюсова, Блока, Андреева, Куприна, Вересаева. По воспоминаниям его учеников, занятия эти всегда были интересными. Так как учебных пособий в то время не было, Магницкий составил для студентов хрестоматию — тексты перепечатывались на машинке и размножались на мимеографе. Магницкий недолго препода-

вал в университете: вскоре он покинул Японию и уехал в Латинскую Америку.

Колоритной фигурой среди преподавателей русского отделения был Александр Алексеевич Ванновский (1874 — после 1967). Судьба его необычна, даже неправдоподобна. Он — один из организаторов московского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», делегат I съезда РСДРП, прошедший тюрьму и ссылку, участник революции 1905 г., чудом не повешенный и не расстрелянный. Автор брошюры «Тактика уличного боя» [1, с. 755]. А спустя много лет, оказавшись в Японии, увлеченно занимается Шекспиром и пишет книгу о Гамлете, рассматривая его как воплощение Христа и христианской идеи милосердия [20].

В архиве Сакулина сохранился автограф его рецензии на статью Ванновского о повести Пушкина «Выстрел» «Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина (Загадка мести за душу)», опубликованной в сборнике «Изучение иностранных литератур».

«Профессор Катаками Нобуру,— пишет П. Н. Сакулин,— любезно сообщил мне следующие данные о Ванновском. Александр Алексеевич Ванновский — преподаватель русского языка и литературы в Васэда-университете. Ему лет за 50. Прошлое довольно интересное. По специальности — инженер. Был социал-демократом, имел личное знакомство с Лениным. Был сослан в Вологду, где познакомился с Н. А. Бердяевым, уже идеалистом-богоискателем. Бердяев оказал на Ванновского большое влияние. Усиленно он стал заниматься вопросами религиозными и философскими» [5].

Разбирая статью Ванновского, его идею «мести за душу», Сакулин отмечает, что автор в рассказе «Выстрел» обнаруживает влияние «Гамлета»: «Пушкин, по мнению Ванновского, обладал подсознательным знанием гамлетовской темы, носил в себе мотив „мести за душу“ и развил его в рассказе „Выстрел“». Разбирая гипотезу Ванновского, Сакулин замечает, что ей нельзя отказать в оригинальности. «Немногие из нас,— писал он,— согласятся со всей интерпретацией „Гамлета“, которую дает Ванновский, но мотив „мести за душу“ интересен: он углубляет понимание гамлетовской драмы» [5].

Сакулин, сравнивая трактовку Ванновским пушкинского «Выстрела» с интерпретациями других исследователей, дает в заключение собственную трактовку этого рассказа и излагает свое понимание психологии его героя: «Сильвио не только преподавал урок графу, но и сам извлекает урок. Видимо, в сознании самолюбивого и гордого Сильвио, некогда буяна и бреттера, из психологии мести, из психологии страсти возникает проблема о смысле жизни, о ее подлинной ценности (любовь, свобода), и он разрешил ее, отказавшись от своего последнего выстрела и отдавши свою собственную жизнь делу освобождения народов» [5].

Можно предположить, что Ванновского привлек образ Сильвио чертами, родственными ему самому: ведь и он пережил сложную духовную эволюцию.

Оказавшись в Японии, куда его привело душевное расстройство в результате многолетнего нервного перенапряжения, Ванновский начал изучать японскую литературу. В ней его особенно заинтересовали древние мифы, предания и так называемый жанр «кайдан» — рассказы о привидениях: в них Ванновского привлек мотив загробной мести, встречающийся у русских и европейских романтиков, и он решил заняться их сравнительным изучением. Ванновский обратился к лучшему знатоку японского языка (сам он его не знал) среди живущих в Токио русских — Михаилу Петровичу Григорьеву. Много времени они уделяли изучению «Кодзики» («Запись о делах древности») и литературе о ней.

Вспоминая процесс этой работы, Ванновский писал: «Мы ищем в „Кодзики“ объединяющего начала, которое позволило бы нам понять ниппонский миф как одно художественное целое» [2, с. 189]. Со временем Ванновский стал выдающимся знатоком этого памятника. Он выступал с докладами о нем в разных городах Японии. Ему принадлежит написанная на английском языке книга «Вулканы и солнце. Новая концепция мифологии „Кодзики“» [21]. В ней, по словам Ванновского, «он нашел наконец общий сюжет, наличие которого отрицали ниппонские ученые» [2, с. 190]. Эта работа была встречена в Японии с благожелательным интересом. Отмечались глубокие знания автором предмета исследования и его литературный дар. «Эта книга,— писал еженедельник „Синто“,— содержит новый взгляд на японскую мифологию... Поразительно, что не японский ученый, а иностранец оказался способным дать такую яркую картину наших богов» [19].

Ванновский умер одиноким, в глубокой старости. Он всегда оставался патриотом своей родины. Один из его первых учеников, профессор Курода Тацуо, рассказывал, что во время войны Советского Союза с фашистской Германией Александр Алексеевич, рискуя быть схваченным японской жандармерией, тайком пробирался в его дом, чтобы узнать какие-нибудь новости на фронтах (Курода в то время работал переводчиком в советском посольстве). Вернуться в Россию Ванновскому не довелось. У своих коллег и учеников в Японии он оставил добрую память и частицу своих обширных знаний.

В последнее время о нем вспомнили и на его родине. Этим мы в значительной мере обязаны Владимиру Цветову: он единственный из советских журналистов в 1967 г. взял у него интервью [7, с. 24—26].

Особое влияние на деятельность русского отделения оказала Варвара Дмитриевна Бубнова (1886—1983), проработавшая там с 1924 по 1937 и с 1946 до 1957 г.

Варвара Дмитриевна, художница, выпускница Петербургской

академии художеств, советская гражданка, приехала в Японию в 1922 г. по просьбе младшей сестры Анны Дмитриевны Бубновой-Оно, вышедшей замуж за японца Оно Сюньити, учившегося на естественном факультете Петроградского университета. Анна Дмитриевна попросила сестру привезти к ней мать.

Обстоятельства сложились так, что, приехав с намерением побыть в Японии недолго, Бубнова прожила там 36 лет. За эти годы она завоевала признание как художник, мастер автолитографии, но не меньшую известность получила и как выдающийся педагог русского языка и особенно русской литературы. Ее называли «матерью японских русистов», и недаром в конце жизни по ходатайству своих бывших учеников из университета Васэда Варвара Дмитриевна Бубнова была награждена орденом Драгоценной короны IV степени за заслуги в области преподавания русского языка и русской литературы в Японии, а также за вклад в развитие культурных связей между Японией и Советским Союзом.

Взяться за преподавание В. Д. Бубнову побудили материальные обстоятельства — искусство никогда не кормило ее. Она долго колебалась, прежде чем приняла предложение профессора Катаками. Варвара Дмитриевна опасалась, что преподавание помешает ей заниматься литографией, но, самое главное, она, человек к себе очень требовательный, считала себя в этой области дилетантом и беспокоилась, сможет ли дать своим ученикам надлежащие знания, — чувство ответственности было одной из главных черт ее характера. В своих записях она писала: «Педагогическая работа требует полной отдачи себя тому, кто доверился тебе, требует постоянного напряжения мысли о том, как лучше, правильнее выполнить взятое на себя обязательство» [4, с. 97].

Приняв решение стать преподавателем, Бубнова берется за книги: «Чтобы учить, мне пришлось учиться самой, литература не была моей специальностью». К своим занятиям со студентами Варвара Дмитриевна готовилась с удивительной добросовестностью и тщательностью. Об этом говорят сохранившиеся тетради и конспекты. Часто она засиживалась до глубокой ночи, читая и размышляя, как лучше объяснить то или иное произведение, труднопонятное слово, сложный оборот. Ее усилия вознаграждены. «Она делает свое дело так мастерски, что назвать ее основную профессию невозможно, она в одинаковой степени и художник и литератор», — писал о Бубновой профессор Ёнэкава Масао.

Варваре Дмитриевне, как русской, был поручен самый сложный раздел литературы — поэзия (конечно, за долгие годы своей преподавательской деятельности она читала лекции и о русских прозаиках). Разный строй русского и японского языков, разные поэтические формы, трудность для японца проникнуть в образно-ассоциативную область мышления русского поэта — все это делало задачу Бубновой очень сложной. Бубновой, без-

условно, помогло то, что чувство русского слова и русской литературы было ей органически присуще. Стихи Пушкина и Тютчева она услышала и многие из них запомнила навсегда прежде, чем научилась читать: у отца, страстного любителя поэзии, была удивительная память на стихи, и он часами читал их наизусть. А мать, урожденная Вульф, в тверском имении своих родителей Бернове рассказывала девочкам о том, как в этих местах бывал Пушкин, читала строфы, написанные здесь, водила их на берег реки Тьмы — поэт называл его «берег милый для меня» — и на омут: он, возможно, наваял поэту замысел поэмы «Русалка»; в соседнем Павловском, особенно любимом Пушкиным, показывала детям «песчаный косогор» и «пруд под сенью ив густых». Комнаты берновского особняка хранили память о пребывании тут Пушкина, книжные шкафы — пушкинский «Современник» 1836 г.

Гимназия Муравьевой — Бубнова окончила ее с золотой медалью — считалась одной из лучших в Петербурге и давала своим ученицам основательные знания. Молодость Варвары Дмитриевны совпала с расцветом поэзии символистов. Она часто бывала на поэтических вечерах. Жадно ловила все новое; ее любимой книгой стал сборник стихов молодого, еще малоизвестного Блока «Нечаянная радость». Любила Ахматову. Слышала, как читают свои стихи Бальмонт, Андрей Белый. В свою академическую бытность, когда она вступила в Союз молодежи — объединение молодых петербургских художников, ищущих новые пути в искусстве, — и сотрудничала в одноименном журнале, ей довелось встретиться и с поэзией футуристов: художники-футуристы и кубофутуристы обычно были еще и поэтами. Видела она и Маяковского и Хлебникова. Встречала Брюсова. Книга была постоянным спутником ее жизни.

Как человек необычайно одаренный, Варвара Дмитриевна не только «слушала» и «читала», она во всем доискивалась смысла, услышанное и прочитанное благодаря прекрасной памяти оставалось в ее душе навсегда. Добавьте к этому глубокое значение западноевропейских литературы и искусства. Она в совершенстве овладела французским и немецким, позже — английским, знала и старославянский язык. Параллельно с Академией художеств окончила Археологический институт со званием действительного члена, занималась русской миниатюрой. Путешествовала по Италии, Англии, Германии. Была знакома с малоизученными в то время искусствами разных стран, в том числе Африки и малых народов Севера.

В. Д. Бубнова была свидетельницей Великой Октябрьской социалистической революции, не осталась она в стороне и от кипучей жизни первых послереволюционных лет. В Москве, в Институте художественной культуры (Инхуке), членом которого Бубнова была, она встречалась с интереснейшими людьми этого времени, принимала участие в бурных дискуссиях о литературе и искусстве.

У Бубновой к началу ее педагогической деятельности был большой запас знаний и впечатлений, которыми она могла поделиться со своими студентами и коллегами. Нельзя не согласиться с профессором Накамура Ёсикадзу, писавшим: «Для японской русистики, только что вышедшей из младенческого периода Мэйдзи, было поистине даром небесным знакомство благодаря счастливой случайности с В. Д. Бубновой, с этой представительницей лучшей части русской интеллигенции» [13, с. 61].

Есть свидетельства многих видных деятелей японской культуры о том уважении, которое Варвара Дмитриевна Бубнова вызывала своими разносторонними знаниями. (И это в то время, когда японцы относились к женщине с известной долей пренебрежения!) На всю жизнь сохранились хорошие отношения Бубновой с «отцом русского языка» в Японии профессором Ясуги Садатоси — именно он рекомендовал ее профессору Катаками Нобуру, и с самим Катаками — Варвара Дмитриевна его глубоко уважала и удивлялась, как хорошо и быстро он освоил русский язык, и с известным переводчиком Ёнкава Масао. Последний писал: «Когда мы познакомились, я был очарован ее умом и образованностью... Ее знание поэзии вызывает восхищение! Она в любой момент по вашему желанию с легкостью может прочесть любое стихотворение любого известного русского поэта» [8, с. 105].

Личность и знания Бубновой, безусловно, повлияли на культурный уровень русского отделения университета Васэда. Каждый, кто имел хотя бы небольшой опыт соприкосновения с иностранными языками, знает, как бесценно общение с носителем этого языка, особенно при переводе, — этого не может заменить ни один самый полный и совершенный словарь.

В. Д. Бубнова была для своих коллег и учеников не только «ходячим словарем». Она умела донести до них глубинный смысл произведения. В классе со своими студентами она говорила только по-русски. Этот метод от нее восприняли многие ее ученики, которые со времени сами стали преподавателями. Несомненно, она обладала незаурядным преподавательским даром. Варвара Дмитриевна считала, что мало научить студентов понимать смысл стихов, надо, чтобы они почувствовали их музыку. Поэтому на своих занятиях она вновь и вновь читала стихи. У Бубновой были хорошо поставленный от природы глубокий голос и безукоризненная дикция. От матери-музыкантши она унаследовала чувство ритма. И ее чтение открывало студентам волшебство русской поэзии.

Один из учеников Варвары Дмитриевны, Ясуи Рёхэй, впоследствии профессор университета Васэда, вспоминая дни своего студенчества, писал, что он долго, как и другие, лишь умозрительно мог постичь величие Пушкина, но, к своему великому сожалению, не в состоянии был воспринять его эмоционально и начал понимать его по-настоящему только тогда, когда услышал, как читает пушкинские стихи сэнсэй Бубнова. Ее уче-

ница Амино Кику, известная писательница, а также переводчица — в ее переводе вышли русские народные сказки и «Конек-горбунок», первые с иллюстрациями Бубновой, а второй с благодарностью ей за помощь, писала, что своим выразительным чтением, жестами и мимикой Варвара Дмитриевна могла объяснить самое трудное место.

Все бывшие студенты Бубновой вспоминали удивительно доброжелательную обстановку, царившую на ее уроках, улыбающееся лицо Варвары Дмитриевны, приветливость, хотя она умела быть и требовательной и строгой. «Я всегда старалась быть другом моих учеников», — говорила она в старости. Занятия не укладывались в университетские рамки. Ученики приходили к ней домой, ощущали атмосферу русского дома, когда Варвара Дмитриевна читала за столом стихи. У нее была удивительная способность учить не уча. На прогулке, во время осмотра старинного храма, в вагоне поезда точное слово, приведенная вовремя поэтическая строфа запоминались, были постоянным источником познания русской культуры.

Для своих учеников Бубнова часто была первым русским человеком, которого они видели и по душевным качествам которого судили о России. «Русская культура прекрасна, если она создала такой тип человека», — говорил профессор Кимура Сёити.

Почти за 40 лет, проведенные в Японии, за долгие годы преподавания в университете Васэда (Бубнова преподавала также и в Токийском институте иностранных языков, а после войны — в Институте русского языка при Обществе «Япония—СССР», читала лекции о Пушкине в университете Хоккайдо) ее учениками, за редким исключением, были, можно сказать, все русисты, учившиеся в то время. Она была знакома и дружна с лучшими переводчиками.

О деятельности Бубновой в Японии газета «Цусё симбун» писала: «Такие известные переводчики, как Накамура Хакуё, Ёнэкава Масао, Хара Хисаитиро, все время обращались к ней с вопросами, когда им встречались в тексте трудные места, и она всегда была готова им помочь. Если бы не она, переводы русской литературы в Японии, может быть, не достигли бы такого высокого уровня» [15].

Названные выше профессора Накамура Хакуё и Хара Хисаитиро вошли в историю японской русистики как выдающиеся переводчики Льва Толстого, благодаря их усилиям его произведения получили признание японской читательской аудитории и Л. Толстой стал известен в Японии как свой, японский писатель. За свои труды в области русской литературы они были награждены советским орденом «Знак Почета». Профессор Ёнэкава Масао перевел на японский неправдоподобно много: романы Льва Толстого, всего Достоевского, «Евгения Онегина» и «Каменного гостя» Пушкина, русских писателей начала века, одним из первых начал переводить советских авторов. Он пи-

сал: «Госпожа Бубнова всегда мне помогала. По всем вопросам, возникающим у меня при переводе, обращаюсь к ней. Помимо этого само длительное общение с ней дало мне возможность углубить мое знание России. Среди нас, занимающихся русской литературой, не было никого, кто бы не пользовался доброжелательной помощью и поддержкой госпожи Бубновой» [8, с. 106].

По мнению всех без исключения авторитетных японских литературоведов, Варвара Дмитриевна существенно повлияла на развитие японского пушкиноведения. Ее учениками и добрыми знакомыми были переводчики всех шести имеющихся переводов «Евгения Онегина». Она имела непосредственное отношение к выходу в 1936 г. первого в Японии сборника пушкинской лирики. Его переводчик Уэда Сусуму был ее учеником по университету Васэда, и все стихи, вошедшие в сборник, он читал вместе с ней, обращался к ней за уточнениями и советами. К этому сборнику Бубнова сделала обложку и иллюстрации. Пушкинская лирика, помещенная в шеститомном Собрании сочинений Пушкина, переведена ее же учеником послевоенной поры Кусака Сотокити.

Многие произведения Пушкина перевел один из первых и любимых учеников Бубновой — поэт Накаяма Сёдзабуро. Его вдова писала, что занятия ее мужа с учителем Бубновой оказали огромное влияние на всю его жизнь. Накаяма перевел «Евгения Онегина» — этот перевод, хотя и не особенно точный, считается самым поэтичным; «Гробовщика», «Моцарта и Сальери», «Пиковую даму», «Бахчисарайский фонтан», «Медного всадника», избранные стихотворения. Он занимался переводом и других русских писателей, его первая, дипломная работа была о Тютчеве, последняя — перевод сборника «Четки» Анны Ахматовой — вышла посмертно с посвящением Варваре Дмитриевне, которое было сделано согласно воле переводчика.

Был также учеником Бубновой, хотя не по университету Васэда, и такой неординарный переводчик и исследователь Пушкина, как Икэда Кэнтаро. Он написал биографию Пушкина, получившую премию газеты «Йомиури», его перевод «Евгения Онегина», вышедший в массовой серии «Иванами бунко» и выдержавший несколько изданий, был выполнен прозой. «Может быть, это насилие над Пушкиным, — писал Икэда, — но я думаю, что такой подход тоже возможен». В письме своей учительнице он писал, что «каждый раз, читая стихотворения Пушкина или слыша его имя, он вспоминает ее веселые уроки», собирается издать книгу пушкинских стихотворений: «Разумеется, на первой странице книги я напишу: посвящаю Варваре Дмитриевне Бубновой». Однако преждевременная смерть не позволила Икэда Кэнтаро выполнить намеченные им планы.

Конечно, в рамках статьи невозможно вспомнить всех учеников Бубновой, даже тех, кто имел непосредственное отношение к литературе. Но все они с гордостью называли и назы-

вают себя ее учениками. Многих из них уже нет в живых, а последние ученики Бубновой сами стали профессорами университета Васэда. Это Арая Кэйсабуро, Ясуи Рёхэй, Канэмото Гэнноскэ, Фудзинума Такаси, Янаги Томико, Мидзуно Тадао.

Бубнова иллюстрировала многие переводы своих учеников. Она оставила галерею портретов японских русистов — ее открывает портрет маслом патриарха русской литературы в Японии Нобори Сёму. (Варвара Дмитриевна была с ним знакома, кроме того, его сын Нобори Ро был ее учеником.) Самые известные среди них — портреты Ёнэкава Масао, Накамура Хакуё, Накаяма Сёдзабуро, Кимура Сёити, Иноуэ Ман, Юаса Ёсико, Сасаки Тиё, Каору Хонго.

Нельзя не сказать, что на глазах Бубновой делались первые переводы советской литературы, и тоже не без ее участия.

Бубнова приехала в Японию, когда свершившаяся в России первая в мире социалистическая революция приковала к ней взоры интеллигенции и прогрессивно настроенных лиц. 20-е годы были для Японии годами общедемократического подъема, когда к левому движению присоединились представители демократически настроенной интеллигенции. Они жадно следили за всем, что появлялось нового в новой России, — за ее театром, художественными исканиями, конечно, за литературой. Применительно к литературе слово «советская» в то время не употреблялось, вместе него говорили «роно» — «рабоче-крестьянская». Переводами и изучением этой новой литературы увлеклись многие русисты, и, конечно, русское отделение университета Васэда не осталось в стороне. Интерес к изучению современной русской (читай: советской) литературы был с самого начала привнесен профессором Катаками.

Одним из первых переводов произведений советского автора в Японии был «Бронепоезд 14—69» Всеволода Иванова, он вышел в 1927 г. в издательстве «Кинсэйдо». Его переводчиком был уже упоминавшийся Курода Тацуо. Вскоре он опубликовал рассказ Всеволода Иванова «Партизан», роман Фадеева «Разгром», роман Сергея Семенова «Голод», сборник русской советской поэзии. В 1929 г. Мурата Харуми перевел роман Горького «Мать», а Комияма Аkitоси — роман Юрия Лебединского «Комиссар» и рассказ «Неделя». Все эти переводчики были первыми выпускниками русского отделения университета Васэда. Теорией советской литературы одним из первых в Японии начал заниматься преподаватель этого отделения Баба Тацуя (псевдоним Сотомура Сиро). Этой теме много лет посвятил бывший студент кафедры Окадзава Хидэтора.

В те годы, когда в Японии начали выходить первые переводы советской литературы, отбор произведений часто был случаен. Книги попадали в Японию или через советских дипломатов, или через японских корреспондентов. Фирма «Марудзэн», занимающаяся книжной торговлей с другими странами, получала их либо из Парижа, либо из Берлина. Непосредственно из

Советского Союза книги стали попадать лишь с середины 30-х годов, когда была создана книготорговая фирма «Наука» и ее президент Отакэ Хирокити заключил с советской стороной соглашение на их покупку. Но в эти годы усиления реакции, разгрома демократического движения, повальных арестов коммунистов и демократически настроенных лиц — они вошли в историю Японии как эпоха «темного ущелья» — деятельность «Науки» скоро прекратилась. Сам Отакэ Хирокити за свою любовь к советской книге расплатился тюрьмой. Переводы произведений советских писателей не печатались. Мало этого, они становились поводом для полицейской слежки и ареста. Так, оказался в тюрьме выпускник университета Васэда Уэда Сусуму, ученик Бубновой. В 1935 г. он перевел вторую часть «Тихого Дона» — весь тираж был конфискован полицией. («Тихий Дон» переводил в эти годы также и Сотомура Сиро — его переводы трех первых частей вышли еще раньше, в 1931 г.) Известно, какое впечатление эта книга произвела на пролетарского писателя Кобаяси Такидзи. В своей статье «Уроки „Тихого Дона“» («Сидзукана Дон-но кёкун») он сравнивал эту книгу с «неторопливым течением великой реки» и призывал японских писателей, часто подменяющих жизнь мертвой схемой, «почитать этот шолоховский шедевр и приложить усилия для поднятия художественного уровня нашей литературы» [11, с. 262].

В 1937 г. русское отделение университета Васэда было закрыто. Оно возродилось снова в 1946 г., после капитуляции Японии во второй мировой войне. Деканом филологического факультета был в то время профессор Хидака Тадаити, друг профессора Катаками; он решил восстановить отделение, созданное его покойным другом. Это было поручено профессору Окадзава Хидэтора — сразу после окончания университета Васэда в 1926 г. он остался в нем работать преподавателем русского языка, а после закрытия русского отделения читал в университете лекции по истории русской литературы. Профессор Окадзава пригласил на работу во вновь открывающееся отделение профессора Ёнэкава Масао — одного из самых известных русистов-переводчиков того времени, Варвару Дмитриевну Бубнову и своего однокашника Курода Тацуо. На следующий год к ним добавились Ёкэмура Ёситаро и выпускники университета Васэда Ёкота Мидзухо, Миясака Ёсиясу (Тани Кохэй). В дальнейшем профессорами и преподавателями русского отделения были Маруяма Масао, Нодзаки Ёсио, Огава Тосихару, Вакури Сэйити, Кимура Сёити, Такаяма Асахи, Такано Акира и др.

Новое отделение русского языка и литературы возникло в благоприятный момент — после победы Советского Союза над фашистской Германией и краха японского милитаризма. С новой силой вспыхнул интерес к русской и советской культуре. Стало возможным получать из Советского Союза новые книги — в районе букинистов на Канда Отакэ Хирокити снова

открыл книжный магазин фирмы «Наука». Первым произведением советской литературы, напечатанным после войны, стал роман Б. Горбатова «Непокоренные». Он вышел в мае 1946 г. в переводе Курода Тацуо с обращением автора к японским читателям. За романом Горбатова последовали «Просто любовь» В. Василевской, «Югославский дневник» и «Русские люди». К. Симонова, «Сталинград» В. Гроссмана, «Нашествие», «Взятие Великошумска», «Русский лес» Л. Леонова, «Первые радости» и «Необыкновенное лето» К. Федина, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Молодая гвардия» А. Фадеева, переводились С. Маршак и А. Гайдар, В. Бианки, К. Паустовский.

Профессора и преподаватели русского отделения университета Васэда наряду с переводами и изучением русской классики занимаются советской литературой. Профессор Ёкэмура Ёситаро написал двухтомную «Историю советской литературы», вышедшую в издательстве «Иванами». Профессор Ёнэкава Масао, интересовавшийся советской литературой с начала 20-х годов, — в его переводе вышел «Сборник рассказов рабоче-крестьянской России», в который вошли В. Иванов, М. Зощенко, Л. Лунц, И. Эренбург, К. Федин, Б. Пильняк, Л. Леонов, — наряду с произведениями Л. Толстого и Ф. Достоевского выпускает «Русский лес» Л. Леонова. Профессор Ёкота Мидзухо стал лучшим переводчиком М. Шолохова: его перевод «Тихого Дона», представляя советскую литературу, вошел в многотомные издания произведений мировой классики. В. Д. Бубнова читает со своими студентами произведения советских писателей, делает с ними композицию по стихам В. Маяковского, ставит «Молодую гвардию» А. Фадеева. Приехавшая в Японию как советская гражданка и всегда чувствующая свою связь с Родиной, В. Д. Бубнова радовалась, что советская литература находит в Японии своих поклонников, и всегда старалась опровергнуть высказываемое иногда мнение, что советская литература чужда русской литературной традиции.

В докладе, сделанном в Обществе японских русистов (Нихон росия бунгаку кай), Варвара Дмитриевна, в частности, сказала: «Те, которые говорят теперь, что русские классики были великими художниками слова, а советская литература является только тенденциозным изображением жизни, пропагандой идей, не учитывают того факта, что тенденциозна всякая литература, потому что всякий писатель пропагандирует своими произведениями свои идеи, не учитывают также действия времени на оценку художественной стороны литературного произведения, а кроме того, недостаточно знакомы с той литературой, о которой судят.

Более тридцати лет существует Советский Союз, немного моложе советская литература, но уже наметились имена тех русских советских писателей, которым предназначено человеческое бессмертие, у которых уже учатся и будут учиться молодые поколения писателей.

Горький и Маяковский как писатели-художники уже вошли в историю русской и советской литературы и войдут в историю мировой культуры. Пройдет еще немного лет, и также войдут в историю литературы еще несколько советских писателей. Мы их еще не различаем, так как мы слишком близки к ним» [3, с. 178].

Пожалуй, самый большой вклад в изучение советской литературы в Японии внес выпускник университета Васэда профессор Курода Тацуо — его деятельность на этом поприще была отмечена советским орденом «Знак Почета». Курода сам перевел большое число произведений советских авторов. Но он сделал больше — воспитал «школу» переводчиков.

В начале 1960-х годов, когда профессор Курода возглавлял отделение русского языка и литературы, он создал из своих учеников — студентов и аспирантов — Общество по изучению советской литературы. Молодые переводчики изучали и переводили молодых, только что заявивших о себе советских писателей: Ю. Казакова, Ю. Нагибина, В. Тендрякова, В. Шукшина, Ю. Трифонова, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулину, С. Антонова, Ч. Айтматова. Их переводы и исследования печатались в организованном обществом журнале «Советская литература. Материалы и исследования». Это были Кусака Сотоки-ти, Хоккё Кадзухико, Мураи Такаюки, Накадзато Мития, Мидзуно Тадао и др. С 1964 г. общество стало издавать совместно с московской редакцией журнала «Советская литература» на иностранных языках одноименный журнал, напечатавший на страницах своих ста номеров многие произведения советских русских и национальных писателей.

Ученики профессора Курода, в большинстве своем ставшие профессорами, играют сейчас видную роль в японской русистике, в изучении как русской классики, так и советской литературы.

Кусака Сотоки-ти, проректор университета Нихон фукуси, перевел лирику Пушкина, составил, перевел и прокомментировал хрестоматию «Русская и советская поэзия», а также перевел стихи и прозу Вознесенского. Профессор Осацкого института иностранных языков, исследователь Л. Толстого и Пушкина, Хоккё Кадзухико долгое время возглавляет Общество по изучению русской и советской литературы в районе Кансай, где находятся четыре крупнейших учебных заведения с кафедрами русского языка — Осацкий институт иностранных языков, университет Киото, университет Тэнри и университет Кобэ. Общество издает журнал «Муза» — там печатаются материалы и исследования по русской и советской литературе. Профессор Мураи Такаюки, известный в Японии специалист по творчеству Тараса Шевченко, в течение более чем 20 лет переводил для журнала «Советская литература» стихи советских поэтов.

Ученики профессора Курода — Асакава Сёдзо и Миядзава:

Сюнъити создали издательство «Гундзося», выпускающее серию книг современных советских писателей; эту серию открыли тома В. Шукшина, В. Астафьева, В. Распутина, Ф. Искандера, А. Вампилова.

Отделение русского языка и литературы университета за более чем 60 лет своего существования претерпело серьезные изменения. Значительно повысился уровень преподавания. Если командировка профессора Катаками в Россию была в свое время редкостным событием, то теперь это стало обычным явлением: существует соглашение об обмене преподавателями между университетом Васэда и МГУ, и японские русисты приезжают в Москву на длительный срок в научную командировку. Значительно повысился за это время уровень научных работ, работы описательные и информационные (когда предмет изучения только осваивался) уступили место фундаментальным исследованиям.

Русское отделение университета, которое было первым отделением русского языка и литературы и долго оставалось в Японии единственным, теперь не одиноко. Такие отделения появились сейчас и в других университетах, но в них работают и часто их возглавляют выпускники университета Васэда.

За долгие годы существования русского отделения в университете Васэда через него прошли многие поколения русистов. Были среди них люди и с известными и более скромными именами, но все они внесли свою лепту в изучение русского языка и литературы в Японии. И, отдавая им должное, нельзя не вспомнить добрым словом и профессора Катаками, и Варвару Дмитриевну Бубнову, и профессоров этой кафедры, создавших, по словам академика Н. И. Конрада, этот «первый по времени и важнейший по значению университетский очаг изучения в Японии русской литературы» [3, с. 362].

Л и т е р а т у р а

1. БСЭ. Т. 8. М., 1927.
2. *Ванновский А.* Памяти Михаила Петровича Григорьева.— Восточное обозрение. Дайрен, 1943, № 16.
3. История современной японской литературы (вступит. ст. и коммент. Н. И. Конрада). М., 1961.
4. *Коженикова И. П.* Варвара Бубнова — русский художник в Японии. М., 1984.
5. *Сакулин П. Н.* Архив. ГБЛ, ф. 264, папка 11, № 14.
6. *Харьковский А. С.* Человек, увидевший мир. М., 1978.
7. *Цветов В. Я.* Голос издалека.— Огонек. 1987, № 45.
8. *Енэкава Масао.* Дон. Кон. Сай (Тупость. Терпение. Талант). Токио, 1962.
9. *Енэкава Масао.* Бубнова-дзёси-то ватакуси (Госпожа Бубнова и я).— Сэйкацу бидзюцу. [Токио], 1943, т. 3, № 4.
10. *Катаками Нобуру.* Россия-но гэндзицу (Русская действительность). Токио, 1919.
11. *Кобаяси Такидзи.* Сидзукана дон-но кёкун (Уроки «Тихого Дона»).— Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 10. Токио, 1952.
12. *Куроода Тацую.* Россия бунгаку (Русская литература).— Ниппон-но киндай

- бунгэй-то Васэда дайгаку (Современная русская литература и университет Васэда). Токио, 1957.
13. *Накамура Есикадзу*. Варувара Бубунова — Ниппон-дэ курасита росиядзин-гака (Варвара Бубнова — русский художник в Японии).— Мадо. Токио, 1985, № 52.
 14. Нихон дзинмэй дзитэн. Гэндай (Словарь персоналий. Современность). Токио, 1978.
 15. Сидзуканару кайсо (Воспоминания в тиши).— Цусё симбун. [Токио]. 23.08.1955.
 16. *Такасуги Итиро*. Эросиэнко сёгай (Жизнь Ерошенко).— Эросиэнко дзэнсю (Полное собрание сочинений Ерошенко). Т. 3. Токио, 1959.
 17. *Янаги Томико*. Катаками Нобуру-но росия тайкэн (Русский опыт Катаками Нобуру).— Хикаку бунгаку нэнкан (Ежегодник по сравнительному литературоведению). Токио, 1985, № 21.
 18. *Ясуми Тосио*. Васэда робунка-но омоидэ (Воспоминания о русском отделении университета Васэда).— Россия тэттё (Русские тетради). Токио, 1986, № 23.
 19. The Sacred Path.— Shinto Weekly Publikation. Tokyo. 1961.
 20. *Vannovsky Alexander*. The Path of Jesus from Judaism to Christianity as conceived by Shekespeare. Tokyo. 1962.
 21. *Vannovsky Alexander*. Volcanoes and the Sun. A new conception of mythology of the Kojiki. Tokyo. 1960.

Г. Б. Григорьева

О ЧЕМ ВОПИЮТ ДЕМОНЫ? НАРОДОВОЛЬЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В РОССИИ И ЯПОНСКИЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН

В январе 1878 г. выстрелом из револьвера Вера Засулич тяжело ранила петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова. Суд присяжных оправдал ее.

Дело Веры Засулич получило огромный отклик. Впервые о народниках заговорили за пределами России. Вскоре в Лондоне вышла книга, в которой народники сами рассказали о своем движении. Это была «Подпольная Россия» С. М. Степняка-Кравчинского¹. Книга стала бестселлером и сразу же была переведена на другие европейские языки. В 1884 г. с ней познакомились читатели Японии. (Любопытно отметить, что на русском языке эта книга появилась только в 1893 г.) «Подпольная Россия» стала одной из первых книг русских авторов, появившихся в Японии. Вот как это было.

Сто лет назад Япония переживала один из самых бурных периодов своей истории. Общественную атмосферу с начала 80-х годов определяло «Движение за свободу и народные права». Оно отражало стремление буржуазии добиться участия в управлении страной, чего большая ее часть не сумела достичь в результате революции 1868 г. Политические устремления буржуазии подкреплялись недовольством широких народных масс. Поэтому движение, в особенности его левое крыло, выступало иногда весьма радикально².

Влияние этого буржуазно-либерального по своей сущности движения сказалось и на литературе. Репрессии правительства по отношению к «Движению за свободу и народные права» привели к тому, что его деятели практически лишились возможности использовать обычные формы политической борьбы — собрания, демонстрации, публицистику. Необходимость высказывать свои мысли в такой сложной обстановке породила своеобразный жанр японской литературы — политический роман. «Роль этой политической беллетристики очень велика. Она была необходимым и крайне действенным средством идеологического воспитания современников, она была рупором общественности, орудием пропаганды новых идей. Она шла рука об руку с общественным движением своего времени» [4, с. 310]. По-

скольку авторами политических романов в основном были политические деятели, свои произведения они рассматривали в первую очередь как орудие пропаганды. Проблемы литературного характера отодвигались на второй план.

Особое место среди политических романов начала 80-х годов XIX в. занимают произведения о русских народниках. Еще до того как Россия предстала родиной великой литературы, в сознании японцев она была страной революционного движения, страной, где действует «партия нигилистов» — так в Японии называли народников, очевидно по аналогии с Европой.

О деятельности народников довольно регулярно информировали газеты. «Дело Веры Засулич» привлекло пристальное внимание широкой общественности и в Японии. Правда, здесь о нем узнали с опозданием на три года: в январе 1881 г. газета «Акэбоно» («Рассвет») поместила материалы американской прессы о суде над ней. А когда в том же году до Японии дошла весть об убийстве Александра II, интерес к «партии нигилистов» стал всеобщим. О «нигилистах» постоянно упоминалось в выступлениях деятелей «Движения за свободу и народные права». Появился целый ряд книг и романов. Как правило, основаны они были на газетных сообщениях:

1881 г. — «Записки о злодейском убийстве русского императора» («Ротэй сигякуки») Окубо Цунэкити;

1882 г. — «Удивительные вести из России, или Дело доблестной девушки» («Рококу кибун рэцудзё-но гигоку») Сомата Сакутаро;

1882 г. — «Действительное положение дел в российской партии нигилистов» («Рококу кёмуто дзидзё») Нисикава Цутэцу;

1882 г. — «Удивительные рассказы об усмирении партии нигилистов» («Кёмуто тайдзи кидан») Кавасима Таданоскэ и многие другие.

Особое место среди такого рода произведений принадлежит роману Миядзаки Мурю³ «Демоны вопиют», написанному по мотивам «Подпольной России» Степняка-Кравчинского. Этот роман печатался с декабря 1884 по апрель 1885 г. в газете «Дзю-но томосибидзё» («Светоч свободы»). Любопытна история его создания.

В августе 1884 г. в газете «Дзю» («Свобода») начали печататься «Тайные записки о российской партии нигилистов» («Рококу кёмуто хибунроку»). Это был перевод первых страниц «Подпольной России». Публикация завершена не была. Некоторые исследователи⁴ считают, что автором «Тайных записок...» был Миядзаки Мурю. Но когда он работал над этим переводом, в сентябре 1884 г. произошли события на горе Кабаяма, изменившие его первоначальный замысел. Участники событий на горе Кабаяма, члены либеральной партии Дзююто, готовили террористический антиправительственный акт. Они хотели связаться с местным крестьянством и поднять его на выступление, которое стало бы частью общего вооруженного восстания в

центральном районе Японии. Заговорщики укрылись на горе Кабаяма, но полиция обнаружила их. Большинство заговорщиков погибло в перестрелке, шестеро были казнены, семь человек — приговорены к пожизненной каторге. Мурю был лично знаком с некоторыми участниками событий на горе Кабаяма, с теми, кто заявлял: «Мы должны брать пример с русских нигилистов и идти в революционных рядах с оружием в руках» [5, с. 277]. И у Мурю возник замысел не просто перевести «Подпольную Россию», а переделать ее и тем самым приблизить к событиям японской действительности.

Спустя всего три месяца после событий на горе Кабаяма появились в печати первые главы романа «Демоны вопиют». Заканчивается роман плачем по казненным народникам: «Когда спускается ночная мгла, льет дождь и завывает ветер, казненных нигилистов души со всех сторон слетаются к Неве. Вкруг конной статуи Петра теснятся, там вспыхивают огоньками и гаснут моментально, исчезнув бог весть где, и слышатся рыдания... Так печальны, так горестны они, что вынести нет сил. И вновь мелькают огоньки и над дворцом царей теснятся, и громкий раздается смех. Да, много там чудесного бывает... Когда же перестанут демоны рыдать? Когда между народом и царем наступит мир, как утро настает? Когда изменится печальная картина? Подумаешь и горестно вздохнешь» [12, с. 158—159]. Но это и дань памяти тем, кто погиб на горе Кабаяма⁵.

Была и другая причина подвергнуть «Подпольную Россию» определенной обработке. Мурю понимал, сколь взрывоопасна эта книга. «Не в силах сдержатъ восхищения, я сразу же решил перевести всю книгу. Но в глубину души закрался страх, и я, не исполнив [своего намерения], в конце концов подробно рассказал о деяниях только нескольких человек», — написал он в предисловии.

Среди многих действующих лиц «Подпольной России» Мурю выбрал и сделал главными героями своего романа троих: Петра Кропоткина, Софью Перовскую и Брантнера. Кропоткин, вероятно, привлек внимание Мурю тем, что пришел в революцию, будучи «из рода Рюриковичей», являлся одним из видных участников движения. Мурю поставил его во главе «партии нигилистов». Кроме того, с его именем в «Подпольной России» связано увлекательнейшее описание побега из тюрьмы. Так что его присутствие в романе Мурю вполне понятно и оправданно. То же и с Софьей Перовской. Эта легендарная девушка, принимавшая самое непосредственное участие в покушении на Александра II, пользовалась в Японии особой популярностью. На нее старались походить участницы «Движения за свободу и народные права». Судьба одной из них, Китиды Рэйко, отчасти походила на судьбу Перовской. Китида Рэйко, дочь купца из Киото, служила при императорском дворе, но оставила богатство и почести, чтобы принять участие в «Движении за свободу и народные права». Миядзаки Мурю познакомился с ней

во время одной из агитационных поездок. О глубоком чувстве, связывавшем Мурю с этой девушкой, можно судить по стихотворным посланиям, которыми они обменивались. Поэтому не будет преувеличением сказать, что в облике Перовской Миядзаки Мурю воплотил некоторые черты ее японской последовательницы.

Теперь с Брантнере. Действующего лица с таким именем у Кравчинского нет. Эта фамилия упоминается у него только однажды — среди тех, кто был казнен вместе с известным народником Валерианом Осинским. У Мурю Брантнер скорее всего собирательный образ нигилиста, каким его представлял себе японский автор. Так как линия Брантнера у Кравчинского не была разработана, то это позволяло Мурю проявить свою фантазию.

Роман «Демоны вопиют» начинается сценой убийства генерала Мезенцова, которое совершают Брантнер и Перовская. В обстановке паники им удается скрыться. Судьба их неизвестна. Далее Мурю подробно повествует о тяжелом положении крестьян, которое побуждает их отправить ходяков с петицией в столицу. Затем следует рассказ о «деле Веры Засулич». После этого опять появляются Перовская и Брантнер, выясняется, что им удалось спастись. Брантнер организует побег Кропоткина, томящегося в тюрьме. После чего и сам бежит из тюрьмы, куда попал, спасая Кропоткина. Роман заканчивается убийством Александра II, казнью героев и элегией на их смерть.

Под пером Миядзаки Мурю серия очерков Кравчинского превратилась в роман с очень запутанным сюжетом. «Подпольная Россия» состоит из трех частей. В первой показаны возникновение движения народников, идеи, питавшие его. Во второй части даны портреты наиболее видных, с точки зрения Кравчинского, участников движения. Третья часть повествует о некоторых эпизодах революционной борьбы. Первую часть Мурю полностью опустил. Роман построен отчасти на второй и в основном на третьей частях книги Кравчинского. Кое-что Мурю добавил, опираясь на сообщения газет. У Кравчинского о покушении на Трепова и судебном процессе говорится мало, скорее всего потому, что европейскому читателю, на которого была рассчитана «Подпольная Россия», эти события были известны. А в романе «Демоны вопиют» дело Веры Засулич занимает две главы из двенадцати и описано очень подробно. Некоторые эпизоды Мурю целиком придуманы, в частности история с убийством генерала Мезенцова. Поскольку Мезенцова убил сам Кравчинский, в «Подпольной России» об этом лишь упоминается. Мурю значительно усложнил историю побега Кропоткина из тюрьмы. Большая часть этих переделок идет по линии усиления занимательности. Но не только.

В. М. Жирмунский писал, что любой перевод «связан с творческим переосмыслением, с частичной перестройкой подлинника на основе стиля самого переводчика или, по крайней

мере, выдвигает, усиливает, раскрывает определенный аспект подлинника, наиболее близкий и потому наиболее доступный и понятный переводчику. Подобное стилистическое переосмысление означает тем самым более или менее существенную идеологическую переработку, сознательную или бессознательную» [2, с. 14]. Тем более это справедливо в отношении интерпретации литературного произведения, а не обычного перевода. И предисловие, и сам роман Мурю — свидетельство того, что в данном случае мы имеем дело с «существенной идеологической переработкой».

Прежде всего это проявилось в том, как Мурю интерпретировал программу «партии нигилистов»⁶. Один из первых пунктов у Мурю — это политическая реформа общества: «Для достижения своей цели — получения права на свободу — мы в настоящее время активно объединяем своих единомышленников и должны собрать силы, чтобы руководить политической реформой, к которой вот-вот придем» [12, с. 69]. «Политическая реформа» как цель нигилистов упоминается еще в нескольких местах романа. Но народовольцы считали «своей ближайшей задачей... произвести политический переворот с целью передачи власти народу» (цит. по [7, с. 11]) — так говорится в программе партии «Народная воля». Такая подмена терминов не случайна. Из контекста романа становится очевидно, что речь шла именно о реформе и Мурю употребил это слово сознательно. Перечисляя пункты программы, он почти дословно приводит отрывок из упомянутой выше книги Нисикава Цутэцу. Единственное различие: Нисикава, цитируя программу «Народной воли», употребляет выражение «политическая революция» (сэйдзидзё-но какумэй), а Мурю в этом же месте пишет «политическая реформа» (сэйдзидзё-но какусин). Излагая далее программу «нигилистов», Мурю всячески подчеркивает необходимость введения представительного строя и разъясняет его задачи. Здесь, безусловно, речь идет о целях «Движения за свободу и народные права» и либеральной партии Дзюто.

Говоря о необходимости политической реформы, Мурю провозглашает некий идеал общества, к которому должна привести эта реформа. В качестве эталона такого общества Мурю предлагает читателю модель социального строя Швеции: «Королевская семья лишена всякой власти при решении государственных дел, парламент собирается, не дожидаясь королевского указа. В этой стране права народа уважают в высшей степени» [12, с. 68], т. е. речь идет о конституционной монархии. За сохранение монархического строя выступали даже самые передовые деятели либерального движения⁷.

Мурю, пропагандируя идею конституционной монархии, в этом пункте заменяет программу народовольцев идеалами «Движения за свободу и народные права». При этом Мурю излагает программу народовольцев довольно точно. Иначе говоря, речь идет не о подмене, а об усилении тех положений,

которые больше всего интересовали как Мурю, так и его читателей. Такая интерпретация делала революционную борьбу народников более близкой и понятной японцам. Еще больше японским читателям «говорили» страницы романа, посвященные тяжелому положению крестьянства. Между тем в «Подпольной России» Кравчинского крестьянский вопрос не затронут. Мало вероятно, чтобы японские газеты сообщали о жизни крестьян России. Поэтому с полным основанием можно утверждать, что в романе «Демоны вопиют» Мурю под видом русского изобразил японское крестьянство. В начале 80-х годов в Японии была проведена денежная реформа, повышена часть прямых и косвенных налогов. Это привело к снижению цен на сельскохозяйственные продукты. Доходность крестьянских хозяйств резко упала. Земельный налог и раньше платить было нелегко, а теперь он оказался многим хозяйствам просто не под силу. За долги и неуплату налога только в течение двух лет (1883—1885) пошли по миру более двухсот тысяч крестьян (подробно см. [5, с. 253—256]). Вот как эта ситуация описана в романе:

«Тут из губернии прибыли чиновники, заполонили все вокруг, установили срок платежа прошлогодних недоимок и настойчиво требовали уплаты. Неуплата рассматривалась как возмутительный проступок. Если сразу же не вносили денег в казну, то имущество неуплатившего по давно обнародованным законам шло с молотка. Вот как появилось много людей, скитавшихся по дорогам, потерявших кров, чье имущество было продано с торгов вследствие сурового закона» [12, с. 67].

Роман «Демоны вопиют» Мурю писал в то время, когда недовольство крестьян вылилось в форму вооруженных выступлений и они играли значительную роль в «Движении за свободу и народные права» в 1882—1885 гг.⁸. Именно поэтому в романе «крестьянскому вопросу» отведено так много места.

Один из самых волнующих эпизодов романа — сцена прощания с семьями крестьянских ходоков в столицу. Эту сцену Мурю взял из пьесы Сэгава Дзёко Третьего «Сакура Сого с восточных гор», премьеры которой состоялась в театре Кабуки в 1851 г. Сакура Сого был старостой деревни в провинции Симоса и, подав петицию сёгуну, освободил крестьян от тяжелых налогов. За это он был казнен. Имя Сого в романе не упомянуто, однако популярность пьесы была так велика, что читателям было ясно, о ком идет речь. Более того, незадолго до появления романа «Демоны вопиют» идеолог либерального движения Фукудзава Юкити (1834—1901) написал в своей работе «Призыв к науке» («Гакумон-но сусумэ»): «Единственным, кто в Японии выступал против правительства, отстаивал права народа и погиб как герой, был Сакура Сого» (см. [10, с. 94]). Так образ народного героя XVII в. был переосмыслен в духе либеральных идей, и появление этой сцены в романе Мурю, очевидно, не случайно.

Как отмечалось выше, роман «Демоны вопиют» был написан

в эпоху жестких цензурных ограничений, чем и объясняется своеобразная манера изложения. На протяжении всего романа Мурю называет своих героев «злодеями» и «злоумышленниками». Но постоянно ощущается сочувствие автора этим «злодеям». Мурю показывает произвол, царящий в России. «Демоны вопиют» о том, что происходит в стране,— все содержание романа говорит за такое прочтение названия. Тем самым Мурю оправдывает действия своих героев. Вероятно, и дело Веры Засулич Мурю вставил из этих же соображений. Если уж хрупкая девушка — а Мурю всячески подчеркивает женскую слабость Засулич — решилась на такой поступок, значит, положение в стране действительно дошло до крайности. Сочувствие героям проявляется и в том, что Мурю, пусть осторожно, вскользь, осуждает их противников. Вот его слова о Мезенцове: «Посмотришь на этого жестокого, сановитого господина, и видно, что суть его подобна грязи» [12, с. 53]. И далее о нем же: «Он встретил свой бесславный конец» [12, с. 90].

Хотя Мурю называет «нигилистов» «злодеями», самым ходом повествования он стремится вызвать восхищение их действиями. Позиция автора, его симпатии героям поселили в японском обществе предствление о России как стране мужественных борцов за свободу и заронили интерес к русской революционной борьбе, которому впоследствии суждено было еще более углубиться.

Л. Н. Толстой предъявлял к художественным произведениям три основных требования: 1) новизна содержания, 2) форма или талант, 3) серьезное, горячее отношение автора к предмету (см. [9, с. 213]). Новизна содержания и горячее отношение автора к предмету в романе «Демоны вопиют» вполне очевидны. А как обстоит дело с формой произведения?

Серию очерков Мурю превратил в роман с очень запутанным сюжетом, множеством вставных эпизодов. Собственно, весь роман состоит из отдельных эпизодов, сюжетно не связанных между собой. Объединяют их только общие герои. Эта композиционная особенность характерна для японской классической прозы. Художественные приемы также взяты из арсенала прежней литературы.

Издавна в Японии было принято обращаться за аналогией к китайской истории, ссылаться на произведения китайской литературы, заимствовать оттуда образы. Этой традиции следует и Мурю. Уже в начале романа, после описания смерти Мезенцова, читаем: «Чтобы вернуть его к жизни, понадобилось бы искусство Бянь Цяо и Хуа То» [12, с. 56]. Бянь Цяо, знаменитый врач времен Борющихся царств (V—III вв. до н. э.), описан в «Исторических записках» Сыма Цяня (I в. до н. э.). Хуа То, известный долгожитель и врачеватель периода Восточной Хань (25—220), упоминается в династийных хрониках «История Хань» Бань Гу (32—92). Перечисляя тех, кто находился в зале суда во время процесса над Засулич, Мурю говорит:

«Присутствовала и высокая семья из Бамбукового сада» [12, с. 82]. Речь идет о царской фамилии. Это выражение пришло из Китая. Подобных примеров немало на протяжении всего романа.

У Миядзаки Мурю часто встречаются образы, связанные с буддийским учением о бренности бытия: «Судьба несчастной девушки, казалось, была еще более непрочной, чем роса на листьях травы перед бурей, чем цветы гвоздики в осеннюю ночь под дождем» [12, с. 85]. Речь идет о суде над Верой Засулич. А вот как завершает Мурю описание бедствий, наступивших в голодные годы: «Мир стал подобен одному из кругов ада, где обитают голодные духи» [12, с. 62]. Согласно буддийскому учению, душа перерождается в зависимости от кармы в пяти мирах: мире небожителей, мире людей, аду, мире голодных духов и мире скотов. Конечно же, у Мурю, писавшего свой роман в конце XIX в., эти образы были данью литературной традиции.

В полном соответствии с литературным канонам находится и описание внешности героев. Героиней романа могла быть только красавица. Поэтому Вера Засулич, у Кравчинского описанная так: «Ее симпатичное, умное лицо нельзя назвать красивым» [8, с. 443], на страницах романа Мурю предстает как «девушка с прекрасным, как цветок, лицом, гибким, как ива, станом» [12, с. 80]. Традиционность этого описания и в том, что оно не выделяет никаких индивидуальных черт героини, важно было подчеркнуть общий изящный облик. Такое восприятие женской красоты вообще характерно для японской эстетической традиции.

В романе можно найти отголоски конфуцианских идей. Касаясь биографии Засулич, Мурю всячески подчеркивает как одну из основных ее добродетелей преданность дочернему долгу. Совершить покушение на Трепова Вера Засулич решилась только после смерти матери, единственной опорой которой она была. Так построил сюжет Миядзаки Мурю. Но, судя по некоторым деталям, Мурю был хорошо знаком с биографией Засулич и знал, что у нее было еще четыре сестры и ко времени судебного процесса ее мать была жива. Совершенно очевидно, что автор преследовал определенную цель, внося подобные изменения. В результате сквозь черты «злоумышленницы» проступил образ идеальной героини, борющейся за справедливость.

В романе встречаются элементы самурайского кодекса бусидо (путь воина). Этические нормы кодекса допускали обман противника, если это служило достижению благородной цели. Поэтому Брантнер, желая выиграть время, обманул прекрасную незнакомку, которую встретил у порога заброшенного храма. Согласно бусидо, не возбранялись поступки, которые на первый взгляд выглядели как предательство. В романе нигилиста Арэй выдает полиции Брантнера и своего отца Лизогуба. Но, оказывается, сделано это нарочно. Попав в тюрьму, Брантнер с Лизогубом собираются помочь бежать Кропоткину. В дальнейшем

выясняется, что этот план придумал сам Лизогуб. Принести себя в жертву, спасая сюзерена — также одно из положений бу-сидо.

Книга Кравчинского дала Мурю богатый фактический материал и возможность проявить свою фантазию. Кравчинский не обрисовал обстановку, в которой происходят события его книги. Поэтому в романе Миядзаки Мурю наряду с весьма точными историческими сведениями о России иногда можно встретить такие описания: «В этот час уже перестали мелькать тени летающих ласточек, умолкло пение камышевок, едва слышный колокольный звон, доносившийся с дальних гор, возвещал наступление сумерек» [12, с. 81]. На первый взгляд обычное описание раннего вечера. Но речь идет о сумерках в Петербурге в начале февраля. Мурю же рисует картину весеннего вечера, потому что в Японии февраль — это уже весна.

Вот еще одно любопытное в этом смысле место. Совершив убийство Мезенцова, Брантнер бежит из Петербурга, всю ночь блуждает по его окрестностям и наконец добирается до небольшой рыбацкой деревушки: «... миновал несколько проулков и вдруг неожиданно для себя очутился на горной тропе» [12, с. 92]. Скажем прямо: неожиданно не только для себя, но, вероятно, и для читателя, потому что страницей раньше Мурю пишет: «Лунный свет заливал огромную, на тысячу ри *, равнину, покрытую снегом» [12, с. 90]. Но литературная традиция вынудила Брантнера бродить по горным тропам в окрестностях Петербурга: «Здесь уже совсем не было жилья, до вершины — рукой подать, облака плотные, струится прозрачный горный поток. Кругом зеленеют густые рощи. Взглянешь вверх — возвышаются утесы, словно высеченные мечом, посмотришь вниз — ущелья глубоки, словно пробиты долотом» [12, с. 92]. Традиционность описания, так же как и сюжетного хода, становится еще более очевидной, когда измученный Брантнер оказывается у порога заброшенного храма, где его ждет встреча с необыкновенной красавицей.

Дань национальной литературной традиции заметнее всего там, где Мурю отходит от книги Кравчинского и дает волю фантазии. Но иногда он весьма точно следует тексту Кравчинского. Например, в описании эпизодов двух побегов из тюрьмы. У Кравчинского говорится об этом настолько детально и увлекательно, что вполне отвечает духу всего романа Мурю и не требует, с его точки зрения, отклонения от первоисточника.

Таким образом, при всем новаторстве содержания романа «Демоны вопиют» форма его осталась традиционной, перешедшей по наследству от феодальной литературы.

На этом этапе истории японской литературы не было найдено органического сочетания содержания и формы литературного произведения. Поэтому при всей общественной значимости

* Ри — мера длины, равная 3,927 км.

политического романа художественная ценность его была весьма относительна. Однако сегодня мы вполне заслуженно вспоминаем роман «Демоны вопиют» Миядзаки Мурю — одно из наиболее интересных произведений о народниках среди книг, появившихся в Японии в 80-е годы XIX в. Этот роман познакомил японцев с революционной борьбой в России, пробудил интерес к этой стране и подготовил почву для восприятия русской литературы, русской культуры, знакомство с которыми началось чуть позже.

Примечания

¹ С. М. Кравчинский (1851—1895, псевдоним — Степняк) принадлежал к тем, кого В. И. Ленин называл «блестящей плеядой революционеров 70-х годов» [1, с. 25]. Он был одним из первых, пошедших «в народ» с пропагандой идей социализма. После разгрома «хождения в народ» Кравчинскому пришлось уехать за границу. Вернувшись в 1878 г., он принял участие в организации общества «Земля и воля». Когда русские революционеры перешли к террору, одним из первых поединков с самодержавием было выступление С. М. Кравчинского: 4 августа 1878 г. в центре Петербурга на людной площади ударом кинжала он убил шефа жандармов генерала Н. В. Мезенцова, особенно жестоко преследовавшего революционеров. Через несколько месяцев он бежал за границу, где началась его жизнь писателя. Поселившись в Лондоне, Кравчинский знакомил общественное мнение с положением в России — писал книги, статьи, выступал на митингах. После убийства Александра II, когда в России было приковано внимание всего мира, Кравчинский опубликовал серию очерков о русских революционерах. В 1882 г. эти очерки вышли отдельной книгой под названием «Подпольная Россия».

² Так, в ноябре 1882 г. группу членов либеральной партии Дзидзю в г. Фукусима обвинили в намерении организовать государственный переворот. В марте 1883 г. была арестована группа «Тэнтю гуми» («Небесное возмездие»), ставившая своей задачей физическое устранение всех членов правительства. В мае 1884 г. в районе г. Такасаки началось крестьянское восстание, возглавленное членами левого крыла либеральной партии. В сентябре 1884 г. на горе Кабаяма шла подготовка террористического акта против правительственных деятелей. В ноябре — декабре 1884 г. в районе г. Титибу члены левого крыла Дзидзю организовали и возглавили крестьянское восстание, в котором участвовало до десяти тысяч человек. Хотя все эти выступления заканчивались неудачей и арестом участников, они напугали не только правительство, один из членов которого заявил, что в Японии «не за горами такие же события, как и накануне французской революции» (цит. по [5, с. 274]). Активная деятельность левых групп напугала и руководителей либеральной партии, что привело к ее самороспуску в конце октября 1884 г. (подробно см. [5, с. 265—283]).

³ Миядзаки Мурю (1855—1899; Мурю — псевдоним, настоящее имя — Томинари) родился на о-ве Сикоку в г. Коти. Это бывшее владение клана Тоса, где традиционно были сильны настроения оппозиции феодальному правительству. В 1875—1876 гг. начинается его журналистская деятельность. Мурю сотрудничал во многих газетах — как в Токио, так и у себя на родине, в Коти. На его журналистскую работу в значительной степени оказали влияние Итагаки Тайскэ — лидер либерального движения, Уэки Эмори и Накаэ Тёмин — идеологи левого крыла этого движения. Направления газет, в которых он сотрудничал, тематика его произведений — а Мурю в основном привлекали события французской революции и движение народолюбцев в России — говорят о том, что Миядзаки Мурю принадлежал к наиболее передовым, радикально настроенным пропагандистам «Движения за свободу и народные права». Об этом же свидетельствует и тот факт, что Мурю подвергался арестам,

штрафам и т. п. свыше ста раз. За свою недолгую жизнь Мурю написал и перевел 17 романов.

⁴ В частности, Ямада Арисаку, автор подробных комментариев к роману «Демоны вопиют», опубликованному в серии «Японская литература нового времени», т. 2 («Нихон киндай бункаку тайкэй»).

⁵ Такой точки зрения придерживается исследователь народничества Вада Харуки. Подробнее см. [11, с. 61—73].

⁶ В качестве программы «партии нигилистов» Мурю описал программу «Народной воли». При этом он опирался на сообщения газет и книгу Нисикавы Цутэцу «Действительное положение дел в российской партии нигилистов», поскольку в «Подпольной России» программы партии «Народная воля» нет.

⁷ Многие поколения японцев воспитывались в шовинистическом духе и свято верили в то, что Япония — особое государство, единая семья с общими предками. Глава семьи — император должен быть окружен любовью и почтением. В плену у монархических традиций долгое время находились даже социалисты. В 1901 г. Котоку Сюсуй (1871—1911), один из зачинателей социалистического движения в Японии, писал: «Глубоко ошибаются те, кто считает демократию возможной лишь при республиканской системе и несовместимой с монархическим направлением» (цит. по [3, с. 142]). Накаэ Тёмин (1847—1901), один из идеологов левого крыла «Движения за свободу и народные права» (см. о нем [6, с. 93—111]), в статье «Рассуждение о совместном управлении правителя и народа» (1881), сравнивая республиканский строй Франции и конституционно-монархический Англии, отдавал предпочтение последнему: «Хотя премьер-министр получает указания от короля, тем не менее, по существу, ничего нельзя сделать иначе как по воле и разрешению парламента. В конце концов премьер-министра выбирает народ всей страны. Законы обсуждаются представителями народа, а не двумя-тремя властью имущими. Другими словами, премьер-министра выбирает народ, учреждает законы тоже народ... Если это не республика, то что же в мире следует назвать республикой?» [6, с. 102]. По существу, к этому весьма близки рассуждения Мурю о конституционной монархии.

⁸ Некоторые исследователи называют эти выступления крестьянской революцией, грозившей охватить всю страну [6, с. 6].

Л и т е р а т у р а

1. Ленин В. И. Что делать? — Полное собрание сочинений. Т. 6.
2. Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. М., 1937.
3. Иванова Г. Д. Дело об оскорблении трона. М., 1972.
4. Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М., 1973.
5. Очерки новой истории Японии. Под ред. А. Л. Гальперина. М., 1958.
6. Современные японские мыслители. Пер. с яп. М., 1958.
7. Степняк-Кравчинский С. М. В лондонской эмиграции. М., 1968.
8. Степняк-Кравчинский С. М. Избранное. М., 1972.
9. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 29. М., 1954.
10. Хани Горо. История японского народа. Пер. с яп. М., 1957.
11. Вада Харуки Дзию минкэн ундо то народоники (Движение за свободу и народные права и народники). — Рэкиси корон (Историческое обозрение). Токио, 1976, № 2.
12. Мэйдзи сэйдзи сёсэцу сю (Сборник политических романов эпохи Мэйдзи). Токио, 1974.
13. Янагида Идзуми Мэйдзи бункаку кэнкю (Исследование литературы эпохи Мэйдзи). Т. 8. Токио, 1967.

В. И. Ожогин

ВЕЛИКИЙ ПОСРЕДНИК В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР:
РОССИЯ — ТОЛСТОЙ — ЯПОНИЯ

...Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве общего идеала и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя наш идеал выраженным новым и неожиданным образом.

*Л. Толстой*¹

I

Для рассмотрения данной проблемы особый интерес представляют слова японского исследователя Като Наоси: «...ни один писатель японской истории после 19-го столетия не может упустить, что по крайней мере часть японской мысли вылилась в форму идеалов, выраженных в произведениях графа Толстого» (цит. по [5, с. 120]). На первый взгляд это утверждение выглядит по меньшей мере парадоксальным. Вероятно, так думала и редколлегия журнала «Новый Восток», когда в 1924 г. приняла к опубликованию статьи П. И. Бирюкова «Толстой и Восток». В редакционной аннотации на статью прямо говорится о том, что сотрудники журнала не разделяют точку зрения П. И. Бирюкова и публикуют его материал в качестве дискуссионного².

П. И. Бирюков, проанализировав личную переписку Л. Толстого с представителями разных стран зарубежного Востока, высказал несколько общих замечаний о том, что «заметно взаимное влияние взглядов Толстого и индусской философии» и «учение Толстого более соответствует Востоку» [8, с. 394, 397]. Кроме этого он сослался на высказывание китайцев о том, что идеи основателя даосизма Лао-цзы (VI в. до н. э.) «очень схожи с идеями Толстого и что это увлекает китайскую философскую мысль» [8, с. 401]. Далее П. И. Бирюков пишет: «Общение Льва Николаевича с японцами имеет совершенно оригинальный характер. Во-первых, японцы раньше всех (восточных народов.— В. О.) обратились к Толстому, еще в конце прошлого столетия. Во-вторых, японцы были одними из немногих восточных людей, которые вступили с Львом Николаевичем в личные, непосредственные сношения...» [8, с. 401—402].

По проблеме «Толстой — Восток» существует обширная литература. Но, пожалуй, наибольшее число исследований посвящено вопросам влияния творчества Толстого на японскую литературу и общественные настроения конца XIX — начала XX в.,

его личным отношениям с деятелями японской культуры и освободительного движения. Действительно, как справедливо заметил П. И. Бирюков, это влияние и эти отношения имеют «совершенно оригинальный характер». А А. И. Шифман подчеркивает, что «всего в Японии... вышло... собраний сочинений Толстого... больше, чем во всех остальных странах Азии и Африки, вместе взятых» [52, с. 306].

Сегодня мы имеем практически полную библиографию переводов произведений Толстого в Японии (отдельными изданиями и собраниями сочинений) на протяжении прошедшего столетия, начиная с 1886 г., когда переводчиком Мори Тай был сделан первый перевод-адаптация с английского языка на японский неполных 23 глав романа «Война и мир» под замысловатым названием «Плачущие цветы и скорбящие ивы. Прах кровавых битв в Северной Европе» [61, с. 251—254]. Имеются также библиографии исследований творчества Толстого в Японии [61, с. 254—263] и в советском востоковедении и литературоведении [7]. Описана история театральных постановок произведений Толстого на японской сцене [60, с. 14—17]. Таким образом, есть серьезные основания попытаться перейти от констатации отдельных фактов в «истории Толстого» в Японии [34, с. 412], хотя это, бесспорно, нужная и далекая от завершения работа, к анализу проблемы в ее общем виде — единстве различных, многоаспектных составляющих, в совокупности своей дающих цельную картину взаимодействия русской традиционной культуры в лице Толстого, всей его философско-художественной системы и духовной культуры Японии, ассимилировавшей творчество русского писателя настолько, что порою признается его право называться национальным писателем самими японцами [41, с. 310].

II

В. И. Ленин, назвав Л. Толстого «зеркалом русской революции», имел в виду не только то, что писатель отразил в своем творчестве события русской истории 1904—1905 гг.: «Эпоха, к которой принадлежит Л. Толстой и которая замечательно рельефно отразилась как в его гениальных художественных произведениях, так и в его учении, есть эпоха после 1861 и до 1905 года» [2, с. 100]. В. И. Ленин нашел достаточно метким и емким определение этой эпохи, которое прозвучало в устах Константина Левина от имени самого Толстого: «У нас теперь все это перевернулось и только укладывается...» [2, с. 100]. В этой короткой фразе ключ к пониманию не только творчества Толстого, но и одной из основных причин его влияния на культуру Японии, прежде всего периода 1886—1910 гг. — с момента первого знакомства японской интеллигенции с его творчеством сразу же после революции Мэйдзи (1867—1868) до его смерти, — когда отношения Толстого с японцами носили

личный характер посредством встреч, переписки, публицистических статей-посланий, его обращений к философии и культуре Востока. Кроме этого с 1911 г. начинается новый период в политической истории самой Японии — показательно в этом смысле дело Котоку Сюсуй и его товарищей (см. [23]), — что оставило определенный отпечаток и на отношении к Толстому.

Россия и Япония во второй половине XIX в. переживали во многом аналогичные процессы, одну эпоху — эпоху буржуазной революции [32, с. 188]. Конечно, культурно-исторические традиции, географические, этнические и экономические особенности были различными в той и другой стране, но суть переживаемого момента была общая: крутая ломка старого строя, поиски новых путей развития, обращение к опыту других стран и народов. Общественные настроения японского общества, по существу, мало чем отличались от настроения русского общества, «когда весь старый строй „переворотился“ и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала, привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, *каков* „укладывающийся“ новый строй, *какие* общественные силы и как именно его „укладывают“, какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам „ломки“» [2, с. 102].

Интересна характеристика этого периода в русской истории, которую дают японские исследователи: «Монархический деспотизм полностью подавлял оппозиционные политические веяния, еще не развившийся промышленный капитал пока не дошел до разжигания коммерческой лихорадки; в интеллектуальной сфере царил хаос; одаренная интеллигенция была духом времени и, находясь под влиянием иностранных идей, постоянно требовала такой литературы, которая бы психологически разряжала человека; именно поэтому литература не могла стать для писателей обителью мирной, безмятежной жизни» [54, с. 25].

«Эпоха „ломки“» в России вызвала к жизни свое художественное отображение в лице Толстого. Недаром японцы в силу традиционных для них аналогий сравнивали его с мудрецом, «который переписывает сутры в темную ночь, когда один будда уже ушел, а другой еще не явился» [62, с. 7]. Но этот мудрец не был отшельником, переписывавшим «сутры» в уединенном месте, вдали от мирской суеты. Толстой, несмотря на то что большую часть времени жил в Ясной Поляне, занимался сельским хозяйством, учительством, семьей, был в самом центре острой идеологической борьбы, настойчиво напоминал о себе России и всему миру своими художественными, публицистическими и философскими сочинениями.

Японская интеллигенция, жадно впитывавшая в себя в этот период передовые идеи Запада, не могла не прислушаться к голосу Л. Толстого. В ее восприятии он представлялся не толь-

ко мудрецом, учителем жизни, но и революционным радикалом — в одном ряду с Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым [54, с. 27]. Иначе и не могло быть, ибо учение Толстого в основе своей представляет утопический феодальный социализм (см. [2, с. 103]), критические элементы которого «могли на практике приносить иногда пользу некоторым слоям населения *вопреки* реакционным и утопическим чертам толстовства» [2, с. 104].

Японская литература вместе с другими сферами духовной культуры переживала переломный период. Необходимо было осмыслить «сложный и противоречивый комплекс идей революции Мэйдзи» [32, с. 194], удовлетворить социальный заказ нации в верном отображении эпохи, дать взамен старым новым общественные идеалы. «В этот исторический, ответственный и трудный момент своего существования японская литература, естественно, обратилась к литературам передовых для того времени стран. Такими литературами были английская, немецкая, французская и русская... Однако роль русской литературы в истории становления и развития японской национальной литературы в указанном историческом смысле этого понятия не-сколько особая» [30, с. 384].

В 1883 г. Такасу Дэискэ перевел «Капитанскую дочку» [38, с. 38]; в 1886 г., как уже говорилось, Мори Тай переложил с английского языка на японский 23 главы «Войны и мира»; в 1888 г. Фтабатэй Симэй перевел «Три встречи» и «Свидание» Тургенева [17, с. 236]; в 1892 г. Утида Роан перевел с английского «Преступление и наказание» Достоевского [42, с. 150]; а в 1910 г. Осанай Каору познакомил японскую публику с «Предложением», а Масуямо Масао — с «Медведем» Чехова [22, с. 228—229]. Таким образом, налаживался сложный процесс ознакомления японской художественной традиции с русской и одновременно выработки новых методов творчества, становления новой сферы духовной жизни — культуры перевода, оказавшей влияние на дальнейший ход развития литературы.

Сказанное выше лучше всего поясняют воспоминания одного из старейших представителей когорты переводчиков данного периода — Масамунэ Хакутё: «...нет Данте вне связи с итальянским языком, как нет Тургенева и Толстого вне связи с русским языком. Поэтому нам, поклонникам литературы, родившимся на одиноких островах Востока в наше время, невозможно было изучать литературу других стран, не изучая иностранные языки. И нам не оставалось ничего другого, как, надеясь на собственные силы, знакомиться с мировой литературой через переводы. Я, как и многие другие, родившиеся после революции Мэйдзи, пережил эпоху переводов. И мне кажется, что прежде всего я был переводчиком. Однако неверно думать, что эпоха переводов была только в Японии. Она имеет аналогии в мировой истории. Но характерные особенности переводов в Европе и в Японии разные. Переводы в японской литературе

имеют свою специфику. Вместе с переводами появилась и такая смежная область, как культура перевода. В собраниях сочинений выдающихся мастеров слова — Цубоути Сёё, Мори Огай, Фтабатэя Симэй и др. — переводы составляют более одной трети. Трудно привести примеры подобного рода из мировой литературы. То, что переводы в собраниях сочинений великих писателей стали ведущим моментом, является „всемирно-необычным“ феноменом. Кроме того, переводы имеют и самостоятельную художественную ценность и значимость, не уступающую подчас оригинальным произведениям. Если взять и исключить из сочинений Мори Огай все переводы с немецкого языка, из сочинений Цубоути Сёё — все переводы Шекспира, а из сочинений Фтабатэя Симэй — переводы произведений русских писателей, то насколько же поблекнет впечатление от их мастерства!» (цит. по [62, с. 11]).

Японские исследователи проблем взаимодействия русской и японской культур едины во мнении, что «в эпоху расцвета русской литературы все учились у нее» [62, с. 11]. Учились и японские писатели. Толстому в ряду названных учителей принадлежит особое место. «На писателей Японии оказали большое влияние не только художественные произведения Толстого. Прежде всего следует назвать Мусянокодзи (Санэацу.— В. О.), о котором говорят как о представителе толстовского гуманизма; многие писатели обращали внимание на одинаковые приемы, которым они учились как у Толстого, так и у Достоевского и Родена» [54, с. 24]. Влияние Толстого на японскую литературу настолько велико, что если попытаться дать его полную и всестороннюю картину, то, в сущности, это все равно что «осветить в какой-то степени всю историю японской литературы нового времени» [24, с. 162]. Несомненно и то, что «лучшие писатели нашей страны (Японии.— В. О.), даже сочиняя стихи, всегда испытывали на себе сильное влияние Толстого. Во всей их деятельности, во всей их жизни... Толстой всегда был тем человеком, которого они пропускали через себя» [58, с. 6]. Прежде всего речь может идти о Токутоми Рока, о котором в СССР и Японии уже написано несколько работ (см. [18; 33; 37; 39; 56; 59]), затем о Мусянокодзи Санэацу, Акутагаве Рюноскэ, лично признававшем влияние на себя Толстого, а также Арисиме Такэо, Миямото Юрико, Кобо Абэ, Оэ Кэндзабуро.

Следует назвать и когорту замечательных переводчиков, сделавших русского писателя близким и доступным своему народу. Это, по сути, подвижнические личности: Мори Тай, Утида Роан, Кода Рохан, Кониси Масутаро, Симамура Хогэцу, Нобори Сёму, Накамура Хакуё, Хара Кюнтиро, Ёнакава Масао, Китамикадо Дзиро. О многих из них подробно рассказано в работах К. Рехо, Н. И. Конрада, Г. Д. Ивановой, И. П. Кожевниковой, А. И. Шифмана, И. Львовой, Е. М. Пинус, Л. Л. Громковской. Но в целом история переводов произведений Толстого в Японии, традиции переводческой деятельности, основные проблемы и дости-

жения еще ждут своего комплексного и глубокого исследования.

Меньше изучена деятельность подвижников другого рода — японских ученых-толстоведов. Они заслуживают особого внимания, ибо не только работают над уточнением переводов Толстого, созданием комментариев, биографий и библиографий, но и создают то «зеркало», в которое «смотрятся» обе культуры — русская и японская — одновременно, находя между собой специфические различия и непременно общее, что обеспечивает их диалог, делает его в принципе возможным и даже необходимым. Это Токутоми Рока, Кониси Масутаро, Нобори Сёму, Накамура Хакуё, Китамикадо Дзиро (которые являются в равной степени как переводчиками, так и исследователями творчества Л. Толстого), Хонда Сюго, Хонда Акира, Миноура Тацудзи, Хоккё Кадзухико, Кобаяси Хидэо, Сакураи Икуко, Кадзима Юкико и многие другие. Изучение этого своеобразного «зеркала» важно тем, что Толстой, по-разному отразившись в нем в зависимости от конкретно-исторического времени, духовных запросов японского общества («предустановки восприятия»³), личностей самих интерпретаторов, остался запечатленным порою совершенно неожиданным образом, что помогает по-иному, по-новому взглянуть на него и представленную им русскую культуру, увидеть в этих отображениях не замеченные до сих пор черты и свойства.

Восприятие Толстого в Японии имеет свою историю. В первый период знакомства японцы видели в нем глубокого мыслителя, мудреца, учителя жизни, пророка. Они не могли еще в достаточной степени оценить своеобразие художественного метода писателя, его эстетические взгляды, язык произведений. Их волновал поиск Толстым «вечных» начал человеческой жизни, незыблемых нравственных устоев общества. Именно с этих позиций вначале приняли Толстого и Токутоми Рока, и Мусянокодзи Санэацу, и Арисима Такэо, пытавшиеся «опроститься» в духе толстовства — вести жизнь простых земледельцев, питающихся плодами своих рук. Они искали опоры для своего мировоззрения в морали патриархального крестьянства, земледельческая община представлялась им благодаря учению Толстого идеалом социального устройства, панацеей от всех бед цивилизации. Однако ни с их личным «опрощением», ни с попытками создания целых добровольных толстовских коммун («атарасики мура» — «новых деревень») ничего не вышло. Это и понятно: идеал был оторван от насущных потребностей общества, ориентировал на прошлое человечества, мешал движению вперед.

Оценивая подобные явления, В. И. Ленин писал: «Толстой смешон, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества, — и поэтому совсем мизерны заграничные и русские „толстовцы“, пожелавшие превратить в догму как раз самую слабую сторону его учения» [1, с. 210]. Но главное в творчестве

Толстого, что сразу же завоевало сердца японских читателей, это, конечно, высокий гуманизм, глубокий взгляд на сущность и предназначение человека. Практически все японские исследователи обращают на это внимание, подчеркивая, что «Толстой создавал индивидуума с головы до пят» [57, с. 63].

В произведениях Толстого японцы увидели не безвольных и обезличенных марионеток, а полнокровных, живых людей с их достоинствами и пороками, мыслями и страстями. Их обаяние было настолько велико, что у читателей возникали иллюзии реального существования героев Толстого. «Если попробовать посмотреть на окружающих нас людей тем взглядом, которым мы смотрим на героев Толстого,— писал известный толстовед Хонда Сюго,— то можно убедиться в том, насколько первые бедны и блеклы, насколько последние богаче и динамичнее» [63, с. 9]. А Акутагава Рюноске признавался в том, что считает Наташу Ростову и Соню Мармеладову (Достоевского) своими родными сестрами [4, с. 26]. Вряд ли мы назовем братьями и сестрами тех людей, которые далеки нам по духу, в которых мы не узнаем в той или иной степени себя. Видимо, Толстой, поставив в центр своего творчества живого человека, сделав его мерой всех вещей и явлений, объективно сближался с древними философами Индии и Китая, учения которых послужили основой для собственно японских мировоззренческих систем, имеющих явно синкретический характер. Но мало было поставить человека в центр художественного творчества и нравственного учения, нужно было сделать его узнаваемым для тех, кому Толстой адресовал свои творения. И если японцы видят в героях Толстого близких и родных им людей, если чувствуют в его творчестве «вкус восточной философии, в особенности линии Лао-цзы — Чжуан-цзы — Риндзай» [63, с. 10], если считают «Войну и мир», например, «книгой постижения жизни, написанной в состоянии сатори» [63, с. 10—11] (одно из основных понятий дзэн-буддизма, обозначающее внезапное озарение, постижение основ бытия и т. п.), то, видимо, объективно творчество Толстого было адресовано и им, должно было найти у них признание и сочувствие.

Большинство исследователей Толстого обнаруживают в его творчестве особое нравственное отношение автора к предмету своего изображения, что было для русского писателя главным требованием к искусству, на чем он настаивал и в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана», и в статье «О Шекспире и о драме», и в трактате «Что такое искусство?»⁴.

Так, Накамура Хакуё писал, что Толстой, «живой, корчась от боли, пропустил через себя лично многочисленные произведения, написанные с такой редкой экспрессивностью» [58, с. 3]. Все герои Толстого так или иначе несут читателям часть его души, писатель как бы «умирает в них» (см. [36, с. 168—170], а также [5, с. 35⁵]). «В качестве основного критерия оценки литературного произведения,— продолжает Накамура,— я всег-

да беру дистанцию между писателем и человеком, его произведениями и его жизнью. Для произведений Толстого эта дистанция крайне мала. Вернее будет сказать, что ее почти нет: большая часть его произведений представляет собой отражение жизни писателя,— конечно, жизни в широком смысле, в значении духовного опыта. Говоря иначе, писатель живет во всех произведениях, которые де-факто всегда содержат в себе его плоть и дух» [58, с. 5—6].

Сам Толстой неоднократно подчеркивал: «Все же мои работы есть не что иное, как моя жизнь», «писание же мое есть весь я». Тем самым он создавал свой, особый жанр повествовательной психологической прозы, часто воспринимаемый японским читателем как «ватакуси сёсэцу» (повесть о себе, эгобеллетристика). «Для реализма в понимании искусства Толстым... настойчиво складывалась тенденция к индивидуализации характеров... Что касается объективности, которая проявилась в произведениях Толстого, то все кажется просто только с чисто внешней стороны. На самом деле его проза является ни с чем не сравнимой, колоссальной „ватакуси сёсэцу“. Его творческие силы в каждом произведении сосредоточены на стремлении исчерпывающе понять смысл человеческой жизни» [54, с. 25].

Надо сказать, что японские исследователи отмечают тот факт, что «реализм современной русской прозы (начиная с Гоголя.— В. О.) ...сильно отличается от западноевропейского...» [54, с. 24]. В чем же состоят эти отличия? «Так, произведения Гоголя, основоположника новой традиции, явились значительным шагом вперед именно благодаря постановке острых проблем человеческого существования, цели и смысла жизни» [54, с. 24]. Проблемность, философичность, острая социальная направленность — вот те черты, которые, по мысли японских исследователей, всегда характеризовали русскую художественную традицию и которые нашли свое развитие в творчестве Толстого.

Исследователи обращают внимание и на своеобразный полифонизм в архитектонике произведений Толстого, который, разумеется, менее выражен, чем у Достоевского, но не заметить его нельзя. «По методу изображения действительности,— пишет Мияхара Акио,— это произведение („Война и мир“.— В. О.) относят к типичным явлениям реализма XIX в. Однако оно написано, будучи совершенно неожиданным образом пропущено сквозь призму восприятия индивидуального субъекта (не только писателя, но и действующих персонажей). Не одна вторая, а три пятых изображения — это описания изнутри. И в описании внешней стороны также определенно установлена оптическая точка зрения во внешнем мире, которая обязательно соответствует взглядам одного специально выбранного действующего лица. Если сознание обладателя этого взгляда меняется, то вещи, на которые он смотрел, тоже изображаются совершенно по-другому. Точно так же происходит и при изображении по-

ведения некоего героя: используется взгляд другого персонажа... Писатель, входя во внутренний мир различных героев, смотрит на внешний мир изнутри их» [57, с. 62].

Особый интерес вызывает тот художественный прием Толстого, который Н. Г. Чернышевский определил как «диалектику души»⁶. Японские исследователи подчеркивают, что в произведениях русского писателя «большое значение придается развитию, изменению сознания персонажей» [57, с. 62]. Нам представляется, что этот прием Толстого, являющийся у него общим принципом построения характеров, в какой-то мере близок традиционному японскому искусству, в котором основное внимание уделялось процессу того или иного явления, а не его результату. Так, Т. П. Григорьева пишет: «...суть (японского искусства.— В. О.) не в конечном результате, который никогда не может быть достигнут, а в процессе, в пути (дао)» (см. [15, с. 159])⁷. Таким образом, некоторое сходство эстетического принципа Толстого с аналогичным в японском искусстве способствовало более углубленному восприятию Толстого японцами. Это произошло на том этапе взаимодействия, когда он начал открываться им благодаря подлинно художественным переводам не только как мыслитель, гуманист, публицист, но и как необыкновенно тонкий художник, сумевший воплотить красоту и неповторимость человеческих характеров.

В изображении своих персонажей Толстой стремился реализовать как минимум три основных требования: соблюсти во всем чувство меры; характеризовать их главным образом посредством поступков и деяний; давать мелкие подробности, детали, которые способны сказать читательскому восприятию больше, чем десятки и сотни страниц пространных описаний. От характера же он требовал соответствия действительности, главными чертами которой считал неправильность, несимметричность: «Я люблю то, что называют неправильностью,— что есть характерность» [46, т. 19, с. 136]. «Куда бы ни повела жизнь, она везде, во всем может быть освещена одним светом. Несимметричность, случайность кажущаяся событий жизни есть главный виновник ее» [47, с. 418]. Искусство, если оно на самом деле таковым является, должно, по мысли Толстого, отображать сущностные черты действительности: «Однако искусство не знает ни условий времени, ни пространства, ни движения,— одно искусство, всегда враждебное симметрии — кругу, дает сущность» [47, с. 510]. Надо ли говорить, что ассиметрия, неправильность, незавершенность, изменчивость, внимание к деталям и подробности — основные черты и японского искусства?!

Здесь мы подходим к очень важной и сложной проблеме, пока не получившей в советском востоковедении однозначного толкования. На вопрос о том, что же определило исключительный успех русской классической литературы в Японии, исследователи отвечают по-разному. Наиболее широко распространена точка зрения, согласно которой японцы были удивлены,

поражены и даже потрясены новой для них проблематикой, творческим методом и художественным языком русской реалистической прозы XIX в. Безусловно, новизна произведений Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова не могла не привлечь внимание японцев, в равной степени как и других народов. Но ведь не случайно же «о русском „буддизме“ на Западе писали и пишут... Русские, и Толстой, и Чехов, и Тургенев, и тот же Достоевский,— буддийские „нигилисты“...» [6, с. 30].

Вряд ли имеет смысл категорически отмежевываться от Востока, который имеет замечательные древние традиции в искусстве и постоянное, длительное общение с которым не могло не наложить печать на традиционную русскую эстетику. А может, в ней изначально содержалось то, что близко восточному мышлению, представлениям о добре, истине и красоте? «Не вернее ли будет предположить, что русская литература произвела столь сильный эффект именно потому, что в ней осознавалось нечто родственное, не „найденное сегодня поутру“, но „позабывшее и обретенное вновь“? Не это ли „родственное“ способствовало успеху русской литературы в Японии в большей степени, чем то новое, что в ней наблюдалось? Может быть, новое излагалось в русской литературе тем художественным языком, который оказался японцам понятен?» [17, с. 227].

Как бы то ни было, несомненно, что «диалог в принципе возможен в том случае, когда есть некая общая основа» [15, с. 155]. И японские и советские исследователи такую основу чувствуют, утверждая, например, что «поэтика Чехова вообще созвучна японской художественной традиции» [13, с. 11]. «Материальность, осязаемость, чувственность деталей и предметов у Гоги, по сути, близки мироощущению японцев» [21, с. 145], равно как и его «поэтическое видение мира» [21, с. 140].

Справедливо и сказанное в отношении Толстого и Достоевского: «Японские писатели трудятся над решением, по существу, тех же нравственно-этических вопросов, которые поставлены в произведениях Толстого» (см. [28, с. 133], а также [27, с. 275—276]). «Творчество Достоевского на протяжении всей истории его функционирования в японской литературе было глубоко связано с духовными проблемами японцев...» [43, с. 14].

Что же касается Тургенева, то «японец, прочитавший рассказ И. С. Тургенева, мог увидеть в нем саму жизнь в самых разнообразных и обыденных ее проявлениях. Жизнь эта не была приукрашена; ее пронизывала „тоска без тоски“; нечто невыразимое, не передаваемое словами апеллировало прямо к сердцу читателя; „эмоциональное эхо“ долго еще звучало в душе, вызывая смутные ассоциации... Возможно... читатель-японец обнаружил ту меру гармонии и совершенства, которая соответствовала его идеалу, воплощенному в шедеврах собственной литературы» [17, с. 235].

Вернемся еще раз к словам Л. Толстого, вынесенным в начале статьи в качестве эпиграфа: «...мы испытываем особое

наслаждение, вновь находя наш идеал выраженным новым и неожиданным образом». Не был ли идеал самого Толстого «своим» для японцев? Конечно, это не говорит о том, что мы закрываем глаза на все различия между русской и японской традициями, во что бы то ни стало стремясь одеть отечественных классиков в иные национальные «одежды». Вовсе нет. Наша задача состоит в том, чтобы наметить хотя бы контуры той нейтральной, «ничейной» территории, где разные, по существу, культуры в процессе взаимодействия проникают друг в друга, образуя тот нравственно-эстетический сплав, который не является уже тем или другим компонентом, но их общей субстанцией. Такой подход не противоречит творческим поискам самого Толстого, который считал, что у настоящего искусства одна цель — братское единение людей, заражение их общими чувствами, мыслями, настроениями⁸.

Толстой писал: «...произведение искусства тем и отличается от всякой другой духовной деятельности, что его язык понятен всем, что оно заражает всех без различия. Слезы, смех китайца заразят меня точно так же, как смех, слезы русского, точно так же и живопись, и музыка, и поэтическое произведение, если оно переведено на понятный мне язык. Песня киргиза и японца хотя и слабее, чем самого киргиза и японца, но трогает меня. Так же трогает меня японская живопись, и индийская архитектура, и арабская сказка. Если меня мало трогает песня японца и роман китайца, то не потому, что я не понимаю этих произведений, а потому, что я знаю и приучен к предметам искусства более высоким, а никак не потому, что это искусство выше меня. Великие предметы искусства только потому и велики, что доступны и понятны всем» [46, т. 15, с. 124—125].

Как видим, Толстой стремился к созданию общечеловеческого искусства, близкого и понятного всем. В этом стремлении он часто апеллировал к искусству Востока, находя много созвучного в нем для себя: «Если смысл жизни в освобождении себя от уз животности, то искусство, передающее чувства, возвышающие душу и уничтожающие плоть, будет добрым искусством, как это считается у буддистов, и все то, что передает чувства, усиливающие страсти тела, будет дурным искусством» [46, т. 15, с. 83].

Отвечая на вопрос о том, почему Толстой оказал такое мощное влияние на духовную культуру Японии, был органически ассимилирован ею по принципу «дзибун-но моно-то суру» («делать своим, частью себя»), можно предположить, что, во-первых, удовлетворяя насущную социальную потребность в отражении и осмыслении «эпохи ломки», он явился художественным зеркалом не только русской революции, но в известном смысле и японской буржуазной революции и последовавших за нею преобразований. В Японии в то время не было равного по масштабу Толстому своего мыслителя и художника, и потому она жадно потянулась к соседней России, где жил и творил

«пророк» и «учитель». Социально-утопическое учение Толстого, которое, с одной стороны, «отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении „дойти до корня“, найти настоящую причину бедствий масс» [3, с. 40], а с другой — несло в себе «и аскетизм, и непротивление злу насилеи, и глубокие нотки пессимизма» [2, с. 102], объективно оказалось близко утопическим учениям Востока, в некоторых отношениях критическому учению Мотоори Норинага (1730—1801) и позже учению о «естественных правах» Накэ Тёмин (1847—1901) в самой Японии (см. [32, с. 193; 31, с. 279]).

Во-вторых, творческий метод Толстого, как и ряда других русских писателей XIX в., имел определенное сходство с традиционными приемами японского искусства, эстетическим мирозерцанием Японии. Русская классическая литература, начиная с Пушкина и Гоголя, сделала предметом своего художественного изображения «поэзию вседневного быта» [20, с. 177], «воссоздала быт русского общества во всех его подробностях» [20, с. 178]. Толстой утверждал: «Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшений жилищ, одежды, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Все это деятельность искусства» [46, т. 15, с. 81]. Художник должен увидеть эту «поэзию вседневного быта» и передать ее другим, заботясь о том, чтобы чувства были чистыми и искренними, а язык краток и образен. «Золото добывается самым удобным способом, просеиванием», — говорил Толстой [46, т. 20, с. 535].

Стремление к незавершенности, неправильности, асимметрии, текучести форм и характеров⁹ («спиралевидности» [36, с. 42]) и в то же время к выпуклости, емкости образов, подробностям детализации было близко и понятно японцам, — во всяком случае, «узнаваемо». Но есть и еще одна сторона этого вопроса, а именно: только ли объективно шел Толстой навстречу Востоку? Не было ли у него четко осознанных интересов к восточной философии, культуре, традициям, которые затем также отразились в его творчестве и тем самым сделали его еще более доступным и понятным, в частности, в Японии? Попробуем в этом разобраться.

III

Неправильно будет сказать, что процесс влияния на духовную жизнь японского общества со стороны как Толстого, так и всей русской культуры конца XIX — начала XX в. был однонаправленным. Мы имеем дело с взаимовлиянием, взаимодействием. Япония, два с половиной века находившаяся в затворничестве, после Мэйдзи исин вступила на капиталистический путь развития, включилась в мировой капиталистический рынок. Одновременно с концом изоляции страны от внешнего мира

наступила эпоха бума японской культуры на Западе. Так, во Франции «дань „японизму“ отдали „первооткрыватель“ Феликс Бракмон и Клод Моне, Дега и Писсаро, Поль Гоген и Ван Гог, Росетти, Тулуз-Лотрек и многие другие... Едва ли не самыми ревностными почитателями искусства Японии были братья Гонкуры» [16, с. 88—89].

Чем же привлекло японское искусство европейцев? «Поначалу японское искусство привлекло их изощренный вкус своей непривычной для европейского глаза красочностью, любопытной системой декорирования» [16, с. 90]. Затем, при более внимательном и серьезном изучении, в нем увидели «неуклонное следование природе» («воспроизводя природу, японский художник отдает дань всем без исключения ее творениям») [16, с. 91] и то, «что жизнь простого человека достойна быть объектом внимания художника» [16, с. 92]. Для европейского искусства, находившегося тогда на перепутье, знакомство с японской культурой оказалось весьма кстати. «Безраздельная верность факту, протокольное изображение реальности, человеческого бытия и точное воспроизведение явлений природы» [16, с. 92], а также художественное видение мира, переданное «светлой и радостной палитрой японских мастеров» [16, с. 89], придали европейскому искусству свежее дыхание, помогли художникам увидеть поэзию в повседневной жизни простого народа¹⁰.

Увлечение японским искусством, Востоком не прошло и мимо России, деятелей русской культуры. «Россия долго не знала присущей Европе жажды восточной экзотики. Для экзотики требуется отдаленность. На протяжении всей русской истории Восток был рядом — и не только географически. Собственно, сама принадлежность России к Западу была достаточно поздно и как бы неокончательно установлена, хотя маятник русской истории мощным усилием Петра качнулся в сторону Европы. Но уже и в этом новом положении в крайней точке качания сохранилась потенциальная энергия возврата к противоположной крайности.

Рубеж XIX и XX столетий обострил интерес деятелей русской культуры к Востоку. Почти каждый из них так или иначе отзывался на зов Востока, только одни искали там именно восточные духовные ценности, стремились понять иные культуры, другие мечтали почерпнуть на Востоке силы для поддержки дряхлеющей Европы, третьи видели для России возможность особой, „синтетической“ духовности, в которой плодотворно соединятся древняя мудрость Востока и европейская культура» [44, с. 175].

Восточные мотивы легко обнаружить в творчестве таких русских художников, как А. Остроумова-Лебедева, В. Фалилеев, И. Билибин, Н. Гончарова, П. Кузнецов, А. Бенуа, М. Сарьян¹¹; писателей — И. Гончаров, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов; поэтов — Вяч. Иванов, К. Фофанов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, М. Волошин, В. Хлебников,

Н. Гумилев; театральных деятелей — В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн; у философа Вл. Соловьева и многих других. Японской культуре принадлежит особое место в системе их интересов. Надо отметить и тот факт, что Япония привлекала внимание и выдающихся общественных деятелей, революционеров¹².

И. А. Гончаров одним из первых русских людей побывал в Японии в 1853—1854 гг. с дипломатической миссией адмирала Е. В. Путятина и описал свои наблюдения над бытом и нравами японцев в очерках «Фрегат „Паллада“», в двух главах «Русские в Японии». Он обратил внимание на то, что в Японии «господствует более нравственно-философский, нежели религиозный, дух и совершенное равнодушие... народа к религии... трудолюбие и способности к ремеслам, любовь к земледелию, к торговле...» [12, с. 260]. Говоря о характере японцев, И. А. Гончаров писал: «Они... охотно увлекаются новизной... Сколько у них жизни кроется под этой апатией, сколько веселости, игривости! Куча способностей, дарований... Японцы очень живы и натуральны... Если японцы и придерживаются старого, то из боязни только нового, хотя и убеждены, что новое лучше» [12, с. 278]. Замечательна характеристика необычного в то время для русских японского языка: «...японский язык... очень звучен. В нем гласные преобладают, особенно в окончаниях. Нет ничего грубого, гортанного, как в прочих восточных языках» [12, с. 293].

Интересны наблюдения писателя над японской архитектурой, верно акцентирующие внимание на слиянии ее с природой: «Не думайте, чтоб храм был в самом деле храм, по нашим понятиям, в архитектурном отношении, что-нибудь господствующее не только над окрестностью, но и над домами, — нет, это, по-нашему, изба, побольше других, с несколько возвышенною кровлею или какая-нибудь посеревшая от времени большая беседка в старом, загложшем саду» [12, с. 301]. Главное же в наблюдениях И. А. Гончарова то, что, как ни экзотична была тогда Япония для русских, как ни далека от русской культуры, языка, быта, но во многих «обычаях поразило меня сходство с нашими же старыми нравами» [12, с. 373].

Очерки И. А. Гончарова имели огромный успех в России и вместе с предшествующими им «Записками флота капитана Головина о приключениях его в плену у японцев в 1811, 1812, 1813 годах» (СПб., 1816) оказали большое влияние на пробуждение интереса к Японии, Востоку. В знаменитой «Азбуке» Л. Толстого находим сказку «Золотоволосая царевна», написанную по японским мотивам. Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Белый писали в подражание японским танкам и хокку. К. Фофанов создал замечательную стихотворную «японскую сказку» «Каменотес», а М. Кузмин написал очаровательное стихотворение «Фузий в блюдецке», психологически точно воссоздающее колорит Японии [11]. Подобные примеры можно было бы продолжить, главное в другом: интерес к Востоку, и в частности

к Японии, во второй половине XIX — начале XX в. был среди деятелей русской культуры действительно всеобщим.

Говоря о Л. Толстом, надо прежде всего сослаться на довольно полные исследования о его сношениях с японцами, переписке, личных встречах и т. п. в работах В. Г. Черткова, П. И. Бирюкова, Н. И. Конрада, К. Рехо, А. И. Шифмана, И. П. Кожевниковой, Л. Л. Громковской. Однако практически в стороне остался важный и интересный вопрос о том, что же привлекало Толстого в японцах, в их культуре.

В ответном письме Токутоми Рока в 1906 г. Толстой, в частности, писал: «Я очень интересуюсь религиозными верованиями японцев. Я имею представление о шинтоизме, но сомневаюсь, чтобы современные мыслящие японцы могли придерживаться этой веры. Я знаю конфуционизм, таоизм и буддизм и глубоко уважаю религиозные и метафизические основания этих учений, которые одинаковы с основными законами христианства. Существует лишь одна религия, которая открывается разными сторонами разным народам. Я очень желал бы знать взгляд японцев на основные религиозные законы. В европейской литературе мне не удалось найти ничего об этом. Если бы Вы могли мне помочь, хотя бы только изложив Ваши религиозные взгляды, я был бы очень благодарен Вам.

Под религиозными взглядами я разумею ответ на основной и самый важный для человека вопрос: каков смысл той жизни, которую должен прожить человек...» (цит. по [18, с. 117]).

Не затрагивая вопроса о сущности философско-религиозного мировоззрения Толстого, заметим, что он крайне отрицательно относился к различным «системам», полагая, что они сковывают живую человеческую мысль формой, придают ей искусственную законченность и завершенность, чего нет и не может быть в действительности. Так, в его дневнике за 3 февраля 1870 г. читаем: «Система, философская система, кроме ошибок мышления несет в себе ошибки системы.

В какую форму ни укладывая свои мысли, для того, кто действительно поймет их, мысли эти будут выражением только нового мирозерцания философа.

Для того чтобы сказать понятно то, что имеешь сказать, говори искренно, а чтобы говорить искренно, говори так, как мысль приходила тебе.

Даже у больших мыслителей, оставивших системы, читатель, для того чтобы ассимилировать себе существенное писателя, с трудом разрывает систему и разорванные куски, относя их к человеку, берет себе» [46, т. 21, с. 264].

Отвергая системы, претендующие на знание абсолютной истины, Толстой с большим уважением относился к учениям афористического характера. Для него не существовало различий между мыслью Востока и Запада. Он полагал, что человеческая жизнь в основе своей одна и та же в любом районе Земли и подчиняется единым, «вечным» законам. Поэтому он объе-

дирует в круг своего любимого чтения высказывания, казалось бы, несовместимых мыслителей — Зороастра, Будды, Лао-цзы, Конфуция, Мэн-цзы, Христа, Магомета, Сократа, Марка Аврелия, Эпиктета, Руссо, Паскаля, Канта, Шопенгауэра.

Мудрецам Востока принадлежит особая роль в формировании мировоззрения Толстого. Он неоднократно подчеркивал, что чтение Будды, Конфуция и Лао-цзы оказало на него особенно сильное влияние. Так, 14 марта 1882 г. он пишет в дневнике: «Мое хорошее нравственное состояние я приписываю тоже чтению Конфуция и, главное, Лао-цзы...» [45, т. 19, с. 311]. Перед этим, 11 марта 1882 г., записывает: «Учение середины Конфуция — удивительно. Все то же, что и у Лао-цзы: исполнение закона природы — это мудрость, это сила, это жизнь» [45, т. 19, с. 311].

В письме А. М. Бодянскому от 2 октября 1895 г. Толстой высказал очень важную мысль: «...из художественного произведения берут только то, что по шерсти, и, что не по шерсти, откидывают...» [47, с. 452]. Что же было «по шерсти» самому Толстому у древних мыслителей Востока (в основном Китая)? И видимо, то, что было ему «по шерсти», совпадало с его мировосприятием, основными понятиями о смысле человеческой жизни. В приведенном выше замечании об учениях Конфуция и Лао-цзы Толстой особо подчеркнул «исполнение закона природы». Далее, 14 ноября 1900 г., он вновь возвращается к Конфуцию: «Занимаюсь Конфуцием, и все другое кажется ничтожным. Кажется, порядочно. Главное то, что это учение о том, что должно быть особенно внимательным к себе, когда один, сильно и благотворно действует на меня» [46, т. 22, с. 125].

Итак, очередная идея, особенно понравившаяся и близкая Толстому: «должно быть особенно внимательным к себе, когда один». Речь идет, бесспорно, об идее нравственного самосовершенствования, занимающей в творчестве Толстого одно из центральных мест. Буквально за год до смерти он обращается к Лао-цзы (в очередной раз): «Очень значительно было для меня чтение Лаотце. Даже как раз гадкое чувство, прямо противоположное Лаотце: гордость, желание быть Лаотце. А он как хорошо говорит: высшее духовное состояние всегда соединяется с самым полным смирением» [46, т. 22, с. 307]. Здесь, очевидно, говорится об идее непротивления злу насилием — одной из основных нравственных максим толстовства.

Таким образом, обращаясь к философскому наследию Будды (о взгляде Толстого на буддийское искусство речь уже шла), Конфуция и Лао-цзы (учения которых в трансформированном виде наряду с синтоизмом составляют основу мировоззрения японцев, что знал Толстой и писал об этом, в частности, в цитированном письме Токутоми Рока), Толстой выделяет для себя главные идеи:

- 1) следование природе, т. е. естественность,
- 2) постоянное самосовершенствование,

- 3) непротивление злу насилием,
- 4) искусство должно отражать жизнь человеческого духа, а не тела.

В 1884 г. Толстой принял участие в организации В. Г. Чертковым при содействии И. Д. Сытина издательства для народа «Посредник». Не будем освещать подробно историю этого предприятия, рассказывать обо всех участниках и изданиях. Обратим лишь внимание на некоторые моменты. Среди множества книг «Посредник» выпустил: «Жизнь и учение Конфуция» (сост. П. А. Буланже. Со статьей гр. Л. Н. Толстого «Изложение китайского учения», 1903); «Конфуций. Жизнь его и учение» (сост. П. А. Буланже. Под ред. Л. Н. Толстого, 1910); «Изречения китайского мудреца Лао-Тзе, избранные Л. Н. Толстым» (1910); «Жизнь и учение Сиддарты Готамы, прозванного Буддой, т. е. Совершеннейшим. С приложением извлечений из буддийских писаний» (сост. П. А. Буланже. Под ред. Л. Н. Толстого, 1911). Кроме этого в 1910 г. в «Посреднике» вышла книга «Ми-Ти, китайский философ. Учение о всеобщей любви» (сост. П. А. Буланже. Под ред. Л. Н. Толстого), а в 1913 г. — «Лао-Си, Тао-те-кинг, или Писание о нравственности» (под ред. Л. Н. Толстого. Пер. с кит. проф. ун-та в Киото Д. П. Конисси. Примеч. снабдил С. Н. Дурылин).

В статье «Изложение китайского учения» в книге о Конфуции (см. выше) Л. Толстой особо подчеркивает свои любимые мысли (цитируем по оригинальным изданиям, указанным выше): «Усовершенствование человека есть начало всего» (с. 35); «Следовать своей природе есть истинный путь человека» (с. 36); «...мудрый человек внимателен к себе тогда, когда он один» (с. 36); «...образец совершенства человек всегда находит в себе и себя же творит по этому образцу» (с. 37). В статье «О сущности учения Лао-Тзе» Толстой так характеризует основную идею даосизма: «...для того чтобы жизнь человека была не горем, а благом, человеку нужно научиться жить не для тела, а для духа. Этому-то и учит Лао-Тзе» (с. 5).

В обращении Толстого к учениям древних мудрецов Востока — Будде, Конфуцию, Лао-цзы — проявилось его стремление отыскать забытый человечеством идеал гармонического общества и совершенного человека. Его социально-утопические взгляды, вне всякого сомнения, во многом были сходны с аналогичными идеями названных учений (см. [19; 35; 40; 49; 53]). В них проявились те же, «с одной стороны, протест против социального неравенства и угнетения... критика произвола и жестокости своекорыстных правителей, с другой — отрицание всякой борьбы, фатализм, упование исключительно на естественный ход вещей» [53, с. 85]. Усилив благодаря увлечению философской мыслью Востока звучание перечисленных идей в своих художественных и религиозно-нравственных сочинениях, Толстой сделал свое творчество близким и понятным восточным народам, в частности японцам. Поэтому нет ничего удивитель-

ного в словах Като Наоси, с которых мы начали свои рассуждения. «Часть японской мысли» смогла «вылиться в форму идеалов, выраженных в произведениях графа Толстого», именно потому, что и объективно и субъективно великий русский писатель (художник и мыслитель) шел навстречу Востоку, Японии.

Дважды Толстой был «официальным» посредником: когда исполнял обязанности мирового посредника между крестьянами и помещиками в период после реформы 1861 г. и когда являлся сотрудником издательства «Посредник». Была у него и мысль основать бесцензурный «Международный посредник» в Лейпциге. Но на самом деле не дважды, а всю свою жизнь, всем своим творчеством Толстой был Великим Посредником — между русской аристократией и народом, между социалистическими утопиями патриархального крестьянства и идеологией рабочего класса, наконец, между Западом и Востоком. В его судьбе, в его творчестве нашел отражение диалог культур, диалог традиций.

Примечания

¹ Из письма Л. Толстого Октаву Мирбо от 30 сентября 1903 г. Ясная Поляна [46, т. 20, с. 553].

² «Начало изучению связей Толстого с Востоком было положено еще при его жизни. В 1905 г. в Лондоне в журнале „Свободное слово“, № 6, была опубликована статья В. Г. Черткова „Толстой и японцы“, в которой впервые была приведена часть переписки Толстого с деятелями японской культуры» [52, с. 5].

³ «...восприятие в очень значительной степени связано с презумпцией слушателя или зрителя» [48, с. 24].

⁴ «...щемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [46, т. 15, с. 240—241].

⁵ «...стихи слагаю, как умираю...»

⁶ «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний» [51, с. 279].

⁷ «Красиво то, что переходит в иные формы. Красота — в смене одного другим. Известно влечение японского искусства к незавершенности: нельзя завершить то, что не имеет завершения в жизни, не имеет предела, находится в вечном пути» [14, с. 257].

⁸ «Искусство... есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» [46, т. 15, с. 80].

⁹ «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» [46, т. 22, с. 86].

¹⁰ Примечательно, что В. Ван Гог, например, испытал одинаково сильное увлечение как японским искусством, так и творчеством Л. Толстого (см. [9]).

¹¹ «...в 90-х годах широкое увлечение японской гравюрой началось и в России... интерес к японскому искусству тогда просто витал в воздухе. Многие художники и знатоки искусства — И. Э. Грабарь, А. Н. Бенуа, Д. И. Митро-

хин, В. В. Лебедев — собирали японские гравюры; прекрасные русские графики, такие, как А. П. Остроумова-Лебедева, В. Д. Фалилеев, И. Я. Билибин, не скрывая, говорили о том, какое влияние оказало на них знакомство с японской гравюрой» [26, с. 86—87].

¹² Большое место занимает Япония в работах (более ста) В. И. Ленина. Он часто обращался к ее примеру в подтверждение своих идей относительно неравномерности капиталистического развития стран, пробуждения народных масс Востока на борьбу с поработителями, самобытного пути японского общества и т. п. (см. [11; 50]).

Л и т е р а т у р а

1. Ленин В. И. Лев Толстой как зеркало русской революции.— Полное собрание сочинений. Т. 17.
2. Ленин В. И. Лев Толстой и его эпоха.— Полное собрание сочинений. Т. 20.
3. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение.— Полное собрание сочинений. Т. 20.
4. Акутагава Рюноске. Новеллы. Эссе. Миниатюры. М., 1985.
5. Бандейра М. Разочарование.— Поэзия Бразилии. М., 1983.
6. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
7. Библиография Японии. М., 1960; 2-е изд. М., 1985.
8. Бирюков П. И. Толстой и Восток.— Новый Восток. 1924, № 6.
9. Волинский Л. Н. Дом на солнцепеке. М., 1985.
10. Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М., 1985.
11. Гольдберг Д. И. В. И. Ленин и Япония. Л., 1970.
12. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествий в двух томах. Л., 1986.
13. Гривнин В. С. Художественный мир Сётаро Ясуока.— Ясуока С. Хрустальный башмачок: Повести и рассказы. М., 1984.
14. Григорьева Т. П. И еще раз о Востоке и Западе.— Иностранная литература. 1975, № 7.
15. Григорьева Т. П. Мудрецы, правители и мастера.— Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
16. Громковская Л. Л. Из истории культурных взаимосвязей Японии и Европы.— Народы Азии и Африки. 1969, № 3.
17. Громковская Л. Л. Ранние переводы из русской классики в Японии.— Русская классика в странах Востока. М., 1982.
18. Громковская Л. Л. Токутоми Рока. Отшельник из Касуя. М., 1983.
19. Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1972—1973.
20. Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983.
21. Дьяконова Е. М. Переводы и восприятие прозы Гоголя в Японии. Обзор.— Современные зарубежные исследования творчества Н. В. Гоголя. М., 1984.
22. Завырылина Т. А. Становление индивидуалистического сознания и «новая драма» в Японии.— Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
23. Иванова Г. Д. «Дело об оскорблении трона». Демократическое движение в Японии девятисотых годов, его герои и литература. М., 1972.
24. Иванова Г. Д. Изучение Л. Н. Толстого в Японии.— Ученые записки ЛГУ. Вып. 16. Л., 1962, № 306.
25. Ким Л. Лев Толстой в Японии.— Звезда Востока. 1960, № 11.
26. Кожевникова И. П. Варвара Бубнова — русский художник в Японии. М., 1984.
27. Кожевникова И. П. Толстой в Японии.— Япония, 1979. Ежегодник. М., 1980.
28. Кожевникова И. П. Японцы и Толстой.— Дальний Восток. 1969, № 6.
29. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
30. Конрад Н. И. Нобори Сёму. К вопросу о взаимоотношениях японской и русской литературы.— Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
31. Конрад Н. И. Первый этап японской буржуазной литературы.— Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.

32. *Конрад Н. И.* Столетие японской революции.— *Конрад Н. И.* Избранные труды. История. М., 1974.
33. *Конрад Н. И.* Токутоми Рока.— *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.
34. *Конрад Н. И.* Толстой в Японии.— *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.
35. Конфуцианство в Китае. Проблемы теории и практики. М., 1982.
36. *Левидов А. М.* Автор — образ — читатель. Л., 1983.
37. *Львова И.* Предисловие.— *Токутома Рока.* Куросиво. М., 1957.
38. *Мамонов А. И.* Пушкин в Японии. М., 1984.
39. *Пикус Е.* Токутоми Рока — художник природы.— *Токутоми Рока.* Избранное. Л., 1978.
40. Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983.
41. *Рехо К.* Лев Толстой и проблемы современного японского романа.— Толстой и наше время. М., 1978.
42. *Рехо К.* Творчество Достоевского и японская литература конца XIX в.— Русская классика в странах Востока. М., 1982.
43. *Семенюта Е. Б.* Развитие японской литературы конца XIX — первой половины XX века и творчество Ф. М. Достоевского. Автореф. канд. дис. М., 1986.
44. *Смирнов И. С.* «Все видеть, все понять...» (Запад и Восток Максимилиана Волошина).— Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985.
45. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в двадцати томах. М., 1965.
46. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в двадцати двух томах. М., 1978—1985.
47. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? М., 1985.
48. *Фейгенберг И. М.* Видеть — предвидеть — действовать. Психологические этюды. М., 1986.
49. Философия зарубежного Востока о социальной сущности человека. Сборник научных трудов. М., 1986.
50. *Черных А. Г., Хруслов Г. В. И.* Ленин и Япония. Владивосток, 1974.
51. *Чернышевский Н. Г.* «Детство и отрочество». Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого.— Русская критика XVIII—XIX веков. М., 1978.
52. *Шифман А. И.* Лев Толстой и Восток. М., 1971.
53. *Ян Хиншун.* Лао-цзы и его учение.— *Ян Хиншун.* Материалистическая мысль в древнем Китае. М., 1986.
54. *Кобаяси Хидэо.* Торусутой-но гэйдзюцу-то-ва нани-ка (Трактат Толстого «Что такое искусство?»).— Торусутой. Токио, 1980.
55. *Масамунэ Хакутё.* Вага сюгай-то бунгаку (Моя жизнь и литература). Мадо. Токио, 1978, № 27.
56. *Миноура Тацудзи.* Торусутой-то Токутоми Рока (Толстой и Токутоми Рока).— Мадо. Токио, 1978, № 27.
57. *Мияхара Акио.* Сэнсо-то хэйва-но сюхо (Стиль «Войны и мира»).— Торусутой. Токио, 1980.
58. *Накамура Хакуё.* Торусутой нюмон (Введение в творчество Толстого). Токио, 1962.
59. *Накано Ёсио.* Рока Токутоми Кэндзио. Т. 1—3. Токио, 1974.
60. *Сакураи Икуо.* Торусутой сакухин-но нихон дзёэнси (История постановок произведений Толстого на японской сцене).— Мадо. Токио. 1978, № 27.
61. *Хоккё Кадзухико.* Торусутой бункэн. Хого бункэн (Библиография Толстого на японском языке).— Торусутой. Токио, 1980.
62. *Хоккё Кадзухико.* Торусутой-но ёмиката, ёмарэката-ни цуйтэ-но хаширика китэки обосё (Заметки о том, как Толстого читают, и о том, как его нужно читать).— Мадо. Токио, 1978, № 27.
63. *Хонда Сюго.* Торусутой-рон (О Толстом). Токио, 1960.

Е. Е. Малинина

И. С. ТУРГЕНЕВ И КАВАБАТА ЯСУНАРИ.
ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ

Значение творчества И. С. Тургенева в духовной жизни Японии периода между последними десятилетиями XIX и началом XX в. настолько велико и бесспорно, что позволяет самим японцам утверждать: «Если говорить о влиянии на нас русской литературы, то эпоха Мэйдзи с полным правом может считаться эпохой Тургенева» [1, с. 20].

Своего рода эстетическим мостом, соединившим литературную жизнь России с культурой далекой Японии, можно назвать сочинения русского писателя, которые первыми проникли в духовную жизнь японского народа, заявили о существовании богатого и неисчерпаемого мира русской словесности.

Размышляя о причинах широкой популярности Тургенева в Японии, исследователи литературы все чаще приходят к выводу, что не только новизной стиля, остротой социальной и нравственной проблематики покорили японцев сочинения русского писателя. «Незнакомое, новое, безусловно, притягивает внимание,—пишет в этой связи Л. Л. Громковская,—но оно не задержит это внимание надолго, если не будет ощущаться в незнакомом — пусть даже неуловимо — нечто узнаваемое, близкое» [9, с. 226]. Важно подчеркнуть тот факт, что сознаваемая японцами духовная близость к русскому писателю, творческая манера, поэтика произведений которого отвечали их художественному и эстетическому вкусу, способствовала возникновению особого чувства доверия к Тургеневу. Это, в свою очередь, облегчало восприятие его сочинений в Японии, вело к самому широкому и интенсивному распространению их в этой стране.

Еще в начале века известный японский писатель и критик Сомэ Гёфу, сравнивая сущность тургеневского метода с толстовским, признавался, что, в отличие от «религиозности, европеизма, динамичности, мужественности» Толстого, у Тургенева покоряющие «мудрость, философичность, более восточный склад ума, женственность, созерцательность».

К мысли о скрытой близости тургеневских произведений внутреннему духу буддизма (буддизму не в узко религиозном проявлении, а в широком философском его смысле и наполнении) пришли в разное время и каждый своим путем французский писатель, современник Тургенева, Поль Бурже и ныне здравствующий японский литературовед Сато Сэйро. Последний, в частности, писал: «Из всей русской словесности Турге-

нев наиболее близок мне. Близок именно потому, что в этом великом писателе, поражающем обширностью своих познаний, глубиной интеллекта, обнаруживается искреннее сочувствие к судьбе русского народа, и глубокое это сочувствие можно было назвать, как бы неожиданно это ни прозвучало, восточной чертой. Раздумываю даже иногда: не с кровью ли вместе передался ему дух восточной культуры? Ведь то, что мне видится в творчестве русского писателя: способность проникать в душу каждой вещи, одухотворять каждый предмет, берет начало в восточных религиях, буддизме» [23, с. 5].

Близость Тургенева восточному мировосприятию кажется Сато Сэйро столь непреложным фактом, что он склонен обосновывать его, исходя из физиологических причин — восточной кровью далеких предков Тургенева. По свидетельству японского критика, фамилия русского писателя имеет татарское происхождение и восходит к имени полководца Турга, жившего в древности.

Мысль об определенной типологической близости произведений Тургенева и японских писателей привлекает все большее внимание советских исследователей, обнаруживая свою историко-литературную плодотворность. Можно упомянуть, например, книгу Т. П. Григорьевой «Одинокый странник» [5], а также статью Л. Л. Громковской «Ранние переводы из русской классики в Японии» [9], в которой притягательность первых же переведенных на японский язык рассказов Тургенева «Свидание» и «Три встречи» объясняется автором близостью их художественных структур общему духу японской эстетики.

Типологический аспект в исследовании литературных явлений несомненно помогает проникнуть в тайну притягательной силы тургеневских сочинений в Японии. Поэтому совершенно законна, на наш взгляд, и оправданна попытка более детального, конкретизирующего подхода к этой проблеме. «Понять, — по словам Л. Л. Громковской, — чем русская литература привлекла японцев — значит определить, чем она оказалась близка их представлениям о прекрасном» [9, с. 226].

Проводимое в данной работе сопоставление Тургенева и Кавабаты Ясунари призвано раскрыть то художественное сходство, ту близость поэтики и эстетических представлений, ту перекличку идей, мотивов, образов, ту похожесть многих общих подходов к изображению природы и человека, которые обнаруживаются в творчестве русского и японского писателей объективно, независимо от фактора литературного влияния. При этом в данном случае особенно важен и «сугубо национальный» характер каждого из художников, воплощающих дух той народности, к которой принадлежат.

Талант Тургенева — «этого славянина из славян» — в лучших его произведениях «был лишь непосредственным дыханием... русской почвы, — пишет в своем очерке о русском авторе Мельхиор де Вогиюэ. — В них сосредоточивалась вся поэзия

ее, нет ни одной страницы в его сочинениях, где бы не чувствовался, как говорится, дым отечества» [13, с. 12, 40].

«Сугубо национальным» называют и Кавабату, который, как никто из его современников, умел передать национальную специфику японского эстетического восприятия и в творчестве которого японский дух эстетических отношений искусства к действительности воплощен с предельной полнотой и выразительностью. Самобытное понимание прекрасного, специфика художественного видения мира писателем своими корнями уходят к истокам древней национальной культуры, эстетические законы которой демонстрируют устойчивость во времени во много раз успешнее, чем это свойственно западной культуре. Время вносит определенного рода поправки в них, но внутренние, первоисточные принципы художественного осмысления действительности во многом сохраняют свой изначальный характер. Поэтому говорить об особенностях творчества Кавабаты, о присущем ему эстетическом видении мира — значит раскрывать одновременно и специфику тех законов японского искусства, формирование которых приходится на «классический» период в развитии Японии — эпоху Хэйан (IX—XII вв.).

Выделяя основные категории японской эстетической системы, Л. Л. Громковская отмечает, что, «несмотря на очевидную специфику и яркое национальное своеобразие, эти категории вполне сопоставимы с европейскими. Если бы это было не так, взаимодействие культур ни на каком уровне не оказалось бы возможным» [9, с. 229].

Обратимся в первую очередь к понятию «ёдзё», которое подразумевает наличие в художественном произведении намек, недосказанности, тайны, уверенность в том, что именно здесь поиски «созвучного» в поэтике обоих писателей окажутся наиболее плодотворными.

В традиции японской литературы, точнее сказать, в традиции всего японского искусства — оставлять мысль, откладывать кисть, обрывать сказанное едва ли не на самом эмоциональном взлете, открывая тем самым возможность для встречной работы читательской мысли, для привлечения читателя, зрителя к соучастию, к сотворчеству. Особое значение поэтому приобретает подтекст, обязывающий к чуткому прочтению произведения.

Растущая привязанность, тяготение героев друг к другу из новеллы Кавабаты «Танцовщица из Идзу», проникновенно и трогательно повествующей о зарождении в душах людей первой в их жизни любви, скрыты за пределами слов, крайне сдержанных, лаконичных, исполненных внутреннего смысла. Неловкость, волнение, охватившие юную танцовщицу при виде студента, ставшего случайным попутчиком бродячей группы актеров, выдают себя в напряженности ее позы, в чуть заметном дрожании руки: «Когда она села передо мной, ее щеки вдруг вспыхнули огненным румянцем, блюдо заплескало в дрожащих ру-

ках, чашка чуть не упала, и она поставила ее на татами, чтобы не разбить. Чай расплескался» [15, с. 292].

Сила, искренность не высказанного еще чувства тонко передаются благодаря той тональности, в которой описано грустное, молчаливое, а оттого чуть напряженное расставание: «Когда мы были уже на пристани, я увидел маленькую фигурку, сжавшуюся в комочек, у самого берега. Сердце мое дрогнуло и будто раздалось, словно сама танцовщица влетела в него. Но она осталась неподвижной, пока мы не подошли совсем близко. Тогда она молча мне поклонилась. Такая трогательная, с остатками вчерашней краски в уголках век...» И далее: «Попытки разговорить ее были тщетны... Она молчала, уставившись в одну точку — куда-то вдаль... Молчала и все время кивала. Кивала и кивала, даже не дослушав до конца фразу... Каору так и не проронила ни слова... Когда мы подошли к пароходу и я... стал прощаться, она было разжала губы, но опять ничего не сказала. Только еще раз кивнула» [15, с. 309].

Умением писателя «сказать не говоря», молчанием, намеком передать глубину охватившего героя чувства лишний раз подтверждается преданность Кавабаты национальной традиции Японии, где незавершенность, незамкнутость были издавна требованием художественного вкуса, где бессмысленно было обойтись без душевной тонкости самого читателя, способного к быстрому настрою на воссоздаваемое художником чувство.

Но ведь, по словам А. Батюто, «прием долгой паузы или умолчания, за которым, как правило, скрывается не всегда даже названный, но понятный чуткому читателю поток мыслей, чувств и переживаний, — излюбленное, щедро применяемое Тургеневым средство психологической характеристики» [2, с. 201].

Хорошо известно неприятие Тургеневым психологической манеры Толстого и Достоевского, стремившихся заглянуть в самые потаенные глубины души, открыто, целенаправленно обнажающих перед читателем всю сложность внутренней жизни человека. «Хаосом», «психологическим ковырянием» называет он роман Достоевского «Подросток» именно за излишнее, с его точки зрения, внимание и фиксацию тончайших нюансов человеческой мысли, за очевидное пристрастие к изображению потока темных противоречий в душе человека [26, т. 11, с. 164].

Но как подлинного художника-психолога Тургенева менее всего можно было бы упрекнуть в невнимании к внутренним движениям души своих героев. Другое дело, что Тургенев избирает иные пути для передачи сложности душевных состояний. Тургеневские персонажи раскрывают свой внутренний мир лишь в самые острые, напряженные моменты их жизни. Хорошо известно высказывание писателя о сущности своей творческой манеры: «Поэт должен быть психологом, но тайным; он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только сами явления в их расцвете или увядании...» [26, т. 4, с. 135]. «Лучшие люди, как и лучшие книги, — это те, в которых много

читаешь между строк...» (из письма Тургенева к Теодору Штору [26, т. 6, с. 369]).

Для понимания психологической манеры русского автора можно привести его слова из письма к начинающей писательнице Л. Я. Стечкиной: «Всякий раз, когда Вы касаетесь природы, у Вас выходит прелестно — и тем более прелестно, что Вы всего кладете два-три штриха, но характерных... И в психологической работе надо так же поступать, car le secret d'enpuier est celui de tout dire (Так как секрет того, как вызвать скуку, как раз в том и состоит, чтобы *все высказать*)» [26, т. 7, с. 317—318].

Невольно приходит на память созвучное тургеневской мысли японское выражение «иттакири» — «всё сказано», — которое прилагалось к неудачным стихам. Иными словами, произведения русского писателя богаты тем, чем живо, чем дышит японское искусство, что превыше всего ценится в нем.

Впрочем, лучшим подтверждением эстетических принципов писателя служат его собственные сочинения, изобилующие паузами, умолчаниями, ориентированные на чуткость, проницательность, тонкую восприимчивость читателя, которому «один намек, один малейший оттенок выражения рисовал бы в уме целую картину переживаний» (Ямагути Моити).

Обращение к тургеневской повести «Вешние воды» дает реальную возможность продемонстрировать схожесть творческих манер, близость эстетических посылок русского и японского художников слова.

Через множество как бы вскользь брошенных намеков, выразительных деталей в сцене объяснения Джеммы и Санина в саду угадывается волнение героини, ее нетерпеливое желание услышать единственно нужные в эту минуту слова: «Джемма подвинулась на скамейке. Корзина накренилась, упала... несколько вишен покатились на дорожку. Прошла минута, другая... Руки Джеммы тихонько соскользнули на колени... Она принялась перебирать складки своего платья.

— Какой же вы мне совет дадите... — спросила она погодя немного.

Санин увидел, что пальцы Джеммы дрожали на ее коленях... Она и складки платья перебирала только для того, чтобы скрыть эту дрожь. Он тихонько положил свою руку на эти бледные, трепетные пальцы» [26, т. 11, с. 73].

Не менее выразительна в этом отношении и другая сцена, рисующая одну из первых встреч Джеммы и Санина, когда только начинают складываться их отношения и каждый из них, уже осознавая в глубине души зарождающееся чувство, еще боится обнаружить его, прячет в ненужных, лишних словах или молчании.

«Санин промолчал... и немного спустя заговорил... о г-не Клюбере. Он в первый раз упомянул о нем, он ни разу не вспомнил о нем до того мгновения. Джемма промолчала в свою

очередь и задумалась, слегка кусая ноготь указательного пальца и устремив глаза в сторону. Потом она похвалила своего жениха, упомянула об устроенной им на завтрашний день прогулке и, быстро взглянув на Санина, замолчала опять. Санин не знал, о чем завести речь» [26, т. 11, с. 35].

Более того, недосказанными, открытыми читательскому воображению остаются у Тургенева и отдельные сцены, прерванные потоком новых событий, слов, чувств на самом вздохе, в моменты наивысшего эмоционального напряжения. Романы писателя, делится по этому поводу своими наблюдениями А. Батюто, «изобилуют сценами, как бы не завершенными в своем развитии, полными значения, не раскрываемого до конца» [2, с. 205]. Такова, например, сцена за фортепиано из романа «Дворянское гнездо»:

«Лиза начала играть и долго не отводила глаз от своих пальцев. Она взглянула, наконец, на Лаврецкого и остановилась: так чудно и странно показалось ей его лицо.

— Что с вами? — спросила она.

— Ничего, — возразил он, — мне очень хорошо, я рад за вас, я рад вас видеть, продолжайте.

— Мне кажется, — говорила Лиза несколько мгновений спустя...»

Этот, подсказанный эстетическим вкусом писателя художественный прием — использование пауз, «пустых мест» в тексте — в противоречии с законами восточного искусства, требующими, чтобы смысл оставался за сказанным, за словами, ибо и пустота, согласно восточной эстетике, содержательна, значительна. «Пустые места на свитке исполнены большего смысла, чем то, что начертала нам кисть» [27, с. 188], — говорят в Японии. А японский художник XVII в. учил: «Рисунок лучше оставлять незавершенным... Если имеешь дело с поэтическим сюжетом, не раскрывай его подробно, лучше оставь его значение не высказанным до конца. Белая поверхность — тоже часть изображения. Оставляй белое пространство и заполняй его значительным молчанием...» [10, с. 28].

Некоторая эскизность, контурность творческой манеры Тургенева и Кавабаты, пронизанность произведений обоих писателей ощущением неясности, неопределенности, потенциальная возможность продолжения, развития намеченных в них сюжетных линий и психологических положений и позволяет нам сопоставлять поэтические системы русского и японского художников, говорить об их эстетической близости.

Однако при определенном соответствии тургеневских рассказов представлениям японцев о прекрасном очевидным является и тот факт, что источник формирования понятия «прекрасного», природа его у русского и японского писателей не одна и та же.

Характер, своеобразие, самобытность японской эстетики восходит к историческим путям формирования духовной культуры японцев, к неповторимым особенностям их психологического

склада. То же, что мы обнаруживаем в произведениях Тургенева, составляет в большей степени существо собственной манеры письма писателя, его стиля и не распространяется на все русское искусство как его определяющая черта, ведущее эстетическое начало, закон. «...Никто не умел лучше его одним словом выразить состояние души, кризис сердца. Эта сдержанность делает его *феноменом, единственным* в русской литературе (курсив мой.— Е. М.)» [13, с. 70],— писал Мельхиор де Вогюз. (И хотя в творчестве Чехова, Бунина, продолжающих тургеневскую традицию лирической повести, властвует тот же эстетический принцип, истоки его также нужно искать в индивидуальной манере письма писателей.)

И на общем фоне русской словесности, а тем более западной очень заметны отличительные особенности писательской манеры Тургенева, созвучие которой традиционной эстетике японцев обусловило ту быстроту, естественность, с которой тургеневские сочинения вписались в свое время в литературный мир Японии. Они вошли в пределы страны, в искусстве которой веками превыше всего ценилась красота как некий закон, доминанта, определяющая путь искусства. Если произведение не содержит этой красоты, оно не истинно. Художнику «простили бы отступление от правды характера, от достоверности образа, но не простили бы погрешности против вкуса, не простили бы отсутствия изысканности»,— пишет Т. П. Григорьева, размышляя о специфике средневекового японского искусства [8, с. 240].

Художественному воплощению прекрасного, обнаруженного в человеческом сердце, в любом проявлении жизни людей и природы, утверждению нравственной, облагораживающей силы красоты был верен и Кавабата, признававшийся в свое время: «Вся моя жизнь — это поиск красоты, и я буду продолжать этот поиск до самой смерти» (цит. по [7, с. 298]). Проникновенно и сильно выразил Кавабата свое отношение к прекрасному в лекции «Красотой Японии рожденный», прочитанной им в 1968 г. в честь присуждения ему Нобелевской премии: «Когда любишь красоту снега или красотой луны... когда испытываешь благодать от встречи с красотой, тогда особенно тоскуешь о друге: хочется разделить с ним радость. Созерцание красоты пробуждает сильнейшее чувство *сострадания и любви к людям*, и тогда слово „друг“ звучит как слово „человек“ (курсив мой.— Е. М.)» [15, с. 387]. Новелла Кавабаты «Танцовщица из Идзу» воплотила эту мысль полно и выразительно.

Слезы счастья и грусти появляются на глазах у главного героя рассказа. Ощущение радости, теплоты, захлестнувшей душу, рождено от встречи со странствующими актерами, неожиданно ставшими за несколько дней совместного пути близкими для него людьми. Чувство благодарности им за искреннюю доброту, душевность, доверие наполняет сердце юноши.

«Внутри, там, где находится сердце, вдруг образовалась страшная пустота. Время исчезло. Из глаз закапали; а потом

бурно потекли слезы... Со мной разговаривался юноша... Увидев, что я плачу, он спросил:

— У вас случилось что-нибудь? Какое-нибудь горе?

— Да нет, ничего не случилось. Просто расстался с человеком...

Люди видели, что я плачу. Но мне было совершенно безразлично. И еще легко от всеочищающих слез. Я замерз и проголодался. Юноша... протянул мне суси. Еда была не моя, но я спокойно ел... Потом забрался к юноше под накидку. Любое проявление человеческой доброты казалось мне вполне естественным. Такое уж у меня было состояние — полной опустошенности и просветленности. Весь мир стал для меня чем-то целостным и неделимым» [15, с. 310].

Чувству глубокого духовного родства с людьми, когда естественной потребностью становится делиться с человеком своим душевным теплом, юноша обязан первой пришедшей к нему любви. Бесконечно доброе, чистое, светлое сумел герой новеллы увидеть в молоденькой танцовщице, наивной и доверчивой.

Это глубокое чувство прекрасного, понимание красоты как высокой нравственной силы, приобщение к которой облагораживает душу человека, делает его милосерднее, свойственно и русскому писателю. Напомним здесь слова Л. Н. Толстого о том, что на первом месте среди основных начал тургеневского творчества стоит «вера в красоту (женскую любовь, искусство). Это выражено во многих и многих его вещах» [25, с. 149]. «Чувство прекрасного, любовь к правде и справедливости составляли самую основу его натуры» [13, с. 132], — писал о Тургеневе Генри Джеймс.

Думается, что при всей многоплановости восприятия тургеневских произведений японским читателем именно эта особенность таланта русского автора — пафос красоты — является наиболее притягательной для японцев.

Характерно, по-видимому, и восприятие Тургенева простой японкой, рядовой читательницей, мнение которой приводит в послесловии к своей книге о Тургеневе Сато Сэйро:

«У Толстого мы учимся, Достоевский заставляет нас сопереживать, а чтение Тургенева приносит нам эстетическое наслаждение» [23, с. 260].

Вынесенные в эпиграф, эти слова передают, по мнению Сато Сэйро, общее впечатление, которое оставляют после себя сочинения русского писателя у тех, кто читает его сегодня в Японии.

Однако нам важно здесь подчеркнуть не просто повышенное эстетическое чувство, которое отличает русского художника слова, — эта особенность тургеневского мастерства всегда была предметом восхищения среди его читателей как на Западе, так и на Востоке. Генри Джеймс, в частности, говорил, что его очень любят читатели, «обладающие развитым вкусом, а ничего, по нашему мнению, так не развивает вкус, как чтение Тургенева» [11, с. 494].

Важно и другое: глубокое, гармоничное слияние нравственного и эстетического начал в творчестве писателя, неразделимость в его сознании добра и красоты, что является традиционным для понимания прекрасного и в эстетической мысли японцев. Т. П. Григорьева пишет по этому поводу: «Японцы понимали красоту „недуально“: красота и есть добро. Красота неотъемлема от истины... Красота нравственна, иначе она не стала бы законом искусства, его движущей силой» [8, с. 246—247].

Нередко красоту тургеневских характеров определяет именно их высокая нравственность. И в первую очередь женские образы у Тургенева подкупают нравственной чистотой, прямотой, любящим сердцем. Прекрасное понимается Тургеневым как эквивалент всех нравственных ценностей. «Правда, любовь, счастье — все соединяется в красоте», — заявлял он. Говоря о том, что «она (красота. — *Е. М.*) в конце концов вся цель человеческой жизни» [20, с. 540], писатель, думается, имел в виду прежде всего духовное совершенствование человека, те высокие нравственные ценности, которые постигались им на протяжении всего его жизненного пути.

Представляется возможным говорить еще об одной особенности традиционного японского искусства, глубоко вошедшей в художественное сознание Кавабаты и составляющей едва ли не самую суть его творческой манеры. Речь идет о том принципе японской эстетики, выраженном в понятии «саби» (букв. «печаль одиночества»), без которого произведение писателя утрачивало бы свое национальное своеобразие, перестали бы отвечать японскому пониманию прекрасного.

Едва ли можно дать однозначное определение этого понятия японской эстетики, ставшего предметом многочисленных размышлений советских и японских литературоведов. Заметим только, что «саби» характеризуется емкостью содержания, богатством скрытых в нем оттенков, привнесенных временем нюансов. Быстротечность, мимолетность жизни, незащитность красоты перед вечностью, одиночество в беспредельности мира — все это может стать содержанием «саби». Мысль о непостоянстве, мгновенности всего сущего оставляет грусть, но при этом обнаруживает и свою эстетическую прелесть. Кэнко-хоси говорил: «Если бы наша жизнь продолжалась без конца, не улечиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь, как дым над горой Торибэ, ни в чем не было бы очарования. В мире замечательно именно непостоянство» [8, с. 256].

Глубоким внутренним смыслом наполнен один из эпизодов романа Кавабаты «Тысячекрылый журавль»: героя поразила нежная ранимая красота тонкого стебелька повилки, поставленной служанкой в старинную вазу работы известного мастера, лишило душевного равновесия именно это удивительное сочетание — древнего и мгновенного, которое в глазах Кикудзи

наполняло неизъяснимой прелестью хрупкое растение, осужденное природой на мимолетное существование.

«Дикая повилика. Сама выросла. Стебелек тоненький, листья малюсенькие, и один-единственный цветок — простенький, темно-фиолетовый. От мелких листьев и от темно-фиолетового цветка, свисавших из тыквы, смуглой, будто покрытой потемневшим от времени лаком, веяло полевой прохладой... Кикудзи смотрел на цветок и думал: в трехсотлетней тыкке нежная повилика, которая проживет не более одного дня... Может быть, в таком сочетании есть своя гармония? Ему почему-то стало тревожно: сколько же часов проживет повилика?» [15, с. 76].

Давно уже внимание исследователей было обращено к символике образа Йоко — девушки с удивительно чистой, «пронзительной» красотой в повести Кавабаты «Снежная страна». Гибель Йоко, никак не связанная с основной сюжетной линией, словно призвана лишней раз напомнить о хрупкости, эфемерности земной красоты, придавая повести особый оттенок, но не трагической обреченности всего земного, а легкой грусти.

Неудивительно, что японцам родственны по духу искренние, печальные философские размышления Тургенева (от своего лица или от лица своих персонажей) и мгновенности человеческого пребывания во вселенной, зыбкости выпадающего на его долю счастья, радости.

«О Молодость! Молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной, даже грусть тебя тешит, даже печаль тебе к лицу, ты самоуверенна и дерзка, ты говоришь: я одна живу — смотрите! а у самой дни бегут и исчезают без следа и без счета, и все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег...» («Первая любовь») [26, т. 6, с. 75].

Излюбленный для писателя мотив хрупкости, эфемерности человеческой жизни неизменно присутствует в его творчестве; вот характерный пример проявления этого мотива даже в некоторых деталях быта его героев. Так, в комнате у Мартына Петровича («Степной король Лир») на голой стене висит картинка, где изображена зажженная свеча, обдуваемая со всех сторон ветрами, а под ней подпись: «Такова человеческая жизнь».

Хорошо известно внимание писателя к философии Паскаля, Шопенгауэра, вернее, к той ее части, которую принято называть «космическим пессимизмом». С особой властью сказывается это влияние в поздних сочинениях Тургенева: «Поездка в Полесье», «Довольно», «Стихотворения в прозе», в которых к наслаждению природой присоединяется мучительное сознание ее безучастности и равнодушия. «Трудно человеку, существу одного дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно-устремленный на него взгляд вечной Изиды... он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность — и с торопливым испугом обращается он к мелким заботам и трудам жизни...» Заметим, что

подобные рассуждения рождаются лишь в условии отрешенности от забот и развлечений внешнего мира, в уединении — к этой мысли мы еще вернемся.

Разумеется, не следует говорить о полном или неполном совпадении одного из наиболее действенных принципов японской эстетики с теми настроениями, которые мы находим в тургеневских произведениях. Вероятнее всего, перед нами раскрывается лишь внешнее подобие в особенностях поэтики русского и японского писателей, внутренние истоки которых, как уже отмечалось, глубоко различны.

Значение «саби» в силу своей многогранности, многоликости, в силу своего давнего существования вбирает в себя больше того, что мы называем «космическим пессимизмом» или «затаенной грустью», которой проникнуты тургеневские сочинения. Каждый большой поэт, художник Японии это понятие воспринимал еще и очень лично, вкладывая в «саби» свое понимание, обогащая его новыми нюансами, осмысливая в контексте своего времени.

«Саби» — это не столько творческий прием, выраженный лексически, сколько сама атмосфера произведения, воздух, его наполняющий, неуловимая печаль, ему присущая, но не имеющая внешнего выражения, проявляющаяся исподволь и глубоко проникающая в ткань художественного повествования.

«Саби» (лексически оно восходит к словам «сабиси» — «одинокий», «сабисиса» — «одиночество»), думается, рождено склонностью японцев находить особую прелесть и очарование в одиночестве, умением человека, оставшегося наедине с собой, опозитизировать грусть, его тягой к созерцательности и отрешенности от суетности жизни.

«Саби» скорее сродни той задумчивости, о которой писал в свое время американский художник Эндрю Уайет. Многие критики говорили о чувстве меланхолии, пронизывающем его пейзажи. Художник возражал, что для его картин больше подходит слово «задумчивость», ибо он много думает и мечтает о вещах, связанных с прошлым и будущим, — о вечности холмов и скал, о людях, которые здесь существовали. «Я предпочитаю зиму и осень, когда чувствуется костяк пейзажа, его одиночество и мертвящее чувство увядания... Я думаю, что все подобное, все, что созерцательно, молчаливо, показывает человека одиноким, — людям всегда кажется печальным. Может быть, это потому, что мы утратили искусство существовать в одиночку?» (цит. по [28, с. 134]).

Иными словами, мы отказываем себе в одиночестве, не умеем ценить его, боимся его, нас поглощают суета будней, каждодневные дела и заботы, заглушающие те мысли, которые приходят к нам, когда мы остаемся одни.

Похожие размышления находим и у Паскаля, со сборником которого «Мысли», по свидетельству А. Батюто, Тургенев не расставался годами и относился к нему как к книге, отвечавшей

его собственным мироощущениям: «...людей с детства обременяют заботой об их счастье... им дают обязанности и дела, которые мучат их целый день с рассвета... стоит отнять у них все эти заботы, тогда они увидели бы себя, задумались бы над тем, что они такое, откуда пришли и куда идут...» Стоит человеку надолго остаться наедине с собой, как он неизбежно начинает размышлять о смысле и значении своего существования. «Отсюда происходит,— говорит Паскаль,— что люди так любят шум и движение... отсюда происходит, что прелесть уединения для них служит непостижимой вещью» [19, с. 68—70].

Возвращаясь к японскому искусству «саби», к творчеству Кавабаты, еще раз заметим, что в нем, как нам кажется, нужно искать не столько «печаль», сколько «задумчивость», созерцательность, очарование в уединении.

«Любимые герои Кавабаты... не мечутся в добывании денег, комфорта, а любят природу, тихо размышляя о чем-то, о какой-то тайне, забытой человеком... Как они это делают? Замедленным ритмом, неторопливостью, умением сосредоточиться на чем-то одном и подолгу вглядываться в него» [6, с. 27].

Известной созерцательностью, «задумчивостью», неторопливостью повествования отличается и творчество Тургенева. Вернемся для примера к тексту «Поездки в Полесье»: «Всё отдыхало, погруженное в успокоительную прохладу... Я поднял голову и увидел на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух с изумрудной головкой, длинным телом и четырьмя прозрачными крыльями... Долго, более часа не отводил я от нее глаз. Насквозь пропеченная солнцем, она не шевелилась, только изредка поворачивала голову и трепетала приподнятыми крыльшками... вот и все. Глядя на нее, мне вдруг показалось, что я понял жизнь природы, понял ее несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный смысл...»

При всей условности проводимых нами параллелей названные особенности японского искусства могут быть соотнесены с творческой манерой Тургенева, в сочинениях которого находят и «элегическую грусть», и спокойный, сдержанный тон повествования (о сильном, затаенном чувстве, постоянно сдерживаемом при каждом его порыве, говорит в отношении тургеневских романов Георг Брандес [13, с. 29]), и ярко выраженную живописность писательской манеры, лиризм, мягкость, гармоничность красок. По поводу последней Юлиан Шмидт писал: «...краски удивительно гармонируют у него между собой, причем смягчается все грубое и резкое. Эта гармония красок звучит словно мелодия: читая его романы, так и кажется, будто слышишь аккомпанемент пения. Это мелодия минорная... она выражает глубокую грусть...» [13, с. 15].

Однако минорность, пессимистическая настроенность сочинений русского писателя — следствие не столько усталости или разочарования в жизни, сколько неутолимой любви к ней, к ее «случайностям», «капризам», к ее «мимолетной красоте». При-

знанием любви писателя ко всему «земному», «здешнему», «малому» могут служить слова Тургенева из письма к П. Виардо: «Я не выношу неба,— но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее мимолетную красоту... все это я обожаю...» [26, т. 1, с. 459—460].

Писатель грустит не оттого, что в жизни он не видит ничего привлекательного. Главный и постоянный источник его философской печали — в сознании неизбежности ее прекращения. В остроте ощущения прекрасного в будничном, обыденном, в естественном течении жизни, в гармонии природы и человека обнаруживается еще одна грань, сближающая Тургенева и японского писателя.

«В нем так много красоты,— писал о Тургеневе Генри Джеймс.— Красота эта — в умении поэтически изобразить будничное... Его сфера — область страстей и побуждений, обычное, неизбежное, сокровенное... Ни одна из тем, которые он избирал, не кажется нам исчерпанной до конца... Уже в первой его книге полностью раскрылось то, что я назвал бы лучшей стороной его дара — умение облекать высокой поэзией простейшие факты жизни» [11, с. 527].

Присущие Тургеневу обостренное ощущение прекрасного, способность «проникать в душу каждой вещи, одухотворять каждый предмет», подчеркивать неповторимость любой, самой не приметной, будничной детали жизни; созерцательность и углубленность в восприятии действительности; умение сосредоточиться на одном, малом — все это неотделимо, как уже отмечалось, от творческой манеры самого Кавабаты и, скажем больше, нашло отражение в законах традиционной японской эстетики. Согласно последней, «каждому предмету, явлению свойственно особое, только ему одному присущее „неповторимое очарование“ — „моно-но-аварэ“, уникальная эстетическая ценность, которая чаще всего не лежит на поверхности, а скрыта, и ее нужно найти» [24, с. 549].

Похоже — если вспомнить описание цветка повилики в старинной вазе из романа «Тысячекрылый журавль», — что это излюбленный писателем поэтический прием: заставлять своих героев проникаться красотой малого, скромного через сопоставление с чем-то сильным, уверенным в себе, древним, что придает еще большую прелесть этой мимолетной, не защищенной от времени красоте.

Традиционная эстетика гармонии и красоты ярко выражена, например, в описании цветов фиалок, распустившихся на стволе древнего дерева (начальный эпизод романа «Старая столица»). Тиэко, с нетерпением ожидающая каждый год появления этой робкой приметы весны, не в силах теперь оторвать взгляд от фиалок, очарованная их неизъяснимой прелестью и вместе с тем пораженная неожиданным соседством нежных лепестков и грубой, растрескавшейся от времени коры векового ствола.

«Гости, приходившие в лавку, восхищались кленом, но почти никто не замечал скромно цветущих фиалок. Старое дерево поражало своей мощью, а поросший зеленым мхом ствол вызывал почтение и придавал клену особую эстетичность. Два крохотных кустика фиалок, приютившихся на нем, казались совсем незаметными среди этого апофеоза величия и красоты» [16, с. 18].

Глубина, философский смысл этого образа, многозначность его символики постигаются не сразу. Робкие фиалки на стволе векового дерева и одинокий стебелек повилики в старинной вазе («Тысячекрылый журавль») могут быть объединены в нашем сознании как символы одной поэтической величины, призванные раскрыть диалектичность жизни: скоротечность, переходящий характер всего сущего и — одновременно — неизбывность и непрерывность всех ее обновлений и перемен — фиалкам отпущено жить день или час, но на будущую весну Тиэко будет ждать их снова. «Круговорот жизни в природе?.. А я?.. — подумала Тиэко, сравнивая себя с фиалками...» [16, с. 21].

Образ двух фиалок, растущих на расстоянии друг от друга, приобретает дополнительный смысл в контексте дальнейшего повествования, в котором речь идет о двух сестрах-близнецах, разлученных во младенчестве и волею судеб нашедших друг друга много лет спустя. «Встретятся ли когда-нибудь верхняя фиалка и нижняя? Знают ли они о существовании друг друга?» — думает девушка, глядя на цветы.

Знаменательно, что именно у японского литературоведа, опубликовавшего в юбилейном для русского писателя 1983 г. статью «Флора в произведениях Тургенева», есть очень тонкое наблюдение, касающееся поэтики русского художника слова. Автор ее — Хоккё Кадзухико — говорит об особой смысловой наполненности, о своеобразной символике образов растений в сочинениях Тургенева, что, по его мнению, отличает его от других русских писателей.

Образ Акулины из рассказа «Свидание», созданный с большой нежностью и сочувствием, сюжетно соотносим, например, с васильками: «Я вернулся домой, но образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...»

Мотив герани, в свою очередь, соединим с образом Аси — главной героини одноименной повести: «...но я храню как святыню ее записочки и высохший цветок гераниума...»

В числе произведений, не названных исследователем, могли бы оказаться и «Вешние воды», насыщенные своего рода символами, знаками, подтекст которых раскрывается в процессе развития сюжета. Это и завядший цветок розы, передаваемый Саниным и Джеммой друг другу как знак любви, верности, как напоминание о себе; и сломанное дерево, найденное Саниным во время ожидания дуэли: «...он наткнулся на молодую липу, сломанную, по всем вероятностям, вчерашним шквалом. Она по-

ложительно умирала... все листья на ней умирали. „Что это? предзнаменование?“— мелькнуло у него в голове» [26, т. 11, с. 61].

Сравнительный анализ произведений Тургенева и Кавабаты позволяет обнаружить много общего и в их подходе к изображению природы, в ее осмыслении, понимании роли, отводимой ей в структуре повествования. В полной мере осознавая сложность затронутого вопроса, невозможность обойти вниманием те философские, религиозные истоки, которые и определяют специфику восприятия природы писателями, принадлежащими к разным культурам, мы ограничимся лишь отдельными наблюдениями, не претендующими на полноту и всесторонность раскрытия названной проблемы.

Развитое чувство природы — а это характерно для сочинений обоих писателей — является «мерой душевной тонкости, эстетической одаренности, идейного благородства персонажей» [18, с. 112]. Через отношение к природе, через способность проникаться ее красотой, настроением, через умение любить и понимать ее проявляются душевные качества самого героя.

Достаточно напомнить хотя бы строки, пронизанные иронией («Вешние воды»), о том, как Клубер (жених Джеммы) воспринимал во время прогулки окружающую природу, чтобы понять отношение автора к этому персонажу и обнаружить степень неприязни к нему самого Санина, от лица которого и ведется повествование: «Даже наслаждаясь красотами природы, он относился к ней, к этой самой природе, все с той же снисходительностью, сквозь которую изредка прорывалась обычная начальническая строгость. Так, например, он заметил про один ручей, что он слишком прямо протекает по ложбине, вместо того, чтобы сделать несколько живописных изгибов, не одобрял также поведения одной птицы...» [26, т. 11, с. 39].

И напротив, свидетельством духовной наполненности, нравственной чистоты, непосредственности Тиэко, героини повести Кавабаты «Старая столица», является ее слиянность, гармония с природой, любовь к ней. «Тиэко вышла в храмовой сад и замерла, не в силах оторвать глаз от плакучих вишен. Необыкновенные по красоте розовые цветы наполнили ее душу священным трепетом. „Ах, вот и в этом году я повстречалась с весной“, — беззвучно шептали ее губы» [16, с. 22].

Покоем, тишиной проникнуты картины природы, сопровождающие все повествование о Тиэко. Естественно и гармонично девушка вписывается в пронизанный светом весенний пейзаж, и сама она кажется словно вплетенной в ветви гибкого дерева. Кавабата любит девушкой, и этим чувством нежности, участия к судьбе героини исполнены многие строки в повести японского писателя: «В самом деле, вишня была удивительно красива. Она стояла, уронив ветки, словно плакучая ива. Тиэко вступила под ее сень, и легкий ветерок опустил к ней на плечи и к ногам несколько лепестков... Бамбуковые шесты подпирали

ветки, и все же их тонкие концы, увенчанные цветами, склонялись до самой земли...» [16, с. 28].

«На любой цветок отзовется душа» [16, с. 131],— говорит о себе отец Тиэко — Такитиро, натура неуспокоенная, талантливая, находящаяся в постоянном творческом брожении.

Кавабата сохранил традиционное для японцев отношение к природе, исполненное ощущения всеединства, причастности к целому, равенства любых ее проявлений. «Отношение к природе — своего рода пробный камень, позволяющий судить об уровне человека, о степени его человеческой осуществленности» [7, с. 178],— говорит Т. П. Григорьева о значении пейзажных образов в произведении Кавабаты.

Любимые герои писателя из его романа «Стон горы» — Синго и Кикую поражают совершенством своих взаимоотношений: доверительностью, деликатностью, чистотой. Старый человек и молоденькая женщина — жена его беспутного сына — трогательны в своем стремлении как можно большей нежностью, заботой оделить друг друга. Жизнь их на страницах романа — будничная, хлопотливая, чаще всего ограниченная пределами их дома, семьи,— полна сопричастности к природе. То и дело вслушиваясь, вглядываясь в ее едва заметные перемены, они проникаются участью всего живого, что окружает их: ошестинившейся собаки, змеи, коршуна, тревожащего сердце старого Синго своими криками, садовых деревьев, цикад, бабочек... Их разговор то и дело возвращается к удивительности цветов, распустившихся неожиданно в саду, к нравам других живых существ, населяющих их мир.

«На газоне несколько огромных деревьев возвышались над всеми остальными, и Синго, привлеченный их мощью, направился к одному из них. Приближаясь к могучему дереву и неотрывно глядя на него, Синго почувствовал, как оно вливает в него сочность и мощь своей зелени, как природа смыывает уныние с него и с Кикую. „Вы там возродитесь, отец“,— как она была права, подумал Синго» [17, с. 145].

На этом фоне сокровенного общения с природой бросается в глаза полное отсутствие сцен, в которых мы застали бы наедине с ней других героев Кавабаты — Фукако и Сюнъити — детей Синго. Их не трогают нежные цветы сливы, они не всматриваются подолгу, как это делает Синго, в шумную возню воробьев, не прислушиваются к крику ворона, кружащего над горой, не способны они услышать и того, как «стонет» гора, как «с листа на лист падают капли ночной росы» [17, с. 10]. Их глухота к природе распространяется и на сложный мир человеческих отношений, они не замечают, сколько несчастий, боли приносят своим близким.

«Авторским комментарием к герою» [18, с. 119] назвал пейзажные зарисовки в сочинениях Тургенева один из советских литературоведов, указывая на ту функциональную значимость, которую приобретает в структуре произведения пейзаж. Харак-

терен, например, в этом отношении отрывок из тургеневской повести «Ася», главный персонаж которой после недавней встречи с девушкой весь охвачен новым, едва осознаваемым еще чувством: «Я поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление чудилось мне всюду, и тревога росла во мне самом».

Природа дает герою то, что он в ней бессознательно ищет, что в нее невольно вносит. Пейзаж, увиденный глазами Н. Н., беспокойные, взволнованные звезды более красноречиво свидетельствуют о смятении в душе Н. Н., нежели его собственные признания.

Той же способностью служить своеобразным психологическим аккомпанементом душевной жизни персонажей наделены картины и образы природы у Кавабаты, которые, по словам И. А. Бороной, «помогают выявлению существенных деталей внешнего облика персонажей, их душевных движений и состояний, часто избавляя автора от подробных описаний» [3, с. 250].

Согласившись с этим наблюдением, мы не можем, однако, утверждать полного тождества функций, которые берет на себя пейзаж в структуре повествования у обоих писателей, не можем не отметить разницу в отношении к природе у Тургенева и Кавабаты.

В произведениях Кавабаты чрезвычайно много природоописаний, жизнь его героев протекает в атмосфере тесного и проникновенного общения с природой. Но никогда между тем природа у него не говорит, как у Тургенева, языком человека, не подменяет собой автора в том случае, если нужно передать психологическое состояние персонажа. Никогда герои Кавабаты не внушают ей своего настроения, не подчиняют ее своим чувствам, не заставляют переживать то, что переживают сами, как это часто бывает в сочинениях русского автора. Зато они внимательно и подолгу наблюдают природу, сопереживают, проникаясь ее красотой, прислушиваются к ее дыханию, к неуловимым движениям и переменам в ней. Природа на страницах произведений японского писателя живет отдельной, независимой от человека жизнью, полной особой тайны и неразгаданности, маня его скрытым в себе совершенством, гармонией и красотой.

В своем отношении к природе Кавабата остается верен традиции. Ощущая непрерывную и естественную связь с природой, осознавая себя ее неотъемлемой частью, японцы никогда не олицетворяли и не очеловечивали ее. Они стремились приспособиться к ритму природы, слиться с ней, но не уподобляли себя ей. Оттого, между прочим, так ошеломили японцев первые же переведенные на японский язык рассказы русского писателя — «Свидание» и «Три встречи», в которых человек и природа живут одним настроением, говорят на одном языке.

«Русская природа,— писал Сиода Рёхэй,— дополнила наши представления. И дело не в разных пейзажах и разных вкусах. Природа, как она описана в „Свидании“, не только знакомит нас с новыми пейзажами. Тургенев самой Природе придает новое выражение. Весна с ее веселым перешептыванием, ворчливая осень. Он показывает, что природа так же изменчива, как человеческие чувства. Вот это движение в природе впервые показал нам Тургенев» [5, с. 128].

Иначе говоря, природа у Тургенева, нарисованная художником через восприятие героев и часто видимая, посвященная в таинства душевных переживаний персонажей, выступает как соучастница человеческой жизни. Произведения Кавабаты, верного традициям своей культуры, демонстрируют в этом смысле гораздо больше подлинного бескорыстия в отношении к природе. Заметим, однако, что именно это чувство — бескорыстие — имел в виду Тургенев, когда излагал свою философско-эстетическую теорию искусства пейзажной живописи, включенную им в рецензию на «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова.

«Человека не может не занимать природа, он связан с ней тысячью неразрывных нитей... Все мы точно любим природу в отношении к нам; мы глядим на нее, как на пьедестал наш. Оттого, между прочим, в так называемых описаниях природы то и дело попадаются сравнения с человеческими душевными движениями („и весь невинный хохочет утес...“ и т. п.)... Напомню... известные страницы Гёте о природе... „Ее венец — любовь. Только через любовь можно к ней приблизиться...“ Если только „через любовь“ можно приблизиться к природе, то эта любовь должна быть бескорытна, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога,— и вы ее поймете» [26, т. 5, с. 415—416].

Далеко не всегда, однако, писатель остается верен изложенному им самим принципу «бескорыстного» описания природы. Творчество его отличается как раз субъективностью в отношении к ней, стремлением подчинить природу своим чувствам, вовлечь ее в события духовной жизни героев. Касаясь этой особенности тургеневских произведений, К. К. Истомин писал в свое время: «Вся обстановка барской усадьбы, и сад, и пруд, и часовня, и степь, и леса — все живет и играет и блескит целой радугой чувств и настроений своих владельцев. А если бытовой язык и покажется бедным, то его заменит уже вечный язык природы: гроза, вихрь, ясная погода, палящий зной, хмурая осень — все говорит человеческим языком любви, радости, горя и печали» [14, с. 124].

«Бескорыстное» отношение к природе, свободное от попытки подчинить ее своим чувствам, остается для писателя тем труднодостижимым идеалом, стремиться к которому Тургенев призывает и себя: «Ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы...

Гремите, не сходя с места, всеми громами риторики: вам большого труда это не будет стоить; попробуйте понять и выразить, что происходит хотя бы в птице, которая смолкает перед дождем, и вы увидите, как это нелегко» [26, т. 5, с. 417].

«Отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы...» Это высказывание близко к мыслям современного японского писателя Оэ Кэндзабуро, усматривающего великий смысл в том, чтобы, отрешившись от суетности собственного «я», суметь увидеть «в дереве дерево», «сосредоточиться на деревьях как на деревьях», ибо это «приучает видеть в другом не себя, не то, что сейчас на уме, а видеть в другом другое, то, что в нем есть. Но чтобы увидеть другое во всей его полноте, нужно сосредоточиться на нем, уйти от себя, от повседневных забот» [7, с. 234].

Говоря о том, какое место занимает в сочинениях Тургенева и Кавабаты пейзаж, мы, разумеется, не забываем, что речь идет об авторах, воспитанных в разных культурных традициях. Но важно нам в данном случае не то, дзэнским ли мироощущением проникнуто отношение к природе или оно исходит из недр истинно русского национального характера, а другое — в первую очередь роднящее обоих писателей глубокое, проникновенное отношение к природе, которая всегда являлась для них источником жизненной силы, высокого эстетического наслаждения, глубоких философских раздумий; важно и то, что каждый из этих писателей верит в целительную, созидательную силу красоты даже самых скромных, незаметных ее проявлений.

Однако нельзя искать прямых, буквальных соответствий в понимании прекрасного в сочинениях русского писателя и японской эстетики, куда всеми своими корнями уходит творчество Кавабаты, нельзя буквально налагать последнюю на эстетическую программу Тургенева. Возможность соотнесения художественных стихий обоих писателей ограничивается главным образом эстетической сферой, особенностями их поэтики. Но сближает писателей и другое: «...глубокое проникновение во внутренний мир героев, тонкий психологизм, реалистическое изображение сложных человеческих отношений» [3, с. 248]. Только в отличие от Кавабаты, все внимание которого сосредоточено на поиске неизбывных человеческих ценностей — добра и зла, красоты и уродства, душевной тонкости и бездушия, — все исследования социальных условий и общественных отношений, Тургенев никогда не отрывает решение этих проблем от социальной конкретики, от противоречий, сложностей самой эпохи, на фоне которой складываются судьбы его героев. По словам Акамото Канокэ, современной читательницы произведений Тургенева в Японии, в нем — «утонченность, изысканность и при этом острота современности» (цит. по [23, с. 267]).

Кавабату часто упрекали в отстранении его от наболевших вопросов социальной действительности, в неполноте и односторонности ее изображения. И сочинения Кавабаты не дают при-

меров ярко выраженной «социальности», в них отсутствуют откровенные обличительные интонации, однако можно говорить о гуманистическом пафосе произведений японского писателя, о поисках им нравственной силы, которая «делает красивым человека и человеческие отношения» [7, с. 275], о способности Кавабаты художественной силой своих сочинений пробудить в человеческом сердце стремление сильнее любить, глубже чувствовать, пристальнее вглядываться в мир людей и природы, помнить об их ранимости, слабости. Хорошо и проникновенно сказал о нем пролетарский писатель Аоно Суэкичи: «Всякий раз, когда я читаю произведения Кавабаты Ясунари, я чувствую, как вокруг меня замирают звуки, а воздух становится прозрачным, чистым...» (цит. по [21, с. 44]).

Разве не похоже это чувство с тем, какое оставляют после себя в душе читателя тургеневские сочинения, о которых Салтыков-Щедрин писал, что после прочтения их «легко дышится, легко верится, тепло чувствуется и ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается?» [22, с. 212].

Разве не то же впечатление имел в виду Горький, писавший «В людях»: «Я с жадностью читаю Тургенева и удивляюсь, как у него все понятно, просто и по-осеннему прозрачно, как чисты его люди и как хорошо все, о чем он кротко благовестит?» [4, с. 448].

Скажем в заключение, что параллель, проведенная в данной статье, обнаруживает наиболее очевидные моменты соприкосновения творческих миров очень разных и самобытных художников, а также подтверждает то, что «в мировой культуре нет замкнутых и непонятных другим регионам культур», одновременно помогает, на наш взгляд, проникнуть в тайну притягательной силы тургеневских сочинений для японского читателя [12, с. 275].

Л и т е р а т у р а

1. *Асия Нобукадзу*. Влияние Тургенева на Куникида Doppo.— Исследования по японской литературе. 1967, № 31, окт.
2. *Батюто А.* Тургенев-романист. Л., 1972.
3. *Воронина И. А.* Классический японский роман. М., 1981.
4. *Горький М.* Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 13. М., 1951.
5. *Григорьева Т. П.* Одинокий странник (О японском писателе Куникида Doppo). М., 1967.
6. *Григорьева Т. П.* Что же спасет мир? (Заметки о некоторых тенденциях в современной японской литературе).— Литературное обозрение. 1986, № 8.
7. *Григорьева Т. П.* Японская литература XX века. М., 1983.
8. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
9. *Громковская Л. Л.* Ранние переводы из русской классики в Японии.— Русская классика в странах Востока. М., 1982.
10. *Дашкевич В. Т.* Хиросигэ. Л., 1974.
11. *Джеймс Г.* Женский портрет. М., 1981 (гл. «Иван Тургенев»).
12. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
13. *Иностранная критика о Тургеневе*. СПб., 1908.

14. *Истомин К. К.* Старая манера Тургенева. Опыт психологического творчества. СПб., 1913.
15. *Кавабата Ясунари.* Тысячекрылый журавль. Снежная страна. Новеллы, рассказы, эссе. Пер. с яп. М., 1971.
16. *Кавабата Ясунари.* Старая столица. Пер. с яп. М., 1984.
17. *Кавабата Ясунари.* Избранные произведения. М., 1986.
18. *Никольский В. А.* Природа и человек в русской литературе XIX в. Калуга, 1973.
19. *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1888.
20. *Петров С. М.* Тургенев — великий русский писатель-реалист.— Творчество Тургенева. М., 1959.
21. *Рёхо К.* Современный японский роман. М., 1977.
22. *Салтыков-Шедрин М. Е.* Полное собрание сочинений в 20-ти томах. Т. 18. Кн. 1. М., 1975.
23. *Сато Сэйро.* Жизнь Тургенева. Токио, 1977 (на яп. яз.).
24. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.
25. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 63. М.—Л., 1934.
26. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений в 28-ми томах. М.—Л., 1960—1968.
27. *Федоренко Н. Т.* Кавабата Ясунари. Краски времени. М., 1982.
28. *Юрьева Т. С.* Эндрю Уайет. М., 1986.
29. *Ямагути Моити.* Импрессионизм, как господствующее направление японской поэзии. СПб., 1913.

Е. М. Дьяконова

УЗНАВАНИЕ И НЕИЗВЕСТНОСТЬ. О СУДЬБЕ Н. В. ГОГОЛЯ В ЯПОНИИ

Нет в словаре у нас слова, чтобы
назвать Гоголя... Мы еще не знаем,
что такое Гоголь.

Андрей Белый

Цель настоящей статьи — не описать разнородные литературно-критические факты, переводы произведений Гоголя в Японии, а наметить, хотя бы пунктиром, путь понимания этого труднейшего и наиболее загадочного русского писателя, который прошли японцы, выделив некоторые важнейшие, чувствительнейшие точки в текстах Гоголя, вызывающие споры даже через сто лет после его смерти.

Мыслим ли вообще Гоголь по-японски? Ведь гоголевские образы созданы, по словам одного русского критика, «из невозможностей», нет ни у кого «смелее сравнений... художественной правды невероятней» [2, с. 95]. Возможность существования Гоголя в «чужом», неродственном языке, иной восточной традиции кажется на первый взгляд по крайней мере проблематичной. Тем не менее японцы, овладевшие в совершенстве искусством «понимания» (это слово употреблено здесь как философская категория, в таком же смысле употребляют его и японцы, говоря о «ступенях», или «стадиях», понимания Гоголя в Японии), искусством постижения «чужого», будь то художественное произведение европейской традиции либо научная или техническая разработка, делать его «своим», окутывая объяснениями и интерпретациями, уже в 1934 г. выпустили Полное собрание сочинений Гоголя [8] и продолжают успешно переводить и понимать произведения этого писателя.

Критика, существующая вокруг текстов Гоголя, обладает многими чертами традиционной литературной критики Японии, развивающейся с X в. по линии комментирования, она разнообразна, во многом противоречива, иногда эксцентрична. Но все работы, критические и переводческие, объединены одним стремлением: «вписать» тексты Гоголя в национальную традицию, сделать его «своим» писателем, причем достигается это двумя способами — чисто языковыми, переводческими средствами, а также использованием категорий японской поэтики для описания некоторых важных явлений в сочинениях Гоголя. «Бездонность» Гоголя порождает множество интерпретаций, и это закономерно. Современное сознание рождает современное «по-

нимание», каждое поколение открывает в художественном тексте новый смысл. Существование в иной национальной среде, не только не родственной русской, но и во многом ей противоположной, впитавшей «свои» традиционные тексты и представления, создает новые смыслы, тексты Гоголя звучат иначе, иногда непредсказуемым образом, так, как и сам автор не мог предположить. Это, однако, означает не произвол читательских мнений, а лишь закономерность «жизни» текстов в другой среде.

Вплетение гоголевских текстов в ткань японской жизни было весьма затруднено некоторыми важными их свойствами, поэтому перевод должен восприниматься как самоценная творческая деятельность; переводя, японцы прислушивались к внушениям собственного языка, испытывали облучение энергией своей традиции. Перевод Гоголя на любой язык — занятие неблагодарное, чрезвычайно затруднительное, так что слово «перевод» не отражает существа дела, в нашем понимании — это творческая работа по «узнаванию» и воссозданию гоголевского текста на другом языке в расчете на неподготовленного японского читателя, воспитанного в неродственной традиции, но генетически обладающего чертами, облегчающими ему понимание и узнавание «чужого».

Гоголь говорил в «Портрете» о какой-то черте, до которой художника «доводит высшее понимание искусства и через которую шагнув он уже похищает не создаваемое трудом человека, вырывает что-то живое из жизни» [8, т. 3, с. 405] *. В переводе должно произойти такое же «вырывание чего-то живого из жизни», а для этого нужно постичь прихотливую жизнь Гоголя на грани фантастического и реального или хотя бы приблизиться к ней.

Японцы с их традиционным вкусом к литературному слову, вниманием к языку, стилю, детали, нюансу по-своему прочитали и поняли Гоголя. Природа японского читателя (и критика) не пассивна; вбирая в себя смыслы и стиль гоголевских текстов, они создали и продолжают создавать кроме искусных и весьма оригинальных переводов и обширную, разъясняющую Гоголя литературу.

В первые годы после реставрации Мэйдзи (1867 г.), несмотря на сопротивление ревнителей традиции, отстаивавших «свои», национальные ценности, по всей Японии прокатился, достигая самых отдаленных уголков, «девятый вал русской литературы» [28, с. 12]. Переводы русских прозаиков, по мнению исследователя-русиста Янаги Томико, на фоне традиционной японской культуры были подобны шоку, причем японские читатели не только жаждали сочинений русских писателей, но и глубоко заинтересовались критикой и литературоведением, предметом которых было изучение их творчества, поскольку при самом

* Далее при цитировании текстов Н. В. Гоголя будем в скобках указывать лишь том и страницы.

широком распространении русских произведений отсутствовали толкования, комментарии, объяснения, традиционно необходимые японцам. Японцы восприняли всю без изъятия русскую и советскую критику Гоголя: революционных демократов, символистов, русских формалистов, adeптов психологического подхода и т. д.

Число исследований русской литературы, вышедших в начале века в Японии, доказывает все возрастающий интерес японцев к русской прозе, однако в восприятии этой прозы существовали некоторые особенности, например поражающая новизной русская литература, удивляющая свежими образами, героями, сюжетами, метафорами, идеями, которых японская словесность не знала; она представлялась японцам неким синкретическим единством, а писатели казались однородными, похожими друг на друга, так же как в толпе лица европейцев кажутся японцам одинаковыми. Понадобилось несколько десятилетий, чтобы «чужое» приблизилось, писатели отделились друг от друга, приобрели индивидуальные черты.

Японские критики отводят большую роль «переводам с русского» в истории становления новой национальной литературы, начавшей свое существование в конце XIX — начале XX в., одновременно с «открытием» русских классиков. Литераторы нового времени стремились порвать с традиционными жанрами, которые, как им казалось, не могут «вместить» современный им мир и создать новые прозаические и поэтические жанры, причем за образец они брали европейскую, в частности русскую, литературу. Менялось само понятие «литературное», оно стало обозначать разрыв с предшествующей традицией. Быстро пройдя период подражания, японцы на новой основе создали оригинальную национальную словесность XX в., существующую наряду с классическим искусством и находящуюся во взаимосвязи и взаимовлиянии с ним. Один из основоположников новой японской литературы, Фтабатэй Симэй, был и первым читателем, лучшим знатоком и переводчиком Тургенева, Гончарова, Толстого, Гоголя. Влияние русских писателей не ограничивалось лишь литературными рамками: произведения Толстого, Достоевского, Гоголя интересовали японцев и с точки зрения философских идей, иного, «чужого» мирозерцания.

Видное место среди переводов русской классики сразу же заняли произведения Гоголя. В журналах «Ро-о-а бунгаку» («Литература России, Европы, Америки»), а также «Нити-Ро гэйдзюцу» («Искусство Японии и России»), которые сыграли большую роль в становлении облика современной Японии, молодые деятели культуры начинали знакомить японцев с русской литературой XIX в., и первые приблизительные переводы с английского открыли дорогу более совершенным переводам с оригинала, высоко оцененные критикой и признанные одними из лучших в истории национального перевода. Отвечая на анкету журнала «Нити-Ро гэйдзюцу», многие японские литера-

торы признали, что их любимый писатель — Гоголь, хотя следует отметить, что и в 10—20-е годы, и сейчас в «списках русских бестселлеров» первые места принадлежали и принадлежат Толстому и Достоевскому. Тем не менее сразу же после появления первых несовершенных переводов с английского некоторых сочинений Гоголя он был признан японской критикой как «поэт социального».

Гоголь стал известен японской читающей публике в конце XIX в. Крупнейший писатель того времени Токутоми Рока, снискавший широкую известность многочисленными романами, посещавший Л. Толстого в Ясной Поляне и написавший о нем нашумевшую книгу «Жизнь», перевел «Тараса Бульбу» и опубликовал под названием «Старый воин» («Ромуся») в газете «Кокумин симбун» («Народная газета»). В 1894 г. переводчик Уэда Бин издал «Вечера на хуторе близ Диканьки» под названием «Майская ночь на Украине» («Украина-но гогацу-но ёру»), а затем в 1901 г. — «Тараса Бульбу» под названием «Ночлег в пути» — все с английского языка. Японские критики утверждают, что именно эти переводы читали известные писатели — романтик и представитель натурализма Симадзаки Тосон и натуралист и реалист Акутагава Рюноске. Это были первые попытки вписать чужеродную русскую прозу в японский контекст, хотя «цветистый перевод с английского» (см. [32, с. 18]), по признанию Акутагавы, отягощал его видение.

Первым удовлетворительным переводом с русского японцы называют перевод «Портрета», опубликованный в 1894 г. в журнале «Тайё» («Солнце»). Затем в журнале «Васэда бунгаку» («Литература Васэда») появились «Старосветские помещики» («Мукаси-но хито» — «Люди прежних времен») и «Записки сумасшедшего» («Кёдзин никки»). Позже неоднократно переводились и переиздавались «Мертвые души» и «Ревизор». В 1934 г. вышло первое полное собрание сочинений Гоголя [18].

Переводы Гоголя, выполненные писателями Токутоми Рока и Фтабатэем Симэй, были несовершенны с точки зрения точности; они вольно обращались с текстом, выпуская, сокращая, добавляя и комментируя от себя, не всегда могли передать яркую индивидуальность персонажей, выразительный язык и своеобразный стиль русского писателя. Однако, по общему мнению критиков, эти переводы вольны, но хороши; дух первых переводов Гоголя адекватен духу творений писателя, в них верно передана атмосфера подлинника, душевное состояние героев и очевидна талантливость автора. Эти переводы сразу же вызвали многочисленные отзывы читателей и критиков, разглядевших в них истинные произведения искусства.

Сложность перевода с русского заключалась еще и в том, что в Японии существовал литературный язык — бунго, уже в XIX в. весьма далекий от разговорного; литературные произведения создавались практически только на этом традиционном, богатом, но строго регламентированном языке. Фтабатэй Си-

мэй, а вслед за ним и другие переводчики Гоголя поняли, что перевод «Шинели» или «Мертвых душ» на бунго немислим, и пытались создать новый язык перевода, смело нарушая устоявшиеся конструкции, фиксированный порядок слов в японском предложении, вводя разговорную лексику, что было новаторством для того времени.

Реакция на появление Гоголя в Японии была стремительной: в 1903 г. русист Нобори Сёму пишет книгу о Гоголе, где он характеризует талант писателя как «необычайный, чудесный»; видный теоретик литературы и основоположник нового японского романа Цубоути Сёё говорит о Гоголе как о «великом таланте»; Фтабатэй Симэй во «Впечатлениях переводчика» (1928) описывает свои переживания, возникшие при переводе «Тараса Бульбы»; он же поддерживает мнение тех критиков, которые устанавливают связь между Гоголем и Пушкиным, а также присоединяется к мысли Нобори Сёму о том, что японская натуралистическая литература во многих отношениях продолжила линию русского натурализма, у истоков которого стоял Гоголь.

В 30—40-е годы, в период фашизации Японии, деятельность по переводу и осмыслению творчества русских писателей была приостановлена, публикации о России стали очень немногочисленными. Вынужденное молчание — судьба не только русистов, но и многих японских писателей и поэтов. Вместе с тем, как считает, например, русист Сато Киёро, интерес к литературе, в частности русской, возрос. «Люди,— пишет он,— стремились уйти в сферу литературы, красоты, гармонии, чтобы избежать катастрофической дисгармонии реального мира» [28, с. 69]. Русские писатели, по признанию некоторых критиков, «оказались целебными в хаосе войны» [28, с. 70], хотя их произведения рассматривались фашистскими кругами как опасные; они или запрещались, или выходили в свет изуродованные цензурой. Однако произведения Гоголя продолжали печататься и в эти мрачные для Японии годы: в 1932 г. выходит «Ревизор», в 1934 г.— собрание сочинений. Одно из лучших издательств в Японии, «Иванами сётэн», публикует в 1938 г. «Мертвые души» с подробными комментариями и предисловием, в котором говорилось: «Мы стремились к тому, чтобы замечательные бессмертные произведения литературы вышли из кабинетов небольшого числа людей на широкие улицы...» (цит. по [12, с. 64]).

К 1910 г. японские читатели познакомились почти со всеми выдающимися произведениями русских классиков; иногда они доходили до Японии кружным путем. Сильное впечатление на японцев произвела повесть «Шинель», опубликованная в журнале «Бунгэй курабу» («Литературный клуб»). «Бум переводов с русского» по масштабам распространения далеко опередил западноевропейскую литературу. Известный критик Накадзава Ринсэн объявил Гоголя первым и лучшим писателем натуральной школы, а несравненным толкователем его произведений —

Белинского, назвав его, видимо вслед за Марксом, «русским Лессингом». Высоко был оценен и Чернышевский как «лучший критик Гоголя в XIX в.»; Чернышевский, кстати, не видел никакой особенной загадки в творчестве Гоголя. Японцы внимательно читали русских критиков — революционных демократов, политически радикальных и философски утилитарных, создавших свой лик Гоголя: реалиста, прогрессивного разоблачителя самодержавия и крепостничества, защитника маленького человека. Японцы, однако, отдали дань и другому, альтернативному взгляду на Гоголя, поддержанному авторитетом Блока и Белого, словом, изучали все линии гоголеведения.

Пути русской литературы в Японию — через Францию, Англию, Германию — занимают и современных критиков, поскольку успех двойного перевода (т. е. с помощью языка-посредника, например английского) русской прозы в Японии превзошел все ожидания. Оригинально мыслящий русист Эгава Таку в обширной статье «Двойной перевод. По поводу русской литературы» стремится разгадать «загадку двойного перевода», в начале века считавшегося невозможным. Однако исторически сложилась ситуация, при которой двойной перевод с русского стал необходим японской культуре и сделался явлением литературы, своеобразным видом художественного творчества, «вышивкой японскими нитями по русской канве» [36, с. 60].

Имея опыт перевода с языка-посредника произведений русских классиков, японские переводчики пришли к выводу, что наиболее трудно поддается переводу именно Гоголь, однако своеобразие гоголевской прозы все же «просматривалось» сквозь двойной перевод и покорило несколько поколений японцев. Вышедший в 1918 г. двойной перевод «Мертвых душ» на протяжении многих лет оставался единственным, только в 30-е годы появились новые, более совершенные переводы с оригинала, но их авторы столкнулись с исключительными трудностями.

Проблема перевода русских классиков, в частности Гоголя, занимала умы целой плеяды японских переводчиков. Переводчикам Гоголя на японский приходилось создавать параллельные ряды японской лексики для адекватной передачи всех деталей красочной и трагической картины русской жизни, воссоздавать мелочи, линии, подробности чисто национального свойства. Пристрастие русского писателя к скрупулезному описанию мелочей, обстановки перекликается с характерным для японцев приближенным вглядыванием в предмет, поисками в нем «скрытой души», «теневого красота» — югэн. Самые скромные детали у Гоголя принимают на себя повышенную нагрузку. Гоголь заполнял свои записные книжки списками слов, сам составлял словари украинских слов (некоторые из них выдуманы писателем).

В Японии знатоки поэзии, теоретики создавали обширные словари поэтических тем (дай), где вокруг одного слова концентрировалось множество других слов, принадлежащих теме.

и обозначающих время года (так, осень обозначали слова: опавшие листья, луна, зеркало, кукушка и др.); словари тем отличались величайшей подробностью и разработанностью: например, было известно десять видов дождей и семь видов ветров. Собственно поэтическая традиция существовала в этих словарях еще до создания стихотворения. Крупнейшие поэты, такие, как Басё, считали в поэзии важнейшим умение «гармонически сочетать слова». Так что свойственное Гоголю удивительное умение комбинировать слова имеет аналогию в японской поэтической практике.

На пути японских переводчиков Гоголя существовала еще одна сложность: речь героев Гоголя предельно индивидуализирована, и передать ее оказалось почти невозможно в связи с регламентированностью литературного языка бунго; кроме того, из-за отсутствия установки на индивидуальное, личное в классической японской литературе, создававшейся по определенным канонам, многие жанры создавались как анонимные, как бы единым для всего жанра писателем для единого читателя.

Фраза А. Белого о том, что в нашем словаре нет слова, чтобы назвать Гоголя, близка и понятна японцам, поскольку множества гоголевских слов и словечек в японском языке XIX—начала XX в. просто не было; необходима была напряженная творческая работа по воспроизведению стихии гоголевского письма. Еще большую сложность для передачи составляла жанровая структура текстов Гоголя, в частности «Мертвых душ», сплетение бытописи, сатиры, гротеска и натуральных сцен, комического рассказа, эпических и лирических описаний и отступлений, публицистики. Все эти жанровые разновидности требовали огромного разнообразия речевого материала, и переводчики-японцы должны были проделать работу по отбору, а иногда и созданию такого материала, тем более что не все эти жанры существовали в японской словесности начала XX в.

Трудность для японских переводчиков представляли и картины быта, обыденных занятий, характерных для русской жизни. Специфическая лексика Гоголя, особенно в «Вечерах...», в «Миргороде», заставила переводчиков, во-первых, пользоваться специальной азбукой для передачи иностранных слов (катаканой), а также системой атэдзи, т. е. пояснениями иностранных слов прямо в тексте, рядом со строкой. Это загромождало текст, но его восприятию не мешало, поскольку японцы часто прибегают к постраничным комментариям и построчным разъяснениям при чтении классических текстов. Японцы перевели словари малороссийских слов, составленные самим Гоголем, и подробно объяснили значения всех слов, ввели и другую лексику.

Для критиков и переводчиков было важно определить «пределы вольности», позволившие при столь сложном переложении гоголевской прозы на японский язык; они единодушно выступали против «слепой покорности» оригиналу, считая «грубую дословность» ошибкой, хотя первые переводы и были приз-

наны слишком вольными. В то же время недопустимо, считали они, переписывать русский текст иностранным алфавитом, и поэтому им приходится исключать слова типа: десятина, четверть, чубук. Необходимо передать дух подлинника, а не дотошно переписывать незнакомые слова, хотя наиболее яркие из них надо сохранить, разъяснить и воспроизвести средствами другого языка их общий дух, колорит, тон. В переводе не должно быть установки на «чужезычность». Нужно максимально приблизить перевод к своеобразной структуре и ресурсам того языка, на котором он сделан. Попытка воспользоваться в переводе одному русскому языку присущими особенностями расценивается читателем как неудачная, неуместная. Переводчики задавались вопросом: с помощью каких новых приемов следует переводить такие произведения русского художественного слова, в которых как никогда живо звучала разговорная речь, отступившая от книжного языка, усиленная незнакомыми даже словарям лексикой и фразеологией?

Японский литературный язык, заключенный в строгий канон на протяжении столетий, как раз в конце XIX — начале XX в. начал приоткрываться для разговорных форм; японцы отказались от бунго, возведя повседневный язык в ранг литературного, и тогда открылись новые, неизведанные возможности перевода. Японцы, традиционно тонкие стилисты и знатоки литературы, сумели отказаться от дословности и передать добавочные смыслы, комические сдвиги разных семантических плоскостей, словесную игру и фразеологизмы вроде: «тонкая штука», «подпустить турусы», «повесить нос» и т. д. В 80-е годы было опубликовано несколько статей чисто лингвистических (в частности, в журнале «Муза»), в которых обсуждались вопросы перевода неразложимых словосочетаний такого типа, предложено было несколько остроумных вариантов перевода; в японском языке, впрочем, отыскивались многие соответствующие обороты.

Многочисленные подробности, сложные, синтаксически подчиненные конструкции, детализированные сравнения в текстах Гоголя находили понимание у японцев: известные стилисты эпохи Мэйдзи создавали произведения, язык которых отличался высокой степенью синонимичности, по принципу «нанизывания разнородных определений». Японские критики отмечали необычную, восхищавшую их конструкцию сравнений у Гоголя, их синтаксическую «сдвинутость». Второй компонент сравнения — то, с чем сравнивается, — перевешивает исходный член сравнения, превращая сам прием в абсурд. Так, мелькающие танцоры в черных фраках на губернском балу сравниваются с мухами, кружащими над сахаром, и эта картина разворачивается в описание летнего дня, ключницы, колющей сахар, и туч мух над ней; или улыбка на деревянном лице Плюшкина уподобляется утопающему и описывается сцена на реке.

Материальность, осязательность, чувственность деталей и предметов у Гоголя по сути близки мироощущению японцев, однако

то, что скрывается в повествовании Гоголя за этими вещными деталями, неуловимость, расплывчатость трудно поддаются передаче на японском языке. Слова Гоголя об изображении «господ, которых много на свете»: «Придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд» [т. 4, с. 24] — можно отнести к специфике переводов текстов Гоголя.

Примером искусства понимания и перевода японцами гениального произведения русской словесности — «Шинели» Гоголя — может служить своеобразное эссе уже упоминавшегося русиста Эгава Таку под названием «Стиль Гоголя» [35], но которое хотелось бы озаглавить на манер Б. М. Эйхенбаума — «Как сделан перевод „Шинели“ Гоголя на японский язык». Восприняв идею русских формалистов о том, что писатель подобен ремесленнику, выделяющему свою вещь, сознательно конструирующему ее, Эгава Таку задался вопросом: «Как это сделано?», хотя сначала его самого удивляла такая постановка вопроса. Эгава Таку, исходя из некоторых ключевых понятий статьи Эйхенбаума, ярко и лаконично определяющих природу гоголевского текста в «Шинели», — «личный тон автора», «артикуляционная игра», «речевые эмоции», «игра языка», «звуковое воздействие», «комический звуковой жест», — на этих понятиях как на краеугольных камнях выстроил свою теорию понимания и перевода «Шинели», важнейшего произведения в истории русской словесности (вспомним: «Мы вышли из „Шинели“ Гоголя»). Стремясь проникнуть в понятие «сказ», определить эту оригинальную разновидность повествовательной речи, Эгава Таку подыскивает к нему японские эквиваленты (например, «катари» — «устное повествование»), вызывая ассоциации с японским искусством рассказчиков в жанре ракуго (букв. «веселая речь»).

Гоголь запомнился современникам как удивительный чтец собственных произведений (вспомним впечатления князя Д. А. Оболенского о чтении Гоголя), «применяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли» [16, с. 173], «...настоящая динамика, а тем самым и композиция его языка — в построении сказа, в игре языка» [16, с. 177]. Проясняя для себя понятие «сказ», транскрибируя его японской слоговой азбукой (суказу) и рассматривая вслед за Эйхенбаумом «Шинель» как чистый комический сказ со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, Эгава Таку перебирает японские фольклорные варианты, могущие соответствовать русскому сказу, и останавливается на ракуго как наиболее близкой сказу японской форме фольклорного повествования.

Ракуго — комическое представление, имеющее давнюю историю и даваемое одним актером-рассказчиком, который повествует о смешных случаях, приключениях, рисует перед разно-

шерстной аудиторией юмористические портреты, наброски. Не чужды ракуго фантастика и гротеск. Переводя «Шинель» с использованием языка, стиля, поэтики ракуго, Эгава Таку решил несколько важных задач: продемонстрировал живую, природную, мимическую речь Гоголя, гармонию и «муть» его речи, «шум его словаря» (слова Мандельштама), воспроизвел хотя и иными, но зато близкими японцам средствами звуковую оболочку его слов. Сам переводчик писал, что это была единственная возможность «воссоздать жест, скрывающийся за стилем» [35, с. 18], поскольку мимика и жест широко и разнообразно использовались рассказчиками ракуго. Эгава Таку выделил — и для нас это представляет живейший интерес — то, что было, по его выражению, «невыразимо трудно» при переводе: передачу пауз в прозаическом тексте (малосвойственных японской прозе), изображение, а вернее, параллельное воссоздание средствами повествования ракуго звуковой структуры «Шинели» и воспроизведение жеста, интонационного, звукового, мимического.

Характер сказовой речи — у Гоголя, пишет Эйхенбаум, нет средней речи, а «артикуляционно-мимическая звукопись» — естественно порождает многочисленные цезуры, остановки, часто непонятные японцам. Уже в первой фразе: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте» — такая пауза по-японски может быть естественно заполнена предлогом «однако» (сикари), но музыкальный строй фразы при этом неизбежно нарушился бы, сказовое начало, проявляющееся здесь, легко разрушается. Кроме того, сложно передать по-японски слово «департамент» — «иностранный» и для русского и для японского языка, к тому же японское «дэпато» имеет другое значение. Сохранив музыкально-речевой рисунок фразы (по-японски она звучит так: «Тоси ва Пэтэрбургу-но ару оякусэ-ни», т. е. музыкальный рисунок сохранен), переводчик все же пожертвовал цезурой. Он создал, по его выражению, энъяку — «сценический перевод», рассчитанный, как и ракуго, на чтение со сцены, где можно, акцентируя паузы, заставить работать фантазию читателя, слушателя. Заполнение пустых мест в текстах, особенно поэтических, — это та сфера, в которой искусством в традиции японские читатели владели особым мастерством.

Непреодолимую, но ясно осознаваемую трудность для переводчиков составили, видимо, паузы в речи Акакия Акакиевича типа: «А я вот тебе, Петрович, того...», «Ну, а если бы пришлось новую, как бы она того...». Да и сама речь Акакия Акакиевича требовала оригинальных решений, поисков параллельного японского речевого материала. Приведем цитату из «Шинели»: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъясняется большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» (т. 3, с. 149). Эгава Таку заимствовал из известного текста ракуго,

где выведена госпожа обезьяна, тип речи с многочисленными вводными словами, отступлениями, местоимениями, тавтологией и ярко выраженными речевыми особенностями. Переводчик привел одну такую «речевую» фразу из ракуго: «Дэс га, коно сару га дотира-но осару ка ва, сика то мосиагэну ёросии ё дэс».

Введением речи подобного типа достигается эффект особого рода «небрежной, наивной болтовни» [16, с. 185]. Многочисленные «какой-то», «к сожалению, немного известно», «не помню», казалось бы замутняющие текст своей неопределенностью (ниже будет показано, как этот прием вслед за Гоголем использовал Акутагава), наоборот, необыкновенно оживляют его, «ненужные детали», по словам Эйхенбаума, как бы сами непременно высказываются.

Для Гоголя характерны модуляции, нюансы речи, обертоны, нанизывание определений, размышления и замечания «в сторону» — все это имеет аналогии в повествованиях ракуго, а кроме того, отыскивается в другом «высоком» классическом жанре — дзуйхицу (букв. «вслед за кистью»), своеобразной форме лирического и философского дневника, «записей обо всем», стилизованных под легкую болтовню, но часто слишком серьезных и глубоких, чтобы быть просто болтовней. Импровизированная, как бы устная речь в «Шинели» не так уже далека, таким образом, от японской традиции, воплощенной не только в ракуго, но и в комическом сказе эпохи Эдо (XVII—XVIII вв.; особенно в комических монологах и диалогах известнейшего писателя Сикитэя Самбы), в дзуйхицу, а также и в экспромтном игровом характере многих пятистиший — танка, главном жанре традиционной японской поэзии.

Эгава Таку весьма тонко замечает роль союза «и» в тексте, в котором как в капле воды отразилась «колдовская сила гоголевского стиля» [35, с. 15]. «И» в «Шинели», считает переводчик, тоже сказовый жест, побуждающий к действию всю силу воображения читателя.

Вопросы звуковой семантики, фонетически точной игры на другом языке, воспроизводящей игру оригинала, — в центре внимания японского переводчика «Шинели». Отталкиваясь от этого, он идет к пониманию речи русского писателя, от оболочки к смыслу, от фонетики к сути и природе его творчества. Имена собственные, необычайно важные для Гоголя, — все эти Моккий, Соссий, Башмачкин, Неуважай Корыто, Голопупенко, Свербыгуз — дают возможность для широкой иероглифической игры, а значит, и игры смыслов, аллюзий. (Один переводчик передал звучание имени Акакий Акакиевич, используя иероглиф «красный» — «акаи», который кроме всего прочего входит в словосочетание «малыш» — «акатян», т. е. что-то малое, хрупкое, традиционно бывшее излюбленным предметом японской поэзии.)

Эгава Таку обратился к ракуго в поисках созвучий, глоссалалий, чистой звуковой игры: «мокку мокку» из ракуго близко Моккию, созвучие «хитоцу хацу то тоцукину» напоминает рус-

ские скороговорки, Соссий фонетически передано как Токкикки. Построение в переводе продолжающихся через границы и времени звуковых рядов, отыскивание в устных повествованиях типологически подобных методов построения словорядов, воссоздание жеста, выраженного словом,— все то, что демонстрирует Эгава Таку, требует от переводчика кровной заинтересованности в природе текстов Гоголя, громадной работы по постижению «чужого» текста.

Эгава Таку выступил в роли «идеального читателя», «мета-читателя», бесконечно приблизившегося к замыслу Гоголя, но все же не постигшего его вполне, что, видимо, и невозможно. Один русский критик, описывая «невозможность», «небывальность» Гоголя, писал: «... и сколько бы вы в глубь этого колодца ни заглядывали, никогда вы не проникнете его до дна и даже по мере заглядывания все менее и менее будете способны ориентироваться, потеряете начала и концы, заблудитесь, измучаетесь и воротитесь, не дав себе даже и приблизительно ясного отчета о виденном. Гоголь очень таинствен; клубок, от которого никто не держал в руках входящей нити» [13, с. 11].

Новое, более полное понимание Гоголя связано с осознанием образов, уводящих от действий, приема подмены: описание бекеши подменяет портрет Ивана Никифоровича, ногтя и табакерки портного Петровича — его лицо и судьбу. По наблюдению Эйхенбаума, о жене портного говорится только, что она была и носила даже чепчик. Многочисленные детали, сгущаясь, создают новую словесную реальность, часто используется «прием гротескной композиции», когда детали выставлены в преувеличенном виде, а то, что заслуживает большого внимания, скрыто или отодвинуто. Вместе с тем фантастическое описано с абсолютной достоверностью. Розанов упоминал, что о полете бурсака на ведьме писатель рассказывает так, что невозможно не поверить в это [13, с. 11].

Эгава Таку использует некоторые ключевые слова японской традиционной поэтики для наиболее адекватной передачи важных явлений в тексте Гоголя, например «аварэ» — печаль, одиночество, грустное очарование — одно из многослойных и важных понятий применено для обозначения молодого человека, пожалевшего Акакия Акакиевича, при переводе фразы: «И закрывал себя рукой бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья...» (т. 3, с. 144).

Эгава Таку написал, что он стремился к тому, чтобы при чтении возник образ человека, раскрывающийся через жест: «...и закрывал себя рукой», а «бедного молодого человека» передавал словами «аварэна вакай хито» — «печальный» или другой вариант — «сострадающий молодой человек», передавая с помощью слова «аварэ» (которое, кстати, плохо переводится на русский язык, можно лишь очертить круг его значений) всеобъемлющую, космическую, тотальную грусть, бесконечное оди-

ночество в традиционном понимании этого слова; грусть и одиночество, которое были важнейшей категорией японской традиционной культуры, неотделимы от другого важного понятия — «красота» (би). Из этого небольшого примера видно, что японцы не абсолютизируют момента формы в текстах Гоголя, не рассматривают его тексты как самоценное «письмо» в структуралистском смысле, язык и форма для них лишь ключ к пониманию сути, причем к этому пониманию они приходят, опираясь на традиционные понятия.

Сложность восприятия и соответственно перевода текстов Гоголя объясняется глубоко корящейся в них двойственностью. Тексты Гоголя не только многолики и допускают различные интерпретации (в этом смысле характерны споры о том, к какому направлению принадлежит Гоголь — реалист, натуралист, романтик он или сюрреалист, символист?), но и, по мнению некоторых критиков [39], он вообще «ускользает» от интерпретации, не «отражает» великих реалий жизни, а присоединяется к ним, сам становится противоречивой «контрреальностью», построенной на «невозможностях», на «обмане» читателя.

В других странах трудно понимать Гоголя (как и Пушкина, который не разгадан еще нерусским читателем), потому что он национален, в его творчестве важна хотя и оспариваемая многими критиками тема души, главная тема русской литературы. Боль и ощущение трагизма русской жизни, пропитавшие тексты Гоголя, отразились в известной всем сцене из истории русской словесности: Пушкин, слушая первые главы «Мертвых душ», сначала хохотал, а потом, помрачнев, сказал: «Боже, как грустна наша Россия!»

Многие европейские критики и писатели, к чьему мнению японцы прислушиваются, — Э.-М. де Вогиюэ, Д. Г. Лоуренс, Вирджиния Вулф, Д. Пис, Д. Фэнджер — считают: «история души» — это то, что всегда занимало русскую литературу, включая Гоголя; однако им противоречат многие русские критики XX в., которые полагают: герои Гоголя — «мертвые души в живых телах» (Мережковский). Он же называл Чичикова «великий, великий, великий мертвец», как в «Страшной мести». Эти критики имели в виду слова Гоголя о своих героях: «Ныла душа моя, когда я видел, как много тут же, среди самой жизни, безответных мертвых обитателей, страшных неподвижным холодом души своей» [11, с. 58]. В унисон этому звучат слова Чичикова, обращенные к Собакевичу: «Право, у вас душа человеческая все равно что пареная репа» (т. 4, с. 138). К пониманию темы души у Гоголя, видимо, приблизило бы японских читателей и критиков параллельное исследование «себя» и «других», создание своего рода типологии души — русской и японской.

Национальное и патриотическое — соединение и равновесие этих двух жизненно важных для Гоголя тем — уловлено японцами и получило отражение в нескольких работах ([27] и др.).

Блок называл Россию «дитя Гоголя»: «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок родилось дитя Гоголя» [3, с. 40].

Природа творчества Гоголя истолковывается японскими критиками (как и некоторыми западными [39]) на первый взгляд парадоксальным образом, но и плодотворно, при помощи оппозиций: смех — слезы, жизнь — творчество, заблуждение — истина, плоть — дух, наблюдение — фантазия, юмор — проповедь (Розанов, например, видел в «Невском проспекте» «сплетение самого грубого реализма и самого болезненного идеализма» [13, с. 134]). Они, с одной стороны, изоморфны «реалистическим» и «нереалистическим» линиям в его произведениях, а с другой — органичны для японской традиции, в основе которой лежит противопоставление «саби» (печаль, грусть, одиночество, тень) — «цуя» (все блестящее, яркое, светлое, оживленное), на более глубоком уровне в основе этих оппозиций лежит противопоставление «инь» — «ян».

Старейший русист Нобори Сёму и писатель Уно Кодзи, который занимался биографией и творчеством Гоголя, использовали японскую традиционную терминологию для тотального объяснения природы гоголевских текстов и неотделимой от них личности писателя. Сжатая формула, которая по-японски звучит «га дзоку конготай», требует разъяснения: «га» не очень точно переводится словом «изящное», а скорее это все благородное, прекрасное, возвышенное, связанное с понятием чести в жизни и в искусстве; «дзоку» — низменное, грубое, простонародное; «конготай» переводят словом «смесь», но в целом эту формулу следует понимать как «многообразие и единство возвышенного и низкого». Такое определение, во-первых, вписывает Гоголя в контекст японского искусства и жизни, а во-вторых (понятным для японцев образом), многое проясняет в его «карикатурной» (собственное слово писателя) личности и в его повестях, поэме, драме.

Критик Такэфудзи Ёдзи, испытавший сильное влияние Бахтина, пошел по тому же пути: он использует понятие древнекитайской философии (из трактата Лао-цзы) «недеяние» (по-японски «муи»), но интерпретирует его иначе, в духе Гоголя, стремясь определить с наибольшей точностью «ужас бесцельной жизни», «пошлости» в «Шпоньке» и «Старосветских помещиках», «жизни без дел и с большой едой», «ужас жизни, безмятежно текущей изо дня в день» [29, с. 10]. «Старосветские помещики» с их запоминающимися на всю жизнь «поющими дверями» (утау-то) — «страшная трагическая вещь, рассказанная с улыбкой» [29, с. 10]. «Скучно жить на этом свете...» («Коно ё ва тайкуцу да...») — это чувство преследует читающего.

Критик высказал новую мысль о том, что Гоголь создал несколько идиллий, но все «со страшной подкладкой». В «Старосветских помещиках», «Записках сумасшедшего», «Шинели»

создана своеобразная утопия, а затем показано бегство из нее, бегство от низкого положения к возвышенному: Акакий Акакиевич сам становится «значительным лицом» (эрай хито), Попришин — королем испанским.

Тему «реальное и фантастическое» развивает Кимура Такаси в статье «Ощущение действительности как глубинный слой в структуре гоголевского „метода“ (О фантастике в повести „Нос“)» [23]. Исследователь объясняет понятие «действительность» в произведении литературы как «разностороннюю художественную модель жизни», создаваемую писателем в соответствии с характером его дарования и индивидуальности. «Методом» же он считает то, что обладает «структурностью», «ярусностью»; на нижнем «ярусе» находятся чувства и ощущения писателя. «Важный источник, из которого рождается индивидуальность художественного произведения, — это ощущение писателем действительности» [23, с. 57]. «Фантастическое восприятие действительности» представляется исследователю «риторическим парадоксом»; это выражение должно означать, что писатель воспринимает реальную жизнь как нечто фантастическое, небывалое. Кимура Такаси анализирует взаимодействие фантастики и реальности в гоголевской повести «Нос» и отношение писателя к «фантастической действительности» как к чему-то обыденному. Фантастический «факт» потери носа трактуется как нечто обыкновенное и происходит на фоне скучной жизни, детали и подробности которой тщательно выписаны. Влияние этого «факта» на обыденный «мир» создает уникальный эффект — создание новой реальности.

Список противопоставлений в текстах Гоголя можно продолжить. Гоголю, например, свойственна, по наблюдениям критиков, и «бесконечная власть над языком», и одновременно ступор, оторопь, «боязнь косноязычия» (слова Гоголя), когда он берется за перо; натуралистическая конкретность второстепенных деталей и неуловимость, расплывчатость главного. В таких случаях критики говорят о «власти слов, не несущих сообщения» [39], где слова настолько натуральны, исполнены жизни, что сами являют собой смысл. «Чтобы понять смысл, нужно понять слова» — эта мысль не высказана прямо в критических работах японцев, она как бы «разлита» в их текстах. Известный русист Хатано Кадзухиро в статье «О „Портрете“ Гоголя» [31] прослеживает, как, используя прием «нагнетания наречий» («уже», «наконец»), играя существительными «конец», «черта», писатель создает картину духовного распада героя. Хатано Кадзухиро изучает рассыпанные по тексту повести определения характера художника, появляющиеся сначала исподволь, понемногу, а затем нарастающие («гордость», «честолюбие», «тщеславная душа»).

Японцы привносят в чтение Гоголя свои эстетические вкусы и философские пристрастия. Так, литературовед Оки Тэруо в статье «О смехе Гоголя» [24], представляя свою достаточно

убедительную интерпретацию текстов Гоголя, опирается на некоторые узловые понятия его поэтики: «страх», «скука», «смех», (причем «смех» разного рода: «дьявольский смех» и вслед за Мережковским «страх сквозь смех»), «дорога», «зеркало», и эти слова (как и в случае с Эгава Таку, только там иные слова) помогают «выстроить», «сконструировать» понимание текстов Гоголя, их можно использовать как «подпорки» при чтении.

Оки Тэруо видит ключ к пониманию смеха Гоголя в надписи, сделанной на его могиле: «Горьким словом моим посмеются» (слова пророка Иеремии), и приводит несколько вариантов перевода этих слов на японский язык.

Подобный же тип подхода к творчеству Гоголя можно наблюдать в работе Хоккё Кадзухико «Несмеющийся Гоголь. Чему мы учимся у Гоголя?» [33], где автор выделяет ключевые категории поэтики, философии и теории стиля поэта XVII в. Басё: «саби» (печаль), «сиори» (букв. закладка, сломанная ветка на дороге как знак), «ниои» (аромат, тип связи отдельных элементов стихотворения в одно целое), «хибики» (отзвук, эхо как поэтический прием) и т. д.—и проводит параллели с совершенно другими по смыслу, но сходными по роли в тексте конструктивными «узлами» у Гоголя («смех», «слезы» и т. д.). Создается впечатление, что такое «называние» разнородных по смыслу оппозиционных категорий поэтики (страх—смех) и вообще характерное для японского искусства (называние—это один из способов описания и постижения мира в японских пятистишиях и трехстишиях) в данном случае способ осознания двойственности Гоголя, который сам говорил о себе: «Я соединил в себе две природы» (т. 8, с. 77).

Известны разноречивые воспоминания о Гоголе его современников. Школьная кличка Гоголя в Нежине — «таинственный карла», Достоевский называл его «демоном смеха», Погодин — «отвратительнейшим существом», С. Т. Аксаков писал: «Я вижу в Гоголе добычу сатанинской гордости» (см. [11, с. 102]). О себе Гоголь писал: «...и вся моя фигура — карикатурна» (см. [11, с. 96]). Блок считал, что, если бы Гоголь жил среди нас, мы относились бы к нему так же, как его современники, — «с жутью, с беспокойством» [3, с. 37] и «источник этой тревоги — творческая мука, которой была жизнь Гоголя» [3, с. 37]. О некоторых из этих мнений упомянуто в статье Сасаки Кана «Воспоминания о Гоголе» [25]. Дисгармония, противоречия проявлялись в личности Гоголя не менее, чем в его творчестве.

Японцы далеки от того, чтобы рассматривать тексты Гоголя независимо от их автора, как «брошь независимо от ювелира», это не просто тексты, которые «эмансипировались» от своего создателя. Личность Гоголя пронизывает созданные им произведения, его жизнь — это и есть его текст. Переводы для японцев — это бесконечное приближение к идеальному пониманию не только произведений Гоголя, но и загадочной личности пи-



Фтабатэй Симэй (1864—1909)

プーシキン再読

ПЕРЕЧИТЫВАЯ А. С. ПУШКИНА

法橋和彦編著



Сборник статей в ознаменование 150-летия гибели поэта



Научно-популярный
журнал
общества «Муза»
по изучению
русско-советской
литературы

Посмертная маска
А. С. Пушкина.
Обложка журнала
«Русские записки»

えうろ

1986

15



Журнал «Э-у-и», издающийся Центром славяноведения Университета
Хоккайдо

窓

'86. 9



ナウカ

РОМАШКА

ロマーシカ

3号



Журнал, popularизирующий произведения советских авторов
для детей

ロシア手帖

第22号



Журнал «Русские записки»



Портрет слависта Кимура Сёнти (1955 г.).
Работа В. Д. Бубновой



Профессор Катаками Нобуру



Икона Св. Николай архиепископ Японский.
Причислен к лику святых Русской Православной Церковью



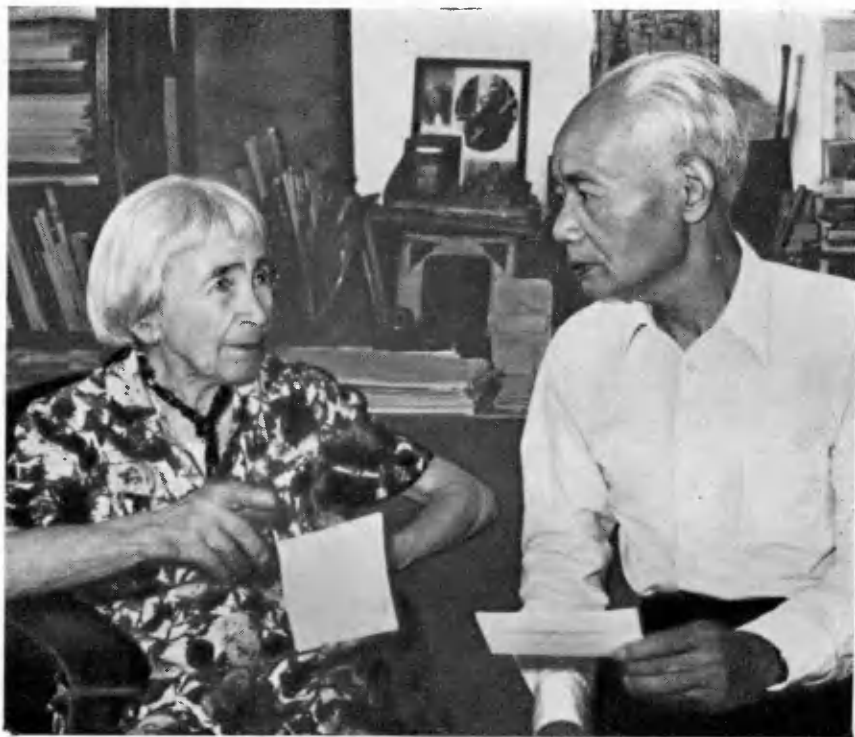
Архиепископ Японский Николай (Касаткин)



В. Д. Бубликов на занятиях в Токийском институте иностранных языков
Конец 40-х годов



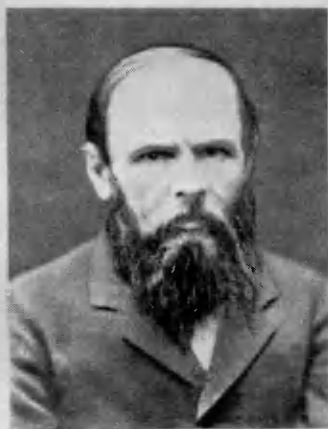
В. Д. Бубнова со својим ученицима



В. Д. Бубнова и проф. Курода. Сухуми. 50-е годы

文集『ドストエフスキイ』

第4号



Обложка журнала «Достоевский»

ロシア文学史

川端香男里 編



東京大学出版会

Обложка к книге Кавабаты Каори
«История русской литературы» (1986 г.)

сателя. Блок писал: Гоголь «знал, что сам он — ничто сравнительно со своим творением» [3, с. 38]. В. Гиппиус замечал, что в последние годы жизни «центр внимания перемещается для него с объективной действительности на личность писателя, причем смысл искусства оказывается в воздействии на читателя не материала самого по себе, а писательской личности через материал» [6, с. 188].

Уже в критике XIX в. возникла теория «двух Гоголей» (Гоголь «Мертвых душ» и Гоголь «Выбранных мест из переписки с друзьями»), и она была в свое время опровергнута Чернышевским в «Очерках гоголевского периода русской литературы» [15]. Чернышевский считал, что, несмотря на «ложные истины» «Выбранных мест...», Гоголь — один из благороднейших людей XIX в.

Путь понимания Гоголя «через слова» избран и критиком Хагивара Сюдзи в оригинальной статье «Гоголь и Фалалей» [30]; он стремится определить, что такое пошлость — слово, которое, как и слово «оскомины», по мнению одного русского писателя, невозможно объяснить иностранцу: будешь только пальцами шевелить и мычать что-то невразумительное. Поскольку такого слова и даже близкого ему не нашлось в японском языке, критику пришлось изобразить его при помощи слоговой азбуки — катаканы. Объяснение природы этого явления — задача почти непосильная, ведь пошлость в произведениях Гоголя — «явление безусловного, вечного и всемирного зла — пошлость *sub specie aeterni*, под видом вечности» [11, с. 2]. Гоголь вспоминает слова Пушкина о себе: «Еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого точно нет у других писателей» (т. 8, с. 3).

Пытаясь косвенным образом прояснить «идею пошлости» у Гоголя, роль ее в русской жизни, Хагивара Сюдзи «окружает» это слово выразительными цитатами из Набокова, Розанова, Бахтина. Он ссылается также на мнение Ю. Тынянова, высказавшего предположение, что незадачливый литератор Фома Опискин из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» напоминает портрет Гоголя в последние годы жизни, когда писателю были свойственны болезненное себялюбие, романтически-сентиментальный взгляд на мир, мистические настроения [14]. Хагивара Сюдзи находит сходство между Фомой Опискиным и Гоголем: Опискин — характер пародийный, материалом для пародии послужила личность Гоголя, даже наружность Фомы как будто списана с него. Речи Фомы пародируют гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями», например рассуждения о литературе, о крестьянском вопросе; искусно спародирован словарь и стиль «Переписки». Речь Фомы по поводу его желания любить человечество и невозможности

любить Фалалея, т. е. конкретного человека (Фалалей, по определению Тынянова,— словесная маска),— точное, почти прямое повторение отрывков из «Переписки» (письма по поводу «Мертвых душ», «Нужно любить Россию»). Достоевский, как считает Хагивара Сюндзи, в образе Фомы Опискина создал «модель проблемы Гоголя».

Невыносимая пошлость Опискина — это бумеранг, вернувшийся к Гоголю из будущего, из повести Достоевского, высмеивающей Гоголя из «кошмарной реальности» последних лет его жизни.

Японцы оставляют открытым вопрос, к какому направлению можно отнести Гоголя. Он представляется им фигурой, находящейся на стыке романтизма, натурализма и реализма. Романтические модели просматриваются в его «Вечерах...», в «Тарасе Бульбе», хотя по форме, технике, идеологии это произведения скорее реалистические, пишет, например, исследователь русского романтизма Кавабата Каори. Характерно, что в эпоху Мэйдзи, когда произошло знакомство японцев с творчеством русского писателя, на литературной арене одновременно появились и приобрели множество adeптов именно эти три литературных направления: натуралистическое, романтическое и нарождающееся реалистическое. Чтение «Вечеров...», «Петербургских повестей», «Мертвых душ» пробуждало в японцах уже знакомые ассоциации с произведениями отечественной литературы и с недавно открытыми образцами западноевропейской литературы: лондонскими и немецкими романтиками, французскими натуралистами, русскими реалистами. В статье «Гоголь и романтизм» [21] Кавабата Каори стремится описать взаимоотношения Гоголя с этими тремя направлениями. На всем протяжении истории гоголеведения — от Белинского (письмо Белинского Гоголю японский литературовед считает памятником критической мысли) до Ю. Манна — можно наблюдать изменение оценок его творчества, но все критики соглашались в одном: он — великий писатель. В европейской литературе предшественники Гоголя — писатели разных направлений: Бальзак, Диккенс, Гофман, Жорж Санд, в русской — Пушкин («Пушкин, Пушкин! какой прекрасный сон удалось мне увидеть в жизни!» — восклицал Гоголь), Лермонтов, украинский фольклор, хотя и перекроенный и дополненный писателем (вия, например, нет в сказках и легендах Украины).

Романтизм не вступал в противоречие с реализмом в произведениях Гоголя, считает Кавабата Каори, тем более что его реализм получал самые разные определения (гротескный, пессимистический, фантастический, карикатурный, кошмарный и, наконец, романтический) и тем самым «размывался», как бы утрачивал свою природу. Некоторые западные критики, пишущие о Гоголе, вообще отказываются от терминов «реализм»,

«романтизм», «гротеск», «трагедия», поскольку все они «поглощаются» Гоголем, «расплываются» в нем [39].

В творчестве Гоголя соединены многие на первый взгляд противоположные элементы, но, пройдя тигли переплавки, его произведения предстают как монолитное единство. «Кто же такой Гоголь?» («Гогори ва нансюгися ка?») — восклицает Кавабата Каори. Понятие «романтизм» принимает различные виды и формы в разных странах, в Японии его видят не так, как в Европе; существует множество его определений, тем не менее «романтическое» (здесь Кавабата Каори ссылается на мнение Белого как выдающегося критика Гоголя) очевидно в его творчестве. Для Кавабаты Каори интересна точка зрения Розанова на природу гоголевского творчества: после Гоголя русская литература пошла по другому пути, как бы «оттолкнувшись» от его «бездушных карикатур», от «восковых фигурок», сделанных из «какой-то восковой массы слов», от портретов людей, которых сам Гоголь называл «дети непросвещения, русские уроды» (по поводу «Мертвых душ»).

В статье «Вещи сны реалиста» [17] Абэ Рокуро задается вопросом, что такое реальность в «Носе», и приходит к выводу, что герои повести — это роботы, фантомы без жизни, существующие в «повседневности». Ему вторит известный русист, прекрасный переводчик и исследователь Чехова Дзиндзай Киёси. Последний пишет, что русская литература — не наследница Гоголя, а, наоборот, развивалась в противоборстве с ним, в «борьбе за душу против бездушья». Дзиндзай Киёси в статьях «Черт Гоголя» [20] и «Наследство Гоголя» [19], написанных под влиянием «Пушкина и Гоголя» В. В. Розанова и «Гоголя и черта» Д. С. Мережковского, называет Гоголя «демоном смеха» (вслед за Достоевским). В «колдовском смехе» Гоголя ему чудится, как в гоголевской русалке, «какая-то черная точка», а «смех» Гоголя для него (он цитирует Мережковского) «жестокое орудие жестокого знания» [11, с. 88]. Понимание Гоголя многими японскими русистами (Дзиндзай Киёси, Ханада Киётару) близко к набоковскому.

Кавабата Каори, напротив, считает, что Достоевский, например, воспринял из «Шинели» и «Мертвых душ» «послание гуманности» (дзиндзо-но мэссэджи), и родились «Бедные люди». От Гоголя ведет свое происхождение, по мнению Кавабаты Каори, целая линия русской литературы, это, например, А. Белый, Серапионовы братья (Зощенко, Булгаков). Японский исследователь полагает, что и Грибоедов и Пушкин, родившиеся в 90-е годы XVIII в., и Гоголь, родившийся в 1809 г., — «дети романтизма», но изменившие его, сделавшие иным. Умение же Гоголя создавать уникальный художественный мир, одновременно реальный и нереальный, рассматривалось символистами (Брюсовым, Белым) как высшая задача искусства. Белый назвал свой роман «Петербург» гоголевским именно в этом смысле. Брюсов в статье, написанной к 100-летию со дня рож-

дения писателя, отказывался признавать его реалистом, а называл «мечтателем и фантастом», воссоздавшим лишь идеальный мир своего воображения. Все, что бы он ни писал, было отмечено, по словам Брюсова, стремлением к преувеличению, к гиперболе. И последние дни его жизни, когда он отказался от пищи и помощи врачей, были еще одной «величественной гиперболой».

Плодотворной может быть и такая тема исследования: проникновение Гоголя в ткань японской литературы и сознания. В эссе известного русиста Хатано Кадзухиро «История восприятия Гоголя в Японии», где есть хронологическая летопись публикаций текстов Гоголя и исследований о нем начиная с эпохи Мэйдзи и до 1980-х годов, говорится, что поначалу Гоголь предстал перед японцами в двух ипостасях: как «великий юморист» и, по словам переводчика «Мертвых душ» Уэда Бина, «как создатель украинских народных сцен». В 1912 г. Акутагава писал в письме другу: «Тургенев описал белую березовую рощу Северной России, а Гоголь в „Тарасе Бульбе“ живописал аромат степных цветов» [32, с. 18].

Позже Акутагава, видимо, прошел большой путь понимания Гоголя, прочел «Шинель» и другие «Петербургские повести» (это название, кстати, принадлежит не Гоголю, а Б. М. Эйхенбауму, который ввел его в издательскую практику в 1924 г.) в переводе: *C. Field. The Mantle, and other stories*, это издание хранится в библиотеке Акутагавы.

Тема «Акутагава и Гоголь» настолько серьезна, хотя японский писатель, возможно, не читал «Мертвые души» и «Ревизора», что могла бы стать предметом специального исследования. Здесь мы можем лишь высказать предварительные замечания.

Русистами (Нобори Сёму, переводчиком «Мертвых душ» Морита Сохэй) давно высказывалась, но никак не развивалась мысль о том, что некоторые известные рассказы Акутагавы — это «монтаж» (кстати, слово из словаря русских формалистов) мотивов из памятника средневековой японской литературы «Кондзяку моногатари» («История о нынешнем и былом») и «Шинели» Гоголя. «Кондзяку моногатари» — пример «безыскусного искусства», когда истории не придумываются, а как бы сами осуществляются, в них не ощущается присутствие автора. Японцы называли «Кондзяку» сокровищницей бродячих сюжетов, заимствованных из индийских и китайских источников, но и собственно японских (буддийских, синтоистских, мирских) историй и легенд. Сказочно-мифологические сюжеты, соседствующие с реальными историями, создают особый эффект правдивости, «истинности повествования», «случаи из жизни» как бы являются естественным продолжением полумифических, полуфольклорных преданий. Акутагава часто использовал сю-

жеты из «Кондзяку» и — вполне в духе этого удивительного памятника — вплел в некоторые старинные сюжеты гоголевские мотивы.

Начало рассказа «Бататовая каша» («Имогаю») * выполнено совершенно в стиле гоголевской неопределенности: «Было это в конце годов Гэнкэй, а может быть, в начале правления Нинна» [1, т. 2, с. 37]. Вспомним: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте» (т. 3, с. 141). Или: «Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам изменять и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде» (т. 3, с. 158). И Акутагава в «Бататовой каше» все время изображает забывчивость, ссылаясь на старинные хроники, где якобы все перепутано, даже имя главного героя потерялось.

Портрет маленького человека самого низшего ранга — гои (сравним с титулярным советником) — среди самураев всесильного регента Мотоцунэ Фудзивара удивительно похож на описание внешности Акакия Акакиевича: красненький носик, низковат, усы реденькие. Веселящиеся самураи прицепляли даже такие же кусочки бумажки к волосам гои, что и молодые чиновники сыпали на голову Акакия Акакиевича. Есть у гои и фраза, будто заимствованная у Акакия Акакиевича: «Что уж вы, право, нельзя же так». Есть и молодой человек, самурай, что пожалел гои и увидел в нем Человека. Мечта гои — наесться вдоволь бататовой каши, которой его всегда обносили за столом, — напоминает о мечте героя «Шинели».

Не следует, впрочем, говорить о прямом заимствовании сюжетных ходов Гоголя японским писателем. Да, «Шинель» Гоголя произвела, видимо, глубокое впечатление на Акутагаву. Однако он сумел искусно и органично вписать русский сюжет в японский контекст, сделал его «своим». Материал старинного повествования (имеется в виду «Кондзяку») как бы впитал в себя энергию «Шинели». С развитием действия сюжет «Шинели» «проступает» все меньше, усиливается «японская» разработка темы, и, хотя финал сходен с концом повести Гоголя — мечта утрачена, жизнь разбита, — он решен совершенно в ином ключе, свойственном именно Акутагаве.

Примечателен в этом смысле и рассказ Акутагавы «Нос», где повествуется о монахе из дзэнского монастыря, на лице которого нос вел себя самым неподобающим образом, жил собственной жизнью, отличной от жизни его обладателя. Реминисценции с одной из «Петербургских повестей» Гоголя несомненны, сама идея гротескового повествования, видимо, заимствована у русского писателя. Наиболее значительные произведения Акутагавы — «Зубчатые колеса» и «Жизнь идиота» —

* Перевод А. Стругацкого.

навевают ассоциации, хотя и менее определенные, но все же ощущаемые, с «Записками сумасшедшего».

Заметим, что многие темы, затронутые японскими филологами, остались за пределами статьи: «Гоголь и Пушкин», «Гоголь и Белинский», «Гоголь и Достоевский», «Гоголь и Чехов» и даже «Гоголь и Есенин» и «Гоголь и Маяковский». Размеры статьи не позволяют приступить к большой теме «Гоголь на японской сцене». Однако само название этих тем значимо: понимание Гоголя в Японии расширяется и углубляется, и, видимо, работа по узнаванию и интерпретации гоголевских текстов будет все более плодотворной. Переживание текстов Гоголя как «своих» — это напряженнейшая душевная работа — позволит японскому читателю овладеть «чужим» опытом одного из наиболее удивительных русских писателей, его представлениями о жизни, чувствами, воспоминаниями и прочими духовными феноменами, в чем мы видим глубокий гуманистический смысл. Японцы далеко продвинулись по пути понимания Гоголя, сумели соприкоснуться с «другим» сознанием.

Однако эту статью мы завершим цитатой из известной работы А. Белого: «Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и все же далекая, все еще неясная для нас песня — песня Гоголя» [2, с. 93]¹.

П р и м е ч а н и е

¹ Важно отметить, что в 1983 г. в Токио проходил советско-японский симпозиум, посвященный творчеству Н. В. Гоголя. Японская сторона представила доклады Аояма Таро «Розанов. Поворот в оценке творчества Гоголя», Хайя Кэйдзо «Композиция произведений Гоголя», Хасэми Кадзуо «Гоголь и Белый», Кавабата Каори «Гоголь и японская литература».

Л и т е р а т у р а

1. Акутагава. Избранное в двух томах. М., 1971.
2. Белый А. Гоголь. — Луг зеленый. М., 1910.
3. Блэк А. А. Дитя Гоголя. — Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1936.
4. Брюсов В. Испепеленный. — Весы. М., 1909, № 4.
5. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.
6. Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М. — Л., 1966.
7. Гоголь Н. В. Письма. Т. 1—4. СПб., 1901.
8. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 1—14. М., 1937—1952.
9. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.
10. Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909.
11. Мережковский Д. С. Гоголь и черт. М., 1906.
12. Пинус Е. М. Гоголь и русская классическая литература в Японии. — Николай Васильевич Гоголь. Сб. статей. М., 1954.
- 12а. Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1987.
13. Розанов В. В. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. С приложением двух этюдов о Гоголе. СПб., 1902.

14. *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии).— Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
15. *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 3. М., 1947.
16. *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя.— Сквозь литературу. Л., 1924.
17. *Абэ Рокуро.* Сядзицука-но акуюмэ (Вещие сны реалиста).— Сисо. Токио, 1934, № 2.
18. Гогори дзэнсю (Полное собрание сочинений Гоголя). Т. 1—6. Токио, 1934.
19. *Дзиндзай Киёси.* Гогори-но кэйсё (Наследство Гоголя).— Бунгэй. Токио, 1947, № 1.
20. *Дзиндзай Киёси.* Гогори-но они («Черт» Гоголя).— Сэкай. Токио, 1946, № 11.
21. *Кавабата Каори.* Гогори то романсюги (Гоголь и романтизм).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
22. *Кавабата Каори.* Росия романсюги-о мэгуттэ (О русском романтизме).— Бунгаку. Токио, 1977, vol. 45, № 10.
23. *Кимура Такаси.* Хохо-но кисо то ситэ-но гэндзюцу камбоку. Хана-но фантасутика (Ощущение реальности как глубинный слой в структуре «метода». О фантастике в повести «Нос»).— Муза. Осака, 1984, № 2.
24. *Оки Тэруо.* Гогори-но варан-ни цуйтэ (О смехе Гоголя).— Муза. Осака, 1984, № 2.
25. *Сасаки Кан.* Гогори-но коюроку (Воспоминания о Гоголе).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
26. *Сасаки Киити.* Риаридзуму гайнэн-о мэгуттэ (Общее представление о реализме).— Бунгаку. Токио, 1970, vol. 38, № 1.
27. *Сато Киёро.* Гогори дзидай-но Росия (Россия Гоголя).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
28. *Сато Киёро.* Росия бунгаку-о мэгуттэ (О русской литературе).— Бунгаку. Токио, 1981, vol. 49, № 1.
29. *Такэфудзи Ёдзи.* Соба то нака-но Гогори сэкай (Внешний и внутренний мир Гоголя).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
30. *Хагивара Сюндзи.* Гогори то Фарарэн (Гоголь и Фалалей).— Муза. Осака, 1984, № 2.
31. *Хатано Кадзухиро.* Гогори-но сёдзога-ни цуйтэ (О «Портрете» Гоголя).— Муза. Осака, 1984, № 1.
32. *Хатано Кадзухиро.* Нихон-но Гогори-но инсё-но рэкиси (История восприятия Гоголя в Японии).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
33. *Хоккё Кадзухико.* Вараэнай Гогори. Гогори кара нани-о манабу ка (Несмещающийся Гоголь. Чему мы учимся у Гоголя?).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
34. *Хоккё Кадзухико.* Котэн-но сэймэйрёку то кагаку-но симпо (Творческая сила русской литературы и историческое развитие естественных наук).— Муза. Осака, 1984, № 2.
35. *Эгава Таку.* Гогори-но бунтай (Стиль Гоголя).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
36. *Эгава Таку.* Дзюяку: Росия бунгаку-но баай (Двойной перевод: по поводу русской литературы).— Бунгаку. Токио, 1970, vol. 38, № 1.
37. *Янаги Томико.* Тайсёки-но Торустои дзюё: Досутёэфуски-то-но хэйсё-о-мэгуттэ (Проблемы восприятия русской литературы в эпоху Тайсё).— Бунгаку. Токио, 1981, vol. 49, № 4.
38. *Янаги Томико.* Тиэхофу-но нака-но Гогори (Чеховский Гоголь).— Гогори (Гоголь). Токио, 1984.
39. *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.). L., 1979.
40. *Nabokov V.* Nikolai Gogol. Norfolk, 1944.
41. *Ossip-Lourié.* Gogol.— *Ossip-Lourié.* La psychologie des romanciers russes au XIX siècle. P., 1905.
42. *Peace R.* The enigma of Gogol: an examination of the writings of N. V. Gogol a. their place in the Russian literary tradition. Cambridge etc., 1981.
43. *Tyrnéva R.* Nicolas Gogol écrivain et moraliste. Lyon, 1901.
44. *Vogué E.-G.* Le roman russe. P., 1886.

А. Н. Мещеряков

РУССКАЯ И ЯПОНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ЧЕРНОВИКИ НЕСГОРЕВШИХ РУКОПИСЕЙ

Прежде всего следует сказать, что обычно понимается под классической литературой. Это произведения, которые потомки считают своего рода эталонными образцами, достойными если не подражания, то по крайней мере равнения на них. Точка зрения, безусловно подверженная изменениям в зависимости от общих интеллектуально-чувственных запросов эпохи и уязвимая для строго научной критики. Тем не менее вряд ли нужно доказывать, что общественное сознание развивается собственным путем и ученым принадлежит лишь ограниченная роль в определении его направления.

Здесь не место вдаваться в подробности богатой крутыми поворотами российской истории. Отметим только несомненную данность: в настоящий момент классической русской литературой безоговорочно признается лишь часть словесности XIX в. Более ранние произведения публикуются мало, хотя и продолжают их научные исследования, результаты которых, правда, редко доходят до широкой аудитории. Что же касается литературы допетровского времени, то она превратилась в литературу почти что иностранную и, кроме, пожалуй, «Слова о полку Игореве», довольно трудно сыскать произведение, известное массовому читателю. Положение, следует признать, уникальное, особенно если учесть, что коренных этнолингвистических подвижек в России не случилось по крайней мере с начала ее писаной истории. Отчасти, вероятно, «виновато» в этом само понятие «классический» (от лат. *classicus* — «первоклассный», «образцовый»), ориентирующее на следование «наилучшему». Однако представления о «наилучшем», как уже было сказано, с течением времени меняются довольно сильно. Утеря осознания преемственности во многом объясняется чрезвычайно быстрым развитием авторского творчества и русского литературного языка на рубеже XVIII—XIX вв., что остро ощущалось и современниками этого процесса, имевшего колоссальные историко-литературные последствия: «...не проходит четверти столетия, и вас уже никто читать не может... Ломоносов, Фонвизин, Державин, Озеров, Пушкин — ведь это совершенно различные диалекты русского языка» [11, с. 224].

Содержание термина «классическая литература» («котэн»), бытующего в японском языке, менее зависимо от пристрастий времени. «Котэн» — это «старые книги». К классике японской

литературы, таким образом, относятся все книги, которые были написаны в давние времена, даже если они и кажутся современному читателю не слишком совершенными. Национальная классика, в японском понимании, охватывает произведения более широкого диапазона — начиная с VIII в., когда составлялись первые мифологическо-летописные своды, и до XIX в. включительно. В данной статье основное внимание уделяется литературе эпохи Хэйан (IX—XII вв.).

Может показаться, что в статье анализируются разностадийные явления: японская литература периода Хэйан и русская — XIX в. Однако именно в сопоставляемые периоды происходит становление авторского творчества, хотя, разумеется, в каждой из традиций процесс этот протекал весьма своеобразно. Это не означает тем не менее, что хронологические рамки статьи строго ограничиваются указанными периодами. Отступления по временной оси возможны, если они будут помогать нам в понимании основного материала.

Достаточно беглого знакомства с репрезентативными произведениями русской и японской классической литературы, чтобы убедиться в значительном различии этих двух культурно-литературных традиций. Различия эти распространяются не только на то, что и как пишет писатель, но и на сам процесс сочинительства. Таким образом, общепринятый в литературоведении стилистическо-содержательный анализ мы дополняем еще одним компонентом, который, будучи задан в подсознании культуры, должен быть признан предшествующим собственно тексту. Проблема эта многогранна. Мы выбрали для сопоставительного анализа лишь один аспект, который представляется нам чрезвычайно важным для уяснения и описания основополагающих культууроформирующих параметров. Мы надеемся, что объяснение феномена черновика поможет с большим пониманием отнестись и к беловикам культуры.

Японские литераторы пишут очень много. Намного больше, чем русские. Пожалуй, только Л. Н. Толстой может конкурировать с японцами: его полное собрание сочинений состоит из 90 томов, причем немалая доля приходится на черновики (в собрания японских писателей черновики не входят по причинам, речь о которых еще впереди). Предпринимаемое ныне академическое собрание сочинений А. С. Пушкина будет состоять из 35 томов. В Японии же совсем не редкость, когда собрание сочинений какого-нибудь ничем не замечательного писателя (не считая того, что он японец) достигает 40—50 томов. Если же учесть, что текст в иероглифической записи занимает намного меньше места, чем в алфавитной, то количество написанного будет выглядеть совсем внушительно. И дело не только в трудолюбии японского народа.

Еще одна многозначная деталь, на которую вниматель-

ному читателю, может быть, уже приходилось обращать внимание. Как часто, открывая книгу, мы видим набранное петитом: «сокращенный перевод с японского». Можно было бы обвинить переводчиков в том, что они недостаточно владеют языком и попросту выбрасывают пассажи, перевод которых показался им затруднительным. Однако квалификация здесь ни при чем. Переводчик нередко сокращает оригинальный текст, поскольку он кажется ему многословным и пестрящим повторами, из-за чего развитие сюжета представляется человеку, воспитанному на русском варианте европейской литературы, чересчур медленным, а раскрытие темы — нечетким и расплывчатым.

Японцев же при знакомстве с русской литературой поражают четкость построения сюжета и его «спрессованность». Многие японские писатели, ориентирующиеся на отечественную классику, считают четко выстроенный сюжет признаком вульгарности.

Трудно обвинить японцев, как древних, так и современных, в отсутствии художественного вкуса. Дело в другом. А именно в концепции произведения, отличной от европейской.

Насколько мы можем проследить творчество писателя в русской традиции, оно всегда было связано с работой над черновиком. В письме, датированном 1743 г., Кантемир так живописал муки своего творчества: «Потом удались мне три новые сатиры, несколько песней и басней, и другие малые творейницы составить; но усматривая слог их весьма различествовать от прежних моих сочинений, которые до отъезда моего из отечества и кроме моей воли в люди вышли, принялся сии исправить. Много в том труда я положил, находя в них многие несовершенства и пороки, многое в них отменил, многое прибавил, больше же убавил; и могу сказать, что почти все сызнова переделал» [10, с. 18]. А. Н. Островскому же приходилось сознательно отказываться от собственноручного перебеливания: «Пришлите мне какого-нибудь переписчика. Если я сам стану переписывать, то кончу не ближе будущего нового года... потому что я буду по часу думать над каждой строкой, нельзя ли как ее поправить. Это уже моя страсть» [9, с. 33].

После становления авторского творчества в «холодной» России с неудавшимися произведениями боролись не только пером, но и огнем, похитившим немало интереснейших свидетельств «биографии духа». Когда Карамзин выпустил свои изящные повести, поэт Глинка с восхищением спрашивал: «Откуда у вас такой дивный слог?» — «Все из камина, батюшка. Напишу, переправлю, перепишу, а старое — в камин. Дня через три — то же самое. Наконец, уж и переделывать нечего: все превосходно. Тогда — в набор» (см. [8, с. 152]). В России XIX в. даже письма писались с черновиками. А уж самоотверженные подвиги переписчицы произведений Л. Н. Толстого давно стали легендарными. Еще в начале своего писательского

пути Толстой так определял для себя процесс литературной работы: «Нужно писать начерно, не обдумывая места и правильности выражения мыслей. Второй раз переписывать, исключая все лишнее и давая настоящее место каждой мысли. Третий раз переписывать, обрабатывая правильность выражения» [12, с. 224]. И вот в результате мы имеем «сказочную» (не только в смысле троекратности повторения действий) прозу.

Ф. М. Достоевский поучал своего брата: «Но что это у тебя за теория, друг мой, что картина должна быть написана сразу и проч., и проч., и проч.? Когда ты в этом убедился?.. Поверь, что легкое, изящное стихотворение Пушкина, в несколько строчек потому и кажется написанным сразу, что оно слишком долго клеилось и перемарывалось у Пушкина. У Шекспира, говорят, не было помарок в рукописях. Оттого-то у него так много чудовищностей и безвкусыя, а работал бы — так было бы лучше» [6, с. 236]. Сведения, может быть и требующие корректировки (второй вариант «Гамлета» не слишком походит на первый), но господствующее отношение к писательской работе передающие очень верно. Сам Пушкин писал: «Что в час написано, то в час и позабыто».

При таком общем благоговейном отношении к исправлениям трудно сказать, чего больше — упрека или похвалы — в этих строках Маяковского:

Я кончил,
и дело мое сторона.
И пусть,
озверев от помарок,
про это
пишет себе Пастернак.

(Когда у М. Кузмина спросили, почему он оставил музыку и перешел на стихи, тот с немалой долей сарказма отвечал: «И легче и проще. Стихи так с неба готовыми и падают, как перепела в рот евреям в пустыне. Я никогда ни строчки не переделываю».)

Путь к совершенству русские писатели искали в бесконечных переделках, допускаемых ими вплоть до корректуры. Эта страсть передавалась и редакторам. Так было в XIX в. Так есть и теперь. Каждый уважающий себя редактор считал возможным и нужным «улучшать» произведения, которые попадали ему в руки. Так, Жуковский правил Пушкина, Тургенев — Фета и Тютчева, а Белинский — Кольцова. При этом они исходили из наилучших дружеских побуждений. А Гоголь в 1842 г., поручая Н. Я. Прокоповичу проследить за изданием своих сочинений, сам молил «действовать как можно самоуправней и полновластней... в двух-трех местах я заметил плохую грамматику и почти отсутствие смысла. Пожалуйста, поправь везде с такою же свободою, как ты переправляешь тетради своих учеников» [3, с. 372].

Что же касается редакторов «недружеских», то бороться против их карающего пера зачастую было невозможно, несмотря на возмущение авторов. Тот же Гоголь писал об О. Сенковском: «В „Библиотеке для чтения“ случилось еще одно, дотоле неслыханное на Руси явление. Распорядитель ее стал переправлять и переделывать все почти статьи, в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявлял об этом сам довольно смело и откровенно. „У нас,— говорит он,— в „Библиотеке для чтения“, не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем; иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками“» [3, с. 93].

О. Сенковский — это, конечно, крайний случай редакторского рвения, но появился он не на пустом месте и пустого места не оставил.

В силу различных исторических обстоятельств случалось, конечно, что некоторые произведения бывали записаны с живого голоса, что сразу находит свое отражение в строении текста. Так, многочисленные повторы в письмах Ивана Грозного исследователи склонны объяснять тем, что царь их не писал, а диктовал.

Разумеется, создание не всех текстов требует их предварительного и многократного исправления. Для фиксации русской «литературы откровений» требуются обычно два участника: святой, которому было явлено откровение, и его ученик, который кладет слова святого на бумагу. Лишь устная генерация сакрального текста обеспечивает ему соответствующий статус, а письменность выступает в данном случае лишь в качестве технического средства оформления текста. Тексты священные вообще должны порождаться устно и спонтанно. Вспомним, что ни один из основателей трех «мировых» религий (Шакьямуни, Христос и Магомет) не написал ни строчки и их изречения известны нам исключительно благодаря стараниям их преемников и учеников. Такое доверительное отношение именно к устному каналу передачи сакральной информации может сохраняться очень долго. Когда европейские писатели уже давно смирились с необходимостью правки своих рукописей, Беда Достопочтенный повествовал о пастухе Кэдмоне, который не умел петь. Когда ему на пиру подавали арфу, он уходил пристыженным. Но однажды ему было видение: повелительный голос приказал ему петь о сотворении мира. Кэдмон тотчас стал импровизировать — получились прекрасные стихи. С тех пор грамотные монахи стали пересказывать ему Священное писание, а он превращал их рассказы в стихи.

Импровизаторы всегда вызывали в Европе всеобщее восхищение и удивление. Еще во II в. грек Антипатр Сидонский приезжал в Рим и пользовался там шумным успехом как поэт-импровизатор. Всем нам памятен и импровизатор-итальянец, считающий свой экспромт с исчерканной рукописи Пушкина.

Импровизация расценивалась как особый дар, недоступный людям обычным.

Иначе обстояло дело с японскими поэтами. Неимпровизаторы вызывали лишь осуждение. Знаменитый поэт и стиховед Фудзивара Тэйка (1162—1241) указывал, что хорошее стихотворение может быть только экспромтом. Суть пятистрочной танка состоит в мгновенном отклике на прекрасную в своем цветении сакуру, пение кукушки, внезапно овладевшую поэтом тоску о былом.

Японские художники также не были склонны многократно переписывать картину и проводить перед полотном долгие часы. Кульминацией их творческого порыва становились несколько ударов кистью, в результате которых появлялся увиденный когда-то пейзаж,—рисовать с натуры считалось неподобающим. Великий поэт Мацуо Басё (1644—1694) учил, что стихотворение «нужно писать, опережая мысль». И еще: «Создание стихотворения должно происходить мгновенно, как дровосек валит могучее дерево или как воин кидается на опасного противника, точно так же как режут арбуз острым ножом или откусывают большой кусок от груши» (перевод Т. И. Бреславец). Мгновение создания стихотворения определялось японскими поэтами как миг религиозного экстаза и просветления (сатори), когда суть этого мира становится кристально ясной. Стихотворение почиталось в значительной степени текстом священным и подпадало под те же законы устного порождения, что и сакральные тексты в Европе и России.

Разумеется, нельзя сказать, что в России XIX в. не писались стихи «по случаю». Но если они и заслуживали внимания современников, то уж потомки легко забывали их, как это произошло, скажем, с поэзией Мятлева. В некрологе на смерть его, опубликованном «Библиотекой для чтения», говорилось: «Нет, Мятлев не был поэтом: он не сочинял стихов — он импровизировал их, смеялся стихами, шутил рифмой». К этой оценке присоединяется и исследователь XX в.: «Построяющим принципом стихов Мятлева была импровизация: она делала их неудобными для печати. В печатном виде произведение походило на черновик» [4, с. 186].

В России XIX в. канон в значительной степени уже успела сменить мода, и поэзия, подобная мятлевской, не ставилась по-настоящему высоко, ибо она была слишком далека от «высокой» серьезности русского человека. Поэзия «на случай» в Японии всегда оставалась в рамках канона, а в России ей было уготовано место его разрушителя. Отсюда — и легковесное отношение к сочинениям такого рода. В романе В. Набокова «Дар» Кончеев так, в частности, оценивает памфлет главного героя Годунова-Чердынцева: «В-пятых, наконец, вы порой говорите вещи, рассчитанные главным образом на то, чтобы уколоть ваших современников, а ведь вам всякая женщина скажет, что ничто так не теряется, как шпильки...».

В Японии импровизационная поэзия не носила подсобного характера, ибо жесткие рамки канона предписывали импровизационность и не позволяли авторам произвольно интерпретировать ситуации, тоже заданные канонам, что давало возможность не только современникам, но и потомкам производить адекватную дешифровку текста.

Отношение именно к слову устному как средству порождения священных текстов хорошо просматривается в Японии уже в начальный период распространения письменности. Когда в начале VIII в. составлялся мифологическо-летописный свод «Кодзики», текст был перенесен на бумагу только после того, как сказитель Хиэда-но Арэ затвердил его наизусть. Затем он был записан под его диктовку. Такой «непрактичный» способ фиксации текста объясняется тем, что он получал статус священного лишь после трансляции его через привычный канал передачи информации, т. е. сказителя.

Не менее часто, чем турниры рыцарей в Европе, в Японии проводились поэтические турниры. Только мгновенная реакция могла выручить их участников. Две команды попеременно слагали танка на заданную тему («весна», например), причем желательным было так сложить стихотворение, чтобы оно обыгрывало мотивы, упоминавшиеся у соперников.

Команда «левых» сложила:

Капельки дождя весеннего
Повисли на ветках ивы зеленой,
Как если б
Горсть жемчужин
На нити нанизали.

«Правые» отвечали:

Нежно-зелены
Ивовые нити
Сплелись и спутались
Под ветерком
Весенним.

(Ничья: оба стихотворения на поэтическом турнире X в. были признаны одинаково удачными [7, с. 481].)

Чрезвычайно популярным в средневековые жанром поэзии были рэнга («продолжающиеся песни»). Смысл этого вида стихотворчества состоит в мгновенном дополнении первых двух строк, предложенных одним участником, до полновесной пятистрочной танка. Например, зачин

Хочется сломить
И не хочется сломить

был продолжен так:

Ветвь цветущую,
Что сокрыла
Ясную луну.

Импровизация продолжалась обычно до тех пор, пока не слагались 100 стихотворений, представляющих собой, по су-

шеству, лирическую поэму коллективного сочинения. Такая «поэма» лишена фабульности. Поэма без фабулы — случай почти что невозможный для русской литературы. Подобное произведение имеет шанс остаться в истории словесности разве что в качестве курьеза, как это произошло, скажем, с прочно ныне забытым В. Соколовским. «Настойчивые попытки Соколовского,— писала в 1929 г. Т. Хмельницкая,— строить поэму по принципу оды приводят к противоречию. Большая форма не терпит единства предмета, необходимого в оде» [14, с. 230].

Японской поэме не нужен и герой. Название же «Поэма без героя» только лишний раз убеждает в парадоксальной чуткости слуха ее создательницы. Японское стихотворение получало свой поэтический статус, лишь будучи прочтенным вслух. В России же, конечно, только текст письменный приобретает значимость подлинного. А формы, в большей степени связанные с живым голосом, не являются самодостаточными. О том же Мятлеве В. Голицына замечает: «Бытование произведения определялось образом самого исполнителя. В импровизации стихотворство подчеркивалось исполнителем» [4, с. 186].

Не следует забывать также, что власти (по крайней мере с поры гонений на скоморохов) с большим подозрением относились к устным формам бытования культуры.

Не подлежит сомнению, что индивидуальное «я» поэта, ограниченное жесткими требованиями поэтических турниров, превращалось в «я» коллективное. Основной социально признанной формой бытования средневекового японского стиха являлась строго организованная по тематическому принципу антология (основные разделы: весна, лето, осень, зима, любовь), откуда изгонялись стихи с выраженной индивидуально-биографической окраской. Да и сами поэты, похоже, тоже не были столь озабочены собственной неповторимостью. В России же авторский сборник всегда оставался главной формой существования поэзии. Вот почему знание биографии японского поэта мало добавляет к пониманию его стихов, а по творчеству почти невозможно реконструировать подробности жизни. Поэтому и литературоведению, занимающемуся ранним периодом японской словесности, редко отваживается на биографические реконструкции и предпочитает заниматься историей собственно текста и жанровым фоном эпохи. Когда же такие попытки все-таки предпринимаются, они, как правило, приносят сомнительные результаты.

Для русской поэзии подобные сопоставления возможны в большей степени, хотя и не носят абсолютного характера («Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной»). Только такие культурные условия способны порождать энергичные высказывания, подобные приводимому ниже: «Стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» [2, с. 82—83]. Большинство изданий русских поэтов следует именно хронологическому принципу. Правда,

у него есть противники. «Когда мы читаем поэтов в академическом издании,— писал А. Белый в 1923 г.,— где приведены стихотворения в хронологическом порядке, со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении и часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика — не хронологическая; и, подобно тому как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца, так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме циклы стихов, их взаимное сплетение, и в этом... и происходит наша встреча с поэтами» [1, с. 7].

Тем не менее факт остается фактом: издания антологического характера в русской литературе не составляют самостоятельного жанра и разработаны намного слабее, нежели в японской, а все споры вокруг типа издания преследуют одну цель — выявление поэтической неповторимости.

О прозе в отличие от стихов во времена японского средневековья не писали трактатов. Стиховедческих же работ известно великое множество. Именно стиховедение первым оформляется в качестве раздела научного знания. И именно поэзия открыто признавалась ведущим жанром литературы.

Напомним, что в России во времена Пушкина поэма котиновалась выше лирики, а стихи вообще — выше прозы. В целом, однако, ситуация начинает меняться к середине 30-х годов XIX в. Оценивая иерархию жанров, Б. Эйхенбаум отмечал: «К этому времени в русской литературе уже ясно обозначился поворот к прозе — поэма стала предметом насмешек и пародии, интерес к стиху стал заметно ослабевать. Вместо прежних жалоб на бедность прозы... появляются жалобы обратного характера — на чрезмерное обилие романов и повестей» [15, с. 133]. В результате в 60-х годах сложилась ситуация, замечает Б. Эйхенбаум, «когда разрешалось писать стихи только Некрасову, если он уж никак не может выражать свои мысли иначе» [15, с. 14].

Поэзия много значила в жизни средневековых японцев и была излюбленным способом лирического самовыражения, воздействуя на многие стороны духовной жизни. Не избежала ее влияния и проза. Появился, например, жанр «ута-моногатари» («повесть о стихах»). Его содержанием стал рассказ о том, как были сочинены те или иные стихи. Так, в одном из фрагментов повести «Ямато-моногатари» говорится: «Тосико отправилась в буддийский храм Сига, а там оказался монах по имени Дзоки-но кими. Он жил на горе Хиэ, и ему было дозволено даже наведываться во дворец. И вот в день, когда прибыла Тосико, он тоже пришел в храм Сига, они и встретились. Устроив себе жилье... они обменивались множеством клятв. Но вот Тосико собралась возвращаться в столицу. Тогда от Дзоки:

Если бы после встречи
Расставаний

Не бывало,
Наверное, тогда бы
Ты меня не любила.

В ответ Тосико:

Зачем говоришь ты,
Что мало
Люблю тебя.
Донельзя
Я печалюсь —

так написала она. Слов кроме стихов тоже очень много было в ее послании» [16, с. 150].

Но эти слова, добавим от себя, совершенно не интересуют автора. Все 172 фрагмента повести «Ямато-моноготари» посвящены «биографии» стихов.

Значимость поэзии, однако, не исчерпывается тем, что проза была зачастую вынуждена следовать за голосом, слагающим стихи. Влияние поэзии оказалось более всеобъемлющим. Литераторы, часто совмещавшие занятия поэзией и прозой, стали сочинять прозу так же, как они сочиняли стихи, т. е. замысел и его окончательная фиксация не были разделены «временем черновиков». Проблемы первого и последнего вариантов не существовало — они совпадали. Так появляется очень «японский» жанр прозы — дзуйхицу («вслед за кистью»). Распространенный на все прозаические творения вообще, такой метод работы над рукописью породил ее легкоузнающиеся в любом переводе особенности: поэтичность и многословие, компенсирующее предельную физическую сжатость стиха. И чем короче становился стих (на смену танка пришли трехстрочные хайку), тем длиннее и бесструктурнее становилась проза. И в нынешнее время любой «толстый» японский журнал считает своим долгом помещать в каждом номере несколько бесед «за круглым столом». Два или три участника подобной встречи вольно беседуют на определенную тему, после чего запись их разговора без малейших изменений, со стенографической точностью воспроизводится на страницах журнала. Роскошь, которую себе редко позволяют европейские издания, предпочитающие более продуманные (надуманные?) материалы.

Первым из дошедших до нас произведений жанра дзуйхицу стали «Записки у изголовья» Сэ-и-сэнагон. «Записки» состоят из 306 «отрывков», связанных между собой не столько сюжетной канвой, сколько личностью автора, его мироощущением. Здесь и наблюдения над людьми и природой, и описания праздников, и разделы, названные «То, что наводит тоску», «То, что кажется отвратительным» и т. п. Японская проза подверглась канонизации в значительной степени, нежели поэзия, и потому в большей степени способствовала выявлению индивидуального начала в личности.

Легенда, передающая историю создания другого произведения жанра дзуйхицу — «Записок от скуки», говорит, что их ав-

тор Кэнко-хоси записывал мысли на клочках бумаги, которыми он обклеивал стены своего жилища. После его смерти из них составили книгу. Трудно сказать, насколько легенда эта соответствует истине. Но не подлежит сомнению, что легенда отражает представления о том, как должно быть создано произведение. А создано оно должно быть ненароком или как бы ненароком.

На европейского читателя произведения, подобные «Запискам от скуки», при первом знакомстве производят впечатление незавершенности, что почитается им за порок. Сам же Кэнко-хоси писал, что вещь незавершенная наиболее интересна, ибо в ней есть простор для развития и роста, и записывал в качестве отвлечения от скуки первое, что придет ему в голову.

Работа над сюжетом, составление плана произведения не входили в задачи японских литераторов, в то время как для большинства русских писателей это является важнейшим этапом работы над рукописью. И. С. Тургенев, например, после того как ему пришел в голову замысел «Нови», через два месяца составил подробный формулярный список одиннадцати основных героев повести, в котором привел их биографии и свойства характеров, затем написал конспект под названием «Краткий рассказ новой повести», а чуть позже его расширил (см. [13, с. 79—81]).

Вообще нужно сказать, что работа «на расширение» является нормальной для русской литературы. Л. Н. Толстой так рассказывал о замысле «Войны и мира»: сначала он стал писать о декабристе, возвращающемся в Россию, невольно перешел к 1825 г., но, поскольку к этому времени герой был уже возмужалым и семейным человеком, пришлось вернуться в 1812 г. [5, с. 93—94]. «Большая», романная форма традиционно является для русской литературы наиболее престижной. Именно поэтому работа на «сужение» и подверглась такому осмеянию у А. С. Пушкина. Герой «Истории села Горюхина» принимается за эпический по своему размаху жанр, а кончает подписью к портрету Рюрика.

Японская же литература пока так и не сумела породить жанр романа-эпопеи, поскольку он по методам своего создания противоречит национальному творческому укладу писателя.

Я вовсе не хочу убедить читателя в том, что вся японская литература писалась по наитию и без черновиков. В Японии всегда существовали китайязычная проза и поэзия, сработанные, по расхожим представлениям, более «добротны». Эта литература развивалась по собственным законам письменного творчества, более сопоставимого с европейскими мерками. Тем не менее внимание к черновикам пробудилось в Японии лишь в конце XIX столетия под непосредственным влиянием европейского литературоведения.

Не уставая восхищаться японской литературой, не будем забывать, как она сделана. Не станем забывать, что свобода

«индивидуального» творчества в значительной степени иллюзорна и намеренный отказ от традиций новой традиции не создает. Поистине же плодотворным является вращение разных культур друг в друга, вращение мерное и органичное,— лишь оно заканчивается синтезом. Не станем подражать японцам, и пусть они не подражают нам. Осознав различия двух великих литератур, мы обеспечим их встречный дрейф.

Л и т е р а т у р а

1. *Белый А.* Стихотворения. Берлин, 1923.
2. *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927.
3. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений. Т. 6. М., 1959.
4. *Голицына В.* Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон.— Русская поэзия XIX века. Вопросы поэтики. Вып. XIII. Л., 1929.
5. *Грузинский А. Е.* Первый период работы над «Войной и миром».— Голос минувшего. 1923, № 1.
6. *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. 1. М.— Л., 1928.
7. Кокин вакасю (Собрание старых и новых песен).— Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 7. Токио, 1971.
8. *Лесков Н. С.* Письмо к А. Е. Разоренову.— Русская мысль. 1902, № 7.
9. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 14. М.— Л., 1949—1953.
10. Русские писатели о литературном труде. Т. 1. Л., 1955.
11. *Сенковский О.* Полное собрание сочинений. Т. 8. СПб., 1858—1859.
12. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 46. М., 1935—1958.
13. *Томашевский Б.* Писатель и книга. Очерки текстологии. Л., 1928.
14. *Хмельницкая Т. В.* Соколовский.— Русская поэзия XIX века. Вопросы поэтики. Вып. XIII. Л., 1929.
15. *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
16. Ямато-моногатари. Пер. с яп., исслед. и коммент. Л. М. Ермаковой. М., 1982.

Л. И. Сараскина

ДОСТОЕВСКИЙ И АКУТАГАВА. ЗАМЕТКИ РУССКОГО ЧИТАТЕЛЯ

Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее.

Л. Н. Толстой — Н. Н. Страхову

После мучительных колебаний я, чтобы рассеять страх, начал читать «Преступление и наказание».

Акутагава Рюноскэ. Зубчатые колеса

«И через сто лет со дня смерти Достоевского его влияние продолжает расти и шириться, начиная с его родной страны, где он обрел признание уже при жизни, и распространяясь на страны Европы, Америки и Азии. Это влияние не ограничивается литературой, оно затрагивает сам образ жизни, мышления и эмоции людей. Поколения за поколениями читают его произведения не как беллетристику, а как исследования природы человека, и сотни тысяч читателей всего мира мысленно беседуют и спорят с его героями как со своими старыми знакомыми» [16, с. 22].

Процитированное высказывание известного мексиканского писателя Октавио Паса в полной мере относится и к поистине необычайному влиянию наследия Достоевского на жизнь и творчество японского писателя-классика Акутагавы Рюноскэ (1892—1927).

Творческий путь Акутагавы совпал с тем этапом в развитии новой японской литературы, который специалисты-японисты называют эрой Достоевского. Как утверждает акад. Н. И. Конрад, она наступила в Японии в годы первой мировой войны, когда «сама эпоха с ее сложным переплетением действующих факторов — европейских, национальных, индивидуалистических — создавала все предпосылки для очень сложных психологических переживаний» [14, с. 356].

Эпоха 10—20-х годов XX в. с ее сильнейшими потрясениями, затрагивавшими все сферы бытия — и экономические, и политические, и духовно-нравственные, рождала у наиболее чуткой части японского общества — интеллигенции — то своеобразное мироощущение, которое Акутагава назвал чувством «конца света».

«Велико было тогда увлечение Достоевским, число переводов произведений которого и издание этих переводов непрерывно возрастало,—сообщает акад. Н. И. Конрад.— „Записки из Мертвого дома“, „Преступление и наказание“, „Униженные и оскорбленные“, „Идиот“— в переводе непосредственно с русского— были известны японскому читателю еще с 1914 г. В 1916 г. в переводе Ёнэкава вышли „Братья Карамазовы“. После же войны популярность Достоевского стала исключительной. Значительная часть японской интеллигенции под влиянием войны и тех потрясений, которые пережило сознание мыслящих людей и их нравственное чувство, обратилась к Достоевскому как к источнику глубочайшего, подлинно человеческого гуманизма» [13, с. 423—424].

Являясь одним из аспектов обширной проблемы «русская классика в Японии», тема «Достоевский и Акутагава» во многом уточняет наши представления о путях развития литературного процесса в Японии, о влиянии на него русской классической литературы. Но в отличие от япониста, выясняющего характер развития изучаемой литературы и степень воздействия на него других культурных традиций, читателю и исследователю творчества Достоевского интересно прежде всего другое: что дает для понимания его произведений факт их необыкновенной притягательности в другой культуре. Естественное, что защита униженных и оскорбленных, отклик на злободневное и насущное, обостренное чувство совести и глубокое постижение тайны души человеческой, отличающие Достоевского, определили в целом огромную популярность его творчества. Тем не менее можно говорить об особом пристрастии именно Акутагавы к русской литературе вообще и к творчеству Достоевского в особенности. Для читателя-русиста факты подобного рода драгоценны: они дают представление о культурной ситуации и литературном процессе данной страны, а также свидетельствуют о внутреннем потенциале писателя. Поэтому, читая произведения Акутагавы Рюноскэ глазами читателя Достоевского и пытаясь разглядеть в творчестве японского писателя специфически русский, «достоевский» компонент, мы надеемся обрести новое впечатление, новое знание от «древа Достоевского» через его японские плоды.

Что добавляет к нашему пониманию Достоевского факт его влияния на Акутагаву? Таков основной вопрос нашего исследования. В то же время мы надеемся, что рассмотренная сквозь призму идей и образов Достоевского творческая судьба Акутагавы, талантливого японского писателя, обнаружит скрытые черты, непознанные грани.

Об актуальности такого аспекта исследований, прежде всего для всестороннего познания произведений русской классики, выразительно писал известный литературовед Н. Я. Берковский: «Полностью мы узнаем, что такое русская литература в ее своеобразии, лишь тогда, когда будет проведено во весь их

рост сравнительное изучение мировых литератур и русской, когда сопоставлены будут стиль со стилем и эстетика с эстетикой. Это высшее честолюбие и высшая задача для наших историков литературы, где бы ни лежали их специальные интересы,— изучением чужих литератур и изучением родной принести данные для познания того, что такое родная литература и что она значит в кругу и в среде мировой словесности. Это труд долгий, и это труд поколений» [4, с. 18].

1. «Я впервые читаю Достоевского...»

В финальной сцене романа Достоевского «Братья Карамазовы» — «Похороны Илюшечки» — двадцатилетний Алеша Карамазов произносит знаменитую «речь у камня». «Знайте же,— говорит он мальчикам-гимназистам, собравшимся у могилы Илюши Снегирева,— что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» [8, т. 15, с. 195]. Доподлинно известно, что сам Достоевский искренне разделял эти убеждения своего любимого героя. Еще за два года до «Братьев Карамазовых», в «Дневнике писателя на 1877 год», он писал: «Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из воспоминаний детства, не может и жить человек... Но что именно будет в этих воспоминаниях, что именно унесут они (дети.— Л. С.) с собою в жизнь, как именно сформируется для них этот дорогой запас — все это, конечно, и любопытный и серьезный вопрос» [8, т. 25, с. 172—173].

Обращая взгляд на жизнь и творчество Акутагавы Рюноскэ, понимаешь все значение и глубину этого вопроса.

Кем и чем был Акутагава в 1913 г., когда двадцатилетним юношей, в возрасте Алеши Карамазова и Аркадия Долгорукого, он впервые обратился к творчеству Достоевского и прочитал его роман «Преступление и наказание»? С каким житейским и духовным опытом подошел этот юноша к произведению, которое неотступно будет мучить, тревожить писателя и человека Акутагаву Рюноскэ на протяжении всей его творческой жизни?

Биографы Акутагавы сообщают, что в 1913 г. он успел окончить колледж и поступить в Токийский императорский университет, на отделение английского языка и литературы. Этому предшествовало печальное, тревожное детство в доме приемных родителей. В своей семье Акутагава воспитываться не мог; ему

не было еще и года, когда тяжелой психической болезнью заболела мать и через десять лет умерла. Фактически не зная матери с рождения, Акутагава впоследствии вспоминал: «Моя мать была сумасшедшей. Никогда я не знал материнской любви. В нашем родном доме в Сиба мать всегда сидела одна в прическе с гребнями и курила длинную трубку. У нее было маленькое личико, и сама она была маленькая. И лицо ее почему-то было безжизненно-серым... Естественно, что мать ни сколько обо мне не заботилась» [1, т. 2, с. 223].

Всю жизнь образ матери неотвязно ассоциировался у Акутагавы с сумасшедшим домом, его порядками и обителями. «Сумасшедшие были одеты в одинаковые халаты мышиного цвета. Большая комната из-за этого казалась еще мрачнее. Одна сумасшедшая усердно играла на фисгармонии гимны. Другая посередине комнаты танцевала или скорее прыгала. Он (автобиографический герой повести „Жизнь идиота“.— Л. С.) стоял рядом с румяным врачом и смотрел на эту картину. Его мать десять лет назад ничуть не отличалась от них. Ничуть... В самом деле, их запах напомнил ему запах матери»,— писал Акутагава в своем предсмертном жизнеописании [1, т. 2, с. 397].

Практически не принимал участия в воспитании сына и отец Акутагавы Рюноскэ: по странному и непонятному для нас суеверию, ребенка, родившегося в семье немолодых родителей (отцу было сорок два, а матери — тридцать три), за благо почиталось растить как подкидыша. Формальный отказ отца от сына со временем стал фактическим. Воспоминания Акутагавы о доме приемных родителей безрадостны: «Вокруг дома теснились столярные мастерские, лавки дешевых сладостей, старьевщиков. Улица, куда они выходили, утопала в непролазной, непросыхающей грязи» («Полжизни Дайдодзи Синскэ»; цит. по [6, с. 14]). Недетские впечатления были связаны и с семьей приемных родителей. В новелле «Семья» (из повести «Жизнь идиота») Акутагава писал: «Он жил за городом в доме с мезонином. Из-за рыхлого грунта мезонин как-то странно покосился. В этом доме его тетка часто ссорилась с ним. Случалось, что мирить их приходилось его приемным родителям. Но он любил свою тетку больше всех... Много раз в мезонине за городом он размышлял о том, всегда ли те, кто любит друг друга, друг друга мучают. И все время у него было неприятное чувство, будто покосился мезонин» [1, т. 2, с. 397].

Память о матери навсегда поселила в душе Акутагавы страх наследственного безумия, опыт душевных переживаний и волнения неблагополучного детства сформировали в сознании подростка из «случайного семейства» устойчивую доминанту страдания. И кажется, будто именно о нем, японском юноше Акутагаве Рюноскэ, сказаны слова Достоевского — повторим их снова: «Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из воспоминаний детства, не может и жить человек». И далее: «Иной, по-видимому, о том и не думает, а все-таки эти воспоминания бес-

сознательно да сохраняет. Воспоминания эти могут быть даже тяжелые, горькие, но ведь и прожитое страдание может обратиться впоследствии в святыню для души» [8, т. 25, с. 172—173].

Бесспорно, и это подчеркивают все без исключения биографы Акутагавы, фактическое его сиротство, отягощенное угрозой душевного заболевания, оказало огромное влияние на духовное формирование будущего писателя. Мы же хотели подчеркнуть в этой связи, что к моменту первого чтения Достоевского Акутагава имел более чем достаточный опыт переживания и опыт страдания. Нажитые им впечатления были в известной степени уникальны, и, по-видимому, они предопределили то обстоятельство, что именно для Акутагавы Достоевский стал значить больше, чем любой другой прочитанный им европейский автор.

Вспоминая свои книжные предпочтения накануне первого чтения Достоевского, Акутагава писал: «Это было во втором этаже одного книжного магазина. Он, двадцатилетний, стоял на приставной лестнице европейского типа перед книжными полками и рассматривал новые книги. Мопассан, Бодлер, Стриндберг, Ибсен, Шоу, Толстой... Тем временем надвинулись сумерки. Но он с увлечением продолжал читать надписи на корешках. Перед ним стояли не столько книги, сколько сам „конец века“. Ницше, Верлен, братья Гонкуры, Достоевский, Гауптман, Флобер...» [1, т. 2, с. 396]. Однако знаменательно, что позже, когда Достоевский был достаточно «освоен», именно свои детские мрачные воспоминания Акутагава осмысляет в духе Достоевского, «по Достоевскому». Поразительно, как совпадает душевный настрой школьных лет японского писателя и героя его автобиографической новеллы «Полжизни Дайдодзи Синскэ» с эмоциональными впечатлениями юноши Достоевского и его героя Аркадия Долгорукого о пансионе Сушарда (Тущара). И насколько родственными оказываются переживания Рюноскэ-школьника, ненавидевшего казарменный уклад своего учебного заведения, обязательные военные и спортивные упражнения, в контексте биографии молодого Достоевского, мучительно тяготившегося занятиями в инженерном училище. «Не с кем слова молвить, да и некогда. Такое зубрение, что и, боже упаси, никогда такого не было. Из нас жилы тянут... Скорее к приста- ни, скорее на свободу! Свобода и призванье — дело великое. Мне снится и грезится оно опять, как не помню когда-то. Как-то расширяется душа, чтобы понять великость жизни», — писал Достоевский, мечтавший о Шиллере и Шекспире, но вынужденный заниматься фортификацией и артиллерией [8, т. 28, кн. 1, с. 77—78].

Автобиографический герой Акутагавы Синскэ «ненавидел школу. Особенно среднюю школу, в которой его так притесняли... Там ему приходилось заучивать массу ненужных сведений... В „Записках из Мертвого дома“ Достоевский говорит, что арестанты готовы удавиться, когда их заставляют заниматься

бесцельным трудом вроде переливания воды из одного ушата в другой, а из другого в первый. В сером школьном здании, обсаженном высоченными тополями, Синскэ испытывал такие же душевные муки, как те арестанты» (цит. по [6, с. 16—17])¹. Произведения Достоевского были духовно необходимы Акутагаве Рюноскэ, с их помощью ему оказалось возможным осмыслить свою собственную жизнь.

И хотя далеко не сразу Акутагава дал себе в этом полный отчет, Достоевский приковал его внимание уже с первого чтения. В письме от 5 сентября 1913 г. он рассказывает: «Прочел „Преступление и наказание“. Все 450 страниц романа полны описания душевного состояния героев. Но развитие действия не связано с их душевным состоянием, их внутренними взаимоотношениями. Поэтому в романе отсутствует plastic. (Мне представляется это недостатком романа.) Но зато внутренний мир главного героя, Раскольникова, возникает с еще более страшной силой. Сцена, когда убийца Раскольников и публичная женщина Соня под лампой, горящей желтым, коптящим пламенем, читают Священное писание (Евангелие от Иоанна — главу о воскрешении Лазаря), — эта сцена огромной силы, ее невозможно забыть. Я впервые читаю Достоевского, и он меня захватил...» (цит. по [6, с. 161]).

Потрясение, пережитое при первом знакомстве с миром Достоевского, испытал не японский писатель Акутагава, а студент Рюноскэ, еще никому не известный и не написавший ничего, кроме ученических упражнений. И тем не менее признание юноши Акутагавы говорит о многом. Прежде всего о высокой культуре чтения. Двадцатилетний Акутагава — искушенный читатель. Ему есть что и с чем сравнивать. Литература «конца века», представленная многими прославленными именами, в число которых включен и Достоевский, философия Канта, Бергсона, Шопенгауэра, Ницше серьезно увлекли студента Акутагаву. Однако поразительно, как, впервые читая Достоевского, Акутагава воспринимает «Преступление и наказание». В отзыве молодого человека, замороженного модными идеями о «сверхчеловеке» и «свободе воли», нет ни тени нищезанятия или бергсонизма с их культом силы. Четыреста пятьдесят страниц романа «Преступление и наказание» приковали внимание Акутагавы главным — характерами героев, их внутренним миром, душевным состоянием, изображенными с огромной художественной силой. Вместе с тем Акутагава читает «Преступление и наказание» глазами художника: его интересует техника романа, волнуют пропорции описания и действия. Его замечания об отсутствии в романе plastic свидетельствуют не столько о поэтике «Преступления и наказания», сколько о зреющем таланте самого Акутагавы, примеривающего к себе, к своему пока еще только потенциальному стилю мощный исповедальный стиль автора русского романа. И уже с подлинным художественным проникновением говорит читатель Акутагава

о стержневой сцене «Преступления и наказания» — чтении Раскольниковым и Соней главы о воскрешении Лазаря. «Эта сцена огромной силы, ее невозможно забыть...» Не будет преувеличением сказать, что в этом письме студента Акутагавы, по сути дела, заложена творческая программа писателя Акутагавы Рюноскэ. Никогда не сможет он отрешиться от вечных «за» и «против» в сознании познающего себя человека, никогда не сможет абстрагироваться от страданий и слез, которыми пропитана вся земля «от коры до центра», никогда высокомерно не отвернется от тревог и забот маленького человека, обиженного судьбой.

Юноша Акутагава Рюноскэ с его особым духовным складом оказался читателем, подготовленным для восприятия идей и образов Достоевского, он смог пробиться к смыслу творений русского писателя, минуя модные, в духе «конца века», его интерпретации. Писатель Акутагава Рюноскэ глубоко принял и пропустил через себя мир Достоевского, всю жизнь ища в этом мире и свое место.

Что же главным образом «взял» Акутагава у Достоевского? Сравним два высказывания Акутагавы. В повести «Жизнь идиота» тридцатипятилетний Акутагава вспоминал свои впечатления от литературы «конца века», которые были у него, двадцатилетнего: «Человеческая жизнь не стоит и одной строки Бодлера...» [1, т. 2, с. 396]. Но оказывается, что уже через год-два его восприятие в корне изменилось. В письме от 21 января 1914 г. двадцатидвухлетний Акутагава пишет совсем другое: «Больше всего привлекло меня в Бодлере не восхваление зла, а его жажда добра» (цит. по [6, с. 19]).

Будет, конечно, большой натяжкой утверждать, что именно Достоевский, которого Акутагава начал читать как раз в этот двухлетний отрезок времени, так радикально изменил умонастроение молодого человека, вывел его из тупика эстетизма и направил на путь добра и человечности. Во всяком случае, если такая радикальная перемена и произошла в мировосприятии Акутагавы и это имело место в 1913—1914 гг., то, безусловно, тому «виной» не один Достоевский. Акутагава — студент Токийского университета, его профессиональные интересы — в сфере английской филологии. Как признается он в эссе «Мои любимые книги», его кумирами были поочередно Уайльд и Готье, Стриндберг и Ромен Роллан, Стендаль и Мериме, А. Франс и Ибсен. Акутагава не скрывает скоротечности своих литературных привязанностей: «Ко времени окончания колледжа в моих вкусах произошли большие изменения. Уайльд и Готье стали вызывать у меня острую неприязнь... В те годы искусство, лишённое микеланджеловской мощи, казалось мне ничего не стоящим. Это произошло, видимо, под влиянием „Жан-Кристофа“, которого я тогда прочел. Так продолжалось до окончания университета, а потом постепенно стремление ко всему пышущему мощью стало угасать и меня увлекли книги, обладающие спо-

койной силой... Произведения, лишенные ее, не вызывали моего интереса» (цит. по [6, с. 20]).

Из писем Акутагавы известно, что уже в 1910—1911 гг., еще школьником, он читает Лермонтова и Гоголя, Тургенева и Л. Толстого. «Если вы хотите узнать,— советовал писатель Акутагава,— какие из русских романов оказали наибольшее влияние на современную Японию, читайте Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова» (цит. по [6, с. 160]).

Русская литература в глазах Акутагавы была идеалом, по своим художественным совершенствам недостижимым для японцев. «Я не могу представить себе,— утверждал Акутагава в 1915 г. по поводу „Войны и мира“,— что существует человек, способный написать так же. В Японии такое не под силу даже Нацуме. Можно ли не впасть в пессимизм оттого, что у русских писателей раньше, чем в Японии, появилось такое произведение, как „Война и мир“. Да и не одна „Война и мир“. Будь то „Братья Карамазовы“, будь то „Преступление и наказание“, будь то, наконец, „Анна Каренина“ — я был бы потрясен, если бы хоть одно из них появилось в Японии» (цит. по [6, с. 161—162]).

Возможно ли, учитывая столь обширную начитанность Акутагавы-студента, говорить о преимущественном воздействии на его духовное формирование и развитие именно творчества Достоевского? И если возможно, то доказуемо ли подобное утверждение? Думается, что да: и возможно и доказуемо. Но увидеть бесспорные, несомненные следы такого воздействия удастся лишь у писателя Акутагавы, ибо творчество его как бы соригинировано по звездам Достоевского и несет печать его духа.

Н. И. Конрад цитирует высказывание японского писателя Одзаки Коё (1867—1903), которое, по мнению многих японских литературоведов, выражает характер отношения японцев к русской словесности: «Русская литература — это сочащийся кровью бифштекс, а мы, японцы, едим постную рыбу» [15, с. 454]. Если поверить справедливости этого утверждения, то тогда следует заключить, что Акутагава более русский писатель, чем японский. Поистине трудно найти в Японии XX в. писателя, для которого бы Достоевский, самый «кровоточащий» русский писатель, был бы более родным и «кровным», чем для Акутагавы.

Обращаясь к творчеству Акутагавы, мы сталкиваемся с огромным на первый взгляд разнообразием тем, проблем, сюжетов, составляющих содержание его многочисленных новелл. Но если попытаться посмотреть на это многообразие через «магический кристалл Достоевского, если поместить произведения Акутагавы в магнитное поле русского писателя, то со всей очевидностью проступят, «примагнитятся» главные, постоянные темы. Взгляд на Акутагаву сквозь призму Достоевского обнаружит три темы, творчески связанные, обусловленные друг другом. В самом общем виде их можно обозначить так: право на жизнь; преступление; право на смерть. Но

прежде чем обратиться к наиболее «достоевским» произведениям Акутагавы, начнем с «начала».

II. Начало. «Ворота Расёмон»

У нас нет никаких оснований сравнивать литературно-общественную ситуацию в России 1840-х годов (время, когда начинал писать Достоевский) и литературную ситуацию в Японии 1910-х годов (вступление в литературу Акутагавы). Даже мысленная попытка подобного сравнения обнаружит огромные различия — и во времени (литературный дебют Акутагавы отделен от дебюта Достоевского 70 годами), и в биографии художников, и в культуре Японии и России, и в общественной жизни этих стран. Тем не менее весьма многозначительным кажется тот факт, что Акутагава, как и молодой Достоевский, начал свой путь в литературе с оппозиции натурализму.

В остроумной истории новой японской литературы «Три дома напротив соседних два» Роман Ким писал: «В поисках сокровенной сути искусства прозы метры в первые годы нашего столетия набрали на путь, который был объявлен магистралью. Магистраль была названа „натурализмом“... Магистральная поэтика подняла лозунг: предельно правдивое, протокольное описание жизни. Во главу угла ставится доскональный аскетический протоколизм, репортаж переживаний, разговоров и жестов... Появляется термин „дзюнбунгаку“ — „чистая литература“, вернее, очищенная от литературности. Метрам стало трудно называть свои вещи, бессюжетные протоколы, рассказы. Они начали употреблять весьма дипломатичный термин „сосаку“ — произведение, помещаемое в отделе чистой литературы. Никаких пометок: роман, повесть или новелла. Этими пометками снабжаются вещи западных авторов и „вульгарной литературы“. (Последовательность японских пуристов достойна уважения. Достоевского критики из клана „высокой“ литературы квалифицировали как „великого романиста „низкой литературы“»)» [12, с. 36—37] ².

Акутагава не пошел «магистральным» путем развития японской литературы начала века. Он, как в свое время и Достоевский, преодолевавший узкие для него рамки «натуральной школы» и ее основного жанра — физиологического очерка, не принял в качестве творческого кредо «доскональный аскетический протоколизм, репортаж переживаний, разговоров и жестов». В этой связи глубоко закономерным представляется начало творческой биографии Акутагавы. Вряд ли двадцатидвухлетний студент Токийского университета, даже очень начитанный, мог знать подробно обстоятельства вступления в литературу русского писателя. Однако знаменательно, что оба — и Достоевский и Акутагава — начали свой творческий путь одинаково.

В 1843 г. двадцатидвухлетний Достоевский, выпускник инженерного училища, перевел на русский язык роман О. Бальзака «Евгения Гранде». И хотя это был только перевод, а не оригинальное произведение, именно он запечатлел индивидуальную манеру начинающего литератора. Исследователи Достоевского рассматривают этот перевод как серьезную заявку, видя в ней первое осуществление юношеских мечтаний русского писателя. Восемнадцатилетний Достоевский так сформулировал свою жизненную задачу-призвание, в решении которой оказался необыкновенно последовательным: «...учиться, „что значит человек и жизнь“,— в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [8, т. 28, кн. 1, с. 63]. Бальзак и был тем писателем, который давал молодому Достоевскому возможность «учить характеры» и разгадывать тайну человека. В письме к брату Достоевский, которому нет еще и семнадцати, делится своим восхищением книгами французского писателя: «Бальзак велик! Его характеры — произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека» [8, т. 28, кн. 1, с. 51]. И нам понятно, что обращение молодого Достоевского к переводу «Евгения Гранде» было не случайным. Бальзак нужен Достоевскому для постижения тайны — «человека и жизни», и «Евгения Гранде», роман социальный и психологический, стала ценнейшим материалом для этого.

Для творчества Акутагавы столь же принципиальное значение имел факт обращения его к философской повести «Валтасар» А. Франса. Поместив в литературном журнале «Синситё», стоявшем на позициях антинатурализма, перевод этого произведения французского писателя, двадцатидвухлетний Акутагава заявил вполне определенно о своих творческих интересах. Мы не знаем, как близко к оригиналу перевел Акутагава повесть А. Франса, и нам трудно судить о том, что именно привлекло в нем токийского студента — то ли положенная в основу повести евангельская легенда о поклонении волхвов, то ли история любви эфиопского царя Валтасара к царице Савской, не имеющая к этой легенде никакого отношения, то ли свободное обращение автора с заимствованными сюжетами. Но очевидно одно: стилистика А. Франса, переосмыслившего библейские сюжеты в духе своих философских идей, была своеобразной школой для Акутагавы, так же как романы Бальзака — школой для Достоевского. «Подчинение определенной философской идее сюжета буддийской или христианской легенды, сюжета, почерпнутого из древней хроники или средневековой повести, явится той основой, на которой он построит все свои новеллы такого

рода», — пишет современный исследователь творчества Акутагавы [6, с. 25].

В начале 1870-х годов Достоевский, уже создавший «Преступление и наказание», «Идиота», «Бесов», в подготовительных материалах к роману «Подросток» так охарактеризовал свой творческий процесс: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В *этом дело поэта*. Из это[го] впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в этом и в другом — в обоих случаях» [8, т. 16, с. 10]. Аналогичное признание находим и у Акутагавы, тоже уже зрелого и опытного мастера: «Предположим, я беру какую-то тему и решаю ее воплотить в новелле. Чтобы раскрыть эту тему с максимальной силой художественной выразительности, мне необходимо какое-то необычное событие. И в этом случае необычное событие, именно потому, что оно необычное, трудно описать так, будто оно произошло в сегодняшней Японии... Таким образом, мои так называемые исторические новеллы отличает, как мне кажется, то, что их цель состоит совсем не в том, чтобы воссоздать „древность“» (цит. по [6, с. 37]).

Не следует, может быть, видеть в совпадении художественных принципов обоих писателей нечто из ряда вон выходящее. Но общность их подхода к жизненному материалу как источнику творчества, необходимость для обоих «сильных впечатлений» или «необычных событий» ставят перед нами чрезвычайно важные вопросы. Каковы были те сильные впечатления, «пережитые сердцем автора действительно», которые позволили Акутагаве написать новеллу «Ворота Расёмон»? Какое «необычное событие» стоит за ней, а главное — какая тема волнует автора, заставляя искать исторические аналогии в древней Японии? Ведь, как утверждают исследователи творчества Акутагавы, сюжетной основой новеллы послужила средневековая японская повесть из сборника 1077 г. «Кондзяку-моногатари» («Рассказы о старых и новых временах»).

«Ворота Расёмон» датируются апрелем 1915 г. Европа охвачена войной — первой мировой. Принято считать, что японское общество не волновала эта война: мировая катастрофа была для Дальнего Востока чем-то посторонним⁴. Принято также рассматривать умонастроение студента Акутагавы в политическом отношении как незрелое, сумбурное, почти мальчишески безразличное⁵. Но от каких «сильных впечатлений» взялись в Киото, месте действия новеллы Акутагавы, мерзость запустения, тлен и прах, ситуация всеобщего и уже ставшего привычным всенародного бедствия? Как известно, в первоисточнике, взятом из сборника «Кондзяку-моногатари», этих подробностей нет⁶.

Напомним: именно с периодом первой мировой войны связана в Японии огромная популярность Достоевского. Именно

эта эпоха создала предпосылки для исключительного внимания к творчеству русского писателя, отношения к нему как «к источнику глубочайшего, подлинно творческого гуманизма» [13, с. 424]. Напомним и другое: «Я впервые читаю Достоевского, и он меня захватил...» (сентябрь 1913 г.) (цит. по [6, с. 161]).

«Ворота Расёмон» написаны через 50 лет после «Преступления и наказания» (несмотря на увлечение Достоевским, Япония вряд ли отмечала полувековой юбилей русского романа, России же было не до юбилеев) двадцатитрехлетним студентом Акутагавой Рюноске, имевшим возраст и статус Родиона Раскольникова и только два года назад узнавшим роман Достоевского.

«Ему грезилось в болезни,— должен был прочесть Акутагава,— будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные... Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге... Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше» [8, т. 6, с. 419—420].

Нужно хотя бы немного знать об Акутагаве тех лет, чтобы вообразить, какое потрясающее впечатление должна была произвести на него эта фантазия горячечного бреда Раскольникова. Как должен был запасть в его сознание страшный образ мира, поголовно сошедшего с ума! Акутагава, которого всю жизнь, с самых малых лет, преследовал кошмар сумасшедшего дома, вдруг столкнулся с призраком вселенной, объятый всеобщим сумасшествием.

Моровая язва в сне Раскольникова пришла «из глубины Азии на Европу». В Европе времени «Ворот Расёмон» действительно бушевала война: «собирались друг на друга целыми армиями», «все и всё погибало». В новелле Акутагавы моровая

язва запустения — в Киото, древней японской столице: «В течение последних двух-трех лет на Киото одно за другим обрушивались бедствия — то землетрясение, то ураган, то пожар, то голод. Вот столица и запустела необычайно. Как рассказывают старинные летописи, дошло до того, что стали ломать статуи будд и священную утварь и, свалив в кучу на краю дороги лакированное, покрытое позолотой дерево, продавали его на дрова. Так обстояли дела в столице; поэтому о поддержании ворот Расёмон, разумеется, никто больше не заботился. И, пользуясь их заброшенностью, здесь жили лисицы и барсуки. Жили воры. Наконец, повелось даже приносить и бросать сюда неприбранные трупы. И когда солнце скрывалось, здесь делалось как-то жутко, и никто не осмеливался подходить к воротам близко» [1, т. 1, с. 25].

Увиденный в романе Достоевского образ всеобщего запустения, который вдруг ожил и из страшного предвидения превратился в кошмарную действительность — всеевропейскую бойню, думается, и стал для Акутагавы тем «сильным впечатлением», пережитым «сердцем автора действительно». Совсем не для того, чтобы воссоздать древность, описывает Акутагава чудовищные картины сокрушительного опустошения города. «В башне, как о том ходили слухи, в беспорядке валялось множество трупов, но так как свет позволял видеть меньшее пространство, чем можно было предполагать, то, сколько их тут, слуга не разобрал. Единственное, что хоть и смутно, но удалось разглядеть, это — что были среди них трупы голые и трупы одетые. Разумеется, трупы женщин и мужчин вперемешку. Все они валялись на полу как попало, с раскрытыми ртами, с раскинутыми руками, словно глиняные куклы, так что можно было даже усомниться, были ли они когда-нибудь живыми людьми. Освещенные тусклым светом, падавшим на выступающие части тела — плечи или груди, отчего тени во впадинах казались еще черней, они молчали, как немые, вечным молчанием» [1, т. 1, с. 28].

Земля, покрытая мертвецами, разрушенная и опустошенная столица, вороны, расклевывающие трупы, — все это волнует якобы аполитичного Акутагаву не в прошлом, а в настоящем и будущем. Озадачим себя вопросами: почему из многотомного сборника средневековых рассказов начинающий писатель находит и выбирает сюжет, где действуют только два персонажа — вор и старуха?⁷ Почему помещает их в обстановку всеобщего истребления и опустошения? Почему старуха, ограбленная и обреченная слугой-вором на голодную смерть, сама, в сущности, была грабительницей? Почему, наконец, так заинтересовала Акутагаву нехитрая ситуация: «вор у вора дубинку украл»?

В свете сопоставления этой новеллы Акутагавы с «Преступлением и наказанием» наши вопросы получают интересную и неожиданную интерпретацию.

«Преступление и наказание» — многонаселенный роман. Раскольников убивает старуху-процентщицу в квартире большого доходного дома, где каждую минуту могут помешать соседи, посетители, случайные прохожие. У Акутагавы вор и старуха как бы одни среди города мертвых.

Герой Достоевского, несмотря на его почти полную изоляцию, многими нитями связан с действительностью — нитями родства, соседства, товарищества, знакомства, гражданства.

Персонаж Акутагавы, похоже, один в целом мире, у него нет ни родных, ни друзей, ни вообще знакомых людей.

Преступление Раскольникова, которого едва не застали на месте в момент совершения убийства, раскрыто в романе органами правосудия. В Киото, где перестали даже убирать трупы, никто и не станет заниматься расследованием ограбления старухи, которая сама мародерствовала — рвала волосы у мертвых на парики.

Тем не менее слуга в новелле Акутагавы — духовный близнец Раскольникова, как и мародерствующая старуха подобна старухе-процентщице Алене Ивановне. А главное — сходны мотивы обоих преступлений.

Раскольников — почти нищий студент, вышедший из-за неуплаты за учебу из университета и живущий на редкую и скудную помощь матери в чердачной комнате, похожей на гроб. Слуга остался без пищи и крова: «то, что слугу уволил хозяин, у которого он прослужил много лет, было просто частным проявлением общего запустения» [1, т. 1, с. 26]. Несомненно, что в обоих случаях причины бедственного положения героев были вполне объективными. Но в душах непокорных унижение голодом и нищетой рождает бунт против общества, попирающего права человека. Раскольников пытается обмануть себя, выдавая свои «наполеоновские» намерения за благо. А теоретически неискушенный слуга рассуждает просто: «Для того чтобы как-нибудь уладить то, что никак не ладилось, разбираться в средствах не приходилось. Если разбираться, то оставалось, в сущности, одно — умереть от голода под забором или на улице. И потом труп принесут сюда, на верхний ярус ворот, и бросят как собаку» [1, т. 1, с. 26—27]. Альтернатива очевидна: «философия голода» однозначно примитивна, и Раскольников пытается оправдать ею свою неразборчивость в средствах. Старуха — «вошь», и ее жизнь или тысячи жизней взамен — вот логика мудрствующего героя Достоевского. И вот путь, по которому проходит сознание другого героя, не мудрствующего лукаво: «Если же не разбираться... мысли слуги уже много раз, пройдя по этому пути, упирались в одно и то же... Признавая возможным не разбираться в средствах, слуга не имел мужества на деле признать то, что естественно вытекало из этого „если“: хочешь не хочешь, остается одно — стать вором» [1, т. 1, с. 27].

Когда же появляется у слуги из новеллы Акутагавы это

«мужество» *делом* доказать свою неразборчивость в средствах? Опять слышим знакомый мотив: «Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают... Смогу ли я переступить или не смогу? Тварь ли я дрожащая или право имею?» [8, т. 6, с. 322—323]. И вот слуга видит старуху, которая, «воткнув сосновую лучину в щель между досками пола, протянула обе руки к голове трупа, на которую она до сих пор смотрела, и, совсем как обезьяна, ищущая вшей у детенышей, принялась волосок за волоском выдергивать длинные волосы» [1, т. 1, с. 28].

Первые ощущения слуги естественны и человечны: «...в нем с каждой минутой усиливалось отвращение ко всякому злу вообще. Если бы в это время кто-нибудь еще раз предложил ему вопрос, о котором он думал внизу, на ступенях ворот,— умереть голодной смертью или сделаться вором, он, вероятно, без всякого колебания выбрал бы голодную смерть. Ненависть к злу разогрелась в нем так же сильно, как воткнутая в пол сосновая лучина» [1, т. 1, с. 28—29].

С какой убедительной силой показаны в новелле Акутагавы все нюансы «борьбы мотивов» в сознании слуги! Его первое, непосредственное намерение — пресечь зло. Хотя слуга не понимал, почему старуха выдергивает волосы у трупа, а поэтому «не мог знать, добро это или зло», для него «недопустимым злом было уже одно то, что в дождливую ночь в башне ворот Расёмон выдирают волосы у трупа» [1, т. 1, с. 29]. И в тот момент, когда слуге кажется, что он борется со злом во имя добра, он преисполнен чувства собственной правоты: «Разумеется, он совершенно забыл о том, что еще недавно сам подумывал сделаться вором» (так и Раскольников на мгновение забывает, что он убийца, и с *чистой совестью* помогает Мармеладовым, разоблачает Лужина). Однако логика преступления неумолима: допущенное в душе, разрешенное по совести, незамедлительно — при первом же удобном случае — оно осуществляется на деле. И вот уже слуга, бросившийся наказывать старуху за причиняемое ею зло, мгновенно подменяет эту благую цель (знакомый нам по Достоевскому мотив «общего счастья») целью корыстной, эгоистической.

Но почему это произошло? Что узнал слуга от старухи, столь резко переменившее его намерения? Ничего нового: старуха изложила свою «философию существования», оправдывающую аморальность ее поступков. «Оно, правда, рвать волосы у мертвецов, может, дело худое. Да ведь эти мертвецы, что тут лежали, все того стоят. Вот хоть та женщина, у которой я сейчас вырывала волосы: она резала змей на полоски в чetyре сун* и сушила, а потом продавала дворцовой страже, выдавая их за сушеную рыбу... Тем и жила. Не помри она от чумы, и теперь бы тем самым жила. А говорили, что сушеная:

* Мера длины, равная 3,3 см.

рыба, которой она торгует, вкусная, и стражники всёгда покупали ее себе на закуску. Только я не думаю, что она делала худо. Без этого она умерла бы с голоду, значит, делала поневоле. Вот потому я не думаю, что и я делаю худо, нет! Ведь и я тоже без этого умру с голоду, значит, и я делаю поневоле» [1, т. 1, с. 30].

Допущенная сознанием слуги возможность не разбираться в средствах получает мощный стимул и обращается в готовность: «Пока он слушал, в душе у него рождалось мужество. То самое мужество, которого ему не хватало раньше внизу, на ступенях ворот. И направлено оно было в сторону, прямо противоположную тому воодушевлению, с которым недавно, поднявшись в башню, он схватил старуху. Он больше не колебался, умереть ли ему с голоду или сделаться вором; мало того, в эту минуту, в сущности, он был так далек от мысли о голодной смерти, что она просто не могла прийти ему в голову» [1, т. 1, с. 31]. Сознание цепляется за «смягчающие обстоятельства» и находит для самооправдания удобные лазейки: «делай, как все», «не мы первые» и т. д. В этом смысле герой Акутагавы выраженно символичен: безымянный слуга, он прежде всего слуга, исполнитель чужой воли, человек, как бы профессионально снимающий с себя личную ответственность за происходящее с ним и вокруг него.

Акутагава Рюноскэ, вдумчивый читатель Достоевского, понял глубокую идею великого русского романа. Понял нравственные и социальные последствия философии «все дозволено» (в ее варианте «грабь награбленное»), постиг путь, который проходит сознание, зараженное этой философией, к преступлению, увидел все хитроумные лазейки и самообольщения психологии преступника. Уже в ранней своей новелле (всего семь страниц!), написанной именно в то время, когда в Европе шла война и преступление стало нормой, законом выживания, Акутагава отразил свое понимание романа Достоевского.

Однако новелла Акутагавы — это не просто вариация на темы Достоевского. С полным правом можно говорить о попытке Акутагавы сказать *свое* слово в диалоге с Достоевским. «Ворота Расёмон» и «раскрываются», как нам кажется, именно для этой самостоятельной творческой реплики.

На чем «сломался» Раскольников, не выдержав экзамена как сильная личность, не доказав себе, что он право имеет на чужую жизнь? Вот этот пункт: «Я зол, я это вижу... Но зачем же они сами меня так любят, если я не стою того! О, если бы я был один, и никто не любил меня, и сам бы я никого не любил! *Не было бы всего этого!*» [8, т. 6, с. 401]. То есть не было бы мук совести, явки с повинной, раскаяния. «Раскольников выговаривает самое главное условие,— пишет исследователь творчества Достоевского,— при котором преступник может не считать себя преступником: никого не любить, ни от кого ни в чем и никогда не зависеть, обрезать все родственные, личные,

интимные связи. Обрезать так, чтобы ни одно человеческое чувство не подавало бы никакой *вести* о себе изнутри. Так, чтобы человек был абсолютно слеп и глух ко всякой человеческой *вести* извне. Чтобы заколочены были все входы и выходы ко всему человеческому. Чтобы уничтожилась совесть (*со — весть*)» [11, с. 69].

Можно думать, что идея тотального одиночества как идеального условия для преступника и была «гвоздем программы» у Акутагавы. В его новелле создана как бы оптимальная ситуация для идеи Раскольникова («О, если б я был один!»). Слуга один, безнадежно один среди груды мертвецов, в шуме проливного дождя, у ворот разрушенного и опустошенного города. Вариант Раскольникова проигран, проэкспериментирован у Акутагавы в ситуации одиночества почти апокалипсического, в условиях суперэкстремальных, почти нереальных, снимающих как будто всякие нравственные аспекты. Моделируя такую ситуацию (двое погибающих с голоду в городе мертвых), Акутагава обнажает саму суть идеи Достоевского — о бесчеловечности и пагубности нравственной неразборчивости. Торжество смерти — вот что несет теория «все дозволено» и ее разновидность «грабь награбленное». «Проклятая мечта» Раскольникова, им так и не осуществленная («О, если бы я был один!»), реализуется в новелле Акутагавы. «Сунув под мышку сорванное со старухи кимоно цвета коры дерева хиноки, слуга в мгновение ока сбежал по крутой лестнице в ночную тьму. Старуха, сначала лежавшая неподвижно, как мертвая, поднялась с трупов, голая, вскоре после его ухода. Не то ворча, не то плача, она при свете еще горевшей лучины доползла до выхода. Нагнувшись так, что короткие седые волосы спутанными космами свесились ей на лоб, она посмотрела вниз. Вокруг ворот — только черная глубокая ночь. Слуга с тех пор исчез бесследно» [1, т. 1, с. 31] — таким мрачным, зловещим аккордом заканчивается новелла Акутагавы. Черная глубокая ночь и исчезнувший бесследно последний живой человек — вот последствия болезни, охватившей людей. Сон Раскольникова под пером Акутагавы как бы превращался в явь. Акутагава, перенесший действие новеллы в далекое прошлое, учился у Достоевского понимать настоящее и думать о будущем.

III. Право на жизнь. Пути самосознания

В «Воротах Расёмон» жизнь, преступление и смерть стянуты в один узел. Жизнь, как и смерть, связана с осознанием людьми нравственных законов, с их соблюдением или нарушением. Судьба человека и города, всех людей и всего мира зависит от того, как, каким духовным инструментарием, какими нравственными средствами осуществляет каждый живущий свое право на жизнь. Уроки Достоевского, полученные

студентом Акутагавой при чтении «Преступления и наказания» и так глубоко прочувствованные им уже в рассказе «Ворота Расёмон», были прежде всего уроками гуманизма. Они должны были — по логике самой сути творчества русского писателя — привести Акутагаву к теме, наиболее демократичной и близкой для читателя любой культуры, — к теме «маленького человека», «униженного и оскорбленного».

Об одной из ранних новелл Акутагавы, «Бататовая каша» (1916), принято говорить, что писатель работал над ней, «положив рядом „Шинель“ Гоголя»⁸.

Некий бедный, безымянный и совершенно заурядный гои (мелкий придворный) и в самом деле удивительно напоминает Акакия Акакиевича Башмачкина, «вечного» титулярного советника. Так же неказист, так же незначителен, так же в общем несчастен. Точно так же как над гоголевским чиновником, издеваются над японским служивым окружающие, и так же робко он пытается защитить свое человеческое достоинство⁹.

Жалобный голос Башмачкина слезой сострадания отзывался в душе какого-нибудь молодого человека и заставлял его видеть в низеньком чиновнике с лысинкой на лбу своего брата. «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...» [5, т. 3, с. 118]. И вслед за своим собратом из «Шинели» другой молодой человек, некий рядовой воин из далекой японской провинции, пронзенный уколом жалости к ничтожному, забитому служаке, учился добру и пониманию. «В испитой, серой, тупой физиономии он увидел тоже Человека, страдающего под гнетом общества. И всякий раз, когда он думал о гои, ему представлялось, будто все в мире вдруг выставило напоказ свою изначальную подлость. И в то же время представлялось ему, будто обмороженный красный нос и реденькие усы являют душе его некое утешение...» [1, т. 1, с. 50].

Гоголевская школа сочувствия и сострадания маленькому, забитому, несчастному человеку, научившая Акутагаву видеть в нем своего брата, прежде влияла на целое поколение русских писателей. «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“» — эту крылатую фразу русских писателей должен был хорошо знать Акутагава. Потому что сам он, разрабатывая тему «маленького человека» и имея образцом гоголевского Акакия Акакиевича, тоже «вышел» за рамки «Шинели».

Что отличает бедного гои, вся жизнь которого воплотилась в давней и заветной мечте «поесть до отвала бататовой каши», от Башмачкина? В новелле Акутагавы это различие так же очевидно, как и сходство. Акакий Акакиевич, «нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели», так и не смог примириться с утратой самой шинели — своей воплощенной мечты. И после

смерти не находит Башмачкин успокоения: смятенный дух его рыщет по городу в поисках утраченной шинели, пугая будочников и прохожих. Сознание Акакия Акакиевича полностью подчинено *idée fixe*, он не может осмыслить свое положение, посмотреть на себя со стороны, не способен к самооценке.

Самосознание бедного самурая из «Бататовой каши» не так беспросветно. Он понимает, какая дистанция лежит между ним и пригласившим его «на кашу» самураем, умеет изобразить, когда нужно, изумление, восхищение, умеет приспособиться к моменту. Лишенный всякого самолюбия «красноносый гои» все же возмущается произволом хозяина, его бесцеремонностью. В душе забитого служаки зреют, накапливаются беспокойные, противоречивые чувства, которые он хочет понять и осмыслить. Терпеливое многолетнее ожидание счастливого случая — вволю наесться бататовой каши — начинает казаться ему бессмысленным. И когда серебряные котелки с кашей появляются перед гои, он уже «видеть не может эту кашу». Кое-как выбравшись из западни, гои обретает бесценный опыт самопознания: «...с грустью и умилением мысленно оглянулся на себя самого, каким он был до приезда. Это был он, над кем потешались многие самураи. Это был он, кого даже уличные мальчишки обзывали красноносым. Это был он, одинокий человек, кто уныло, как бездомный пес, слонялся по улице Судзаку. И все же это был он, счастливый гои, лелеявший мечту поесть влать бататовой каши...» Но гои изменился, горький опыт исполнения желаний открыл ему глаза на свое существование, придал силы. «От сознания, что больше никогда в жизни он не возьмет в рот эту бататовую кашу, на него снизошло успокоение, и он ощутил, как высыхает на нем пот, и высохла даже капля на кончике носа» [1, т. 1, с. 64]¹⁰.

«Выйдя из гоголевской „Шинели“, Акутагава, подобно русским писателям гоголевского направления, не просто жалел «маленького человека» и сочувствовал ему, но и пытался разобраться в его психологии, внутреннем мире, душевном складе. В этой связи уместно вспомнить слова Белинского в адрес первого романа Достоевского — «Бедные люди». Считая, что Достоевский многим обязан Гоголю и что в «Бедных людях» «видна сильное влияние Гоголя, даже в обороте фразы», критик опровергает мнение о том, что Достоевский лишь «подражатель Гоголя». «Гоголь,— писал Белинский,— только первый навел всех (и в этом его заслуга, которой подобной уже никому более не оказать) на эти забитые существования в нашей действительности, но... г. Достоевский сам собою взял их в той же самой действительности» [3, т. 9, с. 550]. Вслед за Белинским другой русский критик, В. Н. Майков, подчеркнул, что индивидуальная творческая манера начинающего автора «противоположна» манере Гоголя. «Гоголь,— писал Майков,— поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический. Для одного индивидуум важен как

представитель известного общества или известного круга; для другого самое общество интересно по влиянию его на личность индивидуума» (цит. по [8, т. 1, с. 476]).

Несомненно, что Акутагава, вняв урокам Гоголя, пошел в изображении «маленького человека» вслед за Достоевским. Первостепенный интерес к человеческой личности, к влиянию на нее общества, к процессам самосознания и самопознания, к душевным движениям человека, даже порой едва уловимым, — именно эти эстетические начала Достоевского оказались наиболее «работающими» в творчестве Акутагавы. Преобладание «психологического» над «социальным» в первых новеллах Акутагавы очевидно. «Некий слуга», «некий гои» — таковы герои его новелл, события которых обманчиво отнесены в глубокую древность. «Точное время для нашего повествования роли не играет», — отмечает рассказчик в «Бататовой каше» [1, т. 1, с. 47]. И это было принципиальной позицией Акутагавы, ибо, как он считал, «душа человека в древности и душа современного человека имеют много общего» (цит. по [6, с. 37]).

«Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: „Ведь это тоже люди, ваши братья!“» — так писал о молодом Достоевском Белинский [3, т. 9, с. 550]. В полной мере эти слова русского критика можно адресовать и Акутагаве: относясь к людям «на чердаках и в подвалах» как к братьям, он вслед за Достоевским стремился разглядеть в них душу, ум, пробуждающееся человеческое достоинство.

В произведениях Акутагавы немало героев, у которых, как и у чиновника-переписчика из «Бедных людей» Макара Девушкина, «слог формируется» — личность заявляет о себе. Таков учитель английского языка из новеллы «Учитель Мори» (1919), жалкий, тщедушный, безответный, презираемый учениками за бедность, неловкость, робость. Но именно он спустя годы смог «пробить сердце» своему бывшему ученику (рассказчику новеллы), явив пример бескорыстного служения делу. Лишенный работы, Мори обучает английскому языку официантов в кафе, делая это не ради заработка, а потому, что преподавание — его страсть. И, признавая право «маленького человека» на жизнь, Акутагава находит высокие, проникновенные слова в адрес своего героя, отстаивающего это право: «Мне показалось, что теперь я начинаю смутно представлять его себе — его благородную личность. Если существуют педагоги от рождения, то таким был он. Перестать учить английскому языку хоть на минуту было бы для него так же невозможно, как перестать дышать. Случись это, его жизненная сила, как лишенное влаги растение, сразу же увяла бы... он всегда сохраняет невозмутимость... неустрашимо делает свои переводы, делает их храбрее, чем шел на подвиги Дон Кихот. Только иногда все же в глазах его проскальзывает мольба, обращенная к ученикам, которых он учил, а может быть, и ко всем людям, с которыми

он имел дело,—мучительная мольба о сочувствии» [1, т. 1, с. 206].

Эту «мольбу о сочувствии» услышал Акутагава и от матроса на корабле, «веснушчатого, робкого и тихого человека» (рассказ «Обезьяна», 1916). Совершив ряд мелких краж из-за женщины, матрос, которому предстоит тюремное заключение, хочет покончить с собой. Писатель, однако, видит в нем не преступника, а глубоко страдающего, обездоленного человека. И здесь Акутагава прямо апеллирует к опыту Достоевского — только что прочитан появившийся в Японии первый перевод «Записок из Мертвого дома». «Не хочется об этом говорить, но заключенных там часто заставляют „таскать ядра“, — пишет рассказчик из новеллы „Обезьяна“. — Это значит, что целыми днями они должны перетаскивать с места на место на расстояние нескольких метров чугунные шары весом в девятнадцать кило. Так вот, если говорить о мучениях, то мучительней этого для заключенных нет ничего. Помню у Достоевского в „Мертвом доме“... говорится, что, если заставить арестанта много раз переливать воду из ушата в ушат, от этой бесполезной работы он непременно покончит с собой» [1, т. 1, с. 70].

Достоевский — гуманист, защитник «бедных людей», заступник «униженных и оскорбленных», автор социальных романов, полных сочувствия к страданиям обездоленных людей, — таким воспринимали русского писателя соотечественники и современники Акутагавы. Глубоко проникся этой стороной творчества русского писателя и сам Акутагава, для которого гуманизм Достоевского стал мировоззренческим принципом.

Но Акутагава — в этом его отличие от большинства предшествовавших и современных ему литераторов Японии — сумел увидеть в Достоевском и другое. Не только общество, несправедливо устроенное, давит на человека, не давая ему жить и быть счастливым, говорит Достоевский. Внутри себя самого человек сталкивается с неустранимыми препятствиями, ибо по природе своей он и добр и зол и ближайший его противник заключен в нем самом.

И Акутагава понял сложность, парадоксальность человеческой природы, ее подверженность взаимоисключающим, казалось бы, поступкам, неадекватным реакциям, роковым страстям. Он постиг необъяснимое сосуществование добра и зла в душе человека, ощутил ту страшную нравственную борьбу, которую принужден вести человек, чтобы сделать свой выбор в жизни. «Мне кажется, добро и зло — не взаимоисключающие, а взаимосвязанные явления... Добро и зло — имена двух уроженцев одних и тех же мест. И называли их по-разному потому, что люди не знают, что они земляки», — писал в письме к приятелю двадцатидвухлетний Акутагава (цит. по [6, с. 29]), может быть и не совсем отдавая себе отчет в том, что пытается сформулировать свое представление о природе человека.

Через два года (в 1916 г.) Акутагава читает впервые поя-

вившийся в Японии роман «Братья Карамазовы». Можно вообразить, как должны были подействовать на него в числе прочего слова Дмитрия Карамазова — «исповедь горячего сердца», — исполненные силы и страсти: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бы задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека... Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» [8, т. 14, с. 100].

Через полтора года, в июле 1918-го, Акутагава публикует новеллу «Паутинка», которая, как утверждают японские и русские исследователи, является переделкой «Луковки» — замечательно глубокой сказки-притчи о борьбе добра и зла в душе человека, рассказанной в романе Достоевского Грушенькой.

Злющая-презлющая баба (у Акутагавы — страшный разбойник Кандата) мучается в аду (преисподней). Ангел-хранитель (соответственно Будда) пытается припомнить хоть одну добродетель грешников, испытывающих лютые мучения в огненном озере (Озере крови). Ангел вспоминает, как старуха выдернула из огорода луковку и подала нищенке, а Будда — как разбойник однажды пожалел паучка на лесной тропинке, пощадил и не убил его понапрасну. И вот ангел протягивает луковку, а Будда же — тончайшую паутинку райского паучка, чтобы вытащить из бездны грешников. Погибающий человек вдруг чудом получает шанс на спасение, и спасение это, якобы идущее свыше, на самом деле (в буквальном смысле) в руках самого человека. Но отравленная эгоизмом человеческая натура не может превозмочь закона собственного «я», не может — даже себе во вред — победить демона индивидуализма. Когда речь идет о жизни или смерти, о вечном спасении или вечных мучениях, невозможно притвориться добрым, хотя добрым быть и выгодно; и человек, не умея и не желая преодолеть себя, ценой жизни и спасения утверждает свое эгоистическое «я». Труднее всего, оказывается, победить, превозмочь самого себя: как старуха у Достоевского, так и разбойник у Акутагавы роняют спасительные нити помощи и низвергаются в пучину ада.

Право на жизнь человеку нужно отстаивать прежде всего в поединке с самим собой — таков был для Акутагавы один из великих уроков «Братьев Карамазовых». Этот поединок («тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»), ставший темой многих произведений Акутагавы, требовал чрезы-

чайных обстоятельств, в которых герои испытывают исключительные, гипертрофированные переживания, острейшие, мучительные душевные терзания, яростные, непримиримые чувства. Поэтому во многих новеллах Акутагавы, внешне — сюжетно, композиционно, стилистически — совершенно непохожих на романы Достоевского, присутствуют отчетливые «следы» художественных принципов русского писателя: интенсивные межличностные конфликты, духовные напряжения, герои с раненым или больным сознанием, неординарным поведением, сложной, парадоксальной психикой. Человек с «потенциалом сложности» стал для Акутагавы объектом пристального внимания и интереса, а разгадывание тайны такого человека оказалось основным содержанием и направлением его работы как художника. Непреодолимая, жгучая потребность героев Достоевского в самопознании, не в болезненном самокопании, а в знании правды о себе самом, несомненно, передалась и героям Акутагавы.

Такой бесстрашной правдой проникнута, например, новелла «Кэса и Морито», созданная почти одновременно с «Паутиной», в 1918 г. Новелла, написанная в форме драматических монологов двух персонажей, не имеет прямых аналогий с «Братьями Карамазовыми» или с каким-либо другим произведением Достоевского. Но как узнаваемы эти люди, которые любят, ненавидя, и ненавидят, любя, и, любя, мучают друг друга. Как знакомо отчаяние человека, осмелившегося заглянуть в самые укромные тайники своей души, чтобы разобраться в своем «подполье» — преступных желаниях, запретных чувствах — и беспощадно осудить себя за тщеславие, ложь, трусость, страх, ненависть. Морито и Кэса связывают сложные отношения: любовь — ненависть. Морито под влиянием целого комплекса побуждений (стремление унижить, наказать, одержать моральный верх над своей возлюбленной) вызывается, «точно одержимый злым духом, сам того не желая», убить ее мужа, к которому испытывает теплое, приятное чувство. Морито «в разговоре с самим собой» пытается понять свое состояние: «Что это за великая сила, которая гонит меня, такого труса, на убийство безвинного? Не знаю. Не знаю, но иногда... Нет, не может быть! Я презираю эту женщину. Боюсь. Ненавижу. И все-таки... и все-таки... может быть, я все еще люблю ее...» [1, т. 1, с. 35].

Страдает и Кэса от сознания своей греховности, она болезненно ощущает, что оскорблена и унижена возлюбленным. «Мучительнее всего было то, что, заставив меня нарушить мою верность, меня еще и унизили, что, ненавидя меня, как проклятого пса, меня еще и терзают», — отчаивается женщина [1, т. 1, с. 135]. Дав согласие Морито на убийство мужа, которое должно быть совершено ближайшей ночью, она решает заменить мужа собой, чтобы отомстить Морито за свое оскорбленное достоинство, «за его ненависть, за его презрение, за его гнусную чувственность, в угоду которой он сделал меня своей

игрушкой» [1, т. 1, с. 136]. Известно, что фабула «Кэса и Морито», заимствованная Акутагавой из японской средневековой эпопеи XIII в., содержала другую схему: Кэса, образцовая супруга, боясь, что Морито, помогающий ее, решится на убийство мужа, сама побуждает его к преступлению в надежде на то, что ей удастся заменить собою супруга [1, т. 1, с. 10]. Знаменательно, что Акутагава, в корне меняя старую схему, создает ситуацию inferнальную, в духе «надрывов» и мучительств, испытываемых героями и героинями Достоевского — Настасьей Филипповной, Рогожиным, Митей Карамазовым.

Но Акутагава не совершал насилия над своими героями, обрекая их на тяжкие душевные муки «по Достоевскому». И inferнальность, надрывы в его новеллах — это не вульгарно трактуемая «достоевщина». Показывая роковые бури, происходящие в душе человека, перенося на японскую почву русские страсти, Акутагава утверждал их универсальный смысл. Школа Достоевского давала японскому писателю смелость и бесстрашие для анализа таких внутренних процессов, которые беспощадно освещают все темное, косное, злое в самых потаенных уголках души. И словно бы подчеркивая вненациональный, вневременной характер подобных ситуаций и переживаний, Акутагава включает в повествование о Кэса и Морито строфу старояпонских стихотворений — имаё:

О душа, о сердце
человека!
Ты, как непроглядный мрак,
темно и глухо.
Ты горишь одним огнем —
страстей нечистых,
Угасаешь без следа,—
и вот вся жизнь! [1, т. 1, с. 133].

У героев Акутагавы, как и у героев Достоевского, все всерьез, битва добра и зла в их душе, в их сердце не на жизнь, а на смерть, ибо они, говоря словами Версилова из «Подростка», «одного безумия люди».

Но не только чувством, страстью бывают одержимы они. В такой же мере, как страсть, ими владеет идея. Как и у Достоевского, идея в творчестве Акутагавы не существует отдельно от человека — она обладает судьбоносной силой. И от того, в какие отношения к идее поставит себя человек, как подчинит она ум и душу, зависят его мирозерцание и сама жизнь. Человек, соблазненный идеей — будь то христианская вера или философские воззрения японцев, традиционная японская мораль или социалистическое учение, индивидуалистические теории или идеология самурая (бусидо), — отдается ей страстно, отчаянно и самозабвенно, проверяя жизнью то, что он исповедует.

Акутагава — дитя своего века, атеистического и материалистического. В еще большей мере, чем Достоевский, он «дитя неверия и сомнения». «Мой материализм неизбежно отвергал

любую мистику»,— признавался Акутагава [1, т. 2, с. 375]. Но хотя его новеллы на «христианские» темы полны иронии, а порой и сарказма, он отдает дань силе религиозного чувства. Его верующие (независимо от содержания их веры) — это истинные мученики, идущие за своего бога до смертного конца («Дзюриано Китискэ»). Акутагава исследует не саму веру, ее догматы, обряды, каноны и ритуалы, сфера его художнических интересов — субъективный мир верующего человека.

Новеллы Акутагавы о христианстве в Японии воспринимаются как этюды и вариации на одну из ключевых тем, волновавших Достоевского и нашедших отражение в «Легенде о великом инквизиторе»,— веры и чуда. «Так ли создана природа человеческая, чтоб отвергнуть чудо и в такие страшные моменты жизни, моменты самых страшных основных и мучительных душевных вопросов своих оставаться лишь со свободным решением сердца? — спрашивает Инквизитор у Христа.— О, ты знал, что подвиг твой сохранится в книгах, достигнет глубины времен и последних пределов земли, и понадеялся, что, следуя тебе, и человек останется с богом, не нуждаясь в чуде. Но ты не знал, что чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и бога, ибо человек ищет не столько бога, сколько чудес» [8, т. 14, с. 233].

В «Братьях Карамазовых» слово Инквизитора нравственно дискредитировано; всеобщее ожидание чуда нетленности после смерти старца Зосимы квалифицируется в романе как искушение, минутная обида Алеши на бога — как соблазн; обывательское, потребительское отношение к вере не находит у Достоевского сочувствия. «Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; А мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие, Для самих же призванных, Иудеев и Еллинов, Христа, Божию силу и Божию премудрость»,— сказано у Апостола Павла (Первое послание к Коринфянам, гл. 1, 22—24).

Именно так веруют «призванные» у Акутагавы. Не вера от чуда, а чудо от веры — этот мотив настойчиво повторяется в новеллах японского писателя. Искренняя вера, наивная и простодушная, спасла от безумия мать и воскресила дочь, умершую от тифа («Показания Огата Рёсай», 1917). Самоотверженные подвиги на грани чуда совершает во имя безграничной любви и сострадания к дэусу (Христу) Лоренцо — девушка-христианка, облаченная в мужской костюм; сила ее мученической веры преображает злых, оклеветавших девушку людей («Смерть христианина», 1918). Заболевшая дурной болезнью проститутка чудесным образом исцеляется после ночи, проведенной с таинственным иностранцем, как две капли воды похожим на Христа с бронзового распятия. И неважно то, что за Христа принят жулик и пьяница журналист: дело не в нем, а в той бескорыстной и бесхитростной, детски наивной вере, которую испытывает девушка («Нанкинский Христос», 1920). Слуга Гонскэ, во

что бы то ни стало решивший стать святым, двадцать лет бесплатно выполнял самую черную работу у хозяев, которые посулили ему, что научат «искусству святого — быть нестареющим и бессмертным». По истечении срока, рассчитывая избавиться от докучливого слуги, они преподносят ему последний и самый якобы главный урок: велят прыгнуть вниз с высокой сосны. Послушный Гонскэ, оторвавшись от дерева, чудесным образом неподвижно замер, а далее «спокойно зашагал по синему небу и, удаляясь все дальше и дальше, скрылся наконец в высоких облаках» («Святой», 1922 [1, т. 2, с. 41]).

Бескорыстие, чистосердечие, душевная ясность и безоглядная вера имеют в глазах Акутагавы высокую духовную ценность; способность человека жизнью подтвердить свою преданность идеалу бесконечно привлекательна для писателя. Мечтатель Бисэй из рассказа «Как верил Бисэй» (1919) ждет под мостом возлюбленную так долго и так неистово, что не замечает, как объяли его воды прилива, лишь дух Бисэя «устремился к сердцу неба, к печальному лунному свету, может быть, потому что он был влюблен». «Это и есть дух,— пишет Акутагава,— который живет во мне, вот в таком, какой я есть. Поэтому, пусть я родился в наше время, все же я не способен ни к чему путному: и днем и ночью я живу в мечтах и только жду, что придет что-то удивительное. Совсем так, как Бисэй в сумерках под мостом ждал возлюбленную, которая никогда не придет» [1, т. 1, с. 273—274].

С той же страстью, с которой герои осуществляют свое право на жизнь — на человеческое достоинство, любовь, веру, мечту, добро, с той же неистовостью они предаются злым соблазнам, преступным помыслам, покушаясь на чужую жизнь.

IV. Преступление

«Самое важное для биографии великого писателя, великого поэта,— считал Сент-Бёв,— это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств... исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать его узел, от которого отныне тянутся нити к его будущему... тогда вы можете сказать, что знаете этого поэта» [18, с. 49].

Через все творчество Акутагавы протянулись нити от его первого шедевра — новеллы «Ворота Расёмон». Тема преступления, поставленная и решенная в этой новелле как психологический эксперимент по мотивам Достоевского (преступление совершается в оптимальных для преступника условиях — «О, если бы я был один!»), стала одной из главных в творчестве японского писателя. Без преувеличения можно сказать, что добрая половина всех его рассказов так или иначе связана с проб-

лематикой «преступления и наказания», и именно в том особом преломлении, которое было задано ей Достоевским. Акутагава вслед за своим великим русским предшественником интересовался не уголовно-детективным, а нравственным аспектом темы — трагическими изломами и тупиками индивидуализма и «подполья», рождающими аморальные и античеловеческие теории. Японский писатель учился постигать суть этих теорий, которые в своих предельных значениях санкционируют «кровь по совести», «убийство по убеждению»; анализировал уловки и ухищрения преступного сознания, позволяющего человеку перешагнуть через жизни других людей и оправдать преступление благими целями.

Уже через три года после «Ворот Расёмон», в 1918 г., Акутагава написал произведение, ставшее одним из его вершинных творческих достижений, — новеллу «Муки ада». По поводу этой новеллы существует обширная литература.

Историю о художнике, создавшем шедевр ценой гибели любимой дочери, сгоревшей в огне — в «муках ада», интерпретировали и как притчу о превосходстве искусства над жизнью, и как символ всепоглощающей, фанатичной страсти художника к своему творению, и как вариацию на темы легенд о Микеланджело, распявшем якобы юношу-натурщика, чтобы выразительнее изобразить муки Христа, и как «диалог с Пушкиным» о совместимости гения и злодейства, и как художественное исследование природы вдохновения, творческой силы и одержимости в их связи с добром и злом (см. [6, с. 120—121; 7, с. 85—90; 20, с. 186—187]).

Есть, однако, глубокий смысл и в том, чтобы рассмотреть «муки ада» с точки зрения той традиции Достоевского, которую столь серьезно и самостоятельно продолжил Акутагава в «Воротах Расёмон».

Античеловеческий, индивидуалистический принцип «все дозволено» делит человечество на категории — на тех, «великих», кому все дозволено, и тех, многочисленных, как «песок морской», с кем все дозволено. Легко «работает» этот принцип, когда «песок», $\frac{9}{10}$ человечества, — безликая, безымянная толпа, которую не видят воочию вожди-теоретики. Срабатывает теория о «низших» и «высших» категориях и тогда, когда в жертвы определена старушонка-ростовщица, «бесполезная и вредная вошь» (у Достоевского), или столь же ничтожная старуха, обирающая мертвецов (у Акутагавы). Теоретик Родион Раскольников арифметически вывел: «Одна смерть и сто жизней взамен... Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна» [8, т. 6, с. 54]. Родиона Раскольникова-практика арифметика, однако, подвела: пришлось убить и беременную Лизавету (уже не одна, а целые три жизни), едва не погубить Миколку. Вся логика гениального романа и его поэтика, весь ход мысли Достоевского

позволяют поставить (а жизнь давно уже поставила) страшные вопросы: как бы поступил Раскольников, попадись на месте Лизаветы Соня? Дуня? Мать? Неужели убил бы и их? А если бы не убил, не смог, рука не поднялась бы, значит, теория не срабатывает и нужна к ней «поправочка»? В «Преступлении и наказании» Достоевский остановился перед чудовищным, но логическим следствием «крови по совести» — матереубийством: Пульхерия Александровна, мать Раскольникова, не убита топором, а сходит с ума и умирает от горя.

В «Братьях Карамазовых» принцип «все дозволено» хотя и санкционировал отцеубийство, но и здесь он сопровождался уже знакомой арифметикой: «Зачем живет такой человек?» Растленный, чадный, алчный Федор Павлович Карамазов, сладострастник и циник, как бы сам «нарывался», лез на рожон и не вызывал сочувствия у своих сыновей. Тема же детоубийства, мучившая Достоевского всю жизнь, не была напрямую связана с индивидуалистическими теориями героев-идеологов; преступления против детей совершаются извергами (генерал, затравивший ребенка собаками) и сладострастниками (Ставрогин, погубивший Матрешу), но не теоретиками. И хотя детоубийство подразумевается и теорией Раскольникова, и «учением» Шигалева, и стратегией Петра Верховенского, все же дети — косвенные, а не прямые жертвы их практики. Более того, Иван Карамазов, спровоцировавший Смердякова этим самым «все дозволено» на убийство отца, мира божьего не принимает, мировую гармонию отвергает из-за одной только слезинки замученного ребенка. Художественная мысль Достоевского отступает перед страшной, но реальной возможностью — вдруг под топором или пулей преступника-теоретика окажется ребенок, может быть даже его собственный.

Именно эту возможность и реализует Акутагава, так же, как в «Воротах Расёмон», предельно ужесточая условия эксперимента. В «Муках ада» носителем принципа «все дозволено» оказывается в самом деле незаурядный человек — знаменитый художник, фанатично одержимый своим искусством, стремящийся добиться максимальной силы и выразительности в создаваемых им шедеврах. Картина «Муки ада», над которой работает художник, грандиозна по масштабам и как будто благородна по замыслу; ее задача — художественно воплотить непереносимые, адские человеческие страдания. Не щадя себя, самоотверженно и иступленно художник Ёсихидэ собирает материал для картины, отыскивая в самой жизни прообразы ада. И тогда, когда действительность не дает ему достаточно убедительного материала, он в порядке эксперимента разыгрывает сцены жестокости, создает ситуации диких мучений — заковывает в цепи одного ученика, напускает на другого невиданную, диковинную птицу, натренированную когтить человека. Не вдруг, а постепенно созревает у него сознание собственной исключительности, безнаказанности и вседозволенности, благо это-

му сопутствует и попустительствует жестокость нравов при дворе («его светлость» князь ради развлечения отдает «в свай» при постройке моста любимого отрока).

Необузданная жестокость властителя, обстановка полного беззакония и стали тем необходимым условием, без которого эксперимент на темы Достоевского, поставленный Акутагавой, не смог бы состояться.

Второе условие эксперимента — обнажить цель художника, ради которой он преступает черту дозволенного. «Красота спасет мир» — знаем мы из Достоевского. «Некрасивость убьет» — оттуда же. Картины художника Ёсихидэ создаются вопреки красоте; они полны злой и разрушительной силы: «...о картине „Круговорот жизни и смерти“, которую Ёсихидэ написал на воротах храма Рюгайдзи, рассказывали, что когда поздно ночью проходишь через ворота, то слышатся стоны и рыдания небожителей. Больше того, находились такие, которые уверяли, что чувствовали даже зловоние разлагающихся трупов. А портреты женщин, нарисованные по приказу его светлости? Говорили ведь, что не проходит и трех лет, как те, кто на них изображен, заблевают, словно из них вынули душу, и умирают» [1, т. 1, с. 146]. Так искусство мстит за себя, за попрание основного своего назначения — творить добро и красоту. Пугающе, непривычно обнаженно звучит в устах художника Ёсихидэ и другое признание: «...всем этим художникам-верхоглядам не понять красоты уродства !!!» [1, т. 1, с. 147]. «Некрасивость убьет» — это пророчество Достоевского как бы буквально сбывается в «Муках ада» Акутагавы. Расхожая поговорка «Искусство требует жертв» исподволь конкретизируется и предельно, устрашающе уточняется: искусство в руках того, кто сеет зло и разрушает красоту, требует человеческих жертв.

Неприхотливое повествование о художнике Ёсихидэ, переданное автором рассказчице, скромной придворной даме из свиты императора (такой рассказчик, очевидец и хроникер, хорошо знаком по произведениям Достоевского), неназойливо, осторожно и деликатно подводит читателя к мысли, что катастрофа неизбежна. Задуманная художником картина — не человеческое искусство, ибо цели этой работы преступны (а не благородны) и средства выбираются точно в соответствии с целью. Акутагава и здесь обнажает мысль Достоевского: не цель благая оправдывает средства (любые), не дурные средства дискредитируют благую цель, но потому и средства дурны, что цель преступна. Дурные цели не дискредитируют, а лишь демаскируют, разоблачают преступный замысел.

И точно в соответствии с логикой Достоевского наказание художника за духовный произвол, за интеллектуальное преступление начинается еще на уровне замысла, задолго до его исполнения. Мучения и терзания художника Ёсихидэ, зараженного, захваченного, одержимого мыслью о человеческой жертве — прототипе для картины, начинаются намного раньше, чем

он смог облечь мысль в слова, желание в требование. «Только в последнее время я все вижу плохие сны», — признается он одному из учеников [1, т. 1, с. 151]. Именно сны, срывающие маску с лицемерного, хитроумного и обманывающегося сознания (вспомним сны Раскольникова!), подсказывают человеку истинные стремления его натуры. «Сны, — писал Достоевский, — как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце... перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грежит сердце» [8, т. 25, с. 108, 110].

Вещий сон художника Есихидэ как раз из таких, которые «стремит желание».

«— Что ты говоришь: „Приходи ко мне?“ — Куда придти? — „Приходи в ад. Приходи в огненный ад!“ — Кто ты? Кто ты, говорящий со мной? Кто ты? — „Как ты думаешь — кто?“ — это э к с п о з и ц и я сна Есихидэ, проецирующая уровень прикидывающегося сознания.

«— „Как ты думаешь — кто?“ — Да, это ты. Я так и думал, что это ты. Ты пришел за мной? — „Говорю тебе, приходи. Приходи в ад!“ — „В аду... в аду ждет моя дочь!“ — это к у л ь м и п а ц и я сна, проецирующая уровень подсознания, не знающего лжи.

«Она ждет, садись в экипаж... садись в этот экипаж и приезжай в ад!..» [1, т. 1, с. 152] — это р а з в я з к а, финал сна, обнаживший чудовищность всего задуманного.

«Самообманных снов у Достоевского не бывает, — пишет Ю. Ф. Карякин. — Сны у него — художественное уничтожение всякой неопределенности в мотивах преступления. Это наяву „ум“ может сколько угодно развивать теорию „арифметики“, теорию преступления „по совести“, может сколько угодно заниматься переименованием вещей, зато во сне все выходит наружу, хотя и в кошмарном виде. Сны у Достоевского — это обнаженная совесть, не заговоренная никакими „успокоительными, славными словечками“» [11, с. 131—132].

Словно по этому сценарию сон-кошмар Есихидэ выводит из сфер подсознания п р е д ч у в с т в и е страшного злодейства, которое совершит художник, ибо преступный замысел в нем уже зреет, но еще не осознан. Поразительно, как глубоко проник Акутагава, идя по следу Достоевского, в недра человеческой психики, в тайники сознания и подсознания. И дело не только в том, что Акутагава использовал опыт русского писателя и его понимание души человеческой, «вычитав» их из «Преступления и наказания» или из других известных Акутагаве произведений. Он сумел художественно воплотить те мысли и догадки Достоевского, которые содержались в неопублико-

важных черновых и подготовительных материалах и никак не могли быть известны Акутагаве.

Прямое знание смысла и последствий будущего злодеяния отталкивает человека, считал Достоевский, но предчувствие злодеяния обладает притягательной силой. В черновиках к «Подростку» писатель заметил об этом своем наблюдении: «NB. Это драгоценное психологическое замечание и *новое сведение* о природе человеческой» [8, т. 16, с. 58]. Скажи кто-нибудь художнику Ёсихидэ, что в горящей карете, которая нужна ему для картины, той женщиной, обреченной на сожжение, будет его дочь, он бы ужаснулся и разгневался. Ведь единственную дочь свою, пятнадцатилетнюю девушку, милую, добрую и почитательную, Ёсихидэ любил до безумия и ничего не жалел для нее. И тем не менее предчувствие не отрезвило и не остановило его; перепробовав разные варианты мучений «живой натуры» (эксперименты с учениками), он обращается к своему господину с роковой просьбой.

Акутагава создает ситуацию, когда принцип «все дозволено» проигрывается в режиме наибольшего благоприятствования, в идеальных условиях: человек, дозволивший себе злодеяние в помыслах, испрашивает на него санкцию и получает официальное разрешение. «Я сделаю все, как ты просишь. А можно или нельзя — об этом рассуждать ни к чему», — решает его светлость, освобождая художника от колебаний и рефлексий [1, т. 1, с. 162]. «Сожгу карету! И посажу туда изящную женщину, наряженную придворной дамой. И женщина в карете, терзаемая пламенем и черным дымом, умрет мучительной смертью. Тот, кто замыслил это парисовать, действительно первый художник на свете! Хвалю. О, хвалю!» — зараженный безумием Ёсихидэ, восклицает его светлость; так добро и зло окончательно поменялись местами [1, т. 1, с. 162].

Великое художественное открытие Акутагавы, его несомненный вклад в решение «проклятых» вопросов, которыми мучился Достоевский, — это принципиальное решение конфликта в новелле «Муки ада». Художник Ёсихидэ, увидев в горящей карете свою дочь, не остановил адский спектакль. Теория «все дозволено», когда действительно все дозволено, и разрешено, и санкционировано, не трещит по швам: она срабатывает без всяких поправок на родственников. В тех оптимальных для нее условиях, которые заданы в новелле Акутагавы, вседозволенность, возведенная в ранг закона, обнаруживает заразительную и разрушительную силу. И не только силу, но и коварство: Ёсихидэ, «первый художник на свете», заслуживший якобы право на созерцание человеческих мук и пытки огнем, стал, в свою очередь, объектом такого созерцания. Он испытывает «великое счастье» и «самозабвенный восторг» от видения горящей кареты в огненном столбе. Обезумевший художник, наблюдая смертные муки единственной своей дочери, именно в эти мгновения теряет основное качество — свойство,

способное творить искусство: чувствительность к человеческим страданиям. Восхищение красотой алого пламени и мятущейся в огне женской фигуры — вот беспредельное, безудержное торжество зла, сопровождающееся расчеловечиванием человека.

Тем не менее не для него, художника, устроен его светлостью этот грандиозный спектакль. Возмнивший себя великим и «право имеющим», Ёсихидэ оказывается пешкой, развлечением для пресыщенного владыки. Ибо не Ёсихидэ, а именно его светлость испытывает наслаждение, притом двойное: огненный смерч мстит упрямой девушке, а заодно и ее отцу, дерзнувшему покуситься на привилегию великих: «И только один — его светлость наверху, на галерее, с неузнаваемо искаженным лицом, бледный, с пеной на губах, обеими руками вцепился в свои колени, покрытые лиловым шелком, и, как зверь с пересохшим горлом, задыхаясь, ловил ртом воздух...» [1, т. 1, с. 168].

Созданная же Ёсихидэ на ширме из шелка картина адских мучений не искупила его вины перед искусством и людьми, не компенсировала те действительные мучения, которые произошли по его прихоти. Судьба Ёсихидэ решена однозначно: «Заключив картину на ширмах, он в следующую же ночь повесился на балке у себя в комнате» [1, т. 1, с. 169].

Так утверждается мысль о безудержной эскалации зла в условиях вседозволенности, так наказывается художник, возмнивший себя сверхчеловеком и предавший искусство, так срабатывает диалектика целей и средств, называя вещи своими именами и ставя их на свои места.

В черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевский так формулировал свою задачу, работая над «Главной анатомией романа»: «Непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т. е. так или так объяснить все убийство и поставить его характер и отношения ясно» [8, т. 7, с. 141—142]. Черновики были опубликованы по-русски в 1926 г., за год до смерти Акутагавы, и знать он их никак не мог. Но, внимательнейший читатель романов Достоевского о преступлениях «по совести», Акутагава понял, что так или иначе объяснить убийство — это значит объяснить его мотивы, истинные и мнимые, соотнести цели, средства и результаты действий преступника.

Уже следующая после «Мук ада» новелла, написанная почти одновременно с ней, в июле 1918 г., — «Убийство в век Просвещения» — как бы специально разрабатывает тезис Достоевского о мотивах преступления.

Китабатакэ Гиитиро, высокообразованный врач, знаток театра, англоман, принадлежащий к японской элите, пишет предсмертное письмо-исповедь и адресует его своим друзьям. «Я презренный человек, — утверждает он, — совершивший убийство в прошлом и замышлявший совершить такое же убийство в будущем». Однако помимо признания в преступлении исповедь содержала и нечто другое: «Мне остается жить совсем немно-

го, и именно это заставляет поспешить с рассказом о мотивах, побудивших меня совершить убийство, о том, как оно было совершено, и о том странном состоянии, которое охватило меня после того, как все было кончено» [1, т. 1, с. 172].

Напомним, что первоначально «Преступление и наказание» мыслилось Достоевскому как «психологический отчет одного преступления», как исповедь преступника. Хорошо известно, как долго и мучительно работал Достоевский над формой повествования «Преступления и наказания», обдумывая «от Я» или «не от Я» должен строиться рассказ о преступлении Родиона Раскольникова. Избрав все-таки форму повествования «от автора», Достоевский тем самым отбирает у Раскольникова право на исповедь, как бы не доверяя чистосердечности его покаяния. И действительно, в романе речь идет не о покаянии, а о признании еще не раскаявшегося преступника. О покаянии говорить рано, и возможность нравственного воскрешения Раскольникова Достоевский рассматривает только в самом конце романа как дело будущего. Таким образом, Достоевский-художник прямо связывает форму повествования романа о преступлении с уровнем самосознания преступника, и в этом смысле «самообман» Раскольникова требовал вмешательства автора как раз для того, чтобы «уничтожить неопределенность» и объяснить убийство.

В полном соответствии с этой художественной логикой строит Акутагава новеллу «Убийство в век Просвещения». Только осознав до конца всю глубину своего падения, осмыслив мотивы, цели и результаты содеянного, отваживается Китабатакэ на исповедь, чтобы «раскрыть... свой мерзкий, не поддающийся какому-либо оправданию поступок» [1, т. 1, с. 171]. Только лишившись иллюзий, избавившись от самообмана, решает он на покаяние и на самосуд. «Снова проследить свое прошлое и изложить его на бумаге — значит для меня пережить все заново, — пишет он. — Снова я замышляю убийство, снова совершаю его, снова должен пережить все страдания этого последнего года. Хватит ли сил, выдержу ли я?» [1, т. 1, с. 172].

Этапы эволюции преступника-убийцы, путь его к покаянию очерчены в новелле классически строго и убедительно.

1) *Замысел. Обоснование замысла.*

Китабатакэ давно любит свою кузину Акико. В его отсутствие ее выдают замуж за развратника-богача. Страдая от безнадёжной любви, Китабатакэ убеждается, что Акико несчастлива.

Цель: «Я сам вырву мою сестру Акико из рук сластолюбивого дьявола» [1, т. 1, с. 175]. Китабатакэ уговаривает себя, что задуманное убийство — благородное дело.

Мотивы: «Я хотел покарать разврат, восстановить справедливость» [1, т. 1, с. 175].

Поиски еще более убедительной мотивации: «... я стал тайно наблюдать за Мицумура (муж Акико, своего рода япон-

ский вариант Свидригайлова. — Л. С.). Мне надо было убедиться, действительно ли он такой сластолюб и развратник» [1, т. 1, с. 175].

Собрав пужный материал, Китабатакэ формулирует *концепцию убийства*: «Чума, ниспосланная на человечество, — вот подходящее для него имя! Я понял, что его существование разрушает мораль, угрожает нашим нравственным принципам, а его уничтожение окажет помощь старцам и принесет успокоение юным» [1, т. 1, с. 176]. Так убийца *переименовывает* себя в благодетеля человечества и в орудие справедливости, совершая подмену *целей и мотивов* и впадая в *самообман*. Поэтому *средство* (убийство) и кажется абсолютно оправданным: на одной чаше весов спасенные от чумы разврата «старые и юные», на другой — грязное и опасное для человечества чудовище!

Дополнительная мотивация: Китабатакэ, узнав, что Акико любит не его, а их общего друга, виконта Хонда, записывает в дневнике. «Не могу сдерживать улыбку при мысли о том, что, убив это чудовище Мицумура, помогу моим дорогим виконту и Акико начать счастливую жизнь» [1, т. 1, с. 176—177].

Обоснование убийства завершено.

2) *Осуществление замысла.*

На стадии обоснования замысла у Акутагавы все идет строго по нотам Достоевского. На стадии осуществления замысла убийца из рассказа Акутагавы будто бы исправляет «ошибки» своего предшественника. Хитроумно привлекает жертву (предлагает Мицумуре принять тонизирующую пилюлю). Удачно находит время и место (Мицумура умирает в карете по дороге из театра). Не «пачкается в крови» (преступник не видит жертву в момент ее гибели). Устраняет само подозрение в убийстве (в организме убитого не обнаружено следов отравления, пилюля вызвала кровоизлияние в мозг). Средства убийства куда более «эстетичны», чем в романе Достоевского, более «деликатны», более «отстранены» от убийцы. И сам убийца совершает свое дело гораздо спокойнее и хладнокровнее, а в сам момент, когда должна наступить смерть жертвы, он испытывает почти безумную, безудержную эйфорию.

3) *После преступления. Прозрение.*

Акутагава как будто ставит эксперимент: изменится ли поведение убийцы после преступления, если будут усовершенствованы его средства — «облагорожены» орудия убийства, убраны все его следы и даже не установлен сам факт убийства? Как должен чувствовать себя убийца в ситуации полной безопасности и безнаказанности, имея алиби?

Свой эксперимент-исследование Акутагава проводит со всей тщательностью и скрупулезностью, с подробнейшей фиксацией времени, прошедшего с момента преступления¹².

Итак, убийство совершено 12 июня.

Этап первый — эйфория: «Никогда не был я так счастлив, как в последующие несколько месяцев» [1, т. 1, с. 177]. Эйфо-

рия сопровождается *обязательным* симптомом: преступника тянет на место преступления, чтобы испытать все заново, «видеть то славное поле боя, на котором я одержал окончательную победу» [1, т. 1, с. 178].

Этап второй — сомнения: «Всего несколько месяцев испытывал я радость и удовлетворение. И по мере того как они проходили, мною начало постепенно овладевать страшное искушение, ставшее позором всей моей жизни» [1, т. 1, с. 178]. Важнейшее открытие Акутагавы: преступник мучается не старым преступлением, а замыслом нового; этот замысел пугает его и разрушает самообман. Дневниковые записи преступника, которые включены им в свою исповедь, документально хронотрируют процесс разрушения иллюзий, крушение всей логической системы, обосновавшей необходимость убийства «во благо», «во спасение». Записи от октября, ноября, декабря, марта, зафиксировавшие состояние убийцы в связи с намечающимся браком Акико и виконта, неопровержимо свидетельствуют, что новое убийство созрело и оно неотвратимо. И ровно через год, «июня 12-го дня», на том же месте, в театре Синтомидза, вспоминая жертву, годовщину смерти которой он сегодня тайно отмечает, преступник наконец формулирует для себя причины своей тоски, беспокойства: «На пути домой был настолько поражен внезапно вспыхнувшей в моем мозгу мыслью о мотивах убийства, что забыл, куда направляюсь. Ради кого же я убил Мицумура?! Ради виконта Хонда? Ради Акико? А может быть, ради себя самого? Что я могу ответить на это?» [1, т. 1, с. 179].

Этап третий — крушение. Дневниковые записи, фиксирующие состояние преступника в июле, августе, ноябре, декабре и феврале, обнаруживают, что новое убийство стало *idée fixe*. Роковая коробочка с «теми самыми» пилюлями оказывается в кармане убийцы всякий раз, когда он видит намеченную жертву. Полтора года потребовалось Китабатакэ, чтобы понять истинные мотивы преступления и принять решение. «Самообман — непрерывное и безысходное бегство от самого себя, от своей совести, бегство по замкнутому кругу... — утверждает исследователь „Преступления и наказания“ Ю. Ф. Карякин.— И до тех пор пока человек не остановится, не увидит себя таким, каков он есть на самом деле, пока не ужаснется себе, до тех пор задача избавления от самообмана будет неразрешима по своей природе. Но случись и это, неизвестно еще, что получится. неизвестно, начнется ли возрождение. Ужаснувшись, человек может снова броситься в бегство и бежать, бежать, пока хватит сил...» [11, с. 53].

Художественное исследование самообмана совести, предпринятое Акутагавой и исполненное им «по канве» Достоевского, отобразило и бегство по замкнутому кругу, и ужас самопознания обманывающегося человека¹³. Остановившись, Китабатакэ Гиитиро сказал себе: «Чтобы не убить виконта Хонда, я дол-

жен умереть сам. Я бы мог убить его ради того, чтобы спасти себя. Но чем бы в таком случае я смог бы объяснить мотивы, по которым убил Мицумура? Может быть, я отравил Мицумура, бессознательно стремясь к достижению своих эгоистических целей? В таком случае рушатся мое „я“, моя мораль, мои устои, моя честность. Этого я не смог бы перенести» [1, т. 1, с. 180].

Этап четвертый — приговор. Правда о самом себе непереносима, признавать ее Китабатакэ не хочет почти так же долго, как Раскольников. Признав и ужаснувшись, он бежит в небытие, как Свидригайлов. Решиться на исповедь перед людьми он смог, только устранив самого себя, как Ставрогин. Знаменательно, что ритуал самоубийства совершается в гочном соответствии с обстоятельствами смерти жертвы: Ставрогин повесился, как и его жертва, Матреша; Китабатакэ обрекает себя на смерть такую же, какую принял убитый им Мицумура, — в карете, по дороге из театра, приняв «те самые» пилюли из корбочки.

Новелла «Убийство в век Просвещения» была первой в творчестве Акутагавы, где право на жизнь свою, право на жизнь чужую (преступление) и право на смерть (самоубийство) завязались в один узел. Человек с преступным сознанием, балансируя на грани жизни и смерти, мучительно испытывает себя, анатомируя свою совесть. Категория совести, ее соотношения с общепринятой моралью, добром и злом, ее уязвимость и растяжимость — постоянный предмет творческих размышлений Акутагавы. Вопросы, которые задавал он себе, — это те же «проклятые» вопросы Достоевского и его героев, «русских мальчиков», их вечные «про» и «контра».

В «Словах пигмея», лирико-философских раздумьях-афоризмах, Акутагава разрабатывает одну из серьезнейших, узловых проблем, имеющих самое прямое отношение к проблематике Достоевского. «Как бы то ни было, — пишет Акутагава в главке „Свободная воля и рок“, — если верить в рок, преступления не существует, а значит, теряется смысл наказания, следовательно, наше отношение к преступнику должно быть великодушным. В то же время, если верить в свободу лжи, возникает представление об ответственности и, чтобы избежать паралича совести, нужно к себе самому быть строгим. Чему же верить?» [1, т. 2, с. 235].

Художественное исследование этих сугубо «достоевских» проблем, осуществленное Акутагавой в многочисленных и разнообразных вариантах, необычайно расширило диапазон его творчества, значительно продвинуло японского писателя в познании человека, в разгадке его тайны. «Его взгляд проникает в такие тайники души, куда ранее не заглядывали японские писатели», — считает Л. А. Холодович [20, с. 188]. И куда до него заглядывал только Достоевский, добавим мы.

Человек ответствен не только за свои поступки, действия,

но и за свои помыслы, намерения. «Все дозволено» в мыслях обладает столь же разрушительной силой, сколь и в действиях, потому что стремится к реализации. «Чистая теория» плюс гибкая совесть склонны к попустительству, а от него шаг до преступления. «Я, разумеется, не дам совершиться убийству... Но в желаниях моих я оставляю за собою в данном случае полный простор», — самонадеянно утверждает Иван Карамазов за *два дня* до того, как был убит его отец [8, т. 14, с. 130—132]. «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты, и не остановил убийц», — заявляет Ставрогин наутро после того, как были зарезаны его жена и ее брат [8, т. 10, с. 407].

Принцип реализации подпольного, преступного желания — тема одной из самых тонких психологических новелл Акутагавы — «Сомнение» (1917). Во время страшного землетрясения в Японии под обломками горящего дома гибнет женщина. Несмотря на отчаянные попытки мужа спасти жену, мучительная смерть женщины неизбежна. И тогда он принимает решение убить несчастную, чтобы избавить ее от жестоких страданий. Это решение во время грозной стихии, на фоне безумствующей природы кажется естественным, оправданным и даже гуманным. Но, пережив землетрясение и заглянув в свою душу, герой новеллы, учитель Накамура Гэндо, осознает, что в глубине души хотел смерти жены (физически неполноценной женщины).

Таким образом, здесь Акутагава еще более углубляет и усложняет эксперимент на тему «все дозволено». Если в «Воротах Расёмон» удалось выполнить условие «О, если б я был один», в «Муках ада» — проверить, как далеко заходит теория в выборе жертв, в «Убийстве в век Просвещения» — максимально усовершенствовать средства преступления, то здесь, в «Сомнении», создается ситуация и вовсе уникальная. Разбушевавшаяся стихия не только оставляет человека наедине с миром, не только предоставляет ему случай убить незаметно, не только позволяет замести все следы преступления, но и дает стопроцентное моральное алиби. Благородство, гуманность мотивов убийства кажутся почти неотразимыми. И все-таки спорить с совестью невозможно: она предъявляет человеку крупный счет. Накамуре жизненно необходимо избавиться от сомнения, уничтожить неопределенность в мотивах преступления, иначе эта неопределенность задушит его самого.

«Не оттого ли я убил жену, что с самого начала имел намерение ее убить, а землетрясение предоставило мне удобный случай?.. Не убил ли я жену ради того, чтобы убить? Не убил ли я ее, опасаясь, что, и придавленная балкой, вдруг она все же спасется?» — эти подозрения превращают Накамуру в убогого, несчастного человека [1, т. 1, с. 265—266]. И даже когда сознание своей вины подвигает его на публичное признание, желанное облегчение не приходит; в случившемся с ним он видит симптомы общей страшной болезни. Накамура слышит сума-

шедшим и ведет жалкую жизнь, ему чудится (вспомним последний сон Раскольникова), что всему миру угрожает яд своеволия и вседозволенности. «Но если я и сумасшедший, то не сделало ли меня им чудовище, которое у нас, людей, таится в самой глубине души? Пока живо это чудовище, и среди тех, кто сегодня насмешливо зовет меня сумасшедшим, завтра может появиться такой же сумасшедший, как я...» — рассуждает он [1, т. 1, с. 268]. Приговор Акутагавы суров; даже и через двадцать лет после преступления Накамура продолжает оставаться отверженным: пропасть, отделившую его от людей, ему не перешагнуть. Как и Достоевский, Акутагава не был адвокатом своих героев: за преступление против жизни они несут пожизненное наказание.

Однако в этой новелле есть одна особенность, значительно углубляющая психологический эксперимент Акутагавы, — заголовок. Он допускает возможность и другой трактовки: Накамура жестоко заблуждается. Ужас пережитого землетрясения и трагическая смерть жены действительно омрачили его разум; потребность в страдании понуждает героя искать источник зла в себе. Свидетелей гибели его жены нет и не было, но Накамура сочиняет версию-оговор, которая опирается только на его неосознанные душевные движения, признанные им преступными уже постфактум. Рассказ Накамуры не содержит ни одной детали, которая бы объективно могла подтвердить версию умышленного убийства, — юридически доказать вину Накамуры невозможно. Автор — рассказчик, выслушавший историю Накамуры от него самого, — ни жестом, ни словом не выдал своего отношения к сообщению гостя.

Таким образом, Акутагава намеренно переключает внимание расследования с *обстоятельств* преступления на его *мотивы*. История убийства даже как будто перестает интересовать писателя, ибо все дело — в тех побуждениях, которые однажды привели к нему и могут привести вновь. С криминальной стороны преступление совершается так, что оно может оказаться недоступным расследованию, важно не столько то, кто именно и как именно убил, сколько то, почему и зачем убийство могло произойти, каковы его скрытые мотивы. Углубляясь в тайное тайных человеческого сознания, Акутагава ставит еще более поразительный, чем в «Сомнении», эксперимент.

Речь идет о новелле Акутагавы «В чаще» (1922), которую исследователи гворчества японского писателя единодушно признают литературной загадкой (см., например, [1, т. 1, с. 10—11; 6, с. 186; 20, с. 189]).

В бамбуковой чаще произошло убийство, обстоятельства которого становятся известны от нескольких косвенных свидетелей и трех прямых — разбойника, жены убитого и самого убитого (Акутагава вводит в рассказ одним из свидетелей дух убитого). Весь парадокс ситуации заключен в том, что каждый из трех прямых участников (соучастников?) убийства (самоубий-

ства), излагая три разные версии случившегося, называет убийцей себя (убитый соответственно называет себя самоубийцей).

Тщательный анализ криминальной стороны дела ничего не дает: каждая из очевидных улики, перечисленных в свидетельских показаниях, «работает» во всех трех версиях: найденные сколо убитого гребенка женщины и веревка, которой он был привязан к дереву, теоретически могли оказаться на этом месте в любом из трех вариантов случившегося¹⁴. Тем не менее есть одна деталь, с помощью которой можно легко установить, кто и как убил, можно — при желании «следственных органов». Эта деталь — рана на груди убитого. Если убил разбойник, то рана — от удара мечом; если убила женщина, то рана — от удара кинжалом; если это самоубийство, то кинжальный удар женщины или удар мечом мужчины должен резко отличаться от удара самоубийцы. В принципе то же можно определить и по положению трупа, и по тому, разрезана или развязана найденная веревка.

Однако эти важнейшие для следствия улики в «деле» отсутствуют.

Повествование об убийстве распределено между семью персонажами — дровосеком, странствующим монахом, стражником, старухой, разбойником, женой убитого и духом убитого. Их показания не комментируются: не опровергаются и не подтверждаются. Кажется, Акутагава предельно раздвинул рамки повествования, введя в него семь фактически равноправных голосов, во многом (в главном) не совпадающих друг с другом. Кажется, полифония, многоголосый хор неслиянных голосов полностью вытеснили голос автора, вышли из-под его управления и он не владеет ситуацией, не знает всей правды, не может понять, как все было на самом деле. И здесь позволительно задать вопрос: если повествовательная демократия в новелле столь безгранична, если автор имеет равные права с семью своими персонажами и это не помогает выяснить обстоятельства убийства, почему молчит восьмой персонаж, который по его роли в событиях обязан доискаться до правды? Этот восьмой персонаж — судейский чиновник, которому дают показания на допросе дровосек, странствующий монах, стражник, старуха и разбойник.

Акутагава оставляет присутствие этого важнейшего участника следствия безмолвным; писатель не привлекает для участия в следствии, скажем, лекаря, который мог бы точно определить, чем был убит самурай — мечом или кинжалом. Таким образом, полифония в загадочной новелле ограничена, выборочно и управляема; ситуация строго контролируется автором, который намеренно переводит русло следствия в область самосознания и самооценки каждого из участников убийства. Ибо дело не в том, кто именно из них убил, а в том, что каждый из трех участников преступления мог его совершить! Признания:

разбойника, самурая и женщины содержат и ложь и правду, так как не столько рисуют картину происшедшего, правдивую в отдельных деталях, сколько пытаются создать тот «образ себя», который и диктует каждому из трех особую линию поведения.

И каждый из трех лжет именно потому, что стремится представить себя в выгодном свете, каждый скрывает правду о себе, ту, которая привела в конечном счете к преступлению. Оказывается, легче взять вину на себя, признаться в убийстве, даже если его не совершил, чем покаяться в подлости и низости. Лучше изобразить себя благородным разбойником, чем циничным и коварным насильником; романтичнее выглядеть обещанным, оскорбленным и предательски отвергнутым мужем, чем сознаться, что стал жертвой собственной алчности; пристойнее слыть мстительницей за поруганную честь и позор, чем женой, предавшей мужа и требовавшей для него смерти от руки насильника.

Итак, формальное признание легче покаяния; самообман способен устоять даже перед угрозой наказания. Правда о самом себе непереносима, потому легче признаться в убийстве, чем отрицать причастность к нему. Не выявляя одного фактического преступления, Акутагава обвиняет всех троих: разбойника — за обман и насилие, женщину — за гордыню, эгоизм и предательство, самурая — за жадность и алчность.

Так, свою вину в смерти отца Федора Павловича Карамзова со временем начинают осознавать и Дмитрий, не убивший, но хотевший убить, и Иван, не убивший, но научивший другого, и Алеша, не убивший, но и не воспрепятствовавший убийству.

Новелла «В чаще» сделана не по рецепту «Братьев Карамзовых» — думать так было бы ошибочно. Но несомненно одно: идеи и образы Достоевского — это тот золотой ключик, которым открываются двери самых недоступных крепостей Акутагавы. И это глубоко закономерно: в решении вопросов «вечных» и «проклятых» у смелого экспериментатора Акутагавы не было более авторитетного духовного руководителя, чем Достоевский.

V. Право на смерть: исповедь и самоубийство

Чем больше задумываешься над феноменом творческого воздействия идей и образов Достоевского на творчество Акутагавы, тем более глубоким оно представляется, тем сильнее, острее кажется близость японского писателя и его русского предшественника в решении многих важнейших, ключевых вопросов творчества.

Это не значит, что мы игнорируем сугубо японскую специфику творчества Акутагавы, самобытное и глубоко националь-

ное его наследие (в этом разберутся специалисты-японоведы) или хотим приписать русскому влиянию на японского писателя большую роль, чем оно имело место в действительности. Однако тот факт, что в Японии и далеко за ее пределами за Акутагавой закрепилось определение «японский Достоевский», говорит сам за себя.

Читая Акутагаву глазами русского читателя Достоевского, помещая произведения японского писателя в координаты творчества автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», всякий раз убеждаешься в справедливости такого определения. И речь, как мы видели, идет отнюдь не о простом сходстве тем или сюжетов, образов или мотивов, а о принципе изображения человека.

Акутагава, разумеется, не мог, не успел прочитать книгу М. М. Бахтина о Достоевском — она вышла через два года после смерти японского писателя. Но Акутагава постиг, вполне в духе русского ученого, принцип изображения внутреннего мира героев Достоевского. «Всякий настоящий читатель Достоевского, — пишет Бахтин, — который воспринимает его романы не на монологический лад, а умеет подняться до новой авторской позиции Достоевского, чувствует это особое активное расширение своего сознания... Авторская активность Достоевского проявляется в доведении каждой из спорящих точек зрения до максимальной силы и глубины, до предела убедительности. Он стремится раскрыть и развернуть все заложенные в данной точке зрения смысловые возможности» [2, с. 92—93].

Акутагава вслед за Достоевским доверяет своему герою самому сказать о себе главное слово, максимально выявляет его точку зрения, провоцирует на правду о самом себе. Видимо, неслучайно большинство произведений Акутагавы написано от первого лица — героя, очевидца событий или рассказчика. И вновь напрашивается сравнение: из 34 законченных художественных произведений Достоевского, включая и 6 произведений из «Дневника писателя», 23 написаны от первого лица. Акутагаве, как и Достоевскому, необходимо дать герою возможность говорить от своего имени на пределе искренности. Акутагава, как и Достоевский, использовал все средства для этого: в его повеллы активно включаются исповеди, признания, дневники героев, их переписка, свидетельские показания, разговоры вслух «с самим собой». Соблазн полной искренности в исповеди очень волнует Акутагаву. «Признаться во всем до конца никто не может. В то же время без признаний выразить себя никак нельзя», — писал он в «Словах пигмея» [1, т. 1, с. 236].

И какими бы еще другими причинами, в том числе традициями японской и западноевропейской литературы, ни стали бы мы объяснять мощную исповедальную стихию в творчестве Акутагавы, сам он формулировал это весьма определенно: «Я вспомнил Раскольникова и почувствовал желание испове-

даться...» [1, т. 2, с. 388]. Так же как у Достоевского, исповедь у Акутагавы — не просто средство душевной гигиены, способ самопознания. Это роковой, последний шаг человека, втянутого в фатальный круг страстей и трагических переживаний, последний шанс выиграть сражение со смертью. Как правило, герои Акутагавы сразу после исповеди рассчитываются с жизнью сполна — кончают самоубийством. Исповедь, предсмертный дневник как бы входят в ритуал приготовления к смерти; человек, решившийся на исповедь, у Акутагавы обреченный человек — классический этому пример мы видели в новелле «Убийство в век Просвещения». Исповедь становится как бы центром трагически неизбежного круга: страсти и преступления — исповедь и признание — самоубийство и небытие.

Исследователи творчества Акутагавы давно подметили важную особенность: заметно усилившийся автобиографизм последних произведений писателя. В «Заметках „Тёкодо“», написанных за два года до смерти, в 1925 г., в главке «Признание» Акутагава пишет: «Вы часто поощряете меня: „Пиши больше о своей жизни, не бойся откровенничать!“ Но ведь нельзя сказать, чтобы я не был откровенным. Мои рассказы — это до некоторой степени признание в том, что я пережил. Но вам этого мало. Вы толкаете меня на другое: „Делай самого себя героем рассказа, пиши без стеснения о том, что приключилось с тобой самим“» [1, т. 2, с. 260].

Оставим в стороне специальный литературоведческий вопрос о том, насколько автобиографизм позднего Акутагавы имеет отношение к эгобеллетристике. Мы хотим отметить другое: Акутагава, как нам кажется, создает исповедальную прозу вовсе не для того, чтобы, как эгобеллетристы, сделаться главным героем повествования. Напротив, он становится главным героем своих произведений для того, чтобы исповедаться. Акутагава, который долгое время ставил искуснейшие, изощреннейшие психологические эксперименты над своими героями, мало-помалу оказался втянутым в жестокий эксперимент над самим собой. И опять это эксперимент «в духе» Достоевского. Повесть «Зубчатые колеса», написанная за несколько месяцев до смерти писателя, становится своеобразным трагическим дневником, регистрирующим патологические изменения души человека в его неудержимом стремлении к самоистреблению. «Школа» Достоевского в этой повести особенно ощутима; ближайший аналог — предсмертный дневник самоубийцы Крафта (из «Подростка»), который записывал и хронометрировал свои последние ощущения и переживания.

Акутагава ясно осознавал причастность к героям Достоевского, к их духовному опыту. «Разумеется, я любил Достоевского еще десять лет назад», — писал он в «Зубчатых колесах» [1, т. 2, с. 387]. В повести рассказывается поразительный эпизод: движимый моментальным интуитивным чувством, Акутагава берет у знакомого старика «Преступление и наказание», с

тем чтобы перечитать роман и рассеять страх перед безумием, преследовавшим его. Но в роман о Раскольнике случайно оказался вплетен фрагмент из «Братьев Карамазовых». «В ошибке брошюровщика и в том, что я открыл именно эти сверстаные по ошибке страницы, я увидел перст судьбы и волей-неволей стал их читать. Но не прочитал и одной страницы, как почувствовал, что дрожу всем телом. Это была глава об Иване, которого мучит черт... Ивана, Стриндберга, Мопассана или меня самого в этой комнате...» [1, т. 2, с. 390].

И здесь нам важно подчеркнуть одно обстоятельство. Акутагава, блистательный мастер новеллы, признанный японский писатель, образованнейший человек, талантливый читатель и знаток Достоевского, вчитываясь в произведения великого русского писателя, включался в диалог не столько с ним самим, автором-творцом, сколько с его героями. По сути дела, Акутагава чувствовал себя одним из героев Достоевского, а порой почти осознанно отождествлял себя с его персонажами. Видимо, это было у Акутагавы специфическим принципом постижения литературного произведения. Каждый этап духовного развития героя самого писателя проходил под знаком конкретного художественного образа или имени — Стриндберга, Флобера, Толстого, Мериме и их героев, но в минуты роковые, в мгновения, когда катастрофа ощущалась как неминуемая и неизбежная, Акутагава неизменно апеллировал к опыту творчества Достоевского.

Страх перед приближающимся безумием, трагическое ощущение непоправимого разрушения душевного механизма, распад сознания неумолимо вели Акутагаву к единственно реальному для него выходу — самоубийству. В то же время его самоубийство имело, как указывают исследователи, и идейный аспект; глубоко прочувствованное писателем трагическое мироощущение «конца века» в немалой степени было причиной его гибели.

Мысль о самоубийстве появляется, если судить по десяткам новелл Акутагавы, за несколько лет до его смерти. Причины, обстоятельства, ритуал и акт самоубийства разработаны Акутагавой в мельчайших подробностях. Если собрать вместе все случаи самоубийств в произведениях Акутагавы, все объяснения этих случаев от автора, все исповеди самоубийц, получится поразительная картина. Конечно, во многом она, безусловно, запечатлела японские традиции и обычаи: легко расставаться с жизнью, совершая харакири, считать готовность без раздумий покончить с собой особой доблестью.

Но тогда, когда безумие и неминуемое самоубийство грозят не персонажу, а самому Акутагаве («Зубчатые колеса», «Жизнь идиота», «Диалог во тьме», «В стране водяных»), тогда писатель мыслит, чувствует и страдает не как японский средневековый самурай, а как интеллигент европейского склада. А может быть, и еще точнее — как самоубийцы Достоевского: Свидри-

гайлов, Крафт, Ипполит Терентьев, Кириллов, Ставрогин. Это самоубийцы, избравшие свой исход по велению категорического императива, самоубийцы теоретики и исследователи, до последнего мгновения изучающие себя, мужественно и трезво взвешивающие свои шансы на жизнь и до последнего сопротивляющиеся смерти. Так и Акутагава: находясь на краю пропасти, он стремится запечатлеть свой страх и свое отчаяние, заглянуть в бездну небытия, чтобы оставить живущим некое свидетельство — отчет о неизбежном самоубийстве.

В десятках записей Акутагава пытается осмыслить право человека на самовольное лишение себя жизни, сформулировать credo будущего самоубийцы:

«Я боюсь смерти. Но умирать нетрудно. Я уже не раз набрасывал петлю на шею. И после двадцати секунд страданий начинал испытывать даже какое-то приятное чувство. Я всегда готов без колебаний умереть... Может быть, я не из тех, кто умирает в своей постели... Я не раз хотел покончить с собой. Например, желая, чтобы моя смерть выглядела естественной, я съедал по десятку мух в день» («Диалог во тьме» [1, т. 2, с. 267, 269]).

Акутагава пристрастно собирает факты о тех, кто стал или пытался стать самоубийцей. «Известно ведь, что и этот святой (Толстой. — Л. С.) испытывал иногда ужас перед перекладной на потолке своего кабинета» («В стране водяных» [1, т. 2, с. 331]). «Оскар Уайльд, находясь в тюрьме, не раз замыслил самоубийство. И не покончил он с собой только потому, что у него не было способа это сделать» («Диалог во тьме» [1, т. 2, с. 271]).

«Вопрос: Все твои друзья — самоубийцы? Ответ: Отнюдь нет. Правда, например, Монтень, оправдывающий самоубийства, является одним из моих наиболее почитаемых друзей. А с этим типом Шопенгауэром — этим пессимистом, так и не убившим себя, — я знаться не желаю» («В стране водяных» [1, т. 2, с. 336]). «Человеческая жизнь похожа на Олимпийские игры под началом сумасшедшего устроителя. Мы учимся бороться с жизнью, борясь с жизнью. Тем, кто не может без негодования смотреть на такую глупую игру, лучше скорее отойти от арены. Самоубийство, несомненно, тоже хороший способ»; «Из всего, что свойственно богам, наибольшее сожаление вызывает то, что они не могут совершить самоубийство»; «... если по какому-нибудь случаю мы почувствуем очарование смерти, не легко уйти из ее круга. Больше того, думая о смерти, мы как будто описываем вокруг нее круги» («Слова пигмея» [1, т. 2, с. 237, 240, 254]).

Эти записи — потрясающий человеческий документ: Акутагава как бы убеждает самого себя, что самоубийство — единственный способ избежать злого демона конца света — надвигающегося безумие. И в то же время это одна из самых мужественных и вдохновенных попыток в истории литературы XX в. пре-

одолеть страх безумия и страх смерти через творчество. В состоянии полной обреченности, трагически ощущая зловещие симптомы угасания духа, Акутагава продолжает творить — писать, познавать себя, разбираться в хаосе своих переживаний, находящихся уже на грани, а то и за гранью нормального. И ему удается не только зафиксировать болезненные изменения своего сознания, но и создать истинные шедевры.

Читая эти последние произведения Акутагавы, ощущаешь, как мучительно преодолагает себя писатель. «Зубчатые колеса», написанные в марте—апреле 1927 г., заканчиваются буквально криком отчаяния: «Писать дальше у меня нет сил. Жить в таком душевном состоянии — невыразимая мука! Неужели не найдется никого, кто бы потихоньку задушил меня, пока я сплю?» [1, т. 2, с. 395]. Но и после этого Акутагава написал еще одну повесть — «Жизнь идиота», итоговое произведение, своего рода литературное завещание, где смог оглянуться и посмотреть на себя и свою судьбу глазами честными, трезвыми и предельно искренними.

Творчество как единственный шанс выжить, как спасительное средство от гибели, безумия и распада личности, как прибежище в трагическом хаосе жизни — главнейший, вдохновеннейший мотив писем, дневников, публицистики Достоевского. На всех этапах писательского пути, в самые роковые моменты судьбы Достоевского спасало, «вытаскивало» его творчество, ответственность перед своим призванием, верность предназначению. «...если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках!» — восклицал Достоевский в письме к брату перед отправкой в Сибирь [8, т. 28, кн. 1, с. 163]. И, проводя четыре года на каторге в условиях полного запрета на творчество, все-таки он писал, работал — тому доказательство беспрецедентная «Моя тетрадка каторжная». «Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла», — писал Достоевский жене в 1867 г., в разгар своей пагубной страсти — игры в рулетку, когда он проигрывался до нитки, оставляя Анну Григорьевну и без денег, и без самых необходимых вещей [8, т. 28, кн. 2, с. 235]. И вот через год был написан «Идиот»; герои Достоевского сходили с ума, убивали других и кончали жизнь самоубийством, но сам он работал до изнеможения — писал, думал, преодолевая, в сущности, те же страсти и те же страдания, которыми мучались его герои. А впереди были «Бесы», «Подросток», «Дневник писателя», «Братья Карамазовы».

В «Зубчатых колесах» есть главка «Красный свет». «Я... устав от работы, — пишет Акутагава, — раскрывал историю английской литературы Тэна и просматривал биографии поэтов. Все они были несчастны, даже гиганты елисаветинского двора, даже выдающийся ученый Бен Джонсон дошел до такого нервного истощения, что видел, как на большом пальце его ноги начинается сражение римлян с карфагенянами. Я не мог удержаться от жестокого злорадства» [1, т. 2, с. 386].

Трудно сказать, насколько хорошо мог знать Акутагава биографию Достоевского. Можно представить себе, что известные ему факты из жизни русского писателя — гражданская казнь, каторга и ссылка, тяжелые болезни, в том числе и мучительные припадки эпилепсии, ежедневно грозившие потерей умственных способностей, а то и смертью, непрерывная нужда, пагубная страсть игрока — могли производить на Акутагаву чрезвычайно тяжелое, гнетущее впечатление.

Но мы почти с уверенностью можем сказать, что, досконально зная и глубоко понимая трагедию Раскольникова и Ивана Карамазова, помня наперечет всех самоубийц Достоевского, Акутагава вряд ли имел представление о необычайном мужестве самого писателя и его необыкновенной воле к жизни.

«В человеке бездна тягучести и жизненности, и я, право, не думал, чтоб было столько, а теперь узнал по опыту» [8, т. 28, кн. 1, с. 158]. «Я ожидал гораздо худшего и теперь вижу, что жизненности во мне столько запасено, что и не вычерпашь», — писал Достоевский из Петропавловской крепости, ожидая решения своей участи [8, т. 28, кн. 1, с. 160]. «Жизнь — дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья. Si jeunesse savait*!» — восклицал Достоевский в тот день, когда ему прочли приговор, заменивший каторгой смертную казнь [8, т. 28, кн. 1, с. 164].

В разгар своей творческой деятельности, когда только что были закончены «Бесы», Достоевский оставил запись в альбоме жены поэта П. А. Козлова О. А. Козловой: «... несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо: люблю жизнь для жизни и, серьезно, все чаще собираюсь *начать* мою жизнь. Мне скоро пятьдесят лет, а я все еще никак не могу распознать: оканчиваю ли я мою жизнь или только лишь ее начинаю. Вот главная черта моего характера; может быть, и деятельности» [8, т. 27, с. 119]. И за месяц до смерти Достоевский, которого принято считать мрачным и болезненным ипохондриком, еще только формулировал свой главный художественный принцип — принцип гуманистического творчества: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [8, т. 27, с. 65].

«Когда говорят, что Достоевский „завоевал мир“, боюсь, что большей частью это означает на деле: не Достоевский, а пока лишь его персонажи (не из лучших) завоевали мир», — пишет Ю. Ф. Карякин [9, с. 203]. В этом смысле Акутагава, по-видимому, не был исключением. В предисловии к неосуществленному русскому изданию своих сочинений он писал: «Даже молодёжь, незнакомая с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Из одного этого яс-

* Если бы молодость знала! (франц.).

но, насколько нам, японцам, близка Россия... Пишет это японец, который считает ваших Наташу и Соню своими сестрами» (цит. по [6, с. 7]).

Вряд ли можно утверждать, что, зная Акутагава больше о судьбе Достоевского, чувствуешь он острее могучее жизнелюбие и жизнотворчество русского писателя, разгляди основное свойство его личности и художнического дара («люблю жизнь для жизни»), путь Акутагавы сложился бы иначе. Но ведь и сам Достоевский позволял себе фантастические мечтания вроде знаменитого: «Жил бы Пушкин долее...»

Тем не менее, окидывая взглядом все творчество Акутагавы под углом зрения русского читателя и почитателя Достоевского, невольно ощущаешь какую-то роковую невстречу: художник, так глубоко и самобытно, так проникновенно доверившийся идеям и образам одного из главных своих учителей в искусстве, непременно должен был стать и самым талантливым его учеником в жизни. Тут нет никакой мистики; и в Индии, и в Китае, и в Японии тысячи людей становились, например, толстовцами, считая русских писателей не просто мастерами литературы, но Учителями жизни.

Акутагава, как еще мало кто другой из читателей и последователей Достоевского, был готов к этой роли. «Акутагава Рюноскэ! Акутагава Рюноскэ! Вцепись крепче корнями в землю! Ты — тростник, колеблемый ветром. Может быть, облака над тобой когда-нибудь рассеются. Только стой крепко на ногах. Ради себя самого. Но и не принижай себя. И ты воспрянешь», — писал о себе Акутагава еще за полгода до смерти [1, т. 2, с. 273].

В повести «Жизнь идиота» есть одна поразительная глава — «Пленник», предпоследняя в повести, предшествующая финальной — «Поражению». Здесь Акутагава рассказывает об одном из своих друзей, который сошел с ума от тоски и одиночества. «— Мы с тобой захвачены злым демоном Злым демоном „конца века“! — говорил ему тот, понижая голос. А через два-три дня на прогулке жевал лепестки роз. Когда приятели поместили его в больницу, он вспомнил терракотовый бюст, который когда-то ему подарили. Это был бюст любимого писателя его друга, автора „Ревизора“. Он вспомнил, что Гоголь тоже умер безумным, и неотвратимо почувствовал какую-то силу, которая поработила их обоих» [1, т. 2, с. 413].

Достоевский был одним из тех редких художников в мировом искусстве, кто всю жизнь боролся с «демонами» вокруг себя и в себе и преодолевал их. Акутагаве не хватило жизни узнать об этом.

Н. Н. Страхов в беседе с Л. Н. Толстым как-то высказался о Ф. М. Достоевском: «Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен, что списывает с действительности и что такова именно душа человеческая» [19, т. 19,

с. 250—251]. Толстой возражал Страхову: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» [19, т. 19, с. 250].

Это письмо Толстого было написано 3 сентября 1892 г. — в год рождения Акутагавы Рюноскэ.

Примечания

¹ Образ «мертвого дома» возникает и в рассказе Акутагавы «Обезьяна» — по ассоциации с военной тюрьмой в Урага (см. [1, т. 1, с. 70]).

² В 1885 г., как сообщает Роман Ким, появилась книга кандидата словесности Цубоути Сёё «Сокровенная суть романа», в которой сформулировано разделение литературы на «высокую» и «низкую»: «высокая» — для интеллигентов, элиты, читающей «для поддержания интеллигентного престижа, а не для поисков занимательности», «низкая» — для развлечения. Под влиянием сочинения Цубоути Сёё японская литература «конца века» превратилась, по словам Р. Кима, «в выставку психографических упражнений, психоаналитических протоколов, коллекцию опытов описания потайных углов микрокосма самих авторов и их близких знакомых» [12, с. 30—31].

³ «Ворота Расёмон» — не первая по счету новелла Акутагавы. Ей предшествовали «Старость» и «Юноша и смерть», написанные в 1914 г. и опубликованные в журнале «Синситё». Однако эти две новеллы остались не замеченными читателями и критиками.

⁴ См., например: «Первая мировая война затронула Японию лишь косвенно. Участие ее на стороне союзников ограничилось захватом Циндао — операция почти совершенно бескровная, стоившая Японии минимальных сил и средств. Таким образом, война ее фактически почти не коснулась. Японское общество не жило войной, война была для него чем-то далеким» [6, с. 30].

⁵ В. С. Гривнин говорит о политической слепоте Акутагавы, цитируя его письмо к школьному товарищу от 10 ноября 1914 г.: «После того как началась война, немецкие книги не приходят, и это создает немалые трудности. Сейчас в университете читают лекции о Канте, а книг нет, и я чувствую себя не совсем уверенно. Отсутствие книг заставляет ощущать, что идет война, а все остальное даже и мысли у меня не вызывает, что сейчас мировая война. К тому же я, в общем, сочувствую Германии» [6, с. 29].

⁶ Сюжет повести «Расёмон», содержащейся в «Кондзяку-моногатари», как сообщают исследователи, весьма лаконичен: вор тайком пробирается на верхний ярус ворот Расёмон, где видит старуху, вырывающую волосы из головы мертвой женщины. Вор срывает одежду с трупа и со старухи и исчезает. Никаких исторических, социальных и прочих деталей повесть из средневекового сборника не содержала.

⁷ Учитель Акутагавы — Нацумэ Сосэки, классик японской литературы, знаток старинных японских текстов, признавался своему ученику, что сюжет «Расёмон» ему неизвестен (см. об этом [6, с. 39]).

⁸ Об этом пишут все без исключения советские исследователи творчества Акутагавы со ссылкой на японских критиков и биографов писателя (см. [6, с. 76]).

⁹ Совпадения новеллы Акутагавы с повестью Гоголя действительно почти дословны. См., например: «Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: „Оставьте меня, зачем вы меня обижаете“. И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены» («Шинель» [5, т. 3, с. 118]); «Лишь когда издевательства переходили все пределы, например когда к узлу волос на макушке ему прицепляли клочки бумаги или привязывали к ножам

его меча соломенные дзори*, тогда он странно морщил лицо — то ли от плача, то ли от смеха — и говорил: „Что уж вы, право, нельзя же так...“ Те, кто видел его лицо или слышал его голос, ощущали вдруг укол жалости» («Бататовая каша» [1, т. 1, с. 49]).

¹⁰ Л. А. Холодович считает даже, что концовка «Бататовой каши» символична; тот факт, что «гои торопливо схватились за нос и громко чихнули в серебряный котелок» [1, т. 1, с. 64], исследователь интерпретирует как «бунт маленького человека против собственной духовной приниженности», и бунт этот «сродни тем „вызовам“, „надрывам“, которые так характерны для героев Достоевского» [20, с. 185].

¹¹ Ким Рехо пишет об этом следующее: «В произведениях Достоевского японских читателей тех лет (речь идет о конце века — 80-х и 90-х годах. — Л. С.) привлекала главным образом связь его творчества с жизнью, а не абстрактно-психологические или нравственно-религиозные мотивы произведений русского писателя... Творчество Достоевского осмысливалось применительно к процессам, происходившим в японской литературе» (см. [17, с. 152]).

¹² Так и в «Преступлении и наказании» состояние Раскольникова до и после убийства обстоятельно хронометрируется. Читатель может проследить этапы самосознания героя за полгода, за полтора месяца, за день до убийства, через несколько дней после него, за час до явки в полицию, через полтора года после преступления (см. об этом [11, с. 20—21]).

¹³ В «Словах пигмея» Акутагава писал о том, как люди обманывают себя искуснейшим образом: «Самообман распространяется не только на любовь. Лишь в редких случаях мы не окрашиваем действительность в те тона, что нам хочется... Самообману подвержены, как правило, и политики, которые хотят знать настроения народа, и военные, которые хотят знать положение противника, и деловые люди, которые хотят знать состояние финансов. Я не отрицаю, что разум должен это корректировать. Но в то же время признаю и существование управляющего всеми людскими делами случая. И, может быть, самообман есть вечная сила, управляющая мировой историей» [1, т. 2, с. 233].

¹⁴ Литературовед В. Н. Захаров, сравнивая сюжет и фабулу новеллы «В чаще», считает все-таки, что убила самурая его жена: «две детали» (развязанная веревка и гребень возле убитого) подтверждают признание женщины, не сказавшей, впрочем, всей правды о преступлении (по версиям разбойника и самурая, женщина не была возле связанного мужа, не развязывала веревку и, естественно, не могла обронить гребень). Это обстоятельство меняет смысл произведения. Всесилие лжи в сюжете разрушается фабулой. Так что дело не в том, что ложь — закон человеческого существования, а в том, кто скажет правду. Разгадка тайны дознания о преступлении заключена не в сюжете, а в фабуле рассказа [10, с. 135—136]. Однако этим наблюдениям исследователя противоречит текст. «Подавляя рыдания, я развязала веревку на трупе» — это сказала женщина. «Я развязал его и сказал: будем биться на мечах. Веревка, что нашли у корней дерева, это и была та самая, которую я тогда бросил» — слова разбойника. «Когда жена убежала, разбойник взял мой меч, лук и стрелы и в одном месте разрезал на мне веревку» — это слова самурая. Как видим, во всех трех случаях улика — веревка, найденная у трупа, — неизменна. То же и с гребнем: во всех трех случаях женщина так или иначе оказывалась возле привязанного к дереву мужа и могла обронить гребень.

Л и т е р а т у р а

1. Акутагава Рюноске. Избранное в двух томах. М., 1971.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М., 1953—1959.
4. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в семи томах. М., 1977.

* Дзори — тип обуви.

6. *Гривнин В. С.* Акутагава Рюноске. Жизнь, творчество, идеал. М., 1980.
7. *Григорьева Т.* Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности. М., 1983.
8. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972—1988.
9. *Ф. М. Достоевский и мировая литература. «Круглый стол».*— Иностранная литература. 1981, № 1.
10. *Захаров В. Н.* О сюжете и фабуле литературного произведения. Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.
11. *Карякин Ю. Ф.* Самообман Раскольникова. М., 1976.
12. *Ким Р.* Три дома напротив соседних два. М., 1934.
13. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. Статьи. М., 1966.
14. *Конрад Н. И.* Очерки по истории японской литературы. М., 1972.
15. *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.
16. *Пас Октавио.* Наш великий современник Достоевский.— Курьер ЮНЕСКО. 1982, март.
17. *Рёхо К.* Творчество Достоевского и японская литература конца XIX в.— Русская классика в странах Востока. М., 1982.
18. *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. М., 1970.
19. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в двадцати двух томах. М., 1978—1985.
20. *Холодович Л. А.* Достоевский и японская проза первой четверти XX века.— Русская литература. 1975, № 2.

В. А. Гришина

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЯПОНСКОЙ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
20—30-х годов XX в.**

Сегодня факт огромной популярности произведений Ф. М. Достоевского в Японии общеизвестен. Причем в большей степени, нежели собственно «литературное» воздействие (скажем, влияние поэтики), на писателей других стран оказали мировоззренческие идеи Достоевского, нашедшие отклик в умах и в творчестве представителей самых разных литературных направлений.

В соответствии с требованиями времени и в зависимости от насущных задач, которые предстояло решать национальной литературе в те или иные годы, менялся и ракурс рассмотрения наследия Ф. М. Достоевского и у нас в стране, и за рубежом. Известно, что произведения Ф. М. Достоевского, взгляды великого писателя неизменно вызывали разные и нередко прямо противоположные толкования. Для иллюстрации нашего наблюдения мы рассмотрим процесс восприятия и интерпретации Достоевского в Японии в 20—30-е годы XX в.

В японской литературе эти годы были временем зарождения и наивысшего расцвета так называемой пролетарской литературы, которая, унаследовав лучшие черты течения «натурализма» — пафос разоблачительства уродливых, неприглядных сторон капиталистической действительности, — не ограничивалась критикой социальной несправедливости, она звала к революционному переустройству жизни. «Пролетарская литература первая проявила интерес к сопоставлению „Преступления и наказания“ Достоевского с современным обликом эпохи, — писал переводчик и знаток русской литературы Накамура Хакуё. — Именно данное произведение послужило поводом для постановки пролетарскими литераторами вопроса, — правомерно ли обходить молчанием человека с трагической судьбой» (см. [5, с. 158—159]).

Ради истины следует сказать, что остросоциальное звучание романа было замечено гораздо раньше. Выдающийся критик и публицист Китамура Тококу (1868—1894) вскоре после выхода в Японии первой части романа в переводе Утида Роана написал в 1892 г. литературно-критическую статью, свидетельствующую о том, что Достоевский был воспринят им как художник-обличитель, правдиво раскрывающий трагедию человека, отважившегося на бунт, чтобы вырваться из тисков общества. Китамура Тококу таким образом полемизировал с критиками, уви-

девшими в романе лишь уголовную историю об убийстве старухи-процентщицы или же дидактическую установку в духе старой японской литературы «поощрения добра и наказания зла». О глубоком проникновении Китамура Тококу в сущность романа Достоевского свидетельствует его высказывание: «Убийство не всегда совершается из-за каких-то реальных, осязаемых причин. И основанием для него необязательно является месть или принцип „кандзэн тэаку» („поощрение добра и наказание зла“). Когда я читал первый том „Преступления и наказания“, то на протяжении всей книги видел следы ужасающей трагедии и кровавых убийств. В самом деле, разве вино не убивает отставного чиновника? А падение этого чиновника разве не убивает его несчастную жену? Его невинную дочь? То, что именуется развратом, моральным падением, это и есть духовная смерть» И далее Китамура Тококу заключает, что главный смысл этого произведения состоит в показе того, «какие страшные силы таятся в недрах мрачного, темного общества», как эти силы «толкают образованного, мыслящего человека на преступление, совершить которое не решился бы и некультурный, неразмышляющий человек». Затем, анализируя поведение Раскольникова, Китамура Тококу делает решительный вывод: «...только общество, находящееся в состоянии хаоса, явилось единственной причиной, заставившей героя этого романа действовать так, как он действовал» [9, с. 87].

За три десятилетия, прошедшие со времени выхода первого перевода «Преступления и наказания» в 1892 г. и до появления пролетарской литературы, составила своеобразная история восприятия и интерпретации произведений Достоевского. Пролетарские писатели вслед за Китамура Тококу видели в Достоевском защитника бедных людей, писателя, который, не страшась исследовать и бичевать темные стороны жизни, ищет и то, что издавна называют вечными истинами.

Одним из пролетарских писателей, испытавших благотворное воздействие творчества Достоевского, был Хаяма Ёсики (1894—1945). Его романы «Люди, живущие на море» и «Корабль без матросов», рассказ «Проститутка» и другие произведения были восторженно встречены единомышленниками, как читателями, так и собратьями по перу. Даже представители буржуазной критики, отвергавшие до тех пор пролетарскую литературу как малохудожественную, были вынуждены признать эстетическую ценность произведений этого писателя. Эмоционально насыщенный, метафорически богатый стиль повествования, страстная позиция автора в защите париев общества снижали Хаяме Ёсики широкую известность. Мастерство и самобытность творчества Хаямы Ёсики не вызывают сомнений. Не будет преувеличением и утверждение, что «раскрытию», реализации таланта в немалой степени способствовало увлечение японского автора русской литературой в ту пору, когда он только-только ступил на стезю писательского труда. Особенно силь-

ное впечатление на начинающего писателя произвели книги Достоевского и Горького. Именно они стали для Хаямы Ёсики учителями, оказавшими влияние на его творчество и жизнь. «Я читал Горького и Достоевского не просто для того, чтобы наслаждаться литературой,— писал впоследствии Хаяма Ёсики в „Литературной автобиографии“, рассказывая о времени работы над романом „Люди, живущие на море“. — Проходя в их идеи, я стремился содержание произведений сделать содержанием своей жизни. Может быть, это глупо, но мне страшно хотелось жить так же, как Челкаш и Раскольников» [7, с. 169].

Это высказывание Хаямы весьма примечательно. Японский писатель объединил имена героев Горького и Достоевского отнюдь не случайно, а следуя логике своего восприятия «Преступления и наказания». Причем, заметим, подобный подход к произведениям Достоевского был характерен для большинства представителей японской пролетарской литературы 20-х годов. На наш взгляд, восприятие творчества Достоевского определялось тогда наличием мотивов критической оценки окружающей действительности, реалистически и с большой силой выразительности изображаемой русским писателем. Ведь автор «Униженных и оскорбленных», «Бедных людей», «Господина Прохарчина» сумел раскрыть всю меру униженности и социальных страданий бедных людей и тем самым обнажил язвы российского общества. «С самого начала творческого пути Достоевского волновала, по собственному признанию, судьба „девяти десятых человечества“, нравственно растоптанных в условиях современного ему строя жизни» [1, с. 330]. Эта сторона творчества русского писателя неизбежно должна была привлечь внимание пролетарских авторов в Японии, ставивших основной целью своей литературной деятельности изображение нищенского и крайне униженного положения японских трудящихся, показ пробуждения их самосознания, начало понимания своей роли в переустройстве жизни.

В свете оценки Достоевского как писателя остросоциального, выступившего в защиту «униженных и оскорбленных», становится вполне понятным помещение Хаямой его имени рядом с именем Горького, в ранних произведениях которого часто фигурировал романтический бунтарь-одиночка, не приемлющий установлений окружающего мира и протестующий против враждебного ему общества с позиций индивидуализма. Хаяма, поставив в один ряд Челкаша и Раскольникова, тем самым показал, что последний привлек его прежде всего как романтического героя, индивидуалистически настроенный бунтарь. Романтическая окраска явилась вторым существенным моментом в восприятии творчества Достоевского японскими пролетарскими писателями 20-х годов.

Влияние Достоевского-реалиста отчетливо видно на примере первого крупного произведения Хаямы — романа «Люди, живущие на море», работу над которым он начал еще в 1917 г., но

закончил только в 1923 г. в тюрьме, куда попал за участие в уличной демонстрации. По свидетельству Мацумото Кэнкити, автора книги «Достоевский и японцы», Хаяма Ёсики именно тогда усиленно штудировал «Капитал» Маркса и в то же время зачитывался произведениями Достоевского.

Роман этот написан на основе собственного опыта автора. Известно, что Хаяма, не имея средств продолжать обучение в университете, нанялся матросом на судно, перевозившее уголь на линии Муроран — Иокогама. Хаяма организовал на судне забастовку протеста против тяжелых условий труда, а судовое начальство поспешило избавиться от строптивого матроса.

Опыт матросской жизни помог писателю достоверно нарисовать суровую и опасную жизнь моряков на ветхом судне-угольщике, которое ассоциировалось у Хаямы с каторжной тюрьмой. «Матросы воображали, что на берегу их ждут всяческие удовольствия. Они считали, что с ними обращаются как с рабами, что у них отняли свободу, что их связали по рукам и ногам, нещадно эксплуатируют потому только, что между берегом и палубой судна — безбрежное море. Точно так же заключенный в тюрьме думает, что по ту сторону высокой красной кирпичной стены царит полная свобода. И уж там-то можно делать все что заблагорассудится, там рай, да и только. Но как за тюремными стенами нет и тени свободы, так и на берегу не было ни раздолья, ни удачи, о которых так мечтали матросы, находясь на судне» [7, с. 24].

Если автор «Записок из Мертвого дома» стремился в каждом из обитателей острога выявить ценность и неповторимость человеческой индивидуальности, «откопать человека», по собственному выражению писателя, то и автор «Людей, живущих на море», рисуя характеры матросов, которых называли не иначе как «бродягами», «отбросами» (здесь невольно всплывает в памяти «человек-ветошка» Достоевского), настойчиво подчеркивает в них доброту и человечность. Огрубевшие от тяжелого труда матросы, герои романа Хаямы, сохраняют среди окружающей грязи чистоту души и отзывчивость. Вся «личная жизнь» матроса замыкалась на посещении публичного дома. «У матросов было в обычае ходить к проституткам. Люди „порядочные“ считали, что матросы там спускают все свои деньги. В общем-то так оно и было. Но весь вопрос в том — почему? Им вовсе не хотелось иметь дело с продажными женщинами. А где взять порядочную девушку? Кто полюбит бродягу с мозолистыми руками, в рваных башмаках и промасленной робе, бродягу, у которого денег всего ничего? Какая девушка согласится быть подругой того, кто в любой момент может пойти на дно на съедение рыбам или стать калеккой? А если и вернется невредимым из плавания, то неизвестно, сколько придется его ждать» [5, с. 46]. Взгляд Хаямы устремлен на самых бесправных, но в них-то он и находит истинно ценное. В проститутках матросы видят людей: «Эти нежные, ласковые женщины, во

все времена униженные и несчастные, были для них настоящим сокровищем. Матросы понимали, как много общего между ними, униженными и угнетенными рабочими, и этими слабыми, униженными созданиями... Да, отношения их сводились к купле-продаже, однако это не мешало и тем и другим проявлять человечность. И каждая пролитая слеза отзывалась болью в их огрубевших сердцах» [7, с. 51].

Центральное событие романа — бунт этих отверженных. По пути из Мурорана во время шторма серьезно ранен старший бой, но капитан и не подумал послать к пострадавшему врача. Тогда матросы предъявляют начальству ультиматум, требуя улучшения условий труда, повышения им заработка и оказания медицинской помощи за счет компании. Но капитану хочется без опоздания прибыть в Иокогаму, дабы встретить Новый год в семейном кругу, и потому он соглашается на требования команды. А когда судно приходит в порт, зачинщиков забастовки встречает приказ об увольнении и катер морской полиции, на котором их отправляют в тюрьму.

Несмотря на драматическую развязку, роман не оставляет чувства безысходности, потому что его герои в ходе борьбы за свои права обрели чувство собственного достоинства, осознали силу коллектива, способного противостоять произволу.

Может показаться, что роман Хаямы несет на себе идейный заряд скорее произведений Горького, чем Достоевского. Но это не так. Именно Достоевского он многократно перечитывал в период, предшествующий работе над романом, именно у него он учился умению реалистически точно изображать жизнь во всем ее многообразии, от него воспринял и гуманистический пафос. Только парии общества в романе Хаяма живут в иную историческую эпоху, и писатель покривил бы против правды жизни, если бы слепо копировал героев русского романиста. Следы влияния Достоевского легко обнаруживаются в романе повсюду, то в сбивчивых монологах героев, то в их напряженно-страстных исповедях. По наблюдению М. М. Бахтина, романы Достоевского являются монологами самосознаний, а самосознание есть художественная доминанта построения его произведений. Сходную картину можно увидеть и в романе Хаямы. Например, в манере Достоевского написан диалог проститутки с матросом Огура, а затем и ее исповедь-монолог, раскрывшая ее собеседнику, сколько ума, проницательности, чистоты и доброты таится в этом бесправном существе.

Тема женщины, жертвы социального неравенства, находит развитие в рассказе Хаямы Ёсики «Проститутка». Действие рассказа происходит в Иокогаме, повествование ведется от лица молодого матроса. Сойдя на берег после долгого плавания, он отправился бродить по улицам портового города. Его останавливают двое мужчин и предлагают за 50 сэн «удовольствие, до которого падки молодые». Матроса приводят в какой-то обшарпанный дом в китайском квартале. В углу сырой комнаты, на

полу, в грязном тряпье лежит полураздетая женщина. Вид этой несчастной, при одном взгляде на которую становится ясно, что она тяжело больна, потрясает матроса. Решив, что те, кто привел его сюда, — негодяи, торгующие женщиной, он строит разные планы, как спасти несчастную. Однако эти двое — не сутенеры. Они хотят помочь больной, но сами не имеют для этого средств и потому подыскивают «клиента», а потом в расчете на сострадание выпрашивают у него деньги, чтобы хоть как-то поддержать больную женщину. Рассказ заканчивается словами: «В проститутке я увидел страдальцу» [7, с. 159].

На мысль рассказать о женщине, вынужденной торговать собой, Хаяму мог натолкнуть образ Сони Мармеладовой из «Преступления и наказания». Эта героиня Достоевского со времени первого выхода романа вызвала особые симпатии японцев.

Русское имя
Соня
Я дал дочурке своей.
И радостно так бывает
Порой окликнуть ее [2, с. 171].

Пятистишие принадлежит Исикава Такубоку (1886—1912), поэту, которого называли предтечей японской пролетарской литературы. Такубоку прочитал «Преступление и наказание» незадолго до смерти. Приведенное пятистишие — его единственный отклик на роман. Обыкновенно он скрупулезно фиксировал в дневнике впечатления о прочитанном, но на этот раз не оставил никаких записей. Однако уже одно то, что дочери дано имя «падшей» — свидетельство того, насколько образ Сони Мармеладовой запал ему в душу.

Рассказ «Проститутка» Хаямы вызывает к состраданию «униженным и оскорбленным». Правда, автор не раскрывает внутреннего мира своей героини, судьба ее намечена пунктирно, только как жертвы социальной несправедливости. Но не случайно в заключительных строках автор называет свою героиню «дзюнкёся», что значит «страстотерпица», «святая мученица». Нам кажется очевидной переключка с «блудницей-праведницей» Соней Мармеладовой, литературной предшественницей героини рассказа Хаямы.

К образу Сони японский писатель возвращался неоднократно. В 1927 г. им опубликовано в журнале «Сюкан-асахи» эссе «Соня», в журнале «Бунсё курабу» — другое эссе — «Женщина, которую я хочу изобразить». «Такие, как Соня, — писал Хаяма, — были во все времена и будут всегда. Пока человек способен любить и сострадать, образ Сони будет волновать его. У Сони была вера. И в этом ее величие. Вдобавок она была гордой и непреклонной. Она молча и неустанно трудилась на благо людей и, думается, таким образом боролась за социальную справедливость. Только жила она в иную эпоху, чем мы. Бесспорно, Соня — возвышенный характер» [8, с. 61].

Подобный взгляд на героиню Достоевского кажется довольно неожиданным, но нельзя не согласиться с японским писателем, что человеколюбие, способность сострадать, самоотверженность, доходящая до самоотречения, — главное в Соне Мармеладовой. Именно эти свойства ее души и побудили Хаяму «поместить» Соню в ряды японских борцов за социальную справедливость. Нам не дано проникнуть в логику его размышлений, но можно предположить, что заключительные страницы романа «Преступление и наказание», на которых Достоевский рассказывает также и о том, как горячо полюбили арестанты Соню, как хлопотала она по их делам, вероятно, давали основание японскому писателю увидеть Соню в новых исторических условиях вместе с народом.

Размышляя о Соне и примеряя ее судьбу к Японии 20-х годов нашего века, времени, которое отличалось необычайным накалом революционной борьбы, писатель заключал: «Если бы Соня, героиня романа „Преступление и наказание“ („вечная спутница“ Раскольников) жила среди нас сегодня, то, думается, она была бы не просто фанатично верующей... но стала бы, вероятно, в ряды пролетарского движения. Была бы твердой, как алмаз... Как бы я хотел, чтобы у нас появились такие, как Соня. То есть женщины, которые обладают верой, способны сострадать, способны даже ценой собственной жизни защитить своих детей, пожертвовать всем ради класса, к которому принадлежат» [8, с. 63].

На протяжении всей своей творческой жизни Хаяма Ёсики воспринимал Достоевского как своего учителя, а его произведения считал недостижимым образцом. Примечательна запись в дневнике от 24 января 1932 г.: «После завтрака поднялся на второй этаж, но не работал, а читал „Братьев Карамазовых“. Великий роман. Собственные писания рядом с книгами русских художников конца эпохи царизма выглядят жалкими ученическими сочинениями. Надо учиться, надо идти вперед» [8, с. 22—23].

Если Хаяма видел в Достоевском прежде всего обличителя и гуманиста, то другого видного пролетарского писателя, Кобаяси Такидзи (1903—1933), привлекали также и мировоззренческие аспекты произведений русского писателя. В ранний период творчества Кобаяси, в повести «Такико и другие», в пьесе «Арестантки», в рассказах «Снежный вечер», «Последнее», написанных им как раз в те годы, когда он увлеченно читал Достоевского (судя по дневнику, он прочел все крупные романы, за исключением «Бесов»), показаны японские «униженные и оскорбленные», жизнь «девяти десятых человечества», говоря словами автора «Записок из Мертвого дома». Кобаяси волновали судьбы отверженных «париев общества», в особенности участь падших женщин. 14 сентября 1926 г. Кобаяси Такидзи записал в дневнике: «„Проститутка“ (имеется в виду рассказ Хаямы. — В. Г.) в разных смыслах оставила глубокое впечатле-

ние в моей душе». Для Кобаяси эта проблема имела и сугубо личный характер. Он полюбил женщину из публичного дома и сделал ее своей женой, и дневник писателя показывает, как много он размышлял над судьбой такого рода женщин.

Интерес пролетарских авторов к этой теме не случаен: проституция была неотъемлемой чертой городской жизни Японии, а обитательницы публичных домов находились «на дне» общества, были самыми поруганными и обездоленными. В произведениях «Дом сомнительной репутации», «Такико и другие» Кобаяси не ограничивался фиксированием язв и темных сторон жизни. Его сочинения отличает напряженный поиск причин социальной несправедливости. Выход писатель видит то в претворении в жизнь идеи «всеобщей любви ко всем людям», созвучной идейным проповедям Достоевского, то в бунте против существующих порядков. В рассказе «Дом сомнительной репутации» есть сцена, когда одна героиня, прочитав «Преступление и наказание», признается подруге: «У меня текли слезы, я нашла в романе то, что искала» [6, с. 93]. «По словам Кобаяси, в этом рассказе он стремился показать луч надежды брошенным в грязь людям... А свет, озаряющий мрак безнадежности,— это „всеобщая любовь ко всем людям“» [6, с. 93]. Героиня же рассказа «Такико и другие» отвергает смирение, она отваживается на протест и выражает его доступными ей средствами — поджигает увеселительное заведение, куда она была продана.

Именно в эти годы Кобаяси зачитывался Достоевским. О том, как много японский писатель размышлял над его творчеством, свидетельствует дневник. 26 мая 1926 г. Кобаяси записывает: «Взгляд Достоевского на мир и его отношение к нему заставляют о многом задуматься... Книги, прочитанные мной с конца прошлого года: „Униженные и оскорбленные“ (с эмоциональных позиций); „Записки из Мертвого дома“ (скучно, хотя Толстой и Ромен Роллан отзывались с похвалой); „Бедные люди“ (чистые чувства, многословность, фантазии); „Двойник“ (утомительно, однако в обрисовке характера содержится удивительная сила. Произведение, к которому я отношусь с пониманием); „Братья Карамазовы“ (настоящая жизнь не изображена. Но в романе дано не просто описание событий, связанных с убийством. Алеша — поверхностный, в его характере нет глубины. Иван обрисован хорошо. Самый яркий — Дмитрий. Отец тоже показан хорошо)» [4, с. 51].

Через четыре дня, 1 июня, видимо продолжая размышлять над «Братьями Карамазовыми», Кобаяси записывает: «Людей, подобных Алеше, в жизни, вероятно, нет. Но его образ хочется сохранить в сердце». Для Кобаяси образ Алеши имел притягательную силу, хотя он и считал его надуманным. А суждения японского писателя о том, что в «Братьях Карамазовых» настоящая жизнь не показана, свидетельствуют о недопонимании им художественной манеры Достоевского, который тяготел к изображению человеческих эмоций, страстей в моменты их наи-

высшего накала, поэтому страницы его романов изобилуют сценами скандалов, истерик, самоубийств. На раннем этапе своего творчества Кобаяси учился у Сига Наоя — писателя, для которого характерна холодная, беспристрастная, объективная манера письма. В представлении Кобаяси, «настоящая жизнь», которую должен показать писатель, — это серые будни, повседневность.

Думается, нет необходимости анализировать каждое суждение Кобаяси о Достоевском. Его оценки порой субъективны. Иногда восприятие Кобаяси (это относится главным образом к поэтике, стилю) основано на критериях японской эстетики. Возьмем, например, суждения о «многословности» (в этом, кстати, «винился» и сам писатель), которую подмечает Кобаяси не только в «Бедных людях», но и в «Преступлении и наказании». «В романе „Преступление и наказание“, — читаем мы в дневнике от 15 сентября 1926 г. — впрочем как и в других произведениях (насколько я могу судить по прочитанным мной книгам: „Бедные люди“, „Двойник“, „Братья Карамазовы“), события разворачиваются с помощью длинных диалогов. В авторской же речи они словно разжевываются, поясняются. Это характерно и для „Преступления и наказания“. Во второй части романа, описывая в диалогах душевное состояние героя после убийства старухи, автор настойчиво подчеркивает его смятение. Становится понятным, почему Достоевский является создателем характера человека-двойника» [4, с. 53]. Кобаяси считает, что многочисленные повторы в изображении «эмоций, бьющих на эффект», снижают в целом впечатление от романа Достоевского, хотя он и отдает должное его мастерству психологического анализа.

Более, чем проблемы языкового стиля и художественного мастерства, занимал Кобаяси идейный аспект творчества Достоевского, и прежде всего проблема индивидуалистического своеволия. Интересна запись от 15 августа 1926 г.: «Борьба между идеями человеколюбия и сверхчеловека, являющаяся темой основных произведений Достоевского, живет и во мне». И несколькими днями позже следует знаменательное признание Кобаяси: «В решении проблемы противоборства идей человеколюбия и сверхчеловека мне ближе всего Достоевский» [4, с. 51].

Размышляя над проблемой индивидуалистического своеволия в трактовке Достоевского, Кобаяси приходит к выводу: «Раскольников в „Преступлении и наказании“ вовсе не сверхчеловек. Желая стать таковым, он совершил поступок в духе сверхчеловека. Но здесь есть одно несоответствие. Дело в том, что его по замыслу Достоевского должна спасти Соня. Этим объясняется подавленное состояние героя после свершенного им убийства. Раскольников — не сверхчеловек» [4, с. 56]. Кобаяси подметил «несоответствие» в поведении героя, но здесь мы наблюдаем «несоответствие» образа «сверхчеловека», в по-

нимании японца, с образом главного героя, каким его замыслил и создал русский писатель. У Достоевского главный герой — незаконченный индивидуалист, а человек, находящийся на перепутье, переживший крах своей идеи наполеонизма при столкновении с реальной жизнью. Кобаяси же имел в виду ницшеанского сверхчеловека, попирающего любые моральные нормы, властвующего над другими. Нужно представить Раскольникова не только не раскаявшегося, но даже не ведающего, что такое раскаяние, с презрением игнорирующего любое мнение о себе.

Вместе с тем, делая вывод о том, что «Раскольников — не сверхчеловек», Кобаяси верно уловил противоречивость в образе главного героя. И в самом деле, в нем «горячая отзывчивость и сострадание окружающим беднякам, глубокое чувство совести сложным образом совмещаются с презрением к ним и стремлением стать выше других людей, мечта об искоренении социального зла — с злыми и мстительными индивидуалистическими порывами» [1, с. 336]. Другое дело, что писатель сознательно избрал этот психологически сложный тип личности, считая его густоконцентрированными важными и характерными тенденциями общественной жизни России тех лет.

Действительно, Раскольников, пришедший к трагической развязке в результате мучительных попыток определить границы нравственного закона, дозволенности для индивидуума, волновал Кобаяси более, чем какой-либо другой герой Достоевского.

Нравственная проблематика занимала важное место и в творчестве самого Кобаяси. Разумеется, этические идеалы японского пролетарского писателя отличались от христианских окрашенных идеалов автора «Братьев Карамазовых». Они совпадали в определенном следовании гуманизму, человеколюбию. Всем сердцем принимая Достоевского-гуманиста, японский писатель не мог принять его христианскую религиозность. Как следует из дневника, Кобаяси симпатизирует Алеше, однако считает, что в жизни таких людей нет. Ему более по душе протестующий герой, а не Соня, которая, по его мнению, «подобно средневековой крестьянке, всему покорна, пусть даже это неразумно и жестоко». Непонятным ему оказался и символический смысл сцены чтения Соней Раскольникову легенды о воскрешении Лазаря — сцены, призванной служить намеком на возможность нравственного возрождения героя.

Христианские и некоторые другие мировоззренческие тенденции Достоевского оказались созвучными творчеству японских писателей 30-х годов, провозгласивших идеи, прямо противоположные идеям пролетарской литературы революционных 20-х годов. В 1934 г. в Японии была переведена и опубликована работа одного из «отцов» экзистенциализма, Льва Шестова, «Достоевский и Ницше» (японское название — «Философия трагедии»). Именно сквозь призму интерпретации Шестова стал восприниматься Достоевский этими писателями, увидевшими в

творчестве автора «Записок из подполья» родственные им мотивы душевного надлома, иррационализма, асоциальности, психологического индивидуализма и т. п. Поворот от демократизма и революционности к мелкобуржуазному романтизму и модернизму, который свершился в японских литературных кругах в 30-е годы, соответствовал и «повороту» в восприятии Достоевского.

Л и т е р а т у р а

1. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 7. М., 1973.
2. Исигава Такубоку. Лирика. М., 1967.
3. Курахара К. Статьи о современной японской литературе. М., 1959.
4. Кобаяси Такидзи. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 10. Токио, 1954.
5. Мацумото Кэнъити. Достоевски то нихондзин (Достоевский и японцы). Токио, 1954.
6. Рехо К. М. Горький и японская литература. М., 1965.
7. Хаяма Есики. Гэндай бунгаку тайкэй (Большая серия современной японской литературы). Т. 37. Токио, 1967.
8. Хаяма Есики. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 6. Токио, 1976.
9. Тококу дзэнсю (Полное собрание сочинений Тококу). Т. 2. Токио, 1966.

Н. Д. Старосельская

«ОДИН ИЗ САМЫХ НЕОБХОДИМЫХ ПИСАТЕЛЕЙ».
Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И ОЭ КЭНДЗАБУРО

«Для меня нет писателя более доброго и великодушного, — говорил известный режиссер Куросава Акира после того, как поставленный им фильм „Идиот“ с триумфом обошел экраны мира. — Когда я говорю о доброте, то имею в виду чувство, заставляющее не отводить глаза при виде чего-то ужасного, поистине трагического. Он не отворачивается — он смотрит и страдает. В этом нечто большее, чем человечность, лучше, нежели человечность. Он кажется ужасно субъективным, но, когда дочитаешь его роман, обнаруживаешь, что объективнее писателя нет. Как бы то ни было, сострадание — свойство высокой человеческой души, свойство святое... И мне кажется, что, делая этот фильм, я понимал его по-настоящему» [5, с. 97].

События фильма «Идиот», поставленного по мотивам романа Достоевского, разворачивались в 1945 г. на острове Хоккайдо. Окончена война, подписана капитуляция Японии. Наступило время переоценки прежних, казавшихся незыблемыми ценностей, время тревог и надежд. Мироощущение героев Куросавы, пропитанное горьким, жестоким опытом пережитого, — такое далекое, казалось бы, от мироощущения героев Достоевского — на самом деле прочно связано с извечными чувствами и идеями. Так режиссер поднимал «проклятые» вопросы, ответа на которые страстно искал на протяжении всей своей жизни великий русский художник.

Думается, для многих советских зрителей фильм этот стал источником узнавания того, как осмыслена в сегодняшней Японии русская культура, как воспринимается она японскими читателями и зрителями.

* * *

Тема усвоения творчества Достоевского в японской культуре XX в. широка и многообразна. Но наиболее плодотворным, на наш взгляд, оказалось влияние Достоевского на творчество широко известного сегодня во всем мире писателя Оэ Кэндзабуро. Идея и образы Достоевского сыграли для прозы Оэ Кэндзабуро значительную роль, выявив одновременно и его яркую самобытность, и связи с европейской культурой, и особое преломление европейской культурной традиции в творческих поисках.

Оэ Кэндзабуро унаследовал у Достоевского один из основных, пожалуй, принципов исследования человеческой души. «В отличие от других реалистов XIX века, — пишет В. Д. Днипров. — Достоевский меньше сосредоточивается на определении личности условиями жизни и средой, а больше — на ее попытках прорвать круг этих условий и самостоятельно решать проклятые вопросы человеческого бытия. Социальное изображается не столько в моменте страдательности, сколько в моменте активности, отношения между коллективностью и индивидуальностью сдвинуты в сторону индивидуальности... Зависимость и обусловленность личности историческим потоком, который ее несет, трагически обнаруживается, когда личность берет на себя решение больших нравственных и духовных вопросов времени» [3, с. 4].

Здесь необходимо некоторое отступление. В Японии, как и всюду в мире, интерес к творчеству Ф. М. Достоевского знал периоды подъемов и спадов. Одним из таких подъемов, как считают японские кригики, был конец 20-х — начало 30-х годов, когда выработались две крайние позиции так называемой «новой японской литературы». Одна из них нашла выражение в модернистском направлении «неосенсуализм», другая — в творчестве писателей, близких к литературному обществу «Сиракаба» («Белая береза»).

Характерно высказывание одного из лидеров японского неосенсуализма — Екомицу Риити, признавшегося в 1934 г.: «Мы покорно слушали и слушаем нападки на то, что в произведениях японских писателей нет глубины. Это происходит из того, что в Японии в прошлом не было ни одного глубокого мыслителя; глубина и величие „Повести о принце Гэндзи“ („Гэндзи-моногатари“) и произведений Ихара Сайкаку, говорят, заключаются в их реализме, а мне кажется, в провозглашении концепции. „Все земное бrenно“. Таков результат мышления предков. Кто знает, сколько мы лишились активных сил из-за этой концепции?» [2, с. 65].

Ощущение человеческой бrenности было изначально присущее неосенсуалистам, и не оно здесь для нас главное. В приведенном высказывании японского писателя интереснее другое: поиски личностью своего подлинного места в жизни, своей роли в истории в то непростое для Японии время лишь начинались. И когда личность осознала необходимость взять на себя «решение больших нравственных и духовных вопросов времени», опыт Достоевского оказался незаменимым. Времена «духовной смуты», тревог и надежд снова вызвали к жизни «проклятые» вопросы. В 1933 г. видный японский литературовед Кобаяси Хидэо опубликовал статью «О романе „Подросток“», вслед за которой появились и другие его работы о романах Достоевского. Многим писателям эти исследования, по сей день не забытые японцами, подсказали выход из сложившейся «тупиковой» ситуации — культурной и социальной.

У представителей пролетарской литературы был свой взгляд на Достоевского. Они выше всего ценили его гуманистическое отношение к униженным и оскорбленным; так, в ряде произведений, созданных в конце 20-х — начале 30-х годов, была принята попытка классового подхода к героям, напоминающим Сонечку Мармеладову. В ранних произведениях классика пролетарской литературы Кобаяси Такидзи «отчетливо прослеживается влияние Достоевского в изображении темы бунта униженных и оскорбленных» [2, с. 60—61].

Впрочем, и они почитали русского писателя прежде всего как проповедника идеи самосознания личности. И таким его творчество вошло в культурное сознание страны. Для поколения Оэ Кэндзабуро Достоевский оказывается главным творческим ориентиром. И произошло это не по воле случая: как раз к времени появления в литературе Оэ Кэндзабуро и писателей того же поколения — смутному послевоенному времени краха всех прежних иллюзий — с особой настоятельностью возникла необходимость осмысления уроков прошлого. Достоевский становится своего рода точкой отсчета в этих условиях. На гребне нового интереса к нему и появился фильм Куросавы «Идиот», а немного спустя — рассказ Оэ Кэндзабуро «Содержание скотины», за который молодой писатель был удостоен высшей литературной награды — премии Акутагавы Рюноске.

«Каким огромным открытием для меня, проводшего детство в глухой провинции времен войны, в горной деревушке, отрезанной от всего мира, был Достоевский! Можно, разумеется, сомневаться, мог ли мальчик понять Достоевского. Скорее всего ему удалось уловить лишь один-два наиболее простых голоса из полифонии Достоевского, о которой писал Бахтин. Но это был подлинный голос Достоевского. Из „Братьев Карамазовых“ я выбрал эпизод об Алеше и детях и сам выпустил книжку „Братья Карамазовы“ для детей. Это была первая в моей жизни литературная работа, и я с гордостью вспоминаю о том, что эта книжка пользовалась огромной популярностью среди моих приятелей — ребят из нашей горной деревушки.

С тех пор Достоевский стал одним из самых необходимых мне писателей... И, уже став писателем, я всегда старался урвать несколько недель в году, чтобы почитать Достоевского и обновить этим жизненные силы своей писательской души» [8, с. 19—20].

Это признание Оэ Кэндзабуро из «Письма японца, учившегося у русской литературы» известно, пожалуй, так же хорошо, как и его произведения. Особенно важным представляется тот факт, что начало творческой деятельности японского писателя связано не просто с раздумьями над великим романом Достоевского. Среди многообразных философских и духовных проблем, поставленных в «Братьях Карамазовых», начинающий прозаик особо отмечает ту, которая впоследствии получила столь яркое развитие в его собственных произведениях.

Перечитаем рассказ «Содержание скотины». Писателя тревожит мысль о том, что происходит с ребенком при соприкосновении с чуждым ему миром взрослых, как детская душа ломается однажды и уже навсегда, как зарождаются в ней озлобленность и отчаяние... В своем раннем произведении двадцатитрехлетний Оэ Кэндзабуро использует один из «голосов», услышанных им в полифонии Достоевского: столкновение с жестоким миром, сломившее и в конце концов убившее Илюшечку Снегирева, оставило глубокий след в душе молодого писателя, что не могло не сказаться на его работе над книгой «„Братья Карамазовы“ для детей». Однако Оэ Кэндзабуро окружала иная реальность, и она потребовала от писателя переосмысления уроков Ф. М. Достоевского, а не просто механического освоения.

Вспомним «Братьев Карамазовых». Объясняя Алеше, что произошло с его сыном, штабс-капитан Снегирев говорит: «В маленьком существе, а великий гнев-с. Вы этого всего не знаете-с... вот так-то детки наши — то есть не ваши, а наши-с, детки презренных, но благородных нищих-с, — правду на земле еще в девять лет от роду узнают-с. Богатым где: те всю жизнь такой глубины не исследуют, а мой Илюшка в ту самую минуту на площади-то-с (когда Дмитрий Карамазов тащил Снегирева из трактира за бороду, а Илюша бежал за ними, целуя мучителю руки. — *Н. С.*)... в ту самую минуту всю истину произошел-с. Вошла в него эта истина-с и пришибла его навеки-с ...» [4, т. 14, с. 187].

Как герой-подросток рассказа «Содержание скотины» прозрел истину о жизни в тот самый момент, когда пленный негр, его вчерашний товарищ, попытался укрыться от удара топором телом своего маленького друга, так и Илюша узнал «глубину» в момент унижения отца. Оба мальчика одинаково потрясены жестокостью, безнаказанностью, способностью к предательству, что царят в мире взрослых. От подобных столкновений они взрослеют, ощущая свою мгновенную и уже вечную причастность к тому, что происходит вокруг, в большом мире. Илюша Снегирев умирает, его товарищи — Красоткин, Смуров, Карташов — вырастут с памятью о том, кто, по словам Алеши Карамазова, «соединил в этом добром хорошем чувстве» [4, т. 15, с. 196] всех их, таких разных, детей и взрослых. Но все же мы не знаем, какими они станут, какими проживут свою жизнь, останутся ли для них смерть Илюши и клятва у камня подлинным уроком...

Оэ Кэндзабуро проводит тему искалеченного детства дальше, в юность своих героев, в их взрослую жизнь, обусловив тем самым испытываемое ими ощущение «затертости в толчее», как объясняет свое повзросление и прозрение герой «Содержания скотины».

И не раз еще в произведениях Оэ Кэндзабуро нам встретится герой-подросток, рано и непоправимо осознавший свою от-

торгнуто́сть от детства. Так было и в рассказе «Темная река, тяжелые весла», и в романе «Опоздавшая молодежь». Постепенно проблема «затертого в толчее» жизни подростка под пером Оэ Кэндзабуро трансформировалась, преобразовавшись в проблему антите́ро́я, человека, утратившего «самотождественность», «идентификацию».

«Человек во все времена пытался осознать, что он есть, и найти место в мире, которое соответствовало бы подобному его осознанию, — писал в предисловии к русскому изданию романа „Футбол 1860 года“ В. С. Гривнин. — В этом смысле проблема идентификации действительно стара как мир... Часто место, найденное сегодня, оказывается ложным, ошибочным. То, что еще вчера представлялось абсолютной истиной, завтра превращается в свою противоположность. Таков мир сегодня» [9, с. 5].

Но только ли сегодня стал мир таким? Чутко реагируя на веяния времени, угадывая за новым содержанием новый социальный смысл, Оэ Кэндзабуро умеет обнаруживать и давнюю историю волнующих его проблем, помня, как их осмыслили его предшественники и учителя. Нестабильность, неустойчивость мира, отсутствие в нем прочных ценностей, утрата традиций как бы возвращают к таким вечным проблемам, трансформируя их на новом витке спирали, обозначающем нашу сегодняшнюю реальность.

Созданные в 70-е годы романы «Объяли меня воды до души моей» и «Записки пинчраннера» можно рассматривать и как попытки нового подхода к «проклятым» вопросам бытия — тем, что поставлены были еще Достоевским. Правильно сказал известный русист, исследователь и комментатор романа Ф. М. Достоевского Киносита Тоёфуса: японское общество исследователей и любителей творчества Достоевского существует уже более 15 лет. Оно возникло в феврале 1969 г., когда университеты и институты часто закрывались из-за студенческих волнений. Между отдельными студенческими организациями, а также внутри некоторых организаций нередко случались кровопролитные столкновения, это заставило японских русистов вспомнить о «Бесах» Достоевского; тогда и возникло общество, оно родилось на основе скорее гражданской, нежели академической, и именно это позволило даже тем, кто не владеет русским языком, глубоко вчитываться и неоднозначно постигать произведения великого русского писателя.

Спустя несколько лет после бурных студенческих выступлений, когда еще не утихли ни споры, ни стычки, Оэ Кэндзабуро опубликовал роман, названный библейской цитатой, — «Объяли меня воды до души моей». Этот роман представляет интерес для нашей темы, думается, сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, тема подростков, отвергнутых обществом и отвергнувших общество, трактуется японским писателем многослойно и многопланово. Во-вторых, именно здесь получает глубокую

разработку образ неполноценного от рождения ребенка, возникший у Оэ Кэндзабуро еще в романе «Футбол 1860 года» и в рассказе «Небесное привидение Агу». Думаем, что и эта тема имеет в творчестве Оэ Кэндзабуро определенный характер, обусловленный его преемственностью от Достоевского. Хрестоматийная фраза русского писателя о «слезинке ребенка», о замученном, «черном от черной беды» младенце из сна Мити Карамазова реализуется в творчестве Оэ Кэндзабуро как мотив непоправимой вины общества.

Если мы вспомним Книгу пророка Ионы, из которой взята цитата для заглавия романа, перед нами возникнет совершенно определенный контекст: молитва пророка из чрева поглотившего его кита вырывается в момент наивысшего напряжения всех душевных и физических сил, на пороге гибели: «Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня...» И за этой молитвой следует возрождение Ионы, возвращение его в мир, к людям, которым пророк должен нести правду.

Известный японский ученый Маруяма Масао писал, что в Японии, не имевшей христианской традиции, идеи (в частности, имеется в виду марксизм) прививались обществу сложным путем. Само понятие идеи не как объекта кабинетного изучения, а как непосредственного выражения человеческой личности на протяжении веков отсутствовало. И хотя к моменту выступления в литературе того поколения, к которому принадлежит Оэ Кэндзабуро, дело обстояло совсем иначе, вероятно, приобщение писателя ко многим традициям шло и через Достоевского.

В творчестве великого русского писателя идейный кризис приводит героев к духовному перерождению, к возрождению. Нравственное состояние личности становится решающим звеном в цепи поисков и обретений, оно и подтверждает в конце концов идейную несостоятельность. В «Бесах» и «Преступлении и наказании», в «Подростке» и «Братьях Карамазовых», в размышлениях, наполнивших «Дневник писателя», мы постоянно встречаемся с морально расколотыми, нравственно противоположными душами. К таким людям (а Достоевский всем своим творчеством доказал, что они-то и преобладают!) и обращены романы-предупреждения — особый жанр, который создал в прошлом веке именно Достоевский.

XX век выдвинул этот жанр в авангард литературы. Тут были самые различные причины. В связи с Оэ Кэндзабуро отметим, что он в своих романах-предупреждениях выступил не только достойным преемником традиции, но и совершенно самостоятельным, глубоким исследователем современного состояния мира и человека. К японскому писателю можно отнести слова В. Д. Днепрова, сказанные о Достоевском: он «не позволяет оторваться от конкретного, от плоти жизни и удалиться в область философского мудрствования» [3, с. 5], несмотря на фантастичность возникающих порой ситуаций.

Впрочем, так ли уж фантастично, что человек затворился от целого мира в индивидуальном атомном убежище, сменив имя и отказавшись от всех прежних связей?

Нет необходимости пересказывать содержание хорошо знакомого читателям романа Оэ Кэндзабуро. Остановимся лишь на принципиально важных моментах освоения японским писателем творческих уроков Достоевского. И первое, на что необходимо обратить внимание: в этом романе имя Достоевского не просто возникает (впервые в творчестве Оэ Кэндзабуро), но и несет важнейшую смысловую нагрузку. Решительно и определенно Оэ Кэндзабуро вводит читателя в необходимое русло: проблематика «Братьев Карамазовых», осмысленная и воспринятая в одиом, быть может, из самых актуальных ее звучаний, оживает на страницах романа «Объяли меня воды до души моей».

Исана начинает выполнять свою миссию «специалиста по слэ-гам» в Союзе свободных мореплавателей, группе подростков-отверженных, обитающих по соседству с убежищем, в павильоне заброшенной киностудии. И делает он это с помощью поучений старца Зосимы. В этих поучениях ищет и находит он то живое, естественное слово, которое и необходимо подросткам: способно затронуть их, войти в них, помочь им в неравной борьбе с обществом.

В самой гамме отношений Исана и подростков, во всей цепи их духовного притягивания и отталкивания ощутимо влияние Достоевского. Вспомним разговор Алеши Карамазова с Колей Красоткиным, Илюшей Снегиревым — в романе «Объяли меня воды до души моей» этим разговорам соответствуют беседы, да и сами отношения Исана с Боем, с Тамакити, с Такаки. Удивительно пластично преломляется в образе мальчика по имени Бой, в его полудетском гневе и недетской готовности к борьбе с обществом та линия романа «Братья Карамазовы», которая связана с Илюшей Снегиревым, столь рано и трагично осознавшим глубину унижения и страдания. А болезненно-страстная увлеченность Короткого образами и идеями «Идиота»; Инаго, так напоминающая порой Нелли, Наташу из «Униженных и оскорбленных», а иногда и Настасью Филипповну... Эти аналогии далеко не случайны, их корни уходят глубоко в эстетику японского писателя, для которого главной заботой и тревогой является судьба мира, в котором мы сегодня живем, а значит, нравственный, духовный облик тех, кому предстоит решать судьбы мира завтра.

Несложно установить, насколько условный характер носит в творчестве Оэ Кэндзабуро понятие «подросток». В традиции русской литературы (в первую очередь у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского) подросток являлся всегда определенным психологическим состоянием личности, той сложной возрастной категорией, в которой добро и зло, ясность и запутанность, романтика и трезвость понимания жизни выступали во всей своей противоречивости и непредсказуемости.

Союз свободных мореплавателей в романе «Объяли меня воды до души моей» соединил мальчика Боя с перешагнувшими порог двадцатилетия Тамакити и Инаго, с сорокалетним фоторепортером Коротким, одержимым идеей собственного «сокращения», сжимания, и, наконец, с Ооки Исана — странным человеком, испующим затворничеством совершенное некогда преступление и весь прежний образ существования. Люди разного возраста, разного развития, почти несопоставимого интеллектуального потенциала — все они как бы уравниваются писателем в этой расплывчатой, лишенной четких границ категории; все они подростки, потому что в равной степени живут одной идеей — идеей разрушения. И, думается, в этом также сказалась традиция Достоевского.

Среди подготовительных записей Достоевского к «Подростку» обращает на себя внимание вот эта: «Роман пропадет и будет искусственно-вынужденный, если не будет: характер подростка, с проблесками радости, удалившегося в свою мрачную идею и в столкновении с светом видящего вопросы, задачи, ужас. Так что тут только видно, каким образом подросток мог сочинить себе такую мрачную идею... идея отчуждения родилась у него еще давно, именно в желании сделаться царем острова, которого бы никто не знал...» [6, с. 140, 141]. И неважно, знаком Оэ Кэндзабуро с приведенным высказыванием Достоевского или нет. Здесь существенно объективное совпадение, которое позволяет японскому писателю рассматривать своих подростков как близкий подростку Достоевского психологический и даже идеологический тип.

Идея отчуждения вследствие социальной неполноценности получила в творчестве Оэ Кэндзабуро и целого ряда других писателей острейшее современное звучание. Достаточно вспомнить романы Абэ Кобо «Чужое лицо», «Женщина в песках», «Человек-ящик», «Последнее свидание», романы Кайко Такэси «Японская трехгрошовая опера», «Потомки Робинзона», «Горькое похмелье». Это примеры только японской послевоенной романистики, причем те, что известны советским читателям. А если назвать и произведения писателей других стран, посвященные этой проблематике, простое перечисление заняло бы, наверное, десяток страниц. И представляется, что эта тема вошла в современную литературу, значительно обогатила ее во многом благодаря тому мощному импульсу, который идет от Ф. М. Достоевского.

Впрочем, Оэ Кэндзабуро продвинулся в перекличке с идеями Достоевского несколько дальше других. Размышляя о социальной неполноценности, писатель обращается к одной из самых, быть может, трагических ее разновидностей — к умственной отсталости детей, свидетельствующей об утрате живых, непосредственных связей человека с природой, человека с человеком; о неестественности жизненных форм, порождающих либо неполноценность, либо комплекс «сжимания», «сокращения».

Первым в ряду подобных героев стал сын Мицу и Нацуко из романа «Футбол 1860 года». Его равнодушный ко всему взгляд преследовал отца постоянным чувством вины, непроходящим ощущением собственной моральной, духовной неполноценности. В романе «Объяли меня воды до души моей» маленький Дзин объединяет в себе наряду с чувством духовной неполноценности отца и нравственного краха матери, стремящейся занять ключевые позиции в современной политике любой ценой, еще и «капитальнейшую», «задушевную» идею Достоевского о страдании ни в чем не повинного ребенка, чьи слезы призваны искупить человеческую бездуховность и опустошенность.

Объясняя в интервью с критиком Ватанабэ Хироси, почему он назвал свой роман библейским образом, почерпнутым из молитвы пророка Ионы, поглощенного китом, Оэ Кэндзабуро сказал, что его поразила мысль о короткой человеческой памяти, о неумении извлекать из нее живой опыт. Великий потоп, уничтоживший землю, ничему не научил человека, как, впрочем, слишком малому научила и трагедия Хиросимы. Для писателя эти события сближены мыслью о том, насколько необходима людям память: ее уроки, рождаемая ею ответственность могут и должны стать залогом предотвращения катастрофы. Поэтому не случайно появляется в романе «Объяли меня воды до души моей» столь конкретное упоминание, как «лето 1945 года».

15 августа — день, со всеми подробностями описанный во многих произведениях писателей — сверстников Оэ Кэндзабуро, подростками встретивших объявление императора о капитуляции Японии. День, явившийся переломным в самосознании многих и многих японцев...

Оэ Кэндзабуро дорожит мысли из поучений старца Зосимы о том, что человеку необходимо сделать «себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть на самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват...» [4, т. 14, с. 290]. И далее: «Праведник отходит, а свет его остается... Ты же для целого работаешь, для грядущего делаешь. Награды же никогда не ищи, ибо и без того уже велика тебе награда на сей земле: духовная радость твоя, которую лишь праведный обретает» [4, т. 14, с. 292].

Но пожалуй, из всех поучений старца особенно близко японскому писателю то, которым и объясняется в конечном счете бунт подростков, хотя этого сами они не могут выразить словами и прибегают к помощи Исана: «...в мире все более и более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей и воистину встречается мысль сия даже уже с насмешкой, ибо как отстать от привычек своих, куда пойдет сей невольник, если столь привык утолять бесчисленные потребности свои, которые сам же и навывдумывал? В уединении он,

и какое ему дело до целого. И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше» [4, т. 14, с. 285].

Союз свободных мореплавателей начался с несчастного случая, с одной из тех страшных игр, в которых подростки «не в состоянии сдерживать рвущуюся наружу агрессивность и, развлекаясь этой дурацкой игрой, занимаются самоуничтожением» [8, с. 212]. Но постепенно для самих подростков, составивших Союз, их общность стала восприниматься как подлинное братство. «Союз свободных мореплавателей, — говорит Такаки, — не партия, которая зиждется на вере в революцию... Да, мы действительно антисоциальные элементы. Но и только. Мы не хотим иметь дело с вашим обществом — мы знаем, что нам не жить в нем. Но нам отвратительна мысль, что мы погибнем на той же земле, что и вы, — вот почему мы стремимся в море» [8, с. 258, 306—307].

Действие, начиная с убийства Короткого, развивается стремительно и все дальше уводит от «Братьев Карамазовых» к «Бесам». На это нередко обращали внимание советские критики, писавшие об Оэ Кэндзабуро, но, как правило, оставляли без внимания приведенное признание Такаки, пытавшегося выразить так привлекавшие подростков идеи братства, общности, противостояния миру вещей, которых накопилось так много на земле...

Особую роль в идейной атмосфере романа «Объяли меня воды до души моей» играет фоторепортер Короткий, примкнувший к свободным мореплавателям, человек, одержимый идеей собственного «сжимания».

Что это такое, стремительное психологическое «сжатие», происходящее с этим персонажем? Думается, оно сигнализирует о бедствии, невозможности, если воспользоваться словами Достоевского, «найти в человеке человека», т. е. о постепенной утрате личностью «самотождественности», утрате всех нравственных, моральных критериев. «Я умру от взрыва, обращенного внутрь, — говорит Короткий. — И когда этот день наступит, я окажусь пророком атомного века! Я первым оповещу мир, что человечество начало движение вспять, что в теле каждого человека появились гены, направившие его развитие и рост в обратную сторону... Только так я смогу выполнить свою миссию перед человечеством!» [8, с. 272].

В упоминавшейся беседе с критиком Ватанабэ Хироси Оэ Кэндзабуро говорил о том, что его давно преследует метафора «сокращающегося человека», олицетворяющего одержимость: «Сначала сокращаются мышцы, скелет не выдерживает, и человек взрывается изнутри». В этом, по мысли Оэ Кэндзабуро, находит выражение вся нелепость, весь трагизм прерванных связей друг с другом и с природой: человечество начинает наиболее противоестественный процесс — движение вспять. Неспособность извлечь уроки из прошлого, потеря памяти реализуются в фантастическом образе «обратного развития», дегра-

дации бытия. И тут, вероятно, тоже различимы следы воздействия русского писателя с его концепцией «фантастического реализма». Конечно, у Оэ Кэндзабуро этот реализм наполняется сегодняшней реальностью, в которой столько «фантастического», что этого не предугадал даже такой прозорливый исследователь человеческих душ, как Достоевский.

«Содержание романа, — писал В. Г. Белинский, — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью. Задача современного романа — воспроизведение действительности во всей ее нагой истине» [1, с. 149]. Так понимает содержание романа, задачи романиста и Оэ Кэндзабуро. С еще более определенной направленностью выражены его мысли о грядущей катастрофе в «Записках пинчраннера».

Вот еще один образец жанра романа-предостережения. Оэ Кэндзабуро избирает откровенно фантастическую форму — превращение, в которой реализуется предсказанное Коротким пророчество атомного века: перед нами движение, начатое человечеством, — «движение вспять».

Однако Оэ Кэндзабуро, подобно своему учителю, не ограничивается лишь констатацией факта. Тем и отличалось его воззвание «Из чрева кита» (так были названы несколько глав романа «Объяли меня воды до души моей») от воззвания пророка Ионы, что предполагало незамедлительное самостоятельное действие, деяние. В «Записках пинчраннера» перед нами именно действие, осмысленный акт, попытка восстановить утраченные связи во имя спасения человечества.

Кто же — как именно — может противостоять этой страшной эпидемии, охватившей, по мысли японского писателя, все человечество? Оэ Кэндзабуро выбирает в пинчраннеры (пинчраннер — игрок в бейсболе, вступающий в игру в решающий момент. — Н. С.) героя, в котором, думается, традиция, унаследованная от Достоевского, приобретает осмысление в первую очередь понятийное. Мори неполноценен, слабоумен в том обобщенном смысле, в каком неполноценен «положительно прекрасный» герой Достоевского, — князь Мышкин. В «Записках пинчраннера» Оэ Кэндзабуро сознательно подчеркивает сходство Мори с князем Мышкиным, сближая их по возрасту путем фантастического, метафорического превращения, сделавшего в одну ночь восьмилетнего мальчика двадцативосьмилетним мужчиной. (Напомним, что Льву Николаевичу Мышкину было, как пишет Достоевский, лет двадцать шесть—двадцать семь. И еще: по-японски слова «превращение» и «эпилепсия» звучат одинаково, хотя и пишутся разными иероглифами.)

В романе «Объяли меня воды до души моей» Дзин выступал как символ человечности, соединения Исана и подростков из Союза свободных мореплавателей (об этом подробно и интересно писала не раз Т. П. Григорьева, а также японский лите-

ратуровед Кунимацу Нацуки, посвятивший ряд глубоких, содержательных статей образам Дзина и Мори в художественной структуре романов Оэ). Незащищенность Дзина, его слитность с такой же незащищенной живой природой, выразившаяся в поразительном умении различать голоса множества птиц, заставили Исана — а через него и подростков — задуматься о том, что именно подобная сопричастность всему и рождает ответственность — чувство, являющееся естественным состоянием человека, залогом цельности его сознания. В этом видится Оэ Кэндзабуро начало той гуманности (или, по Достоевскому, красоты), которая призвана спасти мир.

Японский писатель исследует чрезвычайно важную во всем его творчестве проблему способности одного человека коснуться души другого, находя в этой способности подлинную основу перестройки мира, гарантию уничтожения Антихриста. Согласно Оэ Кэндзабуро, ситуация, сложившаяся в современном мире, предельна, мир может погибнуть в результате неспособности людей сострадать друг другу, небрежения к породившей их природе. В «Записках пинчраннера» проблемы экологические, нравственные, общечеловеческие и в конце концов возможность атомного истребления всего живого на Земле сливаются воедино, создавая редкостный по силе образ воплощенного Зла, затопляющего мир и не встречающего на своем пути никаких преград. Оно персонифицировано не только в образе Могушественного Патрона, но и в боевом формировании левацких сил молодежи — Корпусе лососей.

Можно было бы воспринять Корпус лососей как организацию фантастическую и загадочную, если бы не прогремело в начале 70-х годов дело одной из левых группировок, «Рэнго сэкигун», которая совершала свой «Великий поход», аналогичный «Великому походу» Корпуса лососей*. «Можно ли сомневаться в том, — писал В. С. Гривнин о „Записках пинчраннера“, — что обращение Оэ к событиям, происходящим в жизни современного японского общества, значительно усиливает воздействие на читателя, который своими глазами видел по телевизору, до каких глубин внутренней опустошенности могут опуститься люди, для которых человек и его жизнь — не цель, во имя которой идут на жертвы, а средство удовлетворения амбициозных, эгоистических устремлений верхушки леваков... В Японии это явление (левый экстремизм.— Н. С.) усугубляется еще целым рядом моментов, объясняемых особенностями группового сознания японцев. Если японец, особенно молодой человек, причислил себя к определенной группе, воспринял себя как один из ее элементов, то, не понимая всех тонкостей и даже конечных целей группы, он будет действовать в ней, „как все“, будет беспрекословно подчиняться лидерам. Поэтому судьбы юношей

* Об этом подробно пишет в своей статье Ю. Ф. Корякин, который несколько иначе рассматривает замысел писателя.

и девушек, примкнувших к какой-либо группе, зачастую оказываются безвозвратно искалеченными» [7, с. 14—15].

Именно такая молодежь и изображается Оэ Кэндзабуро в романе. О них уже не скажешь словами Такаси из романа: «Объяли меня воды до души моей» как об антисоциальных элементах. Корпус лососей представляет собой сознательную (хотя и столь же запутанную идеологически, как в «Бесах») социальную группировку, возросшую на левацких идеях вперемежку с афоризмами Паскаля и мыслями одного из основателей буддийской секты дзёдо — Синрана... Отсутствие нравственных критериев, духовная пустота — вот отличительные черты левой молодежи, простиупающие под пером Оэ Кэндзабуро из-под самых фантастических, казалось бы, нереальных событий романа «Записки пинчраннера»...

Размышляя о второй, ненаписанной книге романа «Братья Карамазовы», о пути своего героя Алексея Федоровича, Достоевский записал в последней рабочей тетради пророческие слова, которые, быть может, именно в наше время зазвучали такой силой: «„Только то и крепко, подо что кровь протечет“. Только забыли негодяи, что крепко-то оказывается не у тех, — которые кровь прольют, а у тех, чью кровь прольют. Вот он — закон крови на земле» [6, с. 209]. Алеша из второго романа жизнеописания, судя по подготовительным материалам [на это справедливо обратил внимание в своей книге «Последний год Достоевского» И. Л. Волгин (М., 1986)], должен был умереть за ту самую идею, которую всем своим ходом опровергал, казалось бы, первый роман. Однако мысль писателя представляется чрезвычайно важной, особенно в соединении с некоторыми размышлениями, относящимися ко времени создания «Преступления и наказания», хотя бы афористичной фразой о том, что «покупается счастье страданием».

В фантастических сплетениях судеб различных героев «Записок пинчраннера» словно материализуются эти важные для Достоевского мысли, приобретающие в современной реальности особый, первостепенный смысл. Японский писатель показывает, что человечество упустило, просмотрело не только рождение, но и укрепление на земле Антихриста, власти Зла. Злу удалось проникнуть в человеческие души, отбединенные друг от друга непреодолимыми барьерами. Оно торжествует свою победу. Вот отчего роман Оэ Кэндзабуро вызывает ощущение репортажа «у бездны на краю...» Так воспринимает сам писатель свою человеческую и художественную миссию.

Идеи Оэ Кэндзабуро облачены в «новые, космические символы», но это ни в коей мере не умаляет их значимости, не убавляет актуальности. На что способен сегодня пинчраннер человечества? — Мори в финале романа совершает свой подвиг, прыжок в огонь с теми деньгами, которыми чуть было не соблазнил его отца Могуущественный Патрон, деньгами на изготовление бомбы. И остается вопрос, тот самый вопрос, кото-

рым задавался писатель-невидимка, почерпнув его из «Автобиографии» Карла Густава Юнга: «Смысл моего существования заключается в том, что жизнь поставила передо мной вопрос. Или же это я сам как раз и есть вопрос, обращенный к миру. И я должен дать на него ответ».

Жанр романа-предупреждения изначально предполагает читательское участие, включенность в рассматриваемую проблему. В этом жанре уже заранее заключен тот пафос, тот смысл, ради которого в конечном счете писатель берется за перо, показывая источник зла и называя его носителей. Остальное — дело читателей, того самого человечества (понимаемого Оэ Кэндзабуро не отвлеченно, не абстрактно, а вполне конкретно), уничтожение которого заставляет писателя обращаться к нам с вопросами тревожными и жестокими, требующими нашего непосредственного участия.

В «Письме японца, учившегося у русской литературы», предвещающем роман «Объяли меня воды до души моей», Оэ Кэндзабуро писал: «Мои произведения — это произведения, написанные японцем, и, следовательно, моя задача заключается в том, чтобы создать портрет Японии. Создать портрет Японии и японцев в свете человеческих взаимоотношений в их универсальности — вот к чему я стремлюсь, вот моя главная задача как писателя». И хотя слова эти сказаны Оэ Кэндзабуро почти десятилетие назад, они, думается, в не меньшей степени характеризуют созданный позже роман «Записки пинчранера». Роман, в котором концентрированно фиксируются портретные черты Японии, но вместе с тем и всего современного капиталистического мира; японцев, но вместе с тем и современного человечества. Вот еще одно подтверждение особого значения, которым для Оэ Кэндзабуро обладает творчество Ф. М. Достоевского и — шире — вся русская литература, по выражению А. И. Герцена всегда являвшаяся той «трибуной», с которой народ заставляет «услышать крик своего возмущения и своей совести». Так понимает свое назначение и японский писатель.

По многочисленным признаниям японских писателей и литературоведов, японцев исключительно привлекает мир Ф. М. Достоевского. Они читают произведения русского писателя в первую очередь потому, что слишком многое в их обыденной жизни заставляет вновь и вновь возвращаться к страницам «Бесов» и «Братьев Карамазовых», «Преступления и наказания» и «Подростка». Романы Достоевского наполнены для них современными, чрезвычайно актуальными проблемами, идеями.

В феврале 1984 г. Общество исследователей и любителей творчества Достоевского, о котором мы упоминали, создало новый печатный орган — «Альманах исследований о Достоевском». Пока существует только несколько выпусков, но по раз-

нообразию тем, по глубине разработки отдельных проблем видно, насколько важен и нужен Достоевский сегодня. Когда-то один японский критик заметил, что Достоевский научил его философски мыслить не в кабинете, а в маленькой, убогой комнате пансионата. В последние годы в Японии серьезное беспокойство вызывает страсть молодежи к развлекательной литературе, и оно не лишено оснований. Однако опрос, проведенный издательством «Кавадэ-сёбо», выпускающим серию «Книги для чтения», куда входят издания японских и зарубежных писателей, показал другое. Результаты продажи популярных сегодня в Японии книг распределились следующим образом: на первом месте романы Нацумэ Сосэки, на втором — Акутагавы Рюноске, на третьем — Дадзая Осаму, на четвертом — произведения Ф. М. Достоевского... Факт, о многом говорящий.

Вернемся к фильму Куросавы «Идиот». В 1964 г. беседуя с Жоржем Садюлем, режиссер с горечью признавался: «До войны мы переживали период притеснения и не имели права говорить то, что думаем. Наши глубокие симпатии к Достоевскому объясняются тем, что его творчество относится к подобной же эпохе мракобесия и угнетения — к эпохе царизма. Поэтому вполне возможно, что сегодня молодежь воспринимает его не в полную меру» [5, с. 195].

Время внесло свои коррективы в слова замечательного режиссера. Мы знаем, что уже в те годы, когда Куросава сетовал на поверхностное восприятие русской классики, такие японские писатели—ученики Ф. М. Достоевского, как Абэ Кобо, Оэ Кэндзабуро, Кайко Такэси, создавали свои произведения, сумев расслышать и донести до своих современников те вечные вопросы, которые не унесла с собой эпоха царизма. Мракобесие приняло новые, более изощренные формы и очертания — в попытках изжить их, в стремлении противостоять им духовная преемственность сыграла неоценимую роль. Вероятно, иначе и не может быть, ибо тогда непрерывность живых связей культуры оставалась бы лишь высоким словом, а не смыслом нашего существования на Земле.

Л и т е р а т у р а

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в девяти томах. М., 1976—1982.
2. Второй советско-японский симпозиум по литературоведению. М., 1983.
3. *Днепров В.* Идеи, страсти, поступки. Л., 1978.
4. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972—1989.
5. *Куросава Акира.* Сборник.— Серия «Мастера зарубежного киноискусства». М., 1977.
6. Литературное наследство. Т. 77. М., 1965.
7. *Оэ Кэндзабуро.* Записки пинчраннера. Перевод и предисловие В. Гривнина. М., 1983.
8. *Оэ Кэндзабуро.* Объяли меня воды до души моей. Рассказы.— Серия «Мастера современной прозы». М., 1978.
9. *Оэ Кэндзабуро.* Футбол 1860 года. М., 1982.

Ю. Ф. Карякин

«ВЗОРВАТЬ ВОООБРАЖЕНИЕ ТРЕТЬИХ ЛИЦ...».
О РОМАНЕ ОЭ КЭНДЗАБУРО «ЗАПИСКИ ПИНЧРАННЕРА»

О делах подобных
Не размышляй, не то сойдешь с ума.
В. Шекспир. Макбет

О делах подобных
Размышляй, не то сойдешь с ума.
Оэ Кэндзабуро. Записки пинчраннера

Есть в литературоведении такая категория — хронотоп, т. е. художественное время-пространство, или изображение времени-пространства (основной жанрообразующий принцип). В разные эпохи и в разных литературах были разные хронотопы, однако у всех художников — от Гомера до Пушкина и Л. Толстого — они оставались (и, казалось, навсегда) как бы видами одного, наполненного животрепещущим бытием хронотопа: в определенном времени-пространстве — живая жизнь, живые люди, вечно живой род человеческий, несмотря на смерть индивида.

Знаменитый художественный силлогизм Л. Толстого в «Смерти Ивана Ильича»: «Человек смертен, Кай — человек, следовательно, Кай смертен» — молча исходил как раз из этой главной, скрытооптимистической аксиомы, из убеждения в бессмертии рода человеческого. «Человек смертен» — это была лишь малая аксиома, предполагавшая аксиому большую — бессмертие человечества и даже еще большую — вечность жизни.

Казалось, это и было сказано обо всех прошедших и будущих тысячах, миллионах лет:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

А если не будет? И вот появляется (определеннее всего у Достоевского) хронотоп умирающий, корчащийся, хронотоп мертвый, пустой, безбытийственный: время-пространство без жизни, без людей («солнце-мертвец» — из «Кроткой»), но одновременно и хронотоп борьбы за жизнь, за спасение рода нашего, хронотоп небывалого подвига («О, теперь жизни и жизни!» — из «Сна смешного человека»).

А каким должен стать (становится) хронотоп сейчас?

Мы долго дискутировали о литературе будущего и прогля-

дели, что дискутируем при давно уже мнимой гарантированности будущего, как такового. Какой будет литература будущего? Это всецело зависит от ее реальной роли в спасении этого будущего.

Одно ясно: самый грозный час в истории человечества — это и самый великий, ответственный, самый совестливый час литературы. Жизнь или смерть рода человеческого — вот что определяет все остальное, все жанры, стили, формы.

И если (или когда) человечество сможет перевести наконец дух и сказать себе: самое страшное уже позади, самоубийство, похоже, исключено, то кому прежде всего оно будет этим обязано? Во всяком случае, это будет, конечно, делом усилий политиков, ученых, результатом небывалых социальных общенародных движений, а еще и высшим проявлением писательской совести.

Раньше непонятый художник (или ученый) мог находить утешение в том, что его поймут будущие люди. Раньше он мог отправить свою книгу, свое открытие в океан времени, как потерпевший кораблекрушение человек бросал в волны бутылку со своим завещанием, теперь же это не гарантировано: не то что затеряется, может оказаться — и вылавливать некому станет. Неудивительно (но крайне, крайне опасно), что из-за этого многие изверились в какой-либо серьезной роли, в сколь-нибудь действенном значении искусства и литературы. Но не наоборот ли все? Именно (повторю): только-только и настал (настает) момент постигнуть, что это не украшение, не роскошь какая-то сверх необходимого, но тоже непременно условие самой человеческой жизни.

Мы довольно поздно поняли глубину мысли Маркса о науке как непосредственно производительной силе (едва ли не после того, как убедились, что в известных руках она может стать и непосредственно разрушительной силой). Но ведь и литература и искусство (вообще культура гуманизма, все гуманистическое мировоззрение) могут тоже стать теперь (должны стать и стремятся) тем, к чему и призваны, — непосредственной духовно-производительной, непосредственной духовно-спасительной силой.

Не об этом ли, в сущности, говорил недавно Г. Гарсиа Маркес: «Перед лицом столь ужасной опасности, которая на протяжении всей человеческой истории казалась утопией, мы, писатели, способны поверить во все, сохраняем за собой право надеяться, что еще не поздно предпринять попытку создать утопию, прямо противоположную по смыслу. Новую, увлекающую утопию жизни...»

Роман Оэ Кэндзабуро «Записки пинчраннера» я отношу к таким именно книгам. Он произвел на меня впечатление беспощадного диагноза смертельно опасной болезни. Это своего рода лучевая болезнь. Она, убежден Оэ Кэндзабуро, угрожает сегодня не только отдельному человеку или многим людям, а

именно всему роду людскому. Болезнь эта — культ насилия при сбииве социальных, нравственных, духовных ориентиров. Впервые человечество стало практически смертным: ему грозит ядерное истребление. Никто его не уничтожит, если оно само не позволит себя уничтожить.

Нет, здесь совсем не то, что называется «алармизм»: запугивание себя и других, панический ужас перед опасностью. Оэ Кэндзабуро не запугивает, а констатирует, предупреждает. Не отчаянно, а твердо (то горячо-страстно, то хладнокровно-расчетливо) настаивает: шанс на спасение еще остается, болезнь можно одолеть, но только подвигом (слишком уж далеко все зашло), и непременно подвигом личным, прежде всего духовным, который заразит людей — массу, народ — небывалой волей к жизни, к совести, к ясности разума. Слепая жажда жизни здесь не поможет — не надо ее идеализировать: слишком часто она вдруг оборачивается животным страхом смерти и не только не спасает, а еще скорее губит, губит ужасом, паникой, оцепенением. Мужество видеть смертельную опасность, мужество одолеть ее — пафос романа.

«Воды потолка, огромного потолка, который может привести к концу света, уже дошли нам до груди. Помочь не в силах никто, даже бог. Спасти себя мы должны сами», — верит Оэ Кэндзабуро. Недавний его роман так и называется — «Объяли меня воды до души моей».

Оэ Кэндзабуро словно спрашивает каждого из нас: что вы будете делать, если однажды вам предъявят на руки такой диагноз-приговор, если вручат не похоронку на другого, а вам самому повестку на смерть? Но художник вдруг тут же убирает это «если», эту последнюю соломинку (ведь остается еще надежда: а если нет? если обойдется?), и ставит нас лицом к лицу с неустрашимым фактом: не обойдется, диагноз поставлен, повестка уже вручена. Нам же недостает «только» силы воображения признать этот факт. Именно не силы воображения представить то, чего еще нет, а признать то, что есть. Нам недостает воображения видеть реальность. Недостает фантазии жить в действительном мире. Таков парадокс...

В необозримой библиотеке художественной литературы есть два разряда книг: одни можно и не читать, другие надо читать и даже перечитывать (а иные — всю жизнь и многим поколениям). Как бы только разобраться, что есть что, особенно в современной литературе...

Не рискуя предсказывать что-либо насчет будущего, я думаю, что «Записки пинчраннера» заслуживают, требуют перечитывания, по крайней мере для поколения нашего.

Встреча «Записок пинчраннера» с читателем — это, по моему, испытание не столько для Оэ Кэндзабуро, сколько для нас самих. Дело даже не только в трудности понимания специфически японских проблем — политических, социальных, литературных (здесь нам без помощи специалистов не обойтись). Де-

ло просто в том, что перед нами — настоящее произведение искусства, а потому-то именно и постигнуть его трудно.

Оэ Кэндзабуро действительно вручает нам ту страшноватую повестку. Случись такое в нашей реальной жизни, как бы мыотреагировали? Скользнули бы равнодушным взглядом? Отбросили ее?.. Или посмеялись?.. Нет, во все бы вгрызлись. Самое непонятное бы поняли. Невозможное бы сделали... Ибо та жизнь, о которой пишет Оэ Кэндзабуро, — разве это не реальная жизнь? Разве она не более реальна, чем та, которой мы живем «обычно»? Сколько уже уплачено за непризнание этой реальности, за такое отсутствие воображения. А может быть, уплачено и «обычной» нашей жизнью, жизнью людской вообще.

И случись непоправимое, самоистребись человечество и узнай об этом где-нибудь «там» какие-нибудь «они», им, наверное, захочется еще узнать и другое: а предупреждения были?

Какой ответ они отыщут?

Неуслышанные живые книги на мертвой Земле...

Неужели это станет последней, не написанной, но реализованной главой «Истории читателя»?..

Но если такое не случится, то «они», быть может, поразятся еще больше и захотят узнать почему. Ведь всё, кажется, шло к тому — на волоске висели...

Какой ответ «они» услышат?

Об этом и весь роман.

«Записки пинчраннера»: целое, картины, детали.

Последние слова романа: «Ли!.. Ли!.. Ли!..» Лидируй! Бери ответственность на себя. Они прозвучали уже на первых страницах. Это лейтмотив. Сколько раз повторяется, вспоминается, даже снится этот вдохновляющий, спасающий голос из детства.

Финал представлен масштабно! Сначала люди на площадке перед больницей — в рамке окна (отец Мори смотрит на них из палаты). Как на картине Риверы. Потом рамки эти словно исчезают: персонажи оживают, приближаются, и уже нет таких «рамок», которые могли бы их ограничить. «Ряженые» и суть Народ, Человечество, вся История. Действие, даже когда оно — в палате Патрона, происходит как бы на глазах всех, на глазах Токио, Японии, всего мира, на глазах прошлого, настоящего, будущего. На глазах детей — они стоят маленькой очередью в больницу. Настоящий карнавал в том смысле этого образа-понятия, какой придавал ему М. Бахтин (труды которого Оэ Кэндзабуро знает и любит).

Вспомним оглавление. Что пробуждается в нашей памяти за названием каждой главы?

1. Золотой век послевоенного бейсбола.
2. Нанят писатель-невидимка.
3. Однако всё это было в прошлом.
4. Мы сразу же включились в борьбу.

5. Чувствую, что заговорщики чуждаются меня.
6. Так я встретился с Могушественным господином А., т. е. с Патроном.
7. Всестороннее изучение Патрона.
8. Всестороннее изучение Патрона. Продолжение.
9. Двое превратившихся анализируют будущее.
10. Одиссея Корпуса лососей.
11. В Токио прибывают ряженные.
12. Двое превратившихся ссорятся между собой.

Оглавление до прочтения мертво, но как оно оживает после прочтения, перечитывания! Происходят какие-то странные вещи. Видишь и слышишь вдруг всю книгу разом, как хорошо знакомую картину или симфонию. Время словно исчезает, исчезая же, оно как бы превращается, разворачивается, распластывается в пространство. И пространство это разом видится и звучит, и ты, именно разом, видишь и слышишь все произведение одновременно, одновременно — и в целом, и каждую часть его, каждый штрих. Все сосуществует. Сама композиция, сама «форма» предстает вдруг живым, пульсирующим содержанием.

Я не раз убеждался: если, вспоминая оглавление действительно художественного произведения, я что-то перепутываю, это означает, что я чего-то не понял. Нельзя же переставить фрагменты картины или части симфонии без катастрофического ущерба самому произведению (а если можно, значит, изъян в нем самом). Нет, оглавление — не механическое приспособление, облегчающее внешнюю ориентацию в страницах книги, не скелет, а ее живой духовный силуэт.

Кроме финала особенно запоминается митинг. Будто посмотрел какой-то фильм Феллини. Лозунги. Гул толпы. Музыка Бетховена (соната для струнного квартета). То вырубает, то включают свет. Вспышка — тьма, вспышка — тьма. Потасовка. Бесы против бесов. Справедливец, зажавший в руках свою вставную челюсть, «кусает» ею противников за ягодицы (намек на библейского Самсона, истреблявшего врагов ослиной челюстью?)... Комнатка чаверху. На дверях — череп со скрещенными костями. А за дверью — любовь. Внизу же продолжает твориться такое, что, по словам отца Мори, напоминает начало первого акта «Макбета». Отыщем это начало: пустошь, гроза, выходят три ведьмы, поют:

Грань меж добром и злом, сотрись,
Сквозь пар гнилой помчимся вниз...

Сцены в университете. Избиение отца Мори и Добровольного Арбитра. Смерть Справедливца: он на каменной стене, выхваченный из тьмы лучом прожектора; срывается...

И уж никогда, наверное, не забыть, как идут дети с беспомощными ручонками на голове (незаросшее темя, прикрытое пластиком)... Как заблудился на вокзале маленький Мори. Как

его бьет отец, а он защищается, выставив локти вперед, и сам бьет себя по щекам.

Драка отца Мори с женой. Эта драка была бы просто омерзительной, если бы не означала глубочайшего трагизма взаимоотношений двух несчастных, в сущности, людей.

Сны. Первый — пророческий, сбывшийся наяву до деталей. Как фантастическая увертюра к «превращению»: убийство Патрона, а перед этим — последнее искушение. Второй: выбили зубы... И третий: марш Корпуса лососей. Самый таинственный, сильный и неясный. Что это? Сатира трагическая? Вот что, дескать, всем грозит? Стало быть, предупреждение?

Главная речь Мори и его отца. Вероятно, разгадка речи в ее особом тоне — дразнящем, вызывающем, ироничном. До абсурда доводятся «идеи», которыми дышат эти озверелые юнцы (убивайте! убивайте! убивайте всех — друг друга, родителей, братьев!). Однако не слишком ли она длинна? Хотя если бы все это касалось нас самих непосредственно (или если бы у нас взорвалось воображение), то она показалась бы даже слишком короткой и уж не со скукой, а страстно слушали бы ее, вникли бы во все нюансы всех четырех сценариев...

Юнцы, мальчишки, дети. И они же убийцы, палачи, фашисты. Ужас и жалость. Но просто их отсеять нельзя. А заигрывать с ними, льстить им опасно вдвойне. Здесь проблема проблем. Какая энергия — ядерная! — их распирает и не туда направлена, не на то. А без этой энергии, но «превращенной» миру тоже не обойтись.

Остается в памяти постоянное «ха-ха» отца Мори. Постоянное, да не совсем. Интонации меняются: жалкое ерничанье, ирония, самоирония, трагизм.

Отец Мори становится все живее (и прежний и «превращенный»), а сын убедительнее художественно, когда он еще дитя. Увеличившись, так сказать, в плоти, он что-то утратил, стал аллегоричнее, что ли, сделался похожим на какого-то робота...

Тревожит странная старинная фраза: «Тот, кто пришел к границам Страны мрака, оставив жить в Стране высокого неба ребенка со злым сердцем, тот вернется к ледящим душу печали и страху...»

«Дохлая обезьяна» — трагический образ человека, не нашедшего себя и мстящего за это другим...

Оэ Кэндзабуро включает в роман произведения других авторов (К. Г. Юнг, Кастанеда), живопись (Блейк, Ривера), музыку. Делает он это, как правило, довольно скупое, естественно, в соответствии со своей художественной логикой. Маленький Мори слушает «К-331» в исполнении Горовица. Это трехчастная соната Моцарта (ее финал — знаменитый «Турецкий марш»). А «К» — от Кехеля, составлявшего каталог произведений Моцарта.

Еще об одном сильном впечатлении. Это визиты к главарям двух враждующих «революционных» групп, одинаково понося-

щих друг друга за «контрреволюционность», называющих друг друга «фашистами» (на деле и ведущих себя как фашисты). Главари эти — политические, социальные и духовные близнецы. Только в результате этих двух визитов и открываются глаза у бедной трагической Ооно: она понимает, что ею манипулируют, что все ее прекрасные чувства, мысли и дела эксплуатируются. Но окончательное прозрение у нее еще не наступило: она утешает себя тем, что другие «фюреры» лучше, однако предчувствует и боится, что они окажутся много хуже...

И еще одна сильная мысль-чувство, говорящая сама за себя: «Гитлер тоже хотел стать Антихристом, но и ему это не удалось, он провалился... Гитлер посеял семена огромных бедствий, и они проросли, но Гитлера уничтожил отнюдь не Христос. Не бог, а люди. Следовательно, ценность того, что люди собственными силами уничтожают тех, кто стремится стать Антихристом, сопоставима с явлением Христа... Борьба людей, уничтожающих Антихриста до его появления, превращается в борьбу за жизнь без помощи бога».

Отец Мори и писатель-невидимка

Слова отца Мори и писателя-невидимки набраны в романе разными шрифтами. Но представьте, что они набраны одинаково; можно ручаться — возникла бы путаница и вы не могли бы (или крайне затруднились бы) различать, где начинается и заканчивается один, где — другой. Почему?

Вот начало романа, первые, самые первые строчки от имени писателя-невидимки: «Несомненно, это были чужие слова, и я даже помню обстоятельства, при которых они были произнесены тем, другим, но все же я воспринимаю их как слова, вышедшие из самой глубины моей души. Разумеется, поскольку слова появляются лишь в том случае, когда во взаимоотношения вступают два человека, вполне возможно утверждать, что именно мое существование явилось истинной причиной появления этих слов».

«Чужие слова» — это слова отца Мори: «Быть выбранным в пинчраннеры — что может быть страшнее этого, что может наполнить сердце большим честолюбием!» Потом они повторяются, варьируясь, но всегда с ударением на этих двух моментах: предельный страх и предельное честолюбие, боязнь подвига и тяга к нему.

Писатель-невидимка (будущий писатель-невидимка) поддакивает. «Но это было больше чем простое поддакивание». И это родство постепенно одолевает «явную враждебность» между ними.

«Чужие слова» становятся своими, родными.

Таков камертон взаимоотношений отца Мори и отца Хикари.

А потом они сближаются несчастной судьбой своих детей. Они ведь даже имени своего не имеют. Называются по именам сыновей: отец Хикари и отец Мори. «Деталь» и страшная (реально) и прекрасная (художественно).

Что же удивительного в том, что, когда отец Хикари согласился быть писателем-невидимкой отца Мори, процесс взаимопонимания, взаимопроникновения их душ (и слов) не просто усилился, а стал доминировать при всем их различии, несогласии, сопротивлении? Так и должно быть. И мастерство Оэ Кэндзабуро здесь не просто формальное, «технологическое», а глубоко содержательное: люди могут понять друг друга, могут переживать чужое, как свое. (Что это — осознанное или невольное противопоставление экзистенциалистской концепции человека?)

Они уже и сами порой не различают, чьими словами говорят. Однако «я» каждого из них сохраняется, и это создает ту степень противопоставления, напряженности, благодаря которой максимально «провоцируется» и самостоятельность читателя: «Вы послушно записываете слова, которыми я веду рассказ. Я хочу, чтобы бесконечному числу третьих лиц, которые будут читать их, передались динамические отношения между двумя лицами... Если я внезапно исчезну из этого мира, то лишь записанные вами слова — единственный шанс воскресить меня... Я хочу, чтобы мое существование, существование такого человека, как я, всколыхнуло силу их воображения. Я начинаю использовать вашу специальную лексику, ха-ха...»

И вот механизм взрыва воображения «третьих лиц» в действии. Вот, можно сказать, эпиграф к предложенному отцом Мори плану. В своем первом послании писателем-невидимке отец Мори так цитирует слова леди Макбет, обращенные к преступному супругу (еще испытывающему нечто похожее на остатки угрызений совести):

О делах подобных
Размышляй, не то сойдешь с ума.

Писатель-невидимка поправляет в соответствии с первоисточником:

О делах подобных
Не размышляй, не то сойдешь с ума.

Зачем, спрашивает он, отец Мори делает такую ошибку? Чтоб позлить? Ошибка здесь, конечно, сознательная. Разве не отвечает она предложенному отцом Мори плану: создать напряжение между собой (первое лицо) и писателем-невидимкой (второе лицо), чтобы втянуть других в этот спор, чтобы «взорвать воображение третьих лиц»?

И если мы не проскользнем взглядом мимо этого поединка на цитатах, то невольно задумаемся, не живем ли мы в эпоху, когда действительно надо сказать: «Размышляй, не то сойдешь с ума...»

Не живем ли мы в эпоху, когда сказать «не размышляй» смертельно опасно, преступно, самоубийственно? Здесь целая концепция.

И вот еще об этом же: «Знаете, я не хочу, чтоб вы спешили понять меня, ха-ха...» Тем более это относится к «третьим лицам».

Оэ Кэндзабуро не дает готовых ответов. Но на понятливость читателя он рассчитывает, а больше всего, прежде всего — на его самостоятельность.

Писатель-невидимка, следом за ним и «третьи лица» все время озадачиваются.

Отец Мори действительно исчез. Но отец Хикари воскресил его. Еще он воскресил и себя — именно своими «Записками». Он ведь, в сущности, тоже «превращенный» и не менее реально (по самосознанию, по действиям), чем сам отец Мори. Он тоже лидер. Его «исполнительская», «стенографическая» работа — подвиг. Отца Хикари тоже страшит и манит это «Ли»! Эта книга и оказалась призванием всей его жизни. Для нее, может, он и жил. Все его прежние книги — ничто перед этой, все они писались «во взвешенном состоянии», в том же состоянии, в каком долго пребывал и отец Мори, когда человек идет на сделки с совестью, «откладывает себя», утешаясь, что «за ним не пропадет...»

«Превращение» — центральная идея романа, основной его образ. Оно оказалось удивительно пластично, многосторонне реализовано Оэ Кэндзабуро. Здесь и самое фантастическое и самое реалистическое слиты воедино. Причем, если в мировой и русской литературе преобладало, так сказать, отрицательное «превращение» (предел — «Превращение» Кафки), то в ней все же есть и традиция «превращения» положительного (скажем, «Сон смешного человека» Достоевского). Оэ Кэндзабуро рисует именно это, положительное «превращение» — самое, конечно, трудное.

В романе много рассуждений, споров о личной ответственности и фатализме, о воле, инициативе человека и о его «космической запрограммированности». Но при этом очевидно следующее. Во-первых, было чему, кому «превращаться». Во-вторых, при долголетье «взвешенности» и отца Мори, и отца Хикари была у них незатихающая боль от этой своей «взвешенности». В-третьих, вряд ли вышло бы у них «превращение», если бы не было встречи со смертью, если бы не осознали они небывало остро, лично, больно, что угрожает людям — и всем (и самым близким, и себе лично), если оставаться по-прежнему во «взвешенном» состоянии: такое состояние есть лишь самоубийственное сползание к окончательной гибели. А в-четвертых, оба они не пропустили момента для «превращения», момента, когда все, все зависело уже только от их воли, решимости, от их поступка. Недаром Достоевский говорил: «Высшее правило жизни: лови точку». Недаром любил повторять такую

негладкую пословицу: «Лови Петра с утра, а обоняет, так провоняет...»

Вспомним одну такую «точку» из далекого прошлого отца Мори: случай на дороге, когда «жестяные люди» пытались захватить ядерное сырье. Отец Мори (в то время, впрочем, он еще не был отцом Мори), увидев школьную эмблему на грузовике налетчиков, представил себе (у него у самого тогда взорвалось воображение): а что будет, если сырье это отвезут в школьный спортивный зал, всех там перезарезают; сейчас, правда, каникулы, но потом?! В его душе вдруг прозвучало: «Ли!.. Ли!..» И он бросился, чтобы им помешать. «Вот так я был облучен». Надо добавить: вот так началось «превращение». Началось, но сколько раз потом затухало, обращалось вспять и даже до такой степени, что само облучение, которому подвергся отец Мори во время стычки с «жестяными людьми», оказалось новым искушением лгать и служить Патрону. И он лгал, служил и — мучился. Перед ним прошло несколько вариантов выбора собственной судьбы: его друг, покончивший самоубийством в Париже, или его предшественник в домике для отдыха, все понявший и тоже покончивший с собой...

Есть страх смерти. Он унижает человека. При явной близости смерти он может удесятерить эгоцентризм (подобно тому, признается отец Мори, как случилось с ним вначале). Но его одоление — подвиг.

Есть страх, так сказать, «потери места» (должность, деньги, престиж). Он тоже унижает. Но его одоление тоже может стать подвигом.

Однако дает ли одоление того и другого право на истину? Дает ли истину? Еще нет. Оно может лишь создать наилучшие условия для поисков истины. Если же это одоление отождествляется с истиной, если одолевший убежден, что он уже тем самым абсолютно прав, то это может оказаться бесовщиной, не лучшей, чем всякая другая.

Есть еще и третий — спасительный, возвышающий — страх — быть неправым, а точнее, мужество видеть и признать свою неправоту, мужество осмотрительности, ответственности.

Отец Мори и писатель-невидимка одолели оба первых страха и мучаются третьим.

Ни один из героев романа не представлен Оэ Кэндзабуро носителем абсолютной истины. Ни с кем из них он себя намертво не связывает, сохраняя полную независимость и, главное, желая такой же независимости от читателя, — проявление истинно художественной воли, превосходное владение этой волей. Истину, всю истину один человек родить не может, ее и вместить-то одному не по силам, но добывать ее человек должен только сам — в братстве со всеми, кто ищет эту истину бескорыстно.

Первая мысль, когда я начал читать роман: как похоже на «Бесов»! Случайно ли это?

Вот что выяснилось.

Прежде всего общее отношение Оэ Кэндзабуро к Достоевскому: «Писать я учился у русской литературы... Каким огромным открытием для меня, проведенного детство в глухой провинции времен войны, в горной деревушке, отрезанной от всего мира, был Достоевский!» И далее: «Достоевский стал одним из самых необходимых мне писателей... И, уже став писателем, я всегда старался урвать несколько недель в году, чтобы почитать Достоевского и обновить этим жизненные силы своей писательской души».

Несомненно, общая принципиальная ориентация на Достоевского — важнейшая часть художественного кредо Оэ Кэндзабуро.

Здесь кстати будет привести один факт, который (я выяснил) пока неизвестен самому Оэ. У Достоевского есть такой несущественный план: «Роман о детях, единственно о детях и о герое-ребенке... Заговор детей составить свою детскую империю. Споры детей о республике и монархии. Дети заводят сношения с детьми-преступниками в тюремном замке. Дети — поджигатели и губители поездов. Дети обращают черта. Дети — развратники и атеисты... Дети — убийцы отца...»

Но что такое роман Оэ Кэндзабуро «Объяли меня воды до души моей» как не «роман о детях, единственно о детях и о герое-ребенке»? Что это как не своеобразная реализация плана Достоевского (из черновиков к «Подростку»), плана, которого Оэ не знал? Но, не зная, угадал и по-своему осуществил.

Тема бесовщины была и в прежних его книгах («Семнадцатилетний», «Опоздавшая молодежь», «Футбол 1860 года», «Объяли меня воды...»), была и нарастала, но эта последняя книга и задумана как современные японские «Бесы». Речь идет, разумеется, совсем не об амбициях японского писателя. Нет, здесь прежде всего действительная общность действительно великой заботы, боли, совести, ответственности — вот что главное, вот что их роднит независимо от разности их дарований.

И еще об одном поразительном факте, тоже неизвестном Оэ Кэндзабуро и тоже, надеюсь, для него счастливым.

В черновиках к «Бесам» есть такие слова, отданные Хроникеру: «Пусть потрудятся сами читатели». В роман они не вошли, но их скрытой энергией он пронизан насквозь. В этой формуле — весь смысл писательского труда Достоевского. Ведь если самоцель искусства для него — «найти в человеке человека», то это и означает конкретно: выявление читательского «я» читателя. И «провоцирует» его на это в «Бесах» именно Хроникер.

Отец Мори, инженер-атомщик, заболевший лучевой болезнью, тоже является Хроникером, рассказывающим писателю-невидимке все, что с ним произошло: «...предложенный мною механизм окажется, как я думаю, эффективным, он поможет превратить слова, которыми пользуется бывший исследователь и специалист, в детонатор, способный взорвать воображение третьих лиц». «Третьи лица» и есть мы, читатели.

«Пусть потрудятся сами читатели» — формула Достоевского.

«Взорвать воображение третьих лиц» — формула Оэ.

Поразительное и в то же время закономерное совпадение.

А вот еще одно совпадение, которое, вероятно, вполне осознано японским писателем. Если центральная тема «Записок» — «превращение», т. е. возникновение «нового человека», нового и телом и душой, то ведь это не что иное, как буквальные слова-мысли Кириллова из «Бесов».

И конечно, сравнивая «Записки пинчраннера» с «Бесами», не забудем, что роман Достоевского — самое противоречивое, тенденциозное, предвзятое из его произведений. Замалчивать или смягчать этот факт было бы необъективно и недобросовестно. Я не раз подчеркивал эту мысль, подчеркну и сейчас. Тенденциозность — в смещении революционеров, социалистов, действительно преданных интересам народа, с карьеристами революции, способными на любую ложь, подлость, насилие ради своей власти, для кого народ — лишь «пушечное мясо революции» (Нечаев). Однако не забудем и другое. Достоевский заставляет признаться Петра Верховенского: «Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха!» Виргинский, столкнувшись с кровавой, омерзительной практикой Петруши, кричит: «Это не то, нет, нет, это совсем не то!» А сам Достоевский (в черновиках к роману) пишет: «Нечаев (как прототип Петруши. — Ю. К.) не социалист, но бунтовщик, в идеале его бунт и разрушение, а там „что бы ни было...“».

В пылу полемики вокруг романа эти ноты не были услышаны, но ведь это даже не ноты, а, пожалуй, настоящий лейтмотив. Без него роман и не выжил бы, не дожил до нашего времени и навсегда остался бы в серии мертворожденных, «антинигилистических» произведений. Без него он не стал бы и антифашистским романом (хотя во времена Достоевского слово такое — фашизм — еще не было известно).

В выступлении по поводу группы «Рэнго сэкигун» Оэ говорит: «Сегодняшние японцы, смотрящие по телевизору передачу о деле группы „Рэнго сэкигун“, считают, что они совершенно не связаны с этими молодыми людьми, с этими безумцами, которые, затащив в горы своих товарищей, студентов, убивали их из винтовок. Но если бы мы как частица человечества считали себя ответственными за все, что происходит вокруг, мы обязаны были бы считать и себя причастными к этим убийствам, более того, ко всему, что породило саму возможность подобной расправы».

И здесь Оэ Кэндзабуро следует Достоевскому, для которого ответственность за бесовщину — важнейший пункт. А кто такие бесы — по Достоевскому и Оэ?

Вспомним главных бесов из «Записок пинчраннера» — Америку как образ Ваала, Америку, навсегда оставившую свою страшную «ропись» на теле и на душе Японии, или Могушественного господина А., который извлекает выгоду «из самого мрачного, самого ужасного, что только может создать человечество», — из ядерного оружия.

Оэ: «Далее, сейчас, когда вновь возродилась проблема японского национализма, видимо, необходимо еще раз напомнить горячие идеи Шатова, касающиеся России».

В «Записках пинчраннера» этот реакционный национализм сильнее всех развенчивает Справедливец.

Оэ: «Или, например, когда говорят о разрыве между поколениями отцов и детей, особенно об отрицании послевоенной демократии, следует вспомнить Степана Трофимовича, принадлежащего к поколению отцов, исповедовавших либеральные идеи». Отсюда вопрос: отношение к Степану Трофимовичу, т. е. к либеральной демократии Достоевского и Оэ. Оно гораздо сложнее, чем голое отрицание.

Очень интересно сравнить время в «Бесах» и в «Записках пинчраннера». Главные события происходят в считанные дни, часы и даже минуты. Это не внешний «прием», а выражение катастрофического содержания эпохи, когда времени для «превращения» остается все меньше и меньше. Нашей эпохе не хватает времени, и старое выражение «убить время» приобрело вдруг зловещий смысл.

«Бесы» и «Записки пинчраннера» не просто романы-предупреждения. Конечно, это и романы борьбы: если уж такие обыкновенные люди, как Хроникер или отец Мори, писатель-невидимка, раскусили бесовщину, если они вовлекли читателя в труднейший процесс ее постижения, значит, далеко не все потеряно. Это же и есть начало одоления ее.

Я говорил о неясности с Корпусом лососей. Происхождение этого корпуса связано с традицией известной романтизации разбойничьего лица. Но в японской литературе есть и традиция развенчивания этой романтизации. Например, Акутагава Рюноске в новелле «Нэдзумикодзо Дзирокити» представил знаменитого японского Робина Гуда и народ, им восторгавшийся, далеко не в идеализированном, мягко говоря, виде. Не отсюда ли идет Оэ Кэндзабуро и в изображении Корпуса лососей? И не от Достоевского ли тоже? Я имею в виду конкретную главу «Иван-царевич» из «Бесов». Но есть ли «Одиссея Корпуса лососей» «Иван-царевич» по-японски?

А может быть, все это — лишь наше благое пожелание так понимать? Так или иначе, не слишком ли зашифрована вся эта история с «лососями»?

Да, отец Мори устоял перед последним искушением, которо-

му подвергает его Патрон. Да, он понял: Патрон, несомненно, главный враг, который, как марионетками, играет всеми и всякими экстремистами. И все-таки убийство Патрона — это что? Только лишь художественный знак, символ непримиримости? Или конкретный призыв к конкретному действию? Если последнее, то ведь это страшноватая уступка экстремизму в мире, где экстремизм и пытается именно разом (покушение, взрывы, заложники) решить сложнейшие социальные проблемы. Нет ли здесь снова опасной художественной неопределенности? А что, если какой-то японский читатель все это так прямо и поймет: бери ледоруб, пистолет, бомбу и ищи своего Патрона?.. Когда однажды Достоевский узнал, что его рассказ «Приговор» был кем-то понят как чуть ли не оправдание самоубийства, призыв к самоубийству, он ужаснулся, винил себя и тут же, немедленно поспешил выступить с необходимыми разъяснениями. Не понадобятся ли соответствующие разъяснения и от Оэ?

Все время, пока я читал роман, меня глухо тревожил какой-то вопрос, а сейчас он вдруг сформулировался: а что, если бы сам Достоевский увидел наше время воочию? Что, если бы он прочел «Записки пинчраннера»?..

Вопрос безответный, а из головы не выходит.

Мне даже кажется почему-то, что вопрос этот не мог не тревожить и не вдохновлять самого Оэ, когда он писал роман.

Заключение

«Да, было бы смешно, если б не грозило будущим» (Достоевский).

Поблагодарим Оэ Кэндзабуро за те высокие мысли и чувства, которые вызывает его роман, которыми он взрывает наше воображение.

Высоким самосознанием обладают герои Оэ, которым за тридцать. Семнадцатилетних — на уровне самоощущения, самочувствования, на уровне начального самосознания — он тоже постиг. Не явится ли следующим шагом изображение такого героя, который (конечно, по-своему) мог бы сказать словами подростка Достоевского: «О, если бы можно было переменить прежнее и начать совершенно вновь!.. Не мог бы я так воскликнуть, если б не переменялся теперь радикально и не стал совсем другим человеком... я себя не очень щажу и отлично, где надо, аттестую: я хочу выучиться говорить правду... Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого процессом припоминания и записывания» (тоже «превращение»!).

И, быть может, в самом деле нет сейчас в литературе более трудной и благородной задачи, чем задача создания нового «Подростка», романа о самовоспитании, «самовыделке» молодых. Романа об итальянском или японском, об американском

или китайском мальчике, который бы вступал в жизнь не наивным паразитом, не инфантильным духовным недоноском, не уже уставшим, разочарованным и развращенным циником и не прожорливым волчком, а человеком, способным понять, сказать и осуществить: «Свет надо переделать, начнем с себя». О мальчике, одолевшем искус бесовщины, а главное — чей святой идеализм, чья естественная жажда подвига были бы жаждой подвига не скорого, а трудного, упорного, долгого, чтобы человек оказался способным «уловить точку», когда придет минута... И что из того, что таких мальчиков, вероятно, мало или вовсе нет пока в той же Италии или Японии, в Америке или Китае. Ведь бывает и так, что не только в литературу приходят герои из жизни, но и в жизнь из литературы. Где родится этот новый «Подросток» (и не один, наверное)? Но он будет, будет потому, что в нем есть крайняя нужда. Может быть, он даже пишется уже...

Е. С. Штейнер

ВАРВАРА БУБНОВА КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ЯПОНСКОГО ПУШКИНА

Рассмотреть иллюстрации Варвары Бубновой¹ к переводам русской классики для японских изданий интересно в силу нескольких соображений. Во-первых, ее композиции являются художественно значимыми произведениями искусства книжной иллюстрации и их графические достоинства заслуживают внимания искусствоведа. Это причина важная, но частная. Во-вторых, работы Бубновой — достаточно редкий опыт визуальной интерпретации своей (национальной) классической литературы, рассчитанной специально на инокультурную аудиторию. Это обстоятельство делает Бубнову не просто иллюстратором, но и переводчиком, хотя совершенно особого рода.

Анализ формальной природы и функциональной роли иллюстраций, выполненных В. Бубновой, позволяет утверждать, что ее картинки служили не только и не столько украшением подарочных, юбилейных изданий — они должны были оказывать в силу своей образной структуры существенное влияние на восприятие русской классики в Японии. Эта причина — наиболее, на мой взгляд, важная — позволяет перейти к общим соображениям о переводе — границах понимания текста и логико-психологических особенностях его истолкования, а стало быть, о методах оптимизации уровня интерпретации текстов чужой культуры. Об этом и пойдет дальше речь. Такого рода проблемный подход вызвал выборочное и специфическое рассмотрение иллюстраций Бубновой. Их скрупулезный разбор, равно как и общее описание художественной манеры мастера, мы оставим для конкретных искусствоведческих работ. К тому же случайный и неполный подбор книг в отечественных собраниях не позволяет исчерпывающе описать работу Бубновой-иллюстратора. Это отчасти и подвигло меня ограничиться японскими изданиями Пушкина, чего, полагаю, будет вполне достаточно для подтверждения нижеследующих герменевтических рассуждений.

Пушкина в Японии знают и любят. Об этом много говорится в недавно вышедшей книге А. И. Мамонова с весьма ценной библиографией [5]. Первым художественным произведением, переведенным с русского, был именно пушкинский текст («Ка-

питанская дочка», 1883; пер. Такасу Дзисукэ); потом множество книг выходило начиная с 1920-х годов, причем пик пришелся на вторую половину 30-х и 1949-й — юбилейные годы; издания и новые переводы не прекращаются и по сие время. Но какого Пушкина знают в Японии? Приведем строфу из перевода «Евгения Онегина» одного из лучших русистов — поэта Накаяма Сёдабуро, ученика Бубновой:

Гакусюни-но нива-ни
ватакуси га нагояка-ни хана то саки,
сукундэ Апурёосу-о ёминагара,
Кикэро-о ёмадзу-ги кураситэ ита коро,
хару-но хи-но симпи-но тачиаи,
сидзима-ни кагаяку мидзу-но хотори-ни,
хакутё-но наку-о кикү коро,
мюдзу га ватакуси-ни араварэтэ кита.
Ватакуси-но гакубо ва,
нивака-ни тэри хаэта. Соко ни мюдзу
вакайся-но омонцуки-но кёэн о хираки,
нвакэнаки моно-но юсиса я,
варэра га кунн-но тооки мукаси-но
фуруэру кокоро-но юмэ надо-о утаидасита
[11, с. 293—294].

Перевод с японского:

В саду училища
я мирно, подобно цветку, расцветал,
охотно Апулея читая,
а Цицерона не читая, проводил время, и тогда,
весенними днями, в таинственных долинах,
вблизи от ясной смирившейся воды,
когда слушал крики лебедей,
муза ко мне явилась.
Моя студенческая келья
вдруг сияньем озарилась. В ней муза
открыла пир молодых затей,
младенческих дел веселье,
нашей страны давнюю старину
и потрясающие сердце сны воспела.
(«Евгений Онегин», 8, I)

Русскому читателю необязательно обладать особой проницательностью, дабы понять, что приведена начальная строфа восьмой главы «Евгения Онегина» (ЕО, 8, I — далее ссылка по этому принципу, без указания конкретного издания).

Как видно, при переводе стихотворного текста практически теряется его поэтичность: средствами японского языка невозможно передать русские рифмы, строфику и метр. Даже филологически точный, почти дословный перевод превращает стихи в прозаический (или квазипоэтический, сродни верлибру) пересказ, т. е. пересказывается предметное содержание текста — некий сюжет или, лучше сказать, дискурс. Переводчик говорит своим читателям: вот о каких вещах пел тот знаменитый иноземный поэт — и в меру верно и добросовестно излагает это.

Нет нужды критиковать приведенный перевод, ибо в нем переводчик делал, видимо, все, что возможно, показав при этом

хорошее знание языка и умение находить русским словам подходящие значения в своем собственном. Отдельные выражения весьма удачны, например *гакубо* («студенческая келья»), где бо имеет устойчивые келейно-затворнические коннотации, существуя, например, в биноме *собо* («монашеская келья»). Но в других случаях переводчик был вынужден вставлять слова, без которых аудитория не поняла бы его, — *хана то саки* («расцветал, подобно цветку»), или использовать метод редупликации значения — одновременно переводя понятие и давая ему в виде фуриганы его транслитерацию: *мюдзу* записано иероглифами *сидзин* («божество поэзии»).

В итоге пушкинский текст стал понятен японским читателям. При этом он изменил свою природу — перестал быть гениальными русскими стихами, но сделался уже японским дискурсом с некоторыми экзотическими реалиями. Японский читатель мог ими наслаждаться (в чем я позволю себе усомниться), мог его читать с интересом и какой-то для себя пользой, но специфическую *росия-но тамаси* (русскую душу. — *Ред.*) в этих строфах (собственно, уже и не строфах, потому как выделенные при печати четырнадцатистрочники не были единообразно метрически оформлены) вряд ли можно было уловить и понять.

Как известно, достоинства художественного текста, особенно поэтического, заключаются в его супраинформативных качествах — образной, звуковой, ритмической структуре, т. е. в манере сплести слова, которая есть не что иное, как манера понимать вещи. Стало быть, японский читатель свои родные *ямато котоба* (исконно японские слова. — *Ред.*), пусть даже отягощенные китайско-греко-русскими обертонами, как в случае с *сидзин/мюдзу*, воспринимает своим особым способом и те же вещи понимает иначе. Если читателю это покажется невероятным, то пусть он попробует доказать, что японец, читая «в саду училища я мирно, подобно цветку, расцветал» (а точнее, не это, а *гакусюин-но нива-ни ватакуси га нагаяка-ни хана то саки*, еще точнее, не это, а запись иероглифами), представляет ту же картину, что и русскоязычный читатель (объединим, простоты ради элиминировав различия, современника Пушкина и человека наших дней), воспринимающий «В те дни, когда в садах Лицея...» О неадекватности восприятия реалий, намеков, аллюзий, имен, литературной полемики и т. д. говорить не приходится. Если для нашего читателя комментарий к «Евгению Онегину» (Ю. М. Лотмана) составляет толстый том, если для американцев Набоков написал четыре тома (вместе с переводом), то сколь же пространны должны быть пояснения для японцев!

Конечно, пояснения могут быть и весьма краткими (таковы они и есть в упоминаемом издании 1949 г.), если решить, что коль скоро японцы понимают все по-своему, то и не к чему им объяснять, что поэт хотел сказать и как все было на самом де-

ле. Переводной текст — это уже явление литературы-восприимчивости, и если этот дискурс читателю сложен, странен, эстетически непонятен (а поэзии — и на русский и на японский традиционный взгляд — в нем маловато), то никакими комментариями ему не докажешь, что перед ним — высокохудожественное произведение. Читатель, может быть, и сделает скидку на то, что он имеет дело, собственно, не с произведением, а с его отражением в кривом зеркале (или, чтобы переводчику было не обидно, с текстом, ослабленным и искаженным помехами и шумами в процессе трансляции по каналу связи), но Пушкина он от этого понимания неизбежности сильнее не полюбит. Призная это, Ёнэкава Масао, переведший «Евгения Онегина» впервые еще в 1921 г., писал без малого 40 лет спустя в послесловии к пятому изданию «Повествование в стихах „Онегин“»: «К несчастью, за рубежом (не только в Японии, но и в Европе и в Америке), хотя и знают в общем, что Пушкин — невиданный в мире талант, все же людей, которые бы всем сердцем и умом приняли этот факт как живую реальность, можно сказать, почти нет» (цит. по [5, с. 145]).

И вот на этом месте мы и подошли к роли иллюстраций. Именно они могут служить (не всегда, правда, так оказывается на деле, но это уже другая проблема) ключом к интерпретации произведения, выполняя двоякую функцию: и комментария реальных, и камертона художественности (т. е. стилистических супраинформативных свойств поэтического текста).

Язык произведений изобразительного искусства имеет принципиально иную природу, нежели язык литературных текстов. Визуальный знак иконичен в отличие от абстрактного словесного, т. е. своей непосредственно явленной восприятию материальной формой он сообщает о своем предметном значении. Объем понятия — что нарисовано — в общих своих чертах безошибочно определяется зрителем, поскольку он может соотнести изображение с реальными предметами или сценами, известными ему из опыта. Поэтому одно и то же изображение, скажем собаки, идентифицируется с животным и русским и японцем примерно одинаково. На этом свойстве иконических знаков основан часто употребляемый в учебниках способ обучения знакам вербальным — дается картинка и под ней подпись на изучаемом языке: «Это то-то».

Иконические визуальные знаки конвенционализированы по иным семиотическим законам, нежели знаки естественного языка (как произносимые, так и пишущиеся), в силу чего для общей их интерпретации в ситуации межкультурных контактов знание иностранного языка не требуется. Более того, изображения играют ключевую роль в формировании образных представлений о неизвестных из опыта природных феноменах и артефактах культуры. О стремлении японцев визуализировать всевозможные имена свидетельствует следующее место из «Записок Василия Михайловича Головкина в плену у японцев»: «Сказав

им об овцах, надлежало Г[осподину] Муру нарисовать барана, а потом козла; наконец дошло до ослов, лошаков, до карет, саний и прочего; одним словом, японцы хотели, чтобы он изображал им на бумаге все то, чего нет в Японии и чего они видеть в натуре не могли» [1, ч. I, с. 133].

Я недаром чуть выше упомянул об интерпретации «в общем» и об идентификации «примерной». Увидев на рисунке собаку, и русский и японец скажут, что это такое, но в зависимости от того, каким, русским или японским, художником будет выполнено изображение, представления их будут разными. Ведь идентифицировать с реальным феноменом они будут определенным образом скомпонованные линии и пятна краски, нанесенные на плоскость основы тем или иным инструментом при соблюдении тех или иных правил распределения светотени или перспективных построений и т. д. Иными словами, даже рисуя «похоже», художник не делает точного слепок того, что есть на самом деле, а использует условную систему формально-пластической модификации натуры, которая является его языком, его, филологически изъясняясь, поэтикой и системой тропов, т. е. в формальных особенностях миметических изображений заключен их культурный и конкретно-исторический смысл—информация, внятная в полной мере лишь носителям традиции. В еще большей степени, нежели предметное содержание картины является слепком с натуры, ее смысл, заключенный в условностях, «искажениях» и т. п., является слепком структуры сознания, или, пользуясь выражением Вяч. Иванова, «Психеи народа».

Поэтому столь легкое понимание значения изображений часто соседствует с невозможностью постичь его культурно-эстетический смысл. Об этом говорят и «Записки» В. М. Головнина, человека весьма просвещенного и во всех прочих отношениях проницательного. Довольно комичным выглядит его описание восприятия русскими начала XIX в. японской живописи: «...однажды принес он (японский чиновник.— *Е. Ш.*) ...три картинки, изображающие женщин в богатом одеянии; мы думали, что он нам принес их только на показ, и для того, посмотреть, хотели ему возвратить; но он предложил, чтобы мы оставили их у себя, а когда мы отказывались, то он настоятельно просил нас взять их. „Зачем нам?“ — спросили мы. „Вы можете иногда от скуки поглядывать на них“, — отвечал он. „В таком ли мы теперь состоянии, — сказали мы, — чтобы нам смотреть на таких красоток?“ А оне в самом деле были так мерзко нарисованы, что не могли произвести никаких чувств, кроме смеха и отвращения, по крайней мере в европейцах» [1, ч. I, с. 141—142]. Подчеркну, что означенные чувства вызвали в русских европейцах именно изображения, а не их денотаты; в другом месте «Записок» Головнин пишет о миловидности и притягательной красоте женщин из домов любви, чьи идеализированные портреты (вспомним, что начало XIX в. — это время деятельности художников Китагава Утамаро, Торни Киёнага, Ка-

цукава Сюнъэй, т. е. расцвет жанра *бидзинга*) узникам, видимо, и принесли. В результате Головинн заключает: «В живописи, в зодчестве, в скульптуре, в гравировании, в музыке и, вероятно, в поэзии они далеко отстали от всех европейцев» [1, ч. III, с. 18].

Через три четверти века в Западную Европу хлынет волна японизма, отголоски которой докатятся вскоре и до России. Повальное увлечение той самой гравюрой укиёэ, о которой писал Головинн, ширмами, веерами, нэцкэ и т. п. свидетельствовало о том, что произошли некие перемены в умах, приведшие к иному восприятию — если и не к пониманию, как таковому, то к сочувствию. Это сочувствие означало, что формальные особенности японского искусства нашли отклик в европейской художественной культуре эпохи модерна, когда явственно ощутилось несоответствие мироощущения человека конца века классическим принципам отображения реальности. Измельчавшие и истертые каноны постренессансной системы визуальной модификации натуры уступили место примитиву и неевропейским (в первую очередь японским) способам живописной выразительности. Не прошла мимо этого ориентализма (довольно, впрочем, приблизительного) и Варвара Бубнова в бытность ее членом «Союза молодежи» и другом В. И. Матвея². Это сослужило ей впоследствии определенную пользу, однако, прежде чем перейти непосредственно к показу иллюстраций Бубновой, закончим общие рассуждения о рецепции визуального иконического текста в инокультурной среде.

Я говорил о том, что такой текст не нуждается в переводе для восприятия его общего содержания (определения того, что изображено — портрет, пейзаж, натюрморт) и что неизбежно возникают сложности в интерпретации немиметических формальных моментов, т. е. морфологического строя произведения, или, как говорил В. А. Фаворский, «содержания формы». Но такого рода зазор между текстом чужой культуры и своими нормативными антиципациями и необходим для сколько-нибудь близкого понимания чужого сознания как чужого. Переводной «Евгений Онегин» был для японцев русским лишь на уровне ситуаций и реалий. И это немало, однако не дает представления о русской поэтике и глубинных интенциях национальной культуры. К тому же эти ситуации мысленно визуализировались японцами на японский лад — в силу психологической необходимости наполнять все описания наглядными, вещными констатациями из своего культурного опыта. В качестве примера этого психологического механизма достаточно вспомнить иллюстрации к раннему переводу «Капитанской дочки», выполненные Цукиока Ёситоси (1839—1892). Этот известный мастер гравюры укиёэ имел весьма смутные представления о России и не мог сильно отойти от известных ему понятий. Журнал «Исторический вестник» в 1912 г. так писал о его картинках: «Художник... изобразил Екатерину Великую в

виде хрупкой косоглазой японки в современном европейском платье, Гринева — в виде французского генерала с целым иконостасом орденов и звезд и лентой через плечо, а Пугачева — негром с выдающейся верхней губой и курчавыми волосами» (цит. по [3, с. 113]).

Замечу, впрочем, что ничего особенно французского в образе Гринева у Ёситоси нет. Скорее он имеет антураж англо-американский, как наиболее знакомый японцам, к тому же и имя ему переводчик дал соответствующее — Смит. А что касается негритянского облика Пугачева, то так русский критик начала века интерпретировал неизвестный ему типаж злодея в иконографии укиёэ. Эти частные замечания не имеют целью оспорить тотальное несоответствие упомянутых иллюстраций пушкинскому духу. Да они и не могли никак соответствовать ему, и на художнике здесь вины нет.

Композиции же Варвары Бубновой были русским текстом, непосредственно в оригинале явленным японскому читателю. Они, естественно, отличались от японских картинок, которые могли быть нарисованы в подобном случае, и отличались вообще от японских мысленных понятий. Но эти иллюстрации и должны были вызывать легкий, как говорят современные японцы, *карутя сёкку* (culture shock), или, по-русски, когнитивный диссонанс, напоминая читателям, что то, о чем они легко читают на хорошем японском языке, происходило давно и очень далеко. Иллюстрации Бубновой хотя и не создавали иллюзию подлинности (они не были на то рассчитаны), но задавали общее направление ассоциаций и постижения литературного текста.

Приведенной строфе из «Евгения Онегина» предшествует страничная иллюстрация (см. [11, вклейка между с. 292—293]). На ней изображены часть пруда с лебедями, покоящимися на глади вод, купы пышных деревьев, за которыми полускрыта круглая ампириная беседка на легких колоннах и с полусферической крышей, в стороне от беседки между подстриженными кустами виднеется статуя нагой женщины. Композиция выполнена немногими лаконичными, изящно круглящимися штрихами, дополненными пятнами бледно-зеленого цвета. Все изображенное так скомпоновано, что является не «уголком парка», а отдельными типическими парковыми мотивами. Использование активного белого фона, который служит объединяющей все фрагменты средой или выполняет изобразительную функцию, представляя через фигуру умолчания, например, воду; применение весьма сдержанной колористической гаммы, тяготеющей к монохромному; отсутствие трехмерной моделировки; отказ от единой точки зрения — все это приближает рисунок Бубновой к японским изобразительным принципам и облегчает читателям-зрителям вхождение в его образный строй. Но в нем нет налета поверхностной японщины, как нет и стилизации под современные Пушкину графические приемы. Вместо этого есть

тяготение к пушкинской ясности и непринужденной легкости, по-пушкински чуть ностальгически ироничной («Я безмятежно расцветал») и лаконически емкой.

Как писал специалист по искусству книжной графики В. Н. Ляхов, «иллюстрация является как бы своеобразной художественной моделью, отражающей в сознании иллюстратора отношения трех миров — мира литературы, мира искусства и реальной действительности» [4, с. 173].

Первый мир в рассматриваемом листе Бубновой отражен изящным мягким штрихом, рисующим безмятежные, по-весеннему свежие и светлые, едва колеблемые резвым ласкающим ветерком кроны деревьев; неуловимым соотношением изображенного и скрытого, непроявленного, которое перекликается с настроением возвышенной, таинственной сути природы, озаряемой первыми робкими явлениями музыки. Т. е. супраинформативные особенности бубновской иллюстрации коррелируют с пушкинской поэтикой, мягкий лиризм беглой зарисовки помогает прозреть за довольно тяжеловесной перечислительностью японского текста исконные онегинские лирические отступления.

Второй мир — мир искусства, о котором замечу кратко, ибо в данном контексте он менее важен; этот мир перекликается, не совпадая полностью, со стилистическими чертами объединения «Мир искусства». Мирискусническая школа книжной графики с ее вкусом к тонким линейным разработкам, с пристрастием к изысканно круглящимся завитушкам, к плоскостности и скупой гамме блеклых тонов, с любовью, наконец, к стилизации отошедшей «усадебной» эпохи — все это не могло пройти мимо Варвары Бубновой в бытность ее ученицей петербургской Академии художеств. К тому же несколько печально-ироническое мирискусническое ретро накладывалось у Бубновой на личную пушкинскую тему — через Берново и Вульфова³.

Эта самая легкая стилизация выводит нас к третьему миру — реальной действительности. Может быть, это была для Бубновой наиболее важная задача — воссоздать атмосферу пушкинской эпохи, ее светлой преддекабрьской духовности. В. А. Фаворский заметил как-то, что для иллюстратора «важнейшая задача — это нахождение зримого пластического эквивалента пространственно-временной среде литературного произведения». Эта нелегкая задача неизмеримо усложнялась, когда требовалось найти зримый эквивалент, доступный тем, кто совершенно не представляет, как в действительности выглядели описанные Пушкиным сцены. Здесь нельзя было пойти по пути повествовательной перечислительности: чрезмерная реалистичность не только нарушила бы многозначность пушкинских образов, но и запутала бы японцев. Вместо этого Бубнова, выделяя немногие акценты, создает обобщающий образ «садов Лицея» — старого царскосельского парка. Вместе с тем фрагментарность, недоговоренная неясность мотивов не настаивают на необходимости конкретных ассоциаций, а позволяют вообра-

зять некие литературно-мифологические «сады Ликея» — сады духовного возрастания, с их таинственными долинами и божественной Музой, оживающей в мраморе. Заодно японец может увидеть, как приблизительно выглядит загадочное «божество поэзии». Ну и наконец, сцена Бубновой доносит отголоски европейской классицистически-романтической поэтики парка, столь не похожей на любимое японцами искусство сада. А это очень важно — показать непохожесть, ибо в китайско-японском культурном круге ученые кельи издревле были окружены декоративными садиками. Иллюстрация Бубновой сбивает невольно возникающую у читателя при чтении *гакусюин-но нива-ни* ассоциацию с бамбуком и другими «благородными друзьями» прилежного студента.

В итоге маленькая, эскизно непринужденная композиция Бубновой предстает действительно художественной моделью, которая фокусирует поэтическую ауру пушкинского текста и тем самым корректирует и комментирует перевод.

Другая иллюстрация к «Евгению Онегину» изображает зимний пейзаж (см. [11, вклейка между с. 186—187]). Он является визуальной парафразой описания русской зимы (ЕО, 5, I—IV). Композиция полностью лишена цвета, ее мягкая, с затеками и размытыми литографская черная краска похожа на японскую тушь. Тонкой градацией тональных оттенков В. Бубнова создает впечатление морозной атмосферы с разлитым в ней неярким, приглушенным светом короткого зимнего дня. Замерзший пруд с мостиками над черной, выделяющейся самым сильным тональным акцентом полыней, пушистые, заснеженные деревья, стройная «рождественская» ель передают настроение широты и умиротворенного покоя, свойственные среднерусскому зимнему пейзажу.

Весьма показательно, что Бубнова создает иллюстрации не к драматическим моментам повествования, не к ситуациям, а к статичным пейзажным сценам. Фабульная иллюстрация, обладая внешней привлекательностью — привлекательностью сюжета, не столь познавательна, как иллюстрация к лирическим отступлениям, к сценам природы. Композиции с наборами не связанных прямо с сюжетной линией образов — заснеженная ель, классическая беседка в парке, скульптура на аллее и т. п. — помогают инокультурному читателю почувствовать специфический хронотоп, без хотя бы частичного проникновения в которые не может идти речи о понимании произведения.

Один из самых крупных русских стилистов XX в. писал: «Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя — достигается ли это когда-нибудь?» [6, с. 19]. Риторический этот вопрос имеет точный нейропсихологический ответ. Вербальная моделирующая система кодируется и интерпретируется по иным семиотическим законам и обрабатывается иными участками мозга, нежели система визуальных иконических знаков. Можно и нужно, конечно, говорить в литературоведческих контек-

стах о «наглядности», «зримой пластичности», «острой графичности» и т. д. словесных описаний, но «наглядность» эта метафорична — она не есть настоящая, явленная взору наглядность. Пушкин, может быть, это интуитивно ощущал. Недаром его поэтические тексты испещрены сотнями графических набросков — среди них есть и автоиллюстрации, еще больше «сердца горестных замет» или смутных, не изглаженных, образов, родившихся, по выражению А. М. Эфроса, в минуты «творческих пауз». Более того, Пушкин не только ощущал, но и предусматривал перевод наиболее значимых для него сцен на язык изобразительного искусства.

О том свидетельствует письмо Л. С. Пушкину от начала ноября 1824 г. из Михайловского: «Брат, вот тебе картинка для Онегина — найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб все в том же местоположении. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно» (цит. по [7, с. 351]). Эти слова написаны на обороте рисунка поэта, изображающего его самого (автора) в компании с Онегиным на набережной Невы (ЕО, 1. XLVII—XLVIII). Автопортрет — точнее, фигура со спины — Пушкину удался (он пишет снизу «хорош»); Онегин в сложной позе получился похуже («должно быть *опершился на гранит*», — замечает автор). Еще на рисунке есть лодка, вдаль на Неве, и довольно условная колокольня Петропавловской крепости. Дабы озаглавить важность этих деталей, Пушкин поставил около них цифры и внизу в виде экспликации написал: «3 лодка, 4 крепость, Петропавловская» (рукопись, № 1261, л. 25).

«Опершился на гранит», как всем известно, центон. Отсылая читателя к стихотворению Муравьева, Пушкин избавляется от необходимости описывать позу героя вслед за пиитом. Но, не рассказывая, как именно «стоял задумчиво Евгений», Пушкин, видимо, чувствовал надобность это показать: «Это мне нужно непременно».

Спустя ровно век с четвертью «искусный и быстрый карандаш» нашелся⁴. Иллюстрацию к этой сцене сделала В. Бубнова. Я не располагаю сведениями, видела ли она пушкинский эскиз, — это более чем вероятно, ибо к тому времени рисунок Пушкина был не раз опубликован, например Абрамом Эфросом в 1933 г. (см. [8, с. 207]). Во всяком случае, композиция Бубновой весьма похожа на рисунок поэта. Изменен лишь масштаб: фигуры друзей сделаны очень маленькими, это просто два неясно очерченных черных силуэта, а основное место занимает невский пейзаж — широкая река («державное течение»), характерный шпиль петропавловской колокольни на далеком берегу. На первом плане, слева, словно кулиса, выдается решетка Летнего сада и мощный наклонный ствол дерева, как бы осеняющий всю сцену.

Я сделал отступления от анализа онегинских рисунков Бубновой, дабы показать, что ее иллюстрации были выполнены в.

пушкинском ключе и композиционно, и, насколько это возможно, стилистически, что позволяет говорить (опять же в пределах, обусловленных различием слова и изображения, вековой дистанцией и т. п.) о передаче пушкинского духа. При этом Бубнова облегчает японскому зрителю входение в картину, разделяя пространство сцены на три плана, означенные четкими горизонталями: ближний — решетка Летнего сада, средний — парапет набережной, близ которого фланируют или стоят, «опершись на гранит», друзья, и дальний — противоположный берег Невы. Трудно сказать, думала ли художница о том, что подобное трехчастное пространственное деление композиции соответствует классической дальневосточной теории «трех далей», но типологическое сходство приемов организации глубины весьма значительно.

В цветовом отношении в рассматриваемом листе доминируют многочисленные оттенки черного, чьи мягкие, с наплывами размыты перекликаются с японскими монохромными «картинами туши и воды» (*суйбокуга*). Вода («вод веселое стекло») передана через чистую, не тронутую краской поверхность бумаги. В раме подвижных легких штрихов (берегов) Нева действительно кажется «дремлющей рекой». Небо, занимающее всю верхнюю половину композиции, едва тронут прозрачной кистью, оставившей на бумаге светлый, чуть заметный флер. Японец, глядя на это, может воочию убедиться, какой бывает петербургская атмосфера, «когда прозрачно и светло // Ночное небо над Невою».

Еще в двух случаях пушкинские рисунки служили основой для иллюстраций Бубновой. В 1934 г. вышел перевод «Гробовщика», выполненный Накаяма Сёдзабуро, с цветными литографиями на цинке русской художницы [13]. В книге большого формата, с крупными иероглифами, отпечатанными серой краской на желтоватой бумаге, дано несколько страничных композиций в цвете и ряд маленьких черно-белых иллюстраций в обрамлении полосы набора. Сцена чаепития гробовщика и немца-сапожника почти повторяет известный рисунок Пушкина в рукописи «Гробовщика» (№ 997, л. 31об.). Бубнова значительно изменила несколько мелких деталей, перевела сцену в цвет, но иконография персонажей осталась заданной Пушкиным.

Могут возникнуть вопросы: зачем надо было срисовывать у Пушкина и почему нельзя было дать рисунок самого поэта? Помещенный на четвертую сторонку обложки уменьшенный набросок Пушкина сам отвечает на наши вопросы. Рисунок этот не книжный. Он выполнен острыми, динамическими росчерками пера с густой штриховкой, что хорошо смотрится на листе рукописи, где линии рисунка перекликаются с графикой пушкинского почерка. В автографе есть неотделанная эскизность черновика, что в визуальном отношении плохо соседствовало бы с крупными квадратными знаками японской пись-

менности. Эстетическая значимость пушкинского изображения была бы для японцев во многом сокрыта, ввиду того что им неизвестна культура гусиного пера, и разобраться в густой, путаной вязи штрихов им довольно сложно. Иллюстрация Бубновой, таким образом, есть адаптация и «окниживание», по выражению В. Н. Ляхова, пушкинского прообраза, стилистическая подгонка его не только под художественность текста, но и под стилистику книжного разворота.

Композиция Бубновой построена на игре больших цветовых плоскостей — сплошных заливок насыщенными тремя красками, которые образуют статические и уравновешенные соотношения. Фон (стена) ярко-желтый, на нем контрастно выделяется белый стол с красным пузатым самоваром посередине. Фигуры Адрияна и Готлиба Шульца фланкируют композицию, размещаясь по краям стола. Они переданы ровными пятнами голубовато-зеленого цвета, внутри которых процарапаны белым контуры силуэтов, а также лаконично переданы черты лиц и складки одежд. В соответствии с пушкинскими портретными характеристиками Бубнова рисует немца-сапожника короткими округлыми штрихами, толстеньким, добродушным и улыбчивым. Гробовщик же более угловат: несколько боком «сядя под окном», смиренно сцепив руки и повесив острую бороденку по вековечному русскому обычаю на грудь, он «был погружен в печальные размышления». Несколькими штрихами Бубнова наметила долгополое одеяние, не нарисовав, а скорее обозначив его в соответствии с пушкинскими словами: «Не стану описывать... русского кафтана Адрияна Прохорова... отступая в сем случае от обычая, принятого нашими романистами». Лаконизм, подчеркнутая незамысловатость с тонким ироническим подтекстом иллюстраций Бубновой возвращают японскому «Гробовщику» утерянную в переводе пушкинскую сжатость и очарование не ситуацией и характерами, но самой лексико-грамматической (т. е. образной) фактурой текста.

Так, в листе «Пир у Готлиба Шульца» В. Н. Бубнова, следуя тексту «Тесная квартирка сапожника была наполнена гостями, большею частию немцами-ремесленниками, с их женами и подмастерьями», изобразила длинный, во всю комнату, стол, вокруг которого тесно и чинно-благородно восседают веселые и благообразные гости. Выбран момент, когда кругленький «хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги». Интерьер, костюмы вполне условны, какие-либо специфические реалии отсутствуют, но передана атмосфера самодовольной бюргерской добропорядочности, отношение писателя к сапожникам, булочникам и колбасникам, образы которых в русской литературе XIX в. были в общем сходными от Пушкина и Гоголя до Достоевского. Все это японский читатель не знал, а из перевода не понял бы, но визуальный комментарий Варвары Бубновой задавал ему верный тон для формирования мысленных представлений.

В издании «Каменного гостя» («Дон Фуан», перевод Ёнэкава Масао, 1935) облик Дон Гуана у Бубновой напоминает рисунок Пушкина на странице рукописи (№ 920, л. 2об.): шляпа с низко нависшими полями, длинный нос да острый ус, остальное не видно под пышными складками плаща. Таким поэт представлял себе своего героя, когда тот ждал ночи, чтоб «взойти в Мадрит», «усы плащом закрыв, а брови шляпой». Иллюстрации к «Каменному гостю» выполнены в технике черно-белой литографии с использованием сочетания рисунка широкими, сочными мазками на белом фоне и серых заливок, обволакивающих черные фигуры.

Иллюстрации в этой книге занимают отдельную полосу — левую в развороте. Такое место отведено всем страничным иллюстрациям Бубновой во всех оформленных ею книгах, ибо левая сторона разворота является наиболее важной: на нее сразу попадает взгляд читателя в книгах, читающихся справа налево. Естественно, что в европейских книгах все наоборот, там иллюстрацию помещают справа. Так что Бубновой приходилось компоновать пространство, учитывая (противоположное по отношению к привычному ей) направление движения повествовательного течения. Расстановкой фигур Бубнова усиливает драматическое действо, организуя мизансцены как режиссер. У Пушкина не сказано, где кто стоит — справа или слева, Бубнова изображает это сама, причем в соответствии с японским направлением развития сюжета. Например, в сцене первого свидания Дон Гуана с Доной Анной на кладбище (см. [9, ил. 2 между с. 24—25]) он изображен справа, а проходящая мимо Анна — слева. Ритм складок «вдовьего черного покрывала» указывает на движение влево, за обрез листа, дальше по ходу сценического действия. Дон Гуан, оборотясь влево, пропускает ее мимо себя, сопровождая долгим взглядом. А во второй сцене на кладбище — объяснение (см. [9, ил. между с. 70—71]) — Дон Гуан изображен слева, на коленях, простирающим руки к стоящей справа Доне Анне. Сложным, колеблющимся, разнонаправленным ритмом складок ее силуэта Бубнова показывает и отстранение вдовы от мнимого монаха, и одновременное движение в его сторону, ибо он стоит у нее на дороге, т. е. движение к нему. Обращенный к Доне Анне жест Дон Гуана является одновременно и жестом, закрывающим ей дорогу. Таким образом, пространственно-динамический характер бубновских иллюстраций, приближенных к пространственно-временному континууму японской книги, оптимизирует восприятие драматического текста, подчеркивая — усиливая или затормаживая, подобно музыкальным аранжировкам, — узловые моменты пушкинской трагедии.

Точно так же — по принципу развертывания действия — изображена маленькая фигурка Дон Гуана в четвертой по порядку иллюстрации книги (см. [9, ил. между с. 52—53]). Там он в левом верхнем углу, обращенный влево, согнувшись, уно-

сит под плащом убитого Дона Карлоса, исчезая со страницы и спеша дальше в повествование. Такой же уход — слева сверху, мелко — есть и в шестой иллюстрации книги (см. [9, ил. между с. 88—89]), где Дон Гуан и Лепорелло уходят с кладбища после приглашения Статуи Командора, т. е. здесь иллюстрации Бубновой представляют собой не статические фиксации каких-то изолированных моментов сюжета, но все они связаны меж собою единым ритмом движения. Одна картинка, кончаясь, влечет к следующему моменту действия, в буквальном и наглядном смысле увлекая зрителя за свои пределы. В целом вся серия иллюстраций к «Каменному гостю» выстраивается в общую ленту изображений типа комикса, образуя второй текст, сродни словесному.

Эта родственность литературному повествованию проявляется не только на уровне ритмической организации структуры всего книжного целого, о чем я сказал уже довольно, но и в характере композиции отдельных иллюстраций. Так, упоминавшийся лист № 4 содержит три отдельные сцены. В правой части — самая крупная — дуэль Дона Гуана с Карлосом (великолепна пластика изящных контуров нападающей и падающей фигур); выше — объятие Дона Гуана и Лауры («Постой... при мертвом!.. что нам делать с ним?»); третья, самая маленькая сцена — Дон Гуан, уносящий своего поверженного противника, т. е. ответ: «Оставь его; перед рассветом рано, // Я вынесу его под епанчою». Таким образом, говоря о формальном соответствии композиций Бубновой японскому тексту, можно выделить по крайней мере три момента их общности.

Во-первых, характер расположения изображений на листе строится как зеркальное отражение полосы набора на противоположащей странице. Текст этого издания «Каменного гостя» набран очень просторно, как правило, по пять-семь коротких строк на странице (недаром книга насчитывает около 140 с., причем иллюстрации в пагинацию не входят — ср. в русском тексте, где около 35 с.). Между строчками много «воздуха», эта просторность корреспондирует со свободным размещением лапидарных рисунков на полосной иллюстрации. Кроме того, в отдельных случаях на развороте достигается визуальная симметрия текстовой и графической страниц. Так, лист «Встреча Дона Гуана и Доны Анны» строится на сочетании погрудного изображения Дона Гуана справа сверху, переданного крайне лаконично: шляпа, нос и четыре вертикальных штриха, обозначающие складки плаща, и темного вытянутого силуэта Доны Анны слева, по всей высоте страницы. Семь строчек текста на противоположащей странице зеркально симметричны изображению: две первые строки (правые) — длинные, как фигура Доны Анны, пять остальных — короткие, они кончаются на том же горизонтальном уровне, что и изображение Дона Гуана (см. [9, с. 24—ил. б. п.]). Таким образом, разворот производит сразу, при первом взгляде, цельное визуальное впечатление —

еще до прочитывания текста и разглядывания предмета изображения у зрителя провоцируется симультанный гештальт уравновешенной и четкой конструкции книжного организма (см. также [10, разворот с. 14 — ил. б. п.]).

Во-вторых, объединение на одном листе нескольких разных мотивов, например три последовательных во времени сцены (ил. 8), является по своей структуре близко соответствующим природе книжного вербального текста. На полосе книги письменные знаки вытянуты в линейные абстрактные цепочки-строчки, нарезанные произвольно к содержанию. В целостные образы эти знаки складываются умозрительно в сознании читателя, осуществляющего их последовательное во времени декодирование и интерпретацию. Восприятие иконического изображения симультанно: зритель видит какой-то один выбранный художником момент времени, изображенный с какой-то одной точки зрения. Поэтому размещение на листе нескольких самостоятельных сцен, изображающих разные моменты, придает иллюстрации фактор временного протяжения, соответствующий временному характеру формирования образов при чтении словесного текста и временному характеру последовательности сюжета. Отдельные изображенные сцены объединяются в восприятии зрителя в результате умозрительной комбинаторно-аналитической работы его сознания, т. е. в результате примерно тех же процессов, что происходят при чтении. В таких случаях изображение героя появляется на одном листе по нескольку раз (в листе № 4 к «Каменному гостю» — трижды), что сродни неоднократному упоминанию его имени на одной странице текста. В итоге, как и в тексте, в иллюстрации наличествует фактор длительности, т. е. иллюстрация предстает последовательным во времени изобразительным дискурсом — как комиксы или японские *эхан* («книжки-картинки»).

В сходстве с некоторыми традиционными приемами изобразительности заключается и третья причина органичности иллюстраций Бубновой японскому тексту. Отдельные микропространства ее многочастных композиций объединялись белым фоном основы, который, в восприятии японцев, воплощал не пустоту как обрыв и отсутствие форм, но пустоту как паузу между вещами и ситуациями, как *вместилище* еще не оформленного или избыточного — *ёхаку*, или, грубо говоря, эллипсис. Кроме того, принцип изображения объекта при помощи немногих, обособленно нанесенных и по отдельности нефигуративных штрихов (например, портрет Дона Гуана ровно из семи линий, четыре из которых приходится на плащ) превращает миметическое изображение в идеограмму, зрительно приближенную к сильно сублимированным от предметности идеографическим знакам японского письма.

Я не буду останавливаться особо на других циклах иллюстраций Бубновой к Пушкину — на роскошном издании «Пиковой дамы» 1937 г. [14]⁵ со множеством экспрессивных автоли-

тографий на вклейках; на более скромной, но по-своему изысканной книге «Моцарт и Сальери» 1935 г. [10]⁶ с пятью артистическими композициями (на титуле обеих этих книг имя Бубновой значится рядом с именем переводчика как полноправного соавтора). Для нашей темы эти серии дадут уже не слишком много нового, а чисто искусствоведческий разбор указанных, во многом непохожих друг на друга циклов оставим до другого раза.

Из соображений полноты картины следует упомянуть еще оригиналы иллюстраций к «Египетским ночам», хранящиеся в Государственном музее А. С. Пушкина (ГМП) в Москве, и книгу сказок Пушкина [12], где картинки дурно отпечатаны, да и не очень удалась художнице; например, обложка вышла слишком лубочной, в «рюсском» духе. Кроме этого Бубнова выполнила несколько листов иллюстраций к лирическим стихотворениям Пушкина — «Зимний вечер», «Анчар», «Бесы» (оригиналы в ГМП). Остановимся на последней композиции и на ее примере подытожим принципы работы Бубновой с пушкинским текстом для японской аудитории.

Это черно-белая автолитография на листе маленького формата. Изображение на нем почти нефигуративно. Внизу справа в трех неясных черных пятнах угадываются очертания лошадей, ямщика, занесенной кибитки. Все остальное пространство занимают серые вытянутые пятна и закрученные в спирали кривые — мчащиеся тучи и снежные вихри. Динамическому напряжению вытянутой в одну линию группы запоздалых ездовиков противостоит хаотическое кружение неясных стихийных сил:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разные,
Словно листья в ноябре.

Слово «мутный» много раз (семь) повторяется в пушкинском тексте в разных сочетаниях: «мутно небо, ночь мутна», «в мутной месяца игре». Композиция Бубновой иллюстрирует эту слепую муть, обволакивающую и почти поглотившую своим «снегом летучим» людей. Мятущийся ритм порывов вихря соответствует пушкинскому стремительному нагнетанию тревоги, въяве показывая превосходство разгулявшегося бесформенного хаоса над соразмерной человеку гармонией. Почти абстрактность иллюстрации Бубновой, построенной лишь на экспрессии штрихов и разных оттенков серого, отвечает пушкинскому настрою невнятности и невидимости — ср. «невидимкою луна», «неведомые равнины», «слипает очи», «следа не видно», «во тьме пустой», «бесконечны, безобразны», «в беспредельной вышине»... Таким образом, перед иллюстратором стояла интересная и необычная задача — визуализировать невидимую сцену. Но в этой невидимости есть свои фантомы:

Посмотри, вон, вон, играет,
Дует, плюет на меня...

И у Бубновой из сочетания хаотических штрихов, светлых и темных пятен проглядывают смутно антропоморфные образы — исполинская, бесконто изогнутая ветром фигура, нависшая во все небо над путниками:

Там верстою небывалой
он торчал передо мной.

В японском тексте (в переводе Канэко Юкихико — см. [15, с. 29]) переводчик попытался справиться с «верстою небывалой» буквально, передав ее через *тотэцумонай мити сирубэ*. К этому он в той же строке добавил для завершения грамматической конструкции ... *ни бакэтэ*, в результате чего получилось:

...небывалым дорожным указателем обернувшись,
передо мною торчал.

Но у Пушкина «верста» не столько указатель, сколько образ чего-то сказочно огромного, родственного старинной русской «версте коломенской». Знал или нет это японский переводчик, сказать трудно, но, видимо, поэтически изъяснить русское *какэкотаба* (слово двойного подчинения — каламбур. — *Ред.*) было невозможно. Попытаться объяснить пушкинский образ можно было бы в комментарии, рассказав про версту коломенскую и про Алексея Михайловича, однако, думаю, никакие словесные разъяснения не сравнятся с бубновским образом.

В иллюстрации исполинский неясный образ беса полуovalом огибает коней и кибитку, которые скорее сами угадываются, нежели видятся. Динамический наклон влево вверх группы путников передает ощущение движения, которое преграждают как бы замыкающие путь снежные призраки.

Подвижный хореический ритм пушкинских стихов, их короткие строки своей звуковой фактурой вызывают ощущение тревожности. В японском переводе это передать невозможно. Бубнова своей иллюстрацией непосредственно доносит настроение сцены тревоги и отчаяния перед слепящей, неведомой стихией. Пушкинские повторы «мчатся тучи, выются тучи» (три раза все четверостишие), трехкратное упоминание колокольчика передают кружение на месте, раз от разу все острее и трагичней («Сил нам нет кружиться доле»). Бубнова эту замкнутую безысходность зримо воплощает в круговых завихрениях, в кои вовлечены кони и люди.

Таким образом, иллюстрации Варвары Бубновой, представляя собой второй текст, сопровождающий основной, словесный и дополняющий его эмоционально-образное восприятие.

Сама данность эстетически значимой формы, более в супраинформативном плане близкой оригиналу, чем иноязычный перевод, является мощным стилеобразующим фактором, влияющим на постижение художественно-культурного смысла классического текста. Наличие второго — визуального — рассказа, причем сделанного по-русски, позволяет читателю сразу настроиться на камертон рисованной обложки, а потом производить коррекцию возникающих в процессе чтения образов последующими иллюстрациями. Удвоение текста разными интерпретаторами — переводчиком и художником — оптимизирует уровень рецепции авторского замысла и приближает постижение идеи произведения — того образа, который по своей идеальной природе находится между словом и изображением.

Примечания

¹ Варвара Дмитриевна Бубнова родилась 5 (17) мая 1886 г. в Санкт-Петербурге, училась в Высшем художественном училище при Академии художеств в СПб. (1907—1914); с 1910 г. участвовала в выставках («Союз молодежи», «Бубновы валет», «Ослиный хвост»), в 1917—1922 гг. работала в отделе рукописей в Историческом музее в Москве (изучала иллюминированные манускрипты). В 1922 г. уехала в Японию, где прожила 36 лет, работая преподавателем русского языка и литературы и активно занимаясь художественным творчеством — станковой графикой и иллюстрированием книг. По возвращении в СССР (в 1958 г.) 20 лет прожила в Сухуми, последние годы (с 1979 г.) — в Ленинграде, где и скончалась 28 марта 1983 г. без малого девяносто семи лет. Подробнее см. [2; 3].

² Владимир Иванович Матвей (наст. имя — Вольдемар Матвейс, другой псевдоним — В. Марков, 01.10.1877, Рига — 03.05.1914, СПб.) — художник, переводчик, искусствовед. Учился в петербургской Академии художеств с 1906 по 1914 г.; наряду с занятиями живописью серьезно изучал неевропейские художественные системы, в первую очередь дальневосточную и африканскую. Кроме того, исследовал формальные особенности произведений изобразительного искусства в духе того, что спустя десятилетия получит развитие в семиотике. Книги: «Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах» (СПб., 1914), «Искусство негров» (Пг., 1919); «Свирель Китая» (СПб., 1914; переводчик и составитель) и др. Подробнее см.: *Штейнер Е. В. И. Матвей — Сто памятных дат* — 1989. — М., 1988, с. 148—152.

³ По матери Варвара Бубнова была в родстве с семейством Вульф, в родовом имении которых не раз гостил Пушкин. В этой деревне (Берново Тверской губернии) регулярно проводила лето Бубнова. Девочкой она видела Е. И. Гладкову-Вульф, девятилетнюю старуху, в молодости общавшуюся с Пушкиным. Дед Бубновой — Николай Иванович Вульф — подростком четырнадцать лет видел Пушкина.

⁴ Я не хочу сказать, что ранее не было изводов по этому, так сказать, лицевому подлиннику. Еще в 1829 г. в «Невском альманахе» появился рисунок А. Нотбека, весьма точно следовавший пушкинской схеме. Но картинка эта была хоть и грамотной, зато сухой и вполне ремесленной. Сам поэт так отзывался о ней:

Вот перешедши мост Кукушкин,
Опершись жопой на гранит,
Сам Александр Сергееч Пушкин
С мосей Онегиным стоит...

«Искусный и быстрый карандаш» пришлось ждать долго.

⁵ Книга вышла тиражом 500 экземпляров, частью нумерованных. В Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ) хранится экземпляр № 258, в фондах ГМП — экземпляр без номера. На обеих книгах типограф-

ски (литографически) воспроизведен непонятный очень черный рисунок с подписью по-русски: «Из книг С. Н.». Чей это экслибрис, установить пока не удалось. Провенанс книг, который мог бы пролить свет на это, неизвестен как в ГБЛ, так и в ГМП. Количество иллюстраций к «Пиковой даме» превышает другие графические циклы Бубновой, при этом часть иллюстраций не вошла в издание (хранятся в ГМП). Любопытна техника иллюстраций: похожие на живопись тушью автолитографии с резкими контрастами черного и белого, с большими заливками черным; интересны и некоторые иконографические мотивы; так, «Туалет графини» напоминает общеевропейский сюжет «Кокетка перед зеркалом» (например, «Старая кокетка» Б. Стороцци, ГМИИ им. Пушкина), т. е. тему Venitas.

⁶ Экземпляр ГБЛ имеет автограф переводчика Накаяма Сёдабуро с посвящением Енэкава Масао, другому известному переводчику Пушкина. Приводим для примера разворот с одной из пяти иллюстраций (ил. 11).

Л и т е р а т у р а

1. [Головнин В. М.] Записки Василия Михайловича Головнина в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах. СПб., 1851.
2. Кожевникова И. П. Варвара Бубнова. Русский художник в Японии. М., 1984.
3. Лозовой А. Н. Варвара Бубнова. Графика, живопись. М., 1984.
4. Ляхов В. Н. Искусство книги. М., 1978.
5. Мамонов А. И. Пушкин в Японии. М., 1984.
6. Набоков В. В. Отчаяние.— *Ann Arbor. Ardis*, 1978.
7. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1983.
8. Эфрос А. М. Рисунки поэта. М.—Л., 1933.
9. Пусикин А. Дон Фуан. Иси-но кяку (Каменный гость). Пер. Енэкава М. Токио, 1935.
10. Пусикин А. Моцаруто то Саруэрн (Моцарт и Сальери). Пер. Накаяма С. Токио, 1935.
11. Пусикин А. Онэгин (Евгений Онегин). Пер. Накаяма С. Токио, 1949.
12. Пусикин А. Сарутан-о-но моногатари (Сказака о царе Салтане). Пер. Курода Т. Токио, 1948.
13. Пусикин А. Согия (Гробовщик). Пер. Накаяма С. Токио, 1934.
14. Пусикин А. Супэйдо-но дзёо (Пиковая дама). Пер. Накаяма С. Токио, 1937.
15. Росия бунгаку дзэнсю (Полное собрание русской литературы). Т. 27. Токио, 1958.

М. В. Есипова

К ПРОБЛЕМЕ: ЯПОНЦЫ И РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Русская музыка, как народная, так и композиторская, прочно вошла в музыкальный обиход современной Японии. Об интересе к ней свидетельствуют и тот прием, который оказывает японская публика музыкально-театральным коллективам, оркестрам и солистам из Советского Союза, и рецензии японских критиков на выступления советских музыкантов¹, и письма японских радиослушателей, которые приходят в московский радиокомитет².

По степени популярности из всего потока русской музыки, хлынувшего в Японию в 60—70-х годах, особое место принадлежит П. И. Чайковскому. Любовь японцев к музыке Чайковского — факт общеизвестный. С его именем связано развитие балета в Японии: в 1960 г. под руководством советских балетмейстеров была организована Балетная школа им. П. И. Чайковского, а в 1964 г. из ее выпускников сформирована труппа Токё барэдан (Токийского балета), носящая также имя П. И. Чайковского. Около 20 лет в Японии функционирует Общество любителей музыки Чайковского. Наибольшее число заявок на радио с просьбой включить в программу произведения Чайковского приходится на балетную («Лебединое озеро», «Щелкунчик») и симфоническую музыку (4-я и 5-я симфонии, концерт для фортепьяно с оркестром № 1)³.

Почему же именно Чайковский? Этим вопросом задаются многие японские исследователи. На наш взгляд, такое отношение к музыке русского композитора может означать лишь то, что для японцев она актуальна и скорее всего созвучна их духовным устремлениям.

Что привлекает японцев в музыке Чайковского: специфическая русская мелодика, интонационность или, напротив, ее общеευропейские черты: лиричность, меланхоличность или драматизм и глубокий трагизм? А может быть, темпераменту японцев близок тот энергетизм музыки Чайковского, не измеряемый и не исследуемый научным аппаратом музыковедения, — то неуловимое качество, которое заставляет «превратиться в слух» (так европейцы завороженно слушают, например, индийские раги)? Или японцы улавливают «надмузыкальные» и «надлитературные» черты эстетико-мировоззренческого порядка, сближающие Чайковского и столь любимого в Японии А. П. Чехова?⁴

Попытаемся наметить пути к решению вопроса и сквозь призму его выйти на более сложные проблемы из области мышления, имеющие не только культурно-эстетический аспект. Но прежде необходимо коснуться истории русско-японских музыкальных связей.

Существует определенная точка отсчета — 1792 г. — дата проникновения в Японию первой русской песни. Дайкокуя Кодаю привез ее из России и спел ученому Кацурагава Хосю, который записал катаканой русские слова. Но впервые эта песня была опубликована лишь в 1937 г. проф. Камэи Такаёси и названа им «Песня Софьи»⁵. Это была песня «Ах, скучно мне на чужой стороне». Дайкокуя Кодаю также поведал соотечественникам о русских народных праздниках и обрядах, о музыке и музыкальных инструментах.

Японские филологи заинтересовались русской песней значительно ранее, чем музыковеды. Сборники текстов русских песен и былин были опубликованы в 1910—1920-х годах, а нотные издания — в 1935-м (сб. «Сэкай минтё дзэнсю — Росиа хэн» — «Полное собрание народных песен мира — Россия», под ред. Н. Моммы), затем в 1953 и 1959 гг. («Собиэто гассёкёкусю» — «Сборник советских хоровых песен», под ред. И. Иноуэ, и «Росиа минтё арубаму» — «Альбом русских народных песен» Т. Китагава) [5, с. 101]. Музыковедческое исследование, посвященное русским песням XVII—XVIII вв., появилось, насколько нам известно, лишь в 1962 г.⁶ Следует отметить, что первое впечатление о русском музыкальном фольклоре у японцев оказалось связано со сравнительно поздним образцом городской песни. Это интересный, но единичный факт, и тем не менее в условиях традиционного уклада музыкальной жизни Японии XVIII в. он мог сыграть свою роль, определив отношение к русской народной музыке в целом. В Японии и сейчас помнят «Песню Софьи» (она исполнялась в 1966 г. на Второй хабаровской встрече общественности СССР и Японии [11, с. 51]).

Затем японцы познакомились с русской церковной музыкой в связи с основанием русской православной миссии в 1870 г. — с центрами в Токио, Нагасаки и Хакодате — и созданием в Токио архиепископом Николаем⁷ Духовной семинарии, Теологической школы и собора Воскресения (ныне в честь Николая назван Никорайдо).

В начале XX в. русская музыкальная культура воспринималась японцами как составная часть западной (образцами для молодой японской композиторской школы были два направления: французское и немецкое), и лишь после установления культурных отношений в советское время стало возможным серьезное освоение японцами русской и советской музыки. Чтобы уяснить значение русской музыкальной культуры для Японии, необходимо обратиться к истории музыкальной вестернизации страны⁸ (мы позволим себе пространное изложение вопроса, поскольку этот материал еще не известен читателю).

Знакомство японцев с западной музыкой относится к середине XVI в., оно обусловлено деятельностью европейских (португальских) миссионеров-католиков. Вместе с культом в Японию пришла и музыка католического богослужения и религиозных мистерий. Первые европейские клавишные музыкальные инструменты были привезены в Японию (в Ямагути) в 1551 г. Франсиско Ксавье⁹. К 1555 г. было стабилизировано отправление католического культа (в соответствии с европейской традицией — с литургическим пением, исполнением месс и т. п.). Во время посольства в Рим (1582—1585) японцы изучили такие европейские «светские» инструменты, как лютня, спинет, шалмей (гобой), и описали их. Рим принес в дар Японии не только инструменты [известно, что при дворе императорского канцлера Тоётоми Хидэёси (1536 или 1537—1598) было два итальянских клавесина], но и нотные записи, а в 1605 г. в Нагасаки был отпечатан первый текст католической литургии, включающий страницы с европейской музыкальной нотацией. Известно, что в 1591 г. перед сёгуном выступал португальский ансамбль (клавир, арфа, лютня и струнный смычковый — ребек). В конце XVI — начале XVII в. в Японии появились и первые органы.

В 1594 г. для японской семинарии были установлены предметы и сроки их освоения — «три класса латыни, писания японского и латинского, пения и игры на музыкальных инструментах» [25, с. 65]. Однако с 1638 г. в связи с запрещением христианства в Японии западная музыка перестала исполняться. Лишь в конце XIX в. благодаря деятельности американских миссионеров в Японии вновь распространяется христианская музыка.

Новое знакомство с европейской светской музыкой началось в XIX в. со сферы военной музыки. В 30-е годы XIX в. в Нагасаки Такасима Сюхан (1798—1866), известный впоследствии как крупный военный деятель, создал первый военный бэнд (духовой оркестр) по голландскому образцу. После революции Мэйдзи в 1869 г. в Иокогаме был сформирован бэнд из 30 военных музыкантов под руководством английского капельмейстера Джона Уильяма Фентона. В 1874 г. военно-морское министерство Японии официально предписало императорским музыкантам — гакунинам (исполнителям придворной музыки Гагаку) заниматься европейской музыкой и обучаться игре на европейских духовых и ударных инструментах у Фентона [позднее они занимались у немца Франца Эккерта (1852—1916)]. И вплоть до 1930-х годов военная музыка оставалась уделом гакунинов¹⁰. Только с 1932 г. японские высшие музыкальные школы начали выпуск профессиональных музыкантов-духовиков. Гакунины явились и организаторами первого музыкального общества Японии — «Мэйдзи онгаку кай», основанного в 1898 г. Общество давало публичные концерты, что было для Японии новшеством¹¹.

По образцу европейских бэндов были созданы оркестр им-

ператорского военно-морского флота (в 1879 г. Ф. Эккертом) и чуть позже — оркестр императорской гвардии в Токио¹². Благодаря публичным выступлениям этих оркестров широкие круги японцев получили возможность познакомиться с европейской музыкой¹³.

В 1872 г. в школьные программы, которые первоначально были ориентированы на французские образцы, были включены уроки пения. Для этого были организованы специальные курсы подготовки женщин — учителей пения. Широкое внедрение европейской музыки в систему образования началось в 1879 г., когда было учреждено Ведомство музыкальных исследований — Онгаку Торисирабэ гакари. В 1887 г. оно было переименовано в Академию музыки, которая просуществовала до 1949 г. Во главе этого учреждения стоял Идзава Сюдзи (1851—1915) — крупный музыкально-общественный деятель, обучавшийся в США в 1875—1878 гг. и пригласивший в ведомство в качестве первого западного педагога американца, преподавателя из Бостонской музыкальной школы Лютера Уайтинга Мэйсона (1826—1896).

Основной задачей ведомства стала подготовка учителей музыки для общеобразовательных школ и создание методического материала — учебных пособий и сборников песен. В 1880 г. в рамках ведомства Идзава организовал преподавание по следующим дисциплинам: пение, орган, фортепьяно, скрипка, музыкальная теория. Композицию и инструментовку преподавал австриец Рудольф Дитрих (1861—1919), заложивший основы академического европейского музыкального образования в Японии. В 1883 г. по случаю посещения императором ведомства силами его сотрудников был организован первый оркестровый концерт европейской музыки. Если в конце XIX в. оркестр ведомства давал по два публичных выступления в год, то за первое десятилетие XX в. совместно с музыкальным обществом Мэйдзи было проведено 54 выступления (иногда концерты носили смешанный характер — включали и европейскую и традиционную японскую музыку). Руководил оркестром ведомства немецкий дирижер и скрипач Август Юнкер (1870—1944)¹⁴. Популяризацией европейской музыки занимались и частные музыкальные общества (малые оркестры, появившиеся на рубеже веков благодаря организаторской деятельности учеников института или музыкантов-гакунинов, окончательно переквалифицировавшихся)¹⁵. В 1881 г. по разрешению министерства образования «Момбусё» был опубликован сборник песен, составленный Л. У. Мэйсоном, а в 1881—1884 гг. Идзава выпустил «Сборник песен для основной школы» («Сёгаку сёкаси сёдэн»), ставший отныне базой для преподавания пения в школах. Постепенно в классных комнатах появляются пианино и фисгармонии.

Чрезвычайно показателен тот факт, что даже национальный гимн Японии «Кими га ё»¹⁶ в день рождения императора в 1876 г. был исполнен гакунинами в «европейской» версии

Дж. У. Фентона¹⁷. Ныне гимн существует в двух вариантах — традиционном японском и европеизированном (что само по себе символично в общекультурном японском контексте): один исполняется придворным оркестром Гагаку (соответственно в традициях этой музыки), другой гармонизован для исполнения военными бэндами или симфоническими оркестрами [34]. Символично и то, что первое публичное выступление придворного императорского оркестра включало не программу Гагаку, подобающую дню, а произведения западной музыки (кроме гимна были сыграны различные марши), исполненные на «западных» музыкальных инструментах (напомним, что через три года именно гакунины создадут общество западной музыки).

Гастроли западных музыкантов в Японии начались в 1880-х годах. В 1911 г. японский музыковед и эстетик Тамура Хиросада (1883—1934) основал Общество пропаганды европейской музыки. Но поистине переломным моментом в японской музыкальной жизни можно считать 1917—1918 гг., когда в Японии начали свою концертную деятельность музыканты России, среди которых были фигуры мирового масштаба.

В 1918 г. С. С. Прокофьев с командировкой Наркомпроса, подписанной А. В. Луначарским, выехал в США через Дальний Восток. Случай задержал его в Японии, и он дал три концерта в императорском театре в Токио¹⁸. А с начала 20-х годов последовала целая серия блестящих выступлений: в 1921 г. — известного скрипача М. Эльмана, в 1922 и в 1923 гг. — всемирно знаменитых скрипачей Е. Цимбалиста и Я. Хейфеца, а в 1929 г. — пианиста М. Левицкого¹⁹.

Первое выступление Токийского симфонического оркестра состоялось в 1923 г. под руководством русского эмигранта Ж. Гершковича, а в нескольких последующих концертах оркестра Японского симфонического общества, созданного в 1925 г. одним из основоположников японской композиторской школы, Ямада Косаку (1886—1965)²⁰, по его приглашению в состав оркестра вошли 30, по некоторым данным, 33 русских музыканта из Харбина. В 1919 г. в Японии гастролировала русская оперная труппа, познакомившая японскую публику с оперой «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.

Интерес к русской музыке в начале XX в. был поддержан увлечением японцев русской литературой. Так, одной из первых попыток познания русской души посредством музыки была завоевавшая огромную популярность «Песня Катюши» («Катюся но ута»), созданная в 1914 г. музыкантом Накаяма Симпэй (1887—1952) для постановки музыкальной драмы по роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

Нельзя не отметить огромное влияние на музыкально-театральную жизнь Японии гастролей Анны Павловой, которые состоялись в 1922 г. Ее выступление не только ознаменовало возникновение интереса к европейскому классическому балету, но и оказалось катализатором для развития традиционного музы-

кального театра. Как пишет японский театровед Гундзи Масакацу, «они послужили стимулом для организации движения деятелей театра Кабуки за новую танцевальную драму» [7, с. 61].

Позднее, в 1930—1937 гг., «русское влияние» на японскую музыкальную жизнь было подкреплено деятельностью замечательного русского композитора и пианиста Александра Николаевича Черепнина²¹, который в те годы неоднократно посещал Японию, исполнял произведения японских композиторов, а иногда обрабатывал их для публикации. В какой-то мере стиль Черепнина (и его ученика С. С. Прокофьева) оказал влияние на японскую композиторскую музыку (интересно, что учеником Черепнина был и японский композитор Мацудайра Ёрицунэ, род. в 1907 г.).

Итак, процесс приобщения Японии к классическому европейскому музыкальному искусству и формам музыкальной жизни происходил благодаря русским музыкантам, ибо цепочка блистательных гастролей представителей русской музыкальной культуры послужила толчком для развития в стране концертной музыкальной жизни европейского типа. Русские музыканты-эмигранты, обосновавшиеся в США, периодически приезжали в Японию (был даже заключен договор о гастролях американских музыкантов в Японии). Так началась эпоха западноевропейского исполнительства в Японии. Страну посетили крупнейшие музыканты мира — И. Крейслер, Ж. Тибо, И. Кубелик, А. Сеговия. Но не только инструментальная музыка пользовалась успехом в Японии. Страна с древними традициями музыкального театра не могла обойти вниманием европейскую оперу. В период 1919—1929 гг. Японию посещают наряду с русскими и итальянские оперные труппы [21, с. 45]. В 1920 г. Ямада основал оперную ассоциацию и организовал первые исполнения в Японии сочинений Р. Вагнера и К. Дебюсси²². В конце 20-х годов к популяризации оперы подключилось японское радио, а в 1934 г. знаменитый японский тенор Фудзивара Ёсиэ (1898—1976) основал оперную компанию Фудзивара (Фудзивара кагэкидан), которая заняла господствующее положение в японском мире европейской театральной музыки. Эта труппа функционирует и в наши дни — сегодня в Японии насчитывается около 30 оперных трупп, но отсутствие оперного театра (специального помещения) обусловило обращение японских композиторов преимущественно к жанру телеоперы²³.

Интерес к европейскому музыкальному искусству в Японии постоянно рос благодаря развитию средств массовой информации. Организованная в середине 20-х годов радиокорпорация Японии сразу включила в свои программы выступления оркестра Ямады, а с 1926 г. начались публичные абонементные концерты оркестра. И уже в следующем году дирижер Коноэ Хидэмаро (1898—1973) основал новый симфонический коллектив (в составе 41 музыканта) — ныне это всемирно известный симфонический оркестр Эн-Эйч-Кэй (Японской радиовещательной

корпорации), с которым выступают лучшие исполнители (дирижеры и солисты) мира.

Большое воздействие на формирование музыкальных вкусов японских слушателей оказало развитие индустрии грамзаписи. В начале 30-х годов в Японии преимущественно размножались западные пластинки с записями европейской музыки²⁴. Это было время восторженного преклонения перед европейским музыкальным искусством.

Японцам удалось довольно быстро усвоить европейское понимание композиторской музыки как индивидуального творения. В те же годы в Японии окончательно сложился статус композитора. Процесс усвоения, безусловно, был нелегким. Мысль невольно возвращается к прошлому Японии: двенадцать столетий назад на японскую почву было пересажено чуждое ей музыкальное искусство континента, но тогда процесс адаптации занял около трех веков — обогащенная национальным гением японского народа, музыка высокой традиции вышла за пределы придворного элитарного искусства, образовав своеобразный сплав традиций различных музыкальных цивилизаций (древнекитайской и индобуддийской), а в XIV—XV вв. в рамках искусства музыкальной драмы Но достигла высот культуры не только континента, но и мирового музыкально-театрального искусства, заявив о себе как о самобытном, истинно национальном явлении.

И вот на рубеже XIX—XX вв. на новом витке истории как бы повторилась аналогичная, уже знакомая Японии ситуация. В данном случае, как мы видим, адаптация произошла значительно быстрее: за столетие существования европейского музыкального пласта в культуре Японии ее композиторская школа насчитывает уже четыре поколения. Не исключено, что переход к европейскому композиторству был облегчен тенденцией к индивидуализации в рамках традиции. Например, в музыкальном кукольном театре Дзёрури практика наследования артистических имен, характерная для японского театра, распространена и среди кукловодов, и среди исполнителей на сямисэне²⁵. Что же касается певцов-сказителей, которые зачастую являлись авторами вокальных композиций (и композиции соответственно получала название по имени создателя, прочно укреплялась в репертуаре, канонизировалась и со временем начинала отождествляться с понятием музыкального стиля²⁶), то они представляли типологически сходный с европейским статус композитора-творца. Возможно, что существование практики такого рода помогло утверждению в Японии композиторской музыки²⁷.

С 1930-х годов начало развиваться и современное японское музыковедение²⁸, постепенно происходило теоретическое осмысление западной музыкальной культуры²⁹. По-новому японские музыканты взглянули и на собственное наследие, стремясь (хотя и несколько наивно) найти общие параметры в формообразовании, в ладовой организации японской и европейской музы-

ки. Попытки анализировать традиционную музыку с позиций европейской функциональной гармонии и т. п. давно отошли в прошлое. Тем не менее поиск параллелей с традиционными принципами музыкальной организации, типологического сходства или прямых аналогий в звучании, на наш взгляд, оказался решающим при восприятии западной музыки. Так, при первичном заимствовании элементов западной музыки различными культурами Азии отбирались тембры наиболее близкие и привычные: в Индии распространилась фисгармония (длительность звучания отдельного тона, очевидно, ассоциировалась со звучанием традиционных инструментов с бурдонирующими струнами), в арабских странах — скрипка (так называемая «скрипка в арабском строе», что обусловлено наличием в регионе развитой традиции исполнения на смычковых инструментах). Японцам же наиболее близкими оказались тембры струнных щипковых инструментов, что, конечно, связано с существованием собственной классической традиции исполнения на лютневых (би-ва, сямисэн) и цитровидных (кото) инструментах³⁰. И даже сейчас, несмотря на широкое распространение и освоение клавишных инструментов (особенно благодаря школьным программам), предпочтение тембров щипковых выразилось в создании таких любительских коллективов, как, например, оркестр русских народных инструментов³¹.

Интересен такой факт: в «Сборнике песен молодежи» («Сэй-нэн касю», 1954), своеобразной антологии песен народов мира, одна из двух русских народных песен³² по ладоинтонационным характеристикам чрезвычайно близка строю японской лирической песни (с характерным нисходящим движением: большая терция — малая секунда). Неслучайность выбора нам кажется очевидной. Вообще в музыкальном фольклоре обнаруживается много черт, сближающих японские и русские лирические песни, — это преобладание минорного наклонения³³ и медленного темпа в протяжных песнях, обилие распевания гласных звуков, завораживающие ритмические повторы, общий меланхолический характер³⁴. Возможно, именно эти черты сходства обусловили отношение японцев к русской народной песне.

Вопрос об отношении японцев к европейской музыке первыми подняли сами японцы³⁵. В статье Ватанабэ Мамору «Почему японцы любят европейскую музыку» автор пишет, что современные японцы уже не относятся к европейской музыке как к привнесенной извне, поэтому любовь к ней естественна. Проблема, по мнению Ватанабэ, состоит в том, действительно ли современные японцы более восприимчивы к европейской музыке, чем к своей собственной [35, с. 657].

Оставив пока вторую часть высказывания Ватанабэ, попробуем поразмыслить над тем, насколько естественна для японцев любовь к европейской музыке. В той же статье Ватанабэ отмечает, что японцы воспринимают западную культуру не как принадлежащую определенному географическому региону, а как:

имеющую сегодня мировое значение; и эту культуру необходимо адаптировать. Далее он пишет, что адаптация западной культуры представлялась единственной возможностью сохраниться в условиях колониальной политики западных держав, «импорт европейской культуры рассматривался... как необходимый шаг для выживания и сохранения общества как нации» [35, с. 659—660]. Итак, политика затронула область искусства.

Для нас же, в контексте обсуждаемой темы, вопрос заключается в следующем: как понимается и интерпретируется музыкальный текст представителями иной культуры, наследниками одной из древнейших музыкальных цивилизаций мира? Насколько музыкальная вестернизация затронула глубинные основы сознания и подсознательных механизмов музыкального восприятия? Другими словами, насколько модифицировалось само музыкальное мышление японцев? Следует оговорить, что мы имеем в виду не профессиональных музыкантов (западного типа) Японии³⁶, а широкие массы японских слушателей.

Вернемся к сложным процессам, происходившим в музыкальной культуре Японии. Идзава Сюдзи, реформировавший музыкальное образование Японии на рубеже веков, как отмечает Сонобэ Сабуро, «оказался как бы между двумя течениями, господствовавшими тогда в политике и культуре, представители одного из них отстаивали идеи национализма, другие придерживались европейской ориентации» [16, с. 134]. Компромиссное решение было найдено: поскольку европейская диатоника была слишком трудна для восприятия и тем более для воспроизведения, Идзава ввел новый звукоряд (так называемый «сёка онкай»), который, по его мнению, был более близким японскому слуху. С одной стороны, он соответствовал ладовому звукоряду типа «рё» из сложившейся в рамках Гагаку ладозвукорядной системы «рицу-рё», с другой — совпадал с «европейской» мажорной пентатоникой. Мелодии, сочиненные (в качестве методического материала) в этом ладу, получили название «сёкатё». Однако столь широко распространенный в музыке дальневосточного региона звукоряд «мажорной» пентатоники (японский звукоряд Гагаку типа «рё») остался чужд японскому слуху. Многие исследователи отмечают, что в ладозвукорядной системе придворной музыки наиболее органичными являются звукоряды типа «рицу», к тому же сфера распространения Гагаку была ограничена и эта музыка оставалась закрытым искусством для широких кругов японского населения. Если метроритмическая сторона европейской музыки воспринималась японцами без особых затруднений (хотя равномерный метр несвойствен японской музыке в целом, но аналогичная временная организация встречается в японских народных песнях; близка равномерной и метрика музыки кото — сокёку), то мелодии «сёкатё» оказались трудны для детского восприятия, и тогда не оставалось ничего иного, как включить в школьные сборники оригинальные детские песни Европы и Америки, переведя их тексты

на японский язык. Эти песни и заняли господствующее положение в школьных программах³⁷.

Последствия реформы музыкального образования Идзавы — по сути дела, она заключалась в перестройке слуха нового поколения японцев — далеко не однозначно оцениваются самими японцами. Сонобэ, например, считает, что в результате «для традиционной японской музыки был полностью отрезан путь к дальнейшему развитию» [16, с. 135]. Коидзуми Фумио пишет: «... некоторым из нас... ясно, что фортепьяно способно разрушить то, что мы чтим как национальные музыкальные традиции» [9, с. 179].

Современная японская школьная программа музыкального воспитания ориентирована на европейскую модель, более того, некоторые достижения японских методистов начинают использоваться в странах Европы. Основой программы³⁸ является музицирование, слушанию же музыки уделяется времени в десять раз меньше. С конца 60-х годов на уроках используются преимущественно клавишные инструменты³⁹, а это означает, что слух детей ориентируется на равномерно-темперированный строй и мажорно-минорную систему⁴⁰.

Выступавший на VII Международной трибуне стран Азии в Улан-Баторе японский музыкант Такэтоси Харио не без горечи сказал, что «японские дети, воспитанные на европейских традициях, по мышлению и духовным запросам становятся чужеземцами» [15, с. 100].

Музыкальная жизнь европейского типа сосредоточена в крупных городах Японии (особенно в столице и в Осака, где проводятся международные музыкальные фестивали). Остальная масса слушателей приобщена к ней средствами теле- и радиовещания. Большая часть японской молодежи увлекается эстрадной музыкой, но с середины 70-х годов социологи констатировали повышение интереса к европейской классической музыке [13, с. 92], а несколько раньше, с конца 60-х годов, преимущественно в городских районах была отмечена тенденция к сохранению собственных древних музыкальных традиций.

Впрочем, музыкальная многоукладность современной Японии может привести к самым противоречивым суждениям о вкусах японцев. Сонобэ весьма категорично говорит о том, что в результате реформы Идзавы музыкальный мир Японии раскололся на два лагеря — «традиционалистов и европоцентристов» [16, с. 135]. С нашей точки зрения, сохранение «лагеря традиционалистов» (имея в виду традиционных исполнителей, наследников древних «музыкальных династий») — это, пожалуй, основной вклад Японии в сокровищницу мировой музыкальной культуры. И то, что «лагерь традиционалистов» сохранился, несмотря на общую вестернизацию страны, — это поистине удивительно.

За век существования японская композиторская музыка как бы прошла исторический путь европейской, равный примерно

двум с половиной столетиям. Ранние, несколько искусственные и эклектичные сочинения японских композиторов отразили разнонациональные стили европейской классической музыки. Однако тенденция возврата к истокам стала проявляться довольно рано. Сперва в виде цитат традиционного музыкального материала, затем в форме использования национальных инструментов, часто в сочетании с европейскими, и даже ансамблей традиционного состава. Позднее начались поиски идентичности традиционных и современных европейских техник композиции и, наконец, обращение к фундаментальным эстетико-философским основам японского музыкального искусства и соответственно к традиционным принципам организации музыкального материала (ладомелодическим, метроритмическим, структурным, пространственно-временным). В этом контексте хотелось бы назвать имена двух крупных японских композиторов — Маюдзуми Тосиро и Исии Маки. Можно полагать, что в настоящее время японская музыка «западного» пласта вошла в пору создания оригинального и органического синтеза европейского и традиционного начал как нового этапа мирового музыкального развития ⁴¹.

Приближаясь к намеченной цели, отметим, что обращение японских композиторов к европейским композиторским техникам XX в., с одной стороны, было вызвано стремлением «быть на уровне» западной композиторской музыки, с другой — обусловлено доступностью этих техник, например, из-за отсутствия классической мажорно-минорной системы, отступления от функциональной гармонии и т. п., но что, на наш взгляд, самое главное — из-за наличия некоторых принципов организации, сходных с традиционными (которые сами во многом обязаны начавшемуся в конце XIX в. взаимодействию музыкальных миров «Запада» и «Востока»). Освоить серийную технику ⁴² японцу, привыкшему к устойчивым, стереотипным мелодико-ритмическим образованиям традиционной музыки ⁴³, было бы значительно легче, чем (проведем мысленный эксперимент) европейцу XVIII—XIX вв. Что касается алеаторики ⁴⁴, то она показалась бы детской забавой артистам — музыкантам и актерам театра Но (звуковой пласт которого отличается сложнейшей организацией и при жесткой канонизированности всех составляющих компонентов реализуется на основе принципа интуитивности в исполнении). В увлечении электронной музыкой нашла отражение традиционная склонность к игре звучаниями и тембрами. Здесь мы, кажется, нашли путь к решению проблемы, сформулированной Ватанабэ («Действительно ли современные японцы более восприимчивы к европейской музыке, чем к своей собственной?»).

Итак, восприятие европейской музыки на различных уровнях закономерно характеризовалось некоторой избирательностью.

Если принять ту точку зрения, что японцы мыслят европей-

скими музыкальными категориями, тогда и вопрос об их отношении к музыке Чайковского — мирового классика — практически снимается, но необъяснимым остается сдержанное отношение японцев к музыке других русских композиторов. Вероятно, дело не только в следовании общепринятому (несколько одностороннему) суждению, что «русское» в музыке есть Чайковский. Думается, ответ можно найти, идя по пути типологических сравнений и «герменевтических» изысканий.

Предварительно целесообразно осветить одно из свойств японской традиционной музыкальной культуры (общее для многих культур Азии), которое не могло не оказать влияние на характер восприятия «чужой» музыки. Для японцев музыка во все времена имела огромное значение, занимала исключительное место в жизни общества [далеко не последнюю роль в этом сыграла китайская философия (особенно конфуцианство), где музыка осмыслялась как непосредственное порождение Дао⁴⁵ и рассматривалась как начало, регулирующее порядок в государстве]. В условиях канонических культур в рамках каждой самостоятельной музыкальной традиции складывался свой стандартный репертуар, включающий ряд композиций, которые можно назвать классическими. В течение столетий профессиональные музыканты играли одну и ту же пьесу; в определенный момент на ее основе создавалась новая (может быть, с точки зрения европейца, мало чем отличающаяся от предшествующей). Копирование учеником произведения учителя-мастера производилось ради овладения техническими формальными приемами (для японского искусства это особенно важно, так как форма в нем является изобразительно-смысловым феноменом). В широком смысле роль «учителя» для японцев сыграла китайская музыкальная культура (преимущественно эпохи Тан — 618—907 гг.). В основу репертуара Гагаку была положена китайская придворная музыка банкетов (категории «су-юэ», включавшая музыку Западного края, т. е. Центральной Азии); таким образом в Японию проникли мелодии центральноазиатского происхождения, которые по истечении какого-то времени были осмыслены как свои. Самым ярким примером может служить известная композиция «Этэнраку» — своеобразный символ Гагаку в современном музыкальном мире⁴⁶, ее мелодия стала музыкальным архетипом, прослеживающимся не только в видах высокой музыки (например, в композициях для кото XVII в.), но даже в песенном фольклоре (например, мелодия известной песни «Куро-да-буси» префектуры Фукуока), включая детский⁴⁷.

Нечто подобное происходило и в XVI и в XX в. — интонации христианского культового пения исследователи обнаруживают в японских народных песнях [26, с. 66]; в начале XX в. японские оркестры осваивают ограниченное число определенных композиций из всего европейского классического репертуара и исполняют их из года в год, т. е. отношение к музыке, по крайней

мере поначалу, принципиально не отличается от традиционного, происходит лишь подмена репертуара ⁴⁸.

Подобный же тип отношения к музыке прослеживается и в характере современных программ музыкального воспитания в общеобразовательных школах Японии, где, как было сказано, упор делается на музицирование, т. е. творческое исполнительство. В программах определен круг обязательных европейских композиций (к ним относятся «Маленькая ночная серенада» Моцарта, сюита «Пер Гюнт» Грига и «Танец с саблями» Хача-туряна) ⁴⁹.

Но вернемся к проблеме «Чайковский в Японии». Может быть, в музыке Чайковского есть какие-то особые черты, по каким-то причинам делающие близкой (или кажущейся близкой) и понятной его музыку?

Начнем с высказывания самого Чайковского, который вполне определенно заявлял о том, что русская музыка — составная часть европейской: «... я бы сравнил европейскую музыку... с целым садом, в котором произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т. д.» [19, с. 239]. И еще: «Я не совсем понимаю то обособление русской музыки от европейской, которое Вы доказываете мне... Если Вы признаете, что западные музыканты фатально увлекаются на свой теперешний путь, то и русская музыка тоже фатально идет вслед за ними, и против *fatum'a* ничего не поделаешь» (из переписки с С. И. Танеевым, письма от 1880 г. [19, с. 222]). Всем творчеством композитор подтвердил эту свою концепцию путей развития и положения русской музыки в контексте европейской культуры, и, надо думать, именно так воспринимают русскую композиторскую музыку японцы.

Освоение общеевропейского музыкального языка, форм и музыкальной интонационности, а также первооснов в виде церковной католической хоральной (и русской церковной хоровой) музыки, с одной стороны, и песенно-танцевальной и маршевой — с другой, создало определенный фундамент, на котором строилось восприятие западной композиторской («серьезной») музыки. Творчество П. И. Чайковского, находящееся в общеевропейском русле, легче воспринималось японцами, чем музыка других русских композиторов, для адекватного восприятия которой необходим слуховой опыт в области, например, крестьянского музыкального фольклора или древнерусского церковного знаменного пения.

Будем исходить из того, что слух преобладающего большинства современных японцев перестроен и ориентирован на европейский равномерно-темперированный строй, мажорно-минорную систему, на функциональную гармонию, двух- и трехдольную равномерную метрику. Однако музыкальное мышление включает и такие элементы, как восприятие структур, темповой динамики, агогики ⁵⁰ и т. д. И если представить себе живущего

в Японии японца, вовсе не знающего своей традиционной музыки, но любящего русскую музыку, то с изрядной долей уверенности можно полагать, что его восприятие и музыкальное мышление подчиняются внутренним механизмам, обусловленным социокультурной средой.

Чтобы понять отношение японцев к музыке П. И. Чайковского, узнать, что слышат они в этой музыке, способны ли адекватно воссоздать мир его произведений, надо попытаться вникнуть в их строй мыслей и представлений о музыке, может быть не безвозвратно ушедших в прошлое, а перешедших в иное качество на подсознательном уровне восприятия, притом что многие виды традиционной музыки сохраняются ныне как «музейные» и семантика элементов композиции (к счастью, жестко канонизированных) практически утрачена, тем не менее они остаются «своими», и, возможно, неосознанно, но все же японцы владеют «способами» восприятия этой музыки.

В рамках статьи мы попытаемся лишь выделить основные и, на наш взгляд, самые существенные моменты⁵¹.

Традиционная японская музыка, сформировавшаяся в результате трансплантации на японскую «синтоистскую» почву континентальной музыки китайской традиции с ее теорией и философией и культовой буддийской музыки (по мнению исследователей, восходящей к ведическим песнопениям), в процессе длительной эволюции (отбора и кристаллизации), а также во взаимодействии с другими видами искусств и литературой, образовала самостоятельную систему. Решительный отказ от этой системы и внезапная перестройка в иную музыкальную систему после революции Мэйдзи в некотором роде имели номинальный характер, поскольку принципы, организующие музыкальную композицию, обнаруживают себя и в других искусствах Японии и изоморфны им. Войдя в плоть и кровь, они, по нашему убеждению, предопределяют музыкальное восприятие. Чтобы утратить свое чувство музыки, надо было бы одновременно забыть национальную литературу, живопись и другие искусства и, наконец, родной язык и письменность. И хотя реформа Идзавы действительно имела большое значение, тем не менее, заимствовав европейские формы, японцы остались японцами, и их восприятие музыки специфично.

Уместно вспомнить некоторые суждения Коидзуми Фумио, который отмечает интересную закономерность в том, что в отличие от эстрады европейских стран на японской эстраде мало исполнителей средних лет. Он разделяет точку зрения старейшего японского флейтиста Ёсиды Масао, который считал, что «японский музыкант-исполнитель, воспитанный на европейской музыкальной традиции, рано или поздно начинает понимать, что он выражает то, что ему чуждо» [9, с. 178]⁵². Надеемся, что в большинстве случаев ситуация не столь трагична, ведь если с детства человек владеет двумя музыкальными языками, то и восприятие его вариативно.

Одним из главных факторов, оказавших, по нашему мнению, существенное воздействие на японское музыкальное искусство и определивших характер восприятия японцами любой музыки, является «иероглифическое мышление»⁵³. Письменность, безусловно, оказывает большое воздействие на мышление. Иероглифика предполагает дискретность мышления, сосредоточение на одном знаке, несущем в себе определенное смысловое и эмоциональное содержание. В отличие от линейного, алфавитного «иероглифического» оперирует целостными структурами. Иероглифика оказала влияние не только на сферу изобразительных искусств, она своеобразно преломилась и во временном акустическом искусстве — музыке, оставив значительные рудименты в музыкальной организации. Одним из существенных свойств японской традиционной музыки является принцип построения музыкальной композиции путем соединения, нанизывания стереотипных мелодико-ритмических моделей (каждый из жанров японской музыки имеет определенный набор подобных моделей, которые заучиваются исполнителем в процессе длительного обучения)⁵⁴. Подобный тип музыкальной конструкции восходит к буддийским песнопениям сёмё, но откристаллизовался он и приобрел специфически «японский» характер в результате взаимодействия со складывающимся «иероглифическим» музыкальным мышлением.

Выявить влияние иероглифики на музыкальные структуры можно, проведя следующие аналогии: 1) отдельная черта иероглифа⁵⁵ — отдельный звук или мельчайшая интонационная единица мелодии (стандартизированные мелодико-интонационные ходы в музыке кото или сямисэна); 2) канонизированная и неизменная форма иероглифа (закрепленное соотношение элементов) — стандартная мелодическая модель как одна из составляющих композиции; в данном случае надо учесть, что элемент иероглифа (устойчивая комбинация черт) и сам может являться иероглифом, подобно этому и мелодическая модель в одном контексте может быть самостоятельной, а в ином может входить во взаимосвязь с другими мелкими моделями, образуя более крупную конструктивную единицу, но находящуюся на том же композиционном уровне; 3) изменения внутри основной мелодической модели можно сравнить с изменениями формы (иногда и порядка написания черт) иероглифа в различных школах каллиграфии; 4) в музыке не все мелодические модели обладают абсолютной устойчивостью структуры — они могут возникать и на основе известных элементов и видоизменяться (особенно в традициях исполнения на флейте сякухати и кото); подобное явление отмечается и в иероглифике, например в иероглифах-архаизмах или иероглифах-неологизмах, встречающихся в графических каламбурах [12, с. 147—148].

Немаловажной является и привычка японского музыкального слуха к «узнаваемости» отдельных структурных единиц музыкальной ткани. В музыке театра Кабуки, например, семан-

тика некоторых моделей, исполняемых на ударных инструментах, имеет знаковую природу (аналогичную языку жестов), они могут обозначать, что взошла луна или пошел снег и т. п. В театральной музыке, начиная с придворных форм Бугаку, сложились определенные формы, называемые «рандзё» — своеобразные музыкальные характеристики ситуаций, хорошо понятные слушателям.

Итак, с одной стороны, «нероглифическое» музыкальное мышление, с другой — имеющиеся в самой японской музыкальной культуре типологически сходные с европейскими феномены объясняют сравнительную легкость восприятия японцами европейской музыки, основанной на лейтмотивной системе. Лейтмотив в европейской музыке — своеобразный знак, музыкальное обозначение появления определенного героя (иногда идеи) или музыкальная реминисценция. Возникновение тех или иных лейтмотивов в музыкальной ткани, их сплетение или временное отдаление, образующее своего рода арки музыкальной конструкции, с точки зрения формообразования цементируют композицию, с точки зрения содержания формируют определенный смысловой подтекст, рождая порой свою фабулу или эмоциональную версию происходящего. Чрезвычайно развитое ассоциативное мышление японцев, вероятно, позволяет с легкостью ориентироваться в музыкальной ткани произведений Чайковского.

Характерной особенностью мелодики Чайковского является начало мелодической линии из-за такта (т. е. со слабой доли, которая акцентируется, затушевывая, таким образом, метрическую сетку); мелодия как бы стремится высвободиться из оков равномерной метричности, но окончательно не может порвать их, как не может победить непреложность времени. Лишь на краткие мгновения возникает ощущение другого «измерения».

Обратившись к традиционной японской музыке, мы найдем отдаленную аналогию в специфическом японском понятии «фусоко-фури». В музыкальной драме Но в отдельных разделах происходит удивительное соединение в одновременном звучании метризованного ритма (в партии инструментального ансамбля) и музыки в «свободном» метроритме (в вокальной партии). Этот прием исполнения и определяется термином «фусоко-фури». Подобное сосуществование, связь, казалось бы, несовместимого привычна для японского музыкального слуха. В традиции пения с сопровождением сямисэна в ряде случаев соединение вокальной и инструментальной партий (их сосуществование во времени), звучащих не в унисон (иногда в противодвижении), также определяется как «фусоко-фури».

Замечательный советский музыковед Б. Асафьев писал о Чайковском: «Всю жизнь он искал простоты, естественности и сжатости изложения... всю жизнь он искал форму. Поэтому он не мог не постигать сущность творческого процесса как рост организма...» [3, с. 131]. Какие же динамические, временные

процессуальные характеристики музыки могут «предпочитаться» японским слухом?

В традиционной японской музыке сложился своеобразный принцип становления музыкальной композиции, терминологически выражаемый понятием «дзё-ха-кю». Этот термин китайского происхождения в теории придворной музыки Гагаку (в жанре танцевальных представлений Бугаку) обозначал трехчастное членение композиции, связанное со сценическим действием танцоров, в теории буддийской культовой музыки (сёмё) он приобрел временное (темпоритмическое) значение, в теории искусства театра Но, разработанной великим Дзэами (1363—1443), дзё-ха-кю стал универсальным законом динамической прогрессии, агогики и законом пропорционирования. Дзэами осмыслил его как универсальный природный космический закон: «Мириады вещей и явлений, великое и малое, наделенное чувствами и лишенное чувств — все во власти дзё-ха-кю. И щебетание птиц, и голос насекомого — все, чему дано звучать по природе своей, звучит согласно дзё-ха-кю» (цит. по [2, с. 94]). Значение этого закона японские исследователи, в частности Тамба Акира, сравнивают с законом золотого сечения в европейском искусстве [32, с. 40]. Дзё-ха-кю, откристаллизовавшийся в искусстве Но, стал общей японской концепцией композиционного (временного) процесса и в музыке, и в хореографическом искусстве. Его проявления можно обнаружить и в поэзии (в японско-китайской поэтике аналог этого закона — «окори-хари-мусуби»). Американский музыковед У. Малм считает, что этот же принцип проявляется и во временной организации чайной церемонии⁵⁶.

Дзё-ха-кю определил такие свойства японской музыки, как волнообразная динамика, активное «сжатие» формы к концу, устремленность к конечной кульминации и резкий спад напряжения в конце.

Быть может, сквозь призму этого закона, сохраняющего действие на подсознательном уровне, воспринимают японцы динамические, «энергетические» процессы музыки Чайковского с ее длительными нарастаниями звучаний, долгими, трудными подходами к кульминациям и резкими спадами после них (черта, свойственная именно музыке Чайковского, поскольку, например, в музыке Рахманинова подход к кульминации и спад почти равны по протяженности).

Может быть, «форму созидающуюся» (по выражению Б. Асафьева) в музыке Чайковского японцы воссоздают в сознании в соответствии со своими ощущениями и представлениями о «созидаемом»?

Мы не можем закончить статью каким-либо утверждением: окончательного, однозначного решения пока найти невозможно. Но, даже учитывая тот факт, что в музыке отнюдь не все воспринимается эмоционально, что необходимо определенным образом сформированное мышление (музыкальный интеллект),

все же очевидно: музыка способна преодолеть языковой барьер (барьер различных культурных кодов) и донести свою выразительную энергию непосредственно до сердца слушающего.

Примечания

¹ Пользуясь случаем, приношу искреннюю благодарность Л. Л. Громковской, предоставившей мне свои переводы материалов японской прессы по интересующему меня вопросу.

² При подготовке статьи я проанализировала с любезного разрешения музыкального редактора отдела Главной редакции радиовещания на страны Юго-Восточной Азии и Японию Г. Ф. Ярошенко музыкальные заявки и письма японских радиослушателей за 1984 — начало 1987 г. По числу заявок с произведениями Чайковского соперничают лишь русские народные песни («Калинка», «Коробейники») и песни военных лет (любимая японцами «Катюша» и др.). Музыкальное вещание на Японию включает несколько еженедельных рубрик: «Программа классической музыки», «Музыка народов СССР», «Программа русской народной музыки», «Московское радио: мелодия, ритм, песня», «Концерт по заявкам радиослушателей». Каждая передача занимает 30 минут эфирного времени.

³ На втором месте по числу заявок музыка Д. Д. Шостаковича.

⁴ Многие русские музыканты обращали внимание на творческую близость этих двух художников. Б. В. Асафьев писал, что лиризм чеховских драм предвосхищен Чайковским в «Евгении Онегине», Д. Д. Шостакович считал, что Чехова и Чайковского роднит «схожесть ощущения трагического в жизни» (см. [4, с. 156, 164]).

⁵ По словам Дайкокуя Кодая, эту песню спела ему сестра О. И. Буша — Софья Ивановна Буш, у которых он жил в 1791 г. в Царском Селе. Кодая был уверен, что песню сочинила Софья Ивановна, сострадавшая его судьбе [11, с. 50]: в течение длительного времени он не мог вернуться на родину.

⁶ Статья М. Морита «О двух собраниях русских народных песен, опубликованных в XVIII в.», напечатанная в журнале музыковедческого общества «Онгаку гаку» («Музыкальная наука») [29].

⁷ Николай (мирское имя — Иоанн Дмитриевич Касаткин, 1836—1912) прибыл в Японию в 1861 г. по окончании Богословской академии в Санкт-Петербурге и прожил там до самой смерти. Он был большим знатоком японской культуры.

⁸ При написании этого обзора я опиралась на работы М. Курана [22], Э. Харих-Шнайдер [24], Ф. Бозе [21], У. Малма [28] и Д. Б. Ватерхоузе [36].

⁹ Франсиско Ксавье (1506—1552) — крупнейший миссионерский деятель, возглавивший португальскую христианскую миссию в Японии в 1549—1551 гг.

¹⁰ Обучение европейской музыке в среде гакунинов производилось на традиционный манер: сначала партии духовых были записаны слоговыми знаками (каждому звуку — ступени звукоряда — соответствовал определенный знак); партии заучивали наизусть, сольфеджируя (т. е. голосом), и, лишь когда текст был таким образом освоен, можно было взять в руки инструмент; что касается аппликатуры (расстановки пальцев при игре), то она заучивалась «с рук» учителя; европейские трехдольные ритмы раскладывались на слоги — «дзин-та-та» — и соответственно получали название «дзинта».

¹¹ «Мэйдзи онгаку кай» было основано семью гакунинами совместно с выпускниками Токийской музыкальной школы, основанной в 1890 г. (позднее известна как «Уэно онгаку гакко» [24, с. 542]. Именно в это время появился термин для обозначения европейской («западной») музыки — «ёгаку» как антоним слова «хогаку», обозначающего традиционную японскую музыку (любопытно, что фортепьяно обозначали термином «ёгото» — букв. «западное кото»).

¹² По данным М. Курана, этот оркестр был создан под руководством француза Ш. Леру заведующего музыкальной частью французской военной миссии [22, с. 252], по другим данным — французом Дакроном.

¹³ Все выступления оркестров проходили, в частности, в знаменитом клубе Рокумэкан.

¹⁴ В 1905 г. этот оркестр состоял из 35 человек, а в 1917 г. ведущий коллектив того времени — оркестр Высшей музыкальной школы — включал уже 70 музыкантов.

¹⁵ Нельзя умолчать и о любопытном факте широкого распространения в Японии с середины XIX в. традиционной китайской музыки эпохи Мин — так называемой минсингаку. В Эдо (ныне Токио) была создана школа китайской музыки педагогом Кэнко Кин, где преподавались игра на китайских инструментах и пение. Увлечение этой музыкой было прекращено китайско-японской войной 1894—1895 гг.

¹⁶ Слова гимна — это классическая поэма вака из «Кокинсю» (X в.). Отметим, что это уникальный случай сохранения страной столь древнего текста в государственном гимне.

¹⁷ Известно несколько мелодических версий гимна: одна из первых напоминает буддийскую речитацию, другая, принадлежащая Тоги Ёрихару (1834—1898), — в стиле синтоистской ритуальной музыки. Современная версия гимна была создана в 1879 г. японским придворным музыкантом Хиромори Хаяси (1831—1896) в ладе «итикоцу» музыки Гагаку. В 1888 г. в западной нотации была опубликована версия Ф. Эккерта, который гармонизовал одноголосную пентатонную мелодию гимна [24, с. 537—539] (по материалам, полученным М. Лавиньяком в начале века через французскую дипломатическую миссию в Японии, к гармонизации гимна имел отношение и француз Шарль Леру [22, с. 252], работавший с армейским бэндом в 1884—1889 г.).

¹⁸ Композитор записал: «В европейской музыке японцы понимали немного, но слушали внимательно, сидели изумительно тихо и аплодировали технике» [14, с. 56].

¹⁹ В те годы названные музыканты уже были эмигрантами в США.

²⁰ Общество объединяло многих талантливых японских музыкантов, работавших в ресторанах и отелях, которых разыскал Ямада.

²¹ С 1930-х годов А. Н. Черепнин жил в Шанхае, был директором консерватории и консультантом по вопросам музыкального образования министерства просвещения Китая.

²² Ямада Косаку является автором первой японской оперы, завоевавшей мировое признание, — «Куробунэ» («Черный корабль», 1940).

²³ Исполненная в Москве в 1985 г. в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко опера Акутагавы Ясуси «Орфей в Хиросиме» (правильный перевод — «Хиросимский Орфей») также была написана в жанре телеферы. Одна из самых репертуарных японских опер, «Юдзуру», автором которой является Дан Икума, ставится преимущественно на европейских сценах.

²⁴ В 1939 г. в Японии было издано 30 тыс. грампластинок 5-й симфонии Бетховена в исполнении оркестра под управлением А. Тосканини [21, с. 45].

²⁵ Сямисэн (самисэн) — трехструнный щипковый инструмент лютневого типа с длинной шейкой, с декой в виде кожаной мембраны. Проник в Японию из Южного Китая через о-ва Рюкю; единственный аккомпанирующий инструмент в кукольном театре Дзёрури.

²⁶ История Дзёрури насчитывает свыше 15 подобных композиций — стилей исполнения сказа; одним из классических и самых распространенных является гйдаюбуси, названный по имени знаменитого сказителя Такэмото Гидая (1651—1714).

²⁷ Отметим, что, например, в современном Китае до сих пор не всегда при сочинении указываются имена композиторов и сами сочинения широко известны лишь по названию. В этом, безусловно, проявляется наследие древней традиции.

²⁸ Традиционное музыкознание в Японии имеет древнюю традицию, первый музыкально-философский трактат был написан в 880 г.

²⁹ Японская радиокорпорация, обобщив слуховой опыт восприятия западной музыки более трех десятилетий, издала в 1958 г. пятитомный словарь, включающий сведения об известных музыкальных произведениях и композиторах мира, — «Мэйкёку дзитэн» («Словарь знаменитых музыкальных произведений») — общим объемом свыше тысячи страниц.

³⁰ В композиторском творчестве Японии 60—80-х годов обнаружился значительный интерес к струнным смычковым инструментам (скрипке, альту, виолончели), отчасти это было как бы своеобразным восполнением отсутствующей в Японии самостоятельной сольной традиции исполнения на струнных смычковых (японский смычковый коку — четырехструнный инструмент, по форме похожий на сямисэн, — вошел в практику ансамблевого музицирования в XVII в. и не использовался как сольный инструмент).

³¹ Оркестр русских народных инструментов организован в Токио виртуозом-исполнителем на балалайке Китагава Цутому в начале 80-х годов (тембр и сам тип инструмента, вероятно, ассоциируются у японцев с сямисэном).

³² В сборнике раздел «Россия» содержит 14 песен, преимущественно авторских: «Соловей» Алябьева, песни Дунаевского, Шостаковича, Блантера и др.

³³ Имеется в виду общая краска звучания как результат определенных тоновых сопряжений.

³⁴ См. статью Н. А. Иофан [8].

³⁵ Среди этих работ книга «Онкакү но фусиги» («Удивительное в музыке») Бэнкү Садао (1972), статья «Сёмё или Шуберт?» Такэда Акимиси (1982) и др.

³⁶ Что касается проникновения в мир европейских классических произведений профессиональных музыкантов Азии (не говоря уже о технике исполнения), то мы можем утверждать, что такие исполнители, как японский дирижер Одзава Сэйдзи, японская скрипачка Сато Еко или представители молодого поколения — китайская певица Ху Сяопин, вьетнамский пианист Данг Тхай Шон и другие, во многом превосходят известных европейских и американских исполнителей. Этот кажущийся парадокс имеет серьезные основания и требует специального рассмотрения. Любопытно обратить внимание на такой факт: при всем значительном интересе к японской культуре (как и к культуре зарубежной Азии в целом) наш музыкальный мир пока не имеет «практической» заинтересованности в освоении этой культуры, лишь отдельные композиторы обращаются к японской традиционной музыке, преимущественно к Гагаку, в поисках новых форм выразительности, тогда как в ряде университетов США, например, японскую музыку изучают практически, т. е. обучаются игре на традиционных инструментах, осваивают классические композиции и т. п. В Германии, как известно, появилась своеобразная мода на обучение игре на японской цитре — кото. В отечественной музыкальной исполнительской культуре пока подобный интерес вызывают индийские инструменты и практика игры на них, но прежде всего благодаря своеобразному направлению в рок-музыке — рага-рок (рага — основной принцип музицирования в индийской классической музыке).

³⁷ Следует отметить, что, так же как и в области драматического театра, в музыкальной сфере европейские влияния в начале века распространялись на Азиатском континенте именно через Японию, но порой приобретали уродливые формы. В Китае вместе со школьными программами внедрялась и новая японская школьная музыка (песни). Замечательный русский синолог В. М. Алексеев, описывая свое путешествие по Китаю в 1907 г., дает этому явлению негативную оценку, услышав одну из подобных песен от девочки, обучавшейся в открытой японцами школе в Тяньцзине: «Прошу ее спеть что-нибудь из колыбельных песенок, которыми я тогда очень интересовался. Не хочет — стыдится, а взамен поет вновь составленную песню о патриотизме (айго) из цикла школьных песен, обильно выпускаемых в свет шанхайскими книгопродавцами, бесцветных и грубо приторных (японский шаблон, конечно, доминирует)» [1, с. 46].

³⁸ Программа включает пять предметов: пение, инструментальная игра, музыкальная теория, музыкальное восприятие, музыкальное творчество.

³⁹ Согласно учебному плану 1982 г. залы для музыкальных занятий в школах Японии оборудованы следующим образом: 24 стационарных электрооргана, 45 настольных и 23 мелодики (в каждом) [33, с. 10].

⁴⁰ Немаловажную роль в развитии «европейского» музыкального слуха сыграло массовое хоровое движение «Поющие голоса Японии» («Нихон но утагоэ»), его возглавила известная певица и хоровой дирижер Сэки Акико (1899—1973). Акцентируем внимание на том, что традиционная музыкальная

культура Японии в целом принадлежит к числу гетерофонно-моноподийных культур (т. е. с точки зрения европейской музыкальной теории в музыкальной ткани преобладает одnogолосный склад с некоторыми гетерофонными отклонениями; исключение составляет оркестровая музыка Гагаку, где многоголосный склад возникает благодаря аккордам-созвучиям губного органа сё), многоголосное пение ей несвойственно.

⁴¹ Суждения об этой музыке без знания традиционной музыкальной эстетики и философии останутся половинчатыми. И одна из задач музыкальной ориенталистики — дать ключ к музыкальному «коду» традиционной культуры Востока.

⁴² Серийная техника — техника, в основе которой выведение музыкальной ткани произведения из так называемой серии (ряда) — определенной последовательности двенадцати звуков (отсюда и название метода — додекафония) хроматического звукоряда (соответственно ни один из звуков не повторяется).

⁴³ Для каждого жанра японской музыки (и для каждого инструмента ансамбля) характерен набор определенных мелодических и ритмических образований. В партии барабанчика коцудзуми ансамбля театра Но, например, число подобных клише доходит до двухсот (в других видах японской музыки, правда, число их значительно меньше).

⁴⁴ Алеаторика — одна из композиторских техник XX в., где основным формообразующим принципом становится случайность.

⁴⁵ Дао — древнекитайская философская категория — первопричина и конечная цель всего сущего. Мысль об истоках музыки в Дао содержится в ряде древних писаний, в том числе и в «Люйши Чуньцзу» (III в. до н. э.).

⁴⁶ Крупный английский музыковед, исследователь музыки Азии Л. Пиккен нашел подтверждения центральноазиатского происхождения мелодии «Этэнраку» (см. [30]).

⁴⁷ Исследованию этого вопроса посвящена статья Мабути Усабуро (см. [26]).

⁴⁸ Пример из другой области — полюбившаяся песня (предположим, упомянутая «Катюша») после ряда исполнений «по-своему» начинает осознаваться как своя.

⁴⁹ С 1981 г. министерство культуры Японии официально ввело в инструментарий музыкальных школ синтезаторы, и 13—14-летние дети воспроизводят на них звучание симфонического оркестра в классических композициях, при этом происходит автоматическое заучивание определенных музыкальных структур и создается иллюзия исполнительского творчества.

⁵⁰ Агогика — небольшие темповые отклонения при исполнении музыкального произведения, обусловленные художественными целями.

⁵¹ Досконально разобраться в этом сложном вопросе, вероятно, помогло бы подключение научного аппарата психологии.

⁵² По-видимому, возникновение так называемого «метода Судзуки», представляющего некоторую альтернативу общему направлению музыкального воспитания в Японии (метод разработан Судзуки Хироси, в основе его относительная сольмизация в японской ладовзукорядной системе), отчасти обусловлено поиском разрешения этой сложной ситуации.

⁵³ Мы пользуемся выражением В. М. Алексеева, встречающимся в ряде его синологических исследований.

⁵⁴ В связи с этим японский музыковед Киккава Эйси считает, что по отношению к музыке, исполняемой на сямисэне, неприменим европейский термин «композиция».

⁵⁵ Напомним, что отдельной чертой считается и точка и угол.

⁵⁶ Дзё-ха-кю проявляет себя и в традиции исполнения на флейте сякухати, и в вокально-инструментальных традициях XVII в. (в жанре музыки кото и сямисэна). В искусстве музыкального кукольного театра Дзёрури он являет себя в ином терминологическом выражении — «сэй-сан-кю» («спокойствие/ровность — гористость/горы — стремительное движение»), а в более конкретном значении — как закон сценического подразделения «кути-нака-кири» («вхождение — середина — обрыв»).

Л и т е р а т у р а

1. *Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 1958.
2. *Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М., 1984.
3. *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967.
4. *Балабанович Е.* Чехов и Чайковский. 2-е изд. М., 1973.
5. *Баннай Т.* Изучение русского фольклора в Японии.— Советская этнография. 1987, № 3.
6. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
7. *Гундзи М.* Японский театр Кабуки. Пер. с яп. Б. В. Раскина. М., 1969.
8. *Иофан Н. А.* О японской народной песне.— Японское искусство. М., 1959.
9. *Коидзуми Ф.* Проблемы музыкантов в Японии.— Культуры. 1984, № 1.
10. *Константинов В.* Первая русская песня в Японии.— Новый мир. 1961, № 5.
11. *Константинов В.* «Песня Софьи».— Азия и Африка сегодня. 1967, № 3.
12. *Маевский Е. В.* Обособленность и устойчивость как критерии выделения единиц японской графики.— Японское языкознание. М., 1979.
13. *Намикава Р.* Кино и телевидение в Японии.— Культуры. 1985, № 3.
14. *Прокофьев С. С.* Человек, время, события. М., 1981.
15. *Рахмадиев Е.* Важный форум.— Советская музыка. 1985, № 8.
16. *Саноэ С.* Традиции и современность. Пер. с яп. В. Тольба.— Советская музыка. 1965, № 9.
17. Средства массовой информации и культурная коммуникация в странах Азии.— Культуры. 1985, № 3.
18. *Федоренко Н. Т.* Японские записи. М., 1966.
19. *Чайковский П. И.—Танеев С. И.* Письма. М., 1951.
20. *Бэнку Садао.* Онгаку-но фусиги (Удивительное в музыке). Токио, 1972.
21. *Bose F.* Japanische Musik im 19. Jahrhundert.— Musikkulturen Asien, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert. Regensburg, 1973.
22. *Courant M.* Japan. Notice historique.— Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. P. 1. Liv. 1. P., 1924.
23. *Eizo Itho.* Geschichte der Musikerziehung in Japan seit 1868.— Musik und Bildung, 15. Jahrgang (74). Heft 4. April 1983.
24. *Harich-Schneider E.* A History of Japanese Music. L., 1973.
25. *Landy P.* La musique du Japon. P., 1970.
26. *Mabuthi U.* Ein japanische Kinderlied.— Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967.
27. *Malm W. P.* Nagauta — the Heart of Kabuki Music. Rutland — Tokyo, 1963.
28. *Malm W. P.* The modern Music of Meiji Japan.— Tradition and Modernization in Japanese culture, ed. by D. Schively. Princeton, 1971.
29. *Nomura F. Y.* Musicology in Japan since 1945.— Acta Asiatica. 1963, vol. 35, № 2/3.
30. *Picken L. E. R.* Central Asian Tunes in the Gagaku Tradition.— Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967.
31. *Takeda A.* Japan. Shomyo or Schubert.— The World of Music. 1972, vol. 14, № 4.
32. *Tamba A.* Confluence of Spiritual and Aesthetic Research in Traditional Japanese Music.— The World of Music. 1983, vol. 23, № 1.
33. *Schmidt-Köngernheim W.* Die Entfaltung der musikalischen Begabung im Kindesalter. Erfahrungen und Überlegungen auf einer Studienreise in Japan, 1982.— Musik und Bildung, 15. Jahrgang (74). Heft 4. April 1983.
34. *Signell K.* The Modernisation Process in the Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese.— Asian Music. 1976, vol. 7, № 2.
35. *Watanabe M.* Why do Japanese like the European Music? — International Social Science Journal UNESCO. 1982, vol. 34, № 4.
36. *Waterhouse D. B.* Music. Western.— Encyclopedia of Japan. Kodansha. Vol. 5, 1983.
37. *Zimmerschied D.* Musikerziehung in Japan aus Deutscher Sicht.— Musik und Bildung, 15. Jahrgang (74). Heft 4. April 1983.

Н. Г. Анарина

ДВЕ ВСТРЕЧИ.
РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
И НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ЯПОНИИ

1. Японские артисты в Москве*

В 1986 г. в истории советско-японских театральных связей произошло заметное событие. Впервые московские зрители увидели игру японских артистов нового театра (сингэки) — драматического театра, возникшего в Японии в начале XX в. на волне европеизации страны. Япония, страна древней и богатейшей театральной культуры, познакомила советских зрителей с одним из самых молодых своих сценических жанров, подтвердив тем самым общезвестный тезис о том, что древность и современность, Восток и Запад находятся на японских островах в многообразном и единовременном сосуществовании. Японские артисты Курихара Комаки, Судзуки Мидзухо и Икэда Масару сыграли на сцене театра им. Моссовета при переполненном зале 23, 24 и 25 декабря пьесу С. Алешина «Тема с вариациями» в постановке С. Юрского, сценографии Э. Стенберга, музыкальном оформлении А. Чевского. Иными словами, они повторили спектакль Московского театра им. Моссовета — факт, сам по себе заслуживающий внимания и не случайный для судеб японского драматического театра. Новый драматический театр Японии возник как театр, основной целью которого на первоначальном этапе существования было ознакомление японского зрителя с произведениями западноевропейской и русской драматургии и освоение посредством таких постановок европейской сценической культуры.

Становление и история современного драматического театра Японии тесно связаны с русской и советской сценической традицией. Памятуя об этом, можно считать фактом глубоко символическим то, что японские драматические актеры в первый приезд в Москву исполнили советскую пьесу. Это безусловная дань уважения и своеобразное выражение благодарности «ученика» своему «учителю». И в этом смысле можно считать не столь уж важным сам выбор пьесы, выбор режиссера (он мог быть даже и случайным), ибо для японцев советский театр — это театр Станиславского, Чехова и Горького и мы интересны

* Автор приносит глубокую благодарность специалисту по русскому и советскому театру Миядзаве Сюнъити за предоставление японских материалов для написания статьи.

им как наследники этих великих людей, сквозь призму их имен они смотрят на наше театральное искусство и почтительно называют себя нашими учениками. Повторение «образца» — типичнейший путь к совершенному мастерству на Востоке, поэтому точное повторение какого-либо спектакля вовсе не означает творческого бессилия японских актеров или режиссеров, не есть «тиражирование» уже созданного. Но это всегда высокотворческое и в существе своем вполне самобытное «создание вновь», как это происходит в канописческих формах японского национального искусства.

Высокая познавательная активность японского народа, свойственная ему на протяжении всей его истории, открылась миру после буржуазной революции Мэйдзи 1868 г., когда Япония вступила в широкие контакты со странами Европы, Азии и Америки. Она поразила мир в эпоху НТР, явив свое предельное выражение в компьютерной революции, что, может быть, сравнимо с эпохой Петра Великого в России, не политически, конечно, а в смысле способности народа в исторически короткие сроки усваивать огромные пласты чужеземной науки, культуры. В области театра картина открывается поразительная по сравнению, скажем, с серединой XIX в., когда существовали только традиционные формы театральных представлений, когда драмы в европейском смысле этого понятия просто не было. В настоящее время в одном только Токио существует более 40 актерских школ нового театра сингэки, а в сезон 1984 г., например, можно было посмотреть свыше 400 спектаклей драматического театра, не считая огромного числа постановок студийных, «подземных» театриков и так называемых «палаточных театров». Япония продолжает оставаться традиционно театральной страной, как и весь Восток, от века тяготеет к зрелищам, мощнее всего проявляет себя в зрелищных формах искусства.

И вот советские зрители увидели первых представителей необозримого и почти незнакомого им мира нового драматического театра. Овации и энтузиазм, праздничная атмосфера, царившая в театре в те дни, едва ли могли быть только комплиментарными или диктоваться всегда лестным для нас чувством, когда иностранные артисты играют на своем родном языке советскую пьесу. Мы увидели действительно высокопрофессиональных актеров и убедились в том, что современные драматические актеры Японии способны к тонкой психологической игре в традициях театра переживания (это всего более относится к актеру Судзуки Мидзухо в роли Дмитрия Николаевича), к многомерному построению образа с контрастными переходами внешнего рисунка роли (Курихара Комаки в роли Любви Сергеевны и Икэда Масару в роли Игоря Михайловича). Японские актеры приятно поразили нас высокой культурой сценической речи: хорошей дикцией, бережным отношением к слову, богатством интонационной окраски голоса. Спектакль стал событием театральной жизни Москвы.

Автор получил редкую возможность побеседовать с актерами, а также с переводчиком пьесы Алешина на японский язык, знатоком русской и советской литературы и театра Миядзавой Сюнити¹. Ниже воспроизводятся фрагменты беседы с японскими гостями в надежде приобщить читателей к замечательным типам артистических личностей современной Японии, в судьбах которых ярко запечатлелись исторические пути театра сингэки в целом. Думается, что эта беседа послужит живым документальным фоном к дальнейшим размышлениям о театре сингэки, о месте системы Станиславского, русской сценической традиции и — шире — русской культуры в истории его становления и развития.

Первые вопросы обращены к антрепренеру спектакля и исполнительнице главной женской роли Курихаре Комаки, актрисе театра Хайюдза², кинозвезде конца 60-х — начала 70-х годов, известной советским кинозрителям по советско-японским фильмам «Москва — любовь моя» и «Мелодии белых ночей».

В о п р о с. Подозреваете ли Вы, Курихара-сан, что стали участницей исторического события? Вы вместе с Вашими партнерами по спектаклю — первые драматические актеры сингэки, приехавшие на гастроли в нашу страну. Советским зрителям были знакомы только традиционные жанры японского театра, да и то не все. Мы видели спектакли Кабуки в 1928 и в 1961 годах, кукольный театр с острова Авадзи в 1958 году. А в самом начале века, в 1902 году, к нам, как и Ваша труппа, всего на три дня по дороге из Европы на родину заезжала японская труппа Каваками Отодзиро со всемирно знаменитой тогда актрисой, одной из первых женщин-актрис Японии — Сада Якко, которую европейские газеты того времени назвали «японской Дузе»³. Вы явились к нам как Сада Якко, но уже представительницей более нового театрального движения. Как возникла идея этого спектакля?

К у р и х а р а. Возможно ли в своих собственных действиях подозревать что-либо историческое? Я знала только одно: 1986 год для меня юбилейный — в этом году исполнилось двадцать пять лет моей сценической судьбы и двадцать лет моей деятельности как драматической актрисы. Я веду счет своей актерской судьбы с того момента, когда начала обучаться балету у советских педагогов. Но после четырех лет, отданных балету, я решила изменить направление и поступила в актерскую школу при драматическом театре Хайюдза, которую закончила в 1966 году, проучившись там три года. Школу я закончила в апреле, поэтому считаю свои годы в театре с этого месяца. И вот к апрелю 1986 года мне мечталось сделать что-то памятное, действительно юбилейное.

Так вышло, что моя творческая судьба оказалась связана с советским театром и кино, и я хотела, чтобы в мой юбилейный год это как-то отозвалось. В последние годы я играла в театре чеховских и тургеневских героинь и вот решила попробовать

силы в роли современной русской женщины. Я начала искать пьесу. Приехавшая из Москвы жена Миядзавы — Митико рассказала о спектакле «Тема с вариациями» в театре имени Моссовета. Ее рассказ заинтересовал меня. Я прочитала пьесу в переводе Миядзавы, и роль Любы показалась мне любопытной. В Советском Союзе сейчас существует много драматических произведений, отражающих современную жизнь. Но необходимо было выбрать пьесу, которая стала бы близка и понятна японскому зрителю. В пьесе Алешина отношения между людьми иные, чем у нас, хотя затронута интересная для нас сфера жизни: тема человеческих отношений, человеческого одиночества... Так я остановила свой выбор на пьесе Алешина.

Мне было очень важно сыграть особенно хорошо в этот итоговый для меня год, когда все прошлое видится целиком и единым, будущее же не вполне ясно. Захотелось поэтому совершить нечто необычное в эту памятную для меня дату. И я решила пригласить советского режиссера и стать продюсером постановки. В Японии есть профессиональные продюсеры, и обыкновенно только они имеют право брать на себя устройство спектаклей, но, поскольку этот спектакль считался моим юбилейным (мы играли его в Японии в феврале—марте), мне позволили, хоть я и актриса, выступить в роли продюсера. У нас подобрался удачный актерский состав (моих партнеров мы выбрали вместе с Сергеем Юрским) и прекрасный вспомогательный штат для подготовки спектакля, поэтому все проходило вполне успешно. Премьера была назначена на третье февраля. И только после премьеры возникла эта идея поездки со спектаклем в Москву!

Вопрос. Близка ли Вам Любовь Сергеевна, ее характер и какова роль режиссера в подготовке Вами этого образа?

Курихара. Не скажу, что этот образ близок мне, но он мне понятен. Когда я готовила эту роль, то сознавала, что Люба — это не чеховская Маша, и я не проводила параллелей с русской классикой, хотя, безусловно, понимала, что по поведению и темпераменту это должна быть русская женщина, а не японка. Постепенно Люба, что называется, вошла в меня. В Японии есть молодые женщины, которые идут на разрыв с мужем, которые становятся равными мужчинам в своей социальной самостоятельности. В их характерах пробуждается что-то мужское, и мне как актрисе такой динамичный тип женщины и хотелось воспроизвести. У этих женщин чувства и представления постоянно колеблются, и потому они интересны для драмы...

При создании образа Любы я использовала свои жизненные наблюдения. Я бывала в Советском Союзе, и это помогло мне играть в советских пьесах. Но если по-настоящему не жила в какой-то стране, все равно остается много непонятного. И тут значение Юрского в моей работе огромно. Он был моей путеводной нитью в этом не вполне знакомом мне человеческом ти-

пе, давал мне ключевые, опорные объяснения. Да и в важных мелочах его подсказка много значила. Когда я, например, стала мыть пол по-японски, стоя на коленях, он показал мне, как моют полы русские женщины. Вообще эта работа с советскими режиссерами для меня как актрисы была очень полезна, словами этого не передать. Кроме того, я всегда помню, что мой учитель — Сэнда Корэя. Конечно, мы изучали в театральной школе систему Станиславского, и главным образом практически, через упражнения. Тем не менее стиль нашего театра Хайюдза отличается от стилей других трупп, которые целиком опираются на систему Станиславского или существуют вне этой системы.

Вопрос. Какое место занимает в Вашей жизни традиционное театральное искусство Японии?

Курихара. Я не хожу ни в театр Но, ни в театр Кабуки. Там играют только актеры-мужчины, там все особое. Я больше люблю театр больших кукол Бунраку. Не могу сказать, что как актриса я искала влияния традиционной культуры. С раннего детства училась играть сначала на скрипке, европейском музыкальном инструменте, потом стала обучаться русскому балету, и мое художественное воспитание было европейской ориентации. Так я стала актрисой. Но все же я, особенно сейчас, пробую себя и в японском искусстве. Например, я немного училась исполнять японские национальные танцы.

Вопрос. Насколько нам известно, труппы современного драматического театра Японии до последнего времени не участвовали в зарубежных гастролях. Бывали ли Вы лично в гастрольных поездках за границей?

Курихара. Да, театр сингэки не является репрезентативным японским театром. Чисто японскими продуктами считаются наши традиционные театры — Но, Кабуки, Бунраку. Они — лицо Японии, и мы гордимся ими перед миром. Сингэки — это нечто другое, порожденное только мыслью; он не носит универсального характера. Поэтому, может быть, мы не гастролируем. Правда, в этом году впервые труппа Хайюдза выезжала в Китай со спектаклем «Добрый человек из Сезуана» в новой постановке Сэнды Корэя. Мы выступали в Пекине и других городах с большим успехом. В это время в Гонконге был международный симпозиум «Брехт в Азии», и туда съехались театры со всей Азии. Мы тоже там были. А в прошлом году труппа японских актеров, собранная для спектакля «Макбет» компанией Тохо, ездила в Амстердам. В этом спектакле я также была занята, в нем играл и Судзуки-сан. В будущем году планируется наша поездка с этим же спектаклем в Лондон.

Вопрос. Означает ли выезд японских актеров нового драматического театра за границу, что движение сингэки заняло заметное место в мировом театральном процессе?

Судзуки. Я думаю, что так пока сказать нельзя. У нас нет национальных государственных школ по воспитанию акте-

ров. Нет единой традиции воспитания и единой школы мастерства, а большие, великие достижения возможны лишь при условии возникновения устойчивой традиции. У нас есть разные актерские школы. Их множество, они разнообразны. И это плохо, когда множество существует без единства. Это первая причина. Второе — проблема культуры. Заботы государства о театре почти нет. Поэтому театр больше занят экономическими проблемами, нежели вопросами искусства. В результате мы освоили западный театр, западную драматургию, но японский национальный театр и драматургия мирового значения пока еще не родились. Я имею в виду, конечно же, только новый драматический театр — сингэки. У нас нет пока своего лица перед миром.

В о п р о с. Одинаково ли вы играли «Тему с вариациями» в Японии и в Москве? Есть ли разница между японскими и советскими зрителями?

С у д з у к и. Да, мы играли в Москве так, как и в Японии, без видимых изменений. В Японии мы сыграли этот спектакль почти сорок раз, а здесь, в Москве, — три, но мы почувствовали, успели уловить разницу между зрителями. Эта разница касается их поведения во время и после спектакля. Японские зрители не проявляют открыто своего отношения к спектаклю, они остаются внешне холодны, чаще всего не допускают никаких восклицаний по ходу действия. Здесь же зрители прямо и непосредственно выражают свое отношение к происходящему, к игре актеров. И это замечательно.

И к э д а. Я думаю так же. Ваша публика смотрит очень заинтересованно. Наши зрители более холодны, хотя и внимательны в отличие, скажем, от зрителей коммерческого театра, которые очень рассеянны настроены, могут даже есть во время спектакля.

В о п р о с. Да, но в традиционном японском театре зрители в прежние времена вели себя очень свободно. Западные режиссеры, актеры, ученые с восторгом писали об этом, мечтали «раскрепостить» и своих зрителей. А Вы считаете, что подобная свобода поведения зрителей не отвечает духу драматического театра, чужда ему?

С у д з у к и. Да, сингэки — это особый мир. Сингэки начался как театр, который осваивал европейскую драму уже после революции Мэйдзи. Поэтому и атмосфера складывалась в зрительном зале иная. Драматический театр европейского типа требует иного зрителя, иного поведения во время спектакля, чем традиционный театр. И смешивать эти две вещи нельзя.

В о п р о с. Если можно, Судзуки-сан, расскажите, как Вы стали актером?

С у д з у к и. Это случилось 15 августа 1945 года... В тот день я вместе с любимой девушкой пошел на спектакль «Чайка»⁴. Я был так потрясен, впечатление было столь огромным, что я решил, что должен попробовать научиться создавать по-

добный мир. Поэтому можно считать, что Чехов определил мою судьбу. Я дважды изменялся как актер, потому что дважды менялся по образу мыслей. Сначала я любил играть в пьесах очень популярного у нас А. Миллера. Когда я понял, что я, может быть, слишком резкий и энергичный актер, то стал играть в более мягкой манере. Это началось с роли Чехова в «Насмешливом моем счастье». А десять лет назад я образовал свою труппу Дора-гэкидан. Мы имеем зал на сто мест.

В о п р о с. Как Вы относитесь к традиционному театру? Ходите ли на спектакли Но, например?

И к э д а. Нет, в театр Но не хожу, хотя отдаю должное традиционной театральной культуре. Я люблю петь старинные песни-баллады «нагаута» под аккомпанемент сямисэна — трехструнной японской лютни. Я глубоко изучаю эти песни и стремлюсь их понять.

В о п р о с. Какая другая профессия для Вас возможна, Икэда-сан?

И к э д а. Я люблю изготавливать своими руками какие-либо маленькие простые вещи. Мне стыдно быть только актером. Иногда, запершись один в комнате, я неторопливо занимаюсь какой-нибудь ручной поделкой...

В о п р о с. В таком случае в Вас должно признать настоящую художественную натуру, причем типично восточного склада. Если вспомнить актеров Но, то в эпоху буржуазной революции, когда театр Но подвергся преследованиям и актеры потеряли работу, многие из них занялись уединенными ремеслами: кто плел сандалии, кто изготавливал соломенные шляпы. Помните?

И к э д а. Да, припоминаю; это забавно...

В о п р о с. Отчего Чехов столь любим и почитаем в Японии?

М и я д з а в а. Я думаю, что есть близость между историческими судьбами России и Японии. Наши страны, например, поздно начали приобщаться к западной цивилизации. Кроме того, общественные конфликты всегда затрагивали в России и жизнь каждой личности. Японцы точно так же в своем внутреннем самочувствии очень зависимы от общественных проблем. Японцы чрезвычайно близки русским психологически, по душевному строю. Хотя бы в том, что японцам свойственно, как и русским, испытывать чувство печали, тоски по несовершенству мира и грустить о неполноте человеческих уз. А Чехов близок нам тем, что почти не высказывает этих настроений впрямую, но они все равно у него очень сильны и всё диктуют. К тому же Чехов рисовал жизнь личности, отдельного человека с необыкновенной теплотой, отзывчивостью. В трудное и бурное время, наступившее для нашей страны после революции Мэйдзи, японцы, может быть, находили в Чехове пристанище для души. Чехов напоминает нам о ценности каждого человека, а в наше время об этом помнить очень важно. Может

быть, поэтому мы так любим Чехова. Но исчерпывающе ответить на такой вопрос невозможно!

В о п р о с. Какое будущее у театра сингэки? Что его ждет через пять, двадцать, сто лет?

М и я д з а в а. Среди современной молодежи бытует мнение, что сингэки является уже старым театральным движением. Молодежь, имеющая такие понятия, объединяется в различные группы и создает свои спектакли. Но это уже не сингэки, они и сами не причисляют себя к представителям нового драматического театра. «Сингэки — это нечто устаревшее, а мы делаем другое», — говорят они. Таких групп уже очень много, но мне они неинтересны, и я, к сожалению, не могу о них ничего сказать. Какое у них название? «Подземные театры» («андо-граундо гэкидзё») и «палаточные театры» («тэнтё гэкидзё»). В этих театрах литературный элемент, слово не имеют никакого значения, на первое место выставляются танец, пластика, движение, действие, как таковое. Даже когда там присутствует текст, он тоже не может быть назван литературой. На их фоне сингэки действительно может казаться устаревшим движением. Но ведь все относительно. Сингэки остается передовым в сравнении с традиционным театром. И в этом-то как раз его слабость. В искусстве чем старше, тем истиннее. Я думаю, что наша задача — задача театра сингэки — состоит в том, чтобы сохранить старую культуру, которая находилась в гармоническом единстве с природой человеческой души. Мы должны это сделать, чтобы мир не пришел к самоуничтожению.

В о п р о с. Значит, сингэки уже зачислен театральной молодежью в ранг устаревших искусств? И молодежь не хочет nasledовать традиции сингэки?

С у д з у к и. Да, это так. Происходит вымирание⁵ традиции сингэки.

В о п р о с. В таком случае, зная историю японского театра и закономерности появления новых театральных форм, превращения предыдущих форм в классические канонические искусства, легко предположить, что театр сингэки через какой-то, исторически достаточно короткий отрезок времени приобретет статус национального театра, а его лучшие актеры получат почетный титул «человек — сокровище страны» («нингэн кокухо»), как это имеет место сейчас в традиционном театре.

М и я д з а в а. Мы боремся против этого. Мы не против признания и почета, но мы хотим, чтобы театр сингэки продолжал полнокровную жизнь.

2. О с а н а и Каору и К. С. Станиславский

Становясь свидетелями и участниками бесед, подобных приведенной выше, мы остро переживаем двунаправленную историческую перспективу — в прошлое и в будущее, неслучайность появления определенных типов творческих личностей для каждого периода развития культуры. А потому попытаемся взгля-

нуть на высказывания японских театральных деятелей с точки зрения того, в какой мере на их суждения лежит печать исторических судеб театрального движения, представителями которого они являются. Мы беремся в данном случае выделить следующие моменты. Во-первых, соотнесенность творчества многих деятелей сингэки с русской и советской драматургией и театром. Во-вторых, их особая позиция по отношению к национальной сценической традиции. Иными словами, попробуем поразмышлять о том, почему современный японский актер или режиссер сингэки не может не произнести имена Чехова, Горького и Станиславского в беседах о театре, отчего его отношение к театральной классике своего народа, представленной живыми, активно работающими театрами, нередко лишено пафоса открытой любви и национальной гордости.

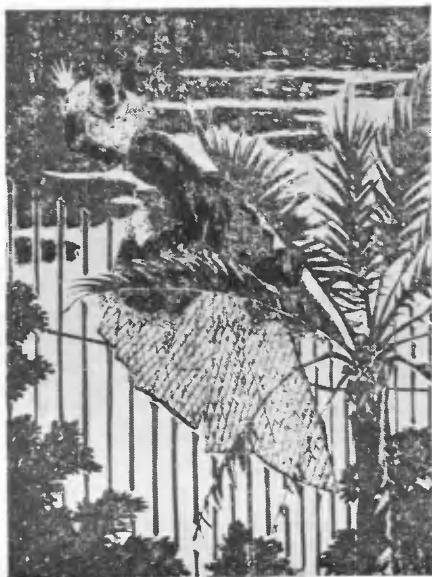
Эти два вопроса являются чрезвычайно важными для раскрытия тех процессов, которые происходили в театре сингэки в XX в., и ответить на оба глубоко и исчерпывающе весьма и весьма необходимо. Задачей нашей статьи не является, да и не может являться (в силу ограниченности рамок статьи), систематический и полный ответ на названные ключевые вопросы истории сингэки. Наша цель много скромнее. Мы лишь предполагаем обратиться к истокам, к первоначальным временам сингэки, а точнее, оживить один из тех существенных эпизодов истории сингэки, который поставил эти вопросы и задал тон отношения к ним со стороны новой театральной интеллигенции. Этот яркий эпизод — знаменитая встреча одного из лидеров движения за создание нового драматического театра, крупного поэта, прозаика и драматурга, переводчика многих произведений европейской литературы Осанаи Каору (1881—1928), со Станиславским в Москве в конце 1912 г.

Вспомним, как и кем создан новый драматический театр Японии. Считается, что основой его стали Литературно-художественное общество, организованное писателем Цубоути Сёё (1859—1935) и литературным критиком Симамура Хогэцу (1871—1918) в 1906 г., и Свободный театр, учрежденный в 1909 г. усилиями актера Кабуки Итикава Садандзи (1880—1940) и Осанаи Каору, а рождение его как профессионального творчества ознаменовано открытием Малого театра в Цукидзи в 1924 г. Весьма характерно, что почти все деятели нового драматического театра, как правило, либо получали образование в Европе, либо предпринимали туда длительные путешествия. И, возвращаясь из странствий, они незамедлительно начинали у себя на родине просветительскую деятельность.

Театр сингэки в первое время своего существования был прежде всего просветительским учреждением. Не случайно поэтому программой его были «постановка переводных пьес» и создание современной японской драмы по образцу европейской. Театр сингэки начался с освоения европейской драматургии и приобщения японских зрителей к европейскому театру. Причем



Софья Перовская
(ил. к роману
«Демоны вопиют»)



Вера Засулич после покушения
на градоначальника (ил. к роману
«Демоны вопиют»)

Расправа с сыщиками
(ил. к роману «Демоны вопиют»)



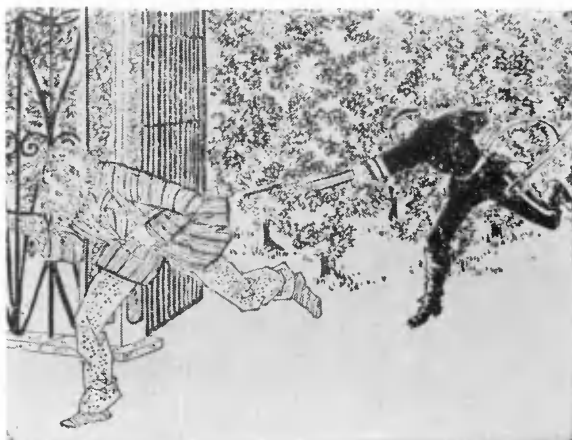


Нигилисты спешат на тайный сход (ил. к роману «Демоны вопиют»)

В тюрьме (ил. к роману «Демоны вопиют»)

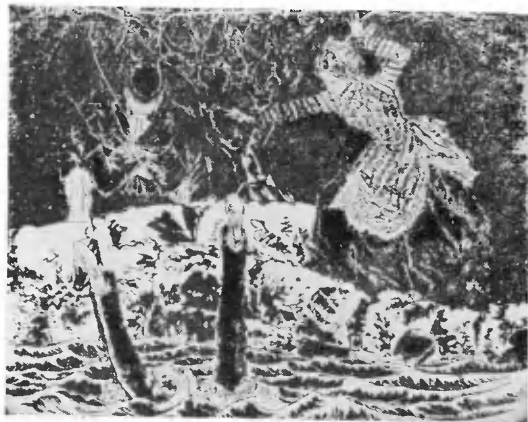


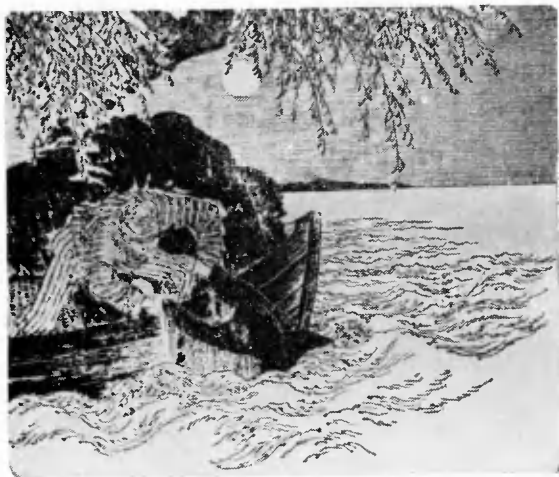
Брантнер и Кропоткин замышляют побег из тюрьмы (ил. к роману «Демоны вопиют»)



Побег Кротошкина из тюрьмы
(ил. к роману «Демоны вопиют»)

Нигилистка расправляется с предателем
(ил. к роману «Демоны вопиют»)





Рыбак спасает Софью Перовскую
(ил. к роману «Демоны вопиют»)

Софья Перовская похищает документы
(ил. к роману «Демоны вопиют»)





Казнь Софьи Перовской
(ил. к роману «Демоны вопиют»)

Тела казненных брошены на съедение собакам
(ил. к роману «Демоны вопиют»)





Л. Толстой
«Воскресение» (обложка).
Работа В. Д. Бубовой

Обложка сборника произведений
И. С. Тургенева «Неразделенная лю-
бовь» («Ася»). 1986 г. Художник Суд-
зуки



Ф. М. Достоевский
«Преступление и наказание»
(обложка). Работа В. Д. Бубновой



Рисунок В. Д. Бубновой
к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина



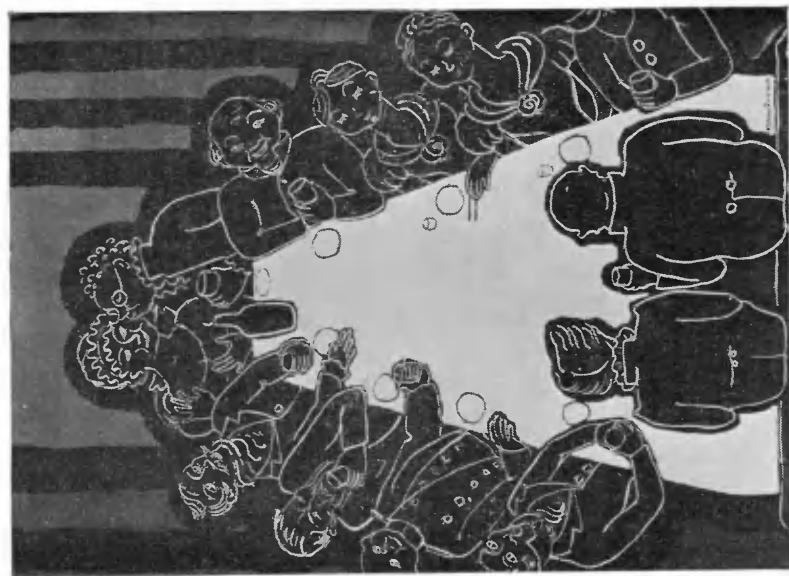


Рисунок В. Д. Бубновой
к «Гробовщику» А. С. Пушкина

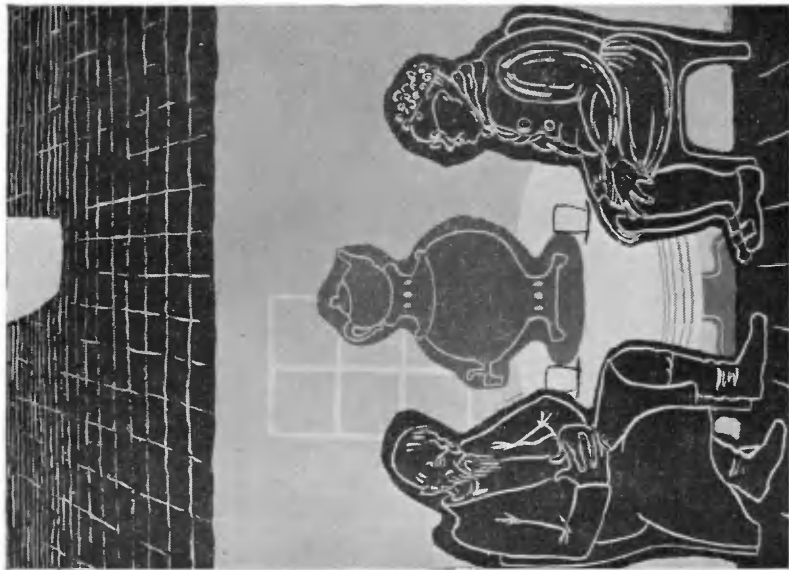


Рисунок В. Д. Бубновой
к «Гробовщику» А. С. Пушкина

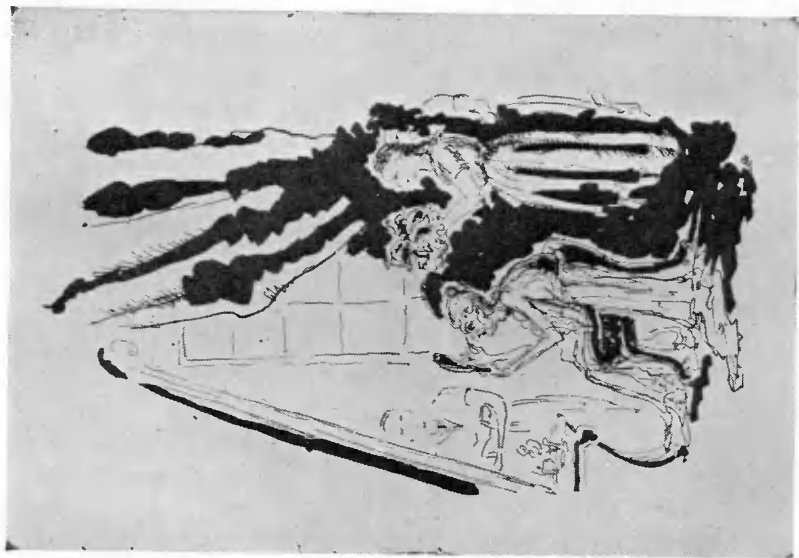


Рисунок В. Д. Бубновой
к «Пиковой даме» А. С. Пушкина



Рисунок В. Д. Бубновой
к «Кавешному гостю» А. С. Пушкина



Рисунок В. Д. Бубновой к «Бесам» Ф. М. Достоевского



Анонс о концерте
С Прокофьева в Токио
в 1918 г.



Сцена из фильма
«Катюша» (1914 г.)

Сцена из фильма «Идиот» (1951 г)
по роману Ф. М. Достоевского
Режиссер Кurosawa Акира



Сцена из фильма «Живой труп»
по пьесе Л. Толстого. В женской роли
актер Кинугаса Тэйноскэ





Сцены из фильма «Красная борода».
Режиссер Куросава Акира (1965 г.)





Сцены из фильма «На дне» (1957 г.) по пьесе А. М. Горького
Режиссер Кurosawa Akira





Анна Павлова
(«Умиравший лебедь» Сен-Санса)

Ольга Павлова-Сапфирова на занятиях в детской группе
театра Нитигэки





Элиана Павлова



Комаки Хидэо
(«Половецкие пляски»)

представители сингэки в большинстве своем настаивали на европеизации театральной культуры Японии ценою отказа от традиционного сценического искусства. Так, например, Осанаи Каору всегда резко враждебно высказывался о японском национальном театре и призывал актеров сингэки сбросить с себя гнет традиции. В 1906 г. он говорил, обращаясь к актерам Литературно-художественного общества: «Ваш враг — это актеры старой школы, и только они»⁶.

Надышавшись воздухом Европы, японские интеллигенты возвращались домой, опьяненные новыми впечатлениями, и с жаром, почти фанатизмом принимались за труд скорейшего воссоздания у себя того, что видели в Европе. Европейская театральная культура читалась как образец, которому надо следовать. В глазах японцев она имела готовый канон творчества, и надо было усвоить этот канон. Воспринять же канон правильно возможно лишь через посредство живого и желательно легендарного учителя, из уст в уста⁷. Тут японцы мыслили вполне традиционно и вполне средневековому иерархически. Запад же указал японцам и на русский театр как на великое явление времени: ведь воздействие русской драмы и русского театра на японскую сцену усиливалось не только после непосредственного знакомства с ними, но и благодаря западным театрам, европейским и американским, которые в этот период сами находились под сильнейшим влиянием русского театра.

Русскому воздействию подвергся в первую очередь репертуар японских театров, а затем уже и актерское и режиссерское искусство, ибо такова была логика развития театра сингэки — от новой драматургии к новому сценическому искусству. Так, в 10-е годы XX в. на японской сцене были поставлены разными труппами в переводах с европейских языков: «На дне» Горького; «Воскресение», «Власть тьмы», «Анна Каренина» Л. Н. Толстого; «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского; «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Одним из важных звеньев, соединившим русское театральное искусство и японскую сцену, стала деятельность Осанаи Каору. Он был первый из выдающихся представителей движения за новый театр, кто лично познакомился с К. С. Станиславским, посмотрел многие постановки МХАТа и сделал подробные записи спектаклей. Весь 1912 год Осанаи путешествовал по Европе и в самом конце года оказался в России, в Москве, где стал прилежно посещать спектакли Художественного театра. Осанаи написал ряд статей о спектаклях МХАТа той поры: «„Гамлет“ в Художественном театре», «„На дне“ в Художественном театре», «Новости русской сцены» и др. Чрезвычайно характерной представляется его самая большая статья-эссе, написанная в Москве, — «Новогодняя ночь в России», и на ней хотелось бы остановиться (см., например, [10]).

Труды Осанаи, в том числе и эссе, о котором пойдет речь, не переводились на русский язык, и поэтому представляется це-

лесообразным привести пространные выдержки из него. Мы рассматриваем это как один из способов дать объективную историческую зарисовку, доказывающую русское влияние на японскую сцену на основании свидетельств самих же японцев.

Эссе Осанаи «Новогодняя ночь в России» начинается словами: «Вот уже 18-й день, как я в Москве. Сегодня 13-е число первого месяца по японскому календарю; в Токио настало время, когда все протрезвели после новогодних возлияний и принялись за усердный труд, а здесь только сегодня настал самый последний день года и завтра начнется новый год. Тут даже в последний день года дают спектакли. Я, как обычно, точно за полтора часа до начала спектакля вышел из гостиницы, чтобы направиться в Художественный театр» [10, с. 23]. Далее идет пространное описание небольшого трактира, где Осанаи привык обедать и ужинать. Он с восторгом описывает вкусные и сытные разнообразные русские супы, котлеты, делится своими познаниями в области кавказской кухни. Но вот он обращается мыслью к Художественному театру:

«Сегодня я приглашен на встречу Нового года в дом Станиславского, руководителя Художественного театра. И в мечтах-то у меня не было получить приглашение в дом от такого великого человека, как Станиславский. Я даже не воспользовался услугами живущих тут, в Москве, моих друзей, японцев, и еще не отправил Станиславскому письмо с просьбой о встрече, потому что все думал, что для встречи с подобной личностью сам я уж слишком маленький человек. Кто я такой! Я стремился как можно больше посмотреть Станиславского как актера на сцене... Я и помыслить не смел видеть этого человека за пределами Художественного театра. Кто я такой! Я только и послал ему довольно короткое письмо о том, что я, некий молодой человек из Японии, питающий горячую любовь к театральному искусству, предпринял очень-очень далекое путешествие, поставив главной целью его посмотреть Художественный театр» [10, с. 25].

Затем Осанаи взволнованно рассказывает, как он получил приглашение к Станиславскому: «Был вечер третьего дня. Я вернулся в гостиницу около 12 часов ночи после комедии Островского в Художественном театре и нашел у себя на столе визитную карточку с именем „Константин Станиславский“. Я смотрел на эту карточку, и во мне больше было испуга, чем восторженной радости. Без памяти выскочил я в коридор с этой визиткой. Я бросился к горничной, которая обычно убирала в моем номере и которая как раз в это время прибирала в номерах, и стал спрашивать ее, приходил ли тот человек сам или кто-то другой. „Нет, он не приходил. Был его секретарь. Он что-то написал на листочке там, на столе“, — ответила мне на хорошем немецком языке горничная. Я прочитал записку. Там было сказано по-французски, что меня приглашают к 12 часам ночи на встречу Нового года, и был указан адрес. Я снова

впал в состояние страха и радости. Я тут же написал благодарственный ответ. И написал, что непременно приду.

...я воображал себе разные картины предстоящей новогодней ночи. Будут ли там все актеры Художественного театра? Мне как-то неловко было представить среди них свою фигуру, бессловесную, неказистую... Что я скажу при встрече со Станиславским? У меня много есть о чем спросить, много есть о чем поговорить, но ведь я не умею говорить по-русски. Наверное, Станиславский говорит на разных языках. Как все это меня беспокоило!..

В то время как я обо всем таком размышлял, приблизился час спектакля, и я, расплатившись, вышел из трактира.

Спектакль окончился примерно в 11 часов. В этот вечер давали Тургенева — три комедийные пьески: первой показали „Нахлебника“, потом „Месяц в деревне“ (одно действие)⁸ и „Провинциалку“. Все три вещи — из деревенской жизни. Я видел эту программу совсем недавно, однако, хоть этот спектакль и был абсолютно таким же, как уже виденный мною, никакого пресыщения я не испытал... Поистине в этом театре спектакль смотришь в состоянии, похожем на опьянение, и, куда бы ни поехать в Европу, там нет театра, подобного этому...

Я вышел из Художественного театра, немного прошелся пешком и окликнул извозчика. Я приказал ему везти меня до Каретного ряда. Сани неслись на север по улице Петровке. Шел мелкий, но обильный, похожий на крупу снег. В санях, увы, нет никакого навеса. Снег залеплял мне волосы, шляпу и мое тонкое пальто; он колот лицо, как иглами. Я съежился и старался спрятаться за круп лошади... „Вот Каретный ряд“, — сказал извозчик, бесшумно остановив сани. Место было очень тихое, это была улица с особняками, и я решил не отпускать извозчика, пока не найду дом. Когда я увидел хорошо освещенные окна, я вышел из саней, не будучи вполне уверен, что это дом Станиславского. Я позвонил. Дверь скоро отворилась, показался мужчина, похожий на слугу. Когда я спросил: „Это квартира господина Станиславского?“, он ответил: „Да, пожалуйста, входите“. Наконец-то мое волнение улеглось; я расплатился с извозчиком. Я был рад, что нашел дом почти наугад...» [10, с. 25—27].

Слуга провел Осанай в комнаты на втором этаже, где он оказался в обществе детей Станиславского: сына Игоря и дочери Киры. Сначала Осанай был очень растерян, так как они забыли представиться ему, а начали с ним разговор, как со старым знакомым. Но растерянность его скоро прошла, потому что «они так тесно сели рядом со мной, что я сразу почувствовал себя как дома». Они разговаривали то по-английски, то по-немецки. Небезынтересно для нашей темы привести следующий фрагмент этого разговора:

«Дочь Станиславского... спросила по-английски: „Вы впервые в Москве?“ — „Конечно, впервые. Не только в Москве, в

Европе впервые“, — ответил я. И когда я так сказал, она воскликнула: „Но Москва — это не Европа!“ — „Тем не менее на Урале я проезжал поездом мимо белого обелиска, обозначающего границу Европы и Азии“, — возразил я. „Это географическая граница. Если посмотреть с точки зрения истории культуры, здесь еще не Европа“, — был ответ. Такое скромное воззрение имела дочь человека, который создал первейший театр, самый европейский в художественном отношении! Слова этой девушки я воспринял как нечто милое, прелестное, что ли» [10, с. 28].

«Новогодние гости постепенно между тем начали собираться... Меня представляли каждому вновь приходящему. Среди гостей в праздничной одежде я чувствовал себя непереносимо в своей грязной и несуразной одежонке. Один из гостей представился: „Чехов“, и Игорь объяснил мне: „Это племянник великого писателя“. Завидуя этому молодому человеку, произносившему столь непринужденно имя Чехова, перед которым я благоговел, я сжал его руку... „И жена Чехова тоже придет?“ — спросил я. „А-а, тетя? Должно быть, придет“, — ответил он как о чем-то незначительном. Но то, что было обыденным для этого круга, для меня было жизненно важным. Ольга Книппер, вдова Антона Чехова, создавшего эпоху в современной русской прозе и драматургии, являлась одной из ведущих актрис Художественного театра. С того вечера, как я впервые увидел ее в роли Насти в „На дне“, я не мог забыть ее манеру игры, искреннюю, мягкую, сердечную. Когда мы в Японии поставили „Предложение“... я послал Чехову в подарок фотографии сцен из спектакля и вскоре получил от него ответ, где говорилось, что он хотел бы посмотреть наш спектакль... Я мечтал увидеть его жену...

Среди гостей был Сулержицкий, один из режиссеров Художественного театра. Вообще, все гости были между собой знакомы, не было среди них новых лиц. В числе гостей были двое, столь же небрежно одетые, как и я, и с той минуты я забыл об одежде. Постепенно я осмелел и, прибегая то к английскому, то к немецкому языку, поговорил со многими.

„Папа, папа“, — раздался возглас Игоря, и со стороны столовой энергично вошел высокий господин с лицом, похожим на японца: безбородый, с небольшими глазами и совершенно седой. Я уже не однажды видел его на сцене и потому сразу узнал Станиславского. Станиславский, к которому я еще в Японии испытывал почтение, почти близкое поклонению, Станиславский, степень моего уважения к которому еще более возросла после того, как я увидел его искусство, приехав сюда, Станиславский, при одном звуке имени которого во мне вскипало вдохновение, сам Станиславский теперь стоял прямо передо мной! Я перестал понимать, сон ли это, явь ли. Когда Станиславский заметил меня, он стремительно направился ко мне с теплой улыбкой на лице и еще издали распростер руки, как

будто хотел обнять меня. Испытывая радость и признательность, я пожал его большую руку обеими руками.

„Я говорю только по-немецки. Ни английского, ни французского я не знаю. А Вы говорите по-немецки?“ — [спросил Станиславский]. „Немного“, — [ответил я]. „Это хорошо“. — „А на каком языке Вы говорили с Крэгом, когда он приезжал к Вам?“ — вдруг задал я этот странный вопрос. Крэг был вызван сюда для постановки „Гамлета“ в Художественном театре, и это было известно всем. Я хотел каким-то образом объединить в разговоре горячо любимого мною Крэга и горячо любимого мною Станиславского. Это желание вспыхнуло во мне как-то мгновенно, и я задал такой смешной вопрос.

Когда в одной из комнат пробило 12 часов, все поспешили в столовую. Все встали под иконой, которая висела в углу столовой. Сын Станиславского Игорь, несколько выступив вперед, произнес слова, похожие на молитву. Когда она совершалась, все крестились. Я тоже перекрестился. Станиславский по-русски обменялся поклонами с каждым мужчиной. Когда я увидел, как люди, создавшие такие передовые спектакли, какие я видел в Художественном театре, столь искренне привержены старинному религиозному обряду, я пережил потрясение. В том, что люди из Художественного театра, поставившие на своей сцене „Анатэму“, все еще не оставили старые обычаи, я мог видеть простодушие и наивность москвичей...» [10, с. 29—30].

Далее идет пространное описание закусок, святочных гаданий. Один эпизод здесь представляется весьма красноречивым. Приведем его:

«И гости и домашние собрались вокруг стола; похоже, там было что-то интересное, и поэтому я также попробовал заглянуть туда из-за спин людей. Я увидел эмалированный таз для умывания, наполненный водой, на поверхности которой плавала, подобно кораблику, скорлупка — половинка грецкого ореха; внутри ее была укреплена короткая горящая восковая свеча. По кромке металлического таза было прикреплено множество небольших продолговатых, похожих по форме на язык листочков бумаги. Все они были направлены к центру, и передний конец их был отогнут вверх, с тем чтобы вода не могла захлестнуть и промочить их насквозь. На каждом листочке было написано женское имя, например Наташа, Дарья, Ольга и т. д. Каждый мужчина по очереди подходил к тазу, погружал палец в воду и вращениями создавал течение, но так, чтобы не опрокинулся кораблик со свечой, и затем вынимал руку из воды. Кораблик приходил в движение в созданном водовороте и, кружась, приближался к краю таза. И когда какой-нибудь листочек загорался, женское имя, написанное на нем, означало имя той, которая предназначена судьбою для мужчины, приводившего в движение воду. Бывало и так, что, сколько ни вскипала вода, кораблик не двигался к краю таза в сторону бумажных листочков. А бывало и так, что с одного раза он быстро при-

ближался к бумаге, и загоралось сразу два-три имени. Случалось, что, находясь недалеко от какой-то бумажки, он устремлялся к более отдаленной и ее воспламенял. Это было интересно, потому что через все это как-то проявлялась душа каждого, вращавшего воду. Женщины стояли поодаль и наблюдали, хлопали в ладоши, шутили, постоянно восклицая что-нибудь в этом роде: „Ах, у тебя нет самолюбия!“, „Да ты ветреник“ и т. д.

Мне тоже велели попробовать, и я попробовал. Мой кораблик совершенно не кружил, а точно и стремительно направился к одному листочку и зажег его. Такой стремительности происшедшего я сам удивился. На загоревшейся бумажке стояло имя „Софья“. „София, София“, — передавали друг другу женщины. Режиссер Сулержицкий хлопнул меня по плечу, как будто с наслаждением рассмеялся и, возвысив голос, сказал мне: „Японцы скорые. Они не медлят. Европейцы нерешительны, европейцы ни на что не годятся. Вы только посмотрите: у всех у нас все кружилось, все металось туда-сюда, никак не загоралось. А у него все вышло моментально!“ [10, с. 31].

«Там среди гостей была актриса Муратова... Я был ей представлен, и она сразу заговорила со мной на великолепном немецком языке; мы о многом поговорили, она много меня спрашивала. Среди разных вопросов о Японии, на которые я едва успевал отвечать, было вспомнано имя Сада Якко. Муратова сказала: „Это актриса огромного темперамента. Она поистине великолепна. Я мечтала сыграть с ней в одном спектакле, но она рядом со мной была настолько мала, что это было невозможно“ Муратова действительно была очень высокого роста. „А где Вы видели Сада Якко?“ — спросил я. „Я видела ее не однажды. Видела в Петербурге, видела и за границей“, — был ответ. Меня мучил вопрос, почему такая великолепная актриса, как Муратова, интересовалась японскими артистами. В одной итальянской книге об Э. Дузе упоминалась Сада Якко и даже была помещена ее фотография, чему я очень удивлялся. Станиславский, который говорил в это время с двумя собеседниками, отвлекся от разговора и спросил меня: „Я еще не видел Сада Якко. Что это такое на самом деле?“ Муратова в этот момент куда-то удалилась, к моему счастью, и я сказал несколько возбужденно: „Это сама искусственность!“ Станиславский спросил: „Почему?“ И я не смог дальше говорить. В эту секунду я почувствовал, что между мною, стопроцентным японцем, и Станиславским, стопроцентным русским, есть огромное расстояние, и я был подавлен этим отчаянным и грустным ощущением... Станиславский заметил мою растерянность и переменял тему: „Говорят, в Японии „Шейлока“ играли в японских костюмах. Что это была за постановка?“ — „Это было в Токио во времена моего детства, я мог видеть такие постановки, они, несомненно, были ничтожными“. Затем Станиславский сказал: „А если я захочу поставить какую-нибудь японскую пьесу, то что Вы сове-

туете мне взять?" Я ужасно покраснел. Это была не просто любезность. Он совершенно искренне — это было ясно из его слов и поведения — глядел на нас, японцев, как на равных себе людей. Он даже и не подозревал, до какой степени он благороднее, до какой степени более велик... Я во второй раз покрылся холодным потом.

Танцы между тем достигли апогея. Ко мне подошли молодой Чехов и студент, поклонник Художественного театра, и стали уговаривать: „Танцуйте, танцуйте“. И хотя я сказал: „Да я совершенно не умею танцевать“, меня продолжали упрашивать, но я не покинул кресло. В это время Станиславский подхватил двух девушек и стал танцевать с ними. Все хлопали и смеялись. И я вместе со всеми... Я снова почувствовал себя как дома...

Когда я наблюдал этих людей танцующими, говорящими друг с другом, я живо вспоминал эпизоды из „Вишневого сада“ в Художественном театре, и мне подумалось, что на сцене они ведут себя точно так, как в жизни. Я был восхищен этим» [10, с. 33—35].

«Жена Чехова спросила, что мы делаем в свободное время. „Поем песни, например“, — ответил я, но не сразу и с некоторым затруднением. „Тогда спойте нам японскую песню“, — попросил студент. „Я совсем не умею петь. Да и без сямисэна петь невозможно“, — схитрил я.

Гости редели. За окном стало светать. У меня возникло чувство, что я мог бы сколько угодно еще пробыть в этом доме. Но нужно было уходить, и я вышел в прихожую и стал прощаться... Я возвращался в гостиницу переполненный впечатлениями и совершенно не заметил холода» [10, с. 37—38].

Может быть, самая главная фраза в этом эссе, отражающая вполне настроения молодого Осанаи, захватившие его в России 1912 г., вот эта: «... Станиславский... при одном звуке имени которого во мне вскипало вдохновение». Чрезвычайно важен также эпизод с гаданием и слова Сулержицкого о том, что «японцы скорые». И наконец, третий важнейший момент всех переживаний Осанаи — чувство стыда и растерянности, ощущение собственной малости перед величием русской театральной культуры и ее представителей в лице мхатовцев. Все эти три чувства, как эхо, передадутся последующим поколениям деятелей сингэки, станут как бы устойчивой психологической основой, определяющей характер и стиль их театральной деятельности.

Рассмотрим последовательно три эти чувства. Первое, если брать его обобщенно, — это вдохновляющее, бодрящее воздействие европейской культуры на умы японской интеллигенции послемейдзийского периода. Японцы того уже далекого времени обратили свои взоры к Европе в надежде обновления. Решительный отказ от собственных культурных ценностей, от своей театральной традиции не был продиктован жаждой всеразру-

шения. За отрицанием, за кажущимся нигилизмом стояла инстинктивная здоровая страсть нового сословия к радикальному обновлению путем расширения сферы художественного и научного познания. Японская театральная интеллигенция на время, как показала история, как будто отказывалась признавать себя принадлежащей Японии, воспринимала культурное наследие страны как сковывающие путы. Разве могли старинные театральные формы отразить новое время и новую общественную жизнь? Следует признать, что не могли, и на самом деле был нужен новый театр, как когда-то, например, на смену театру Но пришел театр Кабуки. Отрицая, однако, классический театр как форму, способную отразить время, забывая в пылу отрицания о его непреходящей исторической и художественной ценности, Осанаи Каору и все почти лидеры движения за новый театр оказывались буквально «варварами», лишенными культуры, перед лицом просвещенной Европы с ее старой театральной традицией. Отсюда — обостренное чувство стыда и собственной ничтожности перед мхатовцами, за чьими плечами Осанаи чувствовал великую культуру, а за своими — пустоту, ибо то, чем он мог бы гордиться, на что мог бы опираться, он отвергал, а то, что он ценил чрезвычайно, еще не было создано его народом. Отсюда — та скорость, та стремительность, та крайняя лихорадочность деятельности, желание за короткий срок «наверстать», накопить и развить в себе все то, что даст право говорить на равных с европейскими народами.

Любопытно, что и в дальнейшем театр сингэки не избавился вполне от этой всепоглощающей жажды бесконечного расширения своей деятельности. В 50-е годы историк японского театра Одзакэ Кодзи справедливо, хотя и излишне сурово предостерегал: «Мы гоняемся по всему свету за новыми произведениями, новыми людьми и думаем, что наша сегодняшняя цель именно в этом и состоит, поскольку якобы во всем мире происходит то же самое. Но стоит оглянуться назад, и оказывается, что мы ничего не накопили. Когда я пришел к этому выводу, мне стало не по себе. Я подумал о том, как трудно добиться того, чтобы деятельность в новых для Японии областях искусства дала богатые плоды. Довольно неприятно предстать в роли чудовища, у которого беспрерывно двигается голова, а туловище представляет собой один скелет, заканчивающийся небольшим хвостиком... Короче говоря, нам следует на некоторое время приостановить свой стремительный бег и, так сказать, облечь в плоть и кровь наш скелет» [6, с. 12—13].

Уместно вспомнить, как в гостях у Станиславского, наблюдая приверженность «москвичей» старинным обрядам, Осанаи был «потрясен», называет увиденное «простодушием и наивностью», т. е. воспринимает как некое чудодействие, что, может быть, всего ярче свидетельствует о его воле к радикальному обновлению. Все это дает нам живое свидетельство того, сколь мощным и по сути своей революционным было движение за но-

вый театр, и, видимо, только такая величайшая воля и могла породить его в условиях островной и до середины XIX в. изолированной от мира полуфеодалной Японии. И тут уж, конечно, необходимы были не просто даже учителя, но кумиры, от одного звука имени которых должна была вскипать кровь. И японцы с детской восторженностью умели создавать их себе.

По возвращении в Японию Осанаи широко использовал опыт, приобретенный в России. Его постановки пьес Чехова, Горького, Гоголя опирались на мхатовскую традицию⁹. В 1927 г. Осанаи был приглашен в Советский Союз на празднование 10-летия Октябрьской революции. Он пробыл в СССР около десяти месяцев, но мы, к сожалению, не располагаем материалами, освещающими его второй приезд в Россию¹⁰.

Итак, Осанаи Каору был первым из выдающихся представителей нового драматического театра Японии, провозгласившим Станиславского своим учителем и кумиром; личная встреча со Станиславским, творчество Станиславского вызвали в нем подъем мыслей и чувств, укрепили его волю к обновлению японского сценического искусства.

В дальнейшем в Японии наступает время систематической «проработки» опыта Художественного театра, делаются попытки понять его как цельное художественное явление и практически освоить достижения МХАТа. Значительная роль в этом процессе принадлежит не только практикам театра, но и переводчикам. В апреле 1938 г. в журнале «Тэатро»¹¹ начинает публиковаться главный труд Станиславского «„Работа актера над собой“ (часть первая)» в переводе театрального критика Ямады Хадзимэ с первого американского издания на английском языке¹². Публикация книги Станиславского продолжается в журнале в течение года, до июля 1939 г. Затем уже только в 1955 г. журнал возобновляет печатание труда Станиславского (часть вторая), а в 1958 г. в переводе русиста проф. Нодзаки Ёсио выходит третья часть, выборочные главы (см. [13, 1958, № 180—182, 188]). Вплоть до начала 70-х годов журнал стремился публиковать материалы, способствующие пониманию и освоению системы Станиславского как практического учения по мастерству.

В журнале «Тэатро» впервые увидели свет труды Немировича-Данченко, Маркова, Горчакова, Прокофьева, Кристи, Раппорта. В мартовском номере за 1963 г. (№ 233) появляется знаменательная статья Нодзаки Ёсио «Система Станиславского как основа воспитания актера». Система Станиславского постепенно становится тем фундаментом, на базе которого закладываются основы школы актерского мастерства и режиссуры в новом драматическом театре реалистического направления.

Считается, что лучший перевод основного труда Станиславского «Работа актера над собой» сделан Сэндой Корэя с немецкого издания в 1968 г.¹³. Сам Сэнда как актер и режиссер следует брехтовской традиции, и за труды Станиславского он

взялся, по его собственным словам, для того, чтобы лучше понять Брехта путем сопоставления его метода с методом Станиславского. И настолько углубился в чтение и размышление, что у него сам собой вышел полный перевод книги. Этот перевод и по сей день является наиболее точным (по просьбе Сэнда выверен по советскому изданию русистом Макибара Дзюн). В предисловии к седьмому изданию 1983 г. Сэнда пишет: «Этот труд выходит вновь, когда минуло уже 45 лет моей деятельности как актера, режиссера и театрального педагога. Я кое-что изменил в нем, но очень мало. Этот перевод на японский язык труда Станиславского рожден самой насущной и глубокой внутренней потребностью — не моей даже лично, а всего моего окружения. Книга Станиславского очень важна сейчас для современных театральных деятелей, ибо она дает пищу для раздумий о том, что такое чувство жизни на сцене в наш век, когда театр, с одной стороны, погряз в профессионализме и как следствие этого в рутине, с другой — подвергается разрушительному воздействию дилетантов, провозглашающих авангардистские взгляды на театр. Система Станиславского уже давно не воспринимается в Японии как нечто сенсационное... но представляет собой «глубинный поток»; она должна оставаться общим, никогда не иссякающим, донным, внутренним течением»¹⁴. Эти слова принадлежат ученику Осанаи Каору: ведь Сэнда начинал как актер в Малом театре в Цукидзи. Его оценку можно считать беспристрастной, ибо он сам не является прямым последователем системы Станиславского.

Новый драматический театр сингэки за 75 лет, прошедших с момента первой встречи Осанаи со Станиславским, не только мыслительно освоил систему Станиславского, но и внедрил ее в свои актерские школы, на ее основе создал свой национальный вариант режиссерского реалистического театра переживания.

Говоря о влиянии системы Станиславского на формирование новой актерской и режиссерской школы в Японии, не следует забывать о своеобразии ее толкования там. Прежде всего японцам трудно было преодолеть психологическую преграду — усвоить идею играть на сцене «точно, как в жизни». Многовековая национальная сценическая традиция выработала условный сценический канон, когда актер через особый костюм-декорацию, утробный голос, символический жест и пластику, преувеличенный грим или маску переставал быть на сцене частным лицом, обыденным человеком, а становился на подмостках живым изваянием, «художественной вещью». Поэтому, может быть, самое сложное для актера сингэки было понять, как, каким образом, в какой момент и какую силу бытового жеста, обычный голос, обыденная внешность преобразуются в художественный образ в театре Станиславского, как вне канона выстроить роль и целый спектакль. «Как обыденное действие сделать сценическим — вот что было самое для нас трудное», —

признается один из поборников системы Станиславского — художественный руководитель театра Тоэн, режиссер Симомура Масао [11, с. 125].

Интересно, что ради преодоления психологического и эстетико-философского барьера между двумя принципиально разными художественными традициями в конце 60—70-х годах деятелями театра, в том числе и традиционного, делались попытки сгладить различия, сущностно сблизить систему Станиславского, например, с японским средневековым учением об актерском искусстве, созданным Дзэами Мотокиё (1363—1443). Так, знаменитый актер театра Но Кандзэ Хисао (1925—1978) писал: «У меня нет таких знаний, чтобы детально проанализировать систему Станиславского, но я могу говорить о том, что его учение и учение Дзэами о тренинге не имеют решительно никаких различий по сути, в образе художественного мышления... Не стоит ли японцам задуматься над тем, что еще за пятьсот лет до создания системы Станиславского в Японии уже существовало подобное учение о сценическом искусстве — это учение о подражании — мономанэ?» [9, с. 87].

Не входя в подробности освоения японскими деятелями сингэки системы Станиславского, можно отметить ее громадное влияние на новый драматический театр, выразившееся прежде всего в широком развитии театральных школ и студий, работающих «по Станиславскому». Лучшие из них, такие, например, как театр-студия Будо-но кай, следовали духу учения Станиславского, хотя и японизировали систему. Это вполне обоснованно и выражает здоровое стремление к созданию национальной школы актерского творчества и режиссуры на основе общих законов творчества, открытых К. С. Станиславским.

Встреча Осанаи Каору со Станиславским оказалась во всех смыслах providentialной для судеб японского сценического искусства новейшего времени. В послевоенные годы трудно назвать крупных драматургов, режиссеров и актеров сингэки, которые не были бы знакомы с трудами Станиславского, не испытали бы на себе в той или иной мере его влияния и — более широко — влияния русской литературной и театральной классики. Многие японские театральные деятели 50—80-х годов XX в. индивидуально и не без влияния Запада проделали путь, в XIX в. пройденный художественной интеллигенцией Запада, перед которой тогда впервые предстало все богатство русской культуры¹⁵. Каждое новое поколение японской театральной интеллигенции с неизбежной необходимостью открывает для себя систему Станиславского, особый мир русской театральной классики, поражается его богатству, глубокой духовной соотнесенности с человеком¹⁶.

Как показалось время, Осанаи точно выбрал «первоучителя» для нового драматического театра Японии, и, может быть, в одном он тогда ошибался: он отрекался от национальной сценической традиции. Но это была даже и не ошибка, а неизбеж-

ное историческое заблуждение. Пафос первоначального отречения от классики до сих пор не вполне изжит в деятелях сингэки; это видно хотя бы из воспроизведенной нами беседы с Курихара Комаки и ее коллегами. Вспомним, как она уверенно говорит: «Чисто японскими продуктами считаются наши традиционные театры... Сингэки — это нечто другое». Так же думает и Судзуки Мидзухо: «...сингэки — это особый мир... драматический театр европейского типа требует иного зрителя, иного поведения во время спектакля, чем традиционный театр».

Невозможно не согласиться с тем, что сингэки — это особый мир в сравнении с традиционным театром, однако и Бунраку значительно отличается от театра Но, которому, в свою очередь, достаточно контрастирует Кабуки. И может, это инерция мышления — продолжать и теперь называть сингэки театром «европейского типа», как это было принято на заре его истории? Разве для нас Курихара Комаки, Судзуки Мидзухо и Икэда Масару не являются, подобно актерам Но, Кабуки, носителями японской культуры, или, прибегая к словам Курихара, «чисто японскими продуктами»? Разве видим мы в их игре учебническую и беспомощную подражательность Европе? Разве актеры сингэки лишены народного начала и разве новый драматический театр Японии не видится нам как исторически обусловленная театральная форма, возникшая вслед за Кабуки и выражающая свое время? Думается, что с того самого момента, когда деятели сингэки перестанут проводить резкую грань между традиционной и современной театральными культурами, когда они до конца и вполне осознают себя продолжателями и творцами своего национального сценического искусства, они обретут полную силу внутри мирового театрального процесса. В сущности, мы — живые свидетели этого явления, все это происходит на наших глазах.

Да, новый драматический театр Японии начинался как театр европейски ориентированной интеллигенции, как искусство, подражающее великим образцам России и Европы. Но в отличие от времен Осанаи современный театральный деятель создает оригинальные произведения, вроде бы свободные от пережитого влияния. И все же это влияние оставляет неизгладимый след в его творчестве, оказывается, по словам Сэнды, «донным течением», проявляется свободно, помимо воли художника, ибо вполне усвоенное «русское» становится в контексте японской художественной жизни вполне «японским». Таков неостановимый процесс взаимного обогащения национальных культур. Поэтому не будем забывать, что у истоков нового драматического театра Японии стоит знаменательная встреча одного из его великих создателей, Осанаи Каору, с реформатором русской сцены К. С. Станиславским, но и восхитимся тому, что всего за 75 лет, прошедших со дня этой встречи, новый драматический театр Японии, существовавший тогда почти только как идея, как побуждение, превратился в огромное художест-

венное явление, без которого невозможно представить современное театральное искусство Японии.

Примечания

¹ Беседа состоялась 31 декабря 1986 г. в гостинице «Россия», в Москве. Записана на магнитофонную пленку. Запись хранится в архиве автора.

² Хайюдза (Театр актера) — один из наиболее представительных коллективов драматического театра Японии наряду с театрами Мингэй и Бунгакудза. Создан в 1944 г., опирается на метод Брехта. Создатель театра — актер и режиссер Сэнда Корэя (род. в 1904 г.). В 1931 г. ездил в Германию, где провел три года; генеральный директор Ассоциации японских режиссеров, председатель Совета трупп сингэки, почетный член Академии искусств ГДР; автор ряда книг о современном японском театре, переводчик произведений Брехта, Стриндберга, Станиславского.

³ Каваками Отодзиро (1864—1911) — актер Кабуки, создатель новой школы симпа театра Кабуки, сочетавшей технику актера Кабуки и европейского театра. Гастролировал со своей труппой в Европе, в России. В 1902 г. вернувшись на родину, Каваками популяризировал западноевропейскую драматургию. Он первым поставил силами своей труппы отдельные сцены из «Гамлета», «Отелло», «Веницианского купца».

Сада Якко (Сада Огума, 1872—1946) была женой Каваками и примой труппы. В 1909 г. она возглавила первую женскую театральную школу при Имперском театре, где готовила актрис, играя, таким образом, важную роль в театральном мире Японии. Русская печать писала о ней: «Когда Сада Якко появилась в 1900 году в Париже, то это было изумительным открытием для большинства парижан. Японская артистка превозносилась до небес; для нее переводили „Даму с камелиями“, ее сравнивали с Дузе...» (см. [12, с. 67]). О деятельности Каваками см. также книгу Л. Д. Гриншелевой [4, с. 160—162].

⁴ Какую именно постановку «Чайки» имел в виду Судзуки, нам установить не удалось. Хорошо известно, что одним из первых чеховских спектаклей после войны был «Вишневый сад», поставленный в декабре 1945 г. в помещении театра Юракудза преимущественно силами актеров труппы Хайюдза.

⁵ Здесь Судзуки прибегает к известному выражению «дандзэцу», что буквально означает «отвержение», «прекращение». Это выражение употребляют тогда, когда возникает зазор между неким явлением культуры и художественными устремлениями творческой молодежи, когда нет широкого движения к продолжению устоявшейся традиции и рождается противодействие ей.

⁶ Цит. по книге Одзаки Кодзи [6, с. 46]. В этой книге читаем: «Будучи руководителем Свободного театра, Осанаи последовательно выступал против обычаев и традиций старого театра» [6, с. 29].

⁷ Красноречиво в этом отношении, например, письмо Токатоми Рока к Л. Н. Толстому. Оно начинается словами «Дорогой учитель», а подписано — «Ваш последователь» (см. [5, с. 115—116]).

⁸ Осанаи допускает неточность. Вместо указанного им одного действия «Месяца в деревне» в этом спектакле исполнялось «Где тонко, там и рвется». Постановка 1912 г.

⁹ Естественно, что мало кто из советских людей мог видеть спектакли Осанаи в Японии 10—20-х годов. Поэтому всякое свидетельство драгоценно. Вот одно из таких редких впечатлений: «Когда, вернувшись, уже в Москве, я показывал фотографии постановок Осанаи-сана Качалову и Лужскому, они, Лужский и Качалов, находили на этих фотографиях самих себя: потому что Осанаи-сан так ставил вещи Чехова и Горького, что взяты были не только декорации, но и мизансцены. Осанаи-сан переиграл почти все постановки Художественного театра, и в почтительнейшей рамке у него висит Станиславский. Осанаи-сан считает Художественный театр лучшим в мире, и работа Осанаи-сана в Японии равнозначна работе Мейерхольда в России... ибо девяносто процентов театральной революции Мейерхольда так же слепо, как Осанаи-саном, взяты Мейерхольдом у восточного театра» [7, с. 71].

¹⁰ В книге И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславско-

го» (см. [3]) можно прочесть следующую очень короткую запись: «Декабрь. 10.1927. (Станиславский.— Н. А.) принимает в МХАТ видного японского театрального деятеля Осанаи Каору и вместе с ним смотрит „Женитьбу Фигаро“. После спектакля долго беседует с Осанаи Каору по вопросам актерского мастерства и постановочной техники» [3, с. 88]

¹¹ Журнал «Тэатро» основан в 1934 г. как орган движения за новый театр сингэки. До конца 50-х годов имел просветительскую направленность: помещал материалы, освещающие события театральной жизни за рубежом, переводы наиболее значительных трудов европейских авторов по теории и истории театра, пьесы зарубежных драматургов. В 60-е годы произошла переориентация журнала — он стал больше изучать проблемы, возникающие во внутритеатральном процессе в самой Японии. К этому времени воспиталась целая плеяда критиков и историков театра, появились хорошие драматурги — стало что сказать и о себе. В 1984 г. журнал встретил свое 50-летие. Его главная задача в настоящее время — фиксировать живую историю современного театра Японии.

¹² Впервые «Работа актера над собой» (часть первая) была издана отдельной книгой в 1943 г. в переводе с английского Ямада Хадзимэ. Затем были переиздания этого перевода в 1951, 1954, 1975 гг.

¹³ В 1983 г. этот перевод вышел в Токио седьмым изданием: Сутанисурафски. «Хайю-но сигото. Дайитибу».

¹⁴ Статья Симомура Масао «Процесс трансплантации системы Станиславского» (см. [11, с. 125]).

¹⁵ О влиянии русской культуры на литературу Запада см. книгу Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы» [2], а также, например, книгу Э. Ауэрбаха «Мимесис» [1], где, в частности, сказано: «...русский подход к европейской культуре в XIX в. много значил не только для России... в нем было безошибочное инстинктивное понимание всего кризисного и обреченного на гибель в культуре Европы. И в этом отношении влияние Толстого и тем более Достоевского в Западной Европе было очень велико, и если начиная с последнего перед первой мировой войной десятилетия во многих областях жизни, в том числе и в реалистической литературе, резко обострился моральный кризис и стало ощущаться предчувствие грядущих катастроф, то всему этому весьма существенно способствовало влияние реалистических писателей России» [1, с. 515].

¹⁶ У Ауэрбаха об этом сказано, например, так: «...если рассматривать русскую реалистическую литературу, которая достигла полного расцвета лишь в XIX веке, даже во второй его половине, складывается впечатление, что русская литература опирается на фундамент раннехристианского патриархального представления о „тварном“ достоинстве каждого человека, к какому бы сословию он ни принадлежал и какое бы положение ни занимал; получается, что русская литература в своих основах скорее родственна раннехристианскому реализму, чем современному реализму Западной Европы» [1]. И далее: «Существенный признак внутреннего движения, как оно отразилось в созданиях русского реализма, заключается в том, что восприятие жизни у изображаемых тут людей отличается непредвзятой, безграничной широтой и особой страстностью; таково наиболее сильное впечатление, которое складывается у западного читателя... Русские словно смогли сохранить непосредственность восприятия, которую редко встретишь в условиях западной цивилизации в XIX веке...» [1, с. 512, 513].

Л и т е р а т у р а

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Пер. с нем. М., 1976.
2. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. М., 1975.
3. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в четырех томах. Т. 4. М., 1976.
4. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. М., 1977.
5. Громковская Л. Л. Токутоми Рока. М., 1983.
6. Одзаки Кодзи. Новый японский театр. Пер. с яп. М., 1960.

7. *Пильняк Б. А.* Корни японского солнца. Л., 1927.
8. *Черкасский Л. Е.* Русская литература на Востоке. Теория и практика перевода. М., 1987.
9. *Нихон-но мэйтё* (Выдающиеся произведения Японии). Т. 10. Токио, 1969.
10. *Осанаи Каору.* Энгэкирон (Мысли о театре). Токио, 1978.
11. *Симомура Масао.* Тэнкэйки-но дораматурги (Драматургия поворотного времени). Сб. ст. Токио, 1977.

Периодика

12. Ежегодник императорских театров. Вып. 6—7. СПб., 1909.
13. *Тэатро* (Театр). Журн. Токио, 1934—1987.
14. Энгэки нэмпо (Театральный ежегодник). Токио, 1966—1987.

РУССКАЯ КЛАССИКА НА ЯПОНСКОМ ЭКРАНЕ

31 октября 1914 г. в кинотеатре «Санъюкан» в Токио состоялась премьера фильма студии «Мукодзима», принадлежавшей «Никкацу», крупнейшей в то время кинокомпании страны. Это была первая лента раннего японского кинематографа, поставленная по произведению зарубежной литературы. Она называлась «Катюся» («Катюша») и была создана по мотивам романа Льва Толстого «Воскресение».

Киноискусство Японии — искусство экранизации литературы. Французский исследователь японского кино Макс Тессье не случайно воскликнул: «Что стало бы с кино Японии, если бы не существовал такой источник, как библиотеки?!» [19, с. 41]. Так уж повелось с первых шагов, что молодой японский кинематограф начала века стал жадно поглощать произведения как «высокой», так и «массовой» литературы. Импульсом к переводу литературного произведения на язык кино служила и служит его популярность среди читающей публики. Это относится в первую очередь к отечественной словесности. Фильмография Японии изобилует экранизациями — будь то классика, современная художественная литература или развлекательное кино. На серебряном экране обрели новую жизнь и классические произведения «Гэндзи-моноготари» (XI в.) и «Хэйкэ-моноготари» (XIII в.), и высокая проза Кавабата Ясунари, представляющая огромную сложность для адекватного перевода на язык кино. Пожалуй, не было случая, чтобы популярный сюжет японской литературы, классической или современной, не использовался киноискусством.

Постановщики лент эпохи младенчества кино вряд ли ломали голову над вопросом, столь волнующим современное киноведение: что важнее перенести на экран — «букву» или «дух» произведения? Ранний кинематограф питался главным образом фавулой, и лишь в исключительных случаях «дух» великих произведений художественной литературы оказывался равно реализованным в фильме.

Можно ли было ждать в те годы иного? Кино начала века только набирало силу и было еще далеко от высокого звания искусства. Упрощенное перенесение литературы на экран было для того времени явлением повсеместным. По тонкому наблюдению Ю. Богомолова, «экранизации подлежали не собственно литературные произведения, а массовые представления об их сюжете, о его главной роли в произведении» [3, с. 15].

Л. И. Белова в книге «Сквозь время», рассматривая первые экранизации произведений русской классической литературы, заметила, что ранний кинематограф почти полностью проиллюстрировал на экране классику, преимущественно отечественную. «Но дело в том, — пишет исследователь, — что экран и классику приближал к бульвару. Использовались лишь фабульный костяк, чистая грубая схема. Все упрощалось, приравнивалось к общему уровню... И все же при смехотворном подчас убожестве этих киноиллюстраций они были для кино школой, и школой наиболее серьезной. Это было единственно прочное звено в установлении связей кино с жизнью, связей не посредственных и с жизнью не сегодняшней, но подлинной и осмысленной крупнейшими художниками-реалистами» [2, с. 18]. Ту же мысль проводит С. С. Гинзбург, заметивший, что «работа над киноиллюстрациями к лучшим произведениям классической и современной прозы стала творческой школой русского кино» [4].

Таким же образом складывались взаимоотношения кино и литературы в Японии в пору становления киноискусства. Это была эпоха жадного поглощения всего западного. Произведения западной литературы (Шекспир и Сервантес, Гюго и Дюма, Флобер и Гёте), поставленные кинематографистами Германии, Франции, Италии, Дании, Англии и показанные в кинотеатрах Японии в начале века, явились одним из каналов, через который шло знакомство японцев с литературой других народов.

Из лент раннего русского кинематографа демонстрировалась главным образом продукция студии Ханжонкова. Так, в 1907 г. на экране шли «Отцы и дети» Тургенева, в 1909 г. под названием «Сибирский снег» — «Воскресение» Толстого, в следующем году — «Анна Каренина», а также «Страшная месть» по Гоголю с прославленным Иваном Мозжухиным в главной роли, а в 1917 г. — вновь новая версия «Воскресения» [16, с. 190].

Как уже неоднократно отмечалось на страницах этой книги, интерес к русской литературе в Японии был исключительным. Именно произведениям русской классики был обязан своими первыми успехами молодой театр сингэки, который складывался в те годы. Представителями этого нового театрального движения были Литературно-художественное общество (Бунгэй кёкай), основанное в 1906 г. переводчиком Шекспира, писателем Цубоути Сёё и литературным критиком Симамура Хогэцу, Художественный театр (Гэйдзюудза), созданный в 1913 г. покинувшими Общество Симамура Хогэцу и актрисой Мацуи Сумако, и, наконец, Свободный театр (Дзю гэкидзё), организованный писателем Осанаи Каору¹. «Перенесение на японскую сцену западноевропейской драматургии и приемов актерской игры» — вот какую цель прежде всего преследовал Осанаи [11, с. 17].

И тогда же появились пьесы Шекспира, Ибсена, Метерли-

ка, Ведекинда и др. Но особое внимание постановщики уделяли русской драматургии и классическому русскому роману. Это отразилось и на деятельности Общества литературных экранизаций (Бунгэй кацудосясинкай), основанного в 1911 г. по инициативе Ясунари Садао и Абэ Кандзодзи. Общество ставило перед собой задачу познакомить круги творческой интеллигенции с фильмами, снятыми по произведениям западной литературы, возвысив их до ранга спектаклей театра сингэки. В Токио и Иокогаме были организованы киносеансы, на которых присутствовали многие прославленные актеры театра, большинство же зрителей составляли студенты. Среди показанных фильмов — «Демон» по Лермонтову, «Кавказский пленник» и «Анна Каренина» по Толстому, «Король Лир» по Шекспиру, «93-й год» по Гюго, «Саломея» по Уайльду [16, с. 19].

Для нашей темы особый интерес представляет деятельность актрисы театра сингэки Мацуи Сумако, поскольку с популярностью сыгранной ею Катюшей Масловой связана первая из японских экранизаций произведений русской литературы.

Мацуи Сумако актерскую школу прошла в студии Литературно-художественного общества, которая открылась в 1909 г. Первые в истории японского театра в подобное училище принимались не только юноши, но и девушки. В спектаклях, поставленных в стенах Общества, Мацуи сыграла Офелию, Нору, а также Магду («Родина» Зудермана).

Репертуар Художественного театра составляли прежде всего произведения, ситуациями и характерами знакомые по японской литературе, предназначенной массовому читателю.

Поначалу ставились пьесы, сулившие верный успех: «Живой труп» Толстого, инсценировки его романов «Воскресение» и «Анна Каренина», а также «Накануне» Тургенева. Приверженность молодого театра к русской классике себя полностью оправдывала.

«Успех „Воскресения“ был совершенно исключительный, — отмечал Н. И. Конрад. — Труппа Художественного театра, не имевшая своего стационара и все время разъезжавшая по стране, показала инсценировку во многих городах и создала этому произведению Толстого неслыханную до тех пор популярность. „Воскресение“, а за этим романом и другие произведения русского писателя стали читать и те, кто до сих пор Толстым совершенно не интересовался» [8, с. 472].

Катюшу Маслову исполняла Мацуи Сумако⁴. Эта роль прославила ее имя. В инсценировке Симамура она исполняла песенку, слова которой, наивные и доходящие до сердца, стали символом Катюши Масловой. Песенка эта была необычайно популярной, и, по воспоминаниям современников, ее напевали буквально по всей стране.

Н. И. Конрад отмечал, что современные историки японской литературы по-разному относятся к инсценировкам русской классики на сцене: «Некоторые считают, что спектакли Худо-

жественного театра „снизили“ Толстого, приспособив его к невзыскательным вкусам массового зрителя. Действительно, в пьесе „Воскресение“ на первый план выступили те нотки этого, может, глубочайшего произведения Толстого, которые могли звучать как „чувствительные“, „трогательные“ и т. п. Но в то же время нельзя упускать из виду и то, что путь к овладению умами часто идет через овладение чувствами...» [8, с. 472].

Возможно, эти «трогательные», «чувствительные» нотки и привели к широкому успеху инсценировки «Воскресения» на театральных подмостках, послужившему толчком к экранизации романа в Японии. Нельзя не вспомнить и суждение относительно кинематографичности письма Льва Толстого. А. Амфитеатов утверждает, что драматургическая техника Толстого имеет черты, общие с технологическими параметрами кинематографа 10-х годов. Он пишет: «„Первый винокур“ и „Живой труп“, „Свет и во тьме светит“ — все это упрощенное донельзя действие, схематическое мелькание воплощенных идей, возбуждающее недоумение и неудовольствие на драматической сцене, — будто по предчувствию рассчитано на кинематографическую быстроту в механически мигающей смене» [10, с. 103].

К тому же отношение к Толстому в эти годы было в Японии особым. «В период Тайсё среди интеллигентных кругов Японии особенно широкое распространение получили Толстой и его идеи христианского гуманизма, — замечает Ивасаки Акира. — Среди них, и в частности среди деятелей искусства, было много последователей Толстого, считавших себя его учениками. Больше того, Толстой стал самым популярным писателем среди народных масс Японии, правда в довольно упрощенной форме воспринимавших его идеи» [6, с. 25].

Ни фильм «Катюша» (1914)³ по роману «Воскресение», ни экранизация пьесы «Живой труп» (1918)⁴ не сохранились. Но, судя по тому, что ни одна история японского кино не обходится без упоминания этих двух лент, выделяя их в продукции раннего кинематографа, речь идет о действительно этапных для становящегося молодого искусства произведениях.

В основу фильма «Катюша» легло либретто постановки в Художественном театре. Но если старания Симамура и Мацуи были направлены к тому, чтобы избавиться от стилистики театра симпа, то, как это ни парадоксально, фильм «Катюша» полностью пребывал в путях этой эклектической театральной системы начала века. Как это было принято на сцене симпа, главную роль Катюши Масловой в кино сыграл мужчина. Это был знаменитый исполнитель женских ролей (оннагата) Татибана Тэйдзиро. Правда, в отличие от театра актеры были в европейской одежде.

Как и все фильмы немного кино, «Катюша» сопровождалась комментарием бэнси (чтец, пояснитель немых фильмов). Песенка Катюши исполнялась на фоне титров: стоящий рядом с экраном бэнси, по свидетельству очевидца, впоследствии изве-

стного историка кино Танака Дзюнъитиро, тонким, «женским» голосом напевал «О прелестная Катюша!»

Существовала и другая попытка озвучить эту популярную ленту. В 1914 г. была основана Японская кинетофоническая компания (Нихон кинэтофон кайся), выпустившая несколько фильмов с хронофонической системой звучания. Но фильмы и граммофонные пластинки полностью не синхронизировались, и поэтому эти попытки реализовать звуковое кино успеха не имели [13, с. 18].

«Катюша» была по тем временам весьма длинным фильмом⁵. Успех этой ленты у массового зрителя был огромным. Он подтолкнул руководство компании «Никкацу» выпустить продолжение «Катюши». Через два с лишним месяца в том же кинотеатре была показана лента «Катюша. Продолжение» («Атоно Катюся»), почти такого же объема, что и первая лента, а в октябре 1915 г. там же демонстрировался фильм «Воскресение» («Фукакацу»), состоявший уже из пяти частей. Над этими лентами работала одна и та же съемочная группа. В роли Нехлюдова выступал Сэкинэ Таппацу, в роли Катюши — Татибана Тэйдзиро.

Татибана, начавший свою артистическую карьеру как исполнитель детских ролей в театре симпа «Хонгодза», впоследствии поступил в актерскую школу, затем стал сниматься на студии «Мукодзима». «Катюша» — первая работа, принесшая ему известность. Было ему тогда двадцать два года. Татибана молодым заболел туберкулезом. Его болезненная хрупкость способствовала той достоверности, с которой он создавал образы нежных японок в фильмах «Мукодзима». В 1918 г., сыграв роль Лизы в экранизации пьесы Толстого «Живой труп», он ушел из кино и вскоре скончался. Татибана Тэйдзиро был весьма известной фигурой раннего японского кинематографа. Его знали и за рубежом. Рецензент американской газеты «Сан-Франциско кроникл» назвал его «японской Мэри Пикфорд» [13, с. 340].

Трудно судить о художественных достоинствах ленты «Катюша» сегодня. Вероятнее всего, фильм был лишь «голой схемой» великого русского романа. О том, как создавались подобные «Катюше» ранние игровые ленты, можно узнать из воспоминаний Кинугаса Тэйноскэ. Знаменитый японский кинорежиссер, обладатель Гран при Каннского фестиваля за фильм «Врата ада» («Дзигокумон», 1954), Кинугаса начал свою карьеру как исполнитель женских ролей на сцене Кабуки и симпа. Он был приглашен на студию «Мукодзима», чтобы заменить заболевшего Татибана Тэйдзиро. Кинематографический дебют Кинугаса состоялся в 1917 г. в фильме «Семицветный перстень» («Нанаиро-но юбива»). Вот что он вспоминает: «Сценарий был написан за пять дней, съемки длились не более четырех. В ту эпоху актер работал над фильмом в течение недели: два дня на репетицию, выбор костюма, париков, грима и пр., три дня съемок на натуре, два — в павильоне. Фильм в семь катушек

(около двух часов показа) в среднем состоял из двадцати сцен, каждая снятая с одной точки, что соответствовало возможностям камеры Патэ (около 70 м пленки). Студия была стеклянная, искусственным светом не пользовались, декорации состояли главным образом из светлых щитов, единственным источником света было солнце... Актерам не надо было выучивать роль: постановщик, стоя рядом с камерой, читал нам текст, а мы, как только он давал нам знак „хай“ (добро), делали вид, что произносим слова. А при слове „матта“ (стой), сказанном оператором в момент, когда пленка подходила к концу, мы останавливались. И если сцена не умещалась в одну бобину, мы должны были застыть на месте в той же позе, иногда странной и утомительной, пока оператор перезаряжал камеру и мог продолжить съемку» [17, с. 44].

Речь идет о фильме, снятом через несколько лет после «Катюши», но можно предположить, что более ранние съемки были примерно такими же.

Художественная интеллигенция в отличие от широкого зрителя приняла «Катюшу» далеко не единодушно. Симамура Хогэцу писал в 1917 г., что, «хотя в фильме имеются и по-настоящему прекрасные куски, как, например, место, где Нехлюдов и Катюша поют, а затем кадр уходит в затемнение, поведение и выражение лиц в целом неудачное». Симамура, посмотрев фильм,шний раз убедился в том, что роли женщин должны играть актрисы, а «оннагата в женской роли воспринимается как подделка» [16, с. 234].

Ему вторит Иидзима Тадаси: «Конечно, в этом фильме было нечто новое, свежее по сравнению с прежними экранизациями пьес театра симпа, но оно пропадало, как только в роли Катюши появлялся оннагата (Татибана), одетый в европейское платье» [13, с. 17]. Танака Дзюнъитиро вспоминал, что в год выхода на экран фильм представлял собой «весьма радостное и удовлетворяющее зрелище», однако добавил, что через некоторое время «он все же показался предельно безобразным» [16, с. 220].

В целом критика оценивала фильм как весьма странный. И в многочисленных откликах зрителей, заполнявших разделы «писем в редакцию» кинематографических журналов, наряду с восторженными отзывами прозвучало и другое мнение об этой ленте,шний раз свидетельствующее о том, что «кинематографу как можно скорее следует освободиться от влияния школы симпа» [16, с. 220].

Сомнение в правомочности исполнения женских ролей актерами-мужчинами было всеобщим. Тем не менее в выпущенной через четыре года после «Катюши» на той же студии экранизации драмы Толстого «Живой труп» все женские роли исполняли оннагата.

И эта экранизация вошла в историю японского кино как один из фильмов, отразивших попытки обретения кинематогра-

фом собственных, а не театральных средств выразительности.

Постановщик фильма, режиссер Танака Эйджо, принадлежал к той группе передовой творческой интеллигенции, которая взялась за обновление киноискусства. Танака принимал участие в работе различных групп сингэки, выступая как актер в пьесах и японских авторов, и переводных. В мае 1917 г. он стал работать на киностудии «Мукодзима», вначале ассистентом режиссера, но уже с января 1918 г. приступил к самостоятельной постановке фильмов. «Живой труп» был его второй работой.

В этой ленте Танака Эйджо попытался выйти на новый уровень кинематографического мышления. Например, в начальных титрах перечислялись имена сценариста, режиссера, оператора, что было новшеством. Титрам в фильме было вообще уделено особое внимание.

Тогда еще не умели пользоваться искусственным светом, не было настоящих отражателей. Для фильма «Живой труп» оператор Саката Сигэнори соорудил примитивный отражатель из квадратного куска белой материи и двух бамбуковых шестов. Во время съемок в павильоне в качестве отражателей применялись сёдзи — бумажные раздвижные перегородки в традиционном японском доме.

Много выдумки Танака проявил в построении кадра. Дабы показать огоньки на берегу реки, он сделал что-то вроде театрального задника, который подсвечивался сзади.

В «Живом трупе» происходила более частая, чем прежде, смена кадров. Актерское исполнение характеризовалось большей реалистичностью, снимали движущейся камерой, контражуром.

Однако сценарий (автор Масумото Киёси) был написан в традиционной манере. И главное — Танака не решился пригласить на женские роли актрис. В фильме снялись Татибана Тэйдзиро в роли Лизы и Кинугаса Тэйноскэ в роли Саши.

Во время одной из наших бесед с Кинугаса Тэйноскэ он подробно рассказал, как велось обучение оннагата, как мужчинам прививались «навыки женственности». Чтобы у мужчины была изящная походка, ноги ниже колен ему крепко связывали шнуром, не позволявшим ходить широким шагом. При этих словах Кинугаса встал, направился в угол комнаты и оттуда прошел грациозно, легко, по-женски, обмахиваясь невидимым веером. Впечатление было ошеломляющим: я увидела кокетливую, хрупкую японку, хотя передо мной был уже немолодой мужчина, одетый к тому же в европейский костюм.

Вспоминая работу с Кинугаса, режиссер Танака писал в своих мемуарах: «Я впервые столкнулся с ним в фильме режиссера Когути. „Семицветный перстень“, поставленном по моему сценарию. Кинугаса играл роль женщины-разбойницы и создал живой и яркий образ. При подготовке к съемкам „Живого трупа“ пришлось поработать над его внешностью. Кинугаса в то время был худым и с впалым животом, поэтому ему на пле-

чи, грудь и живот накладывались толщинки, которые крепко привязывались шпагатом. Таким образом создавалась „плоть“. От плеч до пояса-оби он выглядел стройным, линии его фигуры были прекрасны. Я не видел в те годы никого, кто мог бы так мастерски создавать облик нежной девушки» [16, с. 277].

Сохранилась фотография из «Живого трупа», на которой запечатлен Кинугаса в белой блузке с черным галстуком. Полная иллюзия, что на снимке хорошенькая девушка.

«Живой труп» был расценен как «первый, очень осторожный... шаг к реформе» [6, с. 25], хотя и эту экранизацию Толстого приняли далеко не единодушно. «Несмотря на все... недостатки, в постановке и игре актеров чувствовалась естественность и свежесть, в значительной мере подрывающие прежние каноны новой школы — симпа», — считал Ивасаки [6, с. 26]. Строже к фильму отнесся Иидзима. Он писал: «Хотя постановка была тщательно продумана, хотя режиссер отошел от театральности и решил ленту кинематографическими средствами, она не могла удовлетворить зрителей, главным образом тех, кто на примере иностранных лент начинал понимать, каким должно быть кино» [13, с. 20].

Обе экранизации русской классики оказались, таким образом, киноиллюстрациями, типичными для раннего кинематографа. Тем не менее эти ленты не потонули в огромном потоке фильмов, выходящих в те годы на экран, а стали определенными вехами в продвижении кино в сторону самостоятельного искусства.

К русской классике обращались и другие реформаторы японского кино. Осанаи Каору возглавил в 1920 г. Исследовательский киноинститут Сётику (Сётику кинэма кэнкюсё), он стремился в своей деятельности очистить кино от эстетики старого театра⁶. Первым детищем его концепции обновления был фильм «Души на дорогах»⁷, поставленный режиссером Мурата Минору. Эта работа киноинститута стала этапной в истории японского кино. В основу сценария были положены две переводные пьесы — «На дне» Горького и «Дитя улицы» Вильгельма Шмидбона. Фильм состоял из нескольких новелл, повествующих о людях, не нашедших себе места в жизни. Однако в фильме прозвучала не столько гуманистическая идея Горького, восславляющая человека, сколько мысль о мере терпимости и нетерпимости по отношению к человеку. В таком сдвиге акцентов проявилось то огромное влияние, которое на кинематографистов Японии оказал фильм Гриффита «Нетерпимость».

Весьма вероятно, если бы у нас была возможность подробно познакомиться с довоенной кинопродукцией Японии, то удалось бы обнаружить мотивы и темы русской классики и в других фильмах. Но пока мы вынуждены ограничиться лишь перечислением тех лент, в названиях которых можно обнаружить следы русской литературы. Примером такой экранизации является картина режиссера Мурата Минору «Вишневый сад»⁸,

поставленная в 1936 г. по пьесе Чехова, переработанной в сценарий самим режиссером.

В этой экранизации участвовали главным образом актеры театра сингэки. Роль Раневской исполнила талантливая актриса Хигасияма Тиэко. В юности ей довелось увидеть в Москве, на сцене Московского художественного театра О. Л. Книппер-Чехову в роли Раневской. Свое огромное впечатление она стремилась реализовать еще в первой постановке «Вишневого сада» в 20-е годы в театре сингэки. В фильме роль Гаева сыграл один из основателей театра «Цукидзи сэгэкидзэ», актер Сиоми Ё, имевший значительный опыт работы в кино. В роли Трофимова выступил другой актер этого театра — Сэнда Корэя, ученик Макса Рейнгардта, снимавшийся в немецком кино конца 20-х годов, впоследствии один из основателей театра Хайюдза.

Однако, несмотря на когорту замечательных актеров, фильм, по мнению критиков, не состоялся [15, с. 682].

Итак, мы рассмотрели немногочисленные, но отмеченные вниманием зрителей и критики довоенные экранизации русской классики. Если еще вспомнить множество зарубежных экранизаций русской литературы, показанных в эти годы в кинотеатрах Японии⁹, то роль кинематографа как посредника между широкой зрительской массой и русской литературной классикой окажется весьма активной.

Особое место в истории экранизации русской классической литературы на мировом экране принадлежит выдающемуся японскому кинорежиссеру Куросава Акира. Его экранизация романа Достоевского «Идиот» — пример глубокого понимания творчества русского писателя. Влияние идей Достоевского можно проследить и в других работах режиссера.

Обращение Куросавы к творчеству Достоевского не случайно. Режиссер испытывает глубокий интерес и привязанность к русской литературе XIX в. Об этом он неоднократно упоминает сам, об этом свидетельствуют его сотрудники и биографы. Сценарист Уэгуса Кэйносукэ писал, что «в юности он и Куросава очень увлекались литературой, особенно русской литературой XIX в.». Сам Куросава признавался, что в те годы «мы с друзьями могли часами говорить о Толстом, Тургеневе, Достоевском... особенно о Достоевском. Я очень любил его, и моя привязанность к нему сохранилась и по сей день. Он оказал на меня огромное влияние» [18, с. 11].

Действительно, как рассказал мне Мифунэ Тосиро, сыгравший главные роли в 15 фильмах режиссера, когда у Куросавы во время съемок что-то не ладилось или он бывал недоволен работой актеров, а то и самим собой, он уходил в угол павильона, садился, вынимал из кармана потрепанный томик Достоевского и углублялся в чтение. Спустя некоторое время Куросава оказывался уже в состоянии продолжать съемку.

Куросава сумел воссоздать в своих фильмах героев Достоевского во всем богатстве их эмоционально-психологического склада.

Прежде всего это касается экранизации романа «Идиот»¹⁰ в 1951 г.

Идейная концепция фильма опиралась на высказывание Достоевского о том, что сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.

Куросава перенес действие в Японию первого послевоенного года. Впоследствии он аналогичным образом поступит с «Макбетом» Шекспира и с «На дне» Горького, перенеся действие на японскую почву.

Размышляя об экранизации русской классики, акад. Д. Лихачев высказал следующее соображение: «Я думаю, классика современна, пока современны проблемы, поднятые в произведении, как, например, в „Идиоте“. Ведь Мышкин гибнет оттого, что он беззащитен, слишком сложен и слишком высок для того мира, в который пришел. Это проблема вечная и, наверное, повсеместная. Поэтому для японцев оказалось закономерным и органичным сделать Идиота японцем и нашим современником» [9, с. 92]. Куросава ограничился тем, что включил в сюжет картины лишь сложные отношения четырех главных героев романа — Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны и Аглаи. Но поскольку герои Достоевского всегда носители идеи, то философское содержание фильма не оказалось обедненным.

Картина состоит из двух частей: первая называется «Любовь и муки», вторая — «Любовь и ненависть», она начинается эпизодом на пароме, где происходит первая встреча Мышкина и Рогожина.

Итак, время действия фильма — 1945 год. Место действия — остров Хоккайдо, самый северный в Японском архипелаге. По своей суровой природе и быту, отличному от традиционного, он ближе к России: снег, теплая одежда, похожая на европейскую. Так Куросава скупыми средствами намекает на русское происхождение литературной основы фильма. Утопающие в сугробах дома, платье Аяко (Аглаи), отдаленно напоминающее русскую косоворотку, музыкальное сопровождение (лейтмотив ленты) — песня «Однозвучно звенит колокольчик».

Камэда Киндзи (японский князь Мышкин) возвращается с Окинавы, где находился в плену, на северную окраину Японии, в Саппоро, столицу острова Хоккайдо. На пароме он знакомится с Акама Дэнкити (Рогожин).

Титры поясняют, что Достоевский в поисках характера подлинно прекрасного человека, свободного от предрассудков, был вынужден обратиться к личности, болезнь которой выводит ее за границы обыденной жизни. Приступы болезни Мышкина объясняются нервным потрясением, которое он перенес в плену: приговоренный к расстрелу, он в последнее мгновение был помилован. Эта мотивировка болезни Мышкина — несомненная

реминисценция из жизни самого Достоевского (речь идет об известном событии на Семеновском плацу в Петербурге).

... Мышкин и Рогожин * идут по заснеженной улице. Останавливаются перед витриной фотоателье. В центре ее — портрет красивой молодой женщины с трагическим выражением глаз. Слезы потрясенного Мышкина. Он рассказывает Рогожину, что такие же глаза были у молодого солдата, вместе с ним ожидавшего казни. Это были глаза по-детски мечтательные, с укором глядевшие на тех, кто собирался лишить его жизни. Повествование об этой трагической смерти прозвучит в фильме несколько раз, как бы предсказывая обреченность Настасьи Филипповны (Насу Таэко), изображенной на фотографии.

Курсава воссоздал в картине все ключевые эпизоды романа: встречу героев в доме Гани Иволгина (в фильме — Кояма Муцуру); день рождения Настасьи Филипповны и приезд Рогожина с миллионом — ценой за любовь; летнее гулянье в Павловске; встречу четырех главных героев в доме Рогожина, где Настасья Филипповна и Аглая сталкиваются в прямом споре-поединке за душу и любовь Мышкина; сцену покушения на Мышкина и последовавшее за этим братание в доме Рогожина. И финал — приход Мышкина к Рогожину и их ночное бдение у тела убитой Настасьи Филипповны.

Но есть в фильме Курсавы важный эпизод, которого нет у Достоевского, — чаепитие в доме Рогожина. Рогожин ведет Мышкина к себе. Они идут через заснеженные задворки по узким, зажатым домами тропкам, поднимаются по крутой лестнице... Долгий безмолвный проход, затем напряженный диалог, в то время как Мышкин поигрывает взятым со стола ножом, а Рогожин заворожено следит за этим, нагнетают ощущение тревоги, надвигающейся беды. По ходу фильма Курсава несколько раз обыгрывает символику оружия, предопределяя трагический конец.

Атмосферу нарастающего ужаса разряжает ясный, мелодичный звук колокольчика. «Это молится мать», — поясняет Рогожин. В большой традиционной японской комнате их встречает мать. На ее лице бессмысленная улыбка. Уход в себя, разрыв с действительностью — единственная возможность существовать в мире зла. Рядом с матерью меняется и Рогожин, он размягченно и с нежностью смотрит на Мышкина.

Курсава внес некоторые изменения в финал. В его фильме рядом с мертвой Настасьей Филипповной рассудок теряют оба — и Мышкин и Рогожин. Эпизод разыгрывается в комнате Рогожина, которую художник и режиссер решили не бытово, а несколько фантастично. Тревожную атмосферу эпизода нагнетает игра со светом... Отблески свечи в руках Мышкина. Он

* Далее при обращении к фильмам, поставленным по произведениям русской литературы, мы будем героев называть не японскими именами, а как они наречены автором.

приближается к пологу, за которым лежит Настасья Филипповна. Поняв, что она мертва, он, запутавшись в тяжелой портьере, мечется в темноте. Вместе с ним мечутся блики от свечи, отражаясь в причудливых узорах светотени на стенах и потолке. В последних кадрах Мышкин и Рогожин в лихорадочном бреде, укрывшись одеялом, глядят в одну точку, колеблющееся пламя свечи высветляет их лица, превращая в застывшие маски традиционного театра. Безумие захватило обоих. Мышкин трепетными руками гладит лицо Рогожина, и тот «освобожденно» улыбается. Так больной «идиот» утешает физически сильного, но душевно слабого Рогожина.

Курсава точен в выборе актеров. На роль Мышкина он пригласил известного театрального актера Мори Масаюки, много снимавшегося в кино. Мори — актер с точеным, нервным лицом, с выражением готовности сострадания в глазах. Какая-то особая обнаженность души помогла актеру создать образ «положительно прекрасного человека», каким и задумал Мышкина Достоевский.

Рогожина сыграл Мифунэ Тосиро. Этот артист своей необузданной жизненной силой, мужественной красотой как нельзя лучше подходил для данной роли. «Приступив к работе над образом Рогожина, — рассказывал Мифунэ автору этих строк, — я принялся читать Достоевского и попытался его понять и, в свою очередь, как японец объяснить. Я сыграл в фильме японца, хотя и пытался в духовном плане раскрыть персонаж из русской литературы». На наш взгляд, финальный эпизод картины Мифунэ сыграл ниже своих возможностей. Но думается, это не только его вина. Очевидно, Курсава, доведя Рогожина до безумия, совершил просчет. Рогожин, сильно и страстно сыгранный Мифунэ, оказался психологически не подготовленным к безумию.

Образ Аглаи создала молодая актриса Куга Ёсико. Порывистая, сгусток решительности и энергии, она сыграла современную девушку, обладающую чувством собственного достоинства. Менее значительной на экране оказалась Настасья Филипповна в исполнении одной из крупнейших киноактрис Японии 30—40-х годов — Хара Сэцуко. Однако яркая красота актрисы, ее выразительные глаза компенсируют в известной степени некоторую театральность поз и жестов, немного назойливую игру с черным плащом, в который она кутается. Хара Сэцуко не похожа ни на русскую, ни на японку. Исполнительницу упрекали в подражании французской актрисе Марии Казарес в фильме Жана Кокто «Орфей», далеко от эстетики Курсавы, так и от Достоевского. Строже Курсава следует Достоевскому во внешней обрисовке Рогожина, сохранив даже массивный бриллиантовый перстень на грязном пальце последнего.

Большую роль играет в создании атмосферы фильма контрастность актерских индивидуальностей. Мышкин — воплощение трепетности, Рогожин — сила и мужественность. Жизнера-

достная, не знающая горечи жизни Аглая и трагически обреченная Настасья Филипповна.

Куросава использует диалоги Достоевского, и это главное, что сближает экранизацию с литературной основой. Но близкую Достоевскому атмосферу фильма режиссер создает и другими средствами. Он добивается особого напряжения, двигая камеру сквозь узкие щели между домами, утопающими в высоких сугробах. Важную роль в фильме Куросава отводит снегу, создавая черно-белую симфонию цвета, ведущую к трагической коде. Снег у Куросавы не просто образ России. Заполняя кадр белыми, сверкающими на солнце сугробами, нависающими над головой пластами снега на деревьях и крышах домов, гонимыми метелью снежинками, Куросава мастерски нагнетает атмосферу тревоги, предчувствие катастрофы. В фильме символичен не только снег. Пламя используется как символ человеческих страстей. Во время объяснения двух женщин огонь в маленькой железной печурке то ровно горит, то будто с мучительным стоном вырывается на свободу, освещая искаженные страстью лица героев.

В фильме уживаются две стихии — западная и восточная. Чисто японских эпизодов в нем немного. Это, во-первых, уже упомянутый эпизод чаепития в комнате матери Рогожина. Вот уж где японское прочитывается как в физическом, так и в духовном облике действующих лиц! И во-вторых, ледовый праздник вместо эпизода гулянья в Павловске у Достоевского. Западному зрителю огромные, вылепленные из снега фигуры, напоминающие химер собора Нотр-Дам, могут показаться плодом причудливой фантазии режиссера или, того более, данью Западу. На самом деле это типичные для традиционных зимних праздников на Хоккайдо фигуры.

«Куросава экранизировал „Идиота“ затем, — считает акад. Д. Лихачев, — чтобы познакомить японцев с проблемами Достоевского и показать их актуальность и применимость к японской действительности» [9, с. 92]. Эту задачу режиссер полностью реализовал. Он сумел языком другого искусства воплотить на экране сложную художественную модель мира, созданную Достоевским.

Ставить этот фильм было трудно. «Работа над ним оказалась для меня просто непосильной, — признавался он. — Временами мне не хотелось жить. Достоевский — трудный автор, и он давил на меня» (см. [18, с. 85]).

Критики встретили ленту Куросавы по-разному. Большинство склонялось к тому, чтобы признать, хотя и с оговорками, картину Куросавы как одну из наиболее близких букве и духу Достоевского в истории мирового кино. «Это, вероятно, лучшая адаптация Достоевского, когда-либо созданная», — считает французский исследователь японского кино Макс Тессье [19, с. 190]. Ему противоречит автор наиболее полной монографии о Куросаве, изданной на Западе, — Дональд Ричи. «Характеры

узнаваемы,— пишет он,— диалог большей частью извлечен непосредственно из романа, и все же этот фильм не представляет ни Достоевского, ни Куросаву... сюжетные линии и характеры на месте, но дух утерян, поскольку переложение оказалось слишком дословным» [18, с. 81].

Без восторга принял фильм и японская критика, расценившая его в основном как неудачу режиссера. Зрители жаловались на скуку. Куросава с этим не соглашался: «Будь фильм плох, они бы не писали о нем так много!» На родине Куросавы его главным образом обвиняли в том, что он лишил героев национальных черт характера. У нас же, на родине Достоевского, фильм получил признание как образец тонкого проникновения в суть творчества и мироощущения нашего великого соотечественника. Советский литературовед Б. Бурсов заметил: «Это совсем особый случай. Один народ увидел другой народ своими глазами. Японцы открыли новое в Достоевском, они применили его идеалы к себе, к своей жизни, потому что эти идеалы свойственны не одним русским и не одним европейцам» [12].

Р. Н. Юренев в статье, посвященной Куросаве, писал: «Да, это редкостное чудо искусства, когда великий роман, будучи изменен, переделан, перенесен в другую страну, заговорил с экраном с силой, достойной пера Достоевского» (см. [1, с. 30]).

Для нас, соотечественников Достоевского, обстановка фильма настолько условна, что мы и не пытаемся вникать в ее чужеродные детали. Зато бросается в глаза удивительная верность Достоевскому в обрисовке характеров, в сотворении атмосферы. «Идиот» Куросавы, несомненно, одна из лучших экранизаций произведений Достоевского в мировом кино.

К русской литературе Куросава вновь обратился через пять лет. В 1957 г. он экранизировал пьесу М. Горького «На дне»¹¹, издавна знакомую японцам по инсценировке Свободного театра 10-х годов. Обращение к этой пьесе закономерно, ведь один из главных мотивов творчества Куросавы — взаимозаменяемость реальности и иллюзии. На этом построен его знаменитый «Расёмон», где каждый из персонажей видит себя иным, чем является в действительности. На этом строится и «На дне».

Существует и другая точка зрения, определяющая вопрос выбора экранизируемого произведения. «Поиск выхода из жизненных трудностей — одна из главных тем творчества Куросавы, — считает Ричи, — и обнаружение этой темы у Горького, возможно, и подтолкнуло его к постановке „На дне“» [18, с. 29].

Думается, фильм Куросавы — разработка и той и другой темы.

Для нас, воспитанных на постановках этой пьесы русским и советским театром, отношение японского режиссера к ней выглядит парадоксом. «Я давно хотел экранизировать пьесу Горького, — признавался Куросава, — думал создать из нее легкую и развлекательную картину. Ведь в конечном счете

„На дне“ — вовсе не мрачная пьеса. Я помню, что, когда читал ее, много смеялся. Наверное, это связано с тем, что нам показывают людей, жаждущих жить, и, как мне кажется, показывают с юмором» [18, с. 125]. Такая точка зрения кажется странной; жажда правды, на которой строится пафос горьковского произведения, по мнению японского режиссера, не могла послужить материалом для создания развлекательного зрелища. Герои пьесы Горького погибают, оказываются в тюрьме, страдают от безысходности, а для Куросавы это — «забавная» пьеса... Но следует принять во внимание замечание самого Горького, сделанное в связи с полемикой вокруг образа Луки: «В наши дни утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и *комическая* (выделено мною. — И. Г.)» [5, с. 549].

Вряд ли концепция автора была известна японскому постановщику. Однако Куросава видел в пьесе Горького комедию и таковую намеревался ставить.

В самом деле, в пьесе «На дне» все, кроме Сатина, видят себя в далеком от реальности свете. Барон живет прошлым, хорохорится, ведет себя как настоящий аристократ. Настя живет мечтой о чистой, большой любви; Клещ видит себя «мастером высокого класса»; Пепел считает себя способным к честной жизни, к возрождению через любовь. Именно поэтому горьковская пьеса, в которой герои живут иллюзорными надеждами, воспринималась Куросавой как комедия. Возможно, такая исходная концепция режиссера привела к некоторой гротесковости отдельных действующих в фильме лиц. И все же комедия у Куросавы не состоялась. Строго следуя тексту и ремаркам автора, Куросава, чутко уловивший заложенный в пьесе комизм, поставил отнюдь не комедийную ленту.

Если при постановке «Идиота» режиссер был вынужден пойти на некоторые сокращения и упрощения оригинала, то, работая над лентой «На дне», он четко следовал за текстом пьесы и за авторскими ремарками. Были выпущены лишь отдельные второстепенные реплики и некоторые монологи, о чем речь впереди.

Следуя принципу никогда не изображать чуждую ему действительность, Куросава перенес действие «На дне» в конец эпохи Эдо, в середину XIX столетия. Фильм обнаруживает театральный характер первоисточника: действие фильма протекает, как и у Горького, в двух декорациях — в ночлежке и в прилегающем к ней мрачном, тесном дворе. Лишь начало фильма вынесено за пределы этих двух декораций. Две женщины сбрасывают с крутого обрыва вниз мусор, приговаривая: «Там, внизу, помойная яма». И действие переносится в эту «помойную яму», в ночлежку, где оно будет разворачиваться, следуя партитуре человеческих характеров и жизненных коллизий, созданных Горьким.

У Куросавы не было необходимости прекращать характе-

ры на японский лад. Действительность эпохи Эдо органично воплощалась в ситуациях и образах героев Горького. Выбором пьесы и ее трактовкой Куросава как бы полемизировал с теми, кто воспринимал этот период истории Японии с оттенком романтической ностальгии, видя в нем лишь эпоху прекрасных куртизанок, прославленных актеров Кабуки, знаменитых художников. Куросава же настаивает на знаке равенства между той эпохой и жизнью бедного русского человека начала нашего столетия.

Режиссер, который на примере экранизации трагедии Шекспира «Макбет» показал чудеса изобретательности в переводе театральной пьесы на язык кинематографа, в случае с пьесой «На дне» откровенно сохранил театральность литературного первоисточника. Так же как пьеса, фильм имеет четыре действия, которые отделены друг от друга затемнениями. Финальное затемнение с титром «конец» сопровождается звонкими ударами традиционных колотушек хёсиги, возвещающих о конце представления в традиционном театре. И с актерами Куросава работал совсем как в театре. Целых 42 дня труппа (иначе не назовешь этот кинематографический коллектив!) в костюмах репетировала пьесу. Одновременно с ними репетировала и камера; ведь положение камеры, свет, наезды и отъезды, монтаж — все эти средства кинематографического языка должны были превратить театральное действие в фильм. Камера в «На дне» была — не в пример другим работам Куросавы — на редкость неподвижной. Она располагалась либо напротив нар, покрывающих всю правую стену ночлежки, либо против расположенного слева входа или смотрела на ночлежку с точки зрения зрителя, находящегося в зале. Только наезды укрупняли тот или иной персонаж.

Каждое спальное место на нарах было отделено занавеской (если так можно назвать грязное и рваное тряпье), и Куросава обыгрывал эти занавески как театральные занавес: то одна, то другая лежанка открывалась взору зрителя, и в действие вступал новый персонаж.

При всей театральности фильма Куросава прибег и к средствам выразительности японской киноэстетики. Так, в фильме использован «кадр-изгололье», излюбленный прием «чисто японских» режиссеров. Это кадр, в котором отсутствует человек и который непосредственно не связан с сюжетом. Такой кадр — как бы передышка, переброс действия в иную плоскость, далекую от развития сюжета. В нем аккумулируется энергия, возникшая в предыдущих сценах, чтобы затем реализоваться сильным эмоциональным взрывом в дальнейших сценах. У Куросавы этот прием встречается довольно редко. В фильме «На дне» он им пользуется. Камера, например, смотрит на входную дверь ночлежки в течение почти 15 секунд. Действующих лиц в кадре нет. Это пауза, которая нагнетает ожидание.

Длительные репетиции с актерами дали замечательный результат; в процессе съемки сложился превосходный актерский ансамбль. В нем не было звезд — все блестяще сыграли в предложенных обстоятельствах.

Куросава тщательно готовил мизансцены, чаще всего на переднем плане у него персонаж, чья реплика в данный момент оказывалась важной. Интересно строил режиссер композицию кадра. Так, с большим чувством меры выстроен, например, эпизод из третьего действия, где Настя (О Сэн) рассказывает обитателям ночлежки о своей чистой любви. Кадр по диагонали разрезан лесенкой, ведущей к крыше одного из дворовых строений. На ней полулежит Сатин (Ёсисабуро), рядом с ним — Наташа (Каё), на заднем плане кирпичная стена, перед которой расположился Лука (Кахэй). Вверху, на стене, лежит Клещ (Томэкити). Камера снимает сцену с одной точки, но внутрикадровое движение, наезды создают зрелище удивительной красоты и эмоционального равновесия.

Характеры действующих лиц, произносимый ими текст принадлежат Горькому, но акценты расставлены Куросавой, его интерпретация некоторых персонажей значительно отличается от общепринятой. Начнем с того, что в фильме отсутствует бунтарский дух, дух протеста, связанный с образом Сатина. Этот персонаж, такой важный для Горького, в фильме Куросавы трансформирован, он — пассивный резонер, как бы сторонний наблюдатель, перед глазами которого разыгрывается забавляющая его пьеса. Не случайно Куросава вложил в его уста реплику актера: «Комедия! Конец первого действия!» Полностью опущен текст знаменитого монолога Сатина. Японцу, для которого человек не властелин мира, а лишь частица всеобъемлющей природы, слова монолога Сатина попросту непонятны. И поэтому их нет в фильме. Естественно, смысл пьесы, перенесенной на экран, резко изменился. Отчетливо социальное звучание «На дне» оказалось затушеванным. Именно в этой связи нет и реплики Клеща, произнесенной в ответ на слова Наташи, о том, что «всем жить плохо»: «Всем?.. Врешь! Не всем! Кабы всем... пускай. Тогда не обидно... да».

Лука в исполнении актера Хидари Бокудзэн — типичный японский паломник, странствующий монах. Он лжет во спасение. Это странник, не пекущийся о мирских благах, живущий с ощущением полной свободы, которая основана на вере в будущее перерождение, на отсутствии страха смерти. Это наиболее «японский» персонаж фильма, выразитель буддийского мировоззрения. Знаменитая фраза Луки «Мяли много, оттого и мягок» переиначена в фильме, и рождается совсем другой образ. Лука у Куросавы говорит: «Я как отшлифованная потоком галька в горном ручье». Возникает образ человека твердого, но умеющего «вписываться» в обстоятельства.

Яркий характер Барона в фильме (опустившийся самурай, пытающийся приспособиться к действительности) создал актер

Тиакки Минору. «Барин», как он назван в перечне действующих лиц, вовсе не жалок, ибо он нашел свое место в этой новой жизни. А шамкающий, беззубый, спившийся Актер — в фильме из театра Кабуки — образ острополемичный по отношению к сложившемуся в искусстве стереотипу актера этого почтенного традиционного театра. Правда, нелегко поверить в то, что этот бессмысленно лопочущий старый пьяница мог поддаться «утешительному обману» Луки и обрести надежду на возрождение. Но фильм на этой надежде не очень и настаивает.

Блистательно сыграла хозяйку ночлежки одна из лучших актрис японского кино — Ямада Исудзу. Этот сильный, властный характер вполне в духе горьковского персонажа. На равных с ней выступил Мифунэ Тосиро — Пепел (Сутэкити). Пристрастное отношение Куросавы к этому актеру ощутимо уже в том, что в титрах фильма имя Мифунэ возглавляет список действующих лиц, который в остальном совпадает с расстановкой Горького. Тем не менее режиссер не выдвигает любовную драму Пепла на первый план, как это было сделано, скажем, французским режиссером Жаном Ренуаром. Ренуар, ставя «На дне» в 30-е годы, рассказал романтическую историю любви вора, которого сыграл молодой Жан Габен. В интерпретации Куросавы эта сюжетная линия существует как равноправная в жизни ночлежки. Но, не выделяя намеренно историю Пепла, Куросава все же не может не сосредоточить внимание на своем любимом актере. Его замысел состоял в том, чтобы Мифунэ создал в фильме нечто вроде образа Нэдзуми Кодзо — романтического разбойника, героя японского фольклора, грабившего богатых и раздававшего награбленное бедным. Но патина времени отсутствовала в этой роли. «Из этого ничего не получилось, — констатировал постановщик, — Мифунэ слишком хорош собой, у него чересчур выразительная осанка, и, главное, он не может не вносить в роль собственную яркую индивидуальность» [18, с. 133].

Молодой, красивый, сильный, складный — таковы внешние приметы Пепла. Проповедь странника он выслушивает поначалу недоверчиво, но потом, охваченный надеждой на иную жизнь, он с грубоватой настойчивостью требует ответа на мучающие его вопросы. Даже сидя на корточках, спиной к камере, Мифунэ смог передать свое отношение к проповеди Луки и тем, как он поводит плечом, и тем, как ерзает и замирает — весь внимание. В самом его облике уживаются и полное неверие в возможность покончить с нынешним существованием, и страстное желание верить в другую жизнь. Эта раздвоенность выражается зримо в том, как соседствуют в нем цинизм и детскость, насмешливость и простодушие, мальчишеская угловатость и грозная мужская сила. Пепел — человек, который за грубостью прячет доброту.

Если в характерах персонажей и можно заметить отступление от Горького, то пластический образ фильма скрупулезно

повторяет все указания писателя, приспособлявая их по возможности к японским условиям жизни. Сохранился в фильме «высокий кирпичный брандмауэр» в глубине двора и «узкий проход между ночлежкой и стеной», буквально реализована ремарка «Татарин качает свою больную руку, как ребенка» и т. п.

Блистательный эквивалент песне «Солнце всходит и заходит...» нашел Кurosава в финале. Он использовал фольклорную мелодию «бакабаяси» — пение под аккомпанемент маленького барабана. В такт барабану начинают бить в ладоши участники финального эпизода, сопровождая ритмические удары нарастающим по силе пением. Ритм становится все более напряженным, пение — звонким. Впервые проявляет активность Сатин — он как дирижер направляет ритм все громче звучащей песни, и все теснее сплавиваются герои. Хор перекрывает крик самурая: «Актер удавился!» После финальных слов Сатина: «Дурак, испортил веселье!» — экран становится темным, выплывает финальный титр «конец». Пронзительно звучат кололушки хёсиги. Спектакль окончен.

Режиссер точно следовал тексту пьесы (за исключением немногочисленных упомянутых выше слов), но на экране не горьковская пьеса, а японский фильм, рассказывающий о жизни ночлежки конца прошлого века. История, рассказанная Горьким, дала Кurosаве возможность исследовать человеческую природу. Еще в раннем фильме «Жить» («Икиру») режиссер поместил героя как бы в лабораторные условия, воздействуя на него, чтобы выяснить его реакцию на ту или иную ситуацию.

Точно так же Кurosава провел исследование человеческих характеров в фильме «На дне». Русская пьеса использована для того, чтобы рассмотреть японские характеры, людей, живших в середине прошлого столетия. Удалось ли это? Японский кинокритик Ивасаки Акира полагает, что при всем мастерстве Кurosавы «фильм выглядит как чужеземное растение, оторванное от родной почвы и пересаженное в тесный горшок» [7, с. 358].

Горький оказался лишь эпизодом в экранной биографии Кurosавы, в то время как Достоевский присутствовал в его творчестве постоянно. С первых шагов в искусстве в произведениях Кurosавы ощущалось влияние эмоционального мира Достоевского. Режиссер сам называл свои ранние фильмы — «Пьяный ангел» («Ёидорэ тэнси», 1947) и «Жить» («Икиру», 1952) — «фильмами в манере Достоевского». Критика находила влияние Достоевского и в фильме «Скандал» («Сюбун», 1950), возможно связывая это с сюжетной линией героя-адвоката, нарушающего закон во имя спасения любимой дочери.

После экранизации романа «Идиот» прямых реминисценций Достоевского в фильмах Кurosавы некоторое время не наблюдалось. Однако можно было предположить, что японский ре-

жиссер, несомненно, еще обратится к творчеству русского романиста. Так оно и случилось.

Как это ни странно, Куросава вновь перенес на экран Достоевского, приступив в 1964 г. к экранизации романа японского писателя Ямамото Сюдого «Красная борода»¹².

Фильм «Красная борода»¹³ состоит из ряда новелл о трудных судьбах бедняков, обитателей бесплатной больницы на окраине Токио, которой руководит доктор Ниидэ, по прозвищу Красная борода. Дело происходит в начале XIX в. Однако роман Ямамото послужил для Куросавы лишь сюжетным каркасом, который оброс характерами и идеями Достоевского. Одна из главных сюжетных линий фильма связана с маленькой девочкой Отоё, «списанной» с героини «Униженных и оскорбленных» Нелли. Куросава вспоминал: «Сценарий сильно отличается от романа. Одну из главных героинь фильма, девочку, вы не найдете на страницах книги Ямамото. Когда я писал эту сюжетную линию, я помнил о Достоевском и пытался показать то же самое, что он показал в образе Нелли в „Униженных и оскорбленных“» [18, с. 171].

«Красная борода» — не просто очередной фильм режиссера. Эта работа стала как бы итогом всей творческой деятельности режиссера. «С фильмом „Красная борода“, — сказал он после завершения двухлетнего труда, — что-то кончилось... Я это ясно чувствую. Это определенный этап в моем творчестве. Думаю, что отныне буду ставить фильмы, отличные от сделанных до сих пор» [18, с. 183].

... В больницу для бедных приходит молодой врач Ясумото, только что получивший диплом и мечтающий о карьере придворного врача. Там уже давно работает преданный долгу, активно творящий добро доктор Ниидэ. Сюжетно не связанные между собой новеллы в целом создают единый образ трагической действительности. Объединяет эти новеллы молодой Ясумото — история становления его личности и профессиональной судьбы. Покорность, готовность к страданию, неотделимому от жизни, ощутимы в судьбах, о которых рассказано в фильме. Идее примирения противостоит позиция доктора Ниидэ: он вмешивается в ход событий, настойчиво стремится лечить людей не только от их физических недугов, но и нравственных.

Особенно волнует Ниидэ судьба маленькой Отоё. С Отоё связана концепция фильма: «добро, творящее добро».

Судьба двенадцатилетней Отоё сложилась трудно. Она была продана в публичный дом. Девочка, истязаемая хозяйкой, отказывается принимать посетителей. Отоё на грани гибели. Ее вызволяет доктор Ниидэ. В больнице Отоё становится первой пациенткой доктора Ясумото. Девочка больна не только физически, но и нравственно, в ней почти убита душа. Лечение идет медленно: недоверчивая, она выбрасывает лекарства, боясь их принимать. Однажды Отоё разбивает чашку, в которой доктор подает ей воду. Она готова к наказанию (к этому ее при-

учил горестный жизненный опыт), но доктор, подбирая осколки, лишь приговаривает: «Бедная малышка, ты ведь на самом деле хорошая девочка». Наутро Отоё исчезает. Ясумото находит ее просящей милостыню. На собранные деньги она что-то покупает в лавчонке. Ясумото окликает ее. В испуге девочка роняет попку на землю, она разбивается. Это чашка. «Ты хотела заменить ту, которую разбила? Но почему? Я ведь не упрекнул тебя? Ты подумала, что я сержусь? Если так, прости. Я сожалею об этом».

Под натиском добра рушатся страх и недоверие, и девочка, горько рыдая, падает на землю. С этих слов и начинается путь к ее выздоровлению, поворот к нормальной жизни. Духовное возрождение Ясумото и нравственное выздоровление Отоё взаимосвязаны.

Как и в работе над фильмом «Идиот», Куросава вновь взята в плен любимым автором. Он неукоснительно следует за Достоевским: узнаваемы характеры и ситуации романа «Униженные и оскорбленные». Режиссер создает образ отвратительной, злобной содержательницы дома свиданий (ее роль исполняет талантливая актриса Сугимура Харуко), показывает историю вызволения девочки из дома свиданий, сложное единоборство характеров — избалованного доктора Ясумото (в нем заметны черты Алеши из романа Достоевского) и несчастной Отоё (Нелли), душа которой застыла от горя и унижений.

Куросава перенес в фильм все сюжетные линии и даже мелкие детали, связанные с судьбой Нелли. Здесь и болезнь Ивана Петровича (его функции и характер разделены в фильме между доктором Ниидэ и доктором Ясумото), и уход за ним Нелли. Даже отдельные фразы нашли свое пластическое выражение в картине, как, например: «Несколько раз я просыпался и каждый раз видел склонившееся надо мной сострадательное, заботливое личико...» Верно передана история разбитой чашки. Даже в декорациях отражаются описания Достоевского, хотя действие фильма протекает на окраине Токио. У Достоевского: «...как вдруг увидел Нелли, в нескольких шагах от меня, на В-м мосту. Она стояла у фонаря и меня не видела». И в фильме мы видим горбатый японский мостик, бумажный фонарь и маленькую Отоё. Так фраза за фразой, ситуация за ситуацией находят свое воплощение в фильме.

Единственное отступление: история Отоё не завершается как в романе — смертью. Маленькая героиня фильма обретает душевный покой в заботе о мальчонке-воришке, чуть было не погибшем от случайно съеденной отравы. Для Куросавы другой конец был невозможен. Весь фильм построен на переходах от отчаяния к надежде. Известно, что перед началом съемок Куросава собрал съемочную группу, чтобы всем вместе прослушать финальную часть 9-й симфонии Бетховена, ту самую, в которой звучат слова оды Шиллера «К радости». «Я сказал им тогда, что это чувство, которое вызывает музыка, должно пере-

полнять зрителей, когда они будут после просмотра фильма выходить из кинематографа, и что задача съемочной группы — создать, сотворить это чувство», — вспоминал впоследствии Куросава [18, с. 182]. Надеждой и завершается картина. Фильм «Красная борода» является экранизацией японского романа, но он, возможно, одно из наиболее проникновенных воплощений Достоевского в кинематографе.

Еще раз обратился Куросава к русской литературе. Потребность сказать свое слово о живительном единстве человека и природы, столь важное сегодня, привела режиссера к запискам русского путешественника В. К. Арсеньева. Фильм «Дерсу Узала», поставленный в 1975 г. на студии «Мосфильм», был продолжением духовной близости японского художника с русской культурой. Но поскольку эта работа непосредственно не связана с темой данной статьи, мы ограничимся лишь упоминанием о ней.

Русская классическая литература была источником духовного богатства для художников всего мира. Каждый черпал из этого источника то, что было созвучно лично ему и времени, в котором он творил. Японскому киноискусству она явила пример любви и сострадания, пример реалистического воспроизведения жизни. Этот урок русской литературы японский режиссер Куросава Акира передал через свои фильмы японскому народу.

Примечания

¹ Подробнее об Осанеи Каору см. статью Н. Г. Анариной в настоящем сборнике.

² Судьба актрисы сложилась трагически: после скоростной смерти в ноябре 1918 г. Симамура Хогэцу, она спустя два месяца покончила жизнь самоубийством.

³ «Катюся». Производство и прокат «Никкацу». Сценарист Масумото Хироси, режиссер Хосояма Кёмацу, оператор Фудзивара Кодзабуро. В ролях: Катюша — Татибана Тэйджиро, Нехлюдов — Сэкинэ Таппацу.

⁴ «Икэру сикабанэ». Производство и прокат «Никкацу». Сценарист Масумото Хироси, режиссер Танака Эйджо, операторы Фудзивара Кодзабуро и Саката Сигэнори. В ролях: Лиза — Татибана Тэйджиро. Саша — Кинугаса Тэйноскэ; Яматоми Каити, Фудзин Хидэо, Тамура Тадао, Ёкояма Умпэй. Танцы в исполнении Исии Кан и Морино Сава.

⁵ В ленте было 3400 саяку, что составляет немногим более 1000 м. Учитывая замедленность проекции в те годы, можно считать, что демонстрация фильма длилась более 50 минут.

⁶ Речь идет о попытках создания собственных средств выразительности, высвобождения его от пут театральности.

⁷ «Родзё-но рэйкон». Производство и прокат «Сётику», 115 минут, премьера 8 апреля 1921 г. Сценарист Усихара Кёхико, режиссер Мурата Минору, оператор Мидзутани Бундзиро. В ролях: Судзуки Дэнмэй, Ханабуса Юрико, Минами Комэй, Савамура Харуко, Хисамацу Миэко.

⁸ «Сакура-но соно». Производство и прокат «Синко кинэма». Премьера 15 мая 1936 г. в кинотеатре «Дэнкикан» (Токио). Сценарист и режиссер

Мурата Миннору, оператор Аодзима Дзюнъитиро. В ролях: Сиоми Ё, Сэнда Корэя, Хигасияма Тэико, Мурасэ Сатико, Суган Итиро, Киритацу Нобору.

⁹ В период между двумя войнами японские зрители могли познакомиться с фильмом «Воскресение», в котором главную роль сыграла знаменитая кинозвезда Долорес дель Рио, с экранизацией «Живого трупа», поставленной режиссером Федором Оцупом в Германии, с Всеволодом Пудовкиным в роли Феди Протасова. Были показаны три версии фильма «Преступление и наказание» по Достоевскому — две принадлежали немецким режиссерам Роберту Вине и Джозефу фон Штернбергу, третья — французцу П. Шеналю. Огромным успехом пользовалась экранизация пьесы Горького «На дне», снятая французом Жаном Ренуаром, в которой в роли Васьки Пепла выступил молодой Жан Габен. Эту ленту японские кинокритики поставили на третье место среди лучших десяти зарубежных лент 1937 г. Последним советским фильмом, пробившимся через препоны цензуры на японский экран, была экранизация повести Достоевского «Белые ночи» и «Неточка Незванова» — «Петербургская ночь» режиссера Григория Рошала (1935 г.).

¹⁰ «Хакути». Производство и прокат «Сётику», премьера 23 мая 1951 г. Оригинальная версия — 265 минут, прокатная версия — 166 минут. Сценаристы Хисаита Эйджиро и Куросава Акира, оператор Убуката Тосио, художник Мацуяма Со, композитор Хаясака Фумио. В ролях: Камэда Киндзи (Мышкин) — Мори Масаюки, Акама Дэнкити (Рогожин) — Мифунэ Тосиро, Насу Таэко (Настасья Филипповна) — Хара Сэцуко, Оно Аяко (Аглая) — Куга Есико, Оно (генерал Епанчин) — Симура Такаси, Кояма Мицуру (Ганя Иволгин) — Минору Тиак и др.

¹¹ «Дондзоко». Производство и прокат «Тохо», премьера в сентябре 1957 г., 137 минут. Сценаристы Куросава Акира и Огуни Хидэо, оператор Ямадзак Итио, композитор Сато Масару, художник Мураки Уцусиро. В ролях: Сутэкиити (вор) — Мифунэ Тосиро; Осуги (хозяйка ночлежки) — Ямада Исудзу; Рокубей (муж хозяйки ночлежки) — Накамура Гандзиро; Каё (сестра хозяйки) — Кагава Кёко; Кахэй (паломник) — Хидари Бокудзэн; барин — Тиак Миннору; актер — Фудзивара Каматар; Томэкиити (медик) — Тонэ Эйджиро; Аса (жена медника) — Миёси Эйко; О Сэн (уличная женщина) — Нэгиси Акэми; Есисабуро (игрок) — Мицуи Кодзи; Отаки (лоточница) — Киёкава Нидзико; Тацу (бондарь) — Танака Харуо и др.

¹² По его романам Куросава поставил в 1962 г. «Цубаки Сандзю», а в 1969 г. — «Под стук трамвайных колес» («Додэскадэн»).

¹³ «Акахигэ». Производство «Тохо» и «Куросава про», прокат «Тохо», премьера в марте 1965 г., 185 минут. Сценаристы Кикусима Рюдзо, Огуни Хидэо, Иидо Масахито и Куросава Акира, оператор Накаи Асаити, композитор Сато Масару, художник Мураки Уцусиро. В ролях: доктор Ниидэ — Мифунэ Тосиро, Ясумото Нобору — Каяма Юдзо, Отоё — Никки Тэруми, Кин — Сугимура Харуко и др.

Л и т е р а т у р а

1. Акира Куросава. М., 1977.
2. Белова Л. И. Сквозь время. М., 1979.
3. Богомолов Ю. А. Курьеры муз. М., 1986.
4. Гинзбург С. С. Кинематограф дореволюционной России. М., 1963.
5. Горький М. Литературно-критические статьи. М., 1937.
6. Ивасаки А. История японского кино. М., 1966.
7. Ивасаки А. Современное японское кино. М., 1962.
8. Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974.
9. Лихачев Д. Поэзия преображения. — Искусство кино. 1986, № 9.
10. Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1985.
11. Сато К. Современный драматический театр Японии. М., 1973.
12. Советская культура. 03.09.1967.
13. Иидзума Тадаси. Нихон эйга си (История японского кино). Т. 1. Токио, 1955.

14. Нихон эйга хайю дзэнсю. Данъюхэн (Справочник актеров японского кино. Актеры). Токио, 1979.
15. Нихон эйга хайю дзэнсю. Дзёюхэн (Справочник актеров японского кино. Актрисы). Токио, 1980.
16. *Танака Дзюнъитиро*. Нихон эйга хаттацу си (История развития японского кино). Т. 1. Токио, 1976.
17. *Kinugasa Teinosuke*. Le cinéma japonais vers 1920.— Cahiers du cinéma. 1965, № 166/167.
18. *Richie D.* The Films of Akira Kurosawa. Tokyo, 1959.
19. *Tessier Max*. Images du cinéma japonais. P., 1984.

РУССКИЕ КОРНИ ЯПОНСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Ни для кого не секрет, что балет в Японии — явление новое, что его зарождение и развитие связано со многими русскими именами. Удивляет лишь, что возникновение интереса к этому искусству привело к столь быстрому и широкому его распространению, а стремление овладеть его секретами оказалось таким упорным, последовательным и плодотворным. Скорее всего это объясняется общим уровнем развития театральной и хореографической культуры в стране.

Япония — страна высокой хореографической культуры с многовековой историей развития традиционного танца. Древние японские мифы утверждают, что именно веселым танцем в стародавние времена удалось выманить из небесного грота затворившуюся там разгневанную властительницу мира — лучезарную богиню солнца Аматэрасу. Легенды связывают появление многих сохранившихся до наших дней танцев, таких, как *ямато-май* и *госэти-но май*, со взлетами вдохновения японских богов и первых императоров [10, с. 116]. А в реальной истории танец был неотъемлемой частью жизни народа: ритуальные танцы исполнялись во время земледельческих и храмовых праздников, церемониальными танцами отмечали торжественные события в жизни императорского двора и воинского сословия. Танцам придавалось большое значение. Их рассматривали как подношение богам, как важнейшую составную часть всевозможных обрядов и увеселений.

Японский традиционный танец *буё* обладает своими устоявшимися эстетическими канонами. В нем исторически сложились два основных стиля — *одори* и *май*. *Одори* — динамичные танцы, основанные на движениях ног. Руки в них участвуют, но не несут главной нагрузки. К виду *одори* относятся танцы, породившие искусство Кабуки, а также многие народные танцы, например массовые пляски *бон-одори*. *Май* — медленные танцы, в которых преобладают движения рук, а ноги малоподвижны. К категории *май* относятся древние религиозные танцы, большая часть танцев театра Но и народные танцы района Киото — Осака. Обычно такие танцы исполняются под спокойную музыку в небольших помещениях. Само слово «буё» состоит из элементов, обозначающих эти два хореографических стиля, и пишется двумя иероглифами: «бу», который читается также «май», и «ё», у которого есть чтение «одори».

Все танцы *буё* сопровождаются музыкой с текстом и прак-

тически являются танцевальным изображением повествования. Исключения составляют лишь древние церемониальные танцы *бугаку*, где текста либо не было вообще, либо он не сохранился. Кроме того, в отличие от западного танца в японском выразительность тела и лица исполнителя не используются. Танцорам рекомендуется как можно меньше показывать руки и ноги. Красоту танцу придают колыхания рукавов и подола кимоно. Упор делается на выразительные возможности и искусное использование костюма и реквизита. Почти во всех японских национальных танцах обыгрывается какой-нибудь предмет в руках танцора: зонт, веер, полотенце, барабанчик, ветка, посох и т. д.

Европейский балет — искусство с иным способом воздействия на зрителя, со своими эстетическими принципами и категориями, непривычными для японцев. Он появился в Японии лишь в начале XX в. в русле общей европеизации страны и очень быстро снискал там любовь и популярность. Но европейский балет — не застывшее монолитное искусство. У него своя история развития, со взлетами, спадами и периодами застоя, в нем различаются национальные балетные школы, поскольку каждый народ вносит в него что-то свое. Ведущими балетными школами мира считаются итальянская, французская и русская.

Родиной балетного искусства является Италия. Там уже в XVI в. сложился балетный театр, который в начале XVII в. переехал во Францию, а во второй половине XVII в. — в Россию. Дальше балетные школы этих трех стран развивались при тесном взаимном общении и оказывали одна на другую заметное влияние. Примерно к середине XIX в. в каждой из них сложился свой особый стиль исполнения. Итальянский стиль отличался драматической выразительностью и большой технической виртуозностью, построенной на пальцевой технике, прыжковых движениях и сложных вращениях, исполняемых в бравурном темпе.

Во французском балете к середине XIX в. в связи с распространением идей романтизма выработался стиль танца, основанный на воздушной полетности движений и технике танца на пуантах, создающих впечатление невесомости. Произошло разделение на классический и характерный танец, причем характерному уделялось больше внимания. Ценились изысканное изящество поз, элегантность движения. К концу XIX в. французское балетное искусство пришло в состояние упадка. Его новое возрождение произошло под влиянием русского в связи с нашествием Русскими сезонами в Париже в 1909—1911 гг., организованными известным пропагандистом русского искусства за рубежом С. П. Дягилевым¹, и деятельностью его балетной труппы в 1911—1929 гг.

Русская балетная школа впитала все сильные стороны своих предшественниц. В ней органически сочетались русское ис-

полнительское искусство, драматическая пантомима и виртуозная техника танца итальянского балета, а также структурные формы французского. Она выработала свой стиль, принесший ей всеобщее признание и неизменный успех на всех сценах мира.

Русское балетное искусство достигло творческой зрелости во второй половине XIX в. Его отличительными чертами стали одухотворенность, глубокая содержательность, духовная наполненность, искренность и правдивость. Танец превратился в поэтический язык, которым герои выражали мысли и чувства. В русской школе главенствовал классический танец. Расцвет русской балетной школы приходится на конец XIX — начало XX в. и связан с деятельностью таких балетмейстеров-реформаторов, как М. И. Петипа (1818—1910), Л. И. Иванов (1834—1901), М. М. Фокин (1880—1942) и А. А. Горский (1871—1924), которые стремились к цельности балетного действия, достоверности стиля, естественности пластики, к раскрытию в танце психологической сложности характеров — от лирики до трагедии. Основоположник методики преподавания классического танца — крупнейший педагог А. Я. Ваганова (1879—1951) считала основой выразительности танца осмысленность техники, строгую постановку корпуса, четкость позиций рук и ног.

Достижения мастеров русского балета в начале XX в. расширили сферу влияния русской школы на творческий процесс мирового балетного театра, способствовали возрождению старых балетных школ и появлению новых в тех странах, где балетного театра прежде не было. К числу последних принадлежала и Япония.

Зарождение японской балетной школы и ее быстрое развитие неотделимы от имен трех представительниц русской балетной школы, которые по воле случая были однофамилицами. Это Павловы: Элиана, Анна и Ольга. Они попали в Японию разными путями, связанными с непростой судьбой каждой из них, продолжительность их пребывания в стране также не была одинаковой, но все они, каждая по-своему, оказались причастными к становлению японской балетной школы и оставили заметный след в ее истории. Однако начнем сначала.

Первый раз европейский балет на японской сцене зрители увидели в 1916 г. Выступала балетная пара из России — солисты Мариинского театра Елена Смирнова и Борис Романов. Они дали всего три концерта в Императорском театре, показали пьесы из третьего акта «Лебединого озера» и «Умирающего лебедя» Сен-Санса и другие балетные миниатюры [9 (1971), с. 248]. И хотя эти гастроли не имели особого резонанса, публику они тронули, знакомство Японии с русской балетной школой состоялось, и представлена она была достойно.

Е. А. Смирнова (1888—1934) — выпускница Петербургского театрального училища, ученица М. М. Фокина, много гастролировавшая в России и за границей. В 1909 г. она участвовала в

первом Русском сезоне в Париже, в 20-е годы вместе с мужем Б. Романовым руководила гастрольной труппой Русский романтический балет.

Б. Г. Романов (1891—1957) окончил Петербургское театральное училище (педагог М. К. Обухов), талантливый артист и балетмейстер. Как хореограф он находился под влиянием М. Фокина, его деятельность была направлена на сохранение традиций русской школы танца и пропаганду репертуара классического наследия. Он работал в качестве балетмейстера в Русском балете Дягилева, в Мариинском театре, в труппе Анны Павловой и многих других театрах мира [1, с. 471, 433].

Подлинным потрясением для театрального мира Японии явились гастроль всемирно прославленной Анны Павловой, утвердившей далеко за пределами родины мировую славу русского балета, воплотившей в своем творчестве лучшие черты русской балетной школы.

Анна Павлова (1881—1931) в 1899 г. окончила балетное отделение Петербургского театрального училища (преподаватели А. А. Облаков, Е. О. Вазем и П. А. Гердт), которое пользовалось особым покровительством царской фамилии и потому часто именовалось Императорской балетной школой. Искусство Анны Павловой было подготовлено процессами развития русского балетного театра конца XIX—начала XX в. и во многом повлияло на эти процессы. В постановках М. Петипа и Л. Иванова раскрылось многообразие ее возможностей: музыкальность и психологическая содержательность танца, эмоциональная действенность игры, широта жанрового диапазона. Анну Павлову отличал одухотворенный психологизм; «Умирающий лебедь» Сен-Санса в ее исполнении стал поэтическим символом русской хореографии той эпохи. Сама Анна Павлова говорила, что она неизменно стремилась «подчинить физические элементы танца психологической концепции. На танец я всегда пыталась накинуть воздушное покрывало поэзии, очарование которой заслоняло бы механический элемент» [2, с. 141].

Очень точное место Анны Павловой в истории балетного искусства определил Михаил Фокин: «Павлова будет мечтою многих поколений, мечтою о красоте, о радости движения, о прелести одухотворенного танца...» [2, с. 156].

С 1908 г. Анна Павлова гастролировала за рубежом. Она была виднейшей участницей Русских сезонов в Париже, положивших начало ее всемирной известности. В 1910 г. она создала свою труппу, которая с триумфальным успехом выступала во многих странах мира. До конца жизни Анна Павлова сохранила преданность русской балетной классике. Ее слава была легендарной, а подвижническое служение танцу пробудило во всем мире интерес к хореографии, дало толчок возрождению балетного театра в тех странах, где он находился в состоянии упадка, и возникновению его там, где его еще не было.

В Японию труппа Анны Павловой прибыла в сентябре

1922 г. Она состояла примерно из 20 человек, партнером Анны Павловой был представитель московской балетной школы (ученик В. Д. Тихомирова и А. А. Горского) Александр Волинин (1882—1955). Труппа выступала в Императорском театре в течение 20 дней. Программа менялась каждые четыре дня. Кроме небольших балетных номеров, таких, как «Умиравший лебедь», «Стрекоза» и «Танец снежинок» из «Щелкунчика», давали целые одноактные балеты: «Шопениану», «Пробуждение Флоры», «Зачарованное озеро». Эта программа для японских зрителей того времени казалась поразительной. Особенно всех потряс «Умиравший лебедь», все о нем только и говорили [9 (1971), с. 248—249].

Труппа прибыла в Иокогаму из Канады и отбыла из Модзи в Шанхай. Поездка была довольно тяжелой. После спектаклей в Токио труппа выступала в Иокогаме, Киото, Осаке, Кобе, Хиросиме, Фукуоке и Модзи. Только в Токио и Кобе были театры европейского типа, а в остальных городах приходилось танцевать в небольших театральных помещениях японского типа, лишенных необходимого оборудования. К тому же стояла страшная жара; сидя на полу в ожидании выступления, артисты обливались потом. Многие японки приходили на спектакли с детьми. Во время представления дети плакали, бегали по залу, лезли на сцену. Все это осложняло работу артистов. Но жаловаться в труппе было не принято, трудности стойко преодолевались.

В Токио труппа Анны Павловой делила помещение Императорского театра с труппой Кабуки, которая давала там дневные спектакли. Представители двух различных театральных миров проявляли взаимный интерес. Актеры Кабуки заходили посмотреть, как гримируются балетные артисты. Анна Павлова интересовалась сложным искусством грима и изготовления женских париков в театре Кабуки. Были и более тесные контакты с крупнейшими мастерами японского традиционного танца.

Анна Павлова в каждой стране стремилась познакомиться с национальной хореографией. И в Японии она взяла несколько уроков японского танца у Мацумото Косиро VII и Оноэ Кикугоро VI². Вместе с Павловой на этих уроках бывало по четыре-пять человек из ее труппы, и среди них англичанин Алджеранов. Рассказывают, что в 1933 г. в Лондоне он как-то раз для друзей исполнил выученный тогда японский народный танец якко-одори [4, с. 18].

Особенно теплые отношения сложились у Анны Павловой с Оноэ Кикугоро. Она бывала у него в доме, для нее специально устраивалась чайная церемония. Кикугоро, пораженный мастерством русской артистки, пытался разгадать тайну ее искусства. Чтобы во всех деталях рассмотреть, как она танцует «Умиравшего лебедя», он, переодевшись рабочим сцены, неоднократно проникал за кулисы и не отрываясь следил за каждым движением танцовщицы. Ему удалось заметить, что в последний мо-

мент, когда лебедь умирает, балерина задерживает дыхание. Когда он сообщил Анне Павловой о своем открытии, она, расстроганная, благодарила его за внимание. Так знаменитости разных народов находили общий язык и взаимопонимание [4, с. 19].

Однако не все в Японии поняли и безоговорочно приняли искусство Анны Павловой. Некоторые из числа творческой интеллигенции, считавшейся европейски образованной, высказывались о ней критически. Например, крупнейший композитор западной ориентации Ямада Косаку (1886—1965) и известнейший писатель Акутагава Рюноске (1892—1927) нашли ее «вульгарной акробаткой». Неодобрительно отнесся к ней и Исии Бакү (1890—1962), один из первых японских танцовщиков, выпускник музыкального отделения актерской школы при Императорском театре, сторонник американской школы свободного танца, противопоставлявшей себя балетной классике [9 (1971), с. 249].

Однако подавляющее большинство зрителей было покорено Анной Павловой. Ее выступления оказали большое влияние и на деятелей японского традиционного танца. Знакомство с искусством профессиональных мастеров европейского танца послужило импульсом к обновлению и развитию мира *бүё*. В Японии развернулось движение за модернизацию традиционного танца, за создание танцев, соответствующих новой эпохе (ата-расии *бүё ундо*). В нем приняли участие многие выдающиеся деятели японской хореографии: Оноэ Кикугоро VI, Ханаяги Дзюсукэ II, Фудзима Сидзуэ и др.

Японские танцы, созданные в этот период, имеют несколько иной облик и в отличие от классических *бүё* называются *син-бүё* (новые традиционные танцы). Но *синбүё* не являются подражанием западному танцу, они основаны на национальной хореографии. В них лишь немного изменились техника и характер, наметилась тенденция к общему оживлению темпа. Делались попытки создания новых сценических национальных танцев, отделенных от песенного сопровождения. А крупнейший актер Кабуки Итикава Энноске II (1888—1963) под влиянием русской балетной школы создал одну из своих лучших работ, прочно вошедшую в репертуар театра, — танцевальную пьесу «Куродзука», в которой творчески применил заимствованный у русских более свободный подход к использованию сценического пространства.

Большой вклад в развитие балетного искусства в Японии внесла Элиана Павлова (1899—1941). Ее роль иногда несколько недооценивается, — возможно, потому, что она не была выпускницей ни одного из знаменитых русских хореографических училищ. Она родилась в аристократической семье и начиная с восьмилетнего возраста в течение десяти лет брала частные уроки у одного из педагогов Петербургского театрального училища, т. е. фактически прошла полный курс балетной школы.

Но отсутствие официальной марки сильно затрудняло ее продвижение в балетном мире.

Элиана Павлова приехала в Японию в 1920 г., раньше своей легендарной соотечественницы, но до нашумевших гастролей прославленной балерины сфера ее деятельности была весьма ограниченной, так как почва для зарождения балета в Японии была еще не подготовлена.

Первые шаги Элианы Павловой в балетной сфере были очень трудными. В Харбине, куда после революции она выехала с матерью и младшей сестрой Надеждой, она около полугода пыталась заработать на жизнь, давая уроки балета, но безуспешно. В поисках выхода из тяжелого положения Павловы перебрались в Шанхай. Однако и там было не легче. Элиане с трудом удалось получить возможность иногда выступать перед публикой в Шанхае, Пекине и Дальнем. Но это тоже не могло прокормить семью.

Примерно через год Элиана, оставив в Шанхае мать и сестру, отправилась на заработки в Японию и поселилась в Иокогаме. Она пыталась устроиться на работу в Императорский театр, не получилось: там предпочитали знаменитостей и отказались взять танцовщицу без имени.

Знакомые японцы сочувствовали бедственному положению Элианы Павловой и через одного торговца музыкальными инструментами в Иокогаме устроили ей выступление в сборном концерте на сцене небольшого театра. Около года спустя в Японию приехала американская группа танца модерн. Благодаря помощи знакомых Элиане удалось выступить вместе с этой группой, хотя ее классический «Умирающий лебедь» резко контрастировал с остальными номерами программ концерта.

В ожидании вестей от сестры Надежда Павлова начала брать уроки классического танца у проживавшей в то время в Шанхае русской балерины Куличевской³. Вместе с Надей брала уроки и стала ее близкой подругой в дальнейшем известная японская танцовщица Каваками Судзуко.

У Элианы Павловой с ее классическим репертуаром не было надежды пробиться в Японии на сцену. Интерес к европейскому танцу среди широкого зрителя еще не возник, желающих учиться классическому балету также пока не было. Помог случай. Президент компании «Асано сэменто», крупный предприниматель Асано Сонтиро, идя в ногу с новыми веяниями, решил, что его дочерям и сыновьям следует брать уроки европейских балльных танцев. В качестве преподавателя ему рекомендовали Элиану Павлову. Асано предоставил Элиане за умеренную плату помещение для занятий на верхнем этаже здания управления его компании в Иокогаме. Там Элиана устроила скромную балетную студию, где в ожидании лучших времен стала преподавать танцы, главным образом балльные. У нее появился постоянный заработок, и она смогла вызвать из Шанхая мать и сестру.

Желающих учиться бальным танцам оказалось довольно много. Группу посещало более 30 человек. А после гастролей Анны Павловой появились и первые энтузиасты, решившие начать серьезные занятия классическим балетом. Через несколько лет Элиана смогла открыть в Камакуре небольшую балетную школу, которая явилась первым ростком японского балетного искусства. Некоторое время Элиана Павлова для удобства учеников арендовала также зал в центре Токио, где и проводила занятия в утренние часы [8, с. 126—127].

Элиане Павловой удалось воспитать ряд способных танцовщиков и танцовщиц, многие из которых в дальнейшем стали пионерами балетного мира Японии. Среди них такие известные имена, как Эгава Коити, Фудзита Сигэру, Хаттори Тизэко, Адзума Юсаку, Татибана Акико, Масэ (Манасэ) Тамако, Каитани Яоко, Симата Хироси, Кондо Рэйко, Отаки Айко, Мацуока Мидори, Такаока Мари и др. Эти люди были ведущими деятелями японского балетного искусства в довоенные годы и составили ядро балетного мира послевоенной Японии [11 (1974), с. 97—98].

В 1925 г. Элиана Павлова организовала балетную труппу и начала выступать с ней перед публикой в небольшом театре «Хакугёдза» в квартале развлечений в Синдзюку. В июле 1926 г. труппа Элианы Павловой участвовала в токийском фестивале танца в Хибия, а в сентябре в зале Аояма кайкан был устроен вечер балета с участием знаменитого оркестра под управлением Энрико Росси. Были показаны хореографические миниатюры, исполненные Павловой или поставленные под ее руководством. Среди них: «Умирающий лебедь», «Весенние голоса», «Ноктюрн», «Негритянский танец», «Юдифь» и др. [8, с. 128]. В то время балетных спектаклей в практике японского театрального мира еще не было. Исключением являлась лишь поставленная Павловой «Шопениана».

В 1937 г. Элиана Павлова официально приняла японское подданство и имя Росима Эрико. В годы войны многих деятелей искусства стали отправлять на поля сражений для выступлений перед японскими солдатами. В 1941 г. в такую вынужденную поездку отправилась Элиана Павлова и не вернулась из нее. В Нанкине она умерла от столбняка. Ее смерть была чувствительным ударом для японского балетного мира. Прах Элианы Павловой был привезен в Камакуру и торжественно захоронен за счет города. Так почтили ее заслуги в области балетного искусства Японии [9 (1974), с. 98].

Надежда Павлова не была ни балериной, ни профессиональным педагогом, но она по мере сил продолжала дело сестры и не прервала обучения японской молодежи балетному искусству. Школа в Камакуре функционировала до самой ее смерти в 1982 г.

Элиана Павлова посеяла первые семена классического балета в Японии и вырастила первые сильные всходы. Можно

сказать без преувеличения, что фундамент японской балетной школы был заложен учениками Элианы Павловой. В их число не входил лишь Комаки Масахидэ, у которого были свои достаточно сильные русские корни, но речь об этом у нас пойдет впереди.

Третья Павлова — Ольга (1907—1981), более известная в Японии по своей сценической фамилии Сапфирова, — оставила заметный след в истории японской балетной школы. Ее творческая и педагогическая деятельность в Японии началась в 1936 г. и продолжалась более 20 лет. Эта деятельность носила систематический и профессиональный с точки зрения методики характер. Ольга Павлова подготовила такие учебные пособия по классическому балету, как «Хрестоматия по балету» («Барэ токухон»), выдержавшая с 1955 по 1980 г. три издания, и «Молодежи, посвятившей себя балету» («Барэ о кокодзасу вакай хитотати э»), вышедшая в 1980 г. и содержащая много ценных практических советов. С именем Сапфировой связана активная деятельность компании Нитигэки по развитию и распространению классического балета в Японии — так называемая балетная эпоха Нитигэки (Нитигэки барэ-но дзидай).

Ольга Павлова родилась в Петербурге. Некоторое время она посещала частную балетную школу, затем поступила в Школу русского балета, которая в начале 20-х годов была организована в Петрограде известным искусствоведом и балетным критиком А. Л. Волынским (1865—1926). В 1925 г. школа Волынского была закрыта, а наиболее способные ученики, в том числе и Ольга Павлова, приняты на открывшиеся в 1924 г. вечерние курсы при Ленинградском хореографическом училище. На этих курсах занимались или совершенствовались талантливые «переростки» и молодые люди, пришедшие из других школ.

Среди тех, с кем вместе довелось учиться Ольге Павловой, такие звезды советского балета, как Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев и Сергей Корень. Преподавательский состав был тот же, что и в основном училище. Классический танец вели М. А. Кожухова⁴ и М. Ф. Романова⁵, а характерный — А. В. Ширяев⁶ и А. М. Монахов⁷. Общее руководство обучением осуществлял В. А. Семенов⁸.

По окончании училища в 1928 г. Ольга Павлова ни в один из крупных театров не попала, ее зачислили в труппу гастрольного театра оперы и балета, с которой она побывала во многих республиках и самых отдаленных уголках Советского Союза. В 1932 г. Ольга Павлова познакомилась с японским дипломатом Симидзу Такэхиса⁹ и через год вышла за него замуж. Уже после замужества, планируя свой отъезд в Японию, она в Москве брала частные уроки у своей прежней преподавательницы М. А. Кожуховой и таких крупных специалистов в области балета, как Н. И. Тарасов¹⁰ и В. А. Семенов. Под их руководством она подготовила знаменитого «Умирающего лебедя» и многие другие балетные миниатюры, которые в дальнейшем широко

ко использовала в своей педагогической и балетмейстерской деятельности, как и ценные методические указания опытных наставников. В 1936 г. Ольга Павлова уехала с мужем в Японию [8, с. 212—213]. В Японии она взяла себе сценическое имя Ольга Сапфирова, чтобы избежать недоразумений, так как носила одну фамилию с «богиней классического балета» Анной Павловой. Правда, в годы войны Ольга выступала под фамилией своего мужа — Симидзу. С первого же года своего пребывания в Японии она начала сотрудничать с танцевальной группой ревю Нитигэки. Их шоу включало самые разнообразные номера, иногда даже классический балет. В 1936 г. Ольга поставила для них танец четырех лебедей из «Лебединого озера». В том же году она была официально приглашена на работу в Нитигэки. Это не было для нее неожиданностью, поскольку ее возможность работы в Нитигэки была обговорена еще в Москве, когда туда приезжал президент компании Кобаяси Итидзо.

Первое выступление Ольги Сапфировой на японской сцене состоялось осенью 1936 г. в театре «Тохо гэкидзё». В сборном концерте она исполнила «Умирающего лебедя» и несколько подготовленных еще в Москве номеров.

Впервые программу для очередного шоу труппы Нитигэки Ольга Сапфирова подготовила в августе 1937 г., из танцевальной группы она отобрала 15 девушек и создала балетную секцию. В эту секцию вошли ставшие в дальнейшем знаменитыми балеринами и педагогами Мацуо Акэми, Мацуяма Микико и др. Ольга Сапфирова выступала в качестве балетмейстера и ведущей солистки. Программа называлась «Русский балет. Проба» («Россия барэ-но кокороми»). Зрелище состояло из нескольких отдельных номеров и носило развлекательный характер. Оно включало хоровое исполнение русских песен, под которое танцевали девушки группы, а также чисто балетные номера: «Вальс-каприс» Рубинштейна, вариации из «Лебединого озера» и хореографическую фантазию «Русская» на музыку Чайковского. Представление вызвало благожелательные отклики прессы [14, с. 127—131].

Первая удача воодушевила и Ольгу Сапфирову, и администрацию Нитигэки. Через два месяца было подготовлено второе балетное шоу, которое называлось «Классический балет. Проба» («Котэн барэ-но кокороми»). В качестве балетмейстера и главной солистки опять выступала Ольга Сапфирова. На этот раз программу составили галантные танцы — менуэт, гавот, вальс с вариациями, объединенные общей темой «Версаль», и украинские народные танцы (включая казачок), сведенные в хореографическую картину «Украинская осень». Зрелище для японского зрителя выглядело экзотичным, и пресса снова была к нему благосклонна. Отмечалась его новизна, красочность и особенно техника Ольги Сапфировой, которая прямо связывалась с ее русской школой, давшей миру множество балетных

светил [14, с. 134—140]. Партнером Сапфировой был ученик Элианы Павловой Адзума Юсаку. Он работал в Нитигэки как танцовщик, педагог и постановщик еще до ее появления, но сотрудничество с русской балериной его многому научило и способствовало успеху дальнейшей деятельности.

В 1938—1940 гг. Сапфирова подготовила еще несколько балетных шоу, в которых причудливо переплетались части из классических балетов в академической постановке, хореографические фантазии, навеянные Ольге Павловой впечатлениями от гастрольных поездок по различным республикам Советского Союза, и танцевальные картинки, созданные под влиянием общей атмосферы милитаристского угара в стране, связанной с началом второй мировой войны [8, с. 215—216].

Ольга Сапфирова широко использовала материал балетных постановок, с которыми познакомилась в годы учебы в Ленинграде и в Москве. Это позволило ей включить в программу развлекательных шоу несколько русских одноактных балетов и сцены из известных классических балетов: «Египетские ночи» (1938), «Кавказский пленник» (1939), половецкие пляски из «Князя Игоря» (1939), отрывки из «Лебединого озера» и «Щелкунчика», «Шехерезады» (1942). Эти спектакли были отмечены театральной критикой как заметно повысившие общий уровень шоу Нитигэки.

С февраля 1944 г. в связи с военной мобилизацией всех сил нации деятельность зрелищных предприятий в Японии была прекращена и возобновилась лишь после окончания войны. Труппа Нитигэки снова начала функционировать с осени 1945 г. Продолжила в ней свою работу и Ольга Сапфирова. Качественных перемен в ее деятельности не произошло. В 1957 г. она перестала выступать. В 1960—1963 гг. она выезжала в Польшу с мужем по дипломатической линии. После возвращения в Японию она почти совсем отошла от балетного мира. Единственным исключением была ее последняя ученица Сато Тосико, занятия с которой Сапфирова продолжала до самой смерти в 1981 г.

Сато Тосико стала балериной. Она выступает на балетной сцене в Саппоро, руководит несколькими балетными студиями в Саппоро и его окрестностях. В 1987 г. она выпустила книгу воспоминаний о своем педагоге «Балерина из северной страны Ольга Сапфирова», в которой высоко оценивает роль Сапфировой в распространении традиций русского балетного искусства, воспитании целого поколения японских артистов балета, утверждении русской балетной школы в качестве эталонной, в формировании японской балетной школы. Ученики Сапфировой каждый год устраивают вечер памяти балерины, в программе которого показывают балетные номера, исполнявшиеся и поставленные ею.

Особый интерес в деятельности Ольги Сапфировой представляют ее книги, написанные по-русски и переведенные на

японский язык ее мужем. Они содержат много интересных сведений об известнейших деятелях русского и советского балетного искусства, дают представление о жизни советского балетного мира 20—30-х годов, подробно освещают мир балета в Японии в период его зарождения и становления. Кроме того, в них систематически изложен ценный материал по методике преподавания классического танца в балетных школах с разбивкой по годам обучения. Интересно, что в практический обиход преподавателей балета она вводит русские термины, такие, как «поддержка», «прыжок», «скачок», «полет», «заноска» и т. д. В книгах много фотографий и рисунков, иллюстрирующих основные положения ног, рук, головы и корпуса ученика в процессе обучения. Подробно описаны базисные движения и позы, сформулированы отличительные черты русской балетной школы. Наличие таких книг на японском языке, несомненно, является ценным подспорьем для многочисленных преподавателей классического балета в Японии и для еще более многочисленных учеников.

Свой вклад в становление искусства балета в Японии сделали и другие представительницы русской балетной школы, работавшие в Японии и за ее пределами примерно в то же время, что и Павловы. Одной из них была Клавдия Куличевская. Окончив Петербургское театральное училище, она работала в труппе Мариинского театра сначала как танцовщица, выдающаяся исполнительница виртуозных вариаций, а с 1901 г. как педагог и балетмейстер. Некоторое время она была репетитором Анны Павловой. В 1917 г. она вместе с мужем-дипломатом, покинув родину, уехала в Японию, а затем перебралась в Шанхай, где давала уроки классического балета. У Куличевской было около десяти учеников, большей частью уже известные балерины, старавшиеся поддержать свой профессиональный уровень, но были и начинающие, например сестра Элианы Павловой — Надежда. Самой молодой в группе была японка Каваками Судзуко, мечтавшая стать второй Анной Павловой, занимавшаяся классическим танцем с редкостным рвением и в дальнейшем добившаяся значительных успехов на балетном поприще в Японии и за рубежом [8, с. 124].

В 1921 г. Куличевская организовала небольшую труппу из шести человек и выехала на гастроли в Японию. Ей самой было уже 60 лет, и она не танцевала. Гастроли этой труппы прошли почти незамеченными. Выступали они в Иокогаме, Токио, Киото, Кобе и Нагасаки, сведений о программе не сохранилось. Говорили, что некоторое время труппа Куличевской в сопровождении балалаечников выступала между сеансами в кинотеатре «Никкацу» в районе Тораномон в Токио.

Когда в 1922 г. Анна Павлова приехала в Шанхай, она нашла свою соотечественницу в крайней бедности. Чтобы как-то поддержать своего бывшего репетитора, Павлова передала ей довольно крупную сумму денег. Однако Куличевская так и не

смогла вырваться из нужды. В 1923 г. ее не стало. По некоторым сведениям, Куличевская умерла в Токио, но Каваками Судзуко утверждает, что это произошло в Шанхае и что она присутствовала на скромных похоронах своей учительницы [9 (1971), с. 250—252].

В 1924 г. в Японию приехала очень сильная балерина Ксения Маклецова (род. в 1890 г.). В 1908 г. она окончила Московское театральное училище (педагог В. Д. Тихомиров), до 1919 г. работала в Большом и Мариинском театрах, исполняла ведущие партии во многих известных балетах. В 1919—1923 гг. гастролировала за границей, танцевала в труппе Русский балет Дягилева. В 1923 г. она отправилась в турне по странам Востока вместе с мужем Давидом Винесом, который в свое время был лучшим танцовщиком Петербургского музыкального театра, а в этой поездке выступал в качестве ее партнера.

Более года Маклецова работала в качестве педагога в Осаке в труппе Сётику гакугэкидан (Музыкальная драма Сётику). До ее приезда танцевальной группой этой труппы руководили ученики Элианы Павловой — Эгава Коити и Фудзита Сигэру. Приезд нового, энергичного педагога сразу повысил общий уровень занятий. Среди учениц Маклецовой были Минами Эйко, в будущем преподаватель хореографии в компании «Никкацу», и Асука Акико, лучшая балерина труппы, талант которой особенно ярко проявился в ходе занятий с приезжей знаменитостью [8, с. 152].

В 1925 г. Маклецова и Винес выступали на сценах столичных театров «Кабукидза» и «Хонгодза». В сопровождении оркестра под управлением Ямада Косаку они показали два шедевра хореографии М. Фокина: сказочно прекрасную, опаленную «Жар-птицу» и нежное, ускользающее хрупкое «Видение розы». Маклецова была очень техничной балериной, одной из немногих в то время выполнявшей 32 фуэте, и она охотно демонстрировала этот редкий, особенно для Японии, технический прием [9 (1971), с. 250].

Маклецова, обладавшая многими сценическими достоинствами, выступала как ведущая солистка с осакской труппой Сётику гакугэкидан. Они подготовили и показали «Сильфиду» (хореография М. И. Петипа, по Ф. Тальони) и «Лебединое озеро» (хореография Л. И. Иванова и М. И. Петипа). Это был первый случай выступления японских артистов балета совместно с мастером мирового класса. Опыт был весьма ценным и в дальнейшем широко использовался различными балетными труппами Японии как действенный стимул для повышения общего художественного уровня [9 (1971), с. 6].

Еще одной русской балериной, содействовавшей становлению и развитию балетной школы в Японии, была Елена Осовская, ученица знаменитого Энрико Чеккети (1850—1928), преподававшего в Петербургском театральном училище, бывшего главным педагогом-репетитором Русского балета Дя-

гилева, учителем Анны Павловой. Осовская выступала на сцене Мариинского и других крупных театров. В Японию она приехала с мужем, дирижером, и стала постоянным педагогом в труппе реву Такарадзука.

Благодаря руководству Осовской многие из выпускниц школы Такарадзука в дальнейшем стали грамотными специалистами в области балета. Кроме того, с ее помощью труппа Такарадзука получила возможность ставить целые балеты. Первым таким балетом, поставленным Осовской в 1926 г., были полоческие пляски из оперы «Князь Игорь» (хореография М. Фокина), показанные в Японии через 16 лет после их парижской премьеры в Русском балете Дягилева. Вскоре труппа Такарадзука подготовила и показала еще несколько балетов: «Сон в летнюю ночь» (1926 г., хореография М. Фокина), «Послеполуденный отдых фавна» (1929 г., хореография В. Ф. Нижинского), «Фауст» (хореография М. Фокина), «Ночь на Лысой горе» (1931 г., хореография А. А. Горского) и др. Японские критики высоко оценили эти постановки, которые «открыли мир балета в Такарадзука» [9 (1971), с. 7—8].

На формирование японской балетной школы оказали влияние и те русские педагоги, которые в Японии не работали, но были учителями и наставниками японских танцовщиков. К их числу относятся Елизавета Квятковская и Александра Данилова. Каждая из них подготовила только по одному ученику из Японии. И эти талантливые, творчески активные ученики внесли свой заметный вклад в становление и развитие японского балетного искусства.

Одним из последних и любимых учеников Елизаветы Квятковской был Комаки Масахидэ (род. в 1914 г.), ставший в дальнейшем известным артистом, педагогом и театральным деятелем. У Квятковской он учился в 1936—1941 гг. в Харбинской школе музыки и балета. После окончания школы, с 1941 по 1946 г., он был ведущим танцовщиком труппы Русский балет в Шанхае, репертуар которой почти полностью повторял репертуар труппы Русский балет Дягилева. В 1946 г. Комаки вернулся в Японию и организовал Токийскую балетную труппу (Токё барэдан), где осуществил первую послевоенную постановку «Лебединого озера» (1946 г.). В 1947 г. Комаки создал и возглавил свою балетную школу и труппу Комаки барэдан в Токио. С его именем связана первая постановка в Японии таких классических балетов, как «Коппелия» (1947 г.), «Петрушка» (1950 г.), «Павильон Армиды» (1968 г.) и др. Во многих из них он исполнил ведущие партии. Комаки является бессменным вице-президентом созданной в 1958 г. Японской балетной ассоциации (Нихон барэ кёкай), которая объединила ведущих деятелей балетного искусства современной Японии.

Сведения о Квятковской почерпнуты из воспоминаний Комаки. К сожалению, их немного и они недостаточно конкретны. Квятковская была русской польского происхождения, в

30-е годы, когда у нее учился Комаки, ей было уже за 50 лет. Ее педагогом был, как пишет Комаки, один из крупнейших хореографов конца XIX—начала XX в., Иогансон¹¹, правда, не ясно, где и когда она у него училась. Потом она была прима-балериной в Варшавском, а затем в Одесском театре. В 1917 г., сразу после Октябрьской революции, Квятковская покинула Россию и обосновалась в Харбине, где стала преподавателем балета в городской школе. Занятия она строила по методике русской школы, и большую часть учащихся составляли русские. Комаки был единственным японцем в школе. Книги Комаки «Монолог Петрушки» и «Приглашение к балету» полны ностальгических воспоминаний о харбинской школе и о шанхайской труппе Русский балет. Он вспоминает Харбин, городской собор, реку Сунгари, улицу Китайскую, где жили русские, где были русские рестораны, где играли русские музыканты, театр Модерн, где работала балетмейстером Квятковская и постоянно крутились ее ученики, принимавшие участие в оперных массовках и балетных спектаклях.

Русская обстановка, русская среда, русское имя Костя, которым его называли в то время учительница, соученики и друзья, русская школа, русская музыка и русский репертуар шанхайской труппы Русский балет—все это сформировало личность артиста и позволяет говорить о русских корнях Комаки в искусстве балета.

В своей долгой артистической карьере Комаки работал со многими выдающимися балеринами разных стран, творческое содружество с ними ему давало очень много, но человеком, сформировавшим его характер, сущность, натуру (он употребляет слово «кондзё»), он считает свою учительницу Елизавету Квятковскую. В книге «Приглашение к балету» Комаки приводит любопытное толкование слова «кондзё» [6, с. 11—12]. В трактате одного кангакуся (представителя научного направления китайской ориентации) времен Токугава первая половина слова объясняется как «корень», «начало», «опора», вторая половина — «дух», «душа», «жизнь». Так что в целом слово «кондзё» можно понимать как «начало души», «основа жизни», т. е. корни человеческого существа. И они у Комаки русские. Он сам говорит: «Если во мне есть какой-то индивидуальный характер, то это результат влияния школы Квятковской. Мои достижения были бы абсолютно невозможны, если бы у меня не было духовного родства с педагогом, я никогда не смог бы стать настоящим артистом» [6, с. 12].

Комаки с благодарностью вспоминает, что его старая учительница, решившая уйти в монастырь, оттягивала исполнение своего решения и занималась с ним, вкладывая душу в занятия, чтобы сделать из него настоящего танцовщика. В день окончания им школы Квятковская собрала у себя дома весь последний выпуск — шесть человек — и устроила прощальный вечер. Она приготовила подарки для каждого из своих питом-

цев: балетные туфли, ноты, театральные костюмы. Комаки получил кастаньеты и испанскую шляпу, которые хранит до сих пор. Навсегда запомнил он и слова, обращенные к нему: «Костя, ты был очень прилежным учеником. Благодаря тебе я изменила свое мнение о японцах. Я увидела, что японцы, как и мы, любят искусство и служат красоте. Ты уже вполне законченный, прекрасный танцовщик, и моя последняя работа завершена. Балет — не личное дело каждого. Я выполнила свой долг перед будущим поколением и теперь могу спокойно уйти в монастырь» [6, с. 13].

Теплоту этого прощания Комаки навсегда сохранил в сердце, он гордился, что был одним из последних учеников Квятковской, и считал, что занятия с ней сделали его причастным к знаменитой школе Иогансона, хранителем и носителем традиции русской балетной классики [6, с. 15].

В классе Александры Даниловой в США в 1954—1955 гг. совершенствовалась Маки Асами (род. в 1934 г.). Маки не написала воспоминаний, и рассказ о ее учительнице лишен лирической окраски, но учительница у нее была замечательная. Александра Данилова (род. в 1904 г.) окончила Петроградское театральное училище (педагоги Е. П. Гердт и В. А. Семенов). В 1921—1924 гг. была ведущей солисткой Петроградского театра оперы и балета. В 1924 г. уехала за границу и поступила в труппу Русский балет Дягилева, где работала до 1929 г. и занимала видное положение. С 1929 по 1954 г. выступала в составе различных французских и американских трупп. Потом организовала собственную труппу. В 1957 г. оставила сцену и занялась возобновлением балетов классического наследия в различных театрах. Она была выдающейся классической танцовщицей, принесшей традиции русского исполнительского искусства в балетный мир США.

Мы хотели ограничиться только первым поколением учеников русских педагогов. Маки же фактически уже второе, поскольку начала заниматься балетом в школе своей матери — известной балерины Татибана Акико (1907—1971), ученицы Элианы Павловой.

Татибана Акико в 1952 г. основала первую в Японии балетную школу (Татибана барэ гакко), имевшую статус юридического лица, затем она создала балетную труппу (Татибана барэдан) и руководила ею. Ее педагогическая деятельность была весьма плодотворной. Кроме своей дочери Маки Асами, играющей заметную роль в театральной жизни Японии, она вырастила таких известных в современном балетном мире танцовщиц, как Охара Эйко, Морисита Ёко, Окамото Кацуко и др. Успешной была и ее балетмейстерская деятельность. За заслуги в развитии балетного искусства Японии она была награждена орденом Императорской короны IV степени [9 (1971), с. 14].

Маки Асами известна как хореограф, активно работающий

на телевидении. После смерти матери в 1971 г. она стала директором ее балетной школы.

Самое большое число старейших деятелей японского балетного мира подготовила первая наставница — Элиана Павлова. Среди ее учеников немало крупных фигур, составляющих ядро этого мира.

Хаттори Тиэко — первый президент Японской балетной ассоциации. Ее называли мамой японского балета. Она родилась в 1908 г. во Владивостоке и начала занятия балетом под руководством Рудзинского, выпускника Петербургского театрального училища. В 1925 г. она приехала в Японию и поступила в школу Элианы Павловой, а затем стала одной из танцовщиц ее балетной труппы. В 1944 г. она вместе с Симада Хироси, также учеником Элианы Павловой, организовала балетную школу и труппу Хаттори—Симада (Хаттори—Симада барэдан), где выросли многие японские артисты и хореографы [9 (1971), с. 15]. Ее скоропостижная смерть в 1984 г. была тяжелым ударом для японского балетного мира. Ушел из жизни человек, беззаветно преданный своему делу. Хаттори умерла во время репетиции, когда ассоциация готовила большой всеяпонский объединенный вечер артистов балета. Члены ассоциации решили почтить ее память, завершив начатое ею дело. Старый друг и соратник Хаттори — Симада Хироси сменил ее на посту президента ассоциации, и работа продолжалась [5, с. 5].

Симада Хироси (род. в 1919 г.) — один из первых танцовщиков в Японии, утвердивших позиции мужского танца в классическом балете. После окончания школы он становится ведущим артистом и исполняет почти все главные роли в классических балетах. После 1944 г. преподает в балетной школе Хаттори—Симада, успешно выступает как хореограф, ведет активную деятельность в качестве директора Японской балетной ассоциации [9 (1971), с. 19].

Еще одной выдающейся ученицей Элианы Павловой была Каитани Яоко (род. в 1921 г.). В ее репертуаре — «Умирающий лебедь», ведущие партии в классических балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Шехерезада», «Жизель», «Корсар» и др. В 1961 г. по приглашению Министерства культуры СССР она проходила стажировку в Большом театре в Москве. В 1965 г. она основала свою театральную школу — Каитани гэйдзюцу гакуин — и стала ее генеральным директором. За достижения в исполнительской деятельности она неоднократно удостоивалась почетных наград [15].

Из учениц Ольги Сапфировой наиболее творчески активны Мацуо Акэми и Мацуяма Микико.

Мацуо Акэми (род. в 1918 г.) училась у Ольги Сапфировой и Адзума Юсаку в балетной группе Нитигэки, проявила незаурядные способности и исполняла сольные партии в спектаклях труппы. С 1939 г. она работала в балетной труппе Адзума Юсаку, с 1946 г. — в Токийской балетной труппе. Мацуо Акэми

исполнила ряд ролей в классических балетах, в том числе главные партии в «Лебедином озере» и «Сильфиде». В 1951 г. Мацуо Акэми организовала свою балетную труппу, осуществила первую постановку «Жизели» в Японии и исполнила в ней заглавную партию. С 1953 г. она с успехом ставит и исполняет танцы в своей труппе и на телевидении. У нее пять балетных школ в Токио и его окрестностях, более 300 учеников [15].

Мацуяма Микико (род. в 1923 г.) занималась балетом в танцевальной секции труппы Нитигэки под руководством Ольги Сапфировой и Адзума Юсаку. Ее отличала склонность к строгой балетной классике в сочетании с творческим подходом к хореографическому материалу. С 1943 г. она работала ведущей солисткой в балетной труппе Адзума Юсаку, в 1948 г. основала и возглавила свою балетную школу и труппу Мацуяма барэдан, поставила «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящую красавицу», «Коппелию», «Жизель» и исполнила главные партии в них. Впервые в Японии было поставлено еще несколько советских балетов, в том числе «Бахчисарайский фонтан» (1957 г.), «Отелло» (1961 г.). Мацуяма поставила ряд оригинальных японских балетов и танцевала в них. Ее работы отмечены премиями Японского фестиваля искусств и министерства просвещения. Балетная труппа Мацуяма выезжала на гастроли в Европу и КНР. Мацуяма Микико — вице-президент Японской балетной ассоциации [15].

Следующий непосредственный контакт японского балетного мира с русской и советской балетной школой относится к послевоенному периоду. Но к этому времени японская балетная школа достигла уже заметных успехов, и говорить о ее корнях теперь не приходится, появились победы, сильная молодая поросль — ученики второго и третьего поколений.

В 1960 г. в Токио была создана Балетная школа памяти П. И. Чайковского, преподавать в которой пригласили советских специалистов. За четыре года существования школа подготовила группу сильных танцовщиков, образовавших ядро основанной в 1964 г. труппы Токио-балет (Токё барэдан). В репертуаре труппы кроме классических балетов есть новые, в которых использованы современная музыка и национальный хореографический материал. Широкую известность получили балеты «Маримо» и «Принцесса Кагуя», поставленные советским балетмейстером А. Варламовым по мотивам японских народных преданий. Немало удач отмечает критика и среди работ японских хореографов. Труппа Токио-балет не только регулярно выступает на японской сцене, но и выезжает на гастроли в другие страны. В 1966, 1970 и 1978 гг. с ее искусством познакомились советские зрители.

Широкую деятельность развернула созданная в 1958 г. Японская балетная ассоциация. Одна из ее основных забот — постановка больших балетов объединенными усилиями артистов различных частных трупп, которые в одиночку не в со-

стоянии с этим справиться. Для осуществления таких постановок ассоциация широко использует материальную поддержку Управления культуры при министерстве просвещения, муниципальных властей, газетных компаний и других организаций. Начиная с 1963 г. ассоциация устраивает ежегодные фестивали балетного искусства, на которых ведущие хореографы Японии демонстрируют свои достижения в области балетного искусства. С целью распространения знаний о балете среди широкой публики ассоциация наладила регулярный выпуск ежегодника «Нихон барэ нэнкан» и других печатных изданий по балетной тематике.

Об уровне развития японской балетной школы говорят успехи ее представителей на международных балетных конкурсах. В 1969 г. на Первом международном конкурсе артистов балета в Москве Фукагава Хидэо получил одну из вторых премий, а балетная пара Ясуда Юкико и Дзюн Исия удостоена третьей премии. В 1970 г. жюри Международного фестиваля танца в Париже отметило золотой наградой успех балетмейстера Китахара Хидэтэру. В 1974 г. на Международном балетном конкурсе в Варне Морисита Ёко заняла первое место. В 1984 г. на I Международном балетном конкурсе в Париже Ивагэ Тихару получила серебряную медаль. В 1985 г. на Пятом международном конкурсе артистов балета в Москве серебряная медаль досталась Моримото Юко.

В Японии регулярно гастрوليруют все крупнейшие балетные коллективы мира, в том числе советские: балет Большого театра, Ленинградский балет, Киевский балет, балетная труппа Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и др. Советские артисты и хореографы оказывают действенную помощь балетным школам и коллективам Японии. Нередко наши ведущие балерины и балетные пары принимают участие в спектаклях японских трупп.

С 1976 г. в Японии регулярно проводятся международные балетные конкурсы, на которые съезжаются известнейшие педагоги и хореографы, а также талантливая молодежь из многих стран мира. Советские молодые артисты балета и наши крупнейшие мастера принимают самое активное участие в этих встречах. Все это способствует быстрому развитию искусства балета в Японии и других странах, где балет еще не завоевал достаточно сильных позиций.

Подводя итоги, можно сказать, что быстрое формирование и распространение балетного искусства в современной Японии не является случайным. Оно подготовлено целой плеядой самоотверженных служителей балета, возвращенных на традициях русской школы. Их активная и последовательная деятельность способствовала также воспитанию зрителей, что является залогом дальнейшего прогресса в развитии японской балетной школы и новых творческих сил японского балетного мира.

Примечания

¹ Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — русский театральный деятель. Занимался также музыкой и живописью. С 1909 по 1913 г. был организатором проведения ежегодных Русских сезонов в Париже и других культурных центрах Западной Европы, ставших триумфом русского балета и оказавших огромное влияние на последующее развитие мировой хореографии. В 1911 г. он создал постоянную труппу Русский балет Дягилева, которая почти два десятилетия находилась в центре художественной жизни Запада [1, с. 198, 443].

² В театре Кабуки сценические имена наследуются сыном или усыновленным учеником. Цифра у имени означает порядковый номер в данной актерской династии.

³ Куличевская Клавдия Михайловна (1861—1923) — русская артистка балета, педагог и балетмейстер, окончила Петербургское театральное училище, работала в труппе Мариинского театра. С 1918 г. жила за рубежом [1, с. 281].

⁴ Кожухова Мария Алексеевна (1897—1959) — артистка и педагог, выпускница Петербургского театрального училища (ученица К. М. Куличевской). В 1919—1933 гг. преподавала в Петроградском (Ленинградском) хореографическом училище, в 1933—1959 гг. — в Московском.

⁵ Романова Мария Федоровна (1886—1954) — артистка и педагог, окончила Петербургское театральное училище. Работала в Мариинском театре, с 1917 г. — педагог Петроградского (Ленинградского) хореографического училища. Мать Г. С. Улановой.

⁶ Ширяев Александр Викторович (1861—1941) — артист, педагог, балетмейстер. Окончил Петербургское театральное училище (педагоги Л. И. Иванов, М. И. Петипа, П. А. Гердт, П. К. Карсавин), характерный танцовщик в Мариинском театре, создатель класса характерного танца, с 1918 г. — педагог Петроградского (Ленинградского) хореографического училища.

⁷ Монахов Александр Михайлович (1884—1945) — артист и педагог. Окончил Петербургское театральное училище (педагоги П. А. Гердт, П. К. Карсавин, Н. Г. Легат и А. В. Ширяев), артист Мариинского театра, блестящий характерный танцовщик, один из создателей школы русского характерного танца.

⁸ Семенов Виктор Александрович (1892—1944) — артист и педагог. Окончил Петербургское театральное училище (педагог М. К. Обухов), в 1913—1931 гг. преподавал в Петербургском, Петроградском (Ленинградском) театральном училище, позднее — в Московском хореографическом училище.

⁹ Симидзу Такэхиса (1904—1981). В 1926 г. окончил русское отделение Токийского института иностранных языков, в том же году выезжал в Ленинград как сотрудник МИД. В 1929—1936 гг. был сотрудником японского посольства в Москве. В 1960—1963 гг. находился на дипломатической работе в Польше. Написал ряд книг: «История основания Русского государства», «Последние дни Романовых», «Советский Союз и русские», «Советский Союз и русско-японская война», «Ленин и Симодский договор», «Война Советского Союза против Японии и Ялтинское соглашение», «Вокруг разрешения проблемы Северных территорий», «Проблема Северных территорий и КПЯ» [14, с. 362].

¹⁰ Тарасов Николай Иванович (1902—1975) — артист и педагог. Окончил Московское хореографическое училище (педагог Н. Г. Легат), был крупным педагогом и методистом классического танца, в 1923—1960 гг. преподавал в Московском хореографическом училище.

¹¹ Комаки пишет о Густаве Иогансоне, но, по-видимому, речь идет о Христиане Иогансоне (1817—1903), действительно крупной фигуре балетного мира того времени. Он был выдающимся артистом и педагогом. С 1841 г. работал в Петербурге, многое перенял из опыта русских исполнителей и стал подлинно русским художником. Иогансон известен как замечательный педагог классического танца. С 1860 г. он преподавал в Петербургском театральном училище. Среди его учеников — П. А. Гердт, Н. Г. Легат, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. И. Петипа бывал на его уроках и иногда из классных упражнений брал материал для сочиняе-

мых балетов. Иогансон был приверженцем балетного академизма и своим творчеством утверждал художественную ценность, чистоту и благородство классического танца.

Л и т е р а т у р а

1. Балет. Энциклопедия. М., 1981.
2. Носова В. Балерины. М., 1983.
3. Пятый международный конкурс артистов балета в Москве. М., 1985.
4. Асихара Эйрё. Буё то синтай (Танец и тело). Токио, 1986.
5. Буё нэнкан (Ежегодник традиционного танца. IX. 1984). Токио, 1985.
6. Комаки Масахидэ. Барэ э-но сётэй (Приглашение к балету). Токио, 1980.
7. Комаки Масахидэ. Пэторусюка-но докухаку (Монолог Петрушки). Токио, 1975.
8. Мурамацу Мития. Ватакуси-но буёси (Моя история танца). Токио, 1985.
9. Нихон барэ нэнкан (Японский балетный ежегодник. 1971, 1972, 1974). Токио, 1972, 1973, 1975.
10. Осида Есихиса. Гигаку кансё (Эстетика искусства Гигаку). Токио, 1969.
11. Сато Тосико. Хоккоку кара-но барэрина — Орига Сафуая (Балерина из северной страны — Ольга Сафирова). Токио, 1987.
12. Сафуая Орига. Барэ о кокородзасу вакай хитотати э (Молодежи, посвятившей себя балету). Токио, 1980.
13. Сафуая Орига. Барэ токухон (Хрестоматия по балету). Токио, 1980.
14. Сафуая Орига. Ватаси-но барэ хэнрэки (Мои балетные странствования). Токио, 1982.
15. The First Tokyo World Ballet Concourse. Tokyo, 1976.

СОДЕРЖАНИЕ

Оглянемся на прошлое. <i>Л. Л. Громковская</i>	3

ИЗ ИСТОРИИ ЯПОНСКОЙ РУСИСТИКИ

<i>Г. Д. Иванова</i> . Русские учителя	11
<i>Т. Н. Цоктоева</i> . Первый из японских русистов	23
<i>И. П. Кожевникова</i> . Университет Васэда и русская литература	38

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЯПОНИИ

<i>Г. Б. Григорьева</i> . О чем вопиют демоны? Народовольческое движение в России и японский политический роман	61
<i>В. И. Ожогин</i> . Великий посредник в диалоге культур: Россия — Толстой — Япония	72
<i>Е. Е. Малинина</i> . И. С. Тургенев и Кавабата Ясунари. Опыт типологического сопоставления	92
<i>Е. М. Дьяконова</i> . Узнавание и неизвестность. О судьбе Н. В. Гоголя в Японии	113
<i>А. Н. Мещеряков</i> . Русская и японская классическая литература; Черновики негоревших рукописей	136
<i>Л. И. Сараскина</i> . Достоевский и Акутагава. Заметки русского читателя	148
<i>В. А. Гришина</i> . Ф. М. Достоевский в японской пролетарской литературе 20—30-х годов XX в.	198
<i>Н. Д. Старосельская</i> . «Один из самых необходимых писателей». Ф. М. Достоевский и Оэ Кэндзабуро	209
<i>Ю. Ф. Карякин</i> . «Взорвать воображение третьих лиц...». О романе Оэ Кэндзабуро «Записки пинчраннера»	224

РУССКОЕ ИСКУССТВО В ЯПОНИИ

<i>Е. С. Штейнер</i> . Варвара Бубнова как интерпретатор японского Пушкина	239
<i>М. В. Есипова</i> . К проблеме: японцы и русская музыкальная культура	258
<i>Н. Г. Анарина</i> . Две встречи. Русская и советская сценическая традиция и новый драматический театр Японии	280
<i>И. Ю. Генс</i> . Русская классика на японском экране	304
<i>Л. Д. Гришелева</i> . Русские корни японской балетной школы	328

CONTENTS

<i>L. L. Gromkovskaya. Looking Back</i>	3

RUSSIAN STUDIES IN JAPAN: GLIMPSSES OF HISTORY

<i>G. D. Ivanova. Russian Teachers</i>	11
<i>T. N. Tsoktoyeva. The Pioneer of Russian Studies in Japan</i>	23
<i>I. P. Kozhevnikova. The Waseda University and Russian Literature</i>	38

RUSSIAN LITERATURE IN JAPAN

<i>G. B. Grigoryeva. Why are the Demons Crying? The Japanese Political Novel and the Narodniks' Movement in Russia</i>	61
<i>V. I. Ozhogin. The Great Mediarly in the Cultural Dialogue. Russia-Tolstoy-Japan</i>	72
<i>Ye. Ye. Malinina. I. S. Turgenev and Kawabata Yasunari. An Experience of Typological Comparison</i>	92
<i>Ye. M. Diakonova. Recognition and Ignorance. Gogol's Fate in Japan</i>	113
<i>A. N. Mescheryakov. Russian and Japanese Classics. The Draft Manuscripts which Survived the Whims of Time</i>	136
<i>L. I. Saraskina. Dostoyevski and Akutugawa. The Impressions of a Russian Reader</i>	148
<i>V. A. Grishina. F. M. Dostoyevski and the Japanese Proletarian Literature of the 1920s-30s</i>	198
<i>N. D. Staroselskaya. «A Most Expedient Writer». Dostoyevski about Oe Kenzaburo</i>	209
<i>Yu. F. Karyakin. «To Blast the Imagination of Onlookers». On Oe Kenzaburo's <i>Pinchiranna choso</i></i>	224

RUSSIAN ART IN JAPAN

<i>Ye. S. Shteiner. V. Bubnova's Interpretation of Japanese Ideas of Pushkin</i>	239
<i>M. V. Yesipova. The Japanese and Russian Music</i>	258
<i>M. G. Anarina. Two Encounters. Russian and Soviet Drama Tradition and the New Drama Theatre in Japan</i>	280
<i>I. Yu. Ghens. Russian Classics in the Japanese Cinema</i>	304
<i>L. D. Grishelyova. Russian Roots of the Japanese Ballet School</i>	328

Сто лет русской культуры в Японии.— М.: Нау-
С 81 ка. Главная редакция восточной литературы. 1989 —
350 с.: ил.

ISBN 5-02-016878-5

Книга состоит из трех разделов. В первом, посвященном вопросам истории японской русистики, речь идет о русских учителях японцев: о народниках-семидесятниках, об архиепископе Николае Японском (Касаткине), о В. Д. Бубновой. Рассказывается также о видных русистах — Фтабатэе Симэй и Катагами Нобуру. Во втором разделе рассмотрены вопросы взаимодействия литератур, такие, как судьба С. М. Степняка-Кравчинского и Н. В. Гоголя в Японии или значение русской классики для современных японских писателей: И. С. Тургенев — Кавабата Ясунари, Ф. М. Достоевский — Оэ Кэндзабуро. Третий раздел содержит материал, касающийся восприятия в Японии русского искусства.

С 4402000000-132 80-90
013(02)-89

ББК 63.3(5Я)+63.3(2)

Научное издание

**СТО ЛЕТ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
В ЯПОНИИ**

Редактор *Р. Ф. Мажокина*
Младший редактор *Г. А. Бурова*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Корректор *Л. И. Десятарева*
Технический редактор *Г. А. Никитина*

ИБ № 16499

Сдано в набор 02.12.88. Подписано к печати 16.06.89. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Иллюстрации отпечатаны на мелованной бумаге. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 22+2 вкл. Усл. кр.-отт. 24. Уч.-изд. л. 26,49. Тираж 4800 экз. Изд. № 6709. Зак. № 874. Цена 3 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»

Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

