

18+

Сакагути Анго

СЛАДКОЕ И ГОРЬКОЕ

Сборник статей и эссе

Сакагути Анго

**Сладкое и горькое.
Сборник статей и эссе**

«Издательские решения»

Анго С.

Сладкое и горькое. Сборник статей и эссе / С. Анго —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-689573-7

Анго не боялся говорить о том, что другие предпочитали замалчивать. Его тексты — это смесь философских размышлений, острой социальной критики и тонкого юмора. Он разоблачал лицемерие общества, высмеивал догмы и призывал к искренности в мире, где правда часто оказывается неудобной и наказуемой. Впервые на русском.

ISBN 978-5-00-689573-7

© Анго С.

© Издательские решения

Содержание

Предисловие от составителя и переводчика	6
Новая литература	8
О её сути	8
Литература всегда бунтует	10
Критика через призму самой себя	11
Достоевский и Бальзак	12
Форма и метод творческой работы в литературе	15
I	15
II	16
III	17
IV	18
V	20
VI	22
VII	24
Разрозненные мысли	25
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Сладкое и горькое Сборник статей и эссе

Сакагути Анго

Переводчик Павел Соколов

© Сакагути Анго, 2026

© Павел Соколов, перевод, 2026

ISBN 978-5-0068-9573-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие от составителя и переводчика

Сакагути Анго (20 октября 1906 года – 17 февраля 1955 года) – один из самых ярких и противоречивых писателей Японии XX века. Его творчество, как и сама его жизнь, стало вызовом традициям, общественным нормам и литературным канонам. Анго не боялся быть непонятым, не стремился к всеобщему признанию, но его голос, полный сарказма, иронии и при этом глубокого гуманизма, навсегда изменил японскую литературу.

Родившийся в 1906 году на закате эпохи Мэйдзи, Анго стал свидетелем бурных перемен в японском обществе: от периода модернизации и милитаризма до послевоенного хаоса и поисков новой идентичности покалеченной нации. Его произведения, будь то эссе, рассказы или романы, пронизаны духом бунтарства и стремлением к свободе. Он не просто писал о людях – он писал о человеческой природе во всей её сложности и противоречивости.

Анго не боялся говорить о том, что другие предпочитали замалчивать. Его тексты – это смесь философских размышлений, острой социальной критики и тонкого юмора. Он разоблачал лицемерие общества, высмеивал догмы и призывал к искренности в мире, где правда часто оказывается неудобной и наказуемой. Неудивительно, что он Анго входил в группу Бурайха наряду с писателями Осаму Дадзаем Осаму, Одой Сакуноскэ и Исикавой Дзюном. Все они так или иначе бросали вызов тогдашней литературе и социуму.

Сборник статей и эссе Сакагути Анго «Сладкое и горькое» представляет собой уникальную возможность войти в его интеллектуальную лабораторию. Это не просто литературная критика или набор заметок, а живая, пульсирующая мысль, запечатлевшая мучительные поиски сущности литературы в эпоху социальных катастроф и слома старого порядка. Сквозь эти тексты, написанные с 1933 по 1952 год, читатель наблюдает не за статичной доктриной, а за траекторией бунтующего духа, в котором личная одержимость сталкивается с давлением истории, а язвительный скепсис – с жадой абсолютной искренности.

Центральной осью, вокруг которой выстраивается мышление Анго, является его понимание литературы как акта экзистенциального бунта. Уже в ранних работах («Новая литература») он отсекает всё, что считает ложной «новизной»: погоню за формальными экспериментами, сервильность пролетарской литературы, самодовольный психологизм. Для него истинная литература – это не отражение, а вызов. Она рождается из «созидательной воли эпохи», но реализует её в «бунтарской, разрушительной форме», занимая позицию личности против систематизирующей науки, общества и политики. Литература, по Анго, – это «книга критики цивилизации, окрашенная плотью и кровью», чья задача – рассказывать человеческую трагедию, а не предлагать удобные решения.

Однако Анго вовсе не нигилист. Его разрушительный пафос направлен на расчистку пространства для подлинного творчества. В блестящих эссе «Форма и метод творческой работы в литературе» и «Стиль Стендаля» он предстает как тонкий аналитик литературной техники. Он отвергает простое копирование реальности, ибо искусство есть творение новой реальности, «совершенной иллюзии». Ключ к тексту – не в словах самих по себе, а в «воле автора», проявляющейся в отборе, ракурсе и точном расчете. Его разборы хайку Басё, методов Достоевского, Мопассана и Гоголя демонстрируют, что радикальность мысли для него неотделима от виртуозного владения ремеслом. Он был Мастером слова.

Трагедия и сила Анго коренятся в его глубинном одиночестве, которое он осознает как «родину» литературы. В эссе «Родина литературы» он, анализируя «Красную Шапочку», пьесу кёгэн и историю об Акутагаве, приходит к выводу, что суть литературного переживания – в столкновении с «обрывом», с ситуацией, лишенной морали, утешения и смысла. Эта «леде-

нящая тихая красота» абсолютного одиночества существования и есть фундамент, на котором только и могут быть подлинными любая мораль или социальность. Здесь Анго сходится с экзистенциалистской мыслью, предвосхищая послевоенные поиски.

Сборник ярко раскрывает диалектику «японского» и «мирового» в сознании Анго. Он яростно критикует как поверхностное западничество, так и реакционный культ «японского духа». Подлинная традиция для него должна развиваться, а национальная специфика – проявляться не через нарочитость, а естественно, уже как результат творчества, открытого миру.

Послевоенные эссе демонстрируют эволюцию Анго: от метафизики бунта к более приземленной, горькой и часто циничной социальной критике. Его сарказм обрушивается на новые мифы: лицемерную мораль обывателей, абсурдность императорских поездок, интеллектуальную трусость литературного истеблишмента.

«Сладкое и горькое» – это книга-исповедь и книга-поединок. Анго сражается на два фронта: с конформизмом, косностью и ложью общества и с ограниченностью и слабостью внутри себя. Его стиль – резкий, афористичный, лишенный академического политеса, то погружающийся в тончайший анализ, то взрывающийся саркастическим памфлетом. Он не боится противоречить себе, потому что его мысль – это процесс, а не система.

Сегодня, когда вопросы о свободе творчества, взаимоотношениях личности и общества, поиске аутентичности в мире симулякров вновь обретают свою актуальность, голос Сакагути Анго звучит с пугающей и отрезвляющей силой. Этот сборник – не экскурс в историю литературы, а приглашение к разговору о природе искусства и человеческого существования, где сладость творческой свободы неотделима от горечи непримиримой правды.

Павел Соколов

Новая литература

О её сути

В последние годы под именем нового искусства было создано множество литературных движений, но они не знали, что делать, кроме как гнаться за поверхностной новизной. Полный провал многих подобных «новых» литературных движений привел к искажению понятия «новизны» и одновременно к ошибкам в литературе.

По моему мнению, хотя искусство должно быть проявлением духа противоречия и создаваться с помощью созидательной воли эпохи, последние тенденции японской словесности считают чистейшим то, что соответствует вкусам стариков, и испытывают чрезмерное возбуждение от бессильных, самоудовлетворяющих исследований человека. Неизменное и вечное уже исчезло. Мы должны продолжать исследовать и создавать человека, который движется от противоречия к созиданию в процессе развития и изменений.

Однако эта ошибочная новая тенденция в японской литературе на самом деле вызвана виной поверхностной новизны многих предыдущих движений нового искусства, которые заставили людей усомниться в сути новизны.

В древности, до Аристотеля, люди различали в радуге только три цвета. Еще раньше люди могли различать только красный и желтый цвета. В эпоху Ригведы красный и черный цвета почти не различались, а зеленый цвет не был полностью открыт на протяжении всей эпохи санскрита (Гуго Магнус. *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes*). Нетрудно предположить, что в будущем появится еще больше классификаций цветов. Это всего лишь один пример новизны в восприятии.

Литературная техника, которая пытается заставить читателя понять сложные чувства через малейшие жесты персонажей, вероятно, не существовала до появления кино и не могла быть понята стариками до сего дня.

Однако такая новизна, как упомянутая выше, все еще является всего лишь мелочью. И наша литература слишком отравлена этой глупой, поверхностной новизной.

Предложение формы в литературе – это мелочь. Новые стили слов и форм, конечно, являются новизной, но они не являются сутью. Идея романиста формируется непосредственно в форме слов, идея художника – в сочетании цветов, идея музыканта – в сочетании звуков. Идея романиста кристаллизуется только в форме слов, но проблема всегда в «идее», а не в самих словах. Слова, звуки, цвета и т. д. – это лишь основные условия для художника, а слова и формы, не движимые необходимостью самой идеи, принадлежат к дохудожественной деятельности. Обсуждение только слов и форм – это величайший позор для художника.

Истинная новизна литературы не должна быть обманута такими поверхностными украшениями. В то же время нынешнее явление, которое ошибочно принимает такие поверхностные украшения за всю новизну и легкомысленно отвергает даже сущностную новизну, должно быть названо крайне нелитературным явлением. Потому что «истинная новизна» одновременно является сутью литературы.

У каждого возраста есть свои плоды, у молодости – свои, и у каждой эпохи – также свои. Независимо от прогресса или регресса, всё всегда меняется. Само изменение всегда является

строгой новизной, но литература – это не то, что уносится потоком изменений, а то, что может придать изменениям направление и волю с помощью созидательной воли эпохи.

Литература всегда бунтует

Сфера интереса литературы, несомненно, – это личность. Без личности литература невозможна. И личность в процессе изменения связана с историей и вечностью. Но литература – это не просто следование изменениям и эпохе. Литература играет активную роль, придавая изменениям направление, и без созидательной воли эпохи словесность не может существовать. Общество всегда означает завершение одной организации и является чем-то научным, а личность всегда разрушительна, антисоциальна и литературна. Словесность играет бунтарскую роль с позиции личности против системного подхода науки.

Изначально культура начинается и развивается при условии сокращения содержания индивидуальной жизни (можно сказать, счастья). Для такого вынужденно угнетённого индивида литература – это то, что может выразить трагедию человека из плоти и крови и взбунтоваться. Литература – это книга критики цивилизации, окрашенная плотью и кровью. Она ставит вопросы науке, обществу. С позиции литературы наука – всего лишь система до литературы.

По моему мнению, функция литературы всегда бунтарская, борющаяся, разрушительная. Я уже говорил, что её дух – это созидательная воля эпохи, которая противостоит реальности, но созидательная воля эпохи в литературе проявляется в бунтарской, разрушительной форме. В процессе эволюции личность всегда антисоциальна, то есть разрушительна и борющаяся. Созидание всегда социально и научно. Разрушительная функция литературы заключается в том, чтобы способствовать увеличению внутреннего содержания через разрушение и выполнять зачаточную роль созидания.

Словесность всегда ставит вопросы. В самой литературе нет решения. Потому что плоть и кровь человека должны быть решены в конце истории, а не в концепциях.

В настоящее время пролетарская литература имеет определенное значение и роль в своей бунтарской, борющейся стороне, но предполагать человека легкомысленно, уводить личность, единственную область литературы, в концепции, лишённые плоти и крови, и выполнять служебную роль для науки – это бессмысленно. Это противоречит истинному лицу литературы.

Говорят, что одна из задач, возложенных на литературу в Советской России, – это исследование и выражение общественных чувств, но помимо ловкости правителей, искусно скрывающих бунтарскую роль литературы, небрежность русских писателей, безуспешно исследующих смутные общественные настроения, смешна. Литература вечно есть бунт против политики. Она должна говорить о трагедии человека из плоти и крови для развития личности.

Японская пролетарская литература может быть эффективна как одна пропаганда. Потому что, сотрудничая и идя на компромисс с наукой, она может приносить одно возбуждение. Однако это не изначальное возбуждение литературы, не впечатление. Это та самая литература, которая вскоре станет прислужницей политики. Это уже не литература.

Критика через призму самой себя

Я уже говорил, что искусство – это проявление бунтарского духа, которое начинается с созидательной воли эпохи и одновременно имеет смысл.

Искусство всегда преобразует идеи. Оно всегда начинается с новых идей.

Поэтому одно произведение искусства не должно критиковаться в сравнении с другими произведениями. Нельзя критиковать, следуя старым идеям. Искусство всегда должно критиковаться само по себе.

По словам одного француза, критиковать лампу, основываясь на полезности стула, смешно. Эта лампа не может служить сиденьем. Поэтому говорить, что эта лампа плохая, смешно. Однако эта смешная ситуация в другой форме очень распространена в нашей повседневной жизни. Лампа всегда должна критиковаться на основе своей собственной полезности.

Я не только не люблю, когда мои работы оцениваются по старым идеям, но и никогда не навязываю свои работы людям, которые цепляются за старые идеи. Новое искусство написано для новых людей. Для тех, кто не надеется на реальность, а желает сам изменяться, для тех, кто, по моему выражению, бунтарский, борющийся, разрушительный. Оно написано для чистых молодых людей.

Однако искусство – это не теория. Искусство не может быть объяснено теоретически. Если есть искусство, которое можно объяснить теорией, то оно изначально не было искусством. Искусство обращается к читателю через впечатление, которое оно само несет.

За последние два дня я говорил о сути новой литературы, отрицал так называемую поверхностную новую литературу, отрицал пролетарскую литературу и бессильную литературу стариковских вкусов. И я говорил, что литература – это то, что рассказывает о человеческой трагедии из плоти и крови с помощью бунтарской, а значит, созидательной воли эпохи. Мне было позволено лишь кратко изложить костяк своих идей, но даже если бы мне было позволено несколько десятков страниц, теория все равно осталась бы теорией. Как бы подробно я ни излагал, у художника нет оружия, кроме искусства.

На этот раз мы, девять товарищей, намереваясь построить новую литературу, создали «Общество сакуры» и выпустили журнал «Сакура». Нашу работу нужно оценить по её результатам.

Я утверждаю, что истинная литература сейчас есть только в нашей работе.

Вы не должны насмехаться над моими словами как над глупой пропагандой. Сомнение само по себе – это другое дело, в конечном итоге, мне больше не нужны неуверенность и претенциозная ученость, которая хочет утвердить себя. В наше время стрела всегда летит. В работе, которую делаешь сам, нужно утверждать себя без сожалений. Прочитайте журнал «Сакура». Здесь есть истинная новая литература.

«Дзидзи Симбун», 4—6 мая 1933

Достоевский и Бальзак

Я считаю, что существует два вида прозы; условно назовём один – роман, а другой – сочинение. Качество прозы как романа вообще не связано с так называемым слогом – тем, что в просторечии зовётся «хорошим» или «плохим» письмом. То, что именуют «хорошим слогом», часто заключается в том, что там, где следует писать «право», в угоду звучанию слов пишут «лево», – таким вещам в романе не место.

В японской литературе, находящейся под влиянием китайской классической прозы, этот порок весьма распространён. Проза как роман определяется методом, подходом, глубиной наблюдения за человеком и тому подобным, и вместе с этим должна оцениваться независимо от того, насколько слог внешне отточен или гармоничен, это не влияет на изначальную ценность романа как такового. Вместо того чтобы шлифовать внешнюю форму слога, ей надлежит быть такой, чтобы безжалостно «выплёскивать» на страницы то, что должно быть написано.

В февральском номере «Фудзин корон», если не ошибаюсь, я читал, как госпожа Сасаки Фуса (1897—1949, японская писательница – прим. ред) в своей статье о романах Голсуорси писала, говоря о «да» и «нет» человека, что за ними стоит сотня сложностей, есть тень и изнанка, и утверждала, что наиболее точно выразить эти трудные нюансы способен именно Голсуорси; когда же позднее я читал романы этого автора, я осознал, насколько это утверждение верно, и восхитился. Однако с тем, что именно поэтому романы Голсуорси являются шедеврами, я не вполне согласен. Я говорил, что глубина наблюдений автора, его подход и прочее определяют ценность прозы как романа, но, думается, даже если отдельные наблюдения точны, общая ценность романа – это нечто иное. Я считаю, что роман – это лекарство и игрушка, с которыми человек играет, сопротивляясь или покоряясь своей неизлечимой, вечной «судьбе» (перед лицом вечной судьбы и сопротивление, и покорность суть одно). Лоно романа лежит в глубинах судьбы, насквозь пронзённой извечными комедиями и трагедиями, которые мы не в силах изменить.

Есть смех, смеяться которым не хочется, есть слёзы, плакать которыми не хочется. Разве в причудливом человеческом мире даже смерть не может стать радостью? Даже то, чего ты не знаешь, по случайности можешь оказаться тем, что знаешь, и даже прекрасно зная, можешь чего-то и не ведать. Роман рождается из безбрежного и безграничного утверждения, обращённого к этой печальной блуждающей планете, управляемой столь причудливым движением, к человеку-судьбе, и одновременно завершается безбрежным и безграничным волнением, вмещающим в себя все противоречия, закономерности и хаос человека-судьбы. Я верю, что роман – это книга волнения. Я считаю, что роман должен начинаться с глубокого прозрения и завершаться великим волнением. Роман – это не то, о чём следует судить по одному меткому описанию, по одному удачному эпизоду. В то же время, произведение, в котором каждая строчка блистает выдающимися прозрениями, но в целом не оставляет глубокого впечатления, не может быть названо шедевром.

Шекспир, Гоголь, Гёте, Бальзак, Стендаль, Достоевский, Чехов, По – любимых мною писателей немало. Но в последнее время я читаю в основном Достоевского и Бальзака. Недавно я прочёл «Кузину Бетту» Бальзака и был восхищён до слёз головокружительным развитием действия, теми поступками, которые скупая старая дева, ставшая рабой любви, совершает один за другим. Персонажи, раскинутые, как сеть, выявляются благодаря дьявольской проницательности и пускаются в пляс, более реальный, чем сама реальность, пронизывая ячейки этой сети.

В романе я не люблю объяснений. Я считаю, что поступок – это всегда неумолимый факт, и именно в цепи от поступка к поступку проявляется подлинный облик персонажа.

В человеческом сердце сокрыта бесконечная возможность. Человек всегда совершает один поступок из бесчисленного множества, и любое объяснение этого неизбежно потребует в чём-то подтасовки. Я не думаю, что это вообще можно до конца объяснить. Более того, я полагаю, что способности человека, отягощённого этой непостижимой судьбой, позволяют ему в конечном счёте коснуться самых глубин лишь через намёк, то есть через чувствование, тогда как объяснение – это занятие куда более низменное и лишённое аромата. Оружием, которое следует считать золотым правилом искусства, является именно то, как искусно намекнуть; разве не следует, тщательно просчитав все способности читателя – и чувства, и разум, – и определив, что если написать так, то он наверняка почувствует именно это, – создавать описания с широкой амплитудой колебаний?

В общем, не бывает так, что человек с такими-то и такими чертами характера поступит так-то и так-то. Даже если дать одному и тому же субъекту одни и те же условия, нельзя сказать, что по случайному стечению обстоятельств он не совершит противоположного поступка. Соответственно, разве не следует, чтобы в наших романах окончательное суждение о том, что же это за тип, выносилось лишь в конце книги, на основе совершённых им поступков?

Когда читаешь романы Бальзака и Достоевского, поражаешься тому, как персонажи совершают свои поступки поистине точно и из такой глубины, столь укоренённой, что кажется ещё более истинной, чем сама истина. В них нет той мелочности, что видна у Голсуорси, но поскольку роман исходит из побуждений более масштабных, нежели мелочность, думается, неизбежно, что всё действие движется грубо и крупными мазками. И именно поэтому, вероятно, и создаются романы с большой структурой, оставляющие глубокое впечатление. Правда, персонажи Достоевского порой становятся ужасно абстрактными. Они начинают бродить в области философии. Из-за этого мельтешение без плоти и крови людей режет глаз, но нельзя отрицать, что есть и достаточно поразительных достоинств, с лихвой восполняющих этот недостаток. К тому же, эти двое вовсе не скупаются на действия. Вообще, мне кажется, что в японской литературе реализм понимается чрезвычайно узко. В конце концов, ошибочно рассматривать фантазию как нечто противопоставленное реальности. Поскольку сам человек и есть реальность, разве может фантазия, рождённая этим самым человеком, не быть реальной? Фантазия неосуществима, но разве в нашей жизни, жизни лицедеев весёлой комедии, фантазия как таковая не обладает незыблемой реальностью?

Поскольку в одном действии одновременно заложено бесчисленное множество других поступков, особенно для японцев, склонных вести замкнутую жизнь, реальность поступков, которые можно было бы совершить, очень велика. В «правде романа» вполне возможно выразить скачок от поступков АБВГ к поступкам А'Б'В'Г, и более того, зачастую это позволяет выразить мысль яснее, острее и точнее. Однако, возможно, из-за того, что в японской литературе реализм понимается чрезвычайно узко, «правда романа» оказывается сильно ограниченной. Словно бы скупятся на действия персонажей. У Бальзака и Достоевского этого нет. Их персонажи в скачке от А'Б'В и даже до АБВ извиваются без остатка, обладая большей, нежели в реальности, истинностью. Меня это несказанно восхищает и вдохновляет. Они не занимают таким бесталанным делом, как описание своей жизни как она есть. Их искусство заключено в художественной правде, ушедшей дальше реальности. В то же время, взгляните на их пронзающий, как бы выскабливающий взор, от которого, должно быть, и дьявол пришёл бы

в замешательство. Вырастить в голове одного-единственного персонажа – уже величайший труд, но какое же разнообразие персонажей у Бальзака! Какая глубина!

Я говорил, что роман по своей природе должен «выплёскиваться» на страницы, но чтобы иметь столько знаний, чтобы выплёскивать, требуется изрядная учёность. Когда читаешь Бальзака и Достоевского, порой поражаешься тому, как они, выплёскивая на страницы это разнообразие из той глубокой основы во всех направлениях и без остатка. Меня потрясает драгоценная дьявольская теплота, рождающаяся из полного утверждения жизни, из креста человеческой печали.

25 сентября 1933

Форма и метод творческой работы в литературе

I

Особенность, которая отличает литературный текст от других, заключается не в уникальности его стиля. Потому что уникального стиля для литературы вовсе не существует.

Выражение «пошел дождь» как «пошел дождь» одинаково и в нашей повседневной речи, и в литературе. Фразы вроде «пошел грустный дождь» не являются особенностью литературного текста.

Конечно, иногда нужно сказать, что дождь шел «сильно» или «мелко». Однако в литературе сам факт дождя никогда не имеет самостоятельного значения. Самое важное – это необходимость описания дождя с точки зрения общего эффекта произведения.

Литературный текст не должен содержать ничего лишнего. Лишнее убивает произведение. И именно в отборе необходимого заключается первый ключ к пониманию литературного текста.

То есть в литературном тексте есть более важный секрет, чем сам текст: это воля автора, управляющего текстом. Воля автора проявляется не столько в поверхностном тексте, сколько в процессе отбора. Литературный текст, будь то в рассказ или в критика, должен прежде всего обращать внимание на эту скрытую волю.

Чем слабее произведение, тем более поверхностно оно выбирает свои элементы, тратит десять страниц на одну вещь и все равно не может выразить суть. Напротив, текст шедевра рождается из сильного духа и укоренен в глубокой основе, без которой он не мог бы существовать.

II

Как упоминалось ранее, сначала проявляется воля, а затем возникает вопрос её выражения.

В обычном тексте суть выражения заключается в том, чтобы быть наиболее точным и понятным. В этом отношении литературный текст не отличается. Однако в литературе есть еще одно важное требование, которое не позволяет писать только точно и понятно.

То есть, когда автор выражает текст А, он движим не только волей выразить А, но и волей выразить все произведение в целом. Воля, действующая на А, хотя и является непосредственной, на самом деле является ответвлением воли, действующей на все произведение. Следовательно, текст А существует не только как А, но и как необходимый элемент для общего эффекта произведения. Другими словами, он направлен как на прямой, так и на косвенный эффект. Более того, некоторые тексты пишутся исключительно для косвенного эффекта.

По этой причине иногда необходимо намеренно исказить текст, повторять, сокращать, преувеличивать и даже намеренно тратить слова впустую. Особенно в современной литературе, где она становится интеллектуальной и действует дух исследования, такие искаженные тексты иногда абсолютно необходимы.

Однако намеренное затемнение текста в конечном итоге служит повышению эффекта произведения на читателя и, в конечном счете, делает все творение более ясным и лаконичным. Это не просто выбор затемнения ради затемнения.

Короче говоря, литературное произведение должно быть ясным и точным, но для того, чтобы сделать основную часть произведения ясной и точной, иногда необходимо затемнить отдельные его куски. И именно в необходимости намеренного искажения в описании – другими словами, в рассмотрении и выражении под определенным углом – заключается особенность литературного текста.

Потому что литература – это не просто описание вещей такими, какие они есть. У художественного произведения нет другой сущности, кроме созданного текста. Литература сама по себе является созданной сущностью. Отсюда и возникает особенность литературного текста. Далее мы подробно рассмотрим это.

III

Наши повседневные слова служат «заменителями». Предположим, мы хотим передать кому-то описание пейзажа. Конечно, лучше всего было бы показать этот пейзаж непосредственно, но если такой возможности нет, мы используем слова для описания. Следовательно, вместо словесного описания лучше показать фотографию, а если возможно, то лучше всего было бы изобразить сам пейзаж.

Однако, каким бы точным и красивым ни было такое описание, его нельзя назвать искусством. Потому что показ реального объекта более подлинный.

В искусстве не должно быть другой реальности, кроме созданного произведения. Искусство – это творение.

Если просто реалистично описать пейзаж, то лучше вставить фотографию, а для описания звука – ноты. Но перед реальностью это превратится в нечто совершенно бессмысленное. В искусстве, даже в суровом реализме, никогда не бывает простого копирования реальности.

Мопассан в своей теории литературы говорил, что великий реалист должен быть великим фантазером. На первый взгляд, это странное утверждение, но на самом деле оно вполне логично.

Писатель не может рассказать всё. Если перечислять все бесчисленные мелкие события, наполняющие нашу жизнь, то потребуется как минимум один том в день.

Поэтому необходим отбор. И даже по этой причине «полная правда» или «подлинная фотография» теряют смысл.

Поэтому даже самый совершенный реалист, будучи художником, не станет показывать нам фотографию жизни, а постарается дать нам более полный, более убедительный и более понятный её образ, чем сама реальность. Другими словами, задача великого реалиста – создать совершенную иллюзию.

Более того, верить в то, что реальность существует объективно, ошибочно. Потому что чувства и разум каждого человека воспринимают одно и то же по-разному. То, что красиво для А, может быть уродливым для Б. В этом смысле у каждого есть своя правда, но неизменной реальности не существует. То есть у каждого свои иллюзии.

И художник – это тот, кто воссоздает эту иллюзию, используя все художественные приемы, которые он изучил и которыми свободно владеет. Однако передать иллюзию А Б – чрезвычайно сложная задача. Простое объяснение или преувеличение не помогут. Здесь требуется сложное мастерство искусства. Другими словами, художник – это тот, кто может навязать свою иллюзию другим.

Таким образом, даже самый реалистичный писатель не является просто описателем или реалистом. Более того, даже иллюзия, которая движет художником в творчестве, не существует как реальность до тех пор, пока она не будет создана, и только после создания она становится реальностью.

Так что же такое текст, который не является простым описанием? Об этом мы поговорим далее.

IV

Однако в искусстве нет уникальных, чистых слов. Словарный запас, используемый в литературе, полностью совпадает с нашим повседневным словарным запасом. Более того, использование сложных слов, уже забытых архаизмов или вычурных красивых фраз может исказить подлинное искусство.

Так что же возвышает одно и то же слово до уровня искусства? Для понимания этого требуется несколько сверхлогическое понимание. Потому что это включает в себя сверхлогический элемент, который можно назвать профессиональной тайной.

Однако, если осмелиться сказать, вероятно, это зависит от высоты духа писателя, который использует слова. И дух писателя, лежащий в основе произведения, проявляется на поверхности как угол зрения. Этот угол зрения – это то, о чем я больше всего хочу сказать, но я объясню это в следующей главе, а пока расскажу об одном примере такого текста.

Однако найти такой пример текста в прозе сложно. Потому что в прозе отдельное предложение не имеет самостоятельного эффекта, оно всегда оставляет сложные отношения с контекстом предыдущих и последующих текстов. Я объясню это на примере хайку Басё.

Старый пруд.
Прыгнула лягушка.
Всплеск в тишине.
(Пер. Веры Марковой.)

Это хайку вызывает у нас определенное впечатление. Я не считаю его выдающимся, но, несомненно, это искусство.

Теперь, что мы замечаем в этом хайку? Причина впечатления, которое мы получаем, заключается не в пейзаже старого пруда и не в звуке воды, в которую прыгнула лягушка. Если бы музыкант, сочиняя музыку на это хайку, точно воспроизвел звук воды, в которую прыгнула лягушка, это стало бы лишь предметом насмешек.

Старый пруд.
Прыгнула лягушка.
Всплеск в тишине.
Грустно и одиноко
В осенний вечер.
(Пер. Веры Марковой.)

Я привел это стихотворение из книги Игараси Рики «Зарождение и развитие национальной песни». Как указывает Игараси, здесь читателю сообщается еще и о времени года, о чувстве одиночества и о времени суток, подходящем для этого чувства – вечере. Мы получили довольно детальное описание сцены старого пруда благодаря этому стихотворению. Однако я не могу не заметить, что впечатление от хайку не только не углубилось, но, наоборот, стало вульгарным, потеряло изящество, а одиночество, став словом, потеряло свою реальность, и в итоге это превратилось в простое описание пейзажа, которое никого не трогает.

То есть это еще один пример того, что искусство – это не показ фотографии.

Дух писателя – это не чистый лист, который просто копирует вещи такими, какие они есть. Он сложен – скорее, он содержит целую жизнь истории и множество лабиринтов, которые даже с ее помощью не удалось разгадать. И только когда эта огромная сложность сжимается в своего рода силу воли, начинается путь писателя. То, что делает слова искусством, – это вовсе не слова и не знания, а исключительно дух. Однако рассуждать о духе как о духе не является ключом к объяснению искусства.

Такой дух писателя проявляется на поверхности как угол зрения произведения. Этот угол зрения является непосредственной основой для отбора явлений, а также определяет направление убедительности и силы текста. И именно этот угол зрения делает текст искусством.

V

Угол зрения произведения – это не что иное, как воля писателя.

Простое наблюдение (каким бы острым оно ни было), простое мышление (каким бы глубоким оно ни было) – это всего лишь материал для искусства, нечто вроде фотографии. То, что дает путь и метод этим наблюдениям и мыслям, – это воля писателя.

Например, давайте рассмотрим это на примере работы с персонажами. Есть писатели, как Достоевский, которые преувеличивают только характерные черты персонажа, чтобы вызвать в воображении всю личность. Напротив, Мопассан старается не касаться характерных черт персонажа, а рисует его через тонкие нюансы. Есть Бальзак, который фокусируется на типизации человека, выделяя только характерные черты типа, а есть такие писатели, как Бенджамин Констан, которые игнорируют характер и стремятся найти интерпретацию человеческой природы через интеллект и психологический анализ, а также поэзию в глубинах интеллекта.

В произведениях Достоевского мы можем найти несколько персонажей, которых он сам представляет с пометкой «самые обычные, заурядные люди».

Действительно, это обычные люди, знакомые нашим глазам. Но в то же время, как необычны и странны они! Однако мы, читатели, можем воспринимать этих странных людей только как совершенно обычных, заурядных людей. И на самом деле заурядные люди могут быть такими странными. Возможно, мы привыкли к странностям заурядных людей, но не замечали этого, пока Достоевский не нарисовал их, и мы не узнали бесчисленное множество странных заурядных людей вокруг себя. Таким образом, даже изображая заурядных людей, Достоевский – это писатель, который выделяет наиболее заметные черты.

В противоположность этому, давайте прочитаем шедевр Мопассана «Пьер и Жан». Старший брат Пьер, честолобивый мужчина с сильными страстями, но при этом обладающий странной холодностью, упрямством и капризностью, в этом произведении изображен очень обычным образом. Однако мы, читатели, вполне удовлетворены этим и, читая, ясно представляем себе весь облик Пьера через тонкие нюансы. Если бы тот же Пьер был изображен Достоевским, он, возможно, был бы написан как Шатов. И все же чудак Шатов и обычный Пьер в результате оказываются одинаковыми людьми.

Великие писатели имеют свои углы зрения и свои пути. Пути могут быть столь же различны, как горы и море, но место назначения одинаково. Даже если один и тот же персонаж изображен через разницу между Пьером и Шатовым, в конечном итоге, после раскрытия всего облика, они становятся одним и тем же. Мопассан может изобразить Шатова только через метод Пьера.

Точно так же, как необычен и юмористичен заурядный у Гоголя! Наш заурядный не так необычен. Однако после прочтения Гоголя мы не можем не заметить необычное в бесчисленных заурядных вещах вокруг нас.

Но для Мопассана необычная сторона заурядного не была необходимой, и даже необычная сторона необычного человека не была необходимой. Напротив, Достоевский не мог изобразить заурядного человека с его обывательской стороны.

Углы зрения бесконечны. Каждый должен иметь свой угол зрения. Но сколько существует подделок! Нет, очень редки те, кто действительно имеет свой угол зрения и может правильно его развить.

Выше приведен пример угла зрения писателя в работе с персонажами, но угол зрения, конечно, не ограничивается персонажами, он работает и с обработкой идей, и даже со всем романом в целом. В то же время он работает с каждым текстом, и даже с каждым словом.

Но поскольку это эссе о тексте, далее я расскажу о таком волевом тексте.

VI

То, что воля писателя начинается с текста и распространяется на весь роман, означает, что, наоборот, текст романа существует как текст А и одновременно как эффект А в целом в романе. Более того, поскольку роман должен быть завершен как целое, даже если отдельные тексты демонстрируют независимое совершенство, они не могут быть высоко оценены, если не демонстрируют завершенность всего произведения.

Следовательно, текст романа чаще работает косвенно как А, чем стремится к прямому эффекту как А, и часто убивает прямой эффект, чтобы двигаться с уверенностью. Однако можно представить, насколько глубокий расчет стоит за выбором такой уверенности.

Например, чтобы передать читателю печаль, автор может вздохнуть «увы» или сразу признаться, что ему грустно. Конечно, читатель поймет, что автор грустит. Однако читатель никогда не почувствует печали. В искусстве печаль писателя должна стать печалью читателя.

Даже когда автор описывает себя, он должен четко осознавать две личности: описывающего и описываемого. Даже если сам писатель пытается навязать свою печаль или настроение без всякого мастерства, читатель не последует за ним. Все, что выражено словами, можно понять. Однако последний должен почувствовать это на себе.

Мопассан в своих путевых заметках «На воде» выражает следующее чувство: как писатель он всегда занимает позицию наблюдателя, и поэтому в конечном итоге потерял способность влюбляться. Потому что даже в своих чувствах он не может избежать холодного взгляда наблюдателя, который анализирует и препарировает себя. Из-за этого он даже не мог погрузиться в свою любовь. Мы не можем не почувствовать здесь жестокую судьбу художника, но в то же время найдем ответ, данный нам сейчас. То есть всегда будь объективен по отношению к себе.

Затем наша работа – «рассчитывать». Действительно, нет ничего, что требовало бы большего расчета, чем текст романа. Если сказать кратко, роман – это «текст расчета».

Сейчас мы пытаемся описать внешность персонажа. Характерное лицо, очень выразительные руки, рост ниже среднего и, более того, странно угловатые движения, которые особенно привлекают внимание. А еще кошачий голос, иногда совершенно меняющееся выражение глаз – если точно описать все это, читатель, прочитав только описание внешности, сможет понять характер и глубину души этого человека. Поэтому мы горим желанием подробно описать внешность этого персонажа. Однако если мы потратим много страниц, чтобы одним махом описать всю внешность этого героя, читатель, наоборот, почувствует скуку, получит только запутанное и неясное впечатление и упустит важную суть.

Поэтому мы рассчитываем. Сейчас этот человек болтает, холодно наблюдая за собеседником и говоря бессмысленную ложь. Поэтому сейчас нужны только холодные глаза и голос, похожий на холодную воду. Возможно, позже будет возможность описать нос, руки, цвет лица и движения. В конечном итоге, важно, чтобы этот человек был высечен в целом в гранитном куске романа.

Такой расчет применим и к характеру персонажа, и к настроению, которое хочет передать автор, и к идеям. Не спешите, доведите расчет до предела и пишите с уверенностью. Даже

когда вы описываете суматоху, автор не должен спешить. Он должен всегда тщательно всё рассчитывать.

Так что же рассчитывать? Конечно, необходимо согласовывать, сочетать, разделять и синтезировать явления в соответствии с распределением пространства-времени всего романа. Кроме того, мы должны рассчитывать на сердце читателя. То есть, мы должны тщательно рассчитать, что если написать так, то последний обязательно почувствует именно это, и из-за связи расчета с предыдущими и последующими текстами и со всем произведением, мы должны пройти очень сложный процесс, чтобы измерить сердце читателя. В то же время мы должны обязательно разделить текст. Оставлять остаток не допускается в расчете текста романа. Кроме того, мы должны накопить опыт и мастерство, чтобы точно и заранее предсказать, достаточно ли сумма распределенных текстов создает эффект поэзии, мысли, атмосферы и впечатления, на которые мы нацелены, и не было ли ошибок в нашем расчете.

VII

Наконец, мы должны обратить внимание на то, что для приведения текста в порядок нельзя писать левое вместо правого.

Мы, японцы, учились писать неестественные красивые тексты благодаря китайской литературе. Это были так называемые изысканные тексты.

Текст романа, даже если он завершен как самостоятельное произведение и обладает плавной красотой и поэтической мелодичностью, не имеет ценности. Скорее, он убивает искусство.

Текст романа должен полностью исчерпывать то, что нужно написать. То есть, то, что было выбрано с точки зрения автора и рассчитано как то, что нужно написать, должно быть полностью исчерпано. Нельзя совершать ошибку, писать левое вместо правого из-за ритма текста.

Настоящая поэзия не рождается из ритма слов. Настоящая поэзия скрыта в фактах. Достоевский нашел поэзию в конфликтах человеческой природы.

1934

Разрозненные мысли

Для меня литература, можно сказать, является чем-то вроде личной религии. Вообще, литература для писателя, вероятно, и есть что-то вроде его личной религии, но, как бы то ни было, я часто ощущаю в себе некий религиозный оттенок, что мне не очень приятно.

Я несколько лет изучал индийскую философию, но, конечно, у меня и в мыслях не было становиться монахом, да и никакого стремления к спасению я в себе не находил. Вообще, с шестнадцати-семнадцати лет я думал только о том, чтобы писать романы, и не рассматривал для себя никакой другой судьбы, кроме как стать писателем, так что, вероятно, и мысли о том, чтобы стать монахом, у меня не было. Но, как бы то ни было, даже сейчас я не могу понять, что именно побудило меня с таким увлечением, словно под действием какой-то магии, изучать буддизм. Без какой-либо ясной причины я на какое-то время с жадностью погрузился в чтение книг, пропитанных запахом благовоний. Но ничего из этого не осталось во мне.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.