



ISSN 0869-8651

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ В СИБИРИ



4

2009

Е.Е. МАЛИНИНА* М.В. СЕМЕНОВА**

ОБРАЗ ГЕРОЯ В ЯПОНСКОМ ЭГО-РОМАНЕ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ТАЯМА КАТАЙ)

* канд. филол. наук, доцент кафедры востоковедения
гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета,
e-mail: malininac@yandex.ru

** выпускница отделения востоковедения гуманитарного факультета
Новосибирского государственного университета (НГУ),
e-mail: ms.semenovamariya@gmail.com.

Проблема определения жанра эго-романа в японской литературе включает в себя, в частности, проблему выявления художественных способов изображения героя. В настоящей работе предпринята попытка выделить некоторые из таких приемов изображения главного персонажа на материале произведений Таяма Катай – крупного писателя начала XX в., основателя жанра эго-романа в японской литературе.

Ключевые слова: японская литература, эго-роман, Таяма Катай.

В начале XX в. в Японии появляется новый жанр – *ватакуси сёсэцу*, или *сисёсэцу*, название которого традиционно переводится на русский язык как «повесть о себе», «роман о себе», или «эго-роман». И хотя жанру этому суждено занять ведущее место в японской литературе последующих десятилетий, проблема его определения остается одной из важнейших в японской филологии.

Российские и зарубежные исследователи практически единодушно называют родоначальником японского эго-романа крупного писателя начала XX в. Таяма Катай (1872–1930). Мияути Тосисукэ указывает, что термин «*ватакуси сёсэцу*» прочно вошел в литературоведческий оборот между 1917 и 1925 гг., причем японские критики с самого начала считали именно Таяма Катай основателем данного жанра (см. [2, с. 174–175]). Однако основные произведения писателя, традиционно относимые к *ватакуси сёсэцу*, были написаны между 1907 и 1917 гг. К тому же нет никаких свидетельств о том, что писатель целенаправленно стремился создать принципиально новый литературный жанр. Исходя из этого, логично предположить, что в основу японского эго-романа легли особенности индивидуальной творческой манеры писателя, в том числе способы и приемы изображения внутреннего мира человека, рассмотреть которые и входит в нашу задачу.

В центре внимания *ватакуси сёсэцу* находится личность с ее сложным внутренним миром и душевными метаниями. Однако в научной дискуссии по поводу определения жанра эго-романа особенности ее изображения определяются по-разному. Т. Судзуки указывает, что жанр эго-романа определяется обычно или через условный критерий «искренности», правдивости и автобиографичности произведения, или же

через круг определенного рода тем (см. [1]). Иначе говоря, основным художественным способом изображения главного героя в эго-романе являются максимальная подробность и точность в передаче его эмоций, стремление автора ничего не утаить от читателя и ничего не приукрасить. Не менее важный критерий определения жанра эго-романа, по мнению Судзуки, – чрезвычайно узкая сфера бытия героя, включающая в себя только его семейную и личную жизнь. Нам представляется, однако, что художественные способы изображения человека в эго-романе более сложны и в значительной степени обуславливают признаки жанра.

Необходимо отметить в первую очередь то, что читатель погружен в художественную реальность *ватакуси сёсэцу* через мысли и эмоциональное состояние одного только главного героя. Мысли же и чувства прочих персонажей оказываются на периферии повествования, становясь известными лишь тогда, когда о них сообщено кем-то главному герою. В любом произведении Таяма Катай – от небольшого рассказа до исторического романа – без труда можно определить, чьими глазами читатель видит воссозданную в произведении картину мира. Сома Цунэо, анализируя структуру повести «Постель», пишет: «Основное отличие “Постели” с точки зрения структуры в том, что в повествовании разграничены внутренний мир главного героя, Такэнака Токио, и то, как его воспринимают со стороны окружающие. Читатель же с самого начала оказывается на месте главного героя, глубоко погружаясь в его внутренний мир, чего совершенно нельзя сказать об остальных персонажах произведения» [3, с. 144–145].

К мнению Сома Цунэо апеллирует и Киси Норико, детально исследовавшая проблему фигуры рассказ-

чика в повести «Постель» (см. [4, с. 87–91]). Наиболее интересным для нас является следующий вывод исследователя: несмотря на то, что повесть написана от третьего лица, во фрагментах, отображающих мысли и чувства главного героя, Таяма Катай фактически смешивает повествование от первого и от третьего лица. В качестве убедительного, на наш взгляд, примера предлагаем отрывок из второй главы повести, где в дом главного героя переселяется его молодая, красивая ученица:

Первый месяц она жила в доме Токио. Волшебный голос, обворожительная фигура, как это было не похоже на прежнюю его унылую, одинокую жизнь! Она с живостью приглялась помогать жене, только что вставшей с постели после родов: вязала носки и шарфы, шила кимоно, играла со старшими детьми. Токио словно бы еще раз вернулся в медовый месяц, и когда он, возвращаясь домой, только подходил к воротам, сердце его начинало взволнованно биться. Открываешь дверь – и вот оно, прекрасное улыбающееся лицо, и фигурка в богато украшенном ярком кимоно. Раньше он еще острее чувствовал свое одиночество, когда по вечерам жена и дети спали, как убитые, а он напрасно жег лампу в комнатке в шесть татами. Теперь же, как поздно ни придешь домой, а у лампы всегда ловко что-то вяжут белые руки, и на коленях лежит клубочек яркой шерсти! Веселый, смеющийся голос наполнил собою домик в Усигомэ, обнесенный хворостяным плетнем [5. С. 16].

В переводе данного отрывка мы попытались передать глаголами в форме 2-го лица единственного числа специфическое явление японского языка: при отсутствии категории числа и лица и возможности опущения подлежащего в предложении могут отсутствовать грамматические маркеры того, от чьего лица ведется повествование. Предположение Киси Норико о том, что в подобных случаях в романе можно говорить о повествовании от первого лица, основано на стилистическом отличии аналогичных предложений. Для графики японского языка в целом мало характерно использование восклицательного знака (см. [6, с. 101–102]). В основном Таяма Катай пользуется этим знаком для максимального приближения прямой речи персонажей к разговорной. Так, например, экспрессивность рассматриваемых предложений и разговорность употребляемых в них синтаксических конструкций отображают смешение речи автора с внутренним монологом главного героя в романе «Семейные узы»: «В его голове как будто бушевала буря. Представлялись самые разные картины. Этот позор останется со мной и после смерти!» [7, с. 132]; «Уже четвертый месяц... Да, может быть, уже и пятый. Киэси довольно хорошо понимал, как чувствует себя беременная женщина» [Там же, с. 138]. Таким образом, в повествование от третьего лица «врезаются» не оформляемые как прямая речь мысли главного героя, но *только* главного героя. Покажем это на примере из романа «Жизнь», в котором автор уделяет большое внимание переживаниям своего персонажа, мать которого смертельно больна:

Сердце Тэцуносукэ переполняли разные чувства, он не мог отделаться от ощущения, что беременность жены была чем-то безнравственным, грешным. Вот не зря в старину было принято, чтобы в течение трех лет после смерти родителей супруги спали в разных комнатах. Ведь человек, потерявший родителей, не должен чувствовать ничего, кроме боли и печали. Старое китайское учение о морали с новой силой отозвалось в сердце Тэцуносукэ, и это весьма удивило его самого [8, с. 137].

Одним из наиболее глубоких по проникновению в психологию героя произведений Таяма Катай является повесть «Сельский учитель». Внутренний мир прочих персонажей остается для нас полностью закрытым, читатель не знает, какие чувства они переживают, каковы истинные мотивы их поступков – о них можно судить лишь по реакции на них героя:

Надменная речь старосты больно задела гордость молодого человека ... Он подумал: какой противный, самодовольный тип, ведь, в сущности, он всего-навсего крестьянин, ничего особенного в своей жизни не сделал, пусть даже он богат, но это не дает ему права так нагло себя вести. И ему совершенно наплевать, что вступление молодого человека на преподавательскую стезю и во взрослую жизнь откроется столь холодным занавесом [9, с. 12–13];

Люди, умирающие в полях в страшных мучениях... Для них, наверное, слава не имеет никакого значения. Хочется еще раз увидеть родителей. Хочется увидеть родину. Хочется увидеть дом. Но даже эти люди счастливее меня – больного, безо всякой надежды лежащего в постели... Так думал Сэйдзо, размышляя о соотечественниках, лежащих в далеких пустынных полях Маньчжурии [9, с. 259].

Этот художественный прием, как справедливо отмечает Т. П. Григорьева, – следствие установки писателя на непознаваемость мира, субъективность его восприятия индивидом (см. [10, с. 330–331]). Подобно тому, как в реальной жизни человек не способен проникнуть в мысли и чувства окружающих, так и в художественном произведении автор (а вслед за ним и читатель), по мнению Таяма Катай, не вхож в глубины души «другого». Повествовательную технику, используемую японским писателем, невольно хочется сопоставить с поэтикой потока сознания, акцентированной на изображении я-сознания. Фредерик Рихтер замечает, что передача ощущений героя в сочинениях Таяма Катай «по сути, является не разработанным еще в полной мере приемом потока сознания, хотя и не претендует на воспроизведение необработанных мыслей человека» [11, с. 87]. В контексте романа потока сознания прочитывается, например, фрагмент из рассказа «Рядовой»:

«Ружье было тяжелым, рюкзак был тяжелым, ноги были грузными и плохо слушались, алюминиевый котелок, ударяясь о меч на бедре, противно лязгал. Этот звук постоянно раздражал взвинченные нервы, но, сколько не пытался он исправить это, котелок все равно лязгал. Противно лязгал. Этот лязг уже осточертел» [12, с. 106].

Сюда же вписываются воспоминания, вспышки чувств героев, которые также занимают в произведениях писателя важное место. Часто используются выражения: «в голове проплыли», «перед глазами появились», «он вспомнил, как», «перед глазами вновь ожило», «перед глазами стояли» и т.д.

Итикава Хироаки при анализе структуры повести «Старый вокзал» приходит, однако, к выводу о том, что между сознанием биографического автора и автора текста сохраняется некий зазор, что не дает увидеть произведение «воплощением сознания Катай» [13, с. 38]. Это замечание кажется нам весьма существенным. При определении жанра эго-романа исследователи часто приравнивают фигуру рассказчика к личности самого автора. Так, Кенсиро Хомма пишет: «Несмотря на то, что в романе “Расстрел рядового” повествование ведется от третьего лица, а повествование во многом объективно, эмоциональная наполненность произведения позволяет отнести его к жанру *ватакуси сёсэцу*. Ётаро, будучи совершенно не похожей на Катай личностью, не может быть отделен от эмоций Катай. Субъективизм превалирует в повести, и с точки зрения выражения внутреннего мира, мы можем сказать, что Катай и Ётаро есть одно и то же лицо» [14, с. 81–82]. Образ Ётаро, однако, не списан с автора романа – Таяма Катай не дезертировал из армии, не совершал преступлений, не попадал в тюрьму и т.д. Важно подчеркнуть, что во многих произведениях Таяма Катай *протагонист не может быть напрямую связан с личностью автора, можно говорить лишь о их внутренней близости*.

Позиция максимальной субъективности обуславливает также и специфическое изображение второстепенных персонажей в произведениях Таяма Катай: как отмечалось выше, мы их видим, главным образом, через восприятие героя. Так, Мияути Тосисукэ, исследовавший женские образы в повести «Постель», отмечает, что читателю практически ничего не известно о личности жены героя, ее характере, отношениях с другими персонажами (см. [15, с. 29–30]). Все ее описание предложено нам исключительно через призм мироощущения главного героя, Такэнака Токио:

Когда-то любимая девушка – теперь жена. Раньше он действительно любил ее, но теперь сам дух времени изменился. Четыре-пять лет назад начался резкий подъем женского образования, стали открываться женские институты, студентки начали носить брюки хакама* и прически западного стиля. Теперь уже не увидишь девушку, которая бы постеснялась идти рядом с мужчиной. Больше всего на свете Токио жалел о том, что в этом новом мире ему придется прожить свою жизнь с женой, носящей старомодную традиционную прическу и семенящей голубиной походкой, у которой и нет никаких других достоинств, кроме кротости и целомудрия. Красивые, современные девушки, дружно

*Хакама – элемент традиционной японской одежды, широкие брюки-шаровары. До европеизации Японии во второй половине XIX в., женщинам несколько столетий запрещалось носить брюки.

гуляющие с мужьями по улицам, молодые жены, свободно поддерживающие веселый разговор, когда к мужу зашли друзья – и его жена, даже не пытавшаяся читать произведения, с кровью и потом написанные мужем, и абсолютно равнодушная к его мучениям и страданиям. Только бы воспитывать в достатке детей – а больше ей ничего и не нужно. Когда Токио сравнивал ее с другими женщинами, ему хотелось просто кричать от тоски и одиночества [5, с. 15–16].

То же можно сказать и о возлюбленной героя, его ученице Ёсико:

Лицо ее было не столь красиво, сколько выразительно, по временам оно могло быть удивительно прекрасным, но бывали и моменты, когда на него было как-то неприятно смотреть. Глаза ее сверкали, и это производило сильное впечатление. Четыре-пять лет назад женщины редко выражали эмоции на лице, злость, смех – еще два-три выражения, и только. Сейчас же появилось много девушек, умеющих искусно выражать эмоции своим лицом. Токио по обыкновению думал, что Ёсико была как раз одной из таких девушек [5, с. 20].

В повести «Сельский учитель» главный герой, молодой человек с неустроенной жизнью, встречает старого товарища, с которым давно не виделся:

Кобата, по сравнению с былыми временами, сильно располнел. Он отрастил густую бороду, которая ему очень шла. Форменная одежда учителя в старшей школе тоже была ему к лицу. По-прежнему жизнерадостным голосом он сказал: «А ведь такая жизнь – она мне нравится!» [9, с. 213].

В рассказе «Господин S и его жена» О-Мото, девушка, в которую влюбился господин S, описывается следующим образом: «Если говорить об О-Мото, то, по сравнению с женой господина S, это была девушка добрая, кроткая, словно выросшая в тени трава» [16, с. 79]. Никакой собственной характеристики как личности она, что весьма характерно, не имеет.

Кроме того, описание героя, чаще всего главного, может быть составлено как будто бы со слов окружающих – то, что об этом человеке, например, могла рассказать соседка. Посмотрим, как Таяма Катай представляет нам главного героя рассказа «Одержимость»:

На вид ему было лет тридцать семь-тридцать восемь, сутулый, довольно темнокожий, с приплюснутым носом и торчащими зубами, бакенбарды как-то неприятно покрывали половину лица, на первый взгляд внешность его казалась отталкивающей настолько, что молоденькие девушки пугались, столкнувшись с ним днем. Однако взгляд его был кротким и добрым, казалось, будто он постоянно смотрит на что-то с восхищением [17, с. 668].

Описание героя в подобном случае является в своём роде отражением общественного мнения. В качестве не менее убедительного примера приведем отрывок повести «Чудо одного монаха»:

Новому настоятелю было года сорок два-сорок три, у него была короткая стрижка, очки с сильными линзами в металлической оправе, на однослойное кимоно надет муж-

ской пояс, – если взглянуть на него, то никак не подумаешь, что этот человек может быть буддистским монахом» [18. С. 8].

А вот как выглядит в описании Таяма Катай брат мужа главной героини в романе «Жена»:

Хозяину дома было лет тридцать семь-тридцать восемь, среднего телосложения, с чудесными густыми волосами, всегда одетый в хаори* в желтую полоску, любящий повозиться с миниатюрными деревьями бонсай, он сразу казался очень добрым человеком. Его ценили как человека всегда улыбочивого и жизнерадостного, вежливого в обращении с кем бы то ни было. К тому же он был очень отзывчив, и когда к нему обращались за советом, каким бы сложным ни было дело, он всегда внимательно выслушивал и давал совет, поэтому местные замужние дамочки отзывались о нем как о замечательном господине [19, с. 266–267].

Герой, таким образом, воспринимается как бы со стороны: глазами друзей, соседей, общества, хотя в то же время описание его и включает в себя некоторую оценку: «добрый», «отзывчивый», «замечательный»... Рассказчик при этом намеренно не ставит своей целью объективное многомерное изображение персонажа.

Таким образом, среди художественных способов изображения человека в эго-романе Таяма Катай мы можем выделить, на наш взгляд, некоторые из наиболее существенных. В первую очередь, читатель входит в повествование с позиции главного героя, вне зависимости от того, от чьего лица оно ведется. Для передачи ощущений героя используется прием, близкий к приему потока сознания, имитирующий внутреннюю ментальную жизнь человека. Все второстепенные персонажи показаны в преломлении субъективного восприятия главного героя; читателю неизвестны их мысли, чувства и мотивы поступков, если, конечно, о них не сообщается герою или он не догадывается о них по внешним признакам. Образы второстепенных персонажей не самостоятельны, а представляют собой отражение эмоций протагониста. И, наконец, изображение самого главного героя строится по принципу воссоздания условного «общественного мнения» о данном персонаже.

Вышеперечисленные приемы обусловлены мировоззренческой позицией автора, близкой к крайнему субъективизму и агностицизму. Можно сказать, что конструирование реальности художественного текста как воспроизведения субъективного мироощущения индивидуума и есть основной принцип жанра *ватакуси сёсэцу*. Эго-роман построен на основе изображения мироощущения отдельно взятой личности, что иногда вводит в заблуждение исследователей, пытающихся отождествить героя и автора произведения. *Ватакуси сёсэцу* не является романом *автобиографическим* и не обязательно основан на реальных собы-

тиях из жизни автора. Но именно его «искренность и правдивость», т.е. комплекс принципов художественного изображения, направленных на наибольшую достоверность воссоздания внутренней ментальной жизни человека, принесли жанру эго-романа чрезвычайно высокую популярность в Японии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Suzuki Tomi*. Narrating the self. Fictions of Japanese Modernity. Stanford University Press, 1996. 248 с.
2. *Мияути Тосисукэ*. Сидзэнсюги сисёсэцу-но кэнкю: [Историография изучения натурализма и эго-романа] // Нихон киндай бунгаку-о манабу хито-но тамэ ни [Изучающим японскую литературу Нового времени] / Под. ред. Уэда Хироси, Кимура Кадзуаки, Накагава Сигэми. Токио: Сэкай сисо:ся, 1997. С. 171–176.
3. *Сома Цунэо*. Кайсэцу [Послесловие] // Таяма Катай. Футон. Иппэйсоцу [Постель. Рядовой]. Токио, Иванами бунко, 2007. С. 142–150.
4. *Киси Норико*. Таяма Катай: сакухин кэнкю: [Таяма Катай: анализ произведений]. Токио, Собунся сьюппан, 2003. 285 с.
5. *Таяма Катай*. Футон [Постель] // Таяма Катай. Футон. Иппэйсоцу [Постель. Рядовой]. Токио: Иванами бунко, 2007. С. 6–104.
6. *Данилов А. Ю., Сыромятников Н. А.* Японский язык. Пунктуация, знаки повтора, вспомогательные пометы. М.: Восток-Запад, 2004. 112 с.
7. *Таяма Катай*. Эн [Семейные узы] // Катай дзэнсю дайни маки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 2]. Токио: Катай канко:кай, 1923. С. 3–309.
8. *Таяма Катай*. Сэй [Жизнь] // Катай дзэнсю: дайитимаки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 1]. Токио, Катай канко:кай, 1923. С. 3–218.
9. *Таяма Катай*. Инака кё:си [Сельский учитель]. Токио: Синтё: бунко, 2006. 304 с.
10. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Глав. ред. восточной литературы Изд-ва «Наука», 1979. 368 с.
11. *Richter Frederic*. A thematic analysis of representative works by Tayama Katai. Indiana University, Ph. D., 1972. 185 с.
12. *Таяма Катай*. Иппэйсоцу. [Рядовой] // Таяма Катай. Футон. Иппэйсоцу [Постель. Рядовой]. Токио: Иванами бунко, 2007. С. 106–132.
13. *Итикава Хироаки*. Таяма Катай «Коэки» рон но то: [К вопросу о структуре повести Таяма Катай «Старый вокзал»] // Гакуэн. Вып. 791. Токио, Showa Women's University, 2006. С. 30–41.
14. *Homma Kenshiro*. The literature of naturalism. An East–West comparative study. Maruzen Kyoto Publishing Center, 2004. 470 с.
15. *Мияути Тосисукэ*. Таяма Катай рон ко: [Анализ произведений Таяма Катай]. Токио: Собунся сьюппан, 2003. 440 с.
16. *Таяма Катай*. S-то соно цума [Господин S и его жена] // Катай дзэнсю: дайкю:маки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 9]. Токио: Катай канко:кай. 1923. С. 72–107.
17. *Таяма Катай*. Сё:дзёбё: [Одержимость] // Катай дзэнсю: дайитимаки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 1]. Токио: Катай канко:кай, 1923. С. 667–687.
18. *Таяма Катай*. Ару со-но кисэки [Чудо одного монаха] // Катай дзэнсю: дайкю:маки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 9]. Токио: Катай канко:кай. 1923. С. 3–71.
19. *Таяма Катай*. Цума [Жена] // Катай дзэнсю: дайитимаки [Собр. соч. Таяма Катай. Т. 1]. Токио: Катай канко:кай, 1923. С. 221–517.

* Хаори – вид традиционной верхней одесды, накидка-кимоно, полы которой не сходятся на груди.