

Слова благодарности

Идеи, изложенные в этой книге, впервые возникли на выпускных семинарах Пола Андерера и коллоквиуме Кодзина Каратани по современной японской литературе. Пол создал благоприятные условия для непростого погружения в мир современной японской литературы со всеми ее языковыми особенностями. Каратани, со свойственной ему страстью интеллекта и остротой критики, косвенно призывал рассмотреть многочисленные последствия этого опыта. Обоим наставникам я глубоко признательна не только за первоначальное вдохновение, но и за многолетнюю поддержку, руководство и терпение, которые позволили мне довести эту книгу до конца.

Я выражаю сердечную благодарность всем тем, кто читал, слушал и комментировал данную работу на всех этапах ее создания. Рецензенты моей диссертации Андреас Хюссен, Д. А. Миллер, Харуо Сиранэ и Томи Судзуки предоставили бесценные критические разборы. Особую благодарность я выражаю Харуо за многие-многие годы интеллектуального руководства и поддержки и Томи за жизнеутверждающий энтузиазм, благородство ума и духа. Мне также пригодились подробные рецензии и ободряющие отзывы Сабу Косо, Сэйдзи Липпит, Мидзутамари Маюми, Джона Мертца, Сьюзан О'Брайен и Тимоти Викстеда. Два анонимных рецензента из Издательства Колумбийского университета дали крайне полезные советы по поводу структуры книги в целом. Я особенно признательна Дженнифер Крю из издательства Колумбийского университета за поддержку данного проекта в то время, когда давление рынка стало так сильно сказываться на жанре литературной критики.

Бесконечно долго можно перечислять и тех людей, которые сделали возможным представить мой труд живой аудитории читателей, чьи вопросы неизменно способствовали прояснению моих мыслей. В частности, ныне покойный писатель, критик и педагог Гото Мэйсэй любезно и неожиданно пригласил меня выступить с докладом о Фтабатее Симэе на открытой лекции в университете Кинки, когда я была еще аспирантом. Такая возможность представить мои идеи на японском языке очень хорошо осведомленной аудитории рецензентов и ученых оказалась решающей для развития представленной работы.

За товарищеский дух, моральную и профессиональную поддержку я глубоко благодарна Гусу Хельдту, Коно Таэко, Кумоно Рехэю, Дэвиду Лурье, Макино Кеко, Мори Кеко, Нагасака Каноко, покойному Найто Юдзи, Накадзуме Фуми, Дэну О'Нилу, Джил Рихтер, Сатору Сайто, Сэкии Мицуо, Сугиуре Наоюки, Сугиуре Саоко, бывшим коллегам из Рутгерса и нынешним коллегам из Стэнфорда.

Исследования в рамках проекта щедро поддержала программа для докторских исследований Фулбрайта (ПЕ) под руководством Японо-американской образовательной комиссии (JUSEC) и программа Синте для докторских исследований под руководством центра японоведения имени Дональда Кина. Факультет литературы, культуры и лингвистики, а также Центр восточноазиатских исследований Стэнфордского университета оказали поддержку в издании. Благодаря Конни Чин и Центру восточноазиатских исследований мне была оказана квалифицированная помощь со стороны Джули Мари Гибсон, взявшей на себя кропотливый процесс редактирования всей рукописи перед отправкой ее в печать, и Чиезе Окойе, которая помогала отслеживать цитаты на японском. Мири Накамура неустанно работала над поиском и подготовкой иллюстраций. Джоанна Стуриано оказала неоценимую помощь в создании указателя. Наоми Котакэ из восточноазиатской библиотеки Стэнфорда великодушно поделилась своим опытом и поддержала на заключительных этапах данного проекта. Я также благодарна Сьюзан Пенсак из издательства Колумбийского университета за компетентность, педантичность

и тонкое понимание лингвистических особенностей, которые она применила к финальным правкам.

Театральный музей Университета Васэда в Токио, Архив истории японской анимации, городской Музей искусства комиксов в Саитама, Тикума Сёбо и Каваками Хацу любезно предоставили разрешение на воспроизведение фотографий и комиксов. (Несмотря на то что в процессе работы над книгой были предприняты все усилия, чтобы получить разрешение на перепечатку фотографий, в некоторых случаях владельцев установить не удалось. Издательство готово предоставить более подробную информацию всем, кто заинтересован.)

Наконец, я хотела бы поблагодарить мою семью. Макс Терри был и остается незаменимым источником силы на протяжении многих лет и многих путешествий. Название книги, которое он без особых усилий придумал после прочтения ранних черновиков, будет всегда напоминать мне о том, как мне чертовски повезло найти такого соратника. Оуэн Китидзо Терри с радостью поделился со мной удачей от своего имени и исходящей от него невероятной жизненной энергией. Йен Хидэо Леви не только разделил со мной редкую радость смеха над обоими языками, но и служил моральным компасом в моем размышлении о них. Митико Каватани Леви безгранично поддерживала и подбадривала. Мои родители, Генриетта Лю Леви и Говард Сеймур Леви, создали те самые условия, из которых выросла моя любовь к языку; я даже не могу выразить, как меня поддерживали те смелость, юмор и живой интерес, которые каждый из них привнес в свое отношение к иностранным культурам и языкам. Я посвящаю эту книгу памяти Говарда Сеймура Леви и моему брату Линкольну Исидору Леви.

Введение

Несмотря на свое экзотическое название, данная книга точно не о тропиках или пальмах, африканских колониях или о верблюдах, кораблях, гигантских волнах, запахах, специях или затерянных островах. Не о разговорах и восстаниях коренных народов, небытии и смерти, цветных слезах, восточной мудрости, разнообразных чудесах или о каких-либо еще нелепых вещах, которые обычно приходят на ум при слове «экзотика». Тем более она не о писателях, окрестивших «экзотику» таким значением. Ибо именно поэтому «экзотика» стала чем-то, к чему относятся предвзято и напыщенно.

*Виктор Сегален. Эссе об экзотике:
эстетика разнообразия¹*

В широком смысле экзотика — это форма проживания и манифестации инаковости; то, как мы определяем данный термин, влияет на наше восприятие разницы между нами и другими, а также на процесс обмена между двумя сторонами. Именно это подвигло Виктора Сегалена «очистить» термин от периферийных ассоциаций с французскими колониями и расширить его значение, чтобы разнообразить варианты отличительных признаков. Уходя от привычных «тропиков и пальм», Сегален перенес свои теоретические размышления об экзотике в другие сферы: от противоположного пола и животных до временных измерений прошлого и будущего, а также мира звуков и запахов. Следуя его примеру, в данном исследовании мы намеренно отделяем термин «экзотика» от исторических корней современной западной экс-

¹ [Segalen 1995: 46]. «Essai sur l'exotisme» — посмертно опубликованный сборник заметок Сегалена, написанных в 1904–1918 годах. — *Примеч. авт.*

пансии — поэтики и прозаики современных путешествий (колониализма и туризма), ностальгической тоски по первобытному прошлому и непоколебимой самоуверенности европейско-американского «экзота» (слово Сегалена для обозначения субъекта экзотики), невосприимчивого к многообразным гносеологическим, феноменологическим и духовным кризисам, таящимся в пространстве между языками, — для того чтобы исследовать некоторые случаи, не особо предвиденные уже знакомым нам примером Запада, о том, как «шок от различия» был пережит и воспринят теми, для кого неожиданная встреча с «иным» не была полностью вопросом выбора.

Здесь «экзоты» — это современные японские писатели, среди которых были те, кто на самом деле никогда не использовал понятие «экзотика». Тем не менее они не воспринимаются как японские эквиваленты самопровозглашенных «экзотов» Европы того времени, так как объекты их притязаний не совпадают с рамками европейской модели. Вместо того чтобы проводить различия на расовой и географической основе с «иными», эти писатели восхищались портретами и голосами женщин из их родной страны, которые, казалось, вдохнули экзотический воздух Запада, а также экзотической текстуальностью западной литературы, которая вдохновляла их на пробу пера. Данное исследование утверждает, что культурно-гибридный архетип роковой женщины западного типа и, подобный сирене, зов современной западной литературы являлись главными объектами экзотики, что послужило основой создания японской литературной современности. В частности, я покажу, как роковая женщина западного типа появляется в современной японской литературе в образе сирены, заполняющей языковой разрыв между пониманием/прочтением западных произведений и созданием/написанием японоязычной литературы. Так, она приобретает форму экзотики, которая как будто остается в родных краях, но на деле пересекает один из самых запутанных миров: неизведанную и неуправляемую широту, простирающуюся между языками.

Рассматриваемые в совокупности в контексте современной японской литературы, сексуальная составляющая женщины за-

падного типа и текстовая составляющая литературы Запада в значительной степени дополняют друг друга. Пристальное внимание к насыщенному и многогранному облику роковой женщины западного типа как части и явления языка выявит более глубокое значение этого гибридного архетипа, чем всего лишь поверхностную попытку отобразить культурные и гендерные различия. Позиционирование ее как одного из самых мощных выражений текстовой экзотичности, подогревающей радикальные народнические движения в современной японской литературе, также позволит нам выдвинуть на передний план эстетически ценную «затененность» (неоднозначность?) литературного стиля, известного как *гэмбун-итти* (буквально «единство разговорного языка и письма») — экзотический элемент, который уже давно стал частью современной японской литературы. Далее мы увидим, что подобные стилистические неясности, а также загадочная природа порожденного ими женского архетипа могут быть связаны с практикой, эстетикой и идеологией перевода, которые сыграли центральную роль в формировании японской литературной современности.

Оглядываясь назад, можно сказать, что риторика языковой прозрачности, которая служила отличительным признаком разъяснительного дискурса о *гэмбун-итти*, приобрела вид так называемой наивности, от которой трудно избавиться. Но приписывать такую же наивность реальным практикам, породившим этот новый стиль, каким бы заманчивым он ни был, повлекло бы определенные риски. Поступить так — значит, ошибочно предположить, что сами писатели каким-то образом не смогли осознать всю сложность языковых условий, в которых они работали. Подобный шаг фактически превратил бы их не в осознанных создателей, а в невольных жертв письменного языка, которые с трудом воспроизводят дискурсивный разрыв между Западом как текстом и всем остальным как исходником. Иными словами, это все равно что рассматривать современного японского писателя как колонизированного дикаря, которого можно классифицировать как продукт «урока письменности», полученного от западных мастеров [Celestin 1996: 220], или просто как отражение

«самого Запада, каким его видят и воспроизводят на практике иные» [Taussig 1993]. Какими бы грубыми ни казались эти термины, они точно отражают корыстную самонадеянность, которая поддерживает иерархический набор бинарных оппозиций, противопоставляющих перевод — источнику (оригинальности), стиль — подражанию и экзотическое «иное» — западному «я».

Следующие главы рассматривают взаимосвязанные методы гендерной репрезентации, перевода и стилистических инноваций, с помощью которых три ключевые фигуры современной японской художественной литературы и театра — Фтабатэй Симэй, Таяма Катай и Симамура Хогэцу — преодолели языковой разрыв, в условиях которого они работали. Как покажет практический текстовый и контекстуальный анализ, специфическое сочетание этих методов в литературе Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912) представляет собой серьезный вызов для идей, косвенно связанных с этими терминами: репрезентация (народный реализм), перевод (подражание) и стиль (оригинальность). Хотя роковая женщина западного типа, безусловно, возникла как часть хорошо известного нам исторического движения в сторону «современного реализма» — сомнительное обозначение набора миметических практик, не свойственных японской литературе — она также периодически присутствует в текстах, особенно посвященных спорному статусу современного литературного языка, существующего на страницах произведений в качестве метапоэтического образа как надежды, так и угрозы *гэмбун-итти*. Какая существует связь между языком и реальностью, если представленный объект является не только положительной социальной идентичностью (как, например, образ школьницы Мэйдзи, на котором основаны многие западные женские персонажи), но также (что, возможно, даже более важно) воплощением глубоко укоренившегося подозрения в отношении невыполнимых обещаний самого народного языка, которое затаили те писатели, которые являлись его самыми страстными защитниками и практиками? И что происходит с нашим представлением о подражании и оригинальности, если художественный перевод признается одним из ключевых источников стилистической самобытности

конкретного языка, а не просто бледной производной «оригинального» текста?

С чем нас заставляют столкнуться эти вопросы, так это с господством письменного языка в формировании современной японской литературы — не только как материального носителя, но и как объекта метанарратива о языковом злоупотреблении, которое придает роковой женщине западного типа особый резонанс. В своей радикальной оценке идеи самовыражения, когда-то доминирующей в критических подходах к современной японской литературе, Кодзин Каратани прочно поместил движение *гэмбун-итти* в сферу фоноцентризма — восприятия письменного языка как производного от разговорного, что Жак Деррида определил как центральный элемент в западной традиции [Karatani 1993]. С тех пор много пристального внимания было уделено документированию, анализу и деконструкции эфемерности человеческого голоса, то есть внутренней сущности как основы национальной литературы. Тем не менее с точки зрения реальной практики литературные переводы, сочинения и эстетические суждения, которые сформировали канон современной японской литературы, также были обусловлены безусловным преувеличением экзотической ауры западного народного текста, который тем самым достигает возвышенного статуса, больше похожего на логос (голос), чем на фонос (звук)². Попытка уловить эту ауру в современном японском народном жанре явно препятствовала безупречной работе фоноцентризма, особенно в период становления, прежде чем *гэмбун-итти* прочно утвердился как очевидная форма самовыражения. Призыв «сирены» западной народной литературы заключался не только в соблазнительной привлекательности голоса современного субъекта, чем он и являлся, но и в необычной красоте, возникшей в процессе привязки японской народной литературы как к японской же разговорной речи, так

² Это условие уже предложено в анализе *гэмбун-итти* Каратани, а конкретно в его утверждении о том, что «*Маихимэ*» Мори Огая в отношении к западной языковой структуре на самом деле представляет собой прогресс, а не деградацию стиля *гэмбун-итти* [Karatani 1993: 49–50].

и к экзотическому западному тексту. Чувство предательства, представленное в образе роковой женщины западного типа, можно рассматривать в качестве желания заполнить пробелы между японским разговорным языком, литературным языком и экзотическим западным текстом, который способствовал развитию *гэмбун-итти*.

Почему *westernesque*?

Westernesque, или «западноватый», — это неологизм, который я создала, чтобы обозначить отдельную линию так называемых роковых женщин в современной японской художественной литературе. Сами по себе не «западные» этнически и культурно, но отличающиеся внешностью, манерами, образом жизни, поведением и мышлением, которые в японском контексте ассоциировались с Западом, эти женщины появляются в литературе как оболстительные воплощения культурной ассимиляции Японии и современного Запада. Более привычные, чем непосредственные представительницы далекого мира, но обладающие флером экзотики, который выделял их среди других образов японской женщины, отвечающим установленным гендерным стандартам, «западноватые женщины» взяли на себя значимые роли роковых женщин в культовых произведениях современной японской литературы.

Без сомнения, самой известной из таких фигур является Наоми в «Любви глупца» Танидзаки Дзюнъитиро (переведено на английский как «Наоми», 1925): молодая женщина, которая невольно привлекает главного героя-рассказчика своим «западноватым» именем, что в итоге трансформируется в сознательно рассчитанное проявление западности, приводит к сексуальному порабощению мужского персонажа и обеспечивает ее сексуальную свободу. В контексте Токио 1920-х годов Наоми предзнаменовала появление «Современной девушки»: городского феномена, широко обсуждаемого в средствах массовой информации того времени, который продолжает очаровывать как историков культуры, так и общественное воображение. Если рассматривать

ее в рамках общей траектории истории современной японской литературы, она также претендует на место в так называемой генеалогической линии, восходящей к «Новой женщине эпохи Тайсё», которая разделяла с «Современной девушкой» выдающуюся способность олицетворять самым провокационным образом последний виток в японской современности.

Хотя между «современной девушкой эпохи Сёва», «Новой женщиной эпохи Тайсё» и «школьницей эпохи Мэйдзи» существуют весомые различия, термин *westernesque* стремится объединить эти три разных типа в одну семью. Такие слова, как *хайкара* («высокий воротник») и *батакусай* («пахнущий маслом»), также используются для описания подобных женских персонажей в японском языке, но каждое из них имеет свой особый смысл и историческое значение. Возможно, наиболее близким к собирательному образу женщины западного типа является термин *атарасии онна* («Новая женщина»), ставшего известным в период Тайсё, но часто используемого для обозначения всех женщин, считавшихся «новыми» в свою эпоху. Вместо того чтобы полагаться на существующие термины, каждый из которых тесно связан с отдельными культурными эпохами Японии, я решила создать новую категорию, «западноватый», чтобы подчеркнуть связь между женщинами, экзотической аурой западности и неуловимым авангардом японской современности, что сохранялся на протяжении всех трех эпох.

«Западноватый» почти приравнивается к значению японских *хайкара* и *батакусай* в том смысле, что эти слова относятся конкретно к *западности* японцев, а не просто к чему-то западному. В английском языке, конечно, есть слово, описывающее западность выходцев из других стран: *westernized*, или «вестернизированный». Некоторым этот термин даже может показаться более понятным английским вариантом японских прилагательных. Однако между данными терминами есть существенные различия в нюансах. Самый простой способ понять эти различия — рассмотреть, какие функции выполняют слова в японском языке. Японский перевод слова «вестернизация» представляет собой китайский бином *сэйё-ка*, где *сэйё* означает «Запад», а *ка* —

суффикс, эквивалентный по функции латинскому «-изация». Чтобы преобразовать это слово в прилагательное «вестернизированный», необходимо присоединить пассивную форму глагола «делать» в прошедшем времени: *сэй-ка сарэта*. Этот вполне дословный японский перевод подчеркивает тот факт, что прилагательное «вестернизированный» автоматически ставит измененный объект в пассивное отношение к неопределенному субъекту, вызывая таким образом вопрос: кто занимается вестернизацией? То есть кто или что является субъектом этого уже совершённого акта? Можно предположить: только сам Запад и стал бы этим *субъектом*. Возможно, это устоявшееся мнение является причиной того, что термин «вестернизированный» в японском выражении так редко используется для описания людей, поскольку он полностью обезличивает описываемого. Примечательно, что когда Цубоути Сёе в качестве редкого исключения из этого правила использовал термин *сэйёка* для описания своего друга Фтабатэя Симэя, он добавил активное прошедшее время глагола *суру* (*сита*), указывая на то, что Фтабатэй был одновременно субъектом и объектом этой трансформации. Наиболее точным переводом его употребления на английский был бы «Фтабатэй, который вестернизировал себя». С позиции общеупотребительных выражений можно сказать, например, что государственное образование было вестернизировано Мори Аринори, первым министром образования Японии, но самого Мори нельзя было бы назвать вестернизированным человеком. Ключевое слово здесь — *хайкара*. В то время как *вестернизация* подразумевает полный процесс трансформации, *хайкара* и *батакусай* просто описывают конкретные аспекты. Таким образом, последние преобладают в качестве прилагательных, выбранных для обозначения личностного пространства, делая отсылку к поведению, личным вещам, одежде, мышлению и образу жизни.

Другая проблема заключается в том, что слово *вестернизированный* предполагает однозначное понимание чего-то западного. Конечно, предпринимались неоднократные попытки определить содержание этого многозначительного термина, но лишь неко-

торые смогли выдержать критику культурного эссенциализма. В противовес этому термину, слово *westernesque* ограничивается представлением о том, что казалось достаточно абсолютно западным, чтобы удостоиться особых упоминаний в японском контексте в определенные моменты времени. Например, современному читателю может быть не совсем понятно, почему такой персонаж, как Минэко в «*Сансиро*» Нацумэ Сосэки (1908), должна восприниматься окружающими ее мужчинами как «женщина Ибсена», но тот факт, что ее видели именно такой, характеризует ее как женщину западного типа. Именно поэтому я считаю, что данный термин предлагает достойную альтернативу идее, заложенной в слове «вестернизированный».

Почему роковая женщина западного типа?

В большинстве своем характерные черты, которые выявляют такие определения, как *хайкара* и *батакусай* в японском контексте, продиктованы изменчивостью вкуса и восприимчивости. Таким образом, использование этих слов не может быть сведено к простому бинарному разделению на «западное» и «японское». Кроме того, часто возникает заметная разница в использовании данных терминов для описания мужчин и женщин. Например, слово *хайкара*, впервые появившееся в печати в 1900 году, изначально было уничижительным эпитетом для самовлюбленных снобов-западников. В 1901 году в статье в газете «*Коккэй симбун*» («Юмористическая газета») некоторые характеристики *хайкара* перечислены как «полные претенциозности и жеманства; восхваляющие Запад и очерняющие Японию; использующие импортные товары во всех сферах жизни; при каждом вздохе цитирующие примеры из-за границы; употребляющие иностранные слова не к месту» [Yonekawa 1997: 21–31]. Однако несколько лет спустя то же самое слово стало обозначать положительную особенность у женщин, особенно у школьниц. В статье «*Сюми*» («Вкус») 1907 года, посвященной разновидностям женской красоты, обозреватель использует слово *хайкара* для обозначения прелести, свойственной школьницам [Mizuno 1907: 9–10]. Подоб-

ную тенденцию можно наблюдать и в ранние годы периода Сёва, когда растущая популярность образа «современной девушки» в СМИ резко контрастировала с судьбой «современного юноши», персонаж, представленный в изданиях того времени как безжизненный, если не поверхностный и пижонский [Silverberg 1991]. (Что касается «Новой женщины эпохи Тайсё», то здесь не было четко выраженного мужского эквивалента, о котором можно было бы говорить.)

Ценность, придаваемая аспекту «западноватости», меняется в зависимости от пола не только в средствах массовой информации, но и в литературе. В последней *westernesque* как эстетическое достоинство относится почти исключительно к женским персонажам. Краткий список таких персонажей мог бы включать Осэй из «Укигумо» («Плывущее облако») Фтабатэя Симэя, недавнюю школьницу, которая читает либеральный образовательный журнал для женщин «Дзёгаку дзасси» («Образовательный журнал для женщин»), носит шаль и очки и собирает волосы в пучок в западном стиле (*сокухацу*); Ёсико в «Футоне» («Постель», 1907) Таямы Катая, выпускницу христианской школы для девочек с «высоким воротником» в Кобэ, которая читает западные романы, пишет в современном народном стиле и свободно общается с мужчинами; Минэко в «Сансиро» Нацумэ Сосэки, еще одну ученицу христианской школы, чья, очевидно, кокетливая манера поведения озадачивает окружающих ее мужчин; Ёко в «Ару онна» Арисимы Такэо («Женщина», 1919), очень уверенную в себе и сексуально раскрепощенную разведенную женщину; Юмико/Аки-ко в «Асакуса курэнайдан» Кавабаты Ясунари («Веселые девушки из Асакуса», 1929), жительницу района Асакуса, чьи намеренные изображения для публики разных полов и культур оказываются буквально роковыми; и упомянутую ранее Наоми у Танидзаки.

Несмотря на то что качества, выделявшие женских персонажей как «западноватых» в современной художественной литературе, делают их вожеленными символами эпохи для преследующих их мужских персонажей и авторов-мужчин, которые их создают, характеристики, заслуживающие особого внимания в мужских

персонажах, как правило, уходят в пародийный аспект. Если французский суффикс в *westernesque* отражает позитивно экзотическую привлекательность женщин с высокими воротниками, то, возможно, насмешливый тон псевдозападности был бы более подходящим для описания такого же мужчины.

Одним из наиболее запоминающихся примеров псевдозападного мужчины является Сэки Кинъя, главный герой романа Огури Фуё «Сэйсюн» («Юность», 1905). Основным подтекстом этого произведения является «Рудин» Ивана Тургенева, который пользовался широкой популярностью и с восторгом принимался читательской аудиторией в Японии после перевода Фтабатэя Симэя («Юкикуса», 1897). Являясь первым романом, посвященным тем, кого Накамура Мицуо назвал «японскими ницшеанцами» — растущей тогда группой представителей интеллектуального класса, — «Сэйсюн» в свое время также пользовался успехом у критиков и публики. Хотя тема романа обеспечивала ему восторженный прием в краткосрочной перспективе, пустая карикатура его главного героя на юношеские западнические претензии, как отметил Накамура, бросила длинную темную тень на его литературное будущее [Nakamura 1994 [1950]: 13–18]. Сэки Кинъя — многообещающий последователь *синтайси* (Новой поэзии), который страстью слов приводит в восторг молодых женщин. Как и Рудин, Кинъя — красноречивый оратор, способный тронуть сердца других, но неспособный воплотить свои слова в действие. Однако то, что отличает Кинъю от Рудина, — это его осознанная идентификация с вымышленным персонажем Тургенева. Он не просто пародия на оригинального Рудина, а карикатура на пародийное обожествление Рудина в Японии того времени. Здесь задействовано два вида пародии: во-первых, нарочитая пародия на Рудина автора «Сэйсюн»; во-вторых, непреднамеренная пародия на Рудина, разыгранная главным героем романа. Именно это побудило современных читателей выражать недовольство тем, что Фуё не испытывает должной симпатии к главному герою и что заставило более поздних критиков прийти к выводу, что «Сэйсюн» слишком поверхностен, чтобы считаться чистой литературой.

Какую эстетическую формулу предлагает тот факт, что «западноватые» мотивы приобретают экзотическую ценность для женщин и вызывают иронический смех над мужчинами? Прежде всего разберемся: какова основная связь между экзотикой и пародией?

От пародийности к экзотичности: спектр очевидных различий

Поскольку пародия почти синонимична подражанию, нет ничего удивительного в том, что мы видим связь между ней (пародией) и западным сентиментом в японском контексте. Достаточно просмотреть несколько первых журналов комиксов эпохи Мэйдзи, чтобы понять следующее: принятие западных обычаев и взглядов предоставило обширный материал для пасквильантов того времени. Исходя из приведенных ранее примеров, мы видим, что женщины, «находящиеся под влиянием» западной материальной и интеллектуальной культуры, не смогли избежать пристального взора карикатуриста.

В то время как современные японцы умели пошутить над той потерянностью, что была вызвана стремительными социальными изменениями, которые они переживали, один известный европеец счел принятие японцами западных манер пародией в ее самом жалком виде. В статье о японских женщинах Пьер Лоти описывает первый бал в Рокумэйкане с неприкрытым отвращением:

Первый бал в европейском стиле, который прошел в самом центре Токио, был поистине цирком во всей его красе. Видел молодых девушек в белом муслине и в длинных перчатках, которые держали молочно-белые самоучители танцев; с натянутыми улыбками они сидели на стульях, а затем, хоть наши ритмы им совершенно незнакомы и, должно быть, ужасно тяжелы для их слуха, они танцевали польку и вальс в общем точном темпе под песни из оперетт...

Это раболопное подражание, конечно, веселит иностранных прохожих, но, по сути, оно показывает отсутствие вкуса у этого народа, а тем более полное отсутствие национального достоинства [Loti [1890] 1896: 236–237].



Рис. 1. *Марумару тимбун*, 14 ноября 1885 г. «Японское изложение общественных обычаев и нравов. Оно настолько необычно [грамматика сохранена] и хаотично, что представляет для нас полную загадку». Парные контрасты японских и западных обычаев варьируются от манеры сидеть (верхний левый угол) и военной формы одежды (верхний правый угол) до женской одежды (чуть левее от центра) и танцев (нижний правый угол). Любезно предоставлено Архивом истории японской анимации, Тиба

Судя по всему, Лоти не разделял самобытное восхищение японок «западноватыми» мотивами. Без сомнения, он предпочел бы увидеть чисто восточное представление, в котором японки в национальной одежде исполняют традиционный танец — короче говоря, ту женщину, которую он создал в «Госпоже Хризантеме». Что оттолкнуло Лоти, так это отсутствие экзотической привлекательности, то есть чистого отличия, в этой сцене. Если подражание граничит с пародией, экзотика обычно ищет противоположное себе: ту уникальность, отличительные черты которой не ослабляются простой имитацией.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru