

Литературное,
слишком
литературное

文芸的な、
余りに文芸的な

ヒデ

谷崎 潤一郎

芥川 龍之介

Танидзаки

Акутагава

Дзюнъитиро

Рюноскэ

**Рюноскэ Акутагава
Дзюнъитиро Танидзаки
Анна Слащева
Литературное,
слишком литературное
Серия «hide books»**

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73833968

Литературное, слишком литературное: Ад Маргинем Пресс; Москва;

2026

ISBN 978-5-908038-89-8

Аннотация

В центре настоящего сборника – полемика Акутагавы Рюноскэ и Танидзаки Дзюнъитиро, развернувшаяся в 1920-е годы на страницах журнала «Кайдзо». Писатели вели живой и напряженный спор о природе сюжета, поэтическом духе и границах реализма. Для них литература стала способом осмыслить разрыв между Востоком и Западом, традицией и модерном: книга показывает, как японская культура вступила в новую эпоху не через подражание, а через внутренний спор о форме, морали и чувственности письма. Дискуссия Акутагавы и Танидзаки не дает ответа на вопрос, «какой должна быть

литература». Она фиксирует редкий момент, когда культура в лице литературы еще способна остановиться и спросить, на каком основании она вообще требует к себе доверия. Завершается работа рядом лиричных статей Танидзаки, написанных как реакция на самоубийство Акутагавы и позволяющих глубже понять отношения между писателями.

Книга выходит в рамках проекта *hide books*, посвященного Восточной Азии и Дальнему Востоку

Содержание

Предисловие	6
Танидзаки Дзюньитиро	26
Художественная критика – Реализм и вымысел в литературе	26
Танидзаки Дзюньитиро	36
Интересный сюжет – Массовая литература	36
Конец ознакомительного фрагмента.	39

Танидзаки Дзюнъитиро, Акутагава Рюноскэ Литературное, слишком литературное

###, ##

#####

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

Hide books (Хидэ) – проект издательства Ad Marginem

Предисловие

«Друг мой великий, вернитесь на свой путь»

Акутагава, Танидзаки и проблема японской литературы

Эту книгу легко принять за частную переписку двух крупных писателей – эпизод из истории мировой литературы, посвященный спору о вкусах и эстетических установках. Но такое прочтение слишком быстро объяснит всё через отсылки к биографиям и «школам». Если же убрать этот привычный фильтр, перед нами окажется не спор о том, *как* писать, а ситуация, в которой литература вынуждена переопределить, *что вообще имеет право называться литературой*.

Важно уточнить: перед нами не переписка в буквальном смысле, а публичная полемика, разворачивавшаяся в 1927 году на страницах журнала «Кайдзо», и именно этот ритм книга старается сохранить.

Полемика Акутагавы и Танидзаки возникает в момент, когда литература в Японии начинает существовать как публичная институция модерна: в журнальной среде, в режиме регулярного издания, в конкуренции за внимание, под постоянным взглядом критики. В таких условиях литературное

слово больше не может опираться ни на непререкаемую традицию, ни на внешнюю санкцию. Оно живет как автономная практика – и потому впервые обязано отвечать за себя: за собственную необходимость, за собственное право быть тем, чем оно себя называет. Отсюда и важная особенность этих текстов: здесь не разыгрывается сюжет «кто прав». Ни Акутагава, ни Танидзаки не учреждают новой нормы и даже не предпринимают такой попытки. Они фиксируют момент неустойчивости, когда, казалось бы, базовые категории – форма, сюжет, «интерес», даже композиция и поэтический дух – перестают быть нейтральными и самоочевидными составляющими литературы и становятся ее проблемой.

Поэтому эту переписку стоит воспринимать прежде всего как событие культурной саморефлексии. Литература проверяет на прочность собственную автономию и задает вопрос о мере: где и когда форма всё еще связана с внутренней необходимостью произведения, а где и когда она начинает работать как самодовлеющая техника. Для японского эстетического мышления это различие особенно остро: форма здесь важна не как замкнутая конструкция, а как способ удержать «что-то еще», что этой конструкцией не удерживается, – «остаток» смысла, напряжение, то, что традиционно называют словом *ёдзё*, ##.

Отсюда и ключ к чтению книги: не выбирать сторону, а следить за тем, как спор заставляет прояснять основания литературного опыта. Что оправдывает форму? Когда сюжет

является необходимостью, а когда – нет? Где проходит граница между живой работой формы и формой, которая научилась производить эффект литературы просто по инерции? В этом вопросе заключаются не только эстетические предпочтения двух авторов, но и более широкий опыт современной Японии: опыт культуры, которая впервые вынуждена объяснять себя не из позиции уверенности, а из точки сомнения.

Эпохи Мэйдзи (1868–1912) и Тайсё (1912–1926) важны для нас не просто как «вестернизация», а как время сборки новых норм: Япония учится жить в мире, где культура должна постоянно давать себе отчет – и постоянно предъяснять себя публично. Один из самых заметных симптомов этого «обновления» – журнальная среда, которая задает новый ритм: произведение должно быть прочитано, обсуждено, оценено здесь и сейчас. Писатель оказывается не только автором, но и участником непрерывной публичной дискуссии, в которой литература вынуждена объяснять, почему «это» – литература.

Вместе с этим меняется и статус эстетики: она становится языком различения и описывает искусство так, что задает критерии признания, формирует привычку видеть в тексте прежде всего форму – и требовать от нее необходимости.

Отсюда и рождается напряжение, которое лежит в основе переписки. С одной стороны, литература заявляет автономию: право существовать по собственным законам, не своди-

мым ни к морали, ни к политике. С другой стороны, эта автономия складывается внутри строго организованного дискурса – критики, ожиданий аудитории, институций, самой экономики внимания. Форма как будто освобождается, но одновременно оказывается обязана быть убедительной, ясной, завершенной и воздействующей.

Здесь необходимо отметить важное различие культурной логики, которое стоит удерживать во внимании, чтобы спор Танидзаки и Акутагавы не выглядел просто версией *европейского* модерна. В японском эстетическом мышлении ценность формы не столько в способности создать цельную конструкцию, сколько в способности удержать *ма*, #, – промежуток, напряжение соотнесенности, то, что работает *между* элементами и не исчерпывается их суммой. Значимость произведения определяется не только тем, что оно предъявило, но и тем, что осталось в «промежутке» – как недосказанное или сокрытое, но продолжающее действовать даже по завершении произведения. Требования «новой» литературы ставят эту установку под сомнение, так как они имеют собственные критерии – нормированность языка, жанровую принадлежность, композиционную строгость – и тем самым делают *ма* затруднительным: его легче потерять, чем удержать.

Литература становится местом, где это напряжение переживается особенно остро. Ей приходится одновременно отвечать требованиям автономной формы – и не утратить связь с тем, что не поддается полной формализации. Отсюда

вопрос, который ведет нас к самим участникам спора: какую внутреннюю меру может удержать литература, когда модерн заставляет ее быть одновременно автономной и публичной, свободной и конкурентной?

* * *

Позицию Акутагавы в этой полемике проще всего описать не каким-либо термином, а своего рода установкой. В годы Тайсё литература переживается одновременно как доступ к «мировой» культуре и как способ углубления внутренней жизни. Это не мода на Запад и не декларация универсализма, а именно особый способ самоощущения: личное «я» мыслится на горизонте более общего человеческого опыта, того, что по-японски обозначается словом *дзинриу* (##), или «человечество». Литература в такой перспективе – это не обслуживание социальной повестки и не отражение действительности «как она есть», а практика расширения внутреннего «я», так как культура не просто постигается, а переживается, делается *своей*.

Акутагава оказывается эталонной фигурой этого режима восприятия потому, что его письмо устроено как практика усвоения мировой культуры. Да, он неустанно проходит через японские, китайские, европейские сюжеты и формы, но принципиальное значение имеет то, *как* он это делает. Речь не о простом подражании и вторичном «перенимании». Для

него *сёсэцу* (##), роман, – это именно работа усвоения, способ превращать внешнее во внутреннее: всякое заимствование должно быть *действительно* усвоено, пропущено через собственный опыт, должно стать частью собственной жизни, а не остаться чей-то цитатой. Только тогда «мировое наследие» перестает быть абстракцией и становится чем-то конкретным.

Однако к середине 1920-х этот механизм начинает давать сбой. Дело в том, что изменяются не «вкусы» или «настроения», а сама связка между мировой культурой и внутренней жизнью. Раньше казалось естественным движение по кругу: вовне – к *чужому* большому наследию, и обратно – к *своему* углубленному, обогащенному опыту. Теперь этот маршрут сбивается. «Литературное» начинает работать не как уникальный опыт, а как набор приемов, который можно воспроизводить и просчитывать.

Важно не то, *что* меняется, а *как* это ощущается: как кризис формы и одновременно как кризис «я». Доверие к «внутренней жизни» как к главному источнику смысла размывается ритмом современного города, шумом рекламы, фрагментарностью самого восприятия. «Я» больше не действует как безусловный гарант смысла: возникает сомнение в самом основании письма – *что* считать опытом, который имеет право быть выраженным, и *кто* именно говорит в тексте. Поэтому пересматривается и *ватакуси сёсэцу* (###), «я-роман», жанр, где искренность долго воспринималась как почти до-

статочное оправдание литературности. Теперь этого оправдания уже не хватает. Меняется не просто стиль – меняется критерий того, что вообще имеет право называться «литературным».

Акутагава оказывается одним из тех, кто чувствует это первым, и его тревога направлена не наружу, а внутрь самой литературности. Он слишком хорошо понимает, что обвинение в «подражании» – это не чей-либо личный эстетический упрек, а симптом культурной иерархии, в которой японской литературе приходится снова и снова доказывать свою современность и право быть «на равных». Но еще важнее другое: если литература держится на работе усвоения, то любая подмена этой работы техническим приемом смертельно опасна. Когда техника письма начинает воспроизводиться сама собой без внутреннего напряжения, литературность сохраняется внешне, но пустеет изнутри. Так и рождается формула «литературное, слишком литературное»: не как вызывающий заголовок, а как вердикт эпохе, в которой автономия формы уже не гарантирует смысла.

Поэтому участие Акутагавы в полемике стоит понимать как попытку удержать границу между формой как необходимостью и формой как самовоспроизводящейся техникой. Его сомнение направлено не против традиции литературы и не в пользу утилитарного «служения жизни». Оно направлено против опустошения литературного опыта, против того, чтобы автономия незаметно превратилась в автоматизм. И

именно здесь мы подходим к ключевому слову всей книги: что значит это слово «слишком» и почему оно становится решающим в разговоре о литературе современной Японии.

По-японски «литературное, слишком литературное» звучит так: *бунгэй-тэкина, амари-ни бунгэй-тэкина* (#####
#####). И здесь важно услышать не столько интонацию, сколько одно конкретное слово: речь идет не просто о «литературе» как институте культуры (для этого есть более нейтральное слово *бунгаку*, ##), а именно о *бунгэй* (##) – «литературно-художественном искусстве» как особом режиме высказывания, который предъявляет к себе специфические ожидания: право на автономию, профессиональные критерии, собственный язык оценки.

Теперь становится видно, что обозначает «слишком» в заголовке. Это не жест снобизма, а попытка зафиксировать момент, когда *бунгэй* начинает подозревать себя в странной вещи: оно слишком хорошо выполняет собственную роль и именно потому впервые теряет уверенность в своем праве на нее. Когда *бунгэй* работает слишком гладко, оно легко становится самовоспроизводимой нормой: приемы, композиция, присущие им «эффекты литературы» воспроизводятся надежно и почти автоматически. И тогда появляется вопрос о том, что именно оправдывает форму, если она умеет работать сама по себе.

В 1920-е годы этот вопрос начинают проговаривать напрямую: что можно назвать «литературностью» – *бунгэйсэй*

(###), – качеством, благодаря которому текст вообще распознается как литература? Одновременно возникает желание сделать это качество предметом почти «научного» описания, выстроить *бунгэйгаку* (###), «науку о литературе», язык категорий, который позволил бы сравнивать, классифицировать и закреплять критерии. Это выглядит как безобидное укрепление дисциплины, но в глубине выдает тревогу, ведь когда приходится описывать и объяснять «литературность» как понятие, значит, она перестала быть самоочевидной как опыт. Жизнь меняется, а литература пытается удержать себя в понятиях – как будто заранее опасается, что ее основания расшатываются.

Поэтому «слишком литературное» обозначает не отсутствие формы, а форму, которая больше не обязана отвечать за внутреннюю необходимость. Текст может выдавать безупречные признаки литературности – композицию, «интерес», стилистическую точность – и при этом работать как машина: лишь производить эффект «литературы» независимо от того, есть ли за ним работа опыта. Отсюда и настоящий смысл спора о «бессюжетном романе»: это спор не о том, допустим ли роман без фабулы, а о другом – где проходит граница между формой как внутренней работой и формой как просто приемом.

С этим связана и внутренняя интонация переписки. Акутагава не учреждает норму и не предлагает программы; он относится к спору как к редкой возможности сохранить то,

что в публичной полемике обычно теряется первым, – внутреннюю свободу и самокритику. Ведь если литературность уже стала чем-то автоматическим, спор неизбежно превратится в борьбу техники и самолюбия. Но если же литература еще способна сомневаться в себе, тогда спор становится местом, где культура не утверждает себя, а проверяет собственные основания.

В этом смысле «Литературное, слишком литературное» – это имя ситуации, когда литература больше не может считать свою ценность самоочевидной и вынуждена объяснять, что именно делает ее таковой. Формула Акутагавы фиксирует момент, когда критерии *бунгэй* начинают работать слишком надежно и потому вызывают подозрение. И пока это подозрение еще проговаривается, пока спор идет о праве формы быть оправданной, а не просто «удачной», эта полемика остается не просто любопытным эпизодом из истории литературы, а живым документом японского модерна: культуры, которая учится быть современной, но одновременно обнаруживает цену этой современности.

Самый простой способ обесценить полемику Акутагавы и Танидзаки – пересказать ее как спор вкусов, мол, один ценит сюжет, другой – форму. Но слово *сюжет* здесь лишь верхний слой. В действительности речь идет о более сложном вопросе: что именно оправдывает художественную форму и где проходит граница между формой как внутренней работой и формой как приемом, который надежно срабатывает сам по

себе.

Танидзаки начинает с того, что сразу отсекает ложное понимание «интереса» как приманки. Его «интересный сюжет» – это не погоня за вниманием и не ставка на впечатление, он пишет прямо: «Для меня интересный сюжет – это увлекательная структура, красота композиции, своего рода архитектурная гармония». Сюжет у него – это не «цепочка событий», а красота построения, поэтому он защищает сюжет как исключительную «привилегию самого жанра романа». Отсюда и резкость его суждения о том, что японской литературе недостает умения создавать «геометрически организованное повествование». В этой логике форма – не обертка и не «оформление содержания», а необходимость конструирования: «идеальная композиция – это, иными словами, красота архитектуры». Танидзаки связывает «идеальную композицию» с тем, что называет «физической силой» письма, со способностью держать размах и наращивать напряжение. Форма здесь мыслится как сила удержания целого, то есть не как украшение, а как несущая конструкция.

Акутагава отвечает иначе. Он не спорит с тем, что роман может быть композиционно сильным; его сомнение направлено в другую точку – в претензию сюжета быть гарантом художественности. В «Деле Криппена» он спрашивает почти в лоб: «...является ли сюжет как таковой чем-то художественным, в подлинно художественном смысле?». И сразу уточняет, что именно подразумевает под сомнительной «увлека-

тельностью» сюжета: например, «...наличие <..> огромного змея или огромного *цзилия*». Акутагава не высмеивает сюжет как таковой – это важно отметить, – он показывает именно низкий порог «интересного», когда «интересность» работает как мгновенный и универсально понятный прием. Опасность здесь не в самих «интересных» событиях, а в подмене основания: сюжет может срабатывать и при этом оставаться *внешним* алиби художественности.

Но самое ценное в том, что спор не распадается на привычное противопоставление «формы» и «жизни». Он обращается внутрь японской культурной памяти и тем самым обнаруживает, что на кону не только техника романа, но и перестройка самой традиции под современность. Когда Танидзаки говорит, что японцам недостает сюжетного мастерства, Акутагава внезапно защищает традицию: «Мы, японцы, обладаем этим талантом еще со времен „Повести о Гэндзи“». Он перечисляет современных «писателей сюжетов» и при этом выделяет Танидзаки как «непревзойденного мастера и „нашего старшего брата“». Этот пассаж важен не как комплимент, а как рамка: спор идет не между «Японией» и «Западом», а внутри японского способа мыслить литературу, где модерный роман, *сёсэцу*, соседствует с более долгой традицией повествования – *моногатари*, ##.

Что это значит в контексте модерна? *Сёсэцу* – это не просто «роман» как маркер жанра: в эпоху модернизации это территория, на которой литература учится быть автономной

институцией – с критикой, со стандартами, с идеей «привилегии жанра» и требованием демонстрировать конструктивную силу формы. *Моногатари* – более длительный режим рассказывания, в котором ценность часто держится не на «геометрии» фабулы, а на разворачивании мира, на ритме, на работе пауз и недосказанности, на том, что остается после сказанного. Именно поэтому «Гэндзи моногатари» всплывает у Акутагавы не просто как пример, а как аргумент. В полемике Акутагавы и Танидзаки сталкиваются не «старое» и «новое», а два способа предъявлять литературную ценность, но именно модернизация заставляет их выяснять отношения на территории *сёсэцу*, там, где всё должно быть обосновано публично.

В итоге перед нами спор о том, что именно оправдывает форму. Танидзаки пытается восстановить право формы быть законом произведения: композиция как достоинство, сюжет как привилегия романа, «геометрия» как признак зрелости. Акутагава снова и снова возвращает разговор к тому, что художественное не должно совпадать с «интересным» в обыденном смысле; его вопрос – как удержать внутреннюю свободу письма и не свести литературность к повторяемому эффекту.

Строго говоря, они оба защищают литературу от кризиса, но каждый видит его по-своему. Танидзаки боится утраты «силы»: распада целого, ослабления конструкции, «выдыхания» формы. Акутагава боится «стерильности»: момента,

когда форма работает безупречно и именно поэтому снимает необходимость внутренней ставки. И пока эти страхи проговариваются не лозунгами, а уточнениями – что такое сюжет, что такое композиция, где у них предел, – спор остается живым, так как в нем культура вслух выясняет, чем именно она готова оправдать литературность в новых условиях.

* * *

Полемика Акутагавы и Танидзаки становится по-настоящему значимой, если вынести ее за пределы литературы. Если смотреть шире, то в ней сталкиваются два способа легитимировать литературу в современной Японии, то есть ответить на вопрос, который модерн неизбежно задает любой автономной практике: почему литературная форма вообще имеет право требовать от нас внимания, времени и доверия. Важно и другое: этот вопрос не «возникает сам собой», а собирается вместе с аппаратом эстетики, то есть вместе с набором понятий, институций и экспертных процедур, которые позволяют культуре говорить «это – искусство», «это – зрелая форма», «это – просто прием» и тому подобное.

То, что мы называем словом «эстетика» (##, *бигаку*, букв. «наука о прекрасном»), не было в Японии чем-то исконным: она оформляется как заимствованная дисциплина, получив-

шая имя и «словарь» в процессе модернизации¹. В начале XX века у этого словаря складывается и собственная инфраструктура: экспертный язык, университетская легитимация, привычка обсуждать искусство в стандартизированных терминах – так, чтобы оно становилось сопоставимым, классифицируемым, воспроизводимым внутри публичной культуры.

Отсюда и главный тезис, который напрямую ведет к переписке Акутагавы и Танидзаки: эстетика становится современным способом производства меры. Она задает язык описания и тем самым определяет, что этим языком может быть признано ценным. И поскольку модерн в Японии – это по-

¹ Характерно, как именно эстетика получает свое японское название: слово *бигаку* закрепляется через перевод, причем почти в парадоксальной форме. Термин входит в обращение через перевод книги Эжена Верона «L'Esthétique» (1878), выполненный философом Накаэ Тёмином. При этом сам Верон предлагает, по сути, антиэстетическую позицию, отвергая эстетику как абстрактную и практически бесполезную конструкцию. Заказан перевод был Министерством образования, то есть эстетика с самого начала оказывается не только частью нового университетского лексикона, но и частью институционального проекта. Здесь можно вспомнить еще один важный момент. Наиболее ранние попытки говорить об эстетике в Японии были связаны с фигурой философа Ниси Аманэ. Он одним из первых систематически вводил в оборот европейские эстетические (и вообще философские) теории и создавал для этого японоязычную терминологию. Но даже в этих работах предполагалось, что эстетика должна быть полезна и выполнять конкретную цивилизационную функцию, а не просто провозглашать автономию «прекрасного». Уже на этом этапе видно, что эстетика встраивается в японский модерн не как территория свободы, а как дисциплина в строгом смысле слова: она одновременно расширяет культурное поле и *нормирует* его.

стоянная проверка собственной современности и постоянная работа по сборке публичной культуры, аппарат эстетики неизбежно превращается в механизм культурного самоизмерения.

В XX веке он всё настойчивее применяется к литературе, и важно удержать принципиальное для переписки различие: *бунгаку*, «литература» как институционально оформленная область, и *бунгэй* – «литературно-художественное искусство» как режим производства формы, набор практик и ожиданий (то, что позже будет называться словом *бунгэйсэй*, «литературностью»). Это различие не терминологическая прихоть: оно показывает, что речь идет не об «институте литературы» (*бунгаку*), а о том, каким образом культура распознает и воспроизводит «литературное» как качество (*бунгэй*). И как только «литературность» начинает мыслиться как универсальное условие (сделать текст узнаваемо литературным), к ней почти неизбежно добавляется второй слой: требование собственного «узнавания» – быть одновременно современным и одновременно «своим».

Теперь несложно понять, почему к середине 1920-х спор о романе внезапно становится спором о границах культуры. Аппарат эстетики производит различие между «чистой» литературой и «внешним» контекстом – но тем самым он производит и определенный тип субъекта: человека с «внутренней жизнью» как ценностью и с привычкой мыслить опыт в формах, пригодных для публичного распознавания.

На этом фоне тревога Акутагавы становится философски точной. Его «слишком литературное» – страх перед ситуацией, когда литературность начинает жить собственной жизнью: критерии формы отделяются от опыта и продолжают работать как безотказный станок. Форма воспроизводится потому, что просто-напросто умеет воспроизводиться и тем самым снимает вопрос о внутренней необходимости. Это подозрение, что культура научилась производить художественное как тиражируемый продукт.

Танидзаки отвечает на ту же историческую ситуацию иначе. Его защита композиции, «архитектуры», «геометрии» – это прежде всего попытка удержать опыт от распада, собрать фрагментированный мир в целое, вернуть произведению длительность и завершенность. Но в горизонте аппарата эстетики эта аргументация неизбежно двусмысленна: она может быть сопротивлением литературе как рынку, а может и совпасть с нормирующей машиной, которая превращает форму в пропуск на территорию «настоящей» культуры. Переписка Акутагавы и Танидзаки ценна тем, что застаёт эту машину в момент, когда она ещё видима и поддается критике: когда литература не просто следует норме, а пытается понять, какой ценой эта норма стала возможной.

* * *

Формула «литературное, слишком литературное» неволь-

но напоминает ницшеанское «человеческое, слишком человеческое». Но здесь важен не условный источник, а общий прием: довести ценность до предела, чтобы она перестала выглядеть разумеющейся и обнажила собственную искусственность – как норма, а не как естественность. Норма ускоряет производство признанного, переводит спор в процедуру, а вкус – в проверяемый критерий.

В этой точке и требуется произнести «слишком». Это слово фиксирует отнюдь не избыток мастерства, а утрату меры, ведь теперь форму можно воспроизводить без внутренней необходимости, без ответственности перед опытом. Культура начинает производить литературность так же уверенно, как производит нормы языка и образования. И именно поэтому критика возникает не «снаружи» (со стороны морали или политики), а изнутри – как тревога перед тем, что автономия формы может обернуться ее автоматизмом. Отсюда напряжение, которое держит всю полемику: как усомниться в литературности так, чтобы не разрушить саму литературу? «Слишком» – это не призыв отказаться от формы, а попытка вернуть ей меру.

Переписка Акутагавы и Танидзаки не дает ответа на вопрос, «какой должна быть литература», именно в этом ее достоинство. Она фиксирует редкий момент, когда культура в лице литературы еще способна остановиться и спросить, на каком основании она вообще требует к себе доверия. В Японии 1920-х годов культура обновляет и пересобирает се-

бя гораздо быстрее, чем успевает осмыслить цену этой сборки. Поэтому, если читать эти тексты сегодня, важно не «выбрать победителя», а увидеть в них свидетельство саморефлексии Японии перед лицом современности: культуру, которая учится быть современной и одновременно боится потерять в ее механизмах саму себя. Спор двух писателей не снимает этого напряжения – он делает его видимым.

* * *

Настоящая книга представляет собой корпус публичной полемики Акутагавы Рюноскэ и Танидзаки Дзюнъитиро на страницах японского журнала «Кайдзо» (1927). Серия публикаций Танидзаки «О всяком разном (соображения)» и «Литературное, слишком литературное» Акутагавы (с ответами и репликами в рамках дискуссии о бессюжетном романе) составляют основной корпус книги.

Помимо этого, в книгу включены и дополнительные материалы, которые помогают увидеть их дискуссию в более широком контексте: отдельный текст Танидзаки «Заметки о восточном вкусе», а также обзор в журнале «Синтё». Завершается книга серией статей, написанных Танидзаки по случаю самоубийства Акутагавы.

Читать книгу можно линейно – как последовательность журнальных публикаций – или выборочно, следуя ключевым темам переписки.

Валентин Матвеевко

Танидзаки Дзюнъитиро
О всяком разном (соображения)
(«Кайдзо», февраль 1927)
Перевод Мазая Селимова

Художественная критика –
Реализм и вымысел в литературе

Позвольте прежде всего прояснить кое-что: в анонсе ноябрьского номера «Кайдзо» говорилось, что с Нового года я буду вести отдел литературной критики и рецензий, однако в действительности писать рецензии я не намерен. Рецензирование налагает обязанность ежемесячно читать все публикуемые прозаические и драматические произведения. И вот это – не сами рецензии, а именно процесс – для меня поистине мучительно. Разумеется, дело вовсе не в том, что современные авторы пишут недостойные внимания тексты, но, как я уже отмечал в статье «Мое субъективное мнение об искусстве»², произведение лучше оценивать не сразу после

² Статья «Мое субъективное мнение об искусстве» (#####) была опубликована Танидзаки Дзюнъитиро в журнале «Кайдзо» в 1920 году (9-й год Тайсё). – *Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примеч. пер.*

публикации, а некоторое время спустя.

Критика художественного произведения – это не газетная хроника, где нужно сломя голову носиться за последними новостями; да и вряд ли писатели будут из месяца в месяц выдавать исключительно шедевры, поэтому разбор каждого произведения будет мне лишь в тягость. Разумеется, одной из задач критика – а заодно и способом потешить его самолюбие – является поиск жемчужин или открытие новых дарований, но я охотно готов отказаться и от такой ответственности, и от подобных амбиций. Считайте меня хитрецом – заботить это меня не станет. Возможно, это проявление равнодушия к молодым авторам, но у меня нет времени просеивать сотни и тысячи посредственных текстов в поисках одного стоящего, поэтому я заранее прошу прощения за подобное «неуважение». Этот нелегкий труд я доверяю другим; сам же предпочитаю неспешно читать те произведения, которые уже успели привлечь внимание общественности. Однако даже это не значит, что я непременно их прочитаю: скорее, пролистаю, если буду в настроении, так что полностью полагаться на мое мнение не стоит. Конечно, я буду писать в каждом номере о литературном искусстве, но это будут скорее беспорядочные мысли, похожие на монолог, без четко определенной темы или строгих рамок.

Даже признанные мастера сталкиваются с трудностями, когда берутся за рецензии. Вот, например, Масамунэ Хаку-

тё³ недавно сказал мне: «Ты, кажется, с Нового года собираешься писать для „Кайдзо“? Знай, если займешься критикой, с тобой непременно начнут спорить, и тогда уже нельзя будет молчать, придется отвечать, таким образом, сам того не желая, окажешься втянут в литературные баталии – а это такая головная боль...» Действительно, если дело примет такой оборот – то беда... Поэтому я постараюсь писать так, чтобы ни с кем не спорить, а если кто-нибудь, хоть старший или младший коллега, всё же решит бросить мне вызов, отвечать не стану. Я намерен полностью игнорировать любые выпады и прошу заранее отнестись к этому с пониманием.

Так, оборонительные позиции я укрепил, теперь остается решить, с чего же начать. Откровенно говоря, хотелось выбрать весомую тему и эффектно заявить о себе, но после затяжных новогодних праздников мозг еще не отошел от похмелья. Поэтому в этот раз я позволю себе двигаться неспешно, словно праздну гуляя без определенной цели.

* * *

На самом деле в последнее время за мной закрепилась скверная привычка: ни писать свое, ни читать чужое мне не интересно, если дело не касается вымысла. Если же в основе произведения лежит действительность или оно стремится к

³ Масамунэ Хакутё (#####, 1879–1962) – писатель, критик, видный представитель движения за реализм в японской литературе.

реализму – перо к нему не тянется и глаз не задерживается ни на чем. Думаю, именно это в немалой степени объясняет, почему я избегаю читать прозу современных писателей, регулярно появляющуюся в ежемесячниках. Стоит лишь пробежать первые пять-шесть строк, чтобы понять: «Ага, опять пишет про свою повседневную жизнь», – и я тут же теряю к этому всякий интерес. Иной раз, конечно, я могу просмотреть такое произведение из личного или профессионального любопытства, однако крайне редко встречаются вещи, повествующие о бытовых мелочах и личном опыте писателя, которые не только не раздражали бы, но и затягивали с головой. За последние годы в памяти остались, пожалуй, только два произведения – «Дождь и ветер» Нагаи Кафу⁴ и «Черные волосы» Тикамацу Сюко⁵.

Может показаться, будто я считаю, что настоящий роман должен являть собой исключительно вымысел, причем написанный словно взаправду, – но это совершенно не так! Хороший роман может основываться и на фактах, просто в последние годы мои вкусы изменились: я стал предпочитать не простые произведения, а изощренные; не наивные, а полные ухищрений, вещи как можно более хитроумные и многослойные. Возможно, это дурной вкус, но тут уж ничего не

⁴ Нагаи Кафу (####, 1879–1959) – писатель и мемуарист, представитель «школы эстетов»; в своих произведениях часто описывал мир гейш. – *Примеч. ред.*

⁵ Тикамацу Сюко (## ##, 1876–1944) – новеллист, один из ярких авторов жанра «ватакуси-сёсэцу», я-романа/эго-романа.

поделаешь: пока я намерен следовать в этом направлении.

Так и выходит, что я всё чаще обращаюсь к далеким от современной жизни сюжетам. Исторические романы, абсурдные и фантастические рассказы, даже реалистические произведения, но написанные хотя бы полвека назад, а если уж современные – то те, которые описывают Запад, весьма далекий от Японии. Вот они и воспринимаются как некий вымысел.

В минувшем году я перебрал немало исторических романов. Из японских особенно запомнился «Перевал Великого Будды» Накадзато Кайдзан⁶, из западных – «Héloïse and Abélard» и «Ulick and Soracha» Джорджа Мура⁷ (до сих пор не знаю, как правильно произносить названия этих романов – возможно, название первого читается как «Элоиза и Абельяр», а второго – как «Юлик и Сораха»), а также «Пармская обитель» и «Аббатиса из Кастро» Стендаля и другие его произведения. Эти книги показались мне интересными в разных отношениях.

Что касается «Перевала Великого Будды», то ныне он, конечно, снискал широкую славу, но, насколько мне известно, первым, кто по-настоящему оценил это произведение, был

⁶ Накадзато Кайдзан (####, 1885–1944) – писатель-романист. Известен как автор многотомного исторического романа «Перевал Великого Будды» (1913–1941). – *Примеч. ред.*

⁷ Джордж Мур (1852–1933) – ирландский писатель, последователь натурализма и реализма. – *Примеч. ред.*

Идзуми Кёка⁸.

«Это не просто бульварный роман, он весьма своеобразен по замыслу. Советую непременно его прочитать!» – так восторженно отзывался о романе Кёка, если не ошибаюсь, в 1919 или 1920 году, когда мы втроем – Идзуми, Сатоми⁹ и я – как-то вечером выпивали в одном из чайных домиков в Акасака¹⁰. Кёка тогда вкратце изложил нам содержание романа, но я совершенно о нем забыл, а вспомнил лишь тогда, когда «Перевал Великого Будды» начали публиковать в вечерних выпусках газеты «Осака Майнити». Тогда я решил прочитать его целиком, правда, осилил не сразу. Я вспомнил о нем, когда слег с простудой в гостинице в Наре, тогда и перечитал второй и четвертый тома. А потом, когда вновь захворал, прочитал оставшиеся у себя дома. И за это я, конечно, должен поблагодарить Кайдзана: его книга утешила меня в тяжелые дни.

Безусловно, я полностью согласен с мнением Идзуми, что это далеко не бульварный роман. Во-первых, произведение обладает утонченным стилем. Хотя манера изложения порой немного запутана, а стиль грубоват, всё же в нем чувствуется некая мягкость и изощренность, что, по моему мнению,

⁸ Идзуми Кёка (####, 1873–1939) – писатель, поэт, автор рассказов о сверхъестественном. – *Примеч. ред.*

⁹ Сатоми Тон (## #, 1888–1983) – японский писатель, младший брат писателя Арисима Такэо.

¹⁰ Один из центральных районов Токио.

гораздо лучше, чем манерность и выпренность.

После публикации «Перевала Великого Будды» Кайдзана появилось множество подражаний, в том числе и с описанием фехтовальных сцен, что стало характерным для так называемой массовой литературы тех лет. Однако я так и не встретил ни одного произведения, в котором бы присутствовало хотя бы малое подобие той утонченности, что есть у Кайдзана.

Думаю, что именно эта утонченность и делает «Перевал Великого Будды» не просто бульварным романом. Сюжет, герои его второстепенны. По слухам, Кайдзан очень переживал из-за множества подражателей, но в этом отношении ему нечего волноваться.

Кроме того, «Перевал Великого Будды» ни в коем случае нельзя считать банальным романом с фехтовальными сценами. Весь этот блеск клинков и звон мечей – лишь наносное, под чем таится ледяной, пронзительный мороз, пробирающий до самых костей и исходящий от главного героя Цукуэ Рюноскэ.

Одно время пошел слух, что Кикиути Кан¹¹ собирается превратить этот роман в пьесу. Тогда я подумал, что нет: мир «Перевала Великого Будды» – это не мир Кикиути, а скорее мир Сато Харуо¹²; вот если бы Харуо владел мастерством

¹¹ Кикиути Кан (## #, 1888–1948) – японский писатель, автор «популярной литературы». – *Примеч. ред.*

¹² Сато Харуо (## ##, 1892–1964) – японский писатель и поэт.

драматургии и переписал для сцены хотя бы один из эпизодов этого произведения – например, сцену самоубийства Отоё в Бидзэнъя в Фуруити или же момент, где Рюноскэ скрывается в хижине плотника Ёхэя, – вот тогда, возможно, пронизывающая роман «бледная страсть» стала бы ясной. Наверное, возьмись я за эту работу, у меня вышло бы тепло, и здесь нужен именно Харуо: только он способен сделать это как должно.

Что же касается персонажей, которые мелькают в романе, то большая их часть трафаретна, дана типажам, без глубокого погружения в характеры. Особенно слабо автору даются женские образы, и такие героини, как Отоё, Окими и Оюки, в сущности, производят одинаковое впечатление. Однако странным образом лишь Цукуэ Рюноскэ написан так, что кажется действительно живым, движется и дышит по-настоящему. Сцены с его участием неизменно наполнены ярким, притягательным блеском.

Вообще говоря, в крупных исторических романах – будь то «Речные заводы» или «Отверженные», где автор ставит своей целью вывести на сцену как можно больше фигур, – ни один образ не проработан глубоко. Особой проблемы в этом нет, ведь в таких произведениях читателя интересует другое. В таком длинном романе даже одного ярко написанного героя, Рюноскэ, хватает: другие персонажи могут оставаться трафаретными, чего будет достаточно. Я даже предполагаю, что в характере Рюноскэ, быть может, таится что-то

от самого Кайдзана. Хотя в романе нет подробных внутренних описаний, герой появляется в сценах как бы из ниоткуда и уже одним своим присутствием создает нечто таинственное, почти демоническое. И именно благодаря тому, что автор избегает подробных описаний и объяснений, его образ обретает жизнь.

Бытует мнение, что первый том романа самый интересный, а по мере продвижения сюжет становится всё скучнее, но я не вполне с ним согласен. Конечно, в начале романа события разворачиваются стремительно, что может показаться захватывающим некоторым читателям, однако язык еще грубоват, особенно в сценах, действие которых разворачивается в районе от Киото до провинций Ямато и Кисю. Возьмем, к примеру, эпизод с «поясом Киёми» – несмотря на то, что автор располагает прекрасным материалом, чувствуется, что пиши он эти сцены с чуть большей утонченностью, то вышло бы несравнимо лучше. Тут уж не без сожалений. Но в то время автор, вероятно, был еще молод – ничего не поделаешь; зато по мере продвижения ко второму и третьему томам его стиль постепенно шлифуется и становится всё более зрелым. Его уровень заметно повысился с момента, когда роман стал публиковаться в вечерних выпусках «Осака Майнити». Одновременно с этим роман трансформировался из приключенческого в психологический, и, возможно, из-за этого публика постепенно начала терять интерес к нему. Кроме того, когда Рюноске покидает арену, роман теряет свою динами-

ку, сцены становятся затянутыми и бесцельными, что откровенно утомляет.

Танидзаки Дзюнъитиро
О всяком разном (соображения)
(«Кайдзо», март 1927)
Перевод Мазая Селимова

**Интересный сюжет –
Массовая литература**

Продолжу с того места, где остановился в предыдущем номере, но прежде хочу сказать пару слов о моей рецензии, опубликованной в февральском *ганпёкай*¹³ журнала «Синтё». В прошлом номере я писал, что роман должен быть как можно более сложным и изысканным и что меня привлекают произведения, в которых мастерски играют с формой и структурой. Акутагава высказал противоположное мнение, и оно меня заинтересовало.

Он считает, что я слишком зациклен на фантастических сюжетах, на девиантных, эксцентричных или шокирующих событиях, которые призваны поразить читателя. Это, по его

¹³ *Ганпёкай* (###) – собрание писателей с целью критики литературных произведений; отчеты о *ганпёкай* публиковались на страницах журнала «Синтё». – *Примеч. ред.*

мнению, неправильно. Роман не должен строиться исключительно на таких элементах. Интересный сюжет не имеет художественной ценности. Такова была его основная мысль. Однако, к сожалению, я не могу с ней согласиться.

Для меня интересный сюжет – это увлекательная структура, красота композиции, своего рода архитектурная гармония. И нельзя утверждать, что он не обладает художественной ценностью! (Материал и структура сами по себе – другой вопрос.) Конечно, это не единственное достоинство, но я верю, что в литературе идеальную композицию можно найти именно в романе. Исключая интересный сюжет из произведения, мы отказываемся от привилегии самого жанра романа. По-моему, основным недостатком японской литературы является как раз отсутствие способности выстраивать сложные сюжетные композиции, способности мастерски создавать геометрически организованное повествование.

Поэтому я и говорю об этом. Я полагаю, что японцы в принципе имеют слабую способность к организации, к композиции, причем не только в литературе, но и в других областях. Наверняка в этом нет ничего страшного – ведь на Востоке есть своя восточная литература, свой стиль. Но если так, то для чего обращаться к форме романа? При этом, на мой взгляд, среди всех народов Востока именно китайцы удивительно сильны в композиции (по крайней мере, в литературе). Каждый, кто знаком с китайскими романами и сочинениями, чувствует это сразу. В Японии, конечно, то-

же есть хорошие романы с интересными сюжетами, но такие произведения, особенно если они длинные и необычные, чаще всего подражают китайским образцам. И что обидно, всегда уступают оригиналу, стоят на шаткой и непрочной основе.

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.