

**К вопросу об аллюзивности  
в русской и японской  
драматургии первой  
половины 20-го века:  
на примере пьес 1910-20-х гг.**  
To the Question of Allusiveness  
in Russian and Japanese  
Dramaturgy of the First Half of  
the 20th Century: The 1910-20s.

В работе рассматривается своеобразие аллюзивности в русской и японской драматургии первой трети прошлого столетия. На конкретных примерах аллюзивности ведутся сравнения известных русских и японских пьес 1910–20-х гг., когда мировая драматургия начала обновляться эволюционно и экспериментально. Важным моментом признан дух времени, который, несмотря на разницу культур или конвенций, привел к созданию нового театра.

При рассмотрении разнообразного материала выясняется, что в русской и японской драматургии первой трети XX в. были популярны разные виды аллюзивности. Театральные аллюзии направлены непосредственно на восприятие зрителя либо читателя. В русской драматургии 1920-х гг. довлеет сатирическое отношение авторов к общественно-политической ситуации, с чем связана и специфика аллюзивности.

АЛЛЮЗИВНОСТЬ, РЕМАРКИ,  
РЕФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО  
ЯЗЫКА, ВОЗДЕЙСТВИЕ  
НА ЗРИТЕЛЯ, НОВЫЙ ТЕАТР

The paper examines the originality of allusiveness in Russian and Japanese drama in the first third of the last century. Based on specific examples of allusiveness, comparisons are made between famous Russian and Japanese plays of the 1910s and 20s, when world dramaturgy began to be updated evolutionarily and experimentally. An important point is the spirit of the time, which, despite the difference in cultures or conventions, led to the creation of a new theatre.

When considering a variety of material, it turns out that in Russian and Japanese drama in the first third of the twentieth century, different types of allusiveness were popular. Theatrical allusions are aimed directly at the perception of the audience or reader. In Russian dramaturgy of the 1920s satirical attitude of the authors to the socio-political situation prevails, which is also connected with the specificity of allusiveness.

ALLUSIVENESS, REMARKS, STAGE  
LANGUAGE REFORM, IMPACT ON THE  
AUDIENCE, NEW THEATRE

## ВВЕДЕНИЕ

Аллюзивностью называют имплицитную реализацию разных видов намека. Аллюзии могут быть самыми разнообразными: тематическими, сюжетными, психологическими, личными, метафорическими, пародийными, структурными, историческими, языковыми, мифологическими и т.д. В драматургии, где ограничены время и пространство, невозможно не опираться на аллюзивность. Общеизвестно, что художественные, исторические, библейские, мифологические и другие аллюзии были очень актуальными для европейской литературы и театра начала XX века. А как же обстоит дело с японской драматургией и театром того же периода? Рассмотрим это на отдельных примерах.

В настоящей работе рассматривается своеобразие аллюзивности в русской и японской драматургии первой трети прошлого столетия. Можно с уверенностью сказать, что такого рода компаративные исследования – крайне редкий случай в мировой славистике.

Сосредотачиваясь на конкретных примерах аллюзивности, мы решили сравнить известные русские и японские пьесы 1910-ых и 1920-ых годов. Наш выбор обусловлен тем, что именно в ту эпоху наблюдались резкие изменения в стиле и приемах как русской, так и японской драматургии, именно в те годы мировая драматургия начала обновляться эволюционно и экспериментально, пытаться внедрять и осваивать столь разные виды драматургических экспериментов. В результате этих поисков и изменений зарождались новые традиции мирового театра. Важным моментом мы считаем дух времени, который, несмотря на разницу культур или конвенций, привел к созданию нового театра.

Возникает немаловажный вопрос узнаваемости аллюзий читателем или зрителем пьес. Аллюзивность направлена на активное уяснение текста воспринимающими, тем самым она обогащает не только драматический текст, но и театральное искусство как творчество, создаваемое двумя сторонами – сценой и публикой.

В качестве предмета сравнений возьмем пьесы русских драматургов Н. Евреинова («Самое главное») и Н. Эрдмана («Мандат»), а из японских – Хякудзо Курата («Священник и его ученик») и Кунио Кисида («Старая игрушка»). Все эти авторы отличаются своими собственными поисками на ниве новой драматургии.

Проанализируем аллюзивность в диалогах и репликах, также в ремарках и других моментах вышеназванных пьес. Аллюзиями могут служить мифологические, легендарные, фольклорные, литературные, театральные, музыкальные, живописные, пластические и другие сюжеты, персонажи, события, детали, фрагменты, реплики.

### **АЛЛЮЗИВНОСТЬ В ДИАЛОГАХ, РЕПЛИКАХ, ХАРАКТЕРАХ ПЕРСОНАЖЕЙ, В СЕМАНТИКЕ ИХ ИМЕН**

#### **Н. Евреинов**

Пьеса «Самое главное», поставленная в 1921 г., – кладезь аллюзивности. И в сюжете, и в структуре пьесы немало общего с пьесой Л.Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», написанной в 1922 г. Два драматурга некоторое время сотрудничали. «Веселая смерть» Евреинова была поставлена в Риме как раз в режиссуре Л.Пиранделло.

Аллюзивность в пьесе «Самое главное» – это, главным образом, выражение евреиновской эстетики и критика положения

театрального искусства, в центре внимания которой находились театр реалистического направления и балаган. Критика драматурга была направлена также на общественное положение того времени. Аллюзивность наблюдается в следующих моментах:

А) Литературные аллюзии:

Вопрос «Куда идешь, Бог?» Г. Сенкевича отражает еврейновскую иронию, показанную в театре в театре. Т.е. как ни крути, театр старого направления никуда не идет.

«Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман» – из «Героя» (1830) А. Пушкина. Знаменитая цитата переключается с еврейновским кредо «Театр – сплошной очаровательный обман».

«Весь мир театр...» (У. Шекспир). В контексте пьесы Еврейнова эту фразу надо понять так, что жизнь превращается в театр, а не наоборот. В этих словах угадывается критика на позицию В.Мейерхольда «театрализация театра».

Все эти цитаты хорошо узнаваемы.

Б) Аллюзивные персонажи:

Дама с собачкой воспринимается как пародийная аллюзия на чеховскую Анну в Ялте. Она постоянно следит за собачкой при разговоре, но у Еврейнова это не означает, что она смущается перед собеседником, скрывая эмоции, как чеховская Анна.

Танцовщица-босоножка ассоциируется с Айседорой Дункан.

Аллюзивны также имена отдельных персонажей. Например, имя режиссера Аристарх означает «энергичный начальник». Однако неизвестно, удастся ли ему совершить свои начинания.

В) Структура пьесы:

Несмотря на разницу в духе и намерениях драматургов, сцена «театра в театре» не может не быть шекспировской аллюзией.

В свою очередь, в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пирранделло прочитываются аллюзии на еврейновскую пьесу.

Г) Театральные аллюзии связаны также с критикой в адрес театра реалистического направления. В них угадывается намерение автора создать новый театр – ни психологический, ни балаганный. Главное в нем – приятный очаровательный обман.

### **Н. Эрдман**

Пьеса «Мандат», написанная Н.Эрдманом в 1925 г., полна политических и социальных аллюзий. Квартира Гулячкиных является не только театром в театре, но и миниатюрной моделью России эпохи НЭПа.

Стремление намеками показать то, что происходит за сценой, – это прием русской драматургии во избежание цензуры, что наблюдается и у Гоголя, и у Сухово-Кобылина, и у Чехова. Но не только. Н. Эрдман ярче и живописнее наполняет сценки социально-политическими аллюзиями, акцентируя внимание на общественном положении того времени.

Приведем примеры социально-политических аллюзий, в которых звучит также ироничная критика советской власти, социализма:

А) Революция и общество

*«Нынче сумасшедших домов нет, теперь свобода» [Эрдман, 26],*

*«Такая великая страна – и вдруг революция. Прямо неловко перед другими державами» [32],*

*«Тамара. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть?» – «Нет,*

*кажется, еще держится.» «Ну что ж, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, завтра как».*

*Надежда. И когда это завтра настанет?!» [34] и т.д.*

Мистический настрой вокруг смерти царской семьи и надежда народа на ее возвращение угадывается, например, в аллюзивном названии романа, который тайком читает Настя, – «Кровавая королева-страдалица».

Б) Аллюзивные имена персонажей:

Аллюзивным именем в пьесе Эрдмана может быть имя кухарки Насти, Анастасии Николаевны, обыкновенной девушки-провинциалки, образ которой часто выступает в русской литературе XIX-го века. Но ее поведение и реплики основательно сдвигают сюжет пьесы. Ее имя и отчество имеют важное значение для людей, тоскующих по царской России.

Имена остальных персонажей, такие как Автоном Сигизмундович, Крантик Наркис Смарагдович, Олимп Валерианович Сметанич, Зотик Францевич Зархин, Ариадна Павлиновна, Агафангел и другие, пародируют моду той эпохи смешения старого и нового, русского и искаженно-западного, т.е. вычурного, искусственного и в языковых явлениях. Между тем, в пьесе того же автора «Самобийца» тоже есть персонаж с подобного рода именем – Аристарх Доминикович, энергичный организатор самоубийства героя.

Обратимся далее к японской драматургии первой трети XX века.

## **Х. Курата (1902-1957)**

Х. Курата написал пьесу «Священник и ученик» в 1916 г. Коротко передам содержание пьесы.

В глубокую зиму священник высокого ранга Синран со своими учениками приходят в деревню в дом самурая, утратившего место в феодальной организации, с тем чтобы укрыться от снега. Хозяин, не любящий буддизм, не разрешает им войти в дом, даже беспощадно бьет священника, чтобы выгнать. Синран все прощает. После этого хозяину снится страшный сон: он убивает курей и животных, при этом одна из убиваемых куриц смотрит на него человеческими глазами – оказалось, это глаза самого хозяина. Осознав случившееся, самурай просит прощения Синрана, лежащего на снегу. Хозяин дома ведет себя как злой человек, из-за отчаяния он жестоко обращался с людьми и животными. По его словам, в прошлой жизни он убил женщину.

Несколько лет спустя сын хозяина становится учеником Синрана, получив новое имя Юиэн. У него чистая платоническая любовь с девушкой, которая ради больной матери работает в публичном доме. Юиэна резко критикуют другие ученики храма, считая его общение с такой девушкой позорным. Синран убеждает учеников своим религиозным учением. Позже Юиэн и его возлюбленная стали мужем и женой, много помогают Синрану. А сын Синрана Дзэнран становится блудным. Перед смертью отца вопреки просьбе Юиэна Дзэнран так и не признается в вере в буддизм. Однако он далеко не безумный и страдая от осознания своего грешного духа, знает, что надо признаться в грешности своего поведения.

Синран считает важным знать, что все люди грешные, и не скрывать это с тем, чтобы счастливо жить в небесном мире. Он готов простить даже самых злых преступников.

Пьеса эта была переведена на иностранные языки. Прочитав ее в английском переводе, ее высоко оценил Ромэн Роллан. Он написал Курата письмо, в котором говорится: «иного такого

чисто религиозного из религиозных искусств современной Азии и не знаю» [цит по: Курата, (коммент. Тэцудзо Танигава) 229–230].

Как известно, примерно в 13-м веке появилась буддистская книга «Плач от расхождений». Считается, что после кончины Синрана ее написал Юиэн для того, чтобы правильно передать учение Синрана всем людям. «Плач» высоко оценивают разные писатели и мыслители мира, в том числе М.Хайдеггер. Пьеса «Священник и его ученик» была создана на основе этой книги и религиозного мышления самого драматурга Х.Кураты.

Аллюзивность в пьесе Кураты отмечается в следующих моментах:

#### А) Общественное мнение и конвенция

Характерно беспокойство Синрана о том, что люди живут в зависимости от того, как смотрит на них общество. Т.е. никуда не деться от ока окружающих тебя людей. Это намек на неизменную конвенцию японского общества того времени, которая часто даже бывала сильнее любого закона. Пословица «С кем поведешься, от того и наберешься», которую Юиэн в детстве писал в школе каллиграфии, с одной стороны, передает систему японского общества. С другой стороны, она указывает пока невидимый мальчику путь буддистского вероисповедания.

#### Б) Христианство и буддизм

И Синран, и Юиэн совершенно живые люди. Но в пьесе они описаны не совсем такими, какими были японские священники традиционных взглядов. В образах человеческого священника Синрана и его ученика Юиэна, созданных автором, наблюдается влияние христианства, например, в «Плаче», написанном Юиэном, а также в повторяемых словах Синрана, что все родились грешными и всех надо простить.

Кто-то из Святых сказал: «При обнаружении в свете хоть одного грешного все это – в твоём грехе» [177]. Эти слова представляют сочетание христианского и буддистского мировоззрений.

Слова Синрана «Святая любовь должна любить любимого как соседнего», «Обратись к любимому не как к своему, а как к дитю Будды, чужому» [190] воспринимаются не столько учением буддизма, сколько учением христианства.

В) Пословицы, поговорки, устойчивые словосочетания

Например, «набережная Сай» [23] – туда уезжают умершие дети. Она находится там, где черти металлическими полками сваливают сложенные детьми камни. Выражение означает «вечное повторение одного того же обычно скучного и даже неблагоприятного дела». Это намек на неменяющееся общество и людей.

### **К. Кисида (1890-1954)**

Пьесу «Старая игрушка», написанную К. Кисида в 1923 г. в Париже, драматург показал супругам Питоевым и они очень высоко ее оценили. Дж. Питоев сказал ему, что это очень живописная (pitoresque) пьеса и он хочет поставить ее на парижской сцене.

Кисида посещал театр Vieux Colombier, общался с Дж. Копо и другими французскими театрами. Там он вдохновился движением очищения театра.

По возвращении в Японию Кисида основал театральную труппу «Бунгаку-дза», в дословном переводе «Труппа литературы», вместе с Дзюран Хисао (знавшим режиссерские особенности Мейерхольда наверняка через французских театралов и написавшим пьесу, напоминающую «Цирк Шардам» Хармса), который тоже вдохновился французским театром, будучи учеником Шарля Дюллена.

В эпоху общественных, бытовых и культурных перемен в Японии для обновления японского театра К.Кисида необходимо было разработать своеобразный язык театра и постановку нового сюжета. К.Кисида стремился создать новый язык диалогов персонажей. Он начал искать его не в авангардизме, а в создании внутренних монологов и диалогов, а также драматической структуры нового времени. Это столкновение и сочетание японского и европейского стилей театральной речи и образа мышления.

Коротко передам содержание пьесы «Старая игрушка».

Из-за трения с отцом и т.п. разлюбивший Японию художник Томэо бежит из отечества и приезжает во Францию, где бывает в салоне жены японского дипломата Фусако, с которой он давно в дружеских отношениях. Одно время их даже тянуло друг к другу. Там он знакомится с художницей Луизой и они женятся. Из-за осознания проблем, связанных с различием рас и возможных сложностей в японском обществе, Томэо отказывается от предложения Луизы жить в Японии. Луиза одна отправляется в Японию, а он остается во Франции. Заболевший Томэо и Фусако, решившая развестись с мужем, так и не могут быть вместе, несмотря на взаимную симпатию и общее чувство одиночества.

Название пьесы «Старая игрушка» означает «игру чувства в воображении», по словам француженки:

*Томэо. /.../ я не доволен игрой чувства в воображении, которую японцы еще не могут сбросить.*

*Луиза. Т.е. вы бросили старую игрушку и протянули руку к новой и не знаете, как играть ей, поскольку она чуждая, поэтому вы не довольны. (Пауза) А я умею играть двумя игрушками. [Кисида, 63–64]*

**Аллюзивность:****А) общество и конвенция**

В пьесе отчетливо звучит, в том числе на уровне аллюзий, явная нелюбовь героя к японскому обществу и его старой системе. Например, в таких словах героя: «Вокруг меня никто меня не понимает. Все во всем мне мешают. А за границей я чувствую себя свободнее. Не так-то тяжело, когда окружающие на меня не обращают внимания» [30]; «нынешняя Япония неудобное место для житья во всех отношениях, полная противоречий и краха.» [65]

Помимо этого, герой постоянно рисует французенку, но ее портрет всегда похож на японку. А Луиза, собирающаяся в Японию с ним, уверена, что она умеет рисовать образ японца лучше его, поскольку она стремится сочетать европейскую логичность и японскую тонкость чувства в своеобразной гармонии.

Томэо во Франции хочет создать свою индивидуальную, свободную ото всего японского жизнь. Т.е. он решил бросить старую игрушку, в то время как его французская жена хочет играть с двумя.

Такие образы японца и западной женщины были чужды тогдашней японской публике. Японская интеллигенция в те годы в конечном итоге традиционно возвращалась из Европы домой, но пьеса вызвала большой интерес среди литературных и театральных кругов Японии 20-ых годов.

**Б) Литература и музыка**

«О, все так сладко и полно предвидений!.. В улыбке, плавающей в больших глазах, я вижу уголок небесный» [12-13]. Эта песня неожиданно поется тремя персонажами. Для японского героя она означает кратковременную радость и одновременно предвидение разочарования, а для французенки – наоборот. Узнаваемость

оригинала слов невелика, но намек может передаваться в зависимости от того, как поют персонажи-актеры.

#### В) Персонажи

Муж Фусако, который фотографирует Луизу, говорит: «Гармонично подходящая к фону Луиза...» [13]. Он не хочет, чтобы Томэо фотографировался вместе с ней. Это типичное отношение японской интеллигенции того времени к Западу. Одновременно это объясняет внутренний конфликт самого Томэо. Он не доволен тем, как он живет во Франции. Он живет двойственной жизнью и носит маску любящего Запад человека.

Луиза – олицетворение гармонии и силы европейской воли. Но и она живет в мире идеального воображения так же, как и Томэо. Образ Фусако интересен тем, что он напоминает онегинскую Татьяну. Узнав, что Томэо влюблен в Луизу, Фусако с горечью отходит от него. Но когда Томэо разочаровывается в поведении Луизы и решает не ехать с ней в Японию, он приближается к Фусако – и она нежно, но решительно отвергает Томэо, сказав ему, что она в одиночестве, но уже не такая, какой была месяц назад. Это приближает личность Томэо к потомкам «лишнего человека».

### **АЛЛЮЗИВНОСТЬ В РЕМАРКАХ И ДРУГИЕ ЕЕ ВИДЫ**

Далее, обратим внимание на аллюзивность, выраженную в ремарках и во всевозможных деталях пьес.

#### **Н. Евреинов**

##### А) Движение персонажей:

Все движения преувеличенные и парадоксально неестественные.

**Б) Фоновые вещи:**

Комната Гадалки: летучая мышь, сова... Театр...

**В) Музыка и танцы:**

Общий танец в развязке.

**Н. Эрдман**

**А) Фоновые вещи:**

Контраст между реалистической картиной «Вечер Копенгагена» и якобы религиозной картиной «Верую, Господи, верую!» [Эрдман, 21].

**Б) Музыка и танцы: Шарманщик**

**Х. Курата**

**А) Движения и пластика персонажей:**

Пьеса составлена в виде вопросов и ответов священника и других персонажей, поэтому здесь меньше указаний на движения.

**Б) Фоновые вещи:**

Каллиграфия.

Книга с иллюстрациями ада.

Сакура использована для напоминания (с надеждой) о хорошем прошлом.

**В) Музыка и танцы:**

Песни падшей девушки, детей звучат чище банальных разговоров взрослых.

**К. Кисида**

**А) Движения и пластика персонажей**

Герой долго кормит карпов в разных местах. Это намекает на его чувство дистанцированности от западного общества.

Движение и выражение лица японской дамы Фусако показывают расхождение между тем, что она делает и думает. В противоположность этому выражение лица и движения Луизы всегда четче и ярче. У нее более непосредственные реплики, смех, паузы, довольно ясные движения, тогда как у японцев – чаще показаны взгляд и движения, скрывающие настоящие чувства.

Ремарки к образу Луизы, во время разговора: (не останавливаясь рисовать), (остановившись рисовать), (перемешивая краски на палитре) [15], (хохоча) [16], (плача) [69], (обижаясь) [70], а у Томэо: (не решаясь) [18], (искренне, но немного чувствуя неловкость) [24], (как бы требуя жалости, смотрит на лицо Фусако) [74], а у Фусако: (порой поглядывая на двери) [28], (как бы обвиняя собеседника в нечестности, но одновременно жалея его надменность, молча всматривается в Томэо) [32], (молча наклоняя голову вниз) [72], (слегка вытирая с глаз слезы платком, которым она вытирала слезы Томэо) [74]. В разговорах японцев появляются длинные паузы. При разговоре Томэо с японцами ремарки показывают, что он ведет себя как француз.

#### Б) Фоновые вещи

Герой рисует портреты. Луиза, влюбившаяся в него, хочет рисовать его.

#### В) Музыка и танцы

Песня на французском – лейтмотив пьесы.

Молодежь проходит мимо японского героя, танцует и пренебрегая им. Сильный контраст культур и подчеркивание постоянного одиночества героя.

## **ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Русский театр начала XX-го века развивался под влиянием разных видов восточного искусства. В это же время японский театр, под влиянием западного и русского, тоже видоизменялся в различных аспектах, внедряя, в частности, экспрессионизм и конструктивизм.

При рассмотрении вышеизложенного столь разнообразного материала становится ясно, что в русской, европейской, японской драматургии первой трети XX века были популярны разные виды аллюзивности. Одни из них непосредственно показывают глубину эрудиции авторов, другие понятны каждому. Театральные аллюзии направлены непосредственно на восприятие зрителя либо читателя. В русской драматургии 1920-х годов довлеет сатирическое отношение авторов к общественно-политической ситуации, с чем связана и специфика аллюзивности.

В японской же драматургии вместо сатиры наблюдается нравственная или мировоззренческая аллюзивность. Тем не менее, в драматургии обеих стран остро ощущается дух времени, который только театр может столь непосредственно передать людям.

Традиционно театроведы подчеркивают влияние Станиславского на становление нового японского театра и влияние Мейерхольда на модернистский стиль. Но в японских пьесах первой трети XX века найдены разные виды влияний и русского, и европейского театров, в частности, французского театра или театра русского зарубежья, часть которых обнаружена и в пьесах русских драматургов того же времени.

При подробном рассмотрении развития японского театра 1910-ых и 20-ых годов надо учитывать реформу языка и стиля.

В то время японская поэзия начала изменяться, внедряя в поэтический текст древнюю лексику, в поисках утонченности слов и красоты формы. Потом эта тенденция новой поэзии прервалась в силу развития свободного и устного поэтических стилей. Подражая европейским авангардистам, японская поэзия начала приобретать более прямую и экспрессивную форму. С другой стороны, продолжался бум русской литературы реалистической и философской направленности, быстро переводившейся с конца XIX-го века. Все это сильно повлияло на развитие нового японского театра.

Для японского театра важным стал вопрос освобождения от старого языкового стиля и в то же время реформирование сценического языка и воздействия на зрителя. Те драматурги, которых мы представили в работе, выбрали путь к стимулированию воображения зрителя, при помощи которого можно было бы менять и японский, и европейский театр.

Для японских драматургов первой трети XX века были актуальны поиски ответа на вопрос, что такое новый театр. Театр, где сталкиваются действительность и фикция, обыденное и необычное, в результате чего создается плодотворное содержательное пространство художественной реальности, которая рождается активным восприятием зрителя. Можно сказать, что первая треть XX-го века – золотой век не только нового мирового театра, но и новой японской драматургии. ♡

## Литература

ЕВРЕИНОВ, Н.Н., 1923: *Драматические сочинения III-й том*. Петроград: Academia.

ЭРДМАН, Н.Р., 1990: *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников*. М.: Искусство.

КУРАТА, ХЯКУДЗО (倉田百三, 1998: *Священник и его ученик*. Токио: Иванами-сэтэн. (На япон. яз)

КИСИДА, КУНИО (岸田國士, 1993: *Старая игрушка и 5 других пьес*. - Токио: Иванами-сэтэн. (На япон. яз)

## Rezime

Razprava se posveča specifikki aluzivnosti v ruski in japonski dramatiki prve tretjina preteklega stoletja. Ob konkretnih primerih aluzivnosti je ponujena primerjalna analiza znanih ruskih in japonskih dramskih del iz obdobje med letoma 1910 in 1930, torej iz časa, ko se je svetovna dramatika intenzivno razvojno obnavljala z vključevanjem najrazličnejših oblik dramaturškega eksperimentiranja.

Kot objekt primerjave sta vzeti drami ruskih dramaturgov N. Jeverjina (*Najpomembnejše*) in N. Erdmana (*Mandat*), med japonskimi deli pa drami Hyakuzō Kurata (*Svečenik in njegov vajenec*) in Kunio Kišida (*Stara igrača*).

V dramah je analizirana aluzivnost v dialogih in replikah, pa tudi v didaskalijah in ostalih elementih omenjenih dramskih del, na osnovi česar je očitno, da so bile tako v ruski kot japonski dramatiki obravnavanega obdobja najrazličnejše oblike aluzivnosti zelo priljubljene. Nekatere razkrivajo izjemnost avtorjeve erudicije, druge so splošno razumljive, vedno pa so usmerjene neposredno na recepcijo bralca oz. gledalca. V ruski dramatiki obdobja prevladuje satiričen odnos avtorjev do družbenih in političnih razmer, kar se kaže tudi v specifikki aluzivnosti v njihovih dramah.

V japonski dramatiki je bolj v ospredju npravstvena in svetovnonazorska aluzivnost, a kljub temu se v dramah obdobja v obeh kulturah ostro čuti duh časa, ki ga gledališče lahko posreduje ljudem. V japonskih dramah smo odkrili najrazličnejše vplive tako ruskega, kot ostalih evropskih gledališč, predvsem francoskega in ruskega gledališča v emigraciji, podobne vplivi pa so opazni tudi v delih ruskih dramaturgov. V tem času se je zelo spremenila japonska poezija, ki je v iskanju lepote besede in prefinjenosti forme začela vključevati v besedila arhaično

leksiko, a je hkrati pod vplivom zahodnoevropskih avantgardistov odkrivala tudi bolj neposredne in ekspresivne oblike. Po drugi strani so imeli na razvoj japonske kulture velik vpliv tudi ruski realisti, ki so jih kot vplivne mislece v tem obdobju veliko prevajali v japonščino. Vse navedeno je močno vplivalo na razvoj novega japonskega gledališča.

## **Синъити Мурата**

*Синъити Мурата – профессор Университета Софии в Токио, почётный профессор Полтавского Национального Педагогического университета и Классического Приватного университета. Президент Ассоциации Японских Славистов. Театровед, литературовед, переводчик японских пьес. Основные сферы изучения – сравнительные исследования славянской, японской и европейской драматургии, славянская поэтика первой половины 20-го века. Среди научных работ статьи о драмах Н. Евреинова, М. Булгакова, Н. Эрдмана, Д. Хармса, И. Анненского, М. Кузмина, М. Цветаевой, Н. Тэффи, З. Гиппиус, А. Платонова, М. Семенко, С. Мрожека, А. Арто, Л. Пиранделло, С. Оока и других.*