

Вестник

АГУ

Том 1
Выпуск 2
2002

Серия: история, филология

Новосибирск

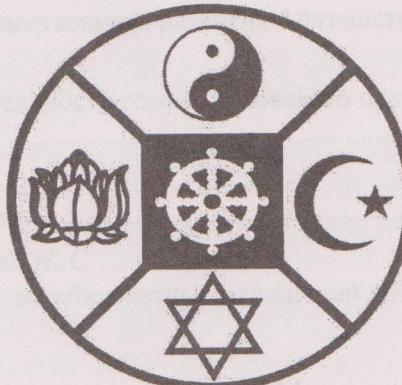
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЕСТНИК НГУ

СЕРИЯ: ИСТОРИЯ, ФИЛОЛОГИЯ

Том 1
Выпуск 2

ВОСТОКОВЕДЕНИЕ



Новосибирск
2002

В. И. Ожогин

**ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ
«НОВОЙ ПРОЗЫ» («СИНСЁСЭЦУ»)
И «НОВОЙ ДРАМЫ» («СИНГЭКИ») В ЯПОНИИ^{*1}**

Светлой памяти
Лидии Львовны Громковской

Есть темы злободневные и актуальные. Первые какое-то время будоражат общественное мнение, широко и эмоционально обсуждаются, и их значение весьма гиперболизировано. Но проходит неделя, месяц или год – и интерес к ним пропадает, а сочинения, им посвященные, обречены покрываться архивной пылью. Актуальность же является понятием совсем иного порядка. Вопросы о смысле человеческого существования, войне и мире, любви и дружбе, добре и зле, прекрасном и безобразном, чести и справедливости и многие другие, подобные им, во все времена были и останутся актуальными. Меняются, в основном, материальные условия жизни людей, а духовные основы практически неизменны. Именно поэтому мы с огромным интересом читаем и перечитываем Конфуция или Платона, Омар Хайяма или Шекспира, Калидасу или Лопе-де-Вега. Их творчество будет всегда актуальным.

Русская литература XIX – начала XX в. приобрела всемирно-историческое значение благодаря универсальному гуманизму и интеллектуальной честности, ее глубокое и благотворное влияние на другие национальные литературы общепризнанно. Место и роль в ней Л. Н. Толстого с течением времени представляются все более масштабными, однако остается еще довольно много вопросов относительно самого характера этой масштабности. Его можно лучше понять, в том числе и через призму иных культур, которые восприняли творчество русского писателя как выстраданное откровение. Особенно ценный материал для наблюдений в этом аспекте предоставляет история народов Востока, резко отличающихся по своему мировоззрению и традициям от народов Запада. Совершенно особые, можно сказать глубоко личные, отношения сложились у Толстого с Японией. Этой теме посвящено довольно много опубликованных работ, однако все еще остается немало и «белых пятен», ожидающих своих добросовестных исследователей. Предлагаемый ниже материал как раз претендует на заполнение одной из лакун в изучении русско-японских культурных связей и взаимодействия художественных традиций России и Японии.

Начало «истории Толстого» в Японии² (термин Н. И. Конрада) было положено более столетия назад (в 1886 г.) переводом с английского языка на японский двадцати трех глав романа «Война и мир» (См. [11; 13; 14; 25; 19; 23]). Переводчик *Мори Тай* не смог передать художественного своеобразия поэтики великого русского писателя: сказалось отсутствие опыта перевода такого рода произведений, неизбежные потери при двойном переводе и, конечно же, давление традиции японской литературы, в «прокрустово ложе» которой не укладывалась европейская литература, в частности русская. Но тем не менее трудно переоценить значение этого события.

С Толстым, вслед за Пушкиным («Капитанская дочка» была переведена в Японии *Такасу Дзискэ* в 1883 г. [16. С. 38]), Япония начала открывать для себя русскую культуру, русскую литературу, русский национальный характер. Затем *Фтабатэй Симэй* познакомил Японию с Тургеневым (в 1888 г. были переведены «Три встречи» и «Свидание» [7. С. 236]), чуть позже она узнала Достоевского (в 1892 г. *Утида Роан* перевел с английского языка на японский «Преступление и наказание» [20. С. 150]) и Чехова (в 1910 г. *Осанай Каору* пере-

^{*}Исследование выполнено в рамках проекта Министерства образования РФ (шифр – ГОО - 1.9 - 322).

вел «Предложение», а Кусуяма Масао «Медведя»). В том же году они были поставлены на сцене [9. С. 228, 229]). Не случайно, видимо, именно русской классике было суждено стать для новой японской литературы «повивальной бабкой» в сложную эпоху переустройства экономической, политической и культурной жизни после реформы Мэйдзи. И первыми в ряду русских писателей стоят имена Пушкина и Толстого.

Различия между русской и японской культурами очевидны, но так же очевидно и то, что, не будь у них имманентно-общего, типологически родственного, не получилось бы и «диалога», не оказала бы русская классика столь сильного воздействия на все роды, виды и жанры новой японской литературы и зарождавшегося театра «сингэки», на самый тип художественного мышления и метод творчества. Совершенно справедливо ставит проблему Л. Л. Громковская: «Может быть, новое излагалось в русской литературе тем художественным языком, который оказался японцам понятен?» ([7. С. 227]; См. также [8. С. 12]). Умеет ли привести высказывание (правда, несколько по другому поводу) Т. П. Григорьевой: «диалог в принципе возможен в том случае, когда есть некая общая основа» [4. С. 155]. В. С. Гривнин отмечает, что, например, «поэтика Чехова вообщеозвучна японской художественной традиции» [3. С. 11]. Можно считать доказанной близость традиционной японской эстетике поэтики Тургенева (См. [7]). По мнению некоторых японских исследователей, образы-характеры Пушкина также обнаруживают определенную «психологическую близость» русских и японцев [16. С. 228]. Подобных случайных высказываний и вполне научно обоснованных утверждений можно привести довольно много. Главное заключается в том, что основания для такого рода заявлений существуют независимо от того, хотим мы на них обращать внимание или сознательно закрываем глаза. 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»...) [1. С. 30].

Что касается Л. Н. Толстого, то проблема влияния его жизни и творчества на японскую литературу и деятелей культуры уже рассматривалась советскими и японскими исследователями (См. [8; 11; 13; 14; 25; 19; 29; 22; 23]). Однако, как правило, эта проблема ставилась и решалась в соответствии с вопросами «что?» и «как?», безотносительно к вопросу «почему?». Несомненно, все три указанных подхода к любой научной проблеме в принципе равнозначны, но в определенное время один из них становится доминантным. Нам представляется, что сегодня, подводя итоги более чем столетней «истории Толстого» в Японии, назрела необходимость ответить на основной вопрос: почему же все-таки философско-художественное наследие Льва Толстого вошло в «плоть и кровь» именно японской культуры, о чем можно судить уже хотя бы по тому факту, что «всего в Японии... вышло... собраний сочинений Толстого... больше, чем во всех остальных странах Азии и Африки вместе взятых» [23. С. 306].

Видимо, ответ на этот вопрос нужно искать прежде всего в типологическом сопоставлении русской и японской художественной традиции, мировоззрения и эстетической системы Толстого с философией и эстетикой Востока в целом и Японии в особенности. Как известно, на определенные элементы восточной философии в мировоззрении Л. Н. Толстого указывал в свое время еще В. И. Ленин [15. С. 102]. А. М. Горький как-то признался: «Не люблю я... восточного философа Льва Толстого – не люблю» [18. С. 60]. В монографии Д. Ю. Квитко «Философия Толстого» прямо говорится о типологическом сходстве многих идей русского писателя с идеями буддизма: «Его взгляд на отречение от жизни, его аскетические тенденции, его толкование об индивидуальности ближе к буддизму, чем к христианству... В толстовстве очень много буддийских элементов: и сам Толстой часто отзывался о буддизме с большим уважением» [12. С. 66]. Японские исследователи, такие как крупнейший толстовед Хонда Сюго, обращали внимание на «вкус восточной философии» в произведениях Толстого, в частности по линии *Лао-цзы* – *Чжуван-цзы* – *Линь-цзы* [30. С. 10]; оозвучности философии Толстого конфуцианству пишут современные востоковеды [5. С. 129–131]. Кроме того, сами японцы указывают на близость творческого метода русского писателя традиционному жанру японской литературы «ватакуси сёсэцу» – «повесть о себе», эгобелетристика [24. С. 26; 20. С. 5]. Характерно, что сам Толстой признавался: «Все же мои работы есть не иное, как моя жизнь», «писание же мое есть весь я».

Конкретный сопоставительный анализ показывает, что, действительно, в мировоззрении и художественно-эстетической системе Толстого много общего, близкого японской традиции, особенно нравственно-этическим учениям. Это в равной степени относится не только к толстовским идеям «непротивления злу насилием» и «самосовершенствования», но к совокупности взглядов Толстого на человека, его предназначение и взаимоотношения с природой, шире – Вселенной. По твердому убеждению Толстого, каждый человек заключает в себе целый мир: все в одном и одно во всем. А именно этот принцип является основным в учениях японских философов и моралистов [5. С. 158, 164, 172]. Гуманизм Толстого, которому в равной степени присущи и альтруизм, и индивидуализм, во-первых, оказался наименее необходим пореформенному японскому обществу, когда «естественный порядок вещей оказался нарушенным» и «вопрос о правах личности в обществе был тогда животрепещущим» [9. С. 234, 244]. Весьма характерным на этом фоне представляется сравнение Толстого с человеком, «который переписывает сутры в темную ночь, когда один будда уже ушел, а другой еще не явился» [29. С. 6].

Высоким гуманизмом Толстого обусловлен и необычайно глубокий психологизм его творчества. Исследование «диалектики души» (по Н. Г. Чернышевскому) человека, предпринятое русским писателем, оказалось такжеозвученным объективным требованиям эпохи *Мэйдзи*, сместившей акценты в японском искусстве с изображения внешней жизни героев на «микроскопический» анализ человеческой души. Поэтому нам представляется небезосновательным тезис о том, что основной художественный прием Толстого – исследование самого психического процесса, перехода мысли и чувства от одного состояния к другому, сосредоточение внимания на изменении, а не на его результате [21. С. 80, 81] – в определенном смысле соответствовал (по содержанию, а не по форме) традиционному требованию японского искусства незавершенности, когда «суть не в конечном результате, который никогда не может быть достигнут, а в процессе, в пути (*дао*)» [4. С. 159].

Нельзя не учитывать и «чистоту нравственного чувства» (по Н. Г. Чернышевскому) как одного из ведущих принципов эстетики Толстого. Нравственный закон, стремление жить по высшей справедливости (ср. с «нравственным императивом» И. Канта) – лейтмотив всего толстовского творчества. Нарушение этого закона жестоко карается. Но кара исходит не только от общества, сколько от самой личности, осознавшей бездушу своего духовного падения, от ее совести. Не случайно многие герои Толстого часто кончают жизнь самоубийством, когда внешние обстоятельства вроде бы их к этому не подводят. Мотив самоубийства как преодоления эгоизма и утверждения неосуществленных идеалов во многом близок японской морали и впитавшему ее «во все поры» искусству.

Невозможно не заметить и особой притягательности для японцев толстовской идеи единения человека с природой. Веками в Японии культивировалась мысль о том, что человек – ее неотъемлемая часть, но не господин, что чем естественнее его образ жизни и чувства, тем нравственнее, полноценнее, гармоничнее он сам как личность (См. [5. С. 141–184]). То же отношение к природе находим и у Толстого (особенно в «Казаках», «Войне и мире», трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» – произведениях, необычайно популярных в Японии).

В качестве конкретно-исторических причин, способствовавших усилинию влияния Толстого на японскую культуру, литературу и театр, можно также назвать актуальную и для Японии тематику и проблематику его произведений (социальная несправедливость; духовное и юридическое закабаление женщины; превращение войн в кровавую бойню человечества; « власть тьмы » в народной, крестьянской среде и т. п.). Во всех этих вопросах Толстой был не только близок и понятен прогрессивной японской общественности, но часто нов, неожидан, поразителен³.

Несколько подробнее хотелось бы остановиться на проблеме влияния Толстого на становление новой японской драмы (*сингэки*). Этот вопрос еще не рассматривался в советской ориенталистике, за исключением упоминания того факта, что в 1914 г. выдающимся режиссером, реформатором театра Симамура Хогэцу было поставлено «Воскресение» в «Художественном театре», главную роль в котором играла известная актриса Мацу Сумако. Ею же сыграна роль цыганки Маши и в другом спектакле Хогэцу по пьесе Толстого «Живой труп»

[13. С. 283; 14. С. 410, 411]. На самом же деле история сценического воплощения Толстого в Японии этим фактом не ограничивается и должна стать предметом особого, серьезного исследования⁴.

Как ни странно, но в работе, специально посвященной становлению *сингэки*, нет ни слова о драмах и инсценировках произведений Толстого. В ней исследуется исключительно линия Шекспир – Ибсен – Чехов [9. С. 227–247]. Можно с уверенностью сказать, что в этой цепи пропущено одно принципиально важное звено – Лев Толстой. Как известно, становление нового японского театра проходило не только под определяющим влиянием ведущих западноевропейских театров (Парижа, Берлина, Лондона), но, может быть, не в меньшей степени под влиянием Московского Художественного театра, систем К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Как пишет японский исследователь, «постановки Московского Художественного театра стали одним из главных художественных критериев для представителей движения за новую драму» [28. С. 17]. Известно также, что «Вл. И. Немирович-Данченко подчеркивал, что драматургическую основу Московского Художественного театра составили произведения трех деятелей – Чехова, Толстого и Горького, что позволяло говорить ему о чеховском, толстовском и горьковском началах, послуживших фундаментом нового театрального искусства» [17. С. 171].

По имеющимся у нас сведениям, хронологически охватывающим период около ста лет (1880–1980 гг.)⁵, на японской сцене было поставлено восемь произведений Л. Толстого. Это «Воскресение» (ставилось восемь раз с 1914 по 1947 г.), «Анна Каренина» (четыре раза с 1916 по 1974 г.), «Власть тьмы» (пять раз с 1916 по 1954 г.), «Живой труп» (три раза с 1914 по 1919 г.), «Война и мир» (в 1973 г.), «Чем люди живы?» (в 1948 г.), «Иван-дурак» (в 1949 г.) и «Холстомер» (в 1978 г.). К сожалению, о последних двадцати годах (1980–2001 гг.) мы по ряду причин пока не располагаем полными и надежными источниками.

Как видим, наибольшим вниманием японских режиссеров-постановщиков и, соответственно, зрителей пользовались спектакли по роману «Воскресение» (в японском переводе «Фуккацу»). Первая постановка была осуществлена, как уже говорилось, Симамура Хогэцу (1871–1918) в марте 1914 г. С 1902 по 1905 гг. в течение трех лет он находился за границей, где продолжал начатое на родине образование. В мае 1903 г. в Лондоне ему удалось посмотреть постановку «Воскресения», сделанную по французскому образцу (самая первая постановка «Воскресения» состоялась в ноябре 1902 г. в парижском театре «Одеон» по сценарию Анри Батайю, который получил разрешение на сценарий лично от Толстого). Однако и в Париже, и в Лондоне из «Воскресения» выхолостили его идейную сущность, мощный обличительный пафос, превратив спектакль в дидактическую мелодраму – историю несчастной любви Нехлюдова и Катюши Масловой [28. С. 14]. Хогэцу, переведя сценарий А. Батайю на японский язык, осуществил постановку «Воскресения» силами «Художественного театра», отпочковавшегося от «Литературно-художественного общества» теоретика и основоположника японского реализма Цубоути Сёё (1859–1935). Как и в Париже и Лондоне, спектакль имел в Токио огромный резонанс. Несмотря на явные драматургические просчеты, успех был просто ошеломляющим. Песенка Катюши, ставшая лейтмотивом пьесы и исполненная Мацуи Сумако, в мгновение ока облетела все уголки Японии и завоевала популярность вплоть до наших дней. Однако просчеты Хогэцу не остались без внимания критики. Другой видный деятель *сингэки*, режиссер Осанай Каору, выпускник Токийского университета, выступил против такой упрощенной интерпретации Толстого. Он, в частности, писал, обращаясь к Хогэцу: «Ваше «Воскресение» – «умерщвление» Толстого... Вы не смогли передать ни его морали, ни его художественного кредо... И хотя песенка Катюши является явным образчиком сентиментализма, она – единственное, чему можно порадоваться, чего до сих пор наша сцена не знала» (Цит. по [28. С. 14]). Но отчасти подобные обвинения были «стуком в открытую дверь», ибо сам Хогэцу понимал, что упрощает Толстого, испытывая давление со стороны идеологической цензуры (только что закончился политический процесс по «Делу об оскорблении Его Величества», усиливались гонения и на прогрессивные тенденции в культуре), но делал это, потому что страстно хотел донести до японского народа гуманизм русского писателя. «С театральной сцены сегодняшней Японии, – отвечал оппонентам Хогэцу, – не представляется возможным передать ни всех идей этого произведения».

ния Толстого, ни, в особенности, его социальной критики. Поэтому многое сознательно пришлось опустить... Нельзя было также показать и натуралистические картины Толстого, в особенности, точно соответствующие действительности изображения жалкого существования крестьян и многое другое» (Цит. по [28. С. 15]).

Как бы там ни было, демократическая пьеса *Хогэцу* «Воскресение», повторяем, имела огромный успех и обошла не только всю Японию, но благодаря гастролям «Художественного театра» с ней познакомились и в Корее, на Тайване, в Манчжурии, и даже во Владивостоке (в самой России «Воскресение» было поставлено только после революции, в январе 1930 г. Вл. И. Немировичем-Данченко). Видимо, именно блестящие гастроли «Художественного театра» пробудили в Корее особый интерес к Толстому и к «Воскресению»: с ноября 1914 г. этот роман начал публиковаться на корейском языке, вероятно, переведенный с японского, а в 1916 г. на сцене сеульского театра *«Тансона»* («Общество чистосердечных») был поставлен спектакль *«Катюша»* [10. С. 211, 212]. Как отмечает *Сакураи Икуко*, «не только содержание и идеальная направленность пьесы, но и Катюша, и имя автора оригинала, Толстого, буквально завладели умами людей того времени» [28. С. 15]. В дальнейшем «Воскресение» ставилось в 1923, 1927, 1934 и 1947 гг. различными труппами и в разных театрах [28. С. 16].

Вторым произведением Толстого, поставленным на японской сцене, стала пьеса «Живой труп» (в японском переводе *«Икэру кабанэ»*) – в ноябре 1914 г., по сценарию *Комура Ёсио*, режиссер *Икэда Дайго*. Как известно, в основу пьесы положена реальная история судебного дела супружеского Гимера. В 1900 г. пьеса была в основном готова, но, получив от Гимера письмо с просьбой не публиковать ее и не ставить на сцене, Толстой так и не обнародовал этого произведения до конца жизни [17. С. 34, 35]. И лишь после смерти Толстого, в 1911 г., Вл. И. Немирович-Данченко осуществил постановку «Живого трупа» в Московском Художественном театре, где роль Федора Протасова сыграл выдающийся русский и советский актер И. М. Москвин (1874–1946). *Осанай Каору*, остановившись в 1912 г. во время заграничного путешествия на двадцать три дня в Москве, видел эту постановку вместе с пьесами Чехова и Горького. До этого он успел посмотреть «Живой труп» в Берлине, в немецком театре Макса Рейнхардта (1873–1943). Однако то, что он увидел в Москве, по его признанию, превзошло все ожидания. Он писал, что «Московский театр не с чем сравнить» (цит. по: [28. С. 17]). Самому Каору не удалось поставить «Живой труп», хотя он страстно мечтал об этом, но в 1917 г. это сделал *Симамура Хогэцу* силами «Художественного театра» по исправленному сценарию *Хогэцу* на сцене театра *«Мэйдзи»*. Несомненно, «глубоко психологически мотивированная трагедия человека, сумевшего найти в себе силы порвать со своей, в то же время чуждой ему средой» и «поэтизация естественного образа жизни, наивных, патриархальных правил человеческого общежития» [17. С. 35, 41] оказалисьозвучными духовнымисканиям передовой японской интеллигенции того времени, в обстановке усиливающихся буржуазно-монархистских и милитаристских тенденций. К этому следует добавить, что по пьесе «Живой труп» в 1918 г. первым профессиональным японским кинорежиссером *Танака Эйдо* был снят одноименный фильм.

Следующим сценическим воплощением Толстого явилась постановка пьесы «Власть тьмы» (в японском переводе *«Ями-но тикара»*), написанной в 1886 г. для русского народного театра (в России впервые поставлена на любительской сцене 31 декабря 1891 г. [17. С. 25]). Вначале пьеса появилась на заграничных сценах: в 1888 г. в парижском «Свободном театре» Андре Антуана (1858–1943), а на следующий год в берлинском театре «Свободная сцена» Отто Брама (1856–1912). И в Париже, и в Берлине «Власть тьмы» шла рука об руку с пьесами Ибсена, творчество которого было знаменем теоретиков и основателей европейского движения за новую драму. В Японии пьесу первым поставил *Симамура Хогэцу* с труппой «Художественный театр» в июле 1916 г. в художественном клубе «*Усигомэ*» [28. С. 16]. И хотя сам *Хогэцу* считал постановку неудачной, именно она, по выражению *Осанай Каору*, явилась «началом новой драмы (*сингэки*)» [28. С. 15]. Затем пьеса дважды ставилась самим *Осанай Каору* (1921, 1926) и другими режиссерами (1924, 1954). Две последние по времени постановки (в 1926 г. и в 1954 г.) были осуществлены по переводу сценария известным переводчиком русской литературы *Ёнэкава Масао*.

«Анна Каренина» так же как и «Воскресение» и «Власть тьмы», вначале была поставлена за границей – в парижском Театре Антуана в январе 1907 г. Толстой лично дал согласие на инсценировку. Нужно сказать, что роман «Анна Каренина», написанный в сложный для России и Толстого период – социально-экономической истории народа и внутренней, духовной эволюции художника – по своей объективной сути был близок к драме и сам «просился» на сцену (Г. М. Фридлендер по этому поводу заметил, что «перед нами не обычный роман, но „роман-драма“, „роман-трагедия“ [21. С. 75]»). К тому же тема «смешения всего», ставшая философской, идеологической и нравственной доминантой романа, была, по-видимому, близка духовным запросам японского общества, переживавшего глубокие катаклизмы. В Японии первую постановку сделал Симамура Хогэцу с «Художественным театром» в сентябре 1916 г. (перевод французского сценария *Мацуи Мацуба*, главную роль Анны – сыграла *Мацуи Сумако*). В России «Анна Каренина» впервые была поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко в Московском Художественном театре в апреле 1937 г. (роль Анны блестяще исполнила знаменитая советская актриса А. К. Тарасова (1898–1973)).

Французская постановка «Анны Карениной» «значительно сузила содержание оригинала, сосредоточив все внимание, главным образом, на трагедии Анны» [28. С. 16], а японская получила ироническую оценку *Осанай Каору*: «Сцены, подобные свиданию матери и ребенка (Анны и Сережи. – В. О.), выжимают слезы и... кошельки» (Цит. по [28. С. 16]). Но тем не менее успех спектаклей был огромен, что способствовало, с одной стороны, становлению *сингэки*, а с другой – еще большей популярности Толстого. К этому следует добавить, что в конце второго тома указанного выше сценария были помещены объявления об образовании «Общества Толстого» и издании этим обществом литературно-критического альманаха «Изучение Толстого». Постановки «Анны Карениной» осуществлялись затем в 1937, 1966 и 1974 гг. разными театральными коллективами и режиссерами.

Четыре других произведения Толстого стались на японской сцене начиная с послевоенного времени: «Чем люди живы?» (в японском переводе «Хито-ва нан-дэ икиру-ка») – в 1948 г., «Иван-дурак» (в японском переводе «Иван-но бака») – в 1949 г., «Война и мир» (в японском переводе «Сэнсо-то хэйва», по сценарию выдающегося немецкого режиссера Эрвина Пискатора (1893–1966)) – в 1973 г. и «Холстомер» (в японском переводе «Ару умано моногатари (Хорусутомэру)») – в 1978 г.

Обращают на себя внимание несколько любопытных деталей. Так, в японском переводе название романа «Война и мир» звучит как «Сэнсо-то хэйва». Слово «мир» («хэйва»), записанное иероглифами, имеет только одно семантическое гнездо значений с доминантой «мир в противоположность войне» (война здесь – вооруженная борьба). В русском же языке слово «мир» имеет гораздо больше значений и оттенков (мир – противоположность войне; мир – крестьянская община; мир – светское общество (ср.: «в миру» в отличие от церковно-религиозной сферы); мир – народ) [2. С. 86–106]. Сам Толстой писал слово «мир» в одних случаях через «и», а в других через «и». Тем самым он вкладывал и в название произведения, и в трактовку отдельных его мест значительно более глубокий, философский смысл, чем это кажется при поверхностном чтении. В японском переводе этот емкий подтекст, имеющий очень важное значение, к сожалению, утрачен.

«Холстомер» смогли поставить в японском Молодежном театре (сценарий М. Розовского в переводе *Сакураи Икуко*), видимо, после того, как в 1975 г. была осуществлена блестящая его постановка в ленинградском БДТ Г. А. Товстоноговым (спектакль назывался «История лошади», главную роль не сыграл, а «прожил» замечательный советский актер Е. Лебедев). Характерно, что слово «история» переведено как «моногатари», тем самым (есть основания считать, не случайно) как бы подчеркивалось видение, прочтение этого произведения Толстого в соотнесении с традиционным жанром японской литературы *моногатари* («повесть о вещах») [6. С. 42, 156, 161]. Не говоря уже о спектакле, сама переводчик, вероятно, хотела этим сказать: все достойно быть предметом искусства, и история лошади не менее прекрасна и удивительна, чем история человека! (вспомним известное произведение *Нацумэ Сосэки* «Ваш покорный слуга – кот» (1905 г.), в котором писатель глазами кота, как острым хирургическим скальпелем, «вскрыл» человеческое общество с совершенно неожиданной для него стороны [5. С. 58–60]). В пользу нашего предположения

говорит и то, что в японском языке есть много других синонимичных слов, соответствующих русскому «история», однако переводчик выбрала именно «моногатари».

В заключение необходимо сказать, что история постановок произведений Толстого на японской сцене убедительно доказывает, каким огромным интересом пользовалось все творчество Льва Толстого в Японии (как и во всем мире), что тезис о «слабой» толстовской драматургии, выдвигаемый отдельными исследователями, в корне не состоятелен (на что неоднократно указывал еще Вл. И. Немирович-Данченко), а «толстовское начало» в драматургии в равной степени, как и «шекспировское», и «ибсеновское», и «чеховское» (а может, еще и «горьковское»?), явилось тем прочным фундаментом, на котором выросло новое направление в японском театре – *сингэки*.

В 1885 г. Цубоути Сёё, основоположник японского реализма и духовный отец *сингэки*, в трактате «Сёсэцу синдзүй» («Сокровенная суть сёсэцу») требовал, чтобы объектом художественного изображения стали «человеческие чувства, а не лежащие на поверхности “нравы и обычай”» [6. С. 47]. Та же задача, несомненно, стояла и перед новым театром. И творчество Толстого, в центре которого стоял реальный, живой человек со всеми чувствами, мыслями и действиями, как никакое другое, имело все основания стать духовным светодочем для японских писателей и драматургов.

Исторически Толстой-драматург шел навстречу Чехову [17. С. 160], готовил почву для его триумфального шествия по сценам мира (неважно, что пьесы Чехова часто ставились раньше пьес Толстого, важна историческая логика). Драматургия Чехова, как и все его творчество, несомненно, очень близка поэтике японского искусства благодаря своей незавершенности, поэтизации обыденного, сложной подтекстовой структуре [7. С. 230–231]. Однако, что касается, например, подтекстовой природы драматических произведений Толстого, то она «не только не описана, но даже не обнаружена» [17. С. 159]. То же можно отнести и к синтетичности драматургии Толстого [17. С. 157], и к стремлению изображать в ней главного героя всех его произведений – правду «во всей красоте», и к функции паузы, молчания в его пьесах [17. С. 133, 148], и ко многим другим специфическим особенностям поэтики Толстого, что объективно сближало его с японской художественной традицией, делало его творчество более понятным японским читателям и зрителям, а порой и настолько необходимым. Разумеется, не менее важную роль в этом сыграла и идея новизна, яркий индивидуальный стиль, общечеловеческая значимость Толстого-художника и Толстого-мыслителя.

Примечания

1. Ранее мы уже публиковали тезисы незавершенного исследования (См.: Ожогин В. И. Влияние творчества Л. Н. Толстого на становление «новой драмы» (*сингэки*) // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1986 Ч. 2 С. 455–458), однако публикация более полного текста, на наш взгляд, не утратила своей актуальности.
2. Курсив и жирный шрифт в тексте статьи наши. Цитирование японских источников также приводится в авторском переводе и редакции.
3. Для более полного представления картины взаимодействия русской и японской художественной культуры в конце XIX–начале XX в. и роли в этом процессе творчества Л. Н. Толстого См.: Конрад Н. И. Толстой в Японии // Конрад Н. И. Японская литература: От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974; Ожогин В. И. Лев Толстой и японская культура // Азия и Африка сегодня. 1988. № 8; Ожогин В. И. Великий посредник в диалоге культур: Россия—Толстой—Япония // Сто лет русской культуры в Японии. М., 1989.
4. Автор имел возможность лично встретиться с одним из известных современных японских переводчиков и исследователей русской литературы и творчества Л. Н. Толстого Сакураи Икуко (Осака, 1987 г.) и обсудить с ней некоторые принципиальные вопросы, затрагиваемые в данной статье. Большую помощь и моральную поддержку в изучении этой темы в течение многих лет оказывала покойная Лидия Львовна Громковская (1933–1994) – Учитель и Друг.
5. Автор располагает материалами по теме до начала 80-х гг. ХХ в. К сожалению, новейшие источники по целому ряду причин практически недоступны.

Библиографический список

Работы на русском языке

1. БЕРКОВСКИЙ Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
2. БОЧАРОВ С. Г. «Мир» в «Войне и мире» // Толстой и наше время. М., 1978.
3. ГРИВНИН В. Художественный мир Сётаро Ясукова // Ясукова С. Хрустальный башмачок: Повес-ти и рассказы. М., 1984.
4. ГРИГОРЬЕВА Т. П. Мудрецы, правители и мастера // Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
5. ГРИГОРЬЕВА Т. П. Японская литература XX века: Размышления о традиции и современности. М., 1983.
6. ГРИГОРЬЕВА Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
7. ГРОМКОВСКАЯ Л. Л. Ранние переводы из русской классики в Японии // Русская классика в странах Востока. М., 1982.
8. ГРОМКОВСКАЯ Л. Л. Токутоми Рока: Отшельник из Касуя. М., 1983.
9. Завырылина Т. А. Становление индивидуалистического сознания и «новая драма» в Японии // Человек и мир в японской культуре. М., 1985.
10. ИВАНОВА В. И. Л. Н. Толстой в Корее («Власть тьмы» на корейском языке) // Русская классика в странах Востока. М., 1982.
11. ИВАНОВА Г. Д. Изучение Л. Н. Толстого в Японии // Учен. зап. ЛГУ. Сер. востоковед. наук. Л., 1962. Вып. 16, № 306.
12. КВИТКО Д. Ю. Философия Толстого. М., 1928.
13. КОЖЕВНИКОВА И. П. Толстой в Японии // Япония. 1979: Ежегод. М., 1980.
14. КОНРАД Н. И. Толстой в Японии // Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
15. ЛЕНИН В. И. Толстой и его эпоха // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20.
16. МАМОНОВ А. И. Пушкин в Японии. М., 1984.
17. ОСНОВИН В. В. Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1982.
18. Письмо М. Горького к неустановленному лицу о Толстом и Достоевском // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Вып. 5.
19. РЕХО К. Лев Толстой и проблемы современного японского романа // Толстой и наше время. М., 1978.
20. РЕХО К. Творчество Достоевского и японская литература конца XIX века // Русская классика в странах Востока. М., 1982.
21. ФРИДЛЕНДЕР Г. М. Достоевский и Лев Толстой // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Вып. 3.
22. ЧЕЛЬШЕВ Е. П. Лев Толстой и литературы Востока // Толстой и современность. М., 1981.
23. ШИФМАН А. И. Толстой и Япония // Шифман А. И. Лев Толстой и Восток. М., 1971.

Работы на японском языке

22. КОБАЯСИ Хидэо. Торусутой-но гэйдзюцу-то-ва нани-ка [Трактат Толстого «Что такое искусство»] // Торусутой. Токио, 1980.
23. МИНОУРА ТАЦУДЗИ. Торусутой-то Токутоми Рока [Толстой и Токутоми Рока] // Мадо. Токио, 1978. № 27.
24. МИЯХАРА Акио. Сэнсо-то хэйва-но сюху [Стиль романа «Война и мир»] // Торусутой. Токио, 1980.
25. НАКАМУРА ХАКУЁ. Торусутой нюмон [Введение в творчество Толстого]. Токио, 1962.
26. САКУРАИ ИКУКО. Торусутой сакухин-но никон дзёэнси [История постановок произведений Толстого на японской сцене] // Мадо. Токио, 1978. № 27.
27. ХОККЁ Кадзухико. Торусутой-но ёмиката, ёмарэката-ни цуйтэ-но хасирикакитэки обоэсё [Большие заметки о том, как Толстого читают, и о том, как его можно читать] // Мадо. Токио, 1978. № 27.
28. ХОНДА СЮГО. Торусутой рон [Теоретическое понимание Толстого]. Токио, 1960.