

«Женская дуэль»: литературные опыты Дадзай Осаму

Э. С. Шорохова

Аннотация. Будучи творцом жанра эго-романа *ватакуси-сё:сэцу*, Дадзай Осаму не ограничивался повествовательным материалом лишь автобиографического характера — в поисках новых сюжетов писатель нередко обращался к произведениям классической японской литературы, а также искал вдохновения в сочинениях западных, преимущественно европейских авторов.

В новелле «Женская дуэль» (1940), которая является литературной адаптацией одноимённого рассказа (1911) немецкого писателя Герберта Ойленберга, эго-беллетрист предпринял попытку создания принципиально нового (но по какой-то причине малозамеченного) для японской литературы феномена «адаптированной исповедальной метапрозы», которая, несмотря на многослойность жанровой специфики, продолжает цикл типичных для творчества Дадзай декадентских мотивов, и в то же время выходит за его рамки, обращаясь к характерным для непрерывно развивающейся японской литературы явлениям, свидетелем которых был писатель. Несмотря на то, что Дадзай не внёс никаких существенных изменений в сюжет оригинального произведения, ему удалось бросить своеобразный вызов характерным для натуралистической школы объективности и «отстранённости» описаний — если Ойленберг описывает своих героев от третьего лица, Осаму даёт слово каждому из них, превращая их в «проводников субъективности».

Как известно, Дадзай прочёл рассказ Ойленберга в японском переводе Мори Огай — общий сравнительный анализ особенностей оригинала и перевода, предложенный исследователем Кудзуми Кадзуо, заставляет предполагать, что первоначальной интенцией Огай мог быть вовсе не перевод, но создание адаптации, которая дополняла бы оригинальный текст, что, тем самым, ещё более усложняет жанровую композицию новеллы Дадзай. Последовательный анализ жанровых, композиционных и тематических особенностей новеллы-адаптации «Женская дуэль» позволяет несколько

отдалиться от устоявшегося образа Дадзай Осаму как писателя *эго-беллетриста* и, насколько возможно, исследовать характерную для него самобытность *литературного стилиста*.

Ключевые слова: Дадзай Осаму, литературная адаптация, *ватакусисё:сэцу*, метапроза, стилистика, образ *творца*, образ женщины, универсальный герой.

Автор: Шорохова Элина Сергеевна, независимый исследователь.

E-mail: alice.perfectsoul@yandex.ru

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Women's Duel: Dazai Osamu's Literary Experiments

E. S. Shorokhova

Abstract. Dazai Osamu, a *watakushi-shōsetsu* author, did not restrict himself to using only the “autobiographical” kind of literature materials. Seeking new plots for his writings, Dazai often referred to the stories of classical Japanese literature, and also tried to find an inspiration in Western literature, especially in works by European writers.

His work “Women’s Duel” (1940), a literary adaptation of the eponymous story (1911) by a German author Herbert Eulenberg, became an attempt to create a novel literary phenomenon (which was somehow barely noticed by literary critics and scholars) of “adapted confessional metafiction”. Although this work has a complicated genre structure, it still contains the majority of the typical themes of Dazai’s writing and also discusses some tendencies in Japanese literature the writer himself witnessed. Although Dazai did not make any major changes to the plot of the original story, he managed to challenge the indifference and objectivity of descriptions that are typical for the literary school of naturalism. While Eulenberg is describing his characters in a third-person narrative, Osamu gives the floor to every character, making them play a role of “conduits of subjectivity”.

As it is known, Dazai read the Japanese translation of Eulenberg’s story made by Mori Ōgai. A comparative analysis of the original story and its Japanese translation made by the researcher Kuzumi Kazuo makes us assume that Ōgai’s original intention was not to make a translation as such but rather to make an adaptation in order to expand the original text. This fact makes the genre structure of Dazai’s work even more complicated.

A structured analysis of "Women's Duel" based on the explanation of the work's genre, compositional, and thematic features will let us take a step away from Dazai's image of a *watakushi-shōsetsu*'s writer and focus on his features of a distinctive *literary stylist*.

Keywords: Dazai Osamu, literary adaptation, *watakushi-shōsetsu*, metafiction, stylistics, *artist's* image, woman's image, universal hero.

Author: Shorokhova Ellina S., independent researcher.

E-mail: alice.perfectsoul@yandex.ru

Conflict of interest. The author declares the absence of the conflict of interest.

Новелла «Женская дуэль» (*Онна-но кэтто*.; 女の決闘) Дадзай Осаму публиковалась в журнале Гэккан бунсё: (月刊文章) с января по июнь 1940 г.; в июне в издательстве Кавадэ Сёбо: также вышло её отдельное издание [Kuzumi 2004, p. 53]. Целевой аудиторией Гэккан бунсё: были юные литераторы, стремившиеся познать секреты литературного мастерства, поэтому в нём преимущественно публиковались произведения, в которых авторы рассуждают об акте литературного творчества [Ando 2019, p. 77].

В первой главе «Женской дуэли», предвещающей основное повествование, Дадзай ведёт глубоко характерный для его произведений «монологичный диалог» с читателем, на протяжении которого он «пролистывает» содержание шестнадцатого тома полного собрания сочинений Мори Огай (森鷗外, 1862–1922), включающего в себя переводы небольших рассказов таких немецких писателей, как Эрнст Теодор Вильгельм Гофман (1776–1822), Генрих фон Клейст (1777–1811), романистки Лолы Кишнер (1854–1934, известна под псевдонимом Осип Шубин), Вильгельма Шефера (1868–1952), Якоба Вассермана (1873–1934), Анны Круассан-Руст (1860–1943), и, наконец, австрийских прозаиков Артура Шницлера (1862–1931) и Карла Шёнгерра (1867–1943) [Dazai 1974, p. 30–32]. Наряду с названиями произведений и именами их авторов Дадзай цитирует первые строки из перевода каждого рассказа, рассуждая о чрезвычайной важности умело исполненного повествовательного «зачина» для успеха всего произведения, выражает глубокое уважение к творчеству Мори Огай и, наконец, останавливается на присутствующем в том же «переводном» томе рассказе Герберта Ойленберга (1876–1949) «Женская дуэль» (*Ein Frauenzweikampf*, 1911), который наиболее всего привлёк

его внимание и который станет основополагающим элементом дальнейшего развития сюжета произведения. Новелла состоит из шести глав и имеет «трёхслойную» повествовательную структуру [Ando 2019, p. 67]:

1) Полное цитирование оригинала Ойленберга в переводе Мори Огай;

2) «Внутритекстовые» дополнения Дадзай;

3) Пояснения Дадзай относительно особенностей и мотивов сделанных им дополнений в сочетании с критикой оригинала-перевода.

Как отмечает Андо Хироси, второй повествовательный слой позволил Дадзай вживить в фабулу новеллы образ *автора* (*сё:сэцука*, 小説家), а третий слой, обнаруживающий особенности акта *самотворения* или же процесса написания произведения, позволяет читателю принять непосредственное участие в затеянной писателем литературной игре [Ando 2019, p. 76].

Главной героиней рассказа Ойленберга, повествование в котором ведётся от третьего лица, является женщина по имени Констанция — жена некоего мужчины, которая, узнав о его измене с русской студенткой медицинского факультета, отправляет молодой девушке письмо с вызовом на дуэль. Накануне дуэли Констанция, впервые в жизни взяв в руку револьвер, практикует стрельбу под руководством хозяина оружейной лавки. В результате женщина убивает студентку, после чего убегает с места дуэли, бросив бездыханное тело девушки, и просит случайных прохожих заявить о совершённом ею преступлении в полицию. Попав в тюрьму, Констанция пишет несколько предсмертных писем, адресованных некогда посещавшему её пастору, — в них она раскрывает мотивы своего поступка и довольно откровенно описывает своё душевное состояние. Финал рассказа ознаменован смертью Констанции в тюремной камере, где она умерла, сознательно отказавшись от пищи.

Таков сюжет «Женской дуэли» Герберта Ойленберга. В переводе Огай, как пишет сам Дадзай, рассказ занимает всего лишь тринадцать страниц [Dazai 1974, p. 33]. В той же первой главе Осаму признаётся читателям в том, что, будучи невеждой, никогда ранее не слышал о таком немецком писателе — его попытки что-либо узнать об Ойленберге у знакомых знатоков немецкой литературы также не увенчались успехом, однако перед тем, как приступить к основному повествованию, он пишет следующее: «Отныне я бы хотел произвести различные

опыты с этим коротким тринадцатистраничным рассказом, поделив их на шесть частей, но если бы он принадлежал перу таких выдающихся авторов, как Гофман или Клейст, любые пояснения к нему были бы непростительны. В Японии есть пятьдесят тысяч страстных почитателей этих великих писателей — прикоснись я к их произведениям, меня, наверное, сразу покааутируют. И не скажут, что я всего лишь допустил неосторожность. Но вот если взять господина Герберта — возможно, меня даже похвалят за то, что я вытащил из небытия непризнанного гения, что, конечно, будет обидно для господина Герберта» [Dazai 1974, p. 34–35]. В то же время Дадзай перечисляет три главнейшие особенности оригинального рассказа Ойленберга, которые и побудили его к написанию новеллы-адаптации: «Точное описание действительности, тонкость психологизма, пристальный взгляд на бога — этот рассказ действительно лучший в своём роде» [Dazai 1974, p. 35].

Осаму цитирует полный текст перевода оригинального рассказа, поделив его на шесть частей [Dazai 1974, p. 35–36, 37–38, 43–44, 51–52, 58–61, 62–64 и 71–74]. Но если в начале цитирования-повествования писатель чётко отделяет собственные строки от цитируемых посредством кавычек, по мере его развития эта граница становится всё более зыбкой, интегрируя дополнения Дадзай в сюжетное пространство оригинала. Отправной точкой для данной интеграции становится окончание одного из фрагментов оригинала-перевода, в котором Констанция, вернувшись домой из оружейной лавки, ложится в кровать, обнимая револьвер — порассуждав о беспристрастности и пугающей подробности описаний оригинала, Осаму заявляет: «Итак, отныне начинается Мой (DAZAI)¹ рассказ — прошу читателей быть к этому готовыми» [Dazai 1974, p. 39].

Однако исследовательница Окуни Маки обращает внимание на следующий эпизод оригинальной истории, предшествующий заявлению Дадзай: «Согласно наставлениям хозяина лавки, женщина попыталась спустить курок, однако он не двинулся с места. Хотя хозяин и велел ей сделать это одним пальцем, она тайком положила на курок два пальца и изо всех сил попробовала нажать. В тот момент в её ушах раздался звук выстрела. Пуля отскочила от земли в трёх шагах от неё, угодив в одно из окон. Окно рассыпалось вдребезги, но этот

¹ В «пояснениях» к сделанным дополнениям Дадзай обозначает себя как «Я (DAZAI)» (*Batasu/Bataкусu*, 私(DAZAI)).

звук не достиг слуха женщины. Прятавшаяся где-то на крыше стайка голубей испуганно взмыла в небо, лишь на короткое мгновение погрузив во тьму и без того мрачный внутренний дворик лавки» [Dazai 1974, p. 38]. По мнению Окуни, именно пробитое пулей оконное стекло символизирует столкновение с оригинальным повествованием и проникновение «сквозь него», а тьма, которую стая голубей *разлила* по внутреннему дворику оружейной лавки всего лишь на одно мгновение, знаменует собой смену повествовательных измерений, иными словами — превращение истории Ойленберга в историю Дадзай [Okuni 2006, p. 12].

Сопоставление двух сюжетов позволяет выявить следующие дополнения, внесённые в оригинал кистью Осаму:

1) Если Ойленберг, как уже отмечалось ранее, ведёт повествование от третьего лица, причём обращается исключительно к видению Констанции, Дадзай предоставляет слово как её сопернице, русской студентке медицинского факультета, так и мужу Констанции. Сразу же после того, как девушка обнаруживает на своём столе письмо с вызовом на дуэль, к ней приходит потенциальный виновник происходящих событий — муж Констанции, который в интерпретации Дадзай является неким небезызвестным писателем.

2) Появление писателя также не ограничивается описанной выше сценой — в отличие от Ойленберга, в чьей «Женской дуэли» существование мужа Констанции имеет лишь символический характер, в «Женской дуэли» Дадзай он выступает и как главный герой за скобками, и как безучастный *наблюдатель* происходящего. Стилистический приём косвенного фокусирования повествования на главном герое довольно часто встречается в произведениях Осаму. Наиболее показательными примерами можно считать роман «Закатное солнце» (*Сяё*: 斜陽, 1947), где в роли повествователя выступает девушка по имени Кадзуко, однако центральной повествовательной фигурой является её брат Наодзи, а также рассказ «Жена Вийона» (*Вийон-но цума*, ヴィヨンの妻, 1947), который главным образом повествует о писателе Отани, но не о его жене, являющейся нарратором. Также Дадзай добавляет отсутствующую в оригинале сцену допроса *писателя-мужа* по факту убийства студентки во время дуэли.

3) Добавление Дадзай финальной сцены, в которой «Я (DAZAI)» показывает предсмертные письма Констанции знакомому пастору, интересуясь его мнением о них.

4) И, наконец, ключевым отличием является сама тематика произведения: Ойленберг акцентировал внимание лишь на беспристрастном описании дуэли между Констанцией и студенткой, которая, как он отмечает в самом начале оригинального рассказа, была «неслыханным происшествием» [Dazai 1974, p. 35]. Дадзай же, препарировав заимствованный им сюжет и обозначив принадлежность мужа Констанции к области искусства, развил его через призму *акта творчества*, то есть рассматривал случившуюся женскую дуэль не как отдельно свершающееся событие, но как *литературный материал*, на основе которого герой *писателя* пытался создать произведение, пронизанное *беспристрастным, хладнокровным* описанием жестокой действительности: «...И сейчас этот мужчина, последовавший за двумя женщинами, спрятался в тени берёз, затаил дыхание и почувствовал острую необходимость пронаблюдать за всем ходом дуэли. Ещё одна присущая ему слабость, являющаяся общим пороком всех *творцов*, — любопытство. Иными словами, тщеславное стремление узнать то, что никому неизвестно, жажда славы в попытках блестяще выразить на бумаге нечто удивительное — всё это инстинктивно привело мужчину на место проведения дуэли» [Dazai 1974, p. 55]. Как отмечает Кудзуми Кадзуо, данная сцена напоминает фрагмент повести «Дуэль» А. П. Чехова, в котором за дуэлью тайно *наблюдал* дьякон, спрятавшийся в кустах [Kuzumi 2004, p. 78]. Чтобы понять, каким образом Дадзай удалось кардинально изменить угол повествования оригинала, для начала необходимо обратиться к жанровым особенностям рассказа Герберта Ойленберга, а также специфике его перевода, выполненного Мори Огай.

Литературовед Андо Хироси отмечает сходство «Женской дуэли» Ойленберга с произведениями направления реализма XIX в. и предполагает, что Осаму привлекло несколько чуждое для японской литературы, но уже типичное для литературы западной проявление особенностей натуралистической и реалистической школ, заключавшихся в крайне детализированном, беспристрастном описании происходящих событий от третьего лица [Ando 2019, p. 67–68]. Стоит отметить, что в конце эпохи Мэйдзи и на всём протяжении эпохи Тайсё: феномен повествования от третьего лица, столь непривычный для японского литературного языка, претерпевавшего в то время значительные изменения под влиянием движения «за единство письменного и разговорного языков» (*гэмбун итти ундо*: 言文一致運動),

оказал большое влияние как на зарождение и развитие натуралистического жанра *сядзичу сюги* (写実主義), так и, безусловно, на развитие самого письменного языка. Однако наибольшую сложность в его приспособлении к требованиям описательной объективности натуралистического повествования представляли *буммацу хё:гэн* (文末表現) — «выражения, заканчивающие предложение». Один из первых представителей японской натуралистической школы, а также жанра *ватакуси-сё:сэцу*, Таяма Катай (田山花袋, 1872–1930) в критических очерках *“Сэй”-ни окэру кокороми* (「生」に於ける試み, «Опыты, заключённые в “жизни”», 1908) и *Бё:ся рон* (描写論, «Рассуждения об описании», 1911) утверждает, что для «плоскостного описания» действительности *хэймэн бё:ся* (平面描写) необходимо изображать некий принадлежащий ей объект, познающийся лишь с помощью зрительного, слухового и тактильного восприятия, избегая при этом субъективных проявлений внутреннего состояния персонажа-наблюдателя [Ando 2015, p. 16–17]. На простом примере модификации *буммацу хё:гэн* посредством замены обычных глаголов бытия (*сакура га саитэиру*, 桜が咲いて居る — «сакура цветёт») глаголами восприятия (*сироку сакура га миэру*, 白く桜が見える — досл. «виднеется белеющая сакура») Андо задаёт вопрос о том, кто же на самом деле является *наблюдателем*, реципиентом сигналов внешнего мира, и приходит к следующему выводу: в действительности *наблюдателем* является спрятанное в повествовательной канве писательское *я*, которое не позволяет достичь максимального устранения субъективности из того или иного произведения [Ando 2015, p. 17–18].

Данные пояснения необходимы не только для дальнейшего анализа новеллы-адаптации Дадзай, но и, прежде всего, для объяснения особенностей перевода «Женской дуэли» Ойленберга Мори Огай, на которые обращают внимание японские исследователи. Как заметил литературный критик Сонэ Хироёси, «в общем и целом перевод Огай соответствует оригиналу настолько, насколько то позволяют возможности японского языка», но «всё же оригиналу присуща куда более ярко выраженная степень описательной *объективности* — “точное”, “беспристрастное” на первый взгляд описание Огай, как это ни странно, куда более *субъективно* в сравнении с оригинальным рассказом» [Kuzumi 2004, p. 57]. Сравнительный анализ японского перевода Огай и оригинала Ойленберга, произведённый Кудзуми Кадзуо, позволил выявить ключевую особенность переводного

текста, которая, должно быть, и стала главным «проводником субъективности»: в отличие от Ойленберга, который объективно описывает действительность посредством глаголов прямой речи в форме прошедшего времени (в одном из фрагментов также используется форма прошедшего времени совершенного вида), Огай использует отсутствующие в оригинале глаголы восприятия в форме настоящего времени (местами — в форме прошедшего времени) [Kuzumi 2004, p. 59]. Самым часто встречающимся из таких глаголов является глагол *миэру* (見える) — «виднеться», «выглядеть как». Перевод Огай, разумеется, содержит и множество стилистических расхождений с оригиналом, однако, как отмечает Кудзуми, факт замены простых глагольных форм, характерных для повествования от третьего лица, на глаголы восприятия в форме настоящего времени позволяет предположить, что первоначальной интенцией Огай был вовсе не перевод рассказа Ойленберга, но написание его *адаптации*. Если подобное предположение справедливо, получается, что Дадзай в действительности взял за основу своего произведения не «Женскую дуэль» Герберта Ойленберга в переводе Мори Огай, но одноимённый рассказ, который уже является адаптированной версией оригинала немецкого писателя [Kuzumi 2004, p. 59–60]. Осаму также ведёт дополнительное повествование от первого лица, используя глаголы прямой речи в форме настоящего времени — сухость оригинального описания от третьего («постороннего») лица с применением глаголов в форме прошедшего времени препятствовала созданию глубоко психологического описания, которое было характерно для тематики произведений Дадзай [Kuzumi 2004, p. 83].

По словам Дан Кадзуо, после переезда в Митаку в сентябре 1939 г. Дадзай одолжил у родственников тот самый переводной том из полного собрания сочинений Мори Огай и не расстался с ним до конца жизни — его обнаружили на письменном столе Осаму после смерти писателя [Kuzumi 2004, p. 68]. Первая публикация сборника переводов Огай состоялась в 1924 г. — переводы составили содержание шестнадцатого тома полного собрания сочинений писателя [Kuzumi 2004, p. 53]. Можно предположить, что в руки Дадзай попало именно это издание.

Любопытно и то, что Дадзай не ограничился цитированием в прямом смысле этого слова — согласно наблюдениям Кудзуми, он добавлял или убирал знаки препинания, добавлял знаки *окуригана*

(右の通—右の通り); производил манипуляции с иероглифами, упрощая их знаками *каны* или наоборот, замещая знаки *каны* иероглифами; исправлял имеющиеся в печатном издании перевода опечатки (わくたし—わたくし); добавлял знаки *хампуку* (段段—段々), а в некоторых местах позволял себе менять как словарные формы, так и отдельные слова, не влияя при этом на основной их смысл (そこで—だから). Подобные изменения чаще всего встречаются во второй главе — в ней же сосредоточена почти половина всего текста новеллы [Kuzumi 2004, p. 56].

Таковы композиционные и стилистические особенности «Женской дуэли» Дадзай, краткое разъяснение которых позволяет далее обратиться к жанровой специфике новеллы, а также к её основным повествовательным мотивам. В данной статье для удобства используется нейтральный жанровый термин «новелла», однако в действительности «Женская дуэль», как уже было сказано ранее, представляет собой многокомпонентный литературный феномен «адаптированной исповедальной метапрозы». Ключевым в данной цепи является термин «метапроза» (*metafiction*) — метапрозаический тип повествования крайне характерен для литературы Дадзай Осаму². Но в «Женской дуэли» он обрёл новую, стилистически усовершенствованную форму, посредством которой эго-беллетристу, замаскировавшему границы между внутривествовательным *я*, рассуждающим *я* и, наконец, авторским *я*, удалось достичь одной из главных целей, которую он перед собой поставил — ввести читателя в замешательство. В самом конце новеллы Осаму признаётся в следующем: «Мой рассказ чрезвычайно запутан. Я намеренно постарался сделать его именно таким, для чего спрятал в нём разнообразные уловки — прошу читателей, у которых будет на то время, попробовать их отыскать. Я даже подумывал запутать его до такой степени, чтобы было абсолютно непонятно, кто же является настоящим автором, но если бы я слишком увлёкся, хвастаясь своим поверхностным талантом, мне бы пришлось несладко. Бог меня бы наказал» [Dazai 1974, p. 80]. Наиболее точным определением подобным «повествовательным уловкам» Дадзай можно считать трактовку одной из основополагающих особенностей жанра метапрозы, предложенную З. М. Чемодуровой:

² Наиболее ярким тому примером служит одно из ранних произведений писателя — «Цветы шутинства» (*До:кэ-но хана, 道化の華*, 1935), где Дадзай, погруженный в акт *творения*, рассуждает о написании этого рассказа в процессе основного повествования.

«Именно игровая роль автора-творца, роль “автора на бумаге” становится важнейшим текстообразующим фактором метапрозы, заменяя одну иллюзию, культивируемую на протяжении долгого периода времени классическим текстом — иллюзию авторского отсутствия, изгнания Автора из изображаемого мира, — другой иллюзией (и новым правилом игры в текст): иллюзией присутствия “реального” автора-творца в изображённом (фикциональном) мире» [Чемодурова 2013, с. 165]. Эта формулировка, разумеется, применима как для литературы Дадзай, так и для самого жанра *ватакуси-сё:сэцу*, однако в «Женской дуэли» Осаму не только воплотил фрагменты образа универсального для его творчества героя в каждом из персонажей, но и попытался исказить восприятие читателем оригинальной истории Ойленберга, предположив, что настоящим прототипом мужа Констанции — *писателя* в представлении Дадзай — является сама личность Ойленберга: «Я насильно убедил себя в том, что мужем Констанции (хотя это и безрассудный замысел) является автор этого рассказа собственной персоной — иными словами, в качестве отпущения за его беспощадное, леденящее душу описание Констанции, ставшей для меня единственной союзницей, далее я намерен, насколько то позволит мой талант, попытаться описать его в очень неприглядном свете, хотя и не сравнюсь в этом с нынешней молодёжью» [Dazai 1974, p. 42]. В финале Дадзай, конечно, признаёт ошибочность своей гипотезы и «верит в то, что Герберт Ойленберг несомненно был прекрасным семьянином, любящим мужем и хорошим отцом, который, скрыв своё мирское существование, посвятил жизнь искусству» [Dazai 1974, p. 79]. Однако можно предположить, что критика оригинального описания и своеобразная месть за его беспристрастность основывалась на стремлении Дадзай ответить на тот самый неразрешимый вопрос натуралистического и реалистического литературного жанров: кто же является *наблюдателем* происходящих событий?

«Думаю, люди, хоть сколько-то привыкшие к чтению рассказов, уже сейчас заметили некоего рода странность в его описательной части. Одним словом, её “безразличность”. “Грубость”, сравнимую с неуважением. Если вы спросите, что же тут неуважительного, я вам скажу — это неуважение по отношению к “действительности перед глазами”. Слишком точное её описание, как раз наоборот, вызывает у читателя отвращение» [Dazai 1974, p. 38–39], — делится своими впечатлениями Дадзай после цитирования второй части оригинала-

перевода. Отсутствие *наблюдателя* в сочетании с чрезмерной объективностью описания вызывает у него ассоциации с «опубликованным в газете наброском места преступления, где было совершено жестокое убийство» [Dazai 1974, p. 39]. Андо Хироси видит причины подобной критики именно в восприятии японоязычного перевода произведения западноевропейской литературы и ожесточённой борьбе, через которую прошла японская словесность на пути приспособления к специфике жанра *сядзюцу сюги* [Ando 2019, p. 66]. Тем не менее, можно предположить, что немаловажную роль для критики сыграли и личные взгляды Дадзай на литературное творчество — центральной темой повествования в его «Женской дуэли» становится именно акт творения и рассуждения о том, что есть творец, художник. *Писатель*, изображаемый эго-беллетристом с неприглядной стороны, становится для читателя зрительным, слуховым и осязательным проводником действительности — именно он узнаёт от любовницы-студентки о письме Констанции, именно он наблюдает за женой, отправившейся в оружейную лавку и практикующейся в стрельбе, — и, наконец, именно он, спрятавшись в тени берёз, с жадностью созерцал каждое мгновение происходившей дуэли. Как уже отмечалось ранее, все эти наблюдения выступают в роли материала, необходимого для написания сенсационного, эпатажного в своей описательной части произведения. Крайне примечателен и факт сочинения *писателем* предсмертных писем Констанции, содержание которых, однако, не претерпело никаких изменений в сравнении с оригиналом. Таким образом, фигура *писателя* олицетворяет собой две главенствующие роли *наблюдателя* и *творца* — фигуры, которых, по мнению Дадзай, не хватало рассказу Ойленберга. «Пользуясь собственной надменностью — да, именно мастерством надменности, я хочу попробовать создать интересный в своём роде *роман*, восполнив недостающие оригиналу фрагменты» [Dazai 1974, p. 42].

Таким образом, повествование новеллы фокусируется на пристальном изучении акта творения, а также внутреннего состояния художника на момент его свершения — данный фокус является ключевой «уловкой» Осаму, позволившей ему трансформировать чрезмерную описательную объективность «Женской дуэли» Ойленберга в привычную для него субъективность описания как окружающей действительности, так и внутреннего мира главного героя, являющегося её реципиентом. Тем не менее, *писатель* является не един-

ственным реципиентом — в его одежды облачается и литературное «Я (DAZAI)», присутствующее на внешнем повествовательном уровне и таким же образом творящего и рассуждающего об акте творения в пояснительных комментариях.

Как замечает Андо Хироси, автора «Женской дуэли», Дадзай Осаму, безусловно, нельзя отождествлять с внутривествовательным воплощением его писательского я, «Я (DAZAI)» — они расположены на разных композиционных уровнях [Ando 2019, p. 67]. Понимается, данное утверждение относится и к герою-писателю, однако созданный эго-беллетристом образ также наделён рядом как портретных сходств с типичным для творчества Осаму образом «самокритичного декадента», так и сходств автобиографического характера, проводящих параллели с событиями жизни Дадзай. К примеру, Кудзуми Кадзуо обращает внимание на сцену допроса писателя, в которой детектив грозит ему предъявлением обвинения в пособничестве при убийстве в случае уклонения от правдивых показаний — данный факт напоминает о попытке двойного самоубийства Дадзай в компании официантки одного из баров Гиндзы, Танабэ Симэко (田部シメ子) в 1930 г., некогда наиболее ярко описанной в рассказе «Цветы шутовства». Осаму выжил, но девушка погибла, вследствие чего ему было предъявлено похожее обвинение в «пособничестве самоубийству» [Kuzumi 2004, p. 71]. Также исследователь указывает на сходство ощущений писателя, наблюдающего за дуэлью из укрытия, с состоянием самого Дадзай, который после развода с гейшей Кояма Хацуё (小山初代, 1912–1944), изменившей ему со студентом университета искусств, предпринял очередную неудачную попытку самоубийства, приняв дозу бромизовала — после этого он стал таким же безучастным наблюдателем по отношению к окружающей его действительности [Kuzumi 2004, p. 71].

На данном этапе исследования можно перейти к анализу главных тематических особенностей адаптированной новеллы Дадзай. Первая и главенствующая тема повествования — рассуждения о сущности *творца* и его противопоставление народным массам [Kuzumi 2004, p. 87]. Третья глава, основное содержание которой заключено в дополнительной сцене, интегрированной в повествование Осаму, является отправной точкой нелестного описания писателя-мужа — исходит оно из уст его любовницы, молодой студентки. Унизительные попытки оправдаться в ответ на заявление о том, что его жена

вызвала девушку на дуэль, до крайности разгневали её: «Я тебя не люблю. В тебе нет совершенно ничего прекрасного. Даже если ты мне немного интересен, интерес этот направлен лишь на твою необычную профессию. Высмеивая простых людей, ты продаёшь своё искусство, но сам живёшь так же, как они — я решила, что ты существо довольно необычное, потому хотела попробовать исследовать тебя. Чисто теоретически было именно так, только вот из этого ничего не вышло. В тебе вообще ничего нет. Есть лишь одна бессвязность. Меня, как учёного, привлекает всё непостижимое. Я ощущаю себя такой беспомощной, думая, что точно умру, если не сумею до конца познать всё это. Потому ты меня и привлёк. Я не понимаю искусство. Мне непонятны его творцы. Я думала, что-то во всём этом есть. Я вовсе не любила тебя. И именно сейчас я познала сущность творца. Творец — слабый, ни на что не годный, взрослый ребёнок, страдающий слабоумием. Умственная недоразвитость калеки, которому не суждено вырасти, на сколько бы он ни постарел — в этом все вы. Ваша “чистота” — это ведь чистота слабоумия? А “незапятнанность” — незапятнанность плаксы? Ах, ну что ты так побледнел и уставился на меня? Ты мне опротивел. Прошу, уходи. На тебя ни в чём нельзя положиться. Я только что это поняла. Неужели путь творца заключается в потрясении, потеряв меру в котором, он лишь копошится у всех на глазах, не находя себе места? Спасибо за всё» [Dazai 1974, p. 47]. По мнению Андо Хироси, довольно символичным для анализа данного монолога является факт обучения студентки на медицинском факультете — то есть, её принадлежность к изучению естественных наук [Ando 2019, p. 70]. Можно предположить, что Дадзай воплотил в образе девушки-учёного, далёкой от каких бы то ни было проявлений искусства, образ народных масс, выражающих критику по отношению к художникам, ведущим полное самодовольства, но в сущности идентичное им существование.

После объяснения с *писателем* студентка, погруженная в собственные размышления, выходит на прогулку в парк, где снова сталкивается с ненавистным ей *творцом* — извинившись за то, что ранее нагрубил ему, она произносит следующую реплику: «Приходи завтра посмотреть на дуэль. Я убью для тебя твою жену. Если ты этого не хочешь, запишись дома и жди её возвращения. Не придёшь посмотреть на дуэль — отпущу её целой и невредимой» [Dazai 1974, p. 49]. Возможно, именно эти слова и натолкнули *писателя* на мысль

пронаблюдать за дуэлью, которая представилась ему как ценнейший материал для будущего произведения. «[“]Если решились — стреляйтесь. Я об этом ничего не буду знать. В таком случае, всё равно, кто из них умрёт. Будет даже лучше, если умрут обе. Ах, мою девочку убьют. Моё милое, необычайное создание. Я люблю тебя в тысячу раз сильнее, чем жену. Прошу, убей жену! Она мешает нам! Она — мудрая жена. Вот и позволь ей умереть, оставшись мудрой женой. Ах, да плевать. Какое мне дело?["] Преодолев все границы морали, он жадно вглядывался в необыкновенный, дрожащий перед его глазами пейзаж, желая лишь только, чтобы они стрелялись, по крайней мере, зрелищно. Эта гордость созерцания того, что никто и никогда прежде не видел. Это счастье осознания возможности описать всё это так, как оно было на самом деле» [Dazai 1974, p. 57]. Данный фрагмент примечателен отсутствием разграничения прямой речи *писателя* и речи автора, «Я (DAZAI)» (в переводе фрагмента условные кавычки помещены в квадратные скобки) — должно быть, это ещё одна литературная «уловка», посредством которой Дадзай ещё более сократил существующее расстояние между собственными литературными ипостасями. В данном контексте обращает на себя внимание и другая странность монологов *писателя* — чередование используемых личных местоимений *орэ* (おれ) и *ватаси* (私). Местоимение *орэ* используется шесть раз в упомянутом выше оправдательном монологе от лица *писателя* (два раза в самом его начале и три раза в самом конце) [Dazai 1974, p. 45–46], а также один раз в описании размышлений студентки, воображающей жеманство, с которым он признается друзьям в испытываемых страданиях по поводу факта дуэли [Dazai 1974, p. 50]. Во всех остальных репликах встречается только местоимение *ватаси*. Эта странность по какой-то причине была проигнорирована исследователями — тем не менее, факт намеренной подмены местоимений в прямой речи героя Дадзай вполне может служить той же цели сокращения дистанции между воплощениями своего я и окончательному введению в заблуждение читателя.

Детально описывая субъективные ощущения, испытываемые наблюдающим за ходом дуэли *писателем*, Дадзай сравнивает *творца* с беспристрастным фотографом, который непременно должен сочетать в себе «не страшящиеся бога *безразличие*, граничащее с безумством, *высокомерие*, *беспамятство*, *самоуверенность* и *презрение* к людям», — все эти самые низкие качества, по мнению эго-беллет-

риста, концентрируются в загадочном, вонючем жучке, обитающем в груди *творца*: «Люди называют этого жучка *Сатаной*» [Dazai 1974, p. 57]. Кудзуми Кадзуо обращает внимание на одно из писем³ горячо любимого Дадзай писателя, А. П. Чехова, в котором русский классик также рассуждает о предназначении художника: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т.п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьёю своих персонажей и того, о чём говорят они, а только беспристрастным свидетелем. [...] Пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберёшь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер» [Чехов 1975, с. 280–281]. Однако центральным мотивом литературы Дадзай является именно самосуд, транслируемый через образы созданных им героев. По мнению Осаму, настолько безразлично относиться даже к страшному преступлению, совершающемуся прямо перед глазами, иными словами — испытывать художественное сумасшествие — *творцы* склонны именно в силу врождённой подлости, низости своего существа. Именно таким существом, на первый взгляд, и предстаёт *писатель* в дальнейшей сцене допроса следователем уже после дуэли:

«— Позвольте ещё кое-что спросить. Что бы было, если бы студентка одержала победу, убив вашу супругу?»

— Да ничего бы не было. Она бы точно застрелила меня последней оставшейся пулей.

— Значит, вы и о пуле знаете. В таком случае, супруга — ваша спасительница.

— Моя жена — неприятная женщина. Она сама выбрала роль жертвы. Она — эгоистка.

— У меня к вам ещё один вопрос. Чьей смерти вы желали больше? Вы ведь всё видели из своего укрытия. А то, что вы уехали путешествовать — это была ложь. Ведь вы и за ночь до произошедшего были дома у студентки. Чьей же смерти вы желали? Должно быть, супруги, конечно же.

— Нет, я (сказал суровым голосом *творец*) молил о том, чтобы обе выжили» [Dazai 1974, p. 67].

³ Письмо А. С. Суворину от 30-го мая 1888 г., адресованное издателю.

Последняя реплика *писателя* символизирует очередной разворот призм восприятия его образа читателем на сто восемьдесят градусов — отныне Дадзай отступает от описания неприглядного, чтобы приступить к описанию оправдательному (либо же — самооправдательному). Пытаясь предугадать все сомнения читателя в правдивости показаний *творца*, Осаму заявляет ему о том, что «верить лишь в уродство как в единственную истину, забывая о том, что в людях непременно живут прекрасные надежды — ошибочно» [Dazai 1974, p. 68, 69)]. «Правда, как правило, не бывает единственной», — смысл следующей далее многозначительной фразы олицетворяет сущность неприятия Дадзай беспристрастного натуралистического типа повествования, стремящегося описать лишь одну объективную правду, в то время как субъективная правда, скрытая в душе человека и творца в частности, позволяет познать действительность во всеобъемлющей форме. Чтобы развеять заблуждение, в которое Осаму ранее сам же ввёл читателя, он приступает к препарированию души *творца*: «Творец плачет очень редко, но втайне он терзает свою душу. Как только он становится свидетелем человеческой трагедии, его глаза, слух и руки холодны, но кровь в его груди неистово бушует — прежней ей уже не стать. Творец — отнюдь не Сатана. Даже подлого супруга той женщины, если так подумать, уже и не в чем обвинять. Холодные глаза его пристально изучали место убийства, виновницей которого стала его жена, а рука совершенно спокойно описывала им увиденное — но разве не могла при этом его душа разрываться от горечи страданий?» [Dazai 1974, p. 70].

Осаму не случайно обращается к читателю в финале новеллы с просьбой при случае внимательно перечитать её — все подсказки, которые позволят приблизиться к пониманию образа *творца* в исполнении эго-беллетриста, рассеяны по повествованию, как можно заметить по расположению в нём уже процитированных фрагментов. «Будучи одержимым страстью, пытаться описать картину этой одержимости — таков рок *творца*» [Dazai 1974, p. 55], — заключает Дадзай. Помещая образ *творца* в антонимичную двойственность хладнокровности и пылкости, эго-беллетрист пытается оправдать подлые качества, характерные для его сущности [Ando 2019, p. 70]. «Посредством присущего ему мастерства литературного слова *творец* проектирует *мимесис* действительности, однако чем больше он проникается “беспристрастностью” и “отстранённостью”, тем более

разоблачает собственную “пылкость”, которая является отголоском романтизма» [Ando 2019, p. 74]. Тем самым, сущность романа как литературного произведения может проявляться лишь в антонимичности «пылкого повествования о хладнокровной действительности», подобно тому, как описательная и повествовательная части являются его основными движущими силами [Ando 2019, p. 74]. Таким образом, в «Женской дуэли» Дадзай нашла своё воплощение концепция уподобления действительности искусству, которую эго-беллетрист манифестировал в изданном годом позднее рассказе «Восемь видов Токио» (*То:кё: хаккэй*, 東京八景, 1941): «Чтобы определить остальные семь [видов], я принялся листать альбом своей души. Вот только в этом случае предметом искусства будут не виды Токио, а я на фоне этих видов. То ли искусство меня обмануло, то ли — я его. Вывод: искусство — это я» [Дадзай 2004, с. 477]. Хотя данное утверждение имеет сходные черты с экзистенциалистскими воззрениями мыслителя Нисида Китаро (西田幾多郎, 1870–1945), по мнению которого сущностью индивида является творческая пустота [Шорохова 2017, с. 401], в контексте рассмотрения сущности *творца* оно предстаёт в качестве апогея развития творческих воззрений Дадзай как на акт *творения*, так и на роль, которая отведена в нём *творцу*.

Увлёкшись литературной игрой, развёрнутой на протяжении всего повествования новеллы, в её финале Осаму, размышляя о наиболее подходящем заключении, которое могло бы ответить на вопрос, что же стало с *писателем*, пробует подставить на это место заключительные строки рассказа «Тонкость чувств» французского писателя и драматурга Огюста Вилье де Лиль-Адана (1838–1889): «Оказавшись в своей комнате, он уселся за письменный стол [...] Потом он сочинил несколько строк стихотворения... о шотландской долине, которая, по странной прихоти Разума, почему-то вспомнилась ему. Потом он разрезал несколько страниц новой книги, пробежал их — и отложил томик в сторону. [...] — Сердце так колотится... это становится просто невыносимым! — прошептал он. Он поднялся с места, [...] направился к секретеру, открыл его, вынул из ящика маленький револьвер, подошёл к софе, приложил дуло к груди и, зажмурившись, пожал плечами. Раздался глухой, поглощённый гардинами выстрел; юноша рухнул на подушки, и из груди его заструилось голубоватое облачко дыма» [Вилье де Лиль-Адан 1975, с. 86–87]. Цитата Дадзай, тем не менее, не совсем точна — должно быть, он несколько сократил

японский перевод оригинала, акцентировав внимание лишь на факте самого выстрела. Данный суицидальный мотив проводит ещё одну параллель с образом универсального героя литературного мира эго-беллетриста.

По мнению Андо Хироси, обнажённая жестокость окружающей действительности, описанию которой посвящена большая часть новеллы Дадзай, на самом деле символизирует присущий его универсальному герою страх контакта с внешним миром, то есть — страх соприкосновения с другими людьми, кажущимися ему чужими и безразличными к нему. В связи с этим выбор Осаму женских персонажей в качестве объекта описания, являющегося частью подобной действительности, является неслучайным — Андо видит в нём противопоставление, основой которого является мужчина, испытывающий скрытый страх перед далёким от его понимания существом женщины, олицетворяющей собой чуждую, непостижимую реальность [Ando 2019, p. 72].

Можно сказать, что образ женщины занимает отдельное место в литературном творчестве Осаму — сильнейшее влияние на его восприятие женщин оказали как детские годы, с которыми ассоциируется отсутствие материнского тепла и заботы⁴, так и взрослая жизнь, наполненная тайными и явными любовными связями, а также неоднократными попытками двойных самоубийств. Образы женщин-нарраторов — к примеру, в рассказах «Школьница» (*Дзёсэйто*, 女生徒, 1939), «Восьмое декабря» (*Дзю:нигацу ё:ка*, 十二月八日, 1942), «Жена Вийона» и в повести «Закатное солнце» — сочетают в себе самые возвышенные качества человеческой души, однако мужчины-нарраторы или сам Дадзай в личных размышлениях удостаивают женщин крайне нелестной, озлобленной критикой. По мнению Джейми Кокса, эго-беллетрист использовал женский нарративный образ лишь как *инструмент* для самокритики — примечателен и факт наличия у этих персонажей общих черт с типичным для литературы писателя героем [Сох 2012, p. 33]. Критика или даже неприязнь по отношению к женщинам, в свою очередь, были и естественным результатом восприятия Дадзай настроений эпохи,

⁴ Мать будущего писателя не могла заниматься воспитанием сына и в без того многолетней семье по слабости здоровья, потому мальчик провёл всё детство и отрочество в обществе няни по имени Танэ, которая в каком-то смысле заменила ему мать на эмоциональном уровне.

современником которой он являлся — несмотря на успехи, достигнутые отдельными женскими организациями и феминистическим движением, в 1930-е гг. в обществе всё ещё сохранялась популярная в годы Мэйдзи концепция хорошей жены и мудрой матери (*рё:сай кэмбо*, 良妻賢母), рассматриваемая как единственно возможное предназначение женщины [Cox 2012, p. 16]. Одним из ярчайших примеров второго явления и служит новелла «Женская дуэль», в которой Дадзай довольно красноречиво рассуждает о сущности женщины как в качестве творца, так и в качестве отдельно взятого индивида.

Уже в начале импровизированного вступления к новелле Осаму раздражительно высмеивает женщин-учёных и исследовательниц отечественной литературы, сравнивая их «кичливое заявление о том, что они что-то там “изучают”» с «речью уличного торговца» [Dazai 1974, p. 28]. Подобным образом он заведомо высмеивает и русскую студентку, стремящуюся познать скрытую от её пристального взгляда учёного сущность искусства и его творца. Пренебрежительность к женщинам также проявляется и со стороны героя-писателя, не задумывающегося о действительных мотивах супруги, вызвавшей его любовницу-студентку на дуэль, а также о намерениях самой студентки, принявшей этот вызов. Его равнодушное отношение как к смерти любовницы, так и к самоубийству жены, позволяет сосредоточиться на написании задуманного произведения, однако в то время, как он заканчивает сочинять последнее предсмертное письмо Констанции (адресованное не ему), на него внезапно обрушивается осознание принципиально новой стороны женской натуры: «Именно сейчас, впервые в своей жизни он смог с предельной ясностью понять образ женщины, отвергнувшей жизнь, отвергнувшей бога, живущей в полубезумстве лишь верой в совершенное воплощение любви к одному единственному мужчине» [Dazai 1974, p. 74–75]. Однако перед тем, как перейти к детализации осознанных писателем новых истин, Дадзай в красках описывает некогда привычный для героя образ женоненавистника, характеризуя сущность женщины эпитетами «эгоизм», «разврат», «тщеславие», «алчность», «безрассудство», «высокомерие» и многими другими [Dazai 1974, p. 75]. Писатель (или же «Я (DAZAI)») всегда полагал, что в женщине нет никакой загадки — она лишь во всём подражает мужчине. Он всегда считал свою жену очень глупой, недалёкой женщиной, которая, подобно домашней утвари, была создана лишь для удобства мужчины. Однако акт *творения*,

в котором он попытался описать события с её же точки зрения, открыл ему совершенно новую сторону женской натуры: «[”]Неужели женщина — создание, живущее такой непоколебимой верой? Конечно, это глупо, но в этом безумном стремлении двигаться по избранному пути есть что-то, над чем нельзя смеяться. Есть что-то пугающее. Оказывается, женщина никогда не была чем-то примитивным вроде игрушки, спаржи или цветника. Как раз наоборот — её простодушная сила стоит рядом с богом. Есть в ней что-то нечеловеческое [”], — он был обескуражен этой правдой» [Dazai 1974, p. 76]. И далее: «Я всегда считал жену удобным для себя инструментом, но для неё я не был инструментом. Я был смыслом всей её жизни» [Dazai 1974, p. 76–77]. Однако *писатель* не замечал того факта, что обе женщины стрелялись вовсе не из любви к нему, а во имя отстаивания собственной чести [Kuzumi 2004, p. 91]. По мнению Андо Хироси, для Констанции, которая разочаровалась как в супружеской жизни, так и в жизни вообще, вызов любовницы мужа на дуэль был своеобразным способом покончить со своим жалким существованием — своего рода косвенным самоубийством [Ando 2019, p. 73]. Вероятно, в действительности Дадзай осознавал всю ошибочность своих воззрений, однако для продолжения противоречивой литературной игры в самокритику и самооправдание он выбрал объектом презрения именно женщину — будучи обделённым материнской любовью, он всю жизнь пытался ощутить теплоту женщины именно в материнской ипостаси, как он некогда отмечал в рассказе «Human Lost» (1937): «Не было ни одной ночи, чтобы я не воспользовался услугами продажной женщины для своего удовольствия. Я искал в ней мать» [Дадзай 2004, с. 333]. Однако крайне запутанные отношения с женщинами в реальной жизни, в том числе и смерть Симэко, которая символизирует стремление к самопожертвованию, присущую героиням Дадзай, позволили ему использовать их лишь как *литературный инструмент*, сочетавший в себе страх соприкосновения с действительностью и безуспешные попытки постигнуть собственное я.

Тем не менее, женские образы, на которых фокусируется повествование оригинальной истории Ойленберга, позволили Осаму не только провести блестящий со стилистической точки зрения литературный эксперимент, но и, возможно, довести до апогея выражение собственных взглядов на сущность женщины, которая, по его мнению, сочетает в себе противоречие примитивности и богоподобности.

На страницах «Женской дуэли», как отмечает Окуно Такэо, писателю удалось создать принципиально новое, отличное от оригинального рассказа Герберта Ойленберга произведение, в котором он размышляет как о границе между жизнью и искусством, так и о противостоянии между этими двумя чужеродными, на первый взгляд, материями — быть может, оно является наиболее характерным для жанра *ватакуси-сё:сэцу* произведением из всех сочинений Осаму [Dazai 1974, p. 289]. Будучи творцом, Дадзай смог бросить своеобразный вызов натуралистической объективности западной литературы, постулировав неотъемлемость субъективности литературного описания как важнейшего элемента познания внушающей холодный ужас действительности.

Библиографический список

Вилье де Лиль-Адан, О. (1975) *Жестокие рассказы* / ред. Н. И. Балашова. Москва: Наука.

Дадзай Осаму. (2004) Избранные произведения. *Японская классическая библиотека. XX век. IV*. сост. Т. Л. Соколова-Делюсина. Санкт-Петербург: Гиперион.

Чемодурова З. М. (2013) Рефлексивная авторская игра в метапрозе. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. Т. 7, № 2. Санкт-Петербург. С. 160–171.

Чехов А. П. (1975) *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том 2. Письма. Москва: Наука.

Шорохова Э. С. (2017) Исповедальные мотивы в творчестве Дадзай Осаму. *Ежегодник Японии*. Т. 46. С. 395–415.

References

Ando, H. (2015). “*Watashi*” *wo tsukuru. Kindai shosetsu no kokoromi* [Creating the “I” — An Examination of Modern Japanese Novels]. Tokyo: Iwanami Shoten. (In Japanese).

Ando, H. (2019). “Onna-no ketto” ron [A Theory of “Women’s Duel”] (pp. 66–79). *Nihon Kindai Bungaku Janaru*. Tokyo: Seikansha. (In Japanese).

Chekhov, A. P. (1975). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v tridsati tomakh*. [A Complete Collection of Writings and Letters in Thirty Volumes]. Vol. 2. Moscow: Nauka. (In Russian).

Chemodurova, Z. M. (2013). Refleksivnaya avtorskaya igra v metaproze [The Authorial Reflexive Play in Metafiction]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*. 7 (2), 160–171. Saint-Petersburg. (In Russian).

Cox, J. W. (2012). Dazai's Women: Dazai Osamu and his Female Narrators. *Portland State University: Dissertations and Theses*, 132. <https://doi.org/10.15760/etd.132>

Dazai, O. (1974). Onna-no ketto [Women's Duel]. *Shin Hamuretto* [New Hamlet]. Tokyo: Shincho Bunko. (In Japanese).

Dazai, O. (2004). Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. *Yaponskaya klassicheskaya biblioteka. XX vek. IV*. By T. L. Sokolova-Delyusina. Saint-Petersburg: Giperion. (In Russian).

Kuzumi, K. (2004). *Dazai Osamu to gaikoku bungaku: hon'an shōsetsu no "genten" e no apurōchi* [Dazai Osamu and Foreign Literature: An Approach From the "Literature Adaptation" to the "Original Text"]. Osaka: Izumi Shoin. (In Japanese).

Okuni, M. (2006). Dazai Osamu "Onna-no ketto" ron [A Theory of Dazai Osamu's "Women's Duel"]. *Kawaguchi tanki kiyo*, 20, 1-18. (In Japanese).

Shorokhova, E. S. (2017). Ispovedal'nye motivy v tvorchestve Dazai Osamu [Confession and Self-reflection in Dazai Osamu's Literature Art]. *Yearbook Japan*, 46. 395–415. (In Russian).

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste (1975). *Zhestokiye rasskazy* [Cruel Tales]. Ed. By N. I. Balashov. Moscow: Nauka. (In Russian).