

Японские исследования. 2020. № 3. С. 6–20.

Japanese Studies in Russia, 2020, 3, pp. 6–20.

DOI: 10.24411/2500-2872-2020-10017

## Идеал женщины в творчестве Танидзаки Дзюньитиро (1886–1965). Переосмысление взглядов на национальную культуру

М.Г. Селимов

*Аннотация.* Данная статья посвящена взглядам писателя Танидзаки Дзюньитиро на японскую эстетику через образы идеальных женщин в знаковом для литератора произведении «О вкусах не спорят» (蓼食ふ蟲, *Tadэ ку: муси*, 1929). Роман выходил сериями на протяжении двенадцати месяцев в газетах «Токё: нитинити симбун» (東京日日新聞) и «Осака майнити симбун» (大阪毎日新聞) с 1928 по 1929 г. Это произведение является рубежным, ибо маркирует переход от раннего творчества писателя, когда он восхищался западной культурой, идеалом для которого была «новая японка», следовавшая веяниям западной моды, к позднему, когда национальная самоидентификация писателя вышла на передний план. Осознав, что тот родной уникальный мир, в котором он прожил всю жизнь, может исчезнуть, Танидзаки Дзюньитиро влился в дискурс того времени со своими представлениями о прекрасном. Он использовал литературу как инструмент для их распространения, формирования национальных идей. Однако вопрос национального для писателя был сугубо эстетическим. В романе «О вкусах не спорят» нашла отражение как личная драма писателя – сложные отношения с первой женой Тиёко, так и первая попытка продемонстрировать потерю интереса к западной эстетике через потерю главным героем интереса к собственной жене – приверженке западных взглядов на жизнь. В 1931 г. в своём эссе «Любовь и сладострастие» (恋愛及び色情, *Рэнъай оёби сикидзё*), в котором писатель призвал японцев пересмотреть свои взгляды на традиционное мирозерцание, он недвусмысленно заявил, что описывал в романе «О вкусах не спорят» собственные представления, свой новый женский идеал – «женщину-куклу», прообразом которой является идеальная красавица прошлого. Роман вписывается в общую тенденцию конца 20-х годов XX века, когда во всей японской культуре наблюдался «возврат к истокам». Это также объясняется усталостью от комплекса неполноценности, который Япония испытывала по отношению к Западу в течение длительного времени.

*Ключевые слова:* Танидзаки Дзюньитиро, роман «О вкусах не спорят», японская национальная культура, образ идеальной японки, женская красота в Японии.

*Автор:* Селимов Мазай Гаджимагомедович, аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (адрес: 121069, Москва, ул. Поварская, 25а). ORCID: 0000-0001-6937-0948; E-mail: mazay\_sv@yahoo.com

## The ideal woman in Tanizaki Jun'ichirō's (1886–1965) works. Rethinking views on national Japanese culture

M.G. Selimov

**Abstract.** This paper focuses on Tanizaki Jun'ichirō's views on Japanese aesthetics through the images of ideal women in the writer's landmark work *Each to His Own* (蓼食う虫, 1929). This novel was being serialized during twelve months in the newspapers *Tōkyō Nichinichi Shimbun* and *Ōsaka Mainichi Shimbun* from 1928 to 1929. The novel is a milestone, for it marks Tanizaki's transition from the “early creative work”, when he admired Western culture and his ideal woman was a “modern girl”, a follower of Western culture, to the “late creative work”, when Tanizaki Jun'ichirō's national identity came to the fore. Having realized that the unique home world in which he had lived his whole life might disappear, Tanizaki Jun'ichirō joined the discourse of that time with his ideas of beauty. He used his literature as a tool to disseminate his ideas and to shape national concepts. However, the national question was just purely aesthetic for the writer. The novel reflects both the writer's personal drama – a rather complicated relationship with his first wife Chiyoko – and his first attempt to demonstrate the loss of interest in Western aesthetics through the protagonist's loss of sexual attraction to his West-oriented wife. In his essay “Love and Sensuality” (恋愛及び色情, *Ren'ai oyobi shikijō*) written in 1931, in which Tanizaki Jun'ichirō invited the Japanese to rethink their views on the traditional conception of life, he clearly stated that, in *Each to His Own*, he described his own philosophical ideas and his new feminine ideal of a “doll-like” woman of the past. The novel fits into the general trend of the late 1920s, when the whole Japanese culture had a tendency of a ‘return to Japan’. This is also due to the fatigue caused by the inferiority complex towards the West from which Japan had been suffering for a long time.

**Keywords:** Tanizaki Jun'ichirō, *Each to His Own*, Japanese traditional culture, image of an ideal Japanese woman, female beauty in Japan.

**Author:** *Selimov Mazay G.*, graduate student of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (address: 25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation). ORCID: 0000-0001-6937-0948; E-mail: mazay\_sv@yahoo.com

В Японии конца XIX века встал ряд вопросов, затрагивающих в том числе и телесный облик обитателей островного государства. Первоначальное желание японцев преобразиться, стать европейцами впоследствии из-за дискриминации и ксенофобии со стороны западного мира, сменилось на националистическую риторику: вернуться к корням, сохранить традиционные представления о прекрасном.

Изучение национального и привнесённого в японскую литературу конца XIX и начала XX века – крайне значимый вопрос, ибо в обществе постоянно происходят процессы переосмысления эстетических ориентиров прошлого с оценкой настоящих и формированием будущих. В японской литературе начала XX века столкновение с Западом привело к появлению неоднозначных и противоречивых взглядов не только на прошлое Японии, но и на актуальное настоящее. Словесность, газеты, глянцево-журналы, кино стали диктовать и формировать новые каноны женской красоты. Писатель Танидзакэ Дзюньитиро влился в этот дискурс со своими представлениями о женском идеале.

Писателю, который в начале своего творческого пути испытал сильное влияние западной культуры, удалось избежать вторичности. Он не просто заимствовал типы «западных роковых женщин», а впервые в новой японской литературе стал синтезировать их с японскими представлениями для создания уникальных для новой Японии архетипов. Поиски женского идеала привели Танидзаки Дзюнъитиро во второй половине его творческого пути к образу традиционной японской красавицы, чьей неповторимости он посвятил многие сочинения. Роман «О вкусах не спорят» (蓼食ふ蟲, *Tadэ ку: муси*, 1929)<sup>1</sup> стал первым произведением автора, где впервые прозвучала национальная риторика, разделившая его писательскую карьеру на «до» и «после». Актуальность изучения взглядов Танидзаки Дзюнъитиро на женские образы в японской культуре определяется тем, что в работах писателя представлена проблематика, которая волновала японское общество. Образы идеальных женщин в творчестве автора отражают сложные идейные искания времени, в которое ему пришлось жить.

### Рост национального самосознания писателя Танидзаки Дзюнъитиро

В 1868 г. в Японию, более чем на 250 лет до этого полностью закрытую от всего остального мира, проникает западная культура, которая изменяет привычный порядок и устои, сказываясь на всех сферах жизни обитателей островного государства. Япония начала стремительно менять курс и вестернизироваться. Просветители «нового поколения» требовали радикальных перемен, звучали призывы отказаться от китайских иероглифов и перейти на латиницу. Страна оказалась на пороге утраты собственной культурной идентичности. В этой обстановке новое правительство решило направить все свои усилия, в первую очередь, на формирование японской нации.

Известный отечественный японовед А.Н. Мещеряков пишет: «Одним из главных последствий правления эпохи Мэйдзи стало появление на свет японской нации. Без этого Япония не смогла бы конкурировать с Западом. Японская нация была сконструирована всего за несколько десятилетий под непосредственным европейским влиянием» [Мещеряков, 2012, с. 6]. Осознание себя единой нацией, резкий рост социальных и интеллектуальных факторов, а также знакомство с западными образцами современной мысли привели к тому, что в умах многих политических деятелей, деятелей культуры и исторической науки стало зарождаться национальное самосознание.

Значительного развития оно достигло в конце 20-х годов XX века, когда во всей японской культуре наблюдалась тенденция «возврата к истокам» собственной культуры. Писатель Танидзаки Дзюнъитиро, который до 1926 г. восхищался Западом, для которого «новая японка» с западными взглядами была идеалом, ощутил такую потребность к концу 1920-х годов, когда осознал возможность исчезновения былого, привычного уклада жизни.

Значимым событием для писателя явилась утрата прежнего Токио – родного города Танидзаки – после Великого землетрясения Канто (関東大震災, 1 сентября 1923 г.). В своём

---

<sup>1</sup> «О вкусах не спорят» (яп. 蓼食ふ蟲, англ. *Some prefer nettles*, 1929) – роман Танидзаки Дзюнъитиро, который публиковался с 1928 по 1929 г. в газете. Дословно роман переводится «Жуки, которые едят перечную траву», русский эквивалент «蓼食う虫も好き好き» – «О вкусах не спорят», англ. «Each to his own». Американский переводчик Эдуард Сейденстикер придумал собственное оригинальное название «Some Prefer Nettles» («Некоторые предпочитают крапиву»).

эссе «Вспоминая Токио» (東京をおも う, *To:kjō:-o omoу*, 1934) писатель признаётся: «Теперь, когда Токио выглядит как западный город, мне всё больше и больше не нравится Запад. Вместо того, чтобы с надеждой смотреть на Токио будущего, я с тоской вспоминаю о Токио, в котором прошло моё детство» [Санина, 2015, с. 391].

Это событие запустило механизм роста национального самосознания писателя посредством обращения его к прошлому, воспоминаниям о детстве. Американский философ и один из самых влиятельных теоретиков национализма Ганс Кон (1891–1971) пишет: «В человеке существует естественное стремление — под «естественным стремлением» мы подразумеваем тенденцию, порожденную социальными условиями в доисторические времена и кажущуюся нам естественной — любить то место, где он был рождён или провёл детские годы; любить его окрестности, климат, очертания холмов и долин, рек и лесов. Мы все подвластны этой безграничной силе привычки, и, даже если нас притягивает неизвестное и влекут перемены, мы находим покой в умиротворяющем мире привычного. Легко себе представить, что человек отдаёт предпочтение именно своему языку как тому единственному, который он полностью понимает и который ассоциируется у него с «домом». Он предпочитает родные обычаи и родную пищу чужим, кажущимся ему непонятными и неудобоваримыми» [Кон, 1965, 29].

Танидзаки Дзюнъитиро начал использовать художественную литературу в качестве инструмента для формирования и распространения национальных эстетических идей. В 1931–1935 гг. он выпустил серию эссе («Любовь и сладострастие», «Похвала тени», «Вспоминая Токио» и др.), в которых воспевал традиционное, противопоставлял его западному, в частности, это касалось канонов женской красоты.

Однако одной из первых работ писателя, в которой он завуалированно рассказал о своих новых предпочтениях и запустил процесс поиска нового женского идеала, стал роман «О вкусах не спорят». Произведение во многом является автобиографичным: в нём повествуется история несчастного в браке токийца с довольно поверхностными западными вкусами, который против своей воли вдруг обнаруживает, что его перестала интересовать собственная жена. Герой испытывает мучительную неуверенность по этому поводу и старается определиться. В процессе развития сюжета романа главный герой понимает, что тяготеет к национальной культуре и традиционным «безликим женщинам». В этом произведении нашла отражение личная драма писателя – сложные отношения с первой женой – экс-гейшей Исикава Тиёко (石川千代子), на которой писатель женился в 1915 г. Вскоре Танидзаки заявил, что их брак был ошибкой [Кин, 2003, с. 8].

В 1917 г. Танидзаки увлёкся младшей сестрой своей жены по имени Сэйко (せい子), также известной под сценическим псевдонимом Хаяма Митико (葉山三千子, 1902–1996). Она была полной противоположностью Тиёко: обладала нетипичной для японок внешностью и поведением, была весёлой, открытой и жизнерадостной. Проводя время с ней, Танидзаки познал многие западные «обыкновенения». Сэйко обучала его западным танцам, он пытался играть на гитаре, носил западные костюмы и гордился тем, что не снимает обувь на протяжении целого дня, готовился к поездке в Европу [Кин, 2003, с. 11]. Сэйко стала его музой. Танидзаки написал для неё сценарий комедии «Любительский клуб» (アマチュア倶楽部), в которой она сыграла главную роль. Их любовь писатель запечатлел в произведении «Любовь глупца» (痴人の愛, 1924), в котором Сэйко стала прообразом Наоми.

В романе «О вкусах не спорят» отражён любовный четырёхугольник, возникший между Танидзаки, сёстрами Исикава Тиёко и Сэйко, и литератором Сато Харуо (佐藤春夫, 1892–1964). В 1930 г. Танидзаки Дзюнъитиро развёлся со своей женой, которая впоследствии вышла замуж за Сато Харуо. По воспоминаниям Сато, брак Танидзаки был похож на брак главного героя романа «О вкусах не спорят»: «Танидзаки не имел претензий к своей жене, она просто не интересовала его физиологически. Его несчастье накапливалось, пока не вылилось в роман» [Сейденстикер, 1995, с. 5].

Однако за личной драмой, которая отчётливо прослеживается в произведении, скрывалась не только первая попытка Танидзаки Дзюнъитиро завуалированно продемонстрировать собственную потерю интереса к западной эстетике, растущую привязанность к традиционной Японии, но и желание показать изменение современной ему реальности – глобального поворота страны в ровно противоположном от Запада направлении.

### Роман «О вкусах не спорят»

Роман «О вкусах не спорят» посвящён проблеме противоречия в понимании эстетики двух противоположных миров – западного и восточного. С первых строк произведения мы узнаём о том, что Канаэмэ – главный герой – альтер-эго писателя, теряет интерес к собственной жене Мисако, олицетворяющей Запад. Его более не заботит всё новое, что готова предложить ему европейская цивилизация: новые наряды, парфюмерию, косметику, с помощью которых Мисако пытается вернуть расположение мужа. Однако герой начинает ощущать их близость лишь в те моменты, когда Мисако помогает ему нарядиться в кимоно. Лишь она знала, как правильно подобрать костюм и помочь ему одеться. В такие моменты Канаэмэ ощущает особую близость со своей женой: «Сегодня как никогда отчетливо ощущалась крайне удивительная и противоречивая связь между супругами, когда она стояла позади него, помогая ему надеть нижнюю рубаху под кимоно, поправляя ворот»<sup>2</sup> [Танидзаки, 1951, с. 12]. Танидзаки Дзюнъитиро подчеркивает, что потеря интереса протагонистом к собственной жене – современной токийской женщине – связана не с её внешним обликом, который в традиционном японском обществе, по мнению писателя, не имел значения: «Женщины прошлого были безликими красавицами сокровенных пространств» [Танидзаки, 1998, с. 128], а в несоблюдении ею традиционного уклада жизни, во время проявления элементов которого она начинает полностью устраивать его как жена. Танидзаки Дзюнъитиро в последующих своих работах в качестве одного из преимуществ японской женщины перед европейкой будет указывать именно её этикетное поведение, желание оставаться безликой тенью мужчины.

Противостояние национального и привнесённого мы наблюдаем и в следующей сцене, эпизоде приобщения Канаэмэ к традиционной культуре в осакском театре кукол *Бунраку*. Там он знакомится с Охиса, возлюбленной пожилого отца Мисако, приверженца традиционных взглядов. Она обладает кротким нравом, немногословна и по-киотоски вежлива, что вызывает у жены Канаэмэ Мисако негативные чувства: она считает поведение Охиса наигранным. Танидзаки сравнивает её с бойкой токийкой Мисако, которая является противоположностью традиционной женщины. Когда Мисако находится рядом с пожилым

---

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод романа «О вкусах не спорят» принадлежит автору статьи.

отцом, то не испытывает дочерней почтительности по отношению к нему, наоборот, считает его старым развратником.

Мисако угнетает не только поведение отца и его молодой спутницы Охиса, но и старый театр: «Я останусь лишь на один акт и поеду домой», – говорит она [Танидзаки, 1951, с. 22]. Каманэ же, напротив, прозревает и начинает испытывать тёплые чувства к старику, Охиса и всему происходящему вокруг. В нём просыпается горечь давно минувших дней, когда он играл с матерью в центре старого Токио и она водила его в театр: «Когда он вошёл в театр, гладкое и прохладное дерево под его ногами было всё таким же, как в детстве. Если задуматься, старые театры обладают удивительно холодной атмосферой, когдаходишь в них. И как ясно по сей день он вспоминает это ощущение прохлады, словно пронизывающей мяты, скользящей сквозь подол и рукава кимоно; этот холодок волнующий и приятный, совсем как та свежесть ранней весной, когда любишь цветением слив; «Пьеса уже началась», – сказала мама, и он поспешил за ней с бешено бьющимся маленьким сердечком в груди [Танидзаки, 1951, с. 23]. Эти тёплые чувства, описываемые в романе, являлись ощущениями самого писателя. Танидзаки вспоминает в мемуарах «Детские годы» (幼少時代, Ё:сё: дзидай, 1955) те прекрасные мгновения, когда мать водила его на спектакли театра *Кабуки*: «Я помню, что после окончания пьес *Кабуки*, часто лил дождь, и мы возвращались домой на рикше. Возможно, поход в театр оставлял больше впечатлений в такие вечера. В качестве защиты от дождя рикши были покрыты колпаком, сделанным из ткани, напоминающей промасленные скатерти в китайских ресторанах. Полная темнота внутри этого колпака была обильной с запахом масла на ткани, аромата масла на волосах моей матери и сладкого, приторного запаха её одежд. Когда я вдыхал эти запахи и слушал, как дождь прерывисто барабанит по колпаку, образы и голоса актёров, которых я видел в тот день на сцене, звуки оркестров и музыканты на сцене снова и снова оживали в этом мире тьмы» [Танидзаки, 1988, с. 169–170].

Театр в жизни Танидзаки занимал особое место, он связывал писателя с матерью – первой женщиной, оставившей значительный след в его жизни. Ещё в детстве писатель задумывался: «когда я наблюдал сцены, в которых женщины, не столь уж отличающиеся по возрасту от моей матери, накладывали на себя руки, были заколоты собственными мужьями или расставались с любимым ребёнком, и всё это в попытке сохранить свою верность или целомудрие, я задумывался над тем, как бы поступила моя мать, окажись она в таком щекотливом положении?» [Танидзаки, 1988, с. 170]. Эти мысли занимали детский разум писателя, смешивались с действительностью и порождали другое измерение, в котором он испытывал сладостные страхи своих фантазий. И нерепрезентативный театр, такой как *Бунраку*<sup>3</sup>, действующий по своим собственным правилам, изобилующий яркими сценами, в которых в отличие от обыденной серости может произойти всё что угодно, где играет музыка, а на сцене оживают идеализированные «кукольные» люди прошлого, помогает Канамэ в переосмыслении взглядов на традиционную культуру.

Танидзаки сталкивает два противоположных женских образа – западный и восточный. В отличие от резкой, бестактной и невежественной приверженки Запада Мисако, которая считает чёрные зубы Охиса неэстетичными и по-варварски грязными, Охиса являет собой пример «традиционной» заботливой женщины: она заботится о комфорте Мисако,

<sup>3</sup> Бунраку – японский традиционный театр кукол эпохи Токугава (1603–1868).

заваривает чай в крохотной нише в стене, время от времени предлагая сладости и шёпотом пытаюсь поддерживать разговор с Мисако, которая с презрением смотрела на всё вокруг. Охиса следит, чтобы чарки мужчин не пустели. Сакэ, сладости, утварь, – всё привезено Охиса из Киото, она тщательно планирует каждый выход в свет. Её поведение трогает Канамэ, он отмечает, насколько прекрасна киотосская красота.

Писатель акцентирует внимание на том, что современные японские женщины под влиянием западных тенденций теряют свою элегантность, забывают о том, как нужно вести себя на публике. Старик интересуется косметичкой в руках дочери: «Хорошо, что косметички в моде в наши дни, и меня не заботит то, чем заняты люди, но мне не нравится, когда красятся на всеобщем обозрении, в этом нет изящества; на днях я отругал Охиса за то, что она взяла с собой косметичку». [Танидзаки, 1951, с. 35]. Мисако же в ответ ведёт себя так, как принято на Западе: достаёт губную помаду и водит ею по губам. Старик делает замечание: «Но это непривлекательно. [В моё время] порядочные дочери и жёны не занимались такими вещами на публике» [Танидзаки, 1951, с. 35]. Однако для Мисако это уже естественно, она приводит в пример знакомую даму, которая делает макияж на публике каждый раз, когда они обедают вместе. Данный эпизод демонстрирует не только полное отсутствие у «новой японки» принятых в обществе, частью которого она является, манер, но и дочерней почтительности – значимого элемента традиционного японского общества. В романе «О вкусах не спорят» Танидзаки Дзюньитиро укажет, что старик был приверженцем Кайбара Экиэн<sup>4</sup> и совершенствовал Охиса, следуя его учению, а уже в 1931 г. на страницах женского журнала «Фу:дзин ко:рон» (婦人公論) самолично выскажется, что пособием по наделению женского пола максимальным количеством «чувственности» является трактат Кайбара Экиэн «Великое поучение для женщин»<sup>5</sup>, который способствует формированию добродетельной женщины через воспитание девочек в духе конфуцианства.

Танидзаки также подчёркивает, что «новая японка», олицетворяющая Запад, неспособна к особой чувственности, так как она не замечает красоты традиционной культуры, и взор её затуманен инородной цивилизацией, а если что-то и видит, то совсем не то: «Я уже давно наблюдаю лишь за выражением лица сказителя-гидая<sup>6</sup>, этот господин очень потешный», – говорит Мисако [Танидзаки, 1951, с. 27]. Однако Канамэ, очарованный происходящим на сцене, всё больше погружается в мир «традиционной красоты»: «Я ничего не понимаю в гидая, но мне нравится кукла Кохару», – шепчет он сам себе [Танидзаки, 1951, с. 30]. Несколькими годами позже Танидзаки Дзюньитиро заявит, что вкладывал в Канамэ свои представления об образе идеальной женщины в традиционной японской культуре: «Когда-то в своём романе «О вкусах не спорят» я, описывая впечатления героя о спектакле театра Бунраку, написал: «...Когда он сконцентрировал своё внимание на этом, то не заметил кукловода; Кохару уже не была просто сказочным существом в руках Бунгоро:, она твёрдо стояла, жила на татами. Но она не производила впечатление, что её играет актёр. Байко: или Фукусукэ великолепны, но мы замечаем: «Это же Байко:! Это же Фукусукэ!», но эта Кохару

<sup>4</sup> Кайбара Экиэн (яп. 貝原益軒, 1630–1714) – конфуцианский учёный эпохи Токугава, наставления которого получили распространение вплоть до окончания Второй мировой войны

<sup>5</sup> «Великое поучение для женщин» – «Онна дайгаку» (女大学, 1716–1736) – трактат Кайбара Экиэн по воспитанию девочек, формированию добродетельных женщин.

<sup>6</sup> Гидая – певец-сказитель в японских театрах Бунраку и Кабуки.

была ни кем иным, как настоящей Кохару. Конечно, можно пожаловаться, что ей не хватало мимики актёра, но подумайте о том, что женщина из старого квартала красных фонарей не могла выражать свои чувства так же откровенно, как это было принято в *Кабуки*. Кохару, которая жила в эпоху Гэнроку, вероятно, была «кукольной женщиной». И даже если это не так, зрители хотели видеть не Кохару в исполнении Байко и Фукусукэ, а эту кукольную Кохару. Для людей прошлого идеальная красавица такова, что не выставляет свою индивидуальность напоказ, невероятно сдержанна, поэтому эта кукла точно соответствовала их требованиям, поэтому в то время сознательно избегали подчёркивания индивидуальности. Люди прошлого, вероятнее всего, представляли Кохару, Умэкава, Санкацу, Осюн, – всех их с одним ликом. В конце концов, разве эта кукла Кохару не была образом «женственности» в традиции японцев?» [Танидзаки, 1995, с. 133–134]. В своих размышлениях Танидзаки Дзюнъитиро пришел к выводу, что в силу различия с Западом взглядов на женщин, японцы должны воспринимать их красоту сквозь призму собственных культурных традиций, поэтому он стал выделять именно те уникальные черты, которые были слабо выражены или вовсе отсутствовали в западной традиции. Именно в «кукольности» женщин прошлого писатель искал очарование, которое крылось в их воспитании, направленном на подавление индивидуальности.

Канамэ замечает, что красота Охиса подобна красоте кукольной Кохару, она будто красавица, сошедшая с гравюр. Он осознаёт, что вкусы старика подчинены идеалу красоты периода Эдо (1603–1868), длившегося два с половиной столетия до начала реставрации Мэйдзи в 1868 г. Сам же Канамэ изначально противится принятию прошлого, объясняя себе это тем, что эдоская культура была насквозь окрашена грубостью купеческого сословия, и куда бы ни направился человек, он не мог скрыться от запаха рыночной площади. Канамэ, как и Танидзаки, – выходец из купеческой семьи, выросший в торговом квартале старого Токио, как и Танидзаки он теряет старый город после страшного землетрясения 1923 г., который впоследствии является ему в виде воспоминаний, вызывая тёплые чувства и тягу к прошлому.

До пробуждения этих национальных чувств Канамэ искал свой женский идеал в европейском наследии. Он искал божественные свойства, но никогда их не находил ни в самих женщинах, ни в европейском искусстве. Он лелеял смутную мечту: получить отказ и утопать в печали. Он искал в иностранной литературе, музыке, фильмах нечто такое, что могло бы хоть немного соответствовать, как он думал, его западным взглядам на женщин. Канамэ размышлял о том, что традиция поклонения женщине существует с незапамятных времен, и западный человек видит в женщине, которую любит, образ греческой богини и Девы Марии. Подобное отношение, как он подозревал, так сильно проникло в обычаи и традиции Запада, что оно автоматически находит своё выражение как в искусстве, так и в литературе.

В эссе «Любовь и сладострастие», в котором писатель впервые публично заявил о своих изменившихся взглядах на эстетику, в частности женскую красоту, Танидзаки практически дословно повторил эту мысль: «Для того чтобы возвысить японскую женщину, несущую на себе многовековые традиции, на один уровень с западной, необходимо работать как духовно, так и телесно на протяжении нескольких поколений: исключено, что этого можно достичь в пределах нашей жизни. В двух словах, это прежде всего красота западной фигуры, красота мимики и красота походки. Для того, чтобы приобрести духовное



совершенство, девочка должна была быть подготовлена телесно. На Западе, в древней Греции существовал культ красоты обнажённого тела, и по сей день европейские и американские города украшены статуями мифических богинь, поэтому не стоит удивляться, что женщины, выросшие в таких странах и городах, обладали развитым и здоровым телом, и для того, чтобы наши девушки достигли равной с ними красоты, нам необходимо впитать те же мифы, почитать их богинь, как своих, мы должны заимствовать и культивировать в нашей стране многотысячелетнее западное искусство. Сейчас я признаюсь, что в юности тоже был одним из тех, кто потворствовал таким несурзным мечтам, несмотря на то, что их невозможно реализовать – и это приводило меня в уныние»<sup>7</sup> [Танидзаки, 1995, с. 112–113].

Канамэ, как и Танидзаки, задумывался об отсутствии эмоциональной жизни у японцев, ощущении одиночества, того, что в Японии не существовало сильных женщин, способных властвовать над мужчинами как в эмоциональном, так и в физическом плане. Канамэ рассуждает, что средневековая придворная литература и драма феодальных эпох, за которыми стояла живая сила буддизма, заключали в себе нечто, что он, возможно, искал, но с приходом сёгуната Токугава и упадком буддизма всё это исчезло: «Женщины, изображаемые Ихара Сайкаку<sup>8</sup> и Тикамацу Мондзаэмон<sup>9</sup> – трогательные и мягкие, но хоть эти женщины и создавались стоящими перед мужчинами на коленях и утопающими в слезах, женщин, перед которыми мужчины преклонили бы колени и смотрели с почтением, не было. Поэтому Канамэ предпочитал фильмы, которые снимаются в Лос-Анджелесе, пьесам театра *Кабуки*. Воображаемый мир американского кинематографа, безостановочно создающий новую женскую красоту и заигрывающий с женщинами, являлся близким его представлением. Даже среди всего того, что он не переносил, он находил в токийских пьесах и музыке присутствие живого и изящного духа эдосцев, однако чрезмерно решительный *гидаю*, одержимый своим любимым делом периода Эдо, всегда казался ему непостижимым» [Танидзаки, 1951, с. 44–45]. Танидзаки Дзюньитиро и в самом деле в начале своей творческой карьеры, как и многие его сверстники, в той или иной степени мечтал о скорейшем появлении нового типа женщин, обладающего европейским характером и строением тела, но сам он в конечном счёте пришёл к выводу, что мечты часто не совпадают с действительностью. Тело японки отличалось от тела западной женщины по мнению писателя тем, что последние жили в другой культурной среде тысячи лет, поэтому сравнение недопустимо: в отношении японок необходимо применять иные эстетические критерии.

Однако в день представления *Бунраку* Канамэ не чувствует какого-либо отвращения. Он упивается не только музыкальным сопровождением, которое ранее считал гнетущим, но и царящей в театре атмосферой, в которой он видит игру света и тени, сравнивая её с ярким свечением Голливуда: «Если взглянуть на занавес, прикрывающий дверной проём, красный, словно киноварь, лакированный порог, стереотипную мизансцену, отгороженную низкой решётчатой перегородкой по левую сторону сцены, то можно почувствовать неприязнь к угрюмому мраку зловония нижней Ситамати, но в этой неприветливой темноте было что-то таинственное, напоминающее внутреннее помещение храма; тусклое свечение, которое

<sup>7</sup> Здесь и далее перевод эссе «Любовь и Сладострастие» принадлежит автору статьи.

<sup>8</sup> Ихара Сайкаку (1642–1693) – японский писатель-драматург эпохи Токугава.

<sup>9</sup> Тикамацу Мондзаэмон (1653–1725) – японский драматург эпохи Токугава.

источает старое изображение Будды, помещённое в ковчег-*дзуси*<sup>10</sup>. И это не тот яркий свет, который источают американские фильмы, а скорее еле заметный, который легко упустить из виду, спрятанный под пылью традиций веков и, несмотря на то, печально пульсирующий» [Танидзаки, 1951]. В своём знаменитом эссе 1934 г. «Похвала тени» (陰翳礼讚, *Инъэй райсан*), посвящённом трактовке взглядов на японскую эстетику, Танидзаки продолжит развивать эту тему.

Немаловажным фактором в переоценке взглядов на традиционную японскую культуру писателем стал Пекин, в котором он узрел старый Токио. Танидзаки Дзюнъитиро пишет: «Когда я в своё время бродил по ночному Пекину, подумал: «Вот это настоящая ночь! Я уже давно не видел, что такое ночной мрак!». Затем я вспомнил, как тягостно, неприятно, грустно и страшно было в детстве засыпать в те ночи под тусклым светом бумажной лампы, – меня переполнило чувство странной ностальгии. По крайней мере те, кто родился в десятых годах правления Мэйдзи (1877–1887), возможно вспоминают, что ночные кварталы Токио того времени напоминали пекинские» [Танидзаки, 1995, с. 130]. В романе «О вкусах не спорят» Танидзаки уже говорил об этом. Так, брат Канамэ, который жил в Китае, каждые два-три месяца возвращался в Японию и гостил у него. И каждый раз центральным вопросом их бесед был: «Когда состоится развод?». Развод Канамэ с Мисако – развод Танидзаки с Западом. «Китайский» брат пробудил в нём смелость найти выход из сложившейся ситуации. Более того, во время визитов кузена Таканацу Канамэ начинал испытывать ощущение контроля над собственной судьбой.

После развода герой желает сохранить за собой право видеться с отцом Мисако – пожилым человеком традиционных взглядов, который в какой-то момент становится ему близким. Так и Танидзаки, разойдясь с первой женой, сохраняет в своей жизни традиционализм, который был ему чужд когда-то, как и для Канамэ были чужды воззрения старика.

Посещая старика, Канамэ всё больше восхищается Охиса, чьей главной задачей было радовать пожилого мужчину, служить ему. Старик же в свою очередь обучает её традиционному этикетному поведению, приготовлению пищи, умению правильно одеваться, манерам и игре на традиционном музыкальном инструменте сямисэн. Охиса разрешалось смотреть лишь спектакли кукольных театров и принимать в пищу лишь японские блюда. Канамэ было сложно поверить в то, что Охиса могла довольствоваться только этим. Он восхищается её духом и выдержкой, приписывая их её киотосскому воспитанию.

Игра Охиса на сямисэне пробуждает в его памяти детские воспоминания: «В те дни ещё оставалось что-то такое в манере женщин из Ситамати<sup>11</sup>, что напоминало о последних годах периода Эдо: его мать любила заправлять рукава своего кимоно в тёплую погоду, а, например, тот факт, что девушка курит, не всегда являлся доказательством того, что она достигла зрелости» [Танидзаки, 1951, с. 138]. Звуки сямисэна оставили особый след в памяти Танидзаки. В своих мемуарах «Детские годы» писатель вспоминал, что когда он жил в Нихонбаси, то часто слышал игру на сямисэне певчей-*синнай*<sup>12</sup>, засыпая в объятьях своей няни. Танидзаки акцентировал внимание на звуках этого струнного инструмента и в других,

<sup>10</sup> Ковчег-*дзуси* – деревянное сооружение, представляющее собой модель переносного храма, внутри которого размещаются маленькие изваяния Будды и бодхисатв, сутры.

<sup>11</sup> Центральный район Токио, там располагался до войны район красных фонарей Ёсивара.

<sup>12</sup> Синнай – бродячие певчие-сказители, в основном напевающие истории о двойных самоубийствах.

более ранних сочинениях. В художественном произведении «Тоска по матери» (母を恋ふる記, 1919) он рассказал историю о сыне, играющем на сямисэне почившей матери, приходящей к нему во сне. А в произведении «Смутные воспоминания» (おろおぼえ, *Орообоз*, 1907) игра на сямисэне пробудила в его памяти счастье и тоску давно минувших дней. Звуки сямисэна большей частью связаны скорее всего не с тоской по матери или няне, а с идеей утраты идеализированного прошлого.

В поездке на остров Авадзи вместе со стариком и Охиса Канамэ проникается духом былой Японии, находит там то, чего столичный регион уже давно лишился: «Например, вот этот маленький городок, если не обращать внимания на линии электропередач и телеграфные столбы, раскрашенные рекламные щиты и витрины магазинов повсюду, то кругом можно было увидеть дома, словно иллюстрации к *укиё-дзоси*<sup>13</sup> Ихара Сайкаку. Глинобитные стены домов торговцев до самого карниза были покрыты известью, широкие брусья свободно использовались для выступающих решётчатых фасадов, тяжёлая изогнутая черепица, изящно держащаяся на черепичных кровлях со скатами, висящие из дзельквы<sup>14</sup> таблички с выцветшими надписями: «Лак», «Соя», «Масло» и т.д., в конце передней части домов, не уложенных татами, висели шторы, пропитанные темно-синей краской с названиями магазинов, – однако все эти детали не были подмечены стариком, наверное, настолько старый японский город может оставить такие впечатления [Танидзаки, 1951, с. 154]. Каманэ ощущал, как его наполнял глубокий покой, эти дома казались ему наполненными темнотой настолько, что не можешь даже вообразить, что там внутри. Он обращает внимание на лица людей в сумерках за занавесками, прикрывающими их лавки: «Это заставляет меня задумываться о том, что здесь жили люди с лицами кукол театра *Бунраку*, и они проживали свои жизни, словно на сцене театра *Бунраку*... И разве идущая сейчас здесь Охиса не была его частью? Пятьдесят лет назад или даже сто женщина, похожая на Охиса, в таком же кимоно, и в таком же поясе оби, возможно, шла под весенним солнцем, держа в руках сверток с едой, по этой же дороге, направляясь на пьесы, которые ставились в высохшем русле реки. Или, может быть, она играла композицию «Снег» за этими решётчатыми ставнями. Воистину, Охиса была призраком, выскользнувшим из феодального мира» [Танидзаки, 1951, с. 155].

Похожее влияние испытал на себе сам Танидзаки Дзюньитиро после поездки в Пекин в 1926 г. Несмотря на то, что этот город во время его визита уже был подвержен современным изменениям, он произвёл на него сильное впечатление. Пекин позволил ему переместиться в прошлое, предоставив возможность почувствовать всё то, что ощущали и чем жили люди былых времён. По возвращении из Китая Танидзаки бросил мысли о поездке в Европу, к которой стал готовиться ещё в далёком 1922 г.

Разрыв с западными «роковыми женщинами», образы которых доминировали в творчестве писателя до романа «О вкусах не спорят», Танидзаки выразил через сцену расставания протагониста со своей любовницей Луизой, однако животная страсть к ней продолжала манить его, как и Танидзаки. Писатель вскоре начнёт искать лики роковых обольстительниц в традиционной японской литературе, чтобы обосновать своё пристрастие к такому архетипу не как навеянное Западом, а как присущее и Востоку. Например, в 1931 г.

<sup>13</sup> Иллюстрированные рассказы эпохи Токугава.

<sup>14</sup> Дзельква – род деревьев из семейства вязовых.

обратившись к рассказу «Неизвестная разбойница» из «Собрания стародавних повестей»<sup>15</sup>, намеренно искажая его смысл. Даже будучи рядом со своей любовницей Луизой, Каманэ закрывал глаза и представлял, что находится в деревенской закуской, где местная официантка подает ему сакэ, его влекла её напористость, а в её речи он находил некий след экзотичности: немного повышающееся произношение, принятое на севере Японии.

Луиза покрывает своё лицо толстым слоем пудры, она признаётся в том, что должна скрывать темноту своего лица, так как в жилах её матери течёт турецкая кровь. Но Каманэ замечает, что его влечёт именно это тёмное сияние её кожи. В 1931 г. Танидзаки начал серийную публикацию своего эссе «Любовь и сладострастие», в котором поднял вопрос цвета кожи, ввёл новые параметры оценки женской красоты, отмечая, что кожа японок не такая белая, как у европейек, но именно жёлтоватый оттенок предаёт ей особую глубину и полноту.

На страницах эссе «Похвала тени» этот вопрос достигает своей кульминации: «Всё дело в том, что в японской коже, какой бы белизной она ни отличалась, чувствуется всегда слабое присутствие тени. Не желая отставать от европейских дам, японские женщины с большим усердием покрывали густым слоем белил все обнаженные части тела, начиная от спины и заканчивая руками до подмышек. Тем не менее уничтожить тёмный цвет, сквозящий из-под кожного покрова, им не удавалось. Его можно было различить так же легко, как легко бывает рассмотреть с высоты темное пятно на дне под прозрачную воду. Особенно заметно выделяется эта темная, похожая на налёт пыли, тень между пальцами рук, около ноздрей, на шее и на линии позвоночника. Внешний покров на теле европейца может иногда казаться мутным, но из-под него просвечивает ясное и светлое дно, – ни в одном уголке его тела вы не заметите этой грязноватой тени. Начиная с головы и до самых кончиков пальцев кожа у него сверкает чистой, беспримесной белизной. И когда хотя бы один из нас появляется на их собраниях, он так же режет глаз, как пятно слабо разведенной туши на белом листе бумаги»<sup>16</sup> [Танидзаки, 1986, с. 511–512]. Именно стараниями писателя удалось развеять укоренившийся в японском обществе миф о телесной неполноценности японских женщин по сравнению с европейскими. Эссе писателя внесло значительный вклад в дискурс своего времени и открыло возможность обсуждать проблему женской телесности с благоприятной для японок точки зрения.

Луиза – евразийка, дочь русской и корейца, обладательница несносного нрава: «Чёрт возьми! Просто запомни! В следующий раз ты должен принести мне деньги, иначе мы закончим наши отношения!» [Танидзаки, 1951, с. 192]. В отличие от кукольной Охиса, лишённой всяческих эмоций, Луиза играет роль драматической актрисы, выставляя все свои эмоции напоказ. С широко раскрытыми глазами, наполненными слезами, она молит выкупить её из борделя и содержать в качестве жены.

Герой романа не находит в ней соответствия образу идеальной женщины. Содержание жены-иностранки, говорит Канамэ, обходится в тысячу долларов в месяц, и она не сможет прожить на 150 с её-то потребностями. В его голове не укладывается мысль, как девушка, привыкшая к роскоши, будет довольствоваться арендованным домом, станет домохозяйкой и будет носить кимоно. Каждый раз, возвращаясь к Луизе, он испытывал всё большее

<sup>15</sup> «Собрание стародавних повестей» (今昔物語集, *Кондзяку моногатари сю:*, ок. 1120 г.) – сборник поучительных повестей *сэцува*.

<sup>16</sup> Здесь и далее перевод эссе «Похвала тени» принадлежит М. Григорьеву.

отвращение по отношению к себе. Единственное, что влекло его – это золотисто-коричневый тон кожи и животная близость, которую он мог испытать лишь с ней. Несмотря на всё это, Канамаэ покидает её, так как не видит в ней того идеала, который стремится найти.

Поиски приводят его в конце романа в дом старика, где его встречает Охиса. Она готовит для Канамаэ маленькую ванну, в которой было неудобно даже сидеть. Сама ванная комната кажется ему негостеприимной из-за отсутствия яркого света и кафельной отделки, к которым он так привык. Старик, однако, гордился своей уборной. Он разработал свою собственную философию: «Старик согласно своей «философии уборной», говорил так: “Блистательно белые ванная и туалетная комнаты – это глупость западного человека; вы можете говорить, что это те места, которые никто не видит, но приспособления, выставляющие ваши нечистоты вам же напоказ – неделикатны и ужасны; куда учтивее было бы скромно спрятать подальше в тень всю ту грязь, которую мы смываем с тела”; он всегда был за то, чтобы наполнить туалетную комнату свежестью веток криптомерий, поскольку, по его эксцентричному мнению: “хорошо ухоженная уборная в чисто японском стиле непременно должна иметь свой собственный и тонкий аромат, позволяющий ощутить изящество, о котором невозможно сказать”; но так или иначе, Охиса втайне жаловалась на неудобство тёмных ванной и туалетной комнат» [Танидзаки, 1951, с. 223–224].

Позиция старика являлась эстетической концепцией самого Танидзаки, которую он в момент написания романа только начал разрабатывать. Законченное изложение этой мысли писатель представил в эссе 1934 г.: «Режущий глаза свет и совершенно белые стены таких уборных, конечно, мало располагают к появлению того чувства физиологического удовольствия, о котором говорил Сосэки<sup>17</sup>. Ровная белизна стен, сияющая во всех уголках, несомненно, имеет отношение к чистоте и опрятности, но сам собою напрашивается вопрос, нужно ли распространять столь придирчивое внимание вплоть до того места, куда отправляются выделения собственного тела. Подобно тому, как невежливо выставлять перед людьми обнажённые ноги, даже если они принадлежат ослепительной красавице, точно так же неудобно пересаливать и в чересчур откровенной подаче света: чем чище и опрятнее выглядят части, выставленные напоказ, тем сильнее ассоциируются они с частями, не видимыми глазу. Места подобного рода лучше всего окутывать полумраком, завуалировав границу, где кончается чистое и начинается нечистое. Этими соображениями руководствовался и я при постройке собственного дома» [Танидзаки, 1986, с. 486]. Эссе, получило широкое распространение и одобрение как в самой Японии, так и за её пределами. В нём писатель не столько сталкивает европейскую и японскую культуры, сколько поднимает вопрос о чувственно разном восприятии пространства между западным и восточным человеком, противопоставляя западному стремлению к прогрессу восточные эстетические категории.

Когда Канамаэ уединяется в ванной комнате, его охватывает странная фантазия, что дом, в котором он в данный момент находится, принадлежит ему, а он после развода с Мисако начал новую жизнь. Общество старика, олицетворяющего старую Японию, – это то, чего так давно искал Канамаэ, потеряв интерес к Мисако – Западу. Охиса же стала для него не столько личностью – объектом вождения, сколько олицетворением того идеального типа

---

<sup>17</sup> Нацумэ Сосэки (1867–1916) – широко известный японский писатель, специалист по английской литературе, относился к новому поколению литераторов.

традиционной женщины, которую он так стремился найти и познать. Его посещают мысли, что он вполне был бы удовлетворён, находишься в доме не конкретная Охиса, а любая другая женщина «кукольного типа».

В последней сцене Канамаэ ждёт возвращения Охиса с книгами, ему чудится её лик: «Канамаэ на мгновение показалось, что он увидел появившееся белёсое лицо Охиса в тёмном углу токонома. Он на мгновение подскочил, но это был сувенир, который старик привёз из Авадзи – кукла в *косодэ* с мелким гербовым орнаментом. Прохладный ветерок ворвался в комнату и вместе с ним полил вечерний дождь. Уже доносился звук ливня, барабанищего по траве и листьям». Канамаэ поднял голову и уставился меж деревьев в глубь сада. Незаметно забравшаяся зелёная лягушка висела на полпути к краю бесконечно колышущейся москитной сетки, а брюхо лягушки, отражавшее свет бумажного фонаря, светилось. «Наконец она пришла», раздвижная перегородка наполнилась светом, и это была уже не кукла, за москитной сеткой в тени с белесым ликом сидела она, держа в руках пять-шесть старых японских книг» [Танидзаки, 1951, с. 232–233]. Это кульминационный момент возврата Канамаэ (Танидзаки) в лоно традиционной культуры, где он, наконец, обретает ту хрупкую гармонию, в которой объединяются прошлое и настоящее, его душа и тело, тот покой, который он так стремился найти.

На протяжении всей творческой карьеры мысли Танидзаки Дзюньитиро занимали сложные женские образы. Сначала это были лики «роковых красавиц», обладающих разрушительной силой, а впоследствии его искания приобрели другие оттенки. В 1929 г. Танидзаки Дзюньитиро завершил роман, который демонстрирует процесс трансформации писателя из приверженца западной культуры в поборника всего традиционного. Однако это произведение не просто поиски собственных эстетических идеалов писателем, а попытка отобразить и зафиксировать те сложные процессы, происходившие и тревожившие современное ему общество: рост национальных настроений, поиски собственной идентичности, переосмысление взглядов на традиционную культуру, в частности образы идеальных японских женщин. Роман стал предвестником всемирно известного эссе «Похвала тени» и других менее известных на Западе работ писателя.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Мецзяков А.Н.* Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис, 2012. 735 с.

*Санина К.Г.* Феномен «Возврата к Японии» и повесть Танидзаки Дзюньитиро «Мандзи» (1928–1930) // История и культура традиционной Японии 8 / РГГУ, Ин-т восточных культур и античности. СПб: «Гиперион», 2015. С. 390.

*Танидзаки Дзюньитиро.* Похвала тени // Избранные произведения / пер. с яп. М. Григорьева. М.: Художественная литература, 1986. С. 479–522.

*Танидзаки Дзюньитиро.* Рэнъай оёби сикидзё: [Любовь и сладострастие] / Инъэй райсан: [Похвала тени]. Токио: Тю:о:ко:ронся, 1995. С. 92–141.

*Танидзаки Дзюньитиро.* Тадэ ку: муси: [О вкусах не спорят]. Токио: Синтё:ся, 1951. 256 с.

*Keene, D.* Five Modern Japanese Novelists. New York.: Columbia University Press, 2003. P. 1–23.

Kohn, H. *Nationalism: Its Meaning and History*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1965. 191 p.

Tanizaki Jun'ichirō. *Childhood Years: A Memoir*. Translated by Paul McCarthy. Tokyo: Kōdansha, 1988. 198 p.

Tanizaki Jun'ichirō. *Some Prefer Nettles*. Translated by Edward G. Seidensticker. New York.: Vintage, 1995. 224 p.

## REFERENCES

Keene, D. (2003). *Five Modern Japanese Novelists*, New York: Columbia University Press.

Kohn, H. (1965). *Nationalism: Its Meaning and History*, New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Meshcheryakov, A.N. (2012). *Imperator Meydzi i ego Yaponiya [Emperor Meiji and His Japan]*, Moscow: Natalis. (In Russian).

Sanina, K.G. (2015). Fenomen «Vozvrata k Yaponii» i povest' Tanidzaki Dzyun'itiro «Mandzi» (1928–1930) [The Phenomenon of the “Return to Japan” and Tanizaki Jun'ichirō 's novel “Manji” (1928–1930)], *History and Culture of Japan* 8, RSUH, Institute for Oriental and Classical Studies, Vol. 8: 388–395. (In Russian).

Tanizaki, Jun'ichirō (1951). *Tade kū mushi [Each to His Own]*, Tokyo: Shinchōsha. (In Japanese).

Tanizaki, Jun'ichirō (1986). *Pokhvala teni [In Praise of Shadows]*, *Selected works*, translated by M. Grigor'ev, Moscow: Fiction. (In Russian).

Tanizaki, Jun'ichirō (1988). *Childhood Years: A Memoir*, Translated by Paul McCarthy, Tokyo: Kōdansha.

Tanizaki, Jun'ichirō (1995). *Ren'ai oyobi shikijō [Lubov' i sladostrastie]*, *In'ei raisan [Pohvala teni]*, Tokyo: Chūōkōronshinsha. (In Japanese).

Tanizaki, Jun'ichirō (1995). *Some Prefer Nettles*, Translated by Edward G. Seidensticker, New York: Vintage.

Поступила в редакцию 13.04.2020

Received 13 April 2020

**Для цитирования:** Селимов М.Г. Идеал женщины в творчестве Танидзаки Дзюньитиро (1886–1965). Переосмысление взглядов на национальную культуру // Японские исследования. 2020. № 3. С. 6–20. DOI: 10.24411/2500-2872-2020-10017

**For citation:** Selimov M.G. (2020). Ideal zhenshchiny v tvorchestve Tanidzaki Dzyun'itiro (1886–1965). Pereosmysleniye vzglyadov na natsional'nyu kul'turu [The ideal woman in Tanizaki Jun'ichirō's (1886–1965) works. Rethinking views on national Japanese culture], *Yaponskiye issledovaniya [Japanese Studies in Russia]*, 2020, 3: 6–20. (In Russian). DOI: 10.24411/2500-2872-2020-10017