

Тацуо Хори

**ЛИТЕРАТУРНАЯ
ПРОГУЛКА**

Эссе, критика, письма

Тацуо Хори

**Литературная прогулка.
Эссе, критика, письма**

«Издательские решения»

Хори Т.

Литературная прогулка. Эссе, критика, письма / Т. Хори —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-695625-4

Не так давно на русском вышел замечательный сборник его прозы,
теперь у русскоязычных читателей есть возможность познакомиться с его
эссеистикой. Впервые на русском.

ISBN 978-5-00-695625-4

© Хори Т.
© Издательские решения

Содержание

Тихий голос в шуме ветра: искусство Тацуо Хори между жизнью и литературой	6
Путь к себе: биографические вехи	7
Архитектоника души: литературные принципы	8
Сэнсэй	9
Про Акутагаву Рюноскэ. Рассуждение о нём как о художнике	10
1	10
2	11
3	12
4	15
5	16
6	20
7	22
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Литературная прогулка Эссе, критика, письма

Тацуо Хори

Переводчик Павел Соколов

© Тацуо Хори, 2026

© Павел Соколов, перевод, 2026

ISBN 978-5-0069-5625-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Тихий голос в шуме ветра: искусство Тацуо Хори между жизнью и литературой

Имя Хори Тацуо (1904—1953) для японского читателя неразрывно связано с изысканной печалью и психологической глубиной. В историю литературы он вошел как автор пронзительных повестей «Ветер крепчает» и «Наоко», переводчик и вдумчивый интерпретатор французской словесности, а также как учитель и наставник для целого поколения писателей, впоследствии названных «школой Хори». Представленный в этом сборнике корпус текстов – эссе, критические статьи и письма – открывает перед читателем не просто «творческую лабораторию», но внутренний мир художника, для которого процесс письма был актом самопознания и мучительной попыткой примирить «холодный разум» с «нежным сердцем».

Путь к себе: биографические вехи

Жизненный путь Хори, отраженный в его статьях, полон драматизма, во многом определившего тональность его произведений. Родился он в Токио в 1904 году на закате эпохи Мэйдзи и рано потерял родителей. В 1920-ые годы судьба свела его с человеком, чье влияние оказалось решающим на последующее творчество, – с Акутагавой Рюноскэ.

Знакомство с Акутагавой, а затем с поэзией Хагивары Сакутаро и прозой Пруста определило вектор его исканий. Студент филологического факультета Токийского императорского университета, он с головой погружается в литературную среду, участвует в создании журналов, жадно впитывает веяния европейского модернизма. Смерть Акутагавы в 1927 году стала для Хори вторым, не менее сильным ударом, чем потеря родителей. Размышления о его судьбе вылились в дипломную работу – «Про Акутагаву Рюноскэ. Рассуждение о нём как о художнике», которая и открывает данный сборник. Эта работа – вовсе не сухой академический труд, а глубоко личная исповедь, попытка понять трагедию художника через призму собственной души.

Увы, жизненный путь Хори также был омрачен болезнью. Туберкулез, обострившийся в конце 1920-х годов, заставил его проводить долгие месяцы в санаториях, а затем и в любимом им поселке Каруидзава. Именно там, на фоне величественной горной природы, он обрел свою главную тему – тему жизни, стоящей на пороге смерти, темы любви как последнего и самого сильного прибежища. Встреча с девушкой Аяко Яно, ставшей прообразом героини повести «Ветер крепчает», подарила ему не только личное счастье, но и невыразимо печальный материал для творчества – Аяко умерла от туберкулеза вскоре после их помолвки. Эта утрата окончательно утвердила Хори на пути создания «чистого романа», в котором личное страдание переплавляется в универсальную эстетическую форму.

Архитектоника души: литературные принципы

Сборник «Литературная прогулка» позволяет увидеть эволюцию взглядов Хори на искусство прозы с самого начала его литературной карьеры и до последних дней. В центре его внимания – не сюжет как таковой, а то, что французские авторы называли «движениями души». Как литературный критик Хори парадоксален: он исповедуется, анализируя других. В его эссе о Прусте, Радиге, Мориаке мы находим не столько объективный анализ их методов, сколько манифестацию собственных художественных принципов.

Хори последовательно выступает против грубого натурализма и плоской «исповедальности» романа о себе (ватакуси-сёсэцу). Он ищет способ изображения внутреннего мира через объективацию, через создание персонажей, которые живут самостоятельной жизнью, подчиняясь лишь логике своей психологической правды. Его восхищение Радиге, который сумел «заставить забыть о возрасте», и Мориаком с его «клубком змей» противоречивых страстей, говорит о стремлении к синтезу: сохранить французскую ясность и стройность формы, вдохнув в нее русскую (достоевскую) глубину и иррациональность, но при этом остаться сугубо японским литератором.

Один из ключевых текстов сборника – «О стиле Пруста». Хори видит во французском классике не просто мастера слова, но художника, который через цепь метафор извлекает из мимолетного ощущения его вечную, духовную сущность. Эта идея – «работа сердца» (Herzwerk), приходящая на смену «работе глаза», – становится для него самого творческим методом. Описания природы в его прозе всегда психологичны, они служат не фоном, а продолжением внутреннего ландшафта героя. Именно поэтому он так трепетно относится к «своему» пейзажу – деревушкам в горах, подобно тому, как Мориак был привязан к французской провинции.

Следуя за Радиге, Хори провозглашает парадоксальный лозунг: «Старайся быть обыкновенным». В эпоху авангарда и лихорадочной погони за «новыми открытиями» он отстаивает ценность изображения самых простых, даже «примитивных» движений души, но сделанного с абсолютной точностью и чистотой. Для него искусство – это не взлом реальности, а медленное и внимательное всматривание в нее, позволяющее за «тенью трагедии» увидеть саму трагедию.

Сэнсэй

В годы Второй мировой войны и в тяжелое послевоенное время Хори оставался фигурой, чуждой конъюнктуре. Его камерное, углубленное в себя искусство стало убежищем для многих молодых литераторов – Татихары Митидзо, Накамуры Синъитиро, Фукунаги Такэхико, которых он опекал и поддерживал. Его собственное творчество в это время почти останавливается – болезнь берет верх. Но даже в коротких заметках и письмах поздних лет чувствуется все та же просветленная работа мысли, все то же стремление к «невыразимо прекрасной рембрандтовской светотени» в литературе.

«Литературная прогулка» Хори Тацуо – это не просто сборник статей. Это автопортрет художника в зеркалах его времени, это ключ к пониманию его прозы и, наконец, это тихий, но настойчивый голос, утверждающий, что настоящая литература всегда есть «работа сердца». Знакомство с этими текстами позволяет читателю не только узнать мнение Хори о великих современниках, но и ощутить ту особую, печальную и благородную атмосферу японского интеллектуализма 1920—1940-х годов, которую он впитал и воплотил в своем слове.

Не так давно на русском вышел замечательный сборник его прозы, теперь у русскоязычных читателей есть возможность познакомиться с его эссеистикой.

Павел Соколов

Про Акутагаву Рюноскэ. Рассуждение о нём как о художнике

1

Рассуждать об Акутагаве Рюноскэ (1892—1927, классик японской литературы – прим. ред) для меня трудно. Это потому, что он глубоко укоренился во мне. Чтобы смотреть на него холодно, я должен холодно смотреть и на самого себя. И последнее труднее, чем холодно смотреть на что-либо другое. Но в то же время ценность любой литературной критики измеряется тем, в какой степени критику удалось холодно посмотреть на самого себя. Поскольку критика – это выражение самого себя через чужие произведения.

Повторю: критиковать – значит выражать себя через чужие произведения. Для этого критик – чтобы выразить себя – неизбежно берёт произведение другой души, наиболее близкой его собственной. Но чтобы критиковать эту другую душу, наиболее близкую его, необходимо холодно посмотреть на самого себя. В этом мучительное противоречие критика. В этом трудность работы. Но мне кажется, что именно эта трудность, словно искушение, привлекает к данному виду деятельности искренние души. Хорошая душа тем больше интересуется своей работой, чем она труднее.

Рассуждать об Акутагаве Рюноскэ для меня, как я сказал, трудно. Но в то же время именно поэтому я не могу не испытывать страсти к разговору о нём.

Однако, говоря об Акутагаве Рюноскэ, обсуждать ценность его произведений или его место в истории литературы, по-видимому, следует предоставить, естественно, более поздним поколениям. Единственное, что я хочу здесь обсудить, – это то, как его искусство укоренилось во мне, а также то, как его искусство привело его самого к такой трагической смерти.

Акутагава Рюноскэ открыл мне глаза тихо, словно «закрывая глаза мёртвого». Этими глазами я вижу богатую красоту Гёте и Рембрандта, красоту, похожую на страдание, Бодлера и Стриндберга, и предельную красоту Сезанна и Сига Наоя (1883—1971, японский писатель, мастер короткой новеллы – прим. ред). И этими же глазами я вижу и сами произведения Акутагавы Рюноскэ. Эти мои глаза, наверное, не пропустят и недостатков его произведений. И в них я не могу не почувствовать нечто вроде судьбы, возложенной на нас, простых людей.

Из всех произведений Акутагавы Рюноскэ я больше всего люблю самые поздние. Многие критики, восхваляющие его, кажется, находят лучшего Акутагаву в его ранних произведениях и говорят, что в поздние годы он истощился, но с этим я не согласен. Следовательно, боюсь, что центр моего эссе сместится к обсуждению позднего Акутагавы Рюноскэ, а ранний период будет рассматриваться лишь как процесс, ведущий к позднему. Для меня это неизбежно. По правде говоря, поначалу и я был одним из тех, кто смотрел на истощённый облик его поздних произведений лишь с болезненным сочувствием. Но в конце концов он, самой своей смертью, лучше всего открыл мне глаза. Я перестал видеть только его истощённый облик и начал обращать взгляд на то, что заставило его так истощиться. И вот то, что было в нём, тронуло меня, потрясло меня до основания. Поэтому прояснить эту жестокую вещь, придать ей новую ценность – это становится для меня самым важным. И в этом, можно сказать, заключается цель моего эссе.

2

Он родился в двадцать пятом году Мэйдзи (1892) в Сибире.

Его родная мать, по его словам, была сумасшедшей. В его рассказе «Поминальник» (пятнадцатый год Тайсё, 1926) живо описан портрет этой его родной матери. «Поминальник» был предвестником мрачных произведений его поздних лет. Он писал это произведение, находясь в состоянии очень сильной неврастении. Должно быть, создавая его, он много раз представлял лицо своей матери – «серое, без малейших признаков жизни». В те времена, когда неврастения была сильна, он, получая, видимо, внушение от такой матери, часто испытывал страх: «А не сойду ли и я с ума?». Мать, родившая его, раньше всего поселила в нем эту мрачную тень.

Сразу после рождения, из-за того что мать сошла с ума, он был усыновлён семьёй Акутагава в Хондзё. В семье Акутагава, кроме приёмного отца и приёмной матери (прим. 1), была ещё тётка, которая особенно заботилась о нём. Позже он говорил: «В доме эта тётка больше всех похожа на меня лицом, да и по складу души у нас с ней больше всего общего. Если бы не тётка, не знаю, получился бы из меня такой, какой я есть».

Районы Хондзё, где он провёл юные дни. Это были не красивые места. Скорее, это были районы, всегда покрытые пылью. Но именно они больше всего повлияли на его взгляд на природу. Поэтому пейзажи, которые он любил – многие пейзажи, описанные в его произведениях с неповторимой красотой, – всегда были окрашены в меланхоличные тона. Я иногда, листая страницы его книг, представляю себе мрачный цвет воды в каналах Хондзё.

В своей повести «Половина жизни Дайдодзи Синскэ» (прим. 2) он пишет о своём отрочестве так: «Он был мальчиком, который вообще никогда не сосал материнской груди. Потому что мать была слаба здоровьем. Он стыдился того, что не знает материнского молока, только коровье. Это было тайной всей его жизни. С какого-то времени, и по какой логике, он уверовал, что его нерешительность происходит от этого коровьего молока. Если причина в коровьем молоке, то стоило ему хоть раз проявить слабость, как друзья непременно разгадали бы его тайну. Поэтому он всегда, в любой ситуации, принимал вызовы друзей. Не то чтобы страх и колебания не нападали на него. Но он каждый раз мужественно их преодолевал. Пусть это и происходило от суеверия, но это была, несомненно, спартанская выучка. Эта спартанская выучка оставила на его характере неизгладимый шрам на всю жизнь».

Это, вероятно, близко к его автопортрету. Такое упрямство, стремление не показывать своей слабости – оно владело его характером всю жизнь. Я вижу здесь первую трагедию его характера.

Так, его душа постепенно росла в таком одиночестве и среди мрачных пейзажей.

Примечание 1. Дядей его приёмной матери был Сукэто. Об этом Сукэто есть произведение Мори Огая (1862—1922, японский писатель, военный врач и переводчик – прим. ред) «Коки Сай» (шестой год Тайсё, 1917). Кроме того, сам «Ад одиночества» Рюносукэ (пятый год Тайсё, 1916) написан о его двоюродном дяде.

Примечание 2. «Половина жизни Дайдодзи Синскэ» (тринадцатый год Тайсё, 1924), наряду с упомянутым выше «Поминальником» (пятнадцатый год Тайсё, 1926), содержит, что редко для его произведений, множество автобиографических элементов. Более того, оба произведения стали отправной точкой для многих шедевров его позднего периода. Позже хотелось бы обсудить это подробнее.

3

В школе он был рано созревшим, блистательным учеником.

Страсть к книгам началась у него ещё в начальной школе.

Он много раз смеялся и плакал над книгами. Это было, так сказать, перевоплощением. Он превращался в персонажей книг. Подобно тому как индийский Будда проходит через бесчисленные прошлые жизни, он прошёл через Ибсена, Достоевского, Толстого, Мопассана, Стриндберга.

И он учился всему в книгах. По крайней мере, не было ничего, чем бы он не был обязан книгам. В самом деле, он не смотрел на прохожих на улице, чтобы познать жизнь. Скорее, он стремился познать жизнь в книгах, чтобы смотреть на прохожих. Особенно много он читал романов и пьес, порождённых Европой конца века. В их холодном свете он наконец обнаружил человеческую комедию, разворачивающуюся перед ним. Или же обрёл и собственную душу.

«От книг к действительности» – это всегда было для него истиной.

В поздние годы он чрезвычайно сочувствовал словам Анатоля Франса: «Я познал жизнь не в результате контактов с людьми, а в результате контактов с книгами». В то же время он очень презирал обывателей, которые говорят, что, даже если читать книги, жизни не поймёшь.

Это «от книг к действительности» сделало его в поздние годы одним из тех писателей, которые «создают искусство посредством искусства». Можно утверждать, что у него в конечном счёте не было своего собственного, неповторимого шедевра. На любой его шедевр падает тень шедевра прошлого века. Например, даже на самые поздние и самые лучшие его произведения – «Горная келья Гэнкаку», «В стране водяных», «Зубчатые колёса» – это так. Он любил и мог понимать все виды шедевров. И он вкладывал свой талант в эти вещи. Однако и его произведения, созданные таким образом «посредством искусства», сами по себе способны глубоко дышать жизнью. Это не что иное, как потому, что и он сам был истинным, глубоким художником. Этот его пример даёт нам доказательство того, что можно «создавать искусство посредством искусства». Эту проблему я, вероятно, преследую дальше, в разделе обсуждения его позднего искусства. Сейчас я лишь ограничусь утверждением, что его принцип «от книг к действительности» естественным образом породил его «искусство посредством искусства».

Его страсть к книгам насадила в нём такое особенное искусство. И одновременно сами книги, которые он читал (можно сказать, что большая их часть были романами и пьесами, порождёнными Европой конца века), бросили холодный камень в его сердце.

Однако он был обладателем и острого ума, и мягкого сердца. Его острый ум полюбил этот холодный камень, брошенный в него. А его мягкое сердце из-за этого оказалось скрыто. Люди находили в нём холодное сердце вместе с острым умом и верили в это. Но он, по мере того как его разум постепенно ослабевал, начал утрачивать эту гармонию. Естественно, что после этого он стал трагическим персонажем. Одна из трагических строк, оставленных в его посмертных записках «Диалог во тьме»: «Ты был совсем не таким человеком, как я думал».

Он часто повторял: «Больше всего на меня повлияли По и Бодлер, и, наверное, было и хорошее, и плохое влияние». Влияние этих поэтов конца века явно отличает Акутагаву от его учителей – Нацумэ Сосэки (1867—1916, классик японской литературы – прим. ред) и Мори Огай. (Впрочем, он говорил, что чувствовал большую близость к безумно-гениальному Сосэки, чем к Сосэки, погружённому в изящную словесность. Так что влияние Сосэки, вероятно, ничуть не противоречило влиянию тех поэтов.) Оно же отделяет его и от Анатоля Франса, с которым его часто сравнивают. (Однако и это – кажется, в поздние годы, прочитав «Беседы с Анатолем Франсом» (вышли на русском в период НЭПа – прим. ред) Николаса Сегюра и узнав, что и этот, казалось бы, счастливый фавн тоже нёс свой крест, очень сочувствовал этому.)

Так какое же влияние оказали на него По и Бодлер? Они пробудили в нём «видение красоты». Он, подобно им, мучился, чтобы пробудить это «видение красоты». Иногда он опьянялся этим «видением красоты». Как во Франции и Англии были многие поэты, мучимые *Fleurs du Mal* (цветами зла), источавшими самый торжественный аромат в эту эпоху *fin de siècle* (конца века), – «видением красоты», так и в нашей стране было много поэтов, мучимых этим «видением красоты». Танидзаки Дзюньитиро (1886—1965, выдающийся японский писатель, номинант на Нобелевскую премию по литературе – прим. ред), Сато Харуо (1892—1964, японский писатель, поэт и критик – прим. ред) и он – трое самых известных среди этих людей.

Его собственный взгляд на Бодлера. Он лучше всего обнаруживается в том месте, где он обсуждает Танидзаки Дзюньитиро в своём «О себе в те годы» (седьмой год Тайсё).

«Господин Танидзаки вырастил на поле эстетизма, которое он до сих пор возделывал, такие поистине жутковатые *Fleurs du Mal*, как „Убийство Оцуя“, „Вундеркинд“, или ещё „Осай и Миноскэ“. Но эти прекрасные цветы зла, окрашенные в цвета пёстрой кошки, источая тот же торжественный аромат тления, что и у По и Бодлера, которым он увлекается, совершенно отличались от их цветов. В основе их болезненного эстетизма лежит ужасающе холодное сердце. Они, по воле судьбы, носившие в груди это каменное сердце, волей-неволей должны были отказаться от морали. Волей-неволей должны были отказаться от Бога. И ещё, волей-неволей должны были отказаться от любви. ... То суровое волнение, которое мы испытываем от их эстетизма, происходит именно от того, что нам показывают страдания этого холодного сердца, подобного „Дон-Жуану в аду“ Бодлера. Однако в эстетизме господина Танидзаки, вместо этой скованной, удушающей тесноты, было слишком много эпикурейства. ... Именно в этом причина, почему он напоминает нам Готье, которого он, кажется, скорее презирает. Болезненная тенденция Готье, хоть и несёт на себе, подобно бодлеровской, окраску конца века, была, так сказать, болезненной тенденцией, полной жизненной силы. Если описать это изящнее, это была болезненная тенденция тучного султана, тяготящегося тяжестью собственных драгоценностей. Поэтому ему, как и господину Танидзаки, не хватало того чувства напряжённости, которое присуще По и Бодлеру».

То, что он видел на самом дне душ По и Бодлера, – это ужасающе холодное сердце. Глубоко резонировать с этим их ужасающе холодным сердцем, и более того, страстно желать иметь его и в себе – это было его трагедией. Можно сказать, он был «одержим дьяволом конца века». Но если бы он не был одержим этим «дьяволом конца века», его жизнь, вероятно, была бы совершенно иной, чем та жестокая судьба, которую он завершил собственной персоной, – жизнью более спокойного поэта-учёного. То, что заставило его отвернуться от такой учёной тенденции, затащило его вплоть до «мрачного очарования смерти» и заставило его поэтический талант занять самое важное место среди многих других его талантов, – это, в сущности, не что иное, как проделки этого «дьявола конца века».

Так, его страсть к книгам (которая была сильнее страсти к самой жизни!), с одной стороны, сделала его художником «искусства посредством искусства», с другой – позволила вселиться в него «дьяволу конца века». Но если бы дело было только в этом, ещё полбеды. Его страсть к книгам, сверх того, сделала его «эклектичным». (Слово «эклектичный» – это слово, которое он использовал для характеристики самого себя. Он оговаривал, что это эклектичность в том смысле, что все великие писатели эклектичны. И я здесь употребляю это слово именно в таком смысле.)

«Было время, когда я, начав испытывать духовную революцию, уверовал, что могу смотреть прямо в глаза таким мастерам, как Гёте и Толстой. Хотя обстоятельства, приведшие меня в такое состояние, были сложны и разнообразны, до сих пор не могу забыть, как велико было влияние „Жана-Кристофа“. Теперь, оглядываясь назад, я думаю, что тогда я был подобен человеку, впервые увидевшему солнце: я знал только, что есть солнце, и не знал, что есть и дру-

гие звёзды. (Например, зная величие Гёте, я отвергал как достойное презрения своеобразие Тика, Гофмана и прочих немецких романтиков.) Но как может познать другие звёзды тот, кто не знает солнца? Вот почему не было бы меня нынешнего без меня тогдашнего. И в то же время поэтому я не могу не сочувствовать тем многим юным смельчакам, которые, подобно мне тогдашнему, толкуют о Толстом и Достоевском, не глядя по сторонам». (Из письма Сасаки Мосаку от 31 июля восьмого года Тайсё (1919))

Он, глядя теми же глазами, которыми видел адских По и Бодлера, не мог не взирать на величие Гёте, Толстого и Достоевского. Он «эклектичен» потому, что видел, любил и понимал всё. Пока ему удавалось придавать гармонию своей «эклектичности», он, наверное, был скорее счастлив. Но он постепенно начал утрачивать эту гармонию. И как только он начал её утрачивать, ему стало казаться, что эклектичность уступает чистоте. Если первую свою трагедию мы должны видеть в том, что в нём начала разрушаться гармония между острым разумом и мягким сердцем, то начало разрушения гармонии этой «эклектичности» нужно назвать его второй трагедией (прим. 1).

Но я думаю и вот что. Не эта ли самая трагедия, порождённая его «эклектичностью», ещё сильнее (что для такой индивидуальности, как он, почти удивительно) притянула позднего Акутагаву к очарованию По и Бодлера и заставила там, словно чудом, расцвести такие «цветы зла»?

Примечание 1. Этим вызвано то, что в поздние годы он всегда страдал от бесчисленных расколов внутри себя. В своем эссе (пятнадцатый год Тайсё, 1926) он пишет: «Я всегда не один. Сын, муж, самец, реалист по жизненным взглядам, романтик по темпераменту, скептик по философии и т.д., и т.д., и т. д. Это ещё ничего. Но я страдаю от того, что эти несколько „я“ постоянно ссорятся друг с другом».

4

Прежде чем перейти к обсуждению его отдельных произведений, я хочу сначала посмотреть, под какими веяниями находился тогдашний литературный мир.

К тому времени влияние натурализма, доминировавшего в японском литературном мире до сих пор, постепенно ослабевало, и среди молодых писателей возникли две реакции. Одна из них – так называемое движение эстетизма, центральными фигурами которого были Нагаи Кафу (1879—1959, японский писатель – прим. ред), Танидзаки Дзюньитиро и другие. Другая – так называемое движение гуманизма, представленное Мусянокодзи Санэацу (1885—1976, японский писатель и поэт, один из представителей группы «Сиракаба» – прим. ред). Оба они сходны в том, что имеют антинатуралистическую тенденцию. Однако если первый поднялся, противопоставив культу «истины» натурализма культ «красоты», то второй поднялся, противопоставив культу «истины» натурализма культ «добра». Здесь следует обратить внимание на то, что натурализм и эстетизм, с точки зрения их материалистического взгляда на жизнь, имеют нечто общее. Гуманизм же с его идеалистическим взглядом на жизнь явно отличается от натурализма. И в то же время, если посмотреть на безыскусность гуманизма, то он, напротив, должен быть признан гораздо ближе к натурализму, тогда как эстетизм в своей технической, искусной стороне явно от натурализма отличается.

Впоследствии ещё многие, более молодые авторы, привнесли в литературный мир новые веяния. Они не образуют группы, развевающей яркие знамёна, как два предыдущих движения. Однако если собрать этих писателей воедино и сравнить с литераторами, предшествовавшими им, естественно чувствуется одна особенность. А именно то, что они, сознательно или бессознательно, стремятся гармонизировать три идеала – «истину», «добро» и «красоту», – которые со времён натурализма сменяли друг друга, властвуя над японским литературным миром. Они не равнодушны ни к одному из этих трёх идеалов. Они чувствуют, что человек не может обрести покой там, где отсутствует хотя бы один из них. Поэтому в их произведениях, по сравнению с работами представителей предшествующего поколения, хотя и нельзя сказать, что больше глубины, но, по крайней мере, присутствуют более сложные и глубокие особенности. Одними из тех, кто лучше всего представляет такую синтетическую тенденцию, были молодые писатели, принадлежавшие к журналу «Синситё». Акутагава Рюноскэ – один из них.

Примечание. Этот раздел написан с опорой на статью Акутагавы «Литературный мир в 1919 году». Следовательно, можно сказать, что это историко-литературное наблюдение принадлежит самому Акутагаве.

5

Первым произведением, которое он представил миру, был «Нос» (пятый год Тайсё, 1916). «Нос» занимает довольно важное место и во всём творчестве Акутагавы. Это не только потому, что писатель вкладывает в своё первое произведение всего себя, но и потому, что он на протяжении всей жизни находится под влиянием своего первого произведения.

Я думаю, что все произведения Акутагавы можно в целом разделить на два периода. Первый период – это период, начинающийся с «Носа», проходящий через такие произведения, как «Бататовая каша», «Оиси Кураноскэ в один из своих дней», «Муки ада», «Смерть мученика», «Нанкинский Христос», «В чаше», и доходящий до «Барышни Рокуномии» (я полагаю, это произведение – наиболее совершенное из образцов его искусства первого периода) (пятый – одиннадцатый годы Тайсё, 1916—1922 гг.). Второй период – это время, начинающееся с так называемых рассказов о Ясукичи, проходящий через «Ком земли», «Половина жизни Дайдодзи Синскэ», «Поминальник», «Горная келья Гэнкаку», «В стране водяных» и доходящий до «Зубчатых колёс» (двенадцатый год Тайсё – второй год Сёва, 1923—1927 гг.). Если произведения, относящиеся к его первому периоду, по большей части исторические повести, то произведения, относящиеся ко второму периоду, – это главным образом новеллы с сильным автобиографическим оттенком, который почти не встречался в работах первого периода. И улыбающийся скептик былых лет когда-то превратился в последовательного пессимиста. Поэтому я хочу сказать, что «Нос», который я собираюсь здесь обсудить, явно доминирует если не над всеми произведениями Акутагавы в целом, то, по крайней мере, над всеми произведениями его первого периода.

Сюжет для «Носа» взят из «Кондзяку-моноготари-сю» («Собрание стародавних повестей»). (Как и в случае с «Носом», сюжеты многих своих рассказов он черпал из «Собрания». К ним относятся «Бататовая каша», «Дракон», «Муки ада», «Сладострастие», «Барышня Рокуномия» и другие (прим. 1).)

Это раздел восемнадцатый свитка «Япония ныне», «Двадцатая история о длинном носе инок Дзэнти из Икэноо». Вот эта старая история:

«Давным-давно это было. Жил в местности Икэноо монах по имени инок Дзэнти... Нос у этого инок был длинный, этак в пять-шесть сунов, так что ниже подбородка свисал. Цветом же был красен, лилов, с пупырышками, словно кожура большого померанца, и чесался нестерпимо. Потому, нагрев горячей воды в кувшине, клал он поднос с дырой такой, чтоб нос пролез, и, когда лицо от жара разопреет, просовывал нос в дыру на подносе, опускал в кувшин и варил. Хорошенько сварив, вытаскивал – нос становился лиловым, тогда, улёгшись, подсовывали что-нибудь под нос и приказывали людям наступать на нос ногой – из каждой чёрной пупырышки, что дырочка, начинало выходить что-то похожее на дым. Если же наступать поусердней, то из каждой дырочки показывался беленький червячок. Выдёргивали их пинцетом – из каждой дырочки выходил белый червячок длиной в четыре-пять бу. А следы от них оставались дырочками. Затем снова опускали нос в тот же кувшин, в ту же воду, и когда снова варили, как прежде, нос сморщивался, становился маленьким, как у всех людей. Но дня через два-три нос опять чесался, вытягивался, распухал и становился большим, как прежде. Так повторяли много раз...»

Это просто юмористический рассказ. Но его «Нос» – это уже не просто юмористическая новелла. В нём он описал страдания инок из-за уязвлённого самолюбия, вызванного этим самым носом. А также описал эгоизм зрителей, которые, сначала с некоторым сочувствием наблюдая за длинным носом инок, после того как тот стал коротким, вдруг начали откровенно смеяться над ним.

«В человеческом сердце живут два противоположных чувства. Конечно, нет того, кто бы не посочувствовал чужому несчастью. Но когда этому человеку удаётся как-то выпутаться из своего несчастья, то на душе у нас почему-то становится не по себе. Сказав немного утрированно, даже возникает желание снова свергнуть его в то же несчастье. И незаметно, хоть и пассивно, мы начинаем испытывать к нему некоторую враждебность. То, что иннок, сам не зная причины, испытывал необъяснимую неприязнь, было не чем иным, как безотчётным ощущением в поведении монахов Икэнно этого эгоизма зрителей.»

В этом суть рассказа. «Нос» – это тематическое произведение, построенное на такой идее. В этом «Носе» он скорее не пытался переписать старую историю из «Кондзяку-моногатари-сю» на современный лад, а всего лишь позаимствовал один рассказ из него для того, чтобы художественно воплотить вышеупомянутую тему.

И в этом заключается его позиция как писателя исторических рассказов. Он написал множество новелл, взяв за основу старые истории, подобно этому «Носу». Он не просто переводил старые байки на современный язык. В них он по-разному анатомирует человеческую психологию. Тогда почему же он избрал такой окольный путь, как анатомирование человеческой психологии в старых историях? Это лишь потому, что для него этот, казалось бы, самый окольный метод был на самом деле самым быстрым. Поясню. Предположим, он ухватил какую-то тему и хочет написать на неё рассказ. И для того, чтобы выразить эту тему наиболее художественно сильно, необходимо какое-то необычное событие. В таком случае это необычное событие, именно из-за своей необычности, трудно описать как случившееся сегодня, если же попытаться это сделать, то во многих случаях это вызовет у читателя чувство неестественности, и в результате даже сама тема погибнет ни за понюх табаку. Чтобы устранить это затруднение, нет другого средства, кроме как представить дело как случившееся в старину. Его рассказы, материал для которых взят из глубин древности, по большей части были написаны под давлением этой необходимости, для избежания препятствия в виде неестественности. Об этом говорил и он сам.

Написав «Нос», он следующим написал «Ад одиночества» (пятый год Тайсё, 1916). «Ад одиночества» заслуживает внимания только потому, что в нём идёт речь о его двоюродном деде Сукэто, и потому, что в нём уже сильно проявилась его пессимистическая тенденция. Затем, после того как он создал гуманные и юмористические короткие рассказы, такие как «Отец» (пятый год Тайсё, 1916), «Вши» (там же), «Винные черви» (прим. 2) (там же), он написал «Бататовую кашу» (пятый год Тайсё, 1916). «Бататовую кашу» можно назвать, наряду с «Носом», характерным произведением его раннего периода. Этот короткий рассказ, как и «Нос», тоже черпает сюжет из «Собрания». Более того, подход к материалу, в основе которого лежит одна тема, тоже весьма схож.

Это раздел шестнадцатый свитка «Япония ныне», «Семнадцатая история о том, как военачальник Тосихито в молодости, направляясь из столицы в Цуругу, взял с собой Гои».

В «Собрании стародавних повестей» главным образом рассказывается о том, как Тосихито по дороге из Киото в Цуругу, взяв с собой Гои, который мечтал вдоволь наесться каши из батата, поймал лису и отправил её посыльным в свой особняк, а в окрестностях Такасимы велел встретить их слугам. Однако автор «Бататовой каши» делает акцент на раскрытии психологии Гои, который, увидев в особняке Тосихито огромное количество страшной каши из батата, налитой доверху в серебряный сосуд ёмкостью около одного то, как море, пресытился, ещё не отведав её. Гои был ничтожным, неряшливым человеком, над которым насмеялись многие самураи. Даже столичные мальчишки бранили его: «Эй ты, красноносый!». Он носил выцветшее охотничье платье и штаны-хакама и слонялся по улице Судзаку-одзи, словно бездомная лохматая собака, – жалкий, одинокий человек. Но у него была единственная страсть, ради которой, можно сказать, он и жил. Это была необычная страсть – хотелось вдоволь вкусить каши из батата. И пока у него было это желание, он был по крайней мере

счастлив. Однако мечта Гои «вдоволь наесться каши из батата» легко стала явью. Перед Гои стояла страшная каша, налитая как море. Гои, ещё не притронувшись к ней, уже чувствовал пресыщение. И с нежностью оглядывался в душе на себя самого, который только и мечтал, что «вдоволь наесться каши из батата».

Автор «Бататовой каши» раскрыл вот такую психологию Гои. Данный рассказ один из шедевров так называемой тематической новеллы, наряду с «Носом» и другими.

Здесь я хочу сравнить эти произведения с работами Кикичи Кана (1888—1948, японский писатель-беллетрист и издатель, друг Акутагавы – прим. ред). Обоим присуще общее: «неустанно протирая запотевшие очки холодного разума, они до конца анатомируют всевозможные явления человеческой жизни, появляющиеся и исчезающие перед ними, не ведая усталости». Однако если большинство тем Кикичи Кана проникнуты сильным стремлением построить новую мораль, то у Рюноскэ, можно сказать, такого стремления нет вовсе. Последний смирился. Если первого назвать идеалистическим реалистом, то второго следует определить как пессимистического реалиста. Можно также добавить, что для первого добро важнее красоты, а для второго красота важнее добра.

И нельзя упускать из виду, что у Рюноскэ эта тенденция («красота важнее добра») постепенно усиливалась. Чтобы проследить эту тенденцию, достаточно просто выстроить в ряд его последующие шедевры. «Оиси Кураноскэ в один из своих дней», «Беседа с богом странствий», «Муки ада», «Смерть мученика», «Житие святого Христофора», «В чаше», «Барышня Рокуномия» и другие. (Произведения, не являющиеся историческими рассказами, пока оставим в стороне.) Эти шедевры постепенно выходят за рамки тематического романа, и в последнем, «Барышне Рокуномия», мы обнаружим, что красота занимает более важное место, чем любой другой элемент.

Более того, эти исторические рассказы сравнительно позднего периода, такие как «Барышня Рокуномия» (одиннадцатый год Тайсё, 1922), по своему облику весьма отличаются от исторических рассказов раннего периода, таких как «Нос» и «Бататовая каша». Ранние работы были по большей части «скороспелыми вещами, ухватывавшими некое, так сказать, человеческое мерцание, общее для душ древних и современных людей». Однако исторические рассказы, близкие к его позднему периоду...

Здесь я процитирую отрывок об «Исторических рассказах».

«Коль скоро это исторический рассказ, он должен быть в той или иной степени верен обычаям и нравам эпохи. Однако могут быть и такие произведения, где темой служат только особенности времени – в особенности только нюансы морали. Например, в японскую эпоху дворцовой аристократии представления о взаимоотношениях полов сильно отличались от современных. Автор пишет это так непринуждённо, словно сам был другом Идзуми Сикибу. Такого рода исторический рассказ легко наводит на некие намёки в сопоставлении с современностью...»

То есть его поздние исторические рассказы близки к такого рода историческим новеллам. В этом можно усмотреть их отличие от ранних исторических рассказов. Однако, говоря о «Барышне Рокуномии» и других, нельзя не видеть, что, помимо этой особенности, ещё более важна та «яркая и печальная» красота, которая разлита в этих произведениях.

На этом я полагаю, что в целом рассмотрел эволюцию его исторических новелл. Таким образом, в них он двигался от анатомирования человеческой психологии к поискам красоты. В то же время он начал применять свой уникальный скальпель психологического анализа и к неисторическим рассказам. К ним относятся «Осень» (девятый год Тайсё, 1920), «Нанкинский Христос» (там же), «О-Рицу и ее дети» (там же), «Вальдшнеп» (десятый год Тайсё, 1921), «Генерал» (одиннадцатый год Тайсё, 1922), «Ком земли» (тринадцатый год Тайсё, 1924), «Гонимая келья Гэнкаку» (второй год Сёва, 1927) и другие. И в том, что основой этих произве-

дений тоже является реализм, окрашенный пессимистическими тонами, они ничуть не отличаются от его исторических рассказов.

Примечание 1. Сюжеты взяты из раздела девятого свитка. Это «Четырнадцатая история о том, как Гои в уезде Тадо провинции Сануки услышал Закон и сразу же стал монахом». Для «Сладострастия» (десятый год Тайсё, 1921) – из раздела двадцатого «Первая история о том, как Хэйси Тайра-но Тайю Корэмити одолжил наложницу». Для «Барышни Рокуномии» (одиннадцатый год Тайсё, 1922) – из раздела девятого «Пятая история о том, как муж принцессы из Рокуномия оставил мир». Таким образом, он черпал множество сюжетов из «Кондзяку-моногатари-сю». Позже он написал эссе «О „Кондзяку-моногатари-сю“» (второй год Сёва, 1927), где обсуждал красоту их дикости и оценивал их как подлинную человеческую комедию эпохи дворцовой аристократии.

Примечание 2. Материал для «Винного червя» взят из книги новелл китайского классика XVII Ляо Чжэя.

6

Я хочу ещё раз вернуться к его историческим рассказам и обсудить их по отдельности.

Среди наиболее представительных его исторических новелл в таких, как: «Оиси Кураноскэ в один из своих дней» (шестой год Тайсё, 1917), «Кэса и Морито» (седьмой год Тайсё, 1918), «Записки христианина» (седьмой год Тайсё, 1918)

и других, можно видеть его превосходнейшее психологическое описание.

«Одержимый творчеством» (шестой год Тайсё, 1917) – это произведение, изображающее писателя Кёкутэй Бакина. Однако как хороший портрет всегда является портретом не столько изображённого, сколько самого художника, так и это, можно сказать, его автопортрет.

В общественной бане Бакин слышит, как один мужчина злословит о нём.

«– У Бакина что ни напиши – всё одна только видимость. Внутри-то ничего и нет. А что есть, так это, небось, только толкование Четверокнижия и Пятикнижия, которое и сельский учитель перескажет. Потому он и о нынешних делах ничегошеньки не знает. Свидетельство тому – поди-ка посмотри, не написал он ничего, кроме как о делах старины. Не может он писать про Осомэ и Хисамацу как про Осомэ и Хисамацу, потому и сочиняет «Семь осенних трав, или История любви Хисамацу и Осомэ». Если уж как у подражателя, то тут у господина Бакина примеров превеликое множество.

– А вот Икку и Самба – те куда как сильны. У них-то в сочинениях выходят люди естественные, природные. Это уж никак не сварганено одной только ловкостью пальцев да поверхностной учёностью. В этом-то и разница с Сарюкэн Индзя и прочими».

Услышав это, Бакин испытывает неприятное чувство. Однако сразу понимает, что это глупая болтовня, не стоящая внимания. Таким людям не понять того серьёзного настроения, с которым он пишет. И во второй половине новеллы автор, описывая, как Бакин, забыв обо всём, берётся за кисть, противопоставляет это общественной молве. Здесь ясно видно сопротивление самого автора общественной хуле и его самозащита.

Затем были «Разбойники» (шестой год Тайсё, 1917) и «Муки ада» (седьмой год Тайсё, 1918) – неудавшиеся произведения. В них есть чрезвычайная жестокость, которую можно оценить как гениальную, но не хватает благородства. Смотришь на них, как на дешёвые картинки-эмакимоно. Некоторые критики считают «Муки ада» его лучшим произведением, но я категорически против. Я скорее хочу поставить ту яркую и печальную «Барышню Рокуномию» выше этой мрачной новеллы. Даже в своей мрачности «Муки ада» уступают поздним «Зубчатым колёсам» и другим работам.

В противоположность этим трём произведениям: «Смерть христианина» (седьмой год Тайсё, 1918) и «Житие святого Христафора» (восьмой год Тайсё, 1919) – произведения отделанные. Оба подражают стилю записок XVII века. Это так называемые его христианские новеллы. И вместе с другими аналогичными они образуют своеобразный пласт в его исторических рассказах. «Показания Огата Рёсай» (пятый год Тайсё, 1916), «Люцифер» (седьмой год Тайсё, 1918), «О-гин» (одиннадцатый год Тайсё, 1922) и другие относятся к ним. Большинство из них повествуют о прекрасных и скорбных историях времён гонений на христиан. Он испытывал особый интерес к христианам, которые приняли мученическую смерть за Христа в период Эдо. И он искусно описывал красоту этих простых душ. Однако его разум не позволял ему погрузиться в экстаз этих мучеников, где смешаны страдания и радость. Он лишь стоял перед этим экстазом, видел их и любил. Поэтому все христианские новеллы существуют лишь как истории, обладающие скорбной красотой. Все они – гармоничные художественные произведения. Нам остаётся лишь восхищаться необычайным мастерством, с которым в них описана скорбная красота душ мучеников.

Рассказ «В чаще» (одиннадцатый год Тайсё, 1922) – формально своеобразен. Одно событие рассказывается несколькими людьми, и через эту призму, анатомируя психологию каждого, оно показывается нам. Это произведение, стоящее на точке зрения, которую литературоведы называют *point of view of different actors* (множественная точка зрения). «Повесть об отплате за добро» (одиннадцатый год Тайсё, 1922) тоже написана в этой форме.

«Барышня Рокуномия» (одиннадцатый год Тайсё, 1922). Если я повторюсь, это произведение – наиболее завершённое среди его исторических рассказов, и потому оно должно занимать среди них наивысшее место. В нём нет свойственной «Носу» и другим его произведениям прелести парадоксального психологического анализа, но это неизъяснимо прекрасная вещь, воистину яркая и в то же время печальная, источающая аромат высокой классики. Оно должно быть названо его главным шедевром.

Тенденция его прежних (то есть первого периода) произведений, кажется, завершилась этой «Барышней Рокуномией». После этого произведения он на некоторое время застопорился и создал «Чистоту О-Томи», «О-гин», «Три сокровища», «Куклы-хина», «О-Сино» и другие, но все они не выходят за рамки его привычной манеры.

Затем он начал писать рассказы о Ясукичи, и с этого начинается его деятельность второго периода.

7

Прежде чем приступить к критике его произведений следующего периода творчества, я должен ненадолго обратить внимание на ранние работы, не являющиеся историческими рассказами. Конечно, то, что представляет собой ранний период, – это те исторические новеллы, о которых я говорил до сих пор. Однако и неисторические произведения, которые он писал в промежутках, играют важную роль в связке Акутагавы первого периода с Акутагавой второго, более зрелого, периода творчества.

Я уже говорил ранее, что его исторические рассказы постепенно меняли свой облик, и что скальпель психологического анализа, который он применял только в исторических рассказах, он начал использовать и в неисторических своих вещах.

И первым таким произведением была: «Осень» (девятый год Тайсё, 1920).

Оно явно ознаменовало собой поворот. То, что он сам хорошо это чувствовал, видно из его писем того времени, где он пишет: «Я и в самом деле преодолел одно трудное препятствие, теперь это уже зарядка после пробуждения» или «Я, кажется, постепенно буду писать рассказы в таком же духе».

В этом произведении он, на первый взгляд, как будто возвращается к натуралистической форме. Это потому, что здесь почти совсем не использован характерный для его рассказов приём выделения какого-то одного психологического состояния. Однако если присмотреться к этой новелле повнимательнее, то она явно отличается и от произведений писателей-натуралистов. Этот рассказ строится из комбинации психологических состояний. Если у натуралистического произведения есть только психологический рисунок (плоскость), то у новеллы Акутагавы есть психологическая конструкция (объём). Именно подобная тенденция в творчестве, усиливаясь, всё отчетливее проявляется в следующих за «Осенью» произведениях: «О-рицу и ее дети» (девятый год Тайсё, 1920), «Вальдшнеп» (десятый год Тайсё, 1921), «Сад» (одиннадцатый год Тайсё, 1922), а затем в произведениях более зрелого периода «Ком земли» (тринадцатый год Тайсё, 1924) и «Горная келья Гэнкаку» (второй год Сёва, 1927). При этом, хотя по материалу они скорее постепенно приближаются к натуралистической новелле, они всё больше отделяют его самого от подобных произведений.

Таким образом, можно сказать, что этим одним рассказом он не только вышел из старой колеи своей собственной техники, но и, приближаясь к натуралистическому реализму, разрушил шаблон устоявшегося на тот момент натурализма в Японии и смог создать здесь нечто новое.

Написанные незадолго до этой «Осени» «Мандарины» (восьмой год Тайсё, 1919), «Трясина» (восьмой год Тайсё, 1919) – тоже превосходные короткие рассказы. Они обладают очень тонким, ярким эффектом. Но он происходит от искусности повествования, то есть нарратива. В этом отношении они не превосходят искусность повествования таких вещей, как «Смерть христианина». Это не новшество. В деле открытия им новой области в литературе они, конечно, должны уступить первенство «Осени». Просто их, особенно «Мандарины», можно назвать превосходными короткими рассказами, не более.

«Убийство в эпоху просвещения» (седьмой год Тайсё, 1918) и «Просвещенный супруг» (восьмой год Тайсё, 1919) я думаю, их лучше причислить к категории исторических рассказов. Особенно потому, что приёмы в этих вещах ничуть не отличаются от приёмов в исторических новеллах. Но в обоих произведениях психологическое описание во много раз интереснее описания нравов.

Один из его шедевров, «Нанкинский Христос» (девятый год Тайсё, 1920)

был написан после «Осени», но он не использует новый метод этой новеллы, а наследует метод, применявшийся до неё. Поэтому он связан не столько с его последующими рассказами,

сколько с его предшествующими. Это произведение – плод, выросший на почве его ранних работ, наряду с «Барышней Рокуномией», но если последняя как самый зрелый плод достигла своей собственной первой и последней вершины, то «Нанкинский Христос» останавливается на шаг раньше. Несмотря на это, днем одна из важных его особенностей как автора выражена сильнее, чем в других работах. Это – близкое к презрению сострадание автора к жизни. Оно есть и в «Барышне Рокуномии», но там сознание автора растворено в художественной завершенности. В то время как это делает «Барышню Рокуномию» шедевром, «Нанкинский Христос», где эта особенность автора сильно проявляется, если судить только по этой особенности, тоже должен быть назван показательным произведением.

Это своё близкое к презрению сострадание к жизни сам Акутагава объяснял так:

«Я думаю, вопрос „почему вы смотрите на мир холодным взглядом?“ вполне естественно мог возникнуть у вас, молодого человека. Но я ничего не могу поделать, потому что не могу любить мир больше, чем это проявляется в моих произведениях. Более того, мне даже кажутся фальшивыми, пропитанными ложью работы тех, кто взывает к любви. Я указываю на глупости мира, но не думаю нападать на эти глупости. Я тоже один человек из этого мира, поэтому просто смотрю со смехом на эти глупости (глупости, которые являются глупостями других и одновременно моими собственными). Если бы я любил мир больше этого или, наоборот, ненавидел его, я бы обманывал самого себя. Если уж обманывать себя, то лучше не писать рассказов. Короче говоря, я испытываю к миру жалость, но не любовь. И в то же время, даже добавляя иронию, я не могу испытывать ненависть больше этого». (Из письма Оде Хисао от 11 ноября восьмого года Тайсё, 1919)

В этом «Нанкинский Христос», должно быть, был ближе всего к любимому им Анатолию Франсу.

Господин Масамунэ Хакутё (1879—1962, японский писатель критик – прим. ред) в своей статье «Оценка литературы господина Акутагавы» приближается к мировоззрению Акутагавы в таких произведениях, как: «Паутинка» (седьмой год Тайсё, 1918), «Сомнение» (девятый год Тайсё), «О-Гин» (одиннадцатый год Тайсё).

Приводя в пример историю о безжалостном сердце человека, пытающегося в одиночку выбраться из ада в «Паутинке», и получившего за это заслуженное наказание. Или историю в «О-Гин» о том, как она, решив последовать за родителями, которые, должно быть, попали в ад, так и не услышав учения Господа, сама тоже решает пасть в ад и отрекается от христианской веры, – Масамунэ говорит, что автор без труда принимает раз и навсегда установленный упорядоченный мир и не испытывает в нём никаких мук сомнения, и спрашивает, неужели автор считает, что увидел человека в такой степени человечности. Мне трудно понять, почему для рассмотрения мировоззрения Акутагавы господин Масамунэ выбрал именно эти «сказки», а не другие рассказы. Автор писал их (за исключением «О-Гин») явно как сказки. Рассматривать мораль, которая проявляется в таких вещах, – вернее, назидание, присущее всем здоровым хорошим сказкам, как единственное мировоззрение автора, – это, должно быть, явная ошибка господина Масамунэ. Сравнить эти произведения, как это делает господин Масамунэ, с «Путешествиями Гулливера» неправильно. «Путешествия Гулливера» следует сравнивать с его «В стране водяных». Более того, господин Масамунэ – этот непреклонный пессимист – не видит близкого к презрению сострадания Акутагавы. Даже если видит, то не понимает. Этого близкого к презрению сострадания, которое чувствуется и в этих трёх произведениях. Пессимизм господина Масамунэ – это пессимизм, видящий в жизни только ад. Однако пессимизм Акутагавы – если процитировать здесь одну фразу из «Слов пигмея»: «Жизнь куда более адская, чем сам ад. Страдания, причиняемые адом, не нарушают определённых законов. Например, страдания в мире голодных духов – это когда хочешь съесть стоящую перед тобой еду, а на еде вспыхивает огонь. Однако страдания, причиняемые жизнью, к несчастью, не так просты. Если хочешь съесть стоящую перед тобой еду, бывает, что

на ней вспыхивает огонь, но в то же время бывает, что её можно съесть на удивление легко. Более того, даже после того, как легко покушал, бывает, что схватишь энтероколит, но в то же время бывает, что на удивление легко переваришь. Приспособиться к такому миру без законов нелегко никому. Если бы я попал в ад, я, должно быть, мгновенно сумел бы урвать еду и в мире голодных духов. А уж к Горе Игл или Пруду Крови, если только пожить там года два-три, думаю, перестанешь испытывать особые муки».

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.