

**Лекция «Счастье» по-русски и по-японски
(Сопоставительный анализ одноименных произведений А. П. Чехова
и Акутагава Рюносэ)**

Концепт «счастье» — один из самых значительных в языковой картине мира разных народов. Представление о счастье — показатель культурной памяти нации, её ментальности. Это образная ценность, когнитивно значимая для культурной специфичности нации. Это философское ёмкое понятие, осмысляемое смежными научными дисциплинами в триаде «язык — сознание — культура». Содержание концепта изучается различными гуманитарными науками: фольклористикой, герменевтикой, психологией, социологией, литературоведением, лингвокультурологией и мн. др.

Представления о счастье характерны для развитой национальной культуры, они входят в систему ценностных национальных ориентиров наряду с понятиями свободы, «самостоянья человека» (А. Пушкин), выбора и ответственности. Они запечатлеваются в художественных образах национальной культуры и остаются в памяти народа. По художественным образцам потомки знакомятся с миропониманием и сознанием предшественников и глубже, полнее осознают себя.

Открытия в современных исследованиях совершаются на стыках разных наук. Мы не претендуем на всеохватность выводов, но нам представляется интересным литературоведческое исследование поэтики сюжета и жанра произведений с одинаковым названием — «Счастье» — у ярких представителей русской и японской национальной культуры, каковыми, бесспорно, являются А. П. Чехов и Акутагава Рюносэ¹.

Оба создали реалистическую картину своего времени, оба жили в переходную эпоху. Акутагава учился искусству реализма у такого великого японского мастера, как Нацумэ Сосэки, сумевшего противопоставить себя традиционной японской метафоричности. «Весь богатейший арсенал японской и европейской поэтики, все известные в мировой литературе приёмы сатиры, юмора, пародии, гротеска бросил он против застойного болота «плоскостного изображения». И при всём том это был настоящий полновесный реализм... в высшем смысле этого слова, изображение жизни в её социальных и психологических противоречиях...» — пишет А. Стругацкий в статье «Три открытия Акутагава Рюносэ»². Произведения Акутагава Рюносэ насыщены литературными и художественными реминисценциями, содержат прецедентные имена, часто отсылают читателя к другим национальным традициям и художественным воплощениям западноевропейских писателей: Мопассану («Menzura Zolli»), А. Франсу («Табак и дьявол»), Ибсену («Носовой платок»), Стринбергу, О. Уайльду, Б. Шоу и другим, что говорит об открытости культуры.

А. П. Чехов, художественно исследуя обыкновенную жизнь обыкновенных людей, постепенно прекращает писать «мелочишки» русской жизни, уже в «Пёстрых рассказах» 1886 – 1887 гг. выходит на новаторский уровень глубокого изображения человеческих характеров при отсутствии внешнего действия, позволяющий образно запечатлеть многостороннюю картину русской действительности на уровне философского обобщения.

Российские и японские учёные многократно указывали на литературные «переключки» Акутагава Рюносэ с Н. В. Гоголем («Шинель» и «Бататова каша»; мы бы добавили в круг диалоговых «переключек» и новеллы «Нос»). Связь с А. П. Чеховым определяли и на уровне проблематики, и на уровне высокого эстетического,

¹Тексты произведений цитируются по: 1) Чехов, А.П. Собр.соч.: В 8 тт. Т.3. — М.: Изд-во «Правда», 1970; 2) Акутагава Рюносэ. Новеллы. — М.: Изд-во «Худож.литература», 1974 / Всемирная литература с указанием страниц в круглых скобках.

²Акутагава Рюносэ. Новеллы/ Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 129. — М.:Изд-во «Художественная литература», 1974. С.5—24.

художественного восприятия прекрасного, что выразилось прежде всего в концепте «сад» («Вишнёвый сад» Чехова и «Сад» Акутагава Рюноскэ).

Популярность Чехова в Японии Ким Рёхо в статье «Почему японцы любят Чехова?»³ объясняет не только актуальностью поднятых им проблем, но и «определённым сродством» чеховской поэтики и поэтики японского классического искусства: «Лаконизм чеховского рассказа, его мягкие тона, тончайшие нюансы, склонность писателя оставлять произведения недосказанными, а также внимание к деталям — эта повествовательная манера, не привычная для западного читателя, для японцев была органичной. Чехов возводил краткость в своеобразный эстетический принцип, он говорил, что писатель должен не утопать в мелочах, а уметь жертвовать подробностями ради целого». Исследователь вспоминает знаменитую притчу о мастере Рикю, которую передают в Японии из поколения в поколение: желая вместить красоту в один-единственный стебель повилики, он срезал в своем саду все остальные цветы.

Япония — родина самого короткого в мире стихотворного жанра — хокку: трехстишие вмещает в себя Вселенную. В прозе, уверен Ким Рёхо, также утвердилась малая форма «рассказ с ладонь величиной». «Малая краткость», которая сохранилась у Чехова на всю жизнь, искони присуща также и японской литературе.

Японцы считают Чехова «своим». для человека Востока близок Чехов, наблюдающий вечность (японцы, например, усматривают в этом нечто, похожее на медитацию). Символика чеховских произведений (особенно драматических) вообще выводит его творения из национальных рамок на общечеловеческий уровень, на уровень мировой культуры. Как ни удивительно (ирония ли судьбы?), но центральный символ пьесы — «Вишневый сад» — оказался столь близким и понятным носителям японской культуры. «Я думаю, — пишет Икэда, — это чистое и невинное прошлое, символически запечатленное в белоснежных лепестках вишни, и одновременно это символ смерти»⁴.

Известно, что Чехов считал свои произведения, созданные на чисто русском социальном материале, не интересными для иностранцев. Так, в письме к О. Л. Книппер от 24 октября 1903 года он писал: «...для чего переводить мою пьесу (Речь шла о комедии «Вишневый сад») на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи уверен: опасения Чехова не оправдались. Не только в Европе, но и в очень далекой от русских культурных традиций Японии Чехов стал одним из наиболее часто переводимых писателей. «Вишневый сад», например, выходил на японском языке 11 раз в восьми разных переводах только за 1949–1955 годы. Переводчиком «всего» Чехова с русского оригинала был Накамура Хакуё. Первое собрание сочинений Чехова в 18 томах в его переводе вышло в 1933–1935 годах. Не будет преувеличением, если сказать, что сегодня Япония занимает одно из первых мест в мире по количеству, да и по художественному уровню переводов произведений Чехова. Только в 1913 году в Японии одновременно вышли три издания «Вишневого сада»: в переводах Сэnuma Каё, Накатани Токутаро и Ито Рокуро.

И сегодня в Японии часто ставят пьесы Чехова. Так, А. В. Эфрос, беседуя с японскими актёрами перед постановкой «Вишнёвого сада» в Театре Тоэн в 1981 году, не приспособившая пьесу к японскому театру, говорил: «Я очень хорошо знаю свою жизнь, и Чехов, конечно, у меня свой. Это **мой** Чехов. Но в то же время я знаю и верю, что есть какие-то **общие проблемы**, и думаю, что это должно быть понятно и другим. В чём, так сказать, основная проблема «Вишнёвого сада»? В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают этим вихрем. Вихрь сбивает людей, уносит их. Вихрь всегда над нами. Мы — следы этого вихря, которому название — **время**. Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется и меняет нас, так же как вулкан меняет рельеф земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли. Чехов

³ <http://japantoday.ru/>

⁴ Рёхо К. Наш современник Чехов: обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. — 1983. — № 10. — С. 27

почувствовал в те годы, что рельеф земли изменяется. И написал об этом пьесу. В этой пьесе прошлое России, настоящее России того времени — и будущее. И всё это связано»⁵. Время одинаково безжалостно и в России, и в Японии, и в Америке — и это понятно и русским, и японцам, и американцам... Каждый раз, открывая новую культуру, мы «открываем новые земли», при этом познаём себя.

Нобуюки Накамото, известный учёный-русист, театровед, переводчик и большой знаток чеховского творчества, заместитель председателя Совета по развитию японо-российских отношений в интервью с красноярским журналистом Эдуардом Русаковым 29 мая 2009 г.⁶ утверждал: «Японцы любят Чехова, как родного!..» Он уверен, что «Чехов — наш современник! Многие японцы, особенно ценители литературы и театра, очень любят Чехова. Ещё в 1936 году в Японии был снят фильм «Вишнёвый сад», где роль Раневской сыграла выдающаяся актриса Сигеко Нигасияма. В 2004 году, когда отмечалось столетие смерти Чехова, в Токио при активном участии ученого была организована выставка «Чехов в Японии». Там было много экспонатов из России, из чеховской усадьбы в Мелихово. А недавно в Токио с успехом прошёл спектакль «Дядя Ваня» в переводе Нобуюки Накамото. Для одного из японских театров он перевёл пьесу Юрия Бычкова «Любить пересмешника» (режиссёрское название спектакля «Чеховское настроение»), где исследуется деликатная тема отношений Чехова с женщинами.

Популярность Чехова в Японии он объясняет так: «Он очень во многом похож на нас, японцев... Он простой, лаконичный. Вспомните его знаменитую фразу: «Краткость — сестра таланта!» Это очень близко традиционному японскому искусству. Также нам дорого его отношение к природе, его описания отношений между людьми. Нравится нам и то, что Чехов очень любил Японию и не раз признавался в этом. У него есть рассказ «Лев и Солнце», действие которого происходит в гостинице «Япония». Когда он ехал на Сахалин, то в одном из писем сообщал, что намерен посетить Японию, а потом Америку. Правда, у нас он тогда, к сожалению, не смог побывать — из-за холеры. Позднее, в 1893 году, он снова пытался попасть в Японию, тогда же он собирался поехать на Всемирную выставку в Чикаго...

В 1904 году, незадолго до смерти, Чехов в одном из писем Бунину сожалел о начавшейся русско-японской войне и называл Японию «чудесной страной»... Известно, что уже в Баденвейлере, в предсмертном бреде, Чехов что-то говорил о японцах...»

Тёплое отношение японцев к русскому писателю А. П. Чехову свидетельствует о его человеческом величии и творческом бессмертии.

«Счастье» создано А. П. Чеховым в 1886—1887 годах, когда писатель начал размышлять «о главном», во второй период его творчества, после периода «юмористического Антоши Чехонте» и «Человека без селезёнки». Период самосовершенствования, поиска себя отразился в произведениях этого времени, в названиях которых доминирует пространственно-временное (хронотопическое) обозначение пути-дороги: «На пути», «В суде», «Накануне поста», «На страстной неделе», «В сарае», «На даче», «На мельнице». Наряду с такими зарисовками, фабульной основой которых является случай, происшествие, в этот период создано много произведений, выходящих из реалистичной обыденности, читающихся как символические, философские: «Счастье», «Тайна», «Мечь», «Мечты», «Беда», «Нищий», «Свадьба»... Они о смысле жизни, о жалости и сострадании, о добре и зле — тех вечных истинах, что не отпускают человека, не позволяют ему остаться одному... Эти произведения построены по закону притчи.

По-русски «притча» / «притеча» от «притечь». «Притка» в словаре В. И. Даля — слово многозначное, обозначающее и нечаянность, внезапный, неожиданный, и притом дурной, несчастный случай; и роковую помеху; внезапную болезнь; порчу или сглаз, урок;

⁵Эфрос А. О Чехове и нашей профессии// Московский наблюдатель. Театральный журнал. 1993. №№ 11—12. С.4

⁶http://www.krasrab.com/archive/2009/05/29/05/view_article

и иносказанье, иносказательный рассказ, нравоученье, поученье в примере, аполог, параболу, басню; или простое изречение, замечательное, мудрое слово...⁷ Притча всегда несёт в себе важную идею, скрытую под внешне незначительным сюжетом. Поэтому в притче два плана: явный и скрытый, видимый и невидимый. Ради второго притча и рассказывается. В ней всегда есть тайна, неоднозначность, недоговорённость. Событийная — рассказанная история — лишь внешний вид её. Тайный, внутренний смысл притчи скрыт от глаза и слуха, открывается лишь немногим. Возник жанр притчи на Востоке, где любили говорить загадками, иносказаниями. Притча имеет бесконечное множество значений и толкований, она тонко отражает непредсказуемость каждой конкретной человеческой жизни и истории всего человечества.

Место действия рассказа А. П. Чехова — «у широкой степной **дороги**» — обозначено в первом предложении, пространственное расположение героев тоже важно: «...старик лет восьмидесяти, беззубый, с дрожащим лицом, лежал на животе у самой дороги, положив локти на пыльные листья подорожника; ...молодой парень, с густыми чёрными бровями и безусый, одетый в рядно, из которого шьют дешёвые мешки, лежал на спине, положив руки под голову, и глядел вверх на небо, где над самым его лицом тянулся Млечный Путь и дремали звёзды». А. П. Чехов обозначил «верх» и «низ» художественного пространства произведения как «земля» — «небо», распахнув хронотоп рассказа «ввысь» и «вглубь», а «широту степи» передал через олицетворённый образ «думающих» овец: «Их мысли, длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их самих до бесчувствия...». Таким образом, автор задал своеобразную композиционную «сетку координат».

Главных героев трое: старый и молодой пастухи, стерегущие отару овец, и объездчик Пантелей, остановившийся попросить у пастухов огня для трубки. Прямая и неподвижная вначале фигура его позволила автору лаконично нарисовать портрет: «...стоял мужчина в больших сапогах и короткой чумарке⁸... Судя по его фигуре, прямой и неподвижной, по манерам, по обращению с пастухами, лошадьё, это был человек серьёзный, рассудительный и знающий себе цену; даже в потёмках были видны в нём следы военной выправки и то величаво-снисходительное выражение, какое приобретается от частого обращения с господами и управляющими». Этот образ задаёт сюжетную динамику произведению, поскольку разговор старика-пастуха с объездчиком является завязкой сюжета.

Старик прервал затянувшееся на время выкуренной трубки молчание, после долгого «обглядыванья» объездчика в приветствии помянул народное выражение «Не узнал — богатым быть». «К слову» сказанное, случайно произнесённое выражение в произведениях Чехова становится «не случайным», а ведущим психологическим мотивом. Намёк на «богатство» вызвал воспоминания о деревенском скопидоме Ефиме Жмене и определил ход дальнейшей беседы. Произведение превращается постепенно в «рассказ в рассказе». Ведущим рассказчиком становится старик, отдельные реплики объездчика и молодого пастуха лишь направляют воспоминания старика. Роль автора-повествователя становится менее заметной, подобной заставочным и попутным ремаркам в драматургических произведениях. Читатель поглощён фабульной авантюрной историей, ведь связана она с поиском клада, место к которому знал только Жменя. Координаты оценки героя представлены в границах «бог» — «бесова тварь», «душа» — «нечистая сила», «хорошо» — «плохо», «церковь» — «кабак». По представлениям старика, «ежели который человек мужицкого звания всё больше молчит, старушечьими делами занимается да норовит в одиночку жить, то тут хорошего мало» (с .284). Жменя знался с нечистой

⁷Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1—4. — М.: Рус.яз., 1998. — Т.3: П — 1998. 555с. — С.452—453.

⁸Южн. новорос. чамарка (чемарка), кафтанчик, казакин.

силой, в церковь не ходил, поэтому у него на бахче «арбузы и дыни свистели», пойманная щука хохотала, сам он оборотень, мог прикидываться белым волком, напустить на всё село «горловую болезнь». Но этого злого человека старики не позволяли молодым убить его: «он знал место, где клады есть. А кроме него ни одна душа не знала» (285). Общая оценка Жмени выражена в речи старика прямо: «стервячий был старик!», «сама собака не ест и другим не даёт», «чёрт лысый». В рассказе о Жмене переданы обобщённые русские народные языческие и христианские представления о возможном соединении в одном человеке противоречивых черт.

Постепенно в речи рассказчика старика проявляется главное слово, таившееся до сих пор в душе — счастье, внутренняя /психологическая дума о котором и организовала этот монолог: «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле зарыто?» (287). Мы понимаем, что, согласно старинным народным представлениям, счастье — материально, оно измеряется «пудами» золота, которое хранится в определённой посуде, скорее всего, в «курганах» (могильниках); о нём никто не знает, но все говорят, из поколения в поколение передают сведения о том, что кто-то — обычно «солдат» — видел «ярлыки (286). Но счастье — это «клад заговорённый — не подступиться», для него специальный талисман нужен, дорогу к которому знают немногие.

Горечь старика перерастает в отчаяние: «Так и пропадает добро задаром, без всякой пользы, как полова или овечий помёт!» Ещё один вывод напрашивается: счастье должно быть общим, одно на всех. Вот почему однозначно осуждается Жменя: ни себе, ни людям. В этом же монологе старика «люди» (народ, мужики) противопоставляются «панам» и «казне». Воспоминания старика являются двойным «уроком»: и молодому пастуху на будущее, и в назидание — объездчику, в портретной характеристике которого было подчёркнуто «величаво-снисходительное выражение». Он является посредником между мужиками и панами. Старик демонстрирует и свое бунтарство, несмирность, нежелание подчиняться «закону», в котором якобы написано, «что ежели который мужик найдёт клад, то чтоб к начальству его представить. Ну, это погоди — не дождёшься!» (287). Поисковый опыт семьи старика не привел к счастью. Ощущается некое противоречие: если счастье одно на всех, то почему не все его ищут, почему старик раз десять искал счастья, а его отец, брат Илья жизни свои положили, чтобы клад найти, да так и «умерли без счастья»?

Итог рассказа старика подводит объездчик: «...близок локоть, да не укусишь. Есть счастье, да нет ума искать его». Строгое лицо его, — отмечает Чехов, было грустно и насмешливо, как у разочарованного (288). Эта деталь возвращает нас к началу произведения, к необходимости проследить партитуру чувств героя.

Во время рассказа старика объездчик «зная себе цену», многозначительно трижды комментировал историю о Жмене словами «Это бывает», хотя от первого эпизода до третьего происходило углубление его внутреннего сосредоточения: голос становился «беззвучным, глухим», говорил он «глубокомысленно и убеждённо». Выкурил две трубки, произнёс уверенно: «В этих местах много кладов», «Должны быть клады». «Слушал старика и соглашался, но по выражению его фигуры и по молчанию видно было, что всё, что рассказывал ему старик, было не ново для него, что это он давно уже передумал и знал гораздо больше того, что было известно старику»(287). В нём тоже живёт эта народная вера в чудо, в случайно найденный клад, жажда «отрытия» счастья. Он воспринял историю старика как обращение к себе, не противился слушанию, хотя выглядел равнодушным, неподвижно стоявшим. Этот внешний жест свидетельствует о внутреннем сосредоточении на себе, ведь он «встряхнул головой», очнувшись от мыслей. Рассказ старика поверг его в раздумье, замедлил ход жизни, задержал на ночь его путь, опустил на землю, поставив вровень с мужиками. Не случайно при первом появлении он на коне (над пастухами), а после разговора долго не решается сесть на лошадь. И всё-таки ирония как общая оценка происходящего возобладала в чувствах объездчика: «Да, так и умрёшь, не повидавши счастья, какое оно такое есть...» Так мог бы сказать

восьмидесятилетний, проживший жизнь старик, а говорит человек средних лет, понимающий счастье традиционно народно — как материальное богатство.

«Кто помоложе, может, и дождётся, а нам уж и думать пора бросить» — эта реплика объездчика отделена от его единственного в рассказе монолога пейзажной зарисовкой. Чехов, умеющий «кратко говорить и важно», редко представляет в своих произведениях подробные описания, предпочитая краткие детали целостной картине: «Блестит горлышко разбитой бутылки — и описание лунной ночи готово...». В этом произведении Чехов использует приём «остранения» и передаёт отношение к степной шире, синеватой дали глазами героя: «...последний видимый холм сливался с туманом, ничто не шевелилось; сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничной степью, глядели сурово и мёртво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдёт ещё тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они всё ещё будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой.

Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землёй. Ни в ленивом полёте этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи — ни в чём не видно было смысла» (288).

Пейзажная зарисовка передаёт психологическое состояние героя и при этом противопоставляет исторически конкретное человеческое время, время человеческой жизни, даже осложнённое памятью, но всё равно конкретное — вечному и бесконечному природному времени. Художественное время произведения можно восстановить по отдельным временным границам, обозначенным косвенно в рассказе: Ефим Жменя умер в вознесенье (19 августа — по новому стилю), знал его старик примерно 60 лет, с 1825 года — года смерти императора Александра I, «который француза гнал». Рассказ читается как современный (1885), хотя примет «сегодняшнего» времени не содержит. Хронотоп приобретает конкретно-обобщающий характер за счёт уточнения исторического времени в монологе объездчика: время строительства первого русского корабля Петром I в Воронеже, война 1812 года. Историческая детальная достоверность не способствует реалистическому жизнеподобию, а, напротив, приводит к символизации — философскому обобщению художественного смысла. Суэта человеческой жизни (злодеяния Ефима Жмени, покупка талисманов, разбойничий грабёж, деятельность донских казаков) противопоставлена природной неподвижности, поиск счастья-клада как смысла человеческого быта контрастирует с природным «бессмысленным» бытием. Этим мы объясняем художественную иронию, использованную автором: как отношение автора к героям, и как способность героя посмеяться над своими наивными представлениями. Объездчик и верит в народные представления, и смеётся над собственной наивностью. Он и оставляет пастухов в молчании у дороги с «выражением, как будто забыл что-то или не досказал» (289).

Вторая пейзажная зарисовка не принадлежит сознанию оставшихся пастухов. Они не способны выйти за пределы своего видения и увидеть, что «на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей» (289). Старик способен лишь подняться с земли, опираясь на свою «герлыгу», длинную палку с крючком на верхнем конце, молодой пастух пребывает в состоянии страха и любопытства под впечатлением от услышанного. Он ждёт продолжения историй, ведь старик собирается продолжать поиск клада в Богатой Балочке. Примечательно, что Чехов рисует новое место «счастья» как путь-перепутье: «балка, как гусиная лапка, расходится на три балочки». Значит, по-русски, счастье всегда ставит человека перед выбором, по какой дороге пойти. Но концептуальный смысл рассказа в последнем вопросе, заданном молодым Санькой: «Что делать с кладом, когда найдёшь...?» Старик этот вопрос не приходил в голову, вероятно, потому, что для него важен сам процесс поиска, потому что счастье в поиске, в движении к нему. Санька же не

мог понять, почему счастье ищут только старики, которые в любой момент могут умереть от старости. На что им счастье в земной жизни?

Молодой пастух, который во время стариковых рассказов лежал лицом вверх, глядя на Млечный Путь, интересовался не самим счастьем, «которое было ему не нужно и непонятно», а фантастичностью и сказочностью человеческого счастья. Он на миг слился с овцами, стал одним из их длительных и тягучих мыслей — стал частью необъяснимой Природы и зажил собственной жизнью. Ощущение себя самого пришло к нему только на эмоциональном уровне, сознание ещё не развито, в мозгу лишь «копошатся» недоумения, но понимание природы дано как великое открытие и чудо. Не случайно восход солнца описан как величественное вечное шествие: «Окружённое лёгкою мутью, показалось багровое солнце. Широкие полосы света, ещё холодные, купаясь в росистой траве, потягиваясь и с весёлым видом, как будто стараясь показать, что это не надоело им, стали ложиться по земле. Серебристая полынь, голубые цветы свинячей цибульки, жёлтая сурепка, васильки — всё это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою собственную улыбку» (290). В этом пейзажном описании автор использует несобственно-прямую речь: народные (Санькины) названия цветов и трав («свинячей», «сурепка») искусно вплетены в авторскую речь, изукрашенную эпитетами; народные жесты («потягиваясь поутру», «купаясь в росе») поданы в литературной инверсии; немудрящие эмоциональные ощущения («радостно», «с весёлым видом», «не надоело») так естественно передают народно-поэтическое мироощущение автора, что понимаешь: счастье — мечта, оно не материально, откроется лишь способным чувствовать красоту окружающей природы.

Рассказ Акутагава Рюноскэ (1892—1927) «Счастье» создан через тридцать лет после А. П. Чехова, в 1916 году. Мы рассматриваем произведение в переводе замечательной японистки Натальи Исаевны Фельдман (1903—1975), которая высококлассно переводила японскую прозу и поэзию (Мацуо Басё, Акутагава Рюноскэ) на русский язык, английскую, например, Агату Кристи — на японский.

Рассказ представляет собой диалог молодого подмастерья и хозяина-гончара о чудодейственной силе Каннон-сама, которая, по представлениям, «посылает людям счастье» (81).

Толчком к началу разговора стала внезапная («вдруг») реплика подмастерья: «А на поклонение к Каннон-сама по-прежнему народ так и валит». Размеренную, «равнодушную» жизнь мастеров эта фраза нарушила. В японской поэзии (хокку, хайка/рэнга) тоже очень важна точка, «сдвигающая» устоявшийся порядок. Чтобы почувствовать значительность движущейся жизни, необходимо начать движение. Для поэзии хайку характерно «сезонное слово» — киго. В новелле «Счастье» функцию такового исполняет слово заглавное. Понять, что такое счастье, представляется в диалоге. Диалог — это цепь последовательных вопросов и ответов. Японские стихи тоже представляли собой «цепочку строк», сочиняемых часто экспромтом. В диалоге ведущая роль принадлежит устной речи, как и в хокку, по мнению Басё, «Нужно говорить обыденными словами, но так, как будто говоришь древними» [Басё кодзо (Лекции о Басё). Т.1. Т[окио], 1956. С.266]. Цепочки рэнга — это как бы цепь слабовыраженных вопросов и ответов, где в каждом последующем трёхстишии или двустишии ценен поворот темы, неожиданная трактовка слов⁹.

Мастера, занятые изготовлением глиняного горшка, отделены от улицы, ведущей к храму Киёмидзу, реденькой тростниковой занавеской, через которую им видно всё происходящее на улице. Герои произведения выступают и как одно целое с улицей, и в то же время отделены от неё. Особый взгляд из-за занавески определяет и особый темп / ритм жизни мастеров. Они находятся «при дороге», а не «на дороге». Если дорога к храму ни на минуту не оставалась пустой (прошёл бонза с гонгом, женщина в роскошном

⁹Дьяконова, Е.М. Поэзия японского жанра трёхстиший (хайку). Происхождение и главные черты/ Труды по культурной антропологии. — М., 2002. — С.189—201. www.haikupedia.ru/дьяконова1

праздничном наряде, проехала тележка), то в мастерской замедление времени обозначено как «безделье» подмастерья, имеющего время «равнодушно» разглядывать прохожих. Ветхий домик мастеров, крытый соломой, настолько тесен, что «стоит повернуться и стукнешься носом о стену» (81). Однако здесь нет суеты улицы, стоит «глубокая тишина», «словно под лёгким весенним ветром, обвевавшим красноватые глиняные тела горшков и кувшинов, всё здесь оставалось неизменным давным-давно, уже сотни лет»(81). Противопоставление мастерской городу, шума/хлопота — тишине/покою организует особый хронотоп произведения: хронотоп ограниченного пространства и как бы остановившегося времени. Так незаметно автор соединяет время историческое, время момента, с временем вечным, создавая, как и в поэзии хайку, «особый тип вневременного, поэтико-лингвистического поля» [Дьяконова]. Так в произведении Акутагава Рюноске воплощается эстетический принцип фуэй рюко — соединение вечного, неизменного с текущим, нынешним. Произведение содержит два композиционно-смысловых плана: всеобщий, космический (связанный с философией счастья, жанром притчи — сказочности истории) и ближний, конкретный (исторически и реально жизнеподобный). Второй план составляет фабулу рассказа, первый — его сюжет. Ведущими фабульными образами являются женщина и вор, ставший ее мужем, а сюжетные образы символизируются во времени (молодость-старость-вечность, представленные в образах женщины, мужчины, старика, ласточки) и символе счастья (вечная работа, глина, горшок).

Старик-мастер отвечает недовольно на реплику легкомысленного молодого, поскольку занят работой. Поклонение богине милосердия, по мнению подмастерья, поможет ему «выйти в люди», что в контексте произведения и понимания подмастерья синонимично выражению «привалило бы счастье». В репликах его ощущается вера в чудо, в сиюминутную удачу без активного участия и борьбы. Подмастерье не принимает бескорыстной молитвы и «бесполезного» поклонения, то есть бескорыстной и безусловной веры в силу богов у него нет. Он прагматик: «Ходить на поклонение, молиться — дело нетрудное. Было бы лишь за что! Та же торговля — только не с заказчиками, а с богами и буддами». В комментариях Н. Фельдман это место объясняется так: «Под «богами» подразумеваются боги синтоистского пантеона (синто — национальная религия Японии), под «буддами» — божества буддийского пантеона, то есть существа совершенные, достигшие нирваны» (658).

В композиции рассказа несколько поворотных моментов и связаны они с провоцирующими вопросами подмастерья. Первый – «А на поклонение к Канно́н-са́ма попржнему народ так и валит. Сходить, что ли, и мне поклониться? А то никак в люди не выйду, просто беда (82)», – «привёл старика-мастера в смятенное состояние, переданное односложными репликами: «Да!», «Шутишь...» Второй поворотный момент начался с выяснения цели юноши: действительно ли он хочет уверовать в силу божества, или лишь торгуется. Если уверовать, то ему придётся выслушать долгую историю из стародавних времён, если «поторговаться», то старик не собирается раскрывать помыслов богов в силу неготовности возраста. Юноша торопится («Ведь и я не прочь уверовать. Если только привалит счастье, то хоть завтра», 81). Интересный промежуточный вывод делаем: к богу японцы приходят не «с детства», не «бессознательно», а осмысленно, по мере готовности возраста. Старик-гончар смеется: «...глина, которую он мял, стала принимать форму горшка» (82). В этом моменте сиюминутное художественное историческое время впервые соприкоснулось с вечным: глиняные горшки в мастерской — это уверовавшие, умудренные опытом прошлого прежние «подмастерья». Самое трудное на пути познания себя и мира, обретения нового жизненного знания состоит в том, что молодёжи неясно, что именно посылают боги — счастье или злосчастье. Деяния богов — тайна, и в их общении с людьми всегда две стороны. В японской народной «Сказке про дядюшку Злосчастье и его собаку Нишету» содержится народный взгляд на бедность и богатство,

тесно связанный с представлениями о добре, милосердии, свободе выбора и «расплате» за него, вечности и сиюминутности. Термин «злосчастье» состоит из двух слов¹⁰.

С одной стороны, Злосчастье — это «нищета» (цитирую сказку: «Он так бедствовал, что его даже и звали — дядюшка Злосчастье»). С другой, — максимальное великодушие и бескорыстие («судя по всему, вы люди нищие; поэтому я с вас ничего не возьму»). К тому же у старика Злосчастье самостоятельный и свободный нрав: он принимает только благословение «гостей», не прислушивается к советам святого Петра и не «смущается» / не теряется перед богом, который предлагает ему исполнение трёх желаний. Он не просит о месте в раю, как подсказывал ему святой Пётр, а мечтает о том, чтобы все три желания свершались «по его позволению». Может, такова японская традиция передачи человеческой гордыни? Жизнь человека на земле — это «поединок» между «господином богом» и «господином дьяволом»¹¹. Это всегда выбор (перекрёсток) двух дорог, где и живёт Злосчастье). Деньги — земное зло — помогают человеку весело и беззаботно, но «грешно» прожить три раза по десять лет («реже заглядывал в церковь, чем в кабак»). Одолеть «господина дьявола», пришедшего забрать старика в ад, помогло в первый раз «кресло», встать с которого можно только по желанию человека, во второй раз — дерево с орехами, в третий — кошелек. куда упрятал мужик дьявола... После смерти Злосчастье не приняли ни в рай, ни в чистилище, ни в ад: «Изгнанный израя, чистилища и ада, дядюшка Злосчастье вернулся на землю и живет там по сей день».

Этот образ и есть символ земной — путаной, сложной, грешной, весёлой — жизни!

Злосчастье у японцев — не синоним «горя», «беды», он тесно связан со «свободой», «самостоятельностью выбора», «смекалкой», «вечностью», «терпением» и «умением преодолевать жизненные лишения».

Старик, заинтриговав подмастерья неопределённостью выражения, всё же согласился рассказать историю из давних времён. Ситуация напоминает сказочную, фольклорную, когда после долгого молчания и ожидания предвкушается чудесное. — Так в новелле Акутагава начинается третий композиционный момент. Он является центральным в произведении, содержит свой сюжет, представлен в виде неспешного, «степенного, неторопливого» повествования старика, «не думающего о том, долог ли, короткий ли день»(82). Художественное время замедляется, растягивается, пространство, напротив, суживается. Рассказ старика прерывается лишь некоторыми эмоциональными «вставками» реплик подмастерья. Отметим важную деталь для понимания смысла целого: во время рассказа старик не прекращает работы по изготовлению глиняного горшка.

Подмастерье поторапливает старика, пропускает наиболее важные/значительные детали: женщина обратилась с молитвой к почитаемой Каннон-сама после смерти матери, единственной её опоры, не имея возможности «сводить концы с концами». Мать раньше была жрицей в храме Хакусюся, «и одно время пользовалась большой славой», но «стала знаться с лисой» (82). Девушка одна своими слабыми руками не могла заработать себе на жизнь. Двадцать один день она молилась богине прежде чем во сне услышала голос: «Когда ты пойдёшь отсюда, с тобой заговорит человек. Слушай, что он тебе скажет!» Незнакомец, напавший на неё в «неподходящее время» — последний день молитвы, в тёмный весенний вечер — наутро предложил ей стать его женой. Девушка подумала, что так угодно Каннон-сама, согласилась и приняла от него подарок, поняв при этом, что «он либо вор, либо разбойник» (84). Далее разворачивается почти детективная история. Старик и оправдывает девушку, и объективно передаёт события, позже якобы рассказанные ему самой героиней, а значит осуждающие её. Убежать из пагоды девушке удалось лишь с третьего раза: богатство — золотой песок, куски узорчатой ткани, шелка и саму девушку — охраняла сторбленная, похожая на сушёный трепанг, монахиня. Пока девушка вела с ней «обычный житейский разговор» о том, что «в Киёмидзу распустились вишни, что закончена постройка моста Годзаё» (85), старуха

¹⁰http://www.nihongo.aikidoka.ru/ier_info.php?id=83 あし悪

¹¹Слово «Дьявол» в сказке написано с прописной буквы, а слово «бог» — со строчной.

заснула, и вторая попытка побега могла быть удачной: на улице не было ни души. Но девушка вспомнила о подарках, вернулась за ними, споткнулась о мешок с золотым песком и нечаянно задела за колено монахини. Мольбы старухи не остановили девушку — началась драка, в результате которой «девушка с узорчатой тканью и шёлком ... выбралась за дверь пагоды», а «монахиня осталась лежать недвижимой», «осыпанной золотым песком» (85).

Притчевая история старика лишь внешне является историей частной. Испытание случаем, бедностью и богатством проходят все люди в своей земной жизни (Сказка о Злосчастьи). Вот и девушке пришлось сделать свой выбор. В пойманном воре она узнала того, кто заговорил с ней накануне вечером на склоне Годзё, от кого она сбежала, убив человека. Чувство страха, сжимавшего сердце, которое руководило её побегом, сменилось на противоположное, но не влюблённостью, а жалостью («у неё защемило сердце, и она невольно расплакалась», 86). Вывод старика-рассказчика таков: «...прежде чем помолиться Каннон-сама, надо подумать!»

Завершающий этап композиции опять организует вопрос подмастерья: «Однако, дедушка, ведь она после этого всё-таки выбилась в люди?» — Да, не просто выбилась, но живёт в полном достатке и на Западном рынке держит лавку с пряжей. Выходит, что богиня сдержала своё обещание. Молодой подмастерье оценивает все приключения девушки как хорошие. Для него важен результат дела: «Как бы там ни было, а она счастливица!» (87) Для старика всё не так очевидно: «Убить человека, стать женой вора... на это надо решиться...» И в этом умолчании — неопределённость самой жизни, ставящей перед человеком настолько путанные вопросы, что разобраться в них определённно невозможно. Однако для старика неприемлемо преступление как этап на пути к счастью. Для молодого человека это не помеха, он намерен «с завтрашнего дня засесть в храме».

Ответы героев произведения возвращают нас к началу истории о счастье и злосчастье.

Рассказ заканчивается репликой подмастерья, что, вопреки правилу «односторонней композиции», не свидетельствует о совпадении позиции автора с точкой зрения героя. Всем ходом повествования мы ощущаем двойственность не только ситуации, но и оценки происходящего. Двойное «остранение» проявляется в соединении авторского философски обобщённого видения ситуации, и «художественно настоящего», «псевдореального», представленного в рассказе старика «из действительной жизни». Восточная многосмысленность превращает эту бытовую сценку, историю «по случаю» в притчевый момент сюжета, организованного не на событиях, а на мотивах. Ведущим из них является мотив «дороги к храму». У каждого свой путь к счастью: можно «уверовать», можно «выторговать».

Действие японского произведения происходит весной (ветка цветущей вишни, соловьи), русского — летом («непрерывно трещали кузнечики, пели перепела... лениво посвистывали молодые соловьи» (283). Общим для обоих произведений является возможность предоставленного выбора на пути обретения счастья. Их по три в русском и японском вариантах. А. П. Чехова — первый это выбор старика-кладоискателя (материальный вариант предметно воплощённого счастья), вариант, близкий ему, основанный на традиционных представлениях, — выбор Пантелея-объездчика, осложнённый «смыслом» и поэтому переданный иронично, второй — путь молодого пастуха, глядевшего на Млечный Путь и не понимающего, что делать с таким кладом; третий — это путь автора, понимающего, что счастье — в богатстве не материальном, а всеобщем — в Природе, в самой возможности жить и мечтать о счастье.

В произведении Акутагава Рюноске старик и подмастерье противопоставлены в системе образов и в то же время сопоставлены: счастье для старика — в постоянном /вечном «создании глиняных горшков». А счастье для подмастерья — во внезапном богатстве. Взгляд автора шире взглядов их обоих героев; только автору открыта вечная

красота природы: цветущей вишни (диалог персонажей прерывается авторскими вставками-наблюдениями «...ветки вишни в руке одной торговки», после – «рассыпанные лепестки цветков вишни белыми крапинками виднелись среди камней»), только он слышит пение соловьев («за домом в бамбуковой роще неумолчно пели соловьи»). По всему тексту оставлены символические знаки красоты в виде образов природы — тени предметов на фоне заходящего весеннего солнца, ветер, веер, весна ... Эти символические образы тоже представлены в системе антиномий: весна, ветер, веер, обозначающие «дух, живое дыхание вселенной, силу духа в поддержании жизни и объединении всего живого»¹², противопоставлены теням, иносказательно обозначающим «негативное начало, в противоположность положительному и солнечному»¹³, как свидетельствует Словарь символов и понятий.

Оба произведения написаны от третьего лица автора-повествователя. Ведущей — организующей фабулу произведения — точкой зрения и в русском, и в японском вариантах является позиция молодых героев. Молодой пастух в чеховском рассказе кажется пассивным. Подмастерье в рассказе Акутагава более активен, задаёт вопросы, являющиеся толчком к течению диалога. Его глазами представлен портрет старика-рассказчика, дан интерьер мастерской. Упоминание в портрете сходства с прославленным в то время епископом Тоба позволяет конкретизировать историческое время произведения, которое играет роль «псевдореальности», на самом деле — расширяет хронотоп всеобщего. Тоба Содзё (*буквально — епископ из Тоба, настоящее имя — Какуйю*) (1053 — 31.7.1140, Козандзи) — японский живописец, один из первых мастеров японской монохромной живописи тушью, буддийский монах. Эти знания присущи автору, подмастерье не может знать этого, значит, здесь, как и чеховском рассказе, соединяется жест героя с точкой видения автора.

В чеховском произведении молодой пастух активен в конце произведения: задаёт вопрос, на который старик не может ответить конкретно, а реагирует эмоционально: «Я-то? Гм!.. Только бы найти. А то... показал бы я всем кузькину мать... Гм!... Знаю, что делать...» (290). Этот вопрос и «оборачивает» сюжет, побуждает к перечитыванию произведения. Однако Санька тоже не просто противопоставлен старику, а и сопоставлен с ним в системе персонажей рассказа. Оба, встревоженные ситуацией, разойдясь по разным краям отары, «стояли, как столбы, не шевелясь, глядя в землю и думая»(290); «стояли у противоположных краёв отары, стояли не шевелясь, как факиры¹⁴ на молитве, и сосредоточенно думали»(291). Глядя в землю — это показатель изменённого направления взгляда молодого пастуха (на протяжении рассказа от сначала глядел в небо(182), потом лишь повернулся на бок(284). Затем «подполз шага на два к старику и, подперев голову кулаками, устремил на него неподвижный взгляд» (286). Потом глядит в землю.

Страх и любопытство меняется на спокойное серьёзное объяснение «грозного звука», внезапно пронёсшегося по степи: «Это в шахтах бадья сорвалась». Такое же объяснение в пьесе Чехова «Вишнёвый сад» Ермолай Лопухин найдёт для самого драматического момента второго действия, когда все семейство Раневской-Гаева, выйдя из «прошлого» за пределы родового имени окажется на «развилке» дорог и, предчувствуя, что «вот-вот должен обвалиться потолок», будет напугано «звуком с неба», «звуком лопнувшей струны». Но у купца «нового» времени Лопухина есть свой план спасения сада, а у молодого пастуха лишь предчувствия, «недоумения», которые к тому не складываются даже в вопрос («не умел вылить в вопрос», 290). Оба героя стоят, как

¹² http://mirslovarei.com/content_sim/veter-109.html#ixzz2davzcxuX

¹³ http://mirslovarei.com/content_sim/ten-863.html#ixzz2dav1CZcr

¹⁴ Для неверных факиры — это фокусники, мусульманские йоги, элемент индийской экзотики. Для мусульман факиры — это серьёзное испытание. Слово «факир» в буквальном переводе с арабского обозначает «нищий». речь идет, конечно, не о материальной нищете, а об особом явлении, аналогичном христианскому монашеству. Факиры — это исламские монахи. <http://www.religia.kz/2009-01-06-05-37-02/116-2009-02-02-15-53-01/1445-2009-04-04-10-13-55.html>

факиры по разным концам отары, напоминая крайние пути «гусиной лапки», развилки дорог, а к счастью-богатству, по преданию, идти надо по средней. Вот это и есть третья дорога, на которую указывает автор, потому что не в богатстве счастье, а в желании его искать.

Интересно, ответ на вопрос, с какой целью православный писатель Чехов использует в «чисто национальном» рассказе образ исламских монахов, прямого ответа не имеет, но, по нашему предположению, это связано с вековечным межличностным, международным, вневременным, внепространственным, а поэтому неопределённым, связанным с мистикой и тайной концептом счастья, искомым всеми и всегда, независимо от национальности и вероисповедания.

Вечерние тени, ночной сумрак, «серый фон зари» постепенно в чеховском рассказе сменяются рассветом: «Млечный Путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания» (287). Время действия рассказа Акутагава Рюноскэ — весна. Вот почему возникает сближающий мотив — обновления и молодости. Он объясняет основную авторскую интенцию на молодых героев. Притча, в отличие от басни, например, направлена как раз не на «высокомалохудожественность» (М. Зошенко), не на мораль, «нравоучение», она побуждает к «толчку мысли», чтобы не мешать живому читательскому восприятию, показывая при этом путь обретения новой жизненной мудрости. А. И. Княжицкий справедливо отмечает, что «литературная притча скорее приглашает к размышлению, и сформулированная в ней идея не абсолютом, а только поводом к размышлению»¹⁵.

Фабульное действие обоих произведений происходит вечером, на закате дня. «Солнце клонилось к закату... Заря уже пожелтела и померкла» — вот художественное время рассказа Акутагава Рюноскэ. «...тянулся Млечный Путь и дремали звёзды. На сером фоне зари, начинавшей уже покрывать восточную часть неба ... Уже светало. Небо становилось хмурым и мутным, когда не разберёшь, чисто оно или покрыто сплошь облаками, и только по ясной, глянцевиной полоске на востоке и по кое-где уцелевшим звёздам поймёшь, в чём дело... Окружённое лёгкою мутью, показалось громадное багровое солнце... А когда солнце, обещая долгий, непобедимый зной, стало припекать землю...» — более развёрнутая картина пробуждения природы в рассказе Чехова. Выход за пределы фабулы обозначен временными сдвигами, сопровождающимися движением и других земных стихий (воздуха, воды). Эти перемены переданы как шум ветра, шелест бамбуковой рощи, опустение улицы — у Акутагава Рюноскэ; как монотонный шум, треск кузнечиков, пение перепелов, течение ручья, свист соловья и свист арбузов, хохот шуки, гомон проснувшихся грачей, «живой звук», способный пробежать по степи, издавая «тах! тах! тах! тах!», думающие овцы у Чехова. Важно для Чехова указание на особое дерево — вербу, «возвращающее человека к памяти». Такую функцию выполняет этот образ и в рассказе «Скрипка Ротшильда», например.

Сложность познания счастья, его таинственность и причудливость сопряжена со сновидением. В наиболее значимые моменты сюжета в обоих произведениях по-разному проявляется мотив сна. Так, в рассказе Акутагава Рюноскэ он содержится во «внутреннем рассказе», в повествовании о сложном периоде жизни женщины. Окончание её двадцатидневной молитвы сопровождается описанием сна. Скорее, это литературный приём, сопрягающий разные временные пласты произведения: внутреннее, психологическое состояние героини, сосредоточенное только на себе, уже «размыкается», героиня способна обращать внимание на внешние детали: среди молящихся она выделила горбатого бонзу, «который весь день монотонно гнусавил какие-то молитвы»(83). Тембр его голоса напоминал треск сверчка, то есть подобен звукам естественной речи, и поэтому он перешёл в членораздельную, «разборчивую» человеческую речь. Девица одна своими слабыми руками никак не могла заработать себе на жизнь, нуждалась в мужской силе, в защите и покровительстве. «Ахнув, она проснулась» — скорее всего, её разбудили

¹⁵Княжицкий А.И. Притчи. — М.: МИРОС, 1994. — 216 с. — С.13

собственные мысли, «внутренние позывы», естественные жизненные/физиологические желания. Шёпот представился ей как долгожданные, вымоленные слова Каннон-сама. Похожую художественную деталь, сопровождающую художественный приём, находим в рассказе А. П. Чехова «Шуточка», когда Наденьке, трижды скатывавшейся на санках с горы, трижды в шуме ветра чудились желанные для каждой женщины слова: «Я люблю вас, Надя!» Конфликт рассказа выявляется на уровне столкновения романтизма и реализма, реальной жизни и вымысла («мистики»), искренности и притворства. Художественное время и художественное пространство рассказа тоже организовано таким образом, что действие происходит в двух планах, в двух срезах — «здесь и сейчас» в сознании героя-рассказчика и «уже давно», в те времена, когда он был молод и ходил с девушкой на каток. Любовная линия сюжета соотнесена с природным циклом: зима метафорически связана со встречей героев, наступление весны — с их разлукой. Образ горы, с которой раз за разом будут скатываться персонажи, приобретает масштаб символа. Спуск по её ледяной «покатой плоскости» — это метафора любовного переживания. Проблематика рассказа касается вопросов «вечных» (отношения между мужчиной и женщиной; любовь и тайна её возникновения; иллюзорность жизни и счастья). «Шуточка» А. П. Чехова — яркий образец психологической прозы с её напряжённым вниманием к внутреннему миру человека. Шуточка — розыгрыш — мистификация — сказка, и по закону сказочного жанра, возникает мотив пробуждения от сна. Любовь — чувство доселе неведомое, чудное — пробуждает в Наде естественное женское желание счастья. Пространство естественной жизни стремительно сужается и сосредоточивается только на двоих возлюбленных, а потом только в душе одной героини. Она, отдавшись желанию, летит в бездну. Мотив движения (дороги, которую герои ищут) многократно возникнет на страницах рассказа, выполняя роль сюжетообразующую. Этот образ символичен и многослоен, как многогранно любовное переживание, которое он моделирует. Что такое любовь? Ад и рай. Именно это испытывают герои, проваливаясь в ледяную пропасть. Ад («Кажется, сам дьявол обхватил нас лапами и тащит в ад») — метафора любовного огня, он опалит душу героини, пробудит её от сна. А рай обещает сакраментальное «Я вас люблю, Надя!», сказанное вполголоса. Но сбудется ли счастье? На это вопрос прямого ответа Чехов не даёт. Слова «Я люблю вас...» оказываются и явью, и сном.

Сон в новелле Акутагава Рюноске назван рассказчиком-стариком «вещим», но представлен как искушение и воплощенное/материализованное девичье желание. Сон обернулся «неузнаванием» соблазнителя, несопротивлением ему (зачем противиться желаемому?), послушанием и покорностью. Но утро заставило девушку «очнуться» и осознать «тоску» своего бытия, ей стало страшно от неопределённости будущего с преступником: что ещё ждёт её впереди? Желанную свободу остановила проснувшаяся монахиня-старуха, образ которой в системе художественных символов прочитывается как конечный путь любой женщины. И смерть её представлена как сон («золотой сон» в прямом, не переносном смысле слова, так как «с ног до головы...осыпана была золотым песком»). Оба художника слова — и русский, и японский — показывают двойственную природу души человека.

Мотив сна в произведении Чехова передан через образ овец, сон которых осложнён думами. «Их мысли, длинные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их самих до бесчувствия...»(282—283). Сон — это реализация хронотопа мироздания. В «сне» сосредоточено мировое время и пространство, «ширь земли» (от земли / степь до неба) и всеобщее время (день и ночь) независимо от частной или всеобщей истории. «Сонный, застывший воздух» наполнен монотонными /фоновыми звуками природы во время рассказа старого пастуха. Резкий звук, будто что-то «вдали грозно ахнуло», знаменует конец ночи — конец рассказа, пробуждение — рефлексию, осмысление услышанного: «Первый утренний ветерок без шороха, осторожно шевеля молочаеи и бурными стеблями прошлогоднего бурьяна, пробежал вдоль дороги» (288) — объездчик очнулся с чувством

чего-то недосказанного или забытого. Мотив сна связывается с мотивом памяти и мотивом знания о жизни. Старик ничего нового о жизни не открыл объездчику, но он не перебивал его, не спорил с ним, не прерывал, хотя знал обо всём, что рассказал старик, он слушал народные поверья и истории как абсолютно новое знание, как рождающуюся на его глазах истину. Чехов ценит моменты общения героев, утверждая связь между днём сегодняшним и давно прошедшим: «сторожевые и могильные курганы... глядели сурово и мёртво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдёт ещё тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они всё ещё будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую тайну прячут под собой» (288). Эта картина природы обернулась в речи объездчика выводом о тщетности поисков клада-счастья, потому что в целом мире «нет смысла». Мир существует «вне человека», сам по себе. А проснувшиеся овцы принялись за траву, не осознавая, что если взобраться на далёкую Саур-Могилу, то можно увидеть, «что на этом свете... есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей» (289). Людская тщетность в поисках счастья соотнесена с неспособностью овец знать о мире. Но каждый из персонажей рассказа А.П.Чехова, как и Акутагава Рюноскэ, после общения друг с другом осознал собственную индивидуальность и самостоятельность в поиске своего пути к счастью.

Герои обоих произведений не активные деятели, а пассивные, об этом свидетельствует их художественно-пространственное расположение «у дороги» в рассказе А. П. Чехова, взгляд героев на «жизнь» (дорогу к храму) «через занавесь» в новелле Акутагава Рюноскэ. Прежде чем выбрать собственный путь, и русскому молодому Саньке, и японскому герою — подмастерью следует изучить чужой жизненный опыт. Период ученичества — важнейшая веха на пути к счастью, — считают писатели. Роль старших стариков /наставников — учителей — равно важна для понимания философских представлений о смысле бытия по-русски и по-японски. Система персонажей обоих произведений строится на со-противопоставлении. Такое сложное композиционное построение персонажной системы произведений соответствует жанровой сложности притчи и мудрому авторскому пониманию национальных особенностей сознания своего народа. Герои не являются антиподами, чьи позиции безусловно утверждаются или отрицаются. В реалистических произведениях, по мнению А. Чехова, «нет ангелов и злодеев». Каждый человек, с каким бы личным опытом он ни был, важен для формирования целостного представления об окружающем мире. Истина бытия, «смысл» его в обоих произведениях открывается в общении, диалоге, умении слушать другого (старших). Герои обоих произведений обретают свет нового знания (символ огня в степи, расширяющийся до знойного солнца — у Чехова; изготовленный горшок — у Акутагава Рюноскэ), возможность своего пути к счастью, находясь в работе. Но в японском произведении, в отличие от русского, передача опыта от мастера к подмастерью не прерывает работу. В нём активнее «земное» реально созидательное начало, связанное с активным концептом «злосчастья», синонимичного земной жизни. Счастье, в понимании Чехова, нематериально, напрямую связано со «случайностью»/ «избранностью», «чудесным»/ «видением». Не случайно японский рассказ заканчивается образом «заходящего весеннего солнца», а русский — солнечным «обещанием долгого, непобедимого зноя». Однако герои первого ощущают, что «в их настроении чего-то не хватает» (87), а второго, отягощённые думами о счастье, — «не замечали друг друга, и каждый из них жил своей собственной жизнью» (291). Оба автора утверждают общечеловеческие и национально значимые ценности, чтобы не «порвалась дней связующая нить» поколений (Б. Пастернак). Этот вывод не противоречит общеэстетическому закону искусства о том, что чем больше автор национален, тем он более интернационален.¹⁶ Использование элементов притчи свойственно обоим

¹⁶ Исторически и национально обусловленное художественное сознание выражает общечеловеческое. И это позволяет великим творениям, преодолев историческую и национальную

произведениям. Время личное, историческое и общее, причудливо соединяясь в художественной ткани произведений, организуют притчевый хронотоп, позволяющий увидеть множественные «этажи» смыслов: сначала идея читается на уровне фавулы, потом на уровне нравственной оценки героев, привлекающих/ отталкивающих своим поведением. Осознание смысла на концептуальном, авторском уровне открывается не сразу и не всегда, поскольку требует проникновения во внутренний мир произведения, умения читать внутреннюю символику — сначала как национально-обусловленную, затем — как общечеловеческую ценность...

Таким образом, исследование сюжета и жанра одноименных произведений — «Счастье» А. П. Чехова и Акутагава Рюноскэ — позволило сделать следующие выводы: несмотря на национальную идентичность, в представлениях русских и японцев о счастье больше сходства, чем различия. Авторы полагают, что счастье — это возможность сделать самостоятельный выбор, найти собственную дорогу в широком пространстве жизни после того. Как поймёшь национальную историю, прочувствуешь чужой опыт, откроешь в самом себе «нового себя».

Эти художественно-эстетические выводы А. П. Чехова и Акутагава Рюноскэ опережают философские обобщения Хадзимэ Накамура, который в крупной компаративистской работе «Образы мышления восточных народов: Индия, Китай, Тибет, Япония» (1959 г.) выступил против устоявшихся стереотипов противопоставления западных и восточных типов и образов мышления, доказал, что нет единого восточного (равно как и западного) типа и образа мышления¹⁷.

Список литературы

1. Акутагава Рюноскэ. Новеллы. — М. : Изд-во «Худож. литература», 1974 / Всемирная литература. — 704 с.
2. Боров, Ю.Б. Эстетика. — Изд.2-е. — М. : Политиздат, 1975. — 399с.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1—4. — М.: Рус.яз., 1998. Т.3: П — 1998. — 555с.
4. Дьяконова, Е.М. Поэзия японского жанра трёхстиший (хайку). Происхождение и главные черты/ Труды по культурной антропологии. — М., 2002. — С.189—201. www.haikupedia.ru/дьяконова1
5. Княжицкий, А.И. Притчи. — М.: МИРОС, 1994. — 216 с.
6. Накамура Хадзимэ. Некоторые особенности японского образа мышления. Перевод с английского С. Скрипниченко, М.С. Рябовой и А.В. Пантелеевой под ред. Н.Н. Трубниковой и Ильи Оказова. См.: Nakamura Hajime. Some Features of the Japanese Way of Thinking // Monumenta Nipponica, vol. 14, No 3/4 (Oct.1958 — Jan. 1959), p. 277—318.
7. Рехо К. Наш современник Чехов: обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. — 1983. — № 10. — 74с.

ограниченность их создателей, сохранять свою ценность в веках и прорываться к сознанию людей новой эпохи, имеющих иные ценностные ориентации.

Понимание общечеловеческой ценности исторически и национально обусловлено. И чем самобытнее национальное видение, тем больше оно несет в себе драгоценной, неповторимой общезначимой художественной информации и опыта отношений. Именно в сочетании интернационального и национального — условие общемирового звучания произведения. Ю.Боров. Эстетика. — Изд.2-е. — М. : Политиздат, 1975. — с.147—149

¹⁷Накамура Хадзимэ Некоторые особенности японского образа мышления. Перевод с английского С. Скрипниченко, М.С. Рябовой и А.В. Пантелеевой под ред. Н.Н. Трубниковой и Ильи Оказова. См.: Nakamura Hajime. Some Features of the Japanese Way of Thinking // Monumenta Nipponica, vol. 14, No 3/4 (Oct.1958 — Jan. 1959), p. 277—318.

8. Чехов, А.П. Собр.соч.: В 8 тт. Т.3. — М.: Изд-во «Правда», 1970. — 510 с.
9. Эфрос, А. В. О Чехове и нашей профессии// Московский наблюдатель. Театральный журнал. 1993.№№ 11—12. — 80 с.
10. <http://japantoday.ru/>
11. http://www.krasrab.com/archive/2009/05/29/05/view_article
12. http://mirslouvrei.com/content_sim/ten-863.html#ixzz2davICZcr
13. http://mirslouvrei.com/content_sim/veter-109.html#ixzz2davzcxuX
14. http://www.nihongo.aikidoka.ru/ier_info.php?id=83 あし悪
15. <http://www.religia.kz/2009-01-06-05-37-02/116-2009-02-02-15-53-01/1445-2009-04-04-10-13-55.html>

Т. Ф. Панченко
канд.пед.наук, доцент ДВФУ