

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт востоковедения

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. М. В. Ломоносова
Институт стран Азии и Африки

**ПИСАТЕЛИ ВОСТОКА – ЛАУРЕАТЫ
НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ**

Москва

2012

УДК 82.09
ББК 83.35
ПЗ4

Составитель и ответственный редактор
С. Н. Утургаури

**ПЗ4 Писатели Востока – лауреаты Нобелевской премии. —
М.: Институт востоковедения РАН, 2012. — 370 с.**

ISBN 978-5-89282-496-5

Широкому кругу читателей предоставляется редкая возможность встретиться в одной книге со всеми писателями Востока – лауреатами Нобелевской премии. Это поэт и прозаик Индии Рабиндранат Тагор, классики современной японской литературы Кавабата Ясунари и Ооэ Кэндзабуро, египетский прозаик Нагиб Махфуз, китайский писатель и переводчик, политический эмигрант Гао Син-цзянь, тринидадец индийского происхождения Видьядхар Найпол и турецкий постмодернист Орхан Памук. Каждый из них – одна из вершин национальной культуры, каждый открыл новые пути национальной литературы, создал произведения общечеловеческого значения, оказал влияние на развитие всего мирового литературного процесса. В деятельности каждого из них преломились история и жизнь своей страны.

Книга написана специалистами-востоковедами, знающими историю, культуру и язык земли, породившей этих уникальных авторов и уже не раз публиковавшими труды об их художественных достижениях и жизненных дорогах.

В книге читатель найдет также и Нобелевские лекции писателей-лауреатов.

УДК 82.09
ББК 83.35

ISBN 978-5-89282-496-5

© Институт востоковедения РАН, 2012

© Институт стран Азии и Африки МГУ им. М. В. Ломоносова, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
<i>Серебряный С. Д.</i> Рабиндранат Тагор.....	7
<i>Герасимова М. П.</i> Кавабата Ясунари	45
<i>Кирпиченко В. Н.</i> Нагиб Махфуз	101
<i>Ким Рехо</i> Ооэ Кэндзабуро	149
<i>Воскресенский Д. Н.</i> Гао Син-цзянь	179
<i>Колесникова Н. В.</i> Видьядхар С. Найпол	247
<i>Репенкова М. М.</i> Орхан Памук	299
Summary & Contents	369

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нобелевская премия по литературе присуждается Шведской Королевской академией языка и литературы в Стокгольме согласно воле Альфреда Нобеля. Изобретатель динамита, ученый, литератор, пацифист, чрезвычайно богатый человек, он оставил большие деньги в благотворительных целях, оговорив в завещании условия назначения премий тому, «кто в течение предыдущего года принес наибольшую пользу человечеству» в области науки: физики, химии, физиологии, медицины, в пацифистском движении, а также тому, кто создал «наиболее значительное произведение, отражающее гуманистические идеалы».

Первые премии, в том числе и по литературе, были присуждены 10 декабря 1901 г., пять лет спустя после кончины их инициатора. Пять лет потребовалось на урегулирование сложных юридических и организационных вопросов.

В наши дни Нобелевская премия широко известна как высшее отличие в указанных областях человеческой деятельности. Для присвоения награды по каждому направлению существует Нобелевский комитет. Шведская академия выбирает также и комитет по литературе.

Для подбора кандидатур на премию в области литературы представления направляются от специалистов – членов академий и обществ примерно такого же плана, как Шведская академия. При решении судьбы премии 18 членов Шведской академии принимают постановление на основе решения Нобелевского комитета. Премия вручается королем Швеции после краткого изложения достижений лауреата представителями присуждающих награды ассамблей. Празднование завершается банкетом в зале городской ратуши, организуемым Нобелевским фондом.

В соответствии с правилами награждения в Стокгольме и в Осло (в Осло вручается Нобелевская премия мира) лауреаты представляют собравшимся свои Нобелевские лекции, которые затем публикуются в специальном издании «Нобелевские лауреаты».

Редкий случай, когда предлагаемая кандидатура получает премию с первого раза, многие кандидатуры выдвигаются по несколько раз.

К сегодняшнему дню вручено 108 премий по литературе, из них 7 – писателям стран Востока. Первым лауреатом был Рабиндранат Тагор, великий индийский англоязычный поэт, явивший своим творчеством, как было отмечено Нобелевским комитетом, «образец литературы Запада». Этой премией Шведская академия как бы пыталась сгладить свою европоцентристскую позицию. Известно, что ее тогдашний секретарь Карл Вирсен утверждал, будто премия Нобеля предназначена для того, чтобы «ведущие писатели Европы» получили «вознаграждение и признание за свои многолетние впечатляющие литературные свершения», что на самом деле противоречило завету самого Альфреда Нобеля, писавшего: «Мое решительное намерение состоит в том, чтобы премия присуждалась вне зависимости от национальной принадлежности кандидатов. Лауреатом должен становиться самый достойный».

Во многом из-за позиции Шведской академии история литературного Нобеля, по общему признанию, началась с ошибки. Премию получил малоизвестный тогда, а уж теперь почти забытый французский поэт Рене Сюлли Прюдом (1839–1907), а не самый почитаемый в мире гений прозы Лев Толстой. Вообще, вокруг присуждения Нобелевской премии по литературе всегда возникают громкие споры. Нередко Академию упрекают в том, что при награждении литераторов она склонна учитывать их напряженные отношения с властями собственных стран.

Спустя пятьдесят пять лет после награждения Тагора, Нобелевской премии были удостоены: японский прозаик Кабата Ясунари (1968), затем египтянин Нагиб Махфуз (1988), снова японец Ооэ Кэндзабуро (1994), китаец Гао Син-цзянь (2000), тринидадец индийского происхождения Видьядхар Найпол (2001) и турецкий постмодернист Орхан Памук (2006). Каждый из них – одна из вершин национальной культуры, достойная нобелевской славы. Каждый из тех, кто открывает новые пути развития своей литературы, создает произведения общечеловеческого значения, оказывает влияние на весь

мировой литературный процесс, на формирование личности, соответствующей требованиям времени.

Эта книга посвящена им. Она написана специалистами-востоковедами, которые знают историю, культуру и язык страны, сформировавшей эти уникальные творческие индивидуальности, и которые задолго до столь высокой награды писали статьи, книги, защищали диссертации о литературной деятельности будущих лауреатов.

Очерки о писателях завершаются их Нобелевскими лекциями¹. Они позволяют многое узнать о лауреатах из их собственных уст.

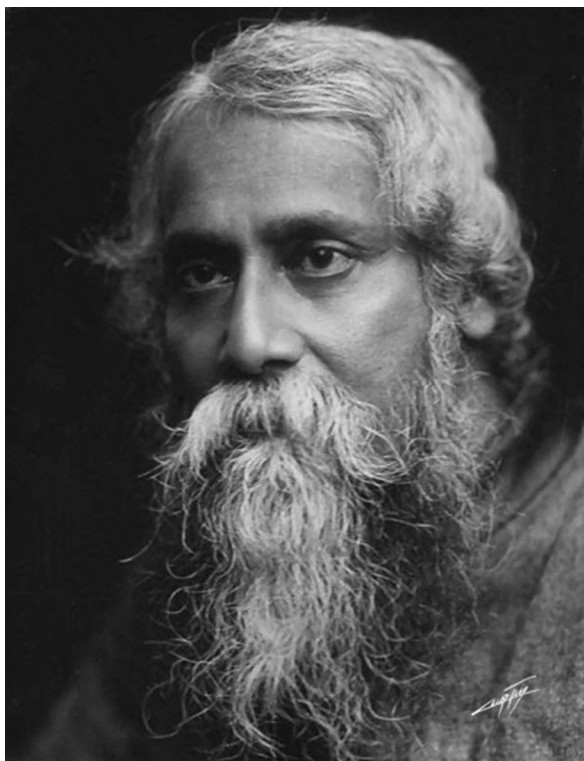
В эпиграфе каждого очерка помещена «формула награждения» – заслуги писателя в трактовке Нобелевского комитета.

Почитайте все, что собрано для вас в этом издании. Воспользуйтесь редкой возможностью встретить в одной книге всех писателей Востока – лауреатов Нобелевской премии.

С. Н. Утургаури

¹ За исключением очерка о Рабиндранате Тагоре – он лекции не представлял, поскольку на награждении не присутствовал.

С. Д. Серебряный



РАБИНДРАНАТ ТАГОР

Индия

Премия 1913 года

...за удивительную, тонкую, оригинальную и прекрасную англоязычную поэзию, авторитет и подлинное совершенство которой сделало его творчество образцом для всей литературы Запада

Рабиндранат Тагор и Нобелевская премия по литературе – это две темы, каждая из которых огромна и сложна сама по себе, а их сочетание создает особые трудности для пишущего, особенно – для пишущего на русском языке в наши дни.

Когда в 1913 г. Тагор получил Нобелевскую премию по литературе, он был малоизвестен за пределами Индии и даже за пределами своей родной Бенгалии. Но после получения премии на него «свалилась» буквально всемирная слава. Он успел обрести немалую популярность уже в Российской империи – и эта популярность сохранялась и даже ширилась в послереволюционные 1920-е гг. Однако с конца 1920-х и до середины 1950-х гг. произведения Тагора на русском языке не издавались и до новых поколений читателей могли и не доходить. Когда же в середине 1950-х гг., в начале «оттепели», Н. С. Хрущев «реабилитировал» Индию и установил с нею «дружбу», имя Тагора вновь стало у нас популярным, и вновь стали издавать его произведения в русских переводах (как прежних, так и новых). Кстати пришелся и юбилей: столетие со дня рождения Тагора в 1961 г. В конце 1950-х и в начале 1960-х гг. вышло два собрания сочинений Тагора на русском языке: сначала восьмитомное, потом – двенадцатитомное. В те годы немало было написано и о Тагоре на русском языке – статей, брошюр и даже книг. Разумеется, сейчас вся эта «тагориана» представляет интерес в основном для историка советской культуры: в советских текстах о Тагоре было больше идеологии, чем достоверных фактов, и больше умолчаний, чем трезвого анализа.

Как известно, в 1990-е гг. отношения между Российской Федерацией и Республикой Индия стали довольно прохладными, культурные связи ослабли. У нас государство перестало «спонсировать» переводы индийской литературы, индийский же истеблишмент мало занимается «продвижением» индийских авторов на российский «рынок». Выросли поколения россиян, которые даже не слышали имени Рабиндраната Тагора. Поэтому тот, кто берется писать о Тагоре в сегодняшней России, оказывается «меж двух огней». С одной стороны (у старших поколений) – наследие советских идеологизированных и мифологизированных воспоминаний, с другой стороны (у новых поколений) – полное незнание, о чем и о ком пойдет речь.

Присуждение Тагору Нобелевской премии в отечественной «тагориане» освещалось мало – может быть, среди прочего, потому, что в СССР официальное отношение к этой премии было довольно сложным, можно сказать двусмысленным. Ведь первым русским писателем, получившим (в 1933 г.) Нобелевскую премию по литературе, был Иван Алексеевич Бунин (1870–1953), эмигрант и «идейный противник Советской власти». Вторым русским нобелевским лауреатом по литературе (в 1958 г.) был Борис Леонидович Пастернак (1890–1960), и присуждение ему этой премии вылилось, как известно, в шумный и позорный скандал. Правда, следующим русским лауреатом (в 1965 г.) стал писатель советский: Михаил Александрович Шолохов (1905–1984). Но и тут не обошлось без проблем: премия была присуждена за роман «Тихий Дон», а вопрос о том, Шолохов ли написал этот роман, до сих пор остается предметом дискуссий. Следующий русский лауреат (в 1970 г.) тоже создал много проблем для советского руководства, потому что это был Александр Исаевич Солженицын (1918–2008). Последний, на сегодняшний день, российский нобелевский лауреат по литературе Иосиф Александрович Бродский (1940–1996) теперь и на родине признан классиком, но в 1987 г., когда ему была присуждена премия, он был, подобно Бунину, эмигрантом и «идейным противником» тогдашней власти.

У индийцев тоже есть немало проблем с Нобелевской премией Тагора; о некоторых из них речь пойдет ниже.

Так или иначе, присуждение Шведской академией в 1913 г. Нобелевской премии по литературе бенгальскому поэту и прозаику должно быть сочтено событием выдающимся (знаковым, как говорят теперь) – важной вехой в истории взаимоотношений Европы и европейской культуры с другими цивилизациями нашей планеты. Стало

общим местом отмечать, что Тагор был первым представителем Азии, получившим Нобелевскую премию по литературе (и вообще – какую-либо из Нобелевских премий). Но стоит заметить, что Тагор к тому же был и вообще первым *неевропейцем*, удостоенным этой премии. И после 1913 г. еще в течение более чем полутора десятка лет Нобелевские премии по литературе получали исключительно европейцы. Следующим лауреатом-неевропейцем стал – только в 1930 г. – американский писатель Синклер Льюис (1885–1951). Латинская Америка – в лице чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль (1889–1957) – была впервые удостоена литературного «Нобеля» только в 1945 г. Еще одна азиатская страна – Япония – появилась на «нобелевской карте» лишь в 1968 г., когда премию получил Кавабата Ясунари (1899–1972)².

Тагор по сей день остается единственным индийцем, уроженцем Индии, удостоенным Нобелевской премии по литературе. Педантичная формулировка – «индийцем, уроженцем Индии» – необходима потому, что Редьярд Киплинг (1865–1936), Нобелевский лауреат по литературе 1907 г., тоже родился в Индии, в Бомбее (ныне – Мумбаи). А в 2001 г. эту премию получил Видьядхар Сурьяпрасад Найпол (р. 1932) – индеец по происхождению, но уроженец Тринидада, пишущий на английском языке. Отношения В. С. Найпола со своей исторической родиной, Индией, довольно сложны. Впрочем, и Тагор получил свою премию за книги, изданные на английском языке. И хотя, в отличие от Найпола, Тагор родился в Индии, в Калькутте, его отношения со своей родиной так же были непросты (хотя, разумеется, по-иному, чем в случае Найпола).

История выдвижения Тагора на Нобелевскую премию достаточно хорошо известна. В начале 1912 г. Тагор отправился в поездку по Европе (в третий раз за свою жизнь). Ему было уже пятьдесят лет, за плечами – три десятилетия литературного творчества. В родной Бенгалии – он признанный поэт и прозаик, хотя в других частях Индии – вряд ли широко известен. В остальном мире его и подавно не знали. Правда, в Лондоне у него было несколько знакомых. Один из них –

² В 1966 г. Нобелевскую премию по литературе получил израильский писатель Шмуэл Агнон (1888–1970) – вместе с немецко-еврейской поэтессой Нелли Закс (1891–1970). Но современное государство Израиль хотя и расположено в Азии, по своей культуре в значительной степени относится к Европе. К тому же сам Агнон родился в Галиции.

художник Уильям Ротенштейн (1872–1945). Тагор показал ему подборку своих стихотворений в английских переводах, сделанных им же самим. Ротенштейн передал эти стихотворения поэту У. Б. Йейтсу (1865–1939); нобелевский лауреат по литературе 1923 г.). На Йейтса стихи Тагора произвели сильное впечатление. В том же 1912 г. они были изданы в Лондоне в виде малотиражной книги под названием «Гитанджали» (на бенгальском языке это слово означает «приношение из песен») с предисловием У. Б. Йейтса; в 1913 г. книга была переиздана издательством «Макмиллан». В том же году в Англии вышли еще четыре книги Тагора в английском переводе. Поэт Т. С. Мур (1870–1944), друг У. Б. Йейтса, предложил Нобелевскому комитету кандидатуру Тагора, и в ноябре 1913 г. премия была ему присуждена. Сам поэт к этому времени уже вернулся на родину и известие о присуждении ему премии получил в Шантиникетоне, местечке недалеко от Калькутты, где находилась созданная им школа и где в 1918 г. он же основал известный ныне университет.

Поэт послал в Стокгольм телеграмму следующего содержания:

«Я прошу передать Шведской академии мою благодарную признательность за ту широту понимания, которая далекое сделало близким, а чужого – братом».

10 декабря 1913 г., на торжественном банкете в Стокгольме, эта телеграмма была зачитана британским дипломатом по фамилии Клайв³. Сам Тагор на церемонию вручения премии не поехал, да никто этого от него и не ожидал. В начале XX в. лауреаты Нобелевских премий по литературе далеко не всегда лично присутствовали на церемониях вручения премии. Непременное личное участие лауреата с произнесением Нобелевской лекции стало привычным и традиционным позже.

Вокруг присуждения Рабиндранату Тагору Нобелевской премии по литературе почти сразу возникло много споров, отголоски которых не утихают и по сей день. «Аналитики» разного рода гадали, почему Шведская академия присудила в 1913 г. премию не кому-нибудь, а именно индийцу. Выдвигались диаметрально противоположные предположения: одни говорили, что Шведская академия хотела польстить Британской империи, другие, напротив, – что шведы,

³ Интересное совпадение: этот британский дипломат – однофамилец (или дальний родственник?) Роберта Клайва (1725–1774), одной из ключевых фигур в истории утверждения британской власти в Индии.

якобы настроенные прогермански, хотели уязвить британцев. Ведь на дворе был декабрь 1913 г. – и через несколько месяцев разразилась Первая мировая война. Недоброжелатели Тагора распространяли слух, что, дескать, успехом своей книги «Гитанджали» бенгальский поэт был обязан У. Б. Йейтсу, который якобы мастерски выправил первоначальные авторские переводы. Другьям Тагора приходилось неоднократно опровергать эти наветы.

Разумеется, полную правду о мотивах Нобелевского комитета мы вряд ли когда-нибудь узнаем. Но почему бы не предположить, что на членов комитета книга «Гитанджали» действительно произвела сильное впечатление – подобно тому, как она произвела впечатление на У. Ротенштейна, У. Б. Йейтса, Т. С. Мура, а позже – на многих читателей в разных странах? По крайней мере, два члена Шведской академии (и Нобелевского комитета) оставили восторженные письменные свидетельства о своем восприятии «Гитанджали»: Пер Халлстрём (1866–1960), который, как и Тагор, был и поэтом, и прозаиком, и драматургом, а позже – с 1922 г. по 1946 г. – и председателем Нобелевского комитета по литературным премиям, а также Карл Густав Вернер фон Хейденстам (1859–1940), еще более известный шведский поэт и прозаик, в 1916 г. сам ставший лауреатом Нобелевской премии по литературе. В 1913 г. председателем Нобелевского комитета по литературе был видный историк Харальд Габриель Йерне (1848–1922). Известно, что сначала он высказался в том смысле, что ему трудно определить, насколько поэзия Тагора действительно оригинальна, а насколько – лишь продолжает индийскую поэтическую традицию. Но, так или иначе, коллективное решение было принято в пользу Тагора, и именно Х. Г. Йерне на торжественной церемонии выступил с речью, представлявшей лауреата. Очевидно, он сам ее и написал.

Должен признаться, что никогда прежде – до работы над этой статьей – мне не случалось читать речь Х. Г. Йерне – притом что с основной индийской, западной и отечественной литературой о Тагоре, вышедшей в XX в., я, смею утверждать, был знаком. Никогда не попадалась мне на глаза и «формула награждения» Тагора, то есть тот короткий текст, которым Нобелевский комитет объясняет, за какие именно заслуги и достоинства награждается данный лауреат. Сейчас оба текста – и «формулу награждения», и речь Х. Г. Йерне – можно прочитать в Интернете (на английском языке; русских версий, насколько мне известно, пока нет).

Формула награждения на английском языке звучит так: «Because of his profoundly sensitive, fresh and beautiful verse, by which, with consummate skill, he has made his poetic thought, expressed in his own English words, a part of the literature of the West».

На русский язык формулу награждения можно перевести примерно так: [Нобелевская премия присуждена Тагору] за его глубоко прочувствованные, свежие и прекрасные стихи, посредством которых – с совершенным мастерством – он сделал свою поэтическую мысль, выраженную им же английскими словами, частью литературы Запада.

В индийских суждениях о Тагоре есть такое «общее место»: для западных читателей поэзия Тагора была якобы голосом «индийской духовности», который донес до них, погрязших в «материализме», древнюю и возвышенную мудрость Индии (Азии). Правда, что впоследствии так или примерно так воспринимали поэзию Тагора многие европейцы (включая русских) и американцы. Но в «формуле награждения» Нобелевского комитета нет ни слова «Индия», ни слова «Азия». Тагор объявляется награжденным за то, что «сделал свою поэтическую мысль» (о географической или историко-культурной «привязке» которой речи нет) «частью литературы Запада». Еще более подчеркнутая «привязка» поэзии Тагора к культуре Запада (Европы) прозвучала в речи Х. Г. Йерне, показавшего свою немалую осведомленность в истории индийской культуры XIX в. Речь Х. Г. Йерне составляет меньше половины авторского листа. Она заслуживала бы подробного анализа и полного русского перевода (желательно – со шведского языка, на котором, очевидно, была написана). Здесь мы ограничимся анализом некоторых фрагментов этой речи, опираясь на ее английскую версию в Интернете.

В литературе о Тагоре нередко утверждается, что Нобелевская премия была ему присуждена именно за сборник «Гитанджали». Как мы видим, «формула награждения» не подтверждает – хотя и не опровергает – это мнение. Из речи же Х. Г. Йерне явствует, что Нобелевский комитет знал по меньшей мере пять книг Тагора, вышедших на английском языке ко времени принятия решения о премии: три сборника стихов («Гитанджали», 1912) «Садовник» («The Gardener», 1913), «Растущая луна» («The Crescent Moon», 1913), сборник рассказов «Картины из бенгальской жизни» («Glimpses of Bengal Life», 1913) и книгу лекций под названием «Садхана» («Sadhana», 1913). Однако, правда и то, что именно сборник «Гитанджали» прежде все-

го и главным образом привлек внимание Нобелевского комитета к Тагору. Об этом, среди прочего, говорит в своей речи Х. Г. Йерне. Вот второй абзац из этой речи, один из ключевых: «"Гитанджали" Тагора, сборник религиозных стихотворений, был именно тем из его произведений, которое особенно привлекло внимание критиков, выбиравших кандидатуры для премии. С прошлого года эта книга стала принадлежать – в полном смысле этого слова – английской литературе, потому что сам автор (который по образованию и творчеству – поэт на своем родном индийском языке) дал этим стихотворениям новое одеяние, столь же совершенное по форме, сколь и лично оригинальное по своему вдохновению. Это сделало их доступными для всех тех людей и в Англии, и в Америке, и во всем Западном мире, кто ценит благородную словесность. Вне зависимости от степени знакомства с его поэтическим творчеством на бенгальском языке, вне зависимости от различий в религиозных верованиях, литературных школах или партийных программах – Тагора восхваляют со всех сторон как нового и блистательного мастера в том поэтическом искусстве, которое было и остается неизменным следствием распространения британской цивилизации со времен королевы Елизаветы. Непосредственное и искреннее восхищение в его поэзии вызывает то, сколь совершенно гармонизированы в ней и слиты в единое целое собственные идеи поэта и те, которые он заимствовал...»

Итак, отметим три утверждения в этом пассаже:

- 1) поэзия Тагора стала частью английской литературы;
- 2) эта поэзия – один из продуктов экспансии «британской цивилизации»;
- 3) одно из главных достоинств этой поэзии – гармоничное сочетание «своего» и «чужого».

Нельзя не признать, что Х. Г. Йерне по существу прав, хотя словесное облачение его мыслей и его формулировки сейчас могут показаться нам не вполне приемлемыми и/или не вполне точными. Далее попытаемся уточнить формулировки шведского историка. Пока же вернемся к его речи.

«Что касается нашего понимания его (Тагора. – С. С.) поэзии, все не экзотичной, но поистине универсально человеческой, будущее, вероятно, добавит к тому, что мы знаем теперь». Сам Х. Г. Йерне как историк был, по-видимому, как уже сказано, неплохо осведомлен об истории Индии XIX в. и предыдущих веков. Возможно

даже, что он специально занимался историей христианской миссионерской деятельности в Индии, в каковой некоторую роль сыграли именно скандинавы. Так или иначе, в своей речи Х. Г. Йерне уделил большое внимание именно миссионерам и распространению христианства в Индии. Так, даже в акценте на интроспекцию в поэзии Тагора Х. Г. Йерне увидел (может быть, не без оснований) влияние христианства.

Обращаясь к более широкому контексту – к истории словесности на новых индийских языках, Х. Г. Йерне сказал: «В частности, проповедь христианства дала во многих местах (Индии. – С. С.) первые импульсы к возрождению живого языка, то есть к его освобождению от пут искусственной традиции, а затем и к развитию его способности порождать и пестовать живую и естественную поэзию.

Христианское миссионерство оказывало свое воздействие в Индии как обновляющая сила – в тех случаях, когда по ходу религиозного подъема многие живые языки довольно рано получали литературное употребление, тем самым обретая статус и стабильность. Однако слишком часто эти языки затем вновь застывали в своем развитии под давлением новых и постепенно утверждавших себя традиций. Но воздействие христианских миссий распространялось далеко за пределы собственно прозелитизма. Развернувшаяся в прошлом веке борьба между живыми языками, с одной стороны, и священным языком древности (очевидно, имеется в виду санскрит. – С. С.) – с другой, за контроль над новыми, только становившимися, литературами – эта борьба получила бы совсем иной ход и иной результат, если бы живые языки не получили умелой поддержки заботы со стороны самоотверженных миссионеров».

И опять нельзя не признать, что шведский историк во многом прав, хотя стоит отметить, что в разных частях Индии и для разных языков роль миссионеров тоже могла быть довольно разной. Для современного индийского сознания вопрос о роли миссионеров в развитии индийской культуры Нового времени остается довольно болезненным, и, насколько нам известно, тема эта в современной индийской исторической науке разрабатывалась мало. У нас – в советское время – эта тема, разумеется, также была «непроходной». На Западе история христианских миссий в Индии исследовалась и исследуется, но скорее с точки зрения успехов или провалов христианской проповеди, чем в плане влияния миссионеров на индийскую культуру в целом. Так что целостная оценка приведенных слов

Х. Г. Йерне (почти уже столетней давности) пока должна быть отложена до лучших времен.

Затем Х. Г. Йерне обращается непосредственно к Бенгалии, родине Тагора, к истории его семьи и к его собственной биографии: «Рабиндранат Тагор родился в 1861 г. в Бенгалии, в самой старой провинции британской Индии, где за многие годы до его рождения неутомимо трудился Уильям Кэри, один из первых миссионеров, распространявший христианство и развивавший живой язык. Сам Тагор был отпрыском уважаемой семьи, которая уже засвидетельствовала свои интеллектуальные способности во многих областях <...> Отец Рабиндраната был одним из ведущих и наиболее энергичных членов той религиозной общности, к которой до сих пор принадлежит его сын. Эта общность, известная под именем “Брахмосамадж”, возникла не как секта древнего индусского типа – с намерением распространить поклонение какому-нибудь одному божеству как главному над всеми другими. Эта общность была основана в начале XIX в. просвещенным и влиятельным человеком (имеется в виду Раммохан Рай. – С. С.), на которого оказало немалое воздействие христианство <...> Он стремился дать родным индусским традициям, унаследованным от прошлого, такую интерпретацию, которая бы согласовывалась с его пониманием духа и смысла христианской веры. Позже среди его последователей возникали горячие споры относительно интерпретации предложенной им истины, в результате чего первоначальная общность разделилась на несколько независимых сект. В то же время сам характер этой общности, обращенной по сути своей только к высокоинтеллектуальным натурам, с самого ее основания исключал сколько-нибудь большой рост числа ее приверженцев. Тем не менее, даже косвенное влияние этой общности на развитие народного образования и литературы должно быть сочтено весьма значительным. И вот среди членов этой общности, которые добились успехов в недавние годы, очень заметное место занимает именно Рабиндранат Тагор.

<...> Тагор впитал в себя многогранную культуру: и европейскую, и индийскую <...> В юные годы он много путешествовал по родной стране, сопровождая своего отца вплоть до Гималаев. Он был еще совсем молод, когда начал писать на бенгальском языке, – и с тех пор пробовал свои силы в прозе и поэзии, в лирике и драме. Он описывал жизнь простых людей своей страны, а в других своих ра-

ботах обращался к проблемам литературной критики, философии и социологии».

В заключение Х. Г. Йерне говорит о том, что Тагор в своем творчестве опирается на различные индийские традиции: от Вед и буддизма до поэзии бхакти, но дает им очень личное и очень современное толкование.

Мы привели столь длинные цитаты из речи Х. Г. Йерне, чтобы показать, что Нобелевский комитет присудил в 1913 году премию Рабиндранату Тагору вовсе не потому, что услышал в его произведениях некое «откровение с Востока», а потому что, наоборот, справедливо усмотрел в них более или менее гармоничное сочетание традиций индийских, с одной стороны, и европейских – с другой; потому что увидел в самом факте возникновения Тагора как поэта подтверждение благотворности европейского присутствия в Индии (и, соответственно, в остальной Азии). Если искать некий скрытый «внелитературный» умысел в том решении Нобелевского комитета и Шведской академии, то он мог заключаться именно в поощрении европейско-индийского (европейско-азиатского) культурного (цивилизационного, как сказали бы теперь) синтеза и тем самым – в культурном самоутверждении Европы по отношению к неевропейскому миру. Впрочем, если даже такой скрытый умысел и существовал в умах шведских академиков, он не стал, насколько нам известно, достоянием широкой общественности.

В целом, повторяем, можно сказать, что Х. Г. Йерне дал в своей речи достаточное корректное описание и того исторического контекста, в котором сформировался Тагор, и самого его творчества, хотя в этой речи есть и отдельные мелкие неточности (может быть, впрочем, умышленные) и некоторые «перекосы» (во всяком случае, то, что мы теперь можем принять за таковые). Язык (не шведский или английский язык, а язык мысли), которым пользовался Х. Г. Йерне, сейчас уже устарел, но проблема в том, *чем* (каким иным *языком*) его заменить.

Как нам теперь, в России начала XXI в., воспринимать, описывать и анализировать творчество Рабиндраната Тагора? Прежде всего, следует признаться, что у нас нет языка («метаязыка», как сказали бы лингвисты) для такого описания столь сложных объектов, которое вполне удовлетворяло бы нас самих. Язык «советско-марксистский»

безнадёжно устарел (еще более, чем тот язык, которым пользовался Х. Г. Йерне), а нового языка у нас пока не сложилось.

Далее мы, тем не менее, попытаемся изложить свое понимание личности и творчества Рабиндраната Тагора в контексте «большого времени» и в более узком контексте XIX–XX вв.

Используя нашу («современную», то есть новоевропейскую) терминологию, мы называем Тагора «поэтом», «писателем» («прозаиком»), «драматургом», «эссеистом», «литератором» и т.д., то есть соотносим его с той сферой человеческой деятельности (культуры), которая именуется у нас словом «литература». А поскольку «литературу» мы привычно разделяем на «литературы» с географическими (или страновыми, или «национальными») ярлыками, то Тагор относится к индийской литературе и/или к бенгальской литературе. Подобная категоризация творческой личности (каковую категоризацию сам Тагор скорее всего вполне принимал) – это «продукт» новоевропейской культуры, а в значительной степени – двух последних (XIX–XX) веков ее развития.

Слово «литература» в том его терминологическом смысле, который присутствует, например, в слове «литературоведение», – это одно из наших так называемых ложноклассических слов: латинских (или греческих) по форме, новоевропейских по содержанию. Недаром японцы в эпоху Мэйдзи, создавая новые слова (сочетания иероглифов) для выражения заимствованных из Европы понятий, сочли необходимым создать новое слово и для передачи европейского слова «литература» («бунгаку», в китайском произношении – «веньсюэ»). Индийцы, также столкнувшиеся с подобными проблемами в XIX в. и XX в., чаще всего шли другим путем – искали в своих классических языках (у индусов это был санскрит, у мусульман – арабский и фарси) какие-то слова, достаточно близкие по смыслу, которые можно было дополнительно «нагрузить» новыми, европейскими смыслами. В частности, в бенгальском (и в других новоиндийских языках, восходящих к санскриту) для передачи европейского слова «литература» используется теперь санскритское слово *sāhitya* (сāхитъя, в бенгальском произношении – шāхитто), которое в классическом санскрите действительно имело близкое, но более узкое значение. Так, мы теперь относим к «литературе», например, ведические гимны, упанишады, буддийские джатаки и сутры (подобным же

образом к «литературе» можно отнести Библию и Коран), но в классическом санскрите подобные тексты нельзя было обозначить словом *sāhitya*.

Выражение «индийская литература» было «придумано» европейскими учеными в XIX в. для обозначения всего того огромного множества текстов, которое было создано в течение многих веков на многочисленных индийских языках. Выражение «бенгальская литература» также возникло, по-видимому, в XIX в. (точная история этого словосочетания автору не известна). Его могли создать бенгальцы, получившие английское образование и обратившиеся к изучению своего культурного наследия.

Чтобы дать представление о том месте, которое занимает Тагор в истории индийской литературы в целом (и в истории бенгальской литературы в частности), надо в самых общих чертах описать историю этой литературы (этих литератур). Разумеется, само понятие «история литературы» – это тоже продукт новоевропейского сознания, а любая «история индийской литературы», как и история какой-либо из индийских литератур (бенгальской, хинди, тамильской и т.д.), – это всегда современный «конструкт», более или менее научный, более или менее идеологизированный.

Историю индийской литературы имеет смысл описывать в сравнении с лучше нам знакомой историей европейской литературы. Попутно здесь стоит сделать еще одно общее замечание: то географическое пространство, которое европейцы обозначили словом «Индия» и которое теперь корректней именовать «Южная Азия» (или «Южноазиатский субконтинент»)⁴, по своей площади сопоставимо с тем, что мы называем «Западной Европой», а по своему природному и человеческому (языковому, религиозному, расовому) разнообразию Западную Европу даже превосходит. И понятие «индийская литера-

⁴ С 1947 г. слово «Индия» стало двусмысленным: если речь идет о времени до 1947 г., то это слово чаще всего обозначает все пространство Южной Азии, а если речь идет о времени после 1947 г., то под Индией нередко подразумевают лишь крупнейшее государство субконтинента, возникшее в 1947 г. в результате преобразования (Раздел) британской Индийской империи. Очевидно, именно во избежание недоразумений сейчас все чаще используются выражения «Южная Азия» и «Южноазиатский субконтинент».

тура» по своему объему и внутреннему многообразию сопоставимо с понятием «европейская литература».

В истории европейской литературы мы различаем литературы классические (древнегреческую и римскую) и литературы на новых европейских языках, которые на ранних стадиях своего развития (в эпоху Средневековья) во многом «питались соками» литератур классических – пока не поднялись в полный рост в Новое время. Подобным образом и в Южной Азии можно говорить о литературах классических (создававшихся на классических языках) и литературах новых, создававшихся и создаваемых поныне на языках более молодых. И в этом случае Индия (Южная Азия) представляет нам картину более сложную и многообразную, чем Европа. Для нашей темы важно отметить два существенных различия между Индией и Европой. История Индии сложилась так, что, по крайней мере, с XIX в. н.э. доминирующей политической силой на субконтиненте были мусульмане. До их прихода главным языком высокой культуры был санскрит. Мусульмане принесли с собой два классических языка мира ислама: арабский и фарси. Так что новые языки Южной Азии складывались (как и в Европе – с начала – середины второго тысячелетия нашей эры) или под влиянием разных классических языков (у индусов – санскрита, у мусульман – арабского и фарси), или под их «перекрестным» воздействием. Однако, в отличие от Европы, где в Новое время складывались «национальные» государства и «национальные» языки, в Южной Азии, наоборот, XVI–XIX вв. были временем создания империй, охватывавших весь субконтинент. Сначала это была империя Великих Моголов (где языком власти и культуры был фарси), а в XVIII–XIX вв. на ее развалинах британцами была построена их «Индийская империя», в которой главным языком власти и во многом основным языком культуры стал английский. Новые индийские языки вплоть до XIX в. занимали в культуре в основном подчиненное, можно сказать – второстепенное положение (подобно новым европейским языкам в Средние века), затмеваемые языками классическими. В Южной Азии не сложилось «наций» в европейском смысле слова, хотя некоторые индийские «этноты» имели достаточно выраженную индивидуальность. Только в XIX–XX вв., уже при британской власти, в условиях «модернизации», новые индийские языки стали развиваться более интенсивно и на них стали развивать-

ся литературы «современного типа». Бенгалия, родина Тагора, одной из первых в Южной Азии попала под власть британцев и раньше всех испытала на себе непосредственное воздействие европейской культуры, и бенгальский язык одним из первых (в начале XIX в.) вступил на путь нового развития, на путь создания литературы «современного типа». Поэтому отнюдь не случайно, что именно бенгалец Рабиндранат Тагор первым из представителей Южной Азии получил признание в Европе.

Для нас, русских (россиян), интересно и поучительно сравнить историю новых индийских литератур в XIX–XX вв. с историей новой русской литературы в XVIII–XX вв. Процессы «модернизации» и «европеизации», которые происходили в индийской словесности в XIX–XX вв., сопоставимы с теми процессами, которые происходили в русской словесности в процессе «модернизации», инициированной петровскими реформами.

Вообще – эпоху британского «имперского» правления в Индии можно сопоставить с императорским («петербургским») периодом российской истории. Российская империя, провозглашенная Петром I и просуществовавшая двести лет при его преемниках, была, среди прочего, попыткой «пересадить» элементы западноевропейской культуры на иную, незападную, почву. Как известно, «пересадка» эта была отнюдь не безболезненна и оставалась предметом дискуссий на протяжении всего «петербургского» периода нашей истории. Крах Российской империи в 1917 г. и ее последующее восстановление под другим названием повлекли за собой иные отношения между «Западом» и «почвой», но сама эта оппозиция оставалась релевантной на протяжении всего XX в. – и осталась (остается) таковой после вторичного краха и распада нашей империи на рубеже 1980–1990-х гг. Британская Индийская империя была также во многом историческим экспериментом по «пересадке» западноевропейской культуры (в ее британском варианте) на незападную почву.

Разумеется, историю Российской империи, с одной стороны, и историю британской Индийской империи – с другой, принято описывать в разных терминах. Первую – как историю подъема России собственными силами (ср. знаменитую строку Пушкина о Петре I: «Россию поднял на дыбы»), вторую – как историю колониального завоевания и колониального угнетения. Однако на самом деле между эти-

ми двумя историями гораздо больше общего, чем кажется на первый (привычный) взгляд. Петр I и его преемники «реформировали» (в другой интерпретации – «калечили», «ломали через колено») Россию, ориентируясь на западноевропейские образцы (в той мере, в какой они их понимали). И хотя инициатива исходила действительно от собственно российской власти, в преобразованиях России – и при Петре I и позже – большую роль играли разнообразные пришельцы из Западной Европы. А с некоторых пор и сами носители высшей власти в России были уже этнически более западноевропейцами (немцами), чем русскими. В Индии же, хотя «инициатива» преобразований пришла действительно извне, сами они осуществлялись далеко не только иноземцами (британцами), которые всегда были лишь в «подавляющем меньшинстве» среди местного населения. Столетнее (а в некоторых частях Индии почти двухсотлетнее) и достаточно успешное существование британской Индийской империи было бы невозможно без активного участия местных уроженцев в ее «строительстве» и функционировании.

Одним из важнейших результатов британского правления в Индии было возникновение нового типа людей – индийцев, получивших европейское (английское) образование. Люди этого типа постепенно принимали все большее участие в администрировании Индии – так что к концу британского правления они составляли уже большинство административного аппарата (что, в частности, позволило достаточно безболезненно произвести передачу власти в 1947 г.).

С европейским образованием в Индию пришли и европейские социально-политические идеи. Европейски образованные индийцы восприняли идеи социального равенства, прав человека, вообще – верховенства права, а также идеи конституционализма и представительной демократии. Именно в этом новом социальном слое постепенно вызрела идея, что Индия могла бы быть независимым от Британии государством. И именно представители этого слоя образовали политические партии, которые стали требовать – уже в XX в. – независимости для Индии. Но одна из проблем была в том, что эта новая, европейски образованная, элита воспроизвела в своих рядах культурное – точнее сказать, религиозное – многообразие Индии. Важнейшая линия разлома прошла между индусами, с одной стороны, и

мусульманами – с другой. И этот раскол элиты привел в конце концов (не без содействия британцев) к разделу империи на два государства по религиозному признаку.

Важно отметить еще два момента.

Во-первых, возвращаясь к сравнению между Индией и Россией, надо сказать, что «западнические» преобразования Петра I и его преемников во многих отношениях были гораздо более радикальны, чем преобразования, произведенные в Индии британской властью. Ведь и Петр I и большинство его преемников были «своими», «местными» – и поэтому обладали значительной свободой действий (по присказке: «Чего стесняться в своем отечестве!»), в то время как британцы в Индии всегда осознавали себя лишь незначительным меньшинством чужеземцев среди огромного местного населения и реформировали подвластную им страну большей частью с осторожностью (особенно после восстания 1857–1858 гг., спровоцированного слишком радикальным «реформаторством»). В частности, традиционное российское православие в «петербургский» период было взято под жесткий государственный контроль и, по сути дела, надолго исключено из высокой культуры. В Индии же традиционные религии (индуизм, ислам, сикхизм, джайнизм и др.), как и многие традиционные социальные институты, почти не были стеснены британской властью. Некоторые современные историки обвиняют британцев как раз в том, что они якобы намеренно препятствовали развитию Индии, искусственно консервируя «феодальные порядки».

Во-вторых, следует иметь в виду, что европейское образование и вообще европейское влияние очень по-разному («неравномерно») проникало в разные области Индии. Так, раньше и интенсивней это влияние действовало в провинциях, управлявшихся непосредственно британцами, например в Бенгалии. Калькутта, основанная британцами в конце XVII в. (чуть раньше, чем Санкт-Петербург – Петром), уже в 1773 г. стала столицей всех подвластных британцам территорий в Индии. И не случайно Бенгалия (даже именно Калькутта) дала Индии Рабиндраната Тагора, одного из первых индийских поэтов, получивших международную известность.

В Калькутте, начиная с XVIII в., и особенно в XIX в., происходило интенсивное взаимодействие различных культур и, соответственно, развернулся широкий спектр отношений к этому взаимодействию.

вию. Мусульмане, у которых британцы отняли политическую власть над Бенгалией, замкнулись в своем традиционализме, не желая воспринимать культуру «неверных» христиан, и много позже им пришлось наверстывать упущенное. Среди индусов (для которых приход британцев значил всего лишь замену одной чужеродной власти на другую) были и крайние «западники», обращавшиеся в христианство и порой демонстративно отвергавшие все индийское и индусское; были и упорные традиционалисты, стремившиеся свести к минимуму уступки европейской культуре. Между этими двумя крайностями было немало промежуточных позиций, и многие выдающиеся деятели бенгальской культуры XIX в. проделывали сложную эволюцию в том или ином направлении. К концу века приобрели большое влияние различные течения так называемого «неоиндуизма», сравнимого с российским славянофильством: европеизированная элита бенгальцев-индусов почувствовала необходимость возврата к добританским традициям через преодоление (но и частичное использование) европейской культуры. В этом широком спектре идейная традиция, к которой принадлежал Тагор, занимала как бы срединное, «центристское» положение.

Род Тагора принадлежал к тем индусам, которые служили при мусульманской власти и способствовали созданию так называемого индусско-мусульманского культурного синтеза, а затем довольно рано вошли в контакты с европейцами. В одной из своих статей «Школа поэта» (1926) Тагор писал: «Моих предков принесла в Калькутту первая приливная волна изменчивой судьбы Ост-индской компании. С тех пор уклад жизни нашей семьи стал сочетанием трех культур: индусской, мусульманской и британской».

Дед поэта, Дварканатх Тагор (1794–1846), был одним из самых богатых людей в Калькутте, бизнесменом и общественным деятелем, другом Раммохана Райя (1772–1833), видного реформатора и основателя «Брахма-самаджа». Дело Р. Райя продолжил отец поэта, Дебендронатх Тагор (1817–1905). «Брахма-самадж» – своего рода «протестантская» секта, синтезировавшая в своем учении элементы индуизма, ислама и христианства. Она дала Бенгалии немало выдающихся людей. Только среди ближайших родственников Рабиндраната Тагора – несколько прославленных имен: старший брат – поэт и философ Диджендронатх Тагор (1840–1926), другой брат – литератор и музы-

кант Джьётириндронатх Тагор (1848–1925), сестра – литератор Шорнокумари Деби (1855–1932), двоюродные племянники – художники Гогонендронатх Тагор (1867–1938) и Обониндронатх Тагор (1871–1951) и др. Но Рабиндранат затмил своей славой всех прочих Тагоров.

В жизнеописаниях Тагора стало почти общим местом отмечать, что поэту «повезло» в смысле места и времени рождения. Под «местом» при этом понимают и Бенгалию в целом, где в XIX в. происходили плодотворные процессы взаимодействия культур, и Калькутту, бывшую средоточием этих процессов, и, наконец, дом Тагоров в Калькутте, где согласно индийским традициям жили и родители, и сыновья со своими семьями, дом, который был одним из центров бенгальской культуры. В этом доме Р. Тагор родился, в нем же он и умер 80 лет спустя.

Со временем рождения Тагору «повезло» в том смысле, что бенгальская культура к моменту его появления на свет находилась на таком этапе развития, когда накопленные силы уже готовы были проявиться в мощном взлете. Поистине счастлив гений, рождающийся в подобный момент истории: материал культуры уже подвергся как бы предварительной обработке, так что творцу есть из чего творить, и он не должен начинать с азов, но, с другой стороны, создано еще так мало и созданное еще так несовершенно, что гению есть где развернуться, есть возможность показать себя в полном блеске.

В литературе Тагор был наследником, по крайней мере, трех тысячелетий индийской словесности, и прежде всего ведических и санскритских традиций. Кроме того, за его плечами – несколько веков собственно бенгальской литературы. В то же время примерно за полвека до рождения Тагора в бенгальской литературе началась качественно новая эпоха, и как раз в 1860-е гг. эта эпоха вступила в пору своей зрелости.

С X в. по XVIII в. на бенгальском языке была создана довольно обширная литература, но она, как уже было сказано, занимала в культуре подчиненное, как бы второстепенное положение по сравнению с литературами на языках «классических», то есть санскрите для индуистов, арабском и персидском – для мусульман. Так, вплоть до XIX в. на бенгальском языке, как и на большинстве других новых индийских языков, не было прозы, а поэзия разрабатывала довольно

ограниченный круг тем и сюжетов (в основном мифологических и религиозных), оставаясь в рамках традиционных эстетических канонов. Только преобразования XIX–XX вв., связанные с интенсивным взаимодействием индийской и европейской культур и становлением в Индии новых форм общественного сознания, выдвинули бенгальский язык на передний план.

Как уже сказано, по своей природе и масштабам эта трансформация сравнима с теми изменениями, которые произошли в русской литературе после реформ Петра I. А значение Тагора в бенгальской литературе сравнимо со значением Пушкина в литературе русской (сопоставление Тагора с Пушкиным, как и сопоставление с Гёте, Гюго или Толстым, – это также уже одно из «общих мест» тагороведения). Пушкин – наследник и завершитель XVIII в. в нашей литературе и одновременно основоположник литературы новой, современной. Точно так же Тагор – наследник и завершитель XIX в. в литературе бенгальской (века первых шагов и нащупывания путей) и одновременно основоположник литературы современной. Но Тагор жил вдвое дольше, чем Пушкин, и на век позже, к тому же Индия по своей культуре гораздо дальше от Европы, чем Россия от своих западных соседей на континенте, поэтому Тагору в его творчестве выпало на долю перекрывать гораздо большие временные и культурные дистанции, чем Пушкину. В бенгальской литературе Тагор – величина настолько огромная, что, пожалуй, не будет преувеличением сравнить его значение для бенгальцев со значением Пушкина и Толстого, вместе взятых, – для русских. (Конечно, такое сравнение не следует понимать буквально: речь идет, так сказать, об абсолютной литературной и общекультурной значимости, а не о конкретных достижениях в том или ином жанре.)

Образованным индийцам в XIX в. и XX в. из всех европейских литератур лучше всего была и остается известной литература английская. И вот как писал о Тагоре в 1948 г. видный бенгальский литератор «послетагоровского» поколения Буддходэб Бошу (1908–1974): «Рабиндранат – это наш Чосер и наш Шекспир, наш Драйден и наш эквивалент английского перевода Библии. Чтобы описать его в терминах английской литературы, надо назвать довольно много имен, потому что он вместил в одну человеческую жизнь развитие длиной в несколько столетий. Он создал язык – и прозаический, и

стихотворный (добавим к этому: в XX в. Тагор был одним из инициаторов реформы, которая заменила довольно условный бенгальский литературный язык, сложившийся в XIX в., на язык, близкий к разговорной речи; эта реформа сопоставима с преобразованием русского литературного языка в XVIII в. – С. С.). Эволюция его стихотворного стиля – это как бы путь от Уайета и Сарри через Спенсера, Марло, Драйдена, Шелли и Суинберна вплоть до раннего Эзры Паунда... В последний период творчества его стихи становятся подобны прозе, но не в байроновском, а в элиотовском смысле; проза же его становится самой поэзией... Он сделал все – все, что можно сделать с писанным словом».

Наследие Тагора как целое до сих пор изучено еще далеко не достаточно, особенно за пределами Индии. Несомненно, что его творчество – это движение, развитие, обогащение, но исследователи высказывают порой диаметрально противоположные взгляды относительно того, в каком направлении шло это развитие и каковы были его основные константы. Дело здесь, очевидно, в многозначности Тагора (как и других великих художников), в несводимости его творческого пути к какой-либо единой формуле или кривой (и тем более – к какой-либо единой прямой линии). Дело здесь, может быть, также и в том, что инструментарий современного (то есть, по сути, европейского) литературоведения неадекватен столь сложной задаче: хотя Тагор и творил в рамках канонов, очень приближенных к западным нормам, в не меньшей (а может, и в большей) степени его творчество определялось традиционными индийскими канонами. Истолкование и оценка этих канонов самих по себе в терминах западного литературоведения до сих пор представляет значительные трудности – насколько же сложнее должен быть анализ становящегося синтеза индийских и западных традиций в творчестве Тагора!

Тагор – прежде всего поэт, и эволюция его духа полнее всего выразилась в поэзии. Именно поэтому, очевидно, и столь трудна задача определить эту эволюцию, запечатлеть ее в аналитических формулах. По-видимому можно говорить, с одной стороны, о некоторых константах, а с другой – о различных направлениях развития поэтического мира Тагора. Одна из бесспорных констант – приятие мира и жизни, приятие *conditio humana* в целом.

В традиционной Индии доминирующие формы мировоззрения исходили, как правило, из принципиального неприятия *conditio humana*. Человеческое существование воспринималось обычно как ценность низшего порядка, которую в конечном счете следует отбросить, преодолеть ради достижения высших ценностей, искомых за пределами бытия. Тагор, воспитанный в духе «Брахма-самаджа», выразил в своей поэзии иное восприятие человеческого удела; так, уже один из ранних поэтических сборников Тагора «Диезы и бемоли» (1886) открывался такими строками:

Умирать не хочу я в [этом] прекрасном мире,
среди людей жить я хочу!

Позднее тема прития жизни дополнилась темой прития смерти:

...жизнь мою я так любил, что верю,
смерть столь же я возлюблю,
когда его отрывают от груди, плачет ребенок в страхе,
[но] мгновенно успокаивается, получив другую грудь.

Эти строки взяты из стихотворения «Смерть» в сборнике «Дары» (1901). В ту книгу, которую британские друзья поэта издали в Лондоне в 1912 г. (и переиздали в 1913 г.) на английском языке под названием «Гитанджали», вошли прозаические переводы 103 стихотворений из нескольких бенгальских сборников: «Дары» (1901), «Паром» (1906), «Приношение из песен» (по-бенгальски – «Гитанджали») (1910) и др.

Одно из наиболее часто цитируемых стихотворений (№ 73) этой знаменитой книги в бенгальском оригинале (сборник «Дары») называется «Мукти», то есть «Свобода» или «Освобождение». *Мукти* – важнейшее понятие традиционной индусской религиозной философии. Индусы, в отличие, например, от христиан или мусульман, считают, что жизнь им дается не один-единственный раз, а бесконечное, утомительно бесконечное число раз. Высшую цель человека индусские философы видят в отречении от этой цепи рождений и смертей, в освобождении (*мукти*) от пут бытия. Пути (бытия) и свобода (от бытия) – обычное противопоставление в индусской традиции. А Тагор свое стихотворение начинает так:

Свобода через отречение – это не для меня.
В неисчислимых путах, дарящих великую радость,
обрету вкус свободы.

На этом примере хорошо видно, как Тагор поэтически переосмысливал традиционные понятия. (Эти строки показывают также, сколь неполно могут быть поняты слова Тагора без пространного историко-культурного комментария.) В данном случае речь идет о «путях человеческого бытия» как такового. И поэт с радостью их приемлет, соглашаясь с той мерой свободы, которую они ему дарят. Но едва ли не чаще в произведениях Тагора пара «путы – свобода» выступает все же в ценностном противопоставлении. По словам бенгальского исследователя О. Шикдара, «главная тема Тагора – освобождение от пут».

В самом деле, во многих рассказах, романах, драмах и стихотворениях Тагора речь идет о путях косных традиций – общественных, семейных, религиозных и т. д. – и герои нередко освобождаются или, по крайней мере, пытаются освободиться от этих пут. Одно из наиболее ярких воплощений данной темы – символическая драма «Очочайотон» («Обитель неподвижности» или «Обитель консерватизма», 1912). Монастырь Очочайотон, обитатели которого опутаны множеством мелочных предписаний, смысл которых давно утерян, символизирует традиционное индусское общество. В конце пьесы стены монастыря рушатся, и его бывшие узники вместе с окрестными жителями решают начать новую, свободную жизнь.

Проблема свободы от косных традиций прошлого волновала Тагора до конца его дней (она актуальна в Индии и поныне). Но довольно рано в творчестве появилась тема иных, современных пут: политических, экономических или психологических. Так, в романе «Дом и мир» (1915–1916) героиню опутывает своей демагогией политикан-краснобай, однако дискредитация его человеческих качеств позволяет героине освободиться и от магии провозглашаемых им псевдоидеалов. В последнем своем романе «Четыре главы» (1934) Тагор разрабатывает сходную тему. Молодые люди, он и она, вовлечены в экстремистскую подпольную организацию. Разочаровавшись в ее методах, они тем не менее не в силах вырваться из ее пут – и освобождение достигается лишь ценой смерти. Тема символических пьес «Освобожденный поток» (1922) и «Красные олеандры» (1926) – рабство современного человека в политико-экономической системе индустриального государства. Один из аспектов идейной эволюции Тагора исследователи справедливо усматривают в том, что он с го-

дами все отчетливее осознавал политические, экономические и социальные реальности мира.

И все-таки необходимо иметь в виду, что Тагор принадлежал к семье исключительно высокого социального статуса и материального достатка, что хотя на долю поэта выпало немало страданий, обусловленных самой природой человека (потеря родных и близких, болезни, старость и т. д.), ему никогда не приходилось трудиться ради куска хлеба и бороться за место под солнцем. Он мог себе позволить взирать на мир как бы с олимпийских высот – и отсюда многие достоинства и слабости его миропредставления. Часто цитируют слова Дж. Неру: «Тагор – аристократ-художник, обратившийся в демократа, сочувствующего пролетариату...» Известный индийский поэт и критик В. К. Гокак развил эту мысль следующим образом: «Поскольку он родился аристократом, его отношение к простому человеку отмечено скорее сентиментальной симпатией, чем подлинным пониманием. Он не мог в полной мере постичь страшную силу зла и нищеты в этом мире».

Тагор сам сказал об этом в одном из своих последних (и очень часто цитируемых) стихотворений. По-бенгальски оно называется «Ойкотан» («Созвучие», «Гармония», иногда переводят и как «Симфония»), датировано 21 января 1941 г. и вошло в сборник «В день рождения» (1941) под номером 10. Вот большая часть этого стихотворения в подстрочном переводе:

...я – поэт мира,
какой бы звук где бы в нем ни послышался,
моя свирель тотчас звучит в ответ.
Но еще больше призывов не дошло до моего звукотворчества,
осталось без ответа...
Самое труднодостижимое – душа человека,
ее не измерить внешними мерками пространства и времени.
Эту душу можно познать, лишь получив доступ внутрь ее,
а я не всегда находил дверь, ведущую внутрь:
мне мешали ограды моего собственного существования.
Крестьянин возделывает поле плугом,
ткач ткет, рыбак забрасывает сети –
далеко простираются разнообразные тяготы их трудов,
опираясь на них, движется весь мир.
Лишь небольшую часть всего этого

я видел из своей пожизненной почетной ссылки,
сидя па высоте общественного положения,
у маленького окошка.
Иногда я приближался к окраинам их поселений,
но у меня совсем не было сил войти внутрь.
Если жизнь свою с жизнью других не соединить,
то сокровищница песен
наполнится ложными ценностями.
Поэтому я согласен с упреками,
что моя музыка – ущербна, неполна.
Моя поэзия, я знаю,
хотя и шла многими путями, прошла не повсюду.
Я жду услышать голос такого поэта,
который сам испытал бы крестьянскую жизнь,
который был бы родной крестьянам и делом и словом,
который был бы близок земле...
Приди, о поэт неизвестных людей,
бессловесных душ!
Избавь их сердца от печали!
Эту безжизненную землю, лишенную песен,
эту безрадостную пустыню, высушенную жаром презрения,
наполни влагой поэзии...
Тех, что немые и в горе и в счастье,
тех, что застыли, опустив голову, перед лицом мира,
о достойный поэт,
тех, что близко, и тех, что далеко, –
дай мне услышать их голос.
Будь им родным,
в твоей славе пусть они обретут свою славу –
и я снова и снова поклонюсь тебе.

Социальные реальности XX в. Тагор, может быть, и не постиг в полной мере, но на политические события он с годами откликался все темпераментнее и непосредственнее – и это тоже одна из бесспорных составляющих его поэтической эволюции. Вплоть до 30-х гг. Тагор редко создавал стихи, посвященные каким-либо конкретным событиям текущей истории. В 30-е же гг. это становится для него почти правилом: он откликается на такие злободневные сюжеты, как нападение Японии на Китай, гражданская война в Испании, Мюнхенское соглашение, начало Второй мировой войны и т. д. Впрочем, Тагор никогда не был поэтом-политиком или поэтом-

журналистом. В духе древнеиндийской традиции, подкрепленной традицией европейского романтизма, он склонен был считать себя – и во многом действительно был – поэтом-пророком, или, выражаясь современным языком, поэтом-идеологом.

Велика роль Тагора в становлении современного индийского самосознания, в выработке того идеала современной и будущей Индии, которым вдохновлялись широкие круги индийской интеллигенции и даже практические политики, прежде всего Дж. Неру и другие лидеры Индийского национального конгресса. Тагор не был единственным творцом этого идеала, но вклад поэта в его создание – один из важнейших.

В этой связи речь должна идти не только о поэзии, драматургии или художественной прозе Тагора, но в не меньшей степени и о его публицистике. Впрочем, публицистика Тагора – весьма важная часть его творчества – также может быть отнесена к разряду художественной прозы. Многие статьи Тагора сродни жанру эссе, столь богато представленному в английской литературе и получившему немалое распространение в индийских литературах XIX–XX вв. Очень часто те или иные темы и идеи Тагор параллельно развивал и в поэзии, и в сюжетной прозе, и в статьях-эссе. Относится это и к такой теме, как судьба Индии, ее прошлое, настоящее и будущее, ее место в мире. На протяжении своей жизни Тагор неоднократно говорил, что ему случилось родиться в переходную эпоху мировой истории. В масштабах всего мира основное содержание этой эпохи, по мнению поэта, заключалось в поступательном сближении разных народов и культур и в выработке единой общечеловеческой культуры. Индии предстояло внести вклад в этот процесс, но прежде всего ей необходимо было обрести свое достойное лицо, создать культуру, которая была бы и ее собственной, и современной. Ибо Индия обладала великим прошлым, но положение, в котором застал ее Тагор в пору своего интеллектуального возмужания, было довольно прискорбным.

Индия населена множеством различных рас, народов и этнических групп, говорящих на сотнях различных языков и исповедующих различные религии. И весь этот субконтинент был скреплен в единую политическую систему иноземной, британской властью, не имевшей никаких корней в индийской почве и остававшейся почти инородным телом в общеиндийском общественном организме. В

принципе британцы всегда провозглашали, что их правление Индией имеет временный характер и когда-нибудь, может быть через века, оно уступит место самоуправлению индийцев. Но с конца XIX в. в среде индийцев, получивших английское образование и воспринявших западные политические идеи, постепенно стало вызревать убеждение, что переход к собственно индийскому управлению Индией должен совершаться гораздо быстрее, а с начала XX в. антибританские настроения иногда приобретали весьма яростные, насильственные формы, особенно в Бенгалии. В первом десятилетии XX в. Тагор в течение некоторого времени принимал активное участие в антибританском движении свадеши, но вскоре отошел от него, так как у этого движения не было серьезной позитивной программы (и оно стало вырождаться в безответственный экстремизм). Идеал новой, послебританской Индии еще не был создан.

Тагор считал, что утверждение в Индии чужеземной власти, сначала мусульманской, а затем британской, свидетельствовало о внутренней слабости самой Индии. И проблема, по его мнению, заключалась не в том, как избавиться от чужеземцев, а в том, как преодолеть эту внутреннюю слабость, эту ущербность, вкравшуюся еще в далекие времена в индийскую культуру. Эти слабость и ущербность, по мнению Тагора, заключались во внутренней расколотости индусского общества на замкнутые касты и религиозные группы (эта расколотость помогла мусульманам завоевать Индию; не преодолев этой расколотости, они лишь усугубили ее), в отгороженности индийцев (прежде всего индусов) от всего прочего человечества, в их религиозном фанатизме и традиционализме, в сопротивлении естественному процессу развития. Приход британцев Тагор рассматривал, с одной стороны, как следствие ущербного состояния Индии, а с другой стороны, как фактор, подтолкнувший страну к столь необходимому ей движению.

В статье «Восток и Запад» (1908) поэт писал: «Если бы Индия не вступила в контакт с Западом, она не обрела бы того, что существенно необходимо ей для достижения совершенства... Будто посланники небес, британцы проникли сквозь проломы в разрушавшихся стенах нашего дома и принесли нам веру в то, что и мы нужны миру...» В статье «Смена эпох» (1933), представляющей собой одно из итоговых изложений его взглядов на историю, Тагор высказался так: «За-

тем пришли англичане. Они пришли не просто как люди, а как символ нового европейского духа... Динамизм Европы взял приступом наши пассивные умы. Он подействовал на нас, как ливень из тучи, пришедшей издалека, действует на пересохшую землю, пробуждая в ней жизненные силы. После такого ливня в глубинах земли начинают прорастать все семена... Влияние такого же рода захлестнуло всю Европу в период Возрождения, когда они шли из Италии...»

Основные ценности европейской культуры, которые Индии необходимо было усвоить, Тагор видел прежде всего в верховенстве разума, бесстрашно стремящегося к истине без оглядки на предписания и запреты священных текстов (в практическом плане это проявлялось в успехах европейской науки), а также в идеале равенства людей.

В известном стихотворении «Молитва» (сборник «Дары») Тагор в поэтической форме так выразил свой общественный идеал:⁵

Где дух бесстрашен, где головы высоко подняты,
где знание свободно, где ограды домов
и дворов денно и ночью
землю не делят на мелкие клочки,
где слова из глубины сердца
возникают, где беспрепятственно
во все стороны света потоки деяний устремляются
к многообразным осуществлениям,
где пустых обычаев мертвый песок
не преграждает путь разума,
не распыляет силы людей, где вечно
Ты – всех деяний, мыслей и радостей предводитель,

⁵ Англоязычная версия этого стихотворения вошла в книгу «Гитанджали» под номером 35:

Where the mind is without fear and the head is held high
Where knowledge is free
Where the world has not been broken up into fragments
By narrow domestic walls
Where words come out from the depth of truth
Where tireless striving stretches its arms towards perfection
Where the clear stream of reason has not lost its way
Into the dreary desert sand of dead habit
Where the mind is led forward by thee
Into ever-widening thought and action
Into that heaven of freedom, my Father, let my country awake.

собственной рукой безжалостный удар нанеся, о Отец,
Индию там, в этих небесах, пробуди!

Идеал равенства людей перед богом (или иначе понимаемым абсолютом) известен был в Индии и прежде (буддизм, ислам и некоторые другие учения), но британцы принесли идею равенства всех перед законом, вытекающую из нее идею ответственности власти перед обществом – и принцип верховенства права в общественной и политической жизни. Как и для большинства других образованных индийцев, британская правовая и политическая (но не социальная!) система оставалась для Тагора идеалом.

Индии, согласно Тагору, предстояло выработать синтез всех тех разнообразных культур, которые волею судьбы приходили на ее территорию. В этом Тагор видел даже особую миссию Индии в мире, определенную ей провидением: «...провидение словно открыло на земле Индии огромную лабораторию, чтобы получить небывалый общественный сплав» (статья «Независимое общество», 1904). «Цель истории Индии – не в том, чтобы утвердить индусское или чье-либо еще превосходство, но в том, чтобы достичь высокого человеческого идеала – достичь такого совершенства, которое было бы приобретением для всех людей» (статья «Восток и Запад»).

Подобные идеи лежат и в основе романа «Гора» (1910), который индийские исследователи единодушно называют самым значительным романом Тагора. Герой романа проделывает идейную эволюцию, в чем-то, вероятно, повторяющую эволюцию взглядов самого автора: от воинствующего индусского традиционализма Гора приходит к пониманию того, что подлинная душа Индии объемлет различные культуры и объединяет их в гармоническом синтезе.

В 1910 г. было создано и известное стихотворение «Индия – священное место паломничества» (сборник «Приношение из песен»):

О мой дух, на этой священной земле пробудись,
на берегу великочеловеческого океана – Индии.
Здесь я стою и, простирая руки, приветствую человека-бога...
Никто не знает, по чьему зову многочисленные людские потоки
врывались сюда откуда-то – и терялись в этом океане.
Здесь арийцы и неарийцы, здесь дравиды и китайцы,
скифы, гунны, патаны и моголы – все слились воедино.
На Запад ныне открылась дверь,
оттуда принесли нам дары.

Дадут и возьмут, встретятся и соединятся, никого не отвергнут
на берегу великочеловеческого океана – Индии.

Приходи, арий! Приходи, неарий, индус и мусульманин!

Приходи, приходи сегодня ты, англичанин, приходи, приходи,
христианин!

Приходи, брахман, очистив свой дух, протяни руку всем!

Приходи, отверженный, – да отринется бремя позора!

Приходите, приходите под благословение матери,
наполняйте жертвенные чаши

святой водой, освященной прикосновением всех,
сегодня на берегу великочеловеческого океана – Индии!

В 1918 г. Тагор основал университет под названием «Вишва-Бхарати» (что можно перевести как «Всемирно-индийский») для воплощения в жизнь общемирового культурного синтеза на почве Индии. Этот комплекс идей Тагора можно назвать своеобразным «культурмессианизмом». Одно время (особенно в 1920-е гг.) Тагор даже пытался проповедовать нечто вроде «паназийского мессианизма», то есть идею о том, что существует некая единая «азиатская культура», общие ценности которой являются необходимым дополнением к ценностям западной (европейской) культуры. Однако, ближе познакомившись с культурой Японии, Китая и других стран Азии (в частности, во время своих путешествий), Тагор пришел к выводу, что единой «азиатской культуры» не существует и мир еще более многообразен, чем представлялось ему прежде. Но это не охладило его стремления к общемировому культурному синтезу. Поиски Тагора в этом направлении отражены, например, в известной книге под названием «Религия человека», в которую вошли лекции, прочитанные поэтом в Оксфорде в 1930 г. Название книги очень характерно: ища некий общий знаменатель для различных человеческих культур, Тагор нашел его именно в человеке. Человек без каких-либо сужающих определений касты, религии или нации, вселенский человек (universal man), способный воспринять и усвоить все лучшие проявления человеческого, – таков был идеал поэта.

Нельзя не отметить, однако, что реальные достижения Тагора в области общечеловеческого и даже общендийского культурного синтеза принадлежат к сфере именно весьма общих и даже абстрактных идей и практическое их претворение оказалось делом невероятно трудным. В 1947 г. индийский субконтинент и родная Тагору Бен-

галия раскололись надвое, но и в нынешней Республике Индии (то есть за вычетом миллионов мусульман, проживающих в Пакистане и Бангладеш) проблема единства – политического и культурного – остается одной из острейших.

И при жизни поэта его родина приносила ему много разочарований, отказываясь следовать тому идеальному пути, который он ей предлагал. Тагор не раз вступал в конфликт со своими соотечественниками и их лидерами, даже с самим М. К. Ганди, предпочитая оставаться хоть и в меньшинстве, но с истиной, как он ее понимал. Вторая половина жизни поэта – это также история все увеличивавшегося разочарования в европейской цивилизации в целом и в британском управлении Индией в частности. Говоря кратко, Тагор чем дальше, тем больше утверждался во мнении, что западная цивилизация предает собственные идеалы и дает свободу низменным сторонам человеческой природы: эгоизму, алчности, жестокости. Проявления этих низменных страстей Тагор видел как в жизни самого Запада, так и особенно в его отношениях с иными народами.

Подобные взгляды проявились, например, в известном стихотворении «Африка» (1937), в котором есть такие строки:

...они пришли с железными наручниками –
те, чьи когти острее, чем у твоих гиен;
пришли похитители людей –
те, чья слепая гордыня темней твоих беспросветных лесов.
Цивилизации варварская алчность
обнажила свою бесстыдную бесчеловечность...

В конце того же года Тагор написал короткое стихотворение без названия, своего рода завещание, знаменательно датированное: «Рождество Христово, 25.12.37».

Змеи со всех сторон испускают ядовитое дыхание,
нежный голос мира прозвучит пустой насмешкой,
поэтому, перед тем как проститься, я зываю
к тем, кто на борьбу с демонами готовится в каждом доме.

Первая мировая война открыла Тагору, как и многим другим, наиболее неприглядные черты европейской культуры. Вторая мировая война, начало которой он увидел под занавес своей жизни, ввергла Тагора в еще больший пессимизм. В статье «Кризис цивилизации», написанной в начале 1941 г. к своему 80-летию, Тагор с горечью признавался: «Когда-то я от всей души верил, что духовное бо-

гатство Европы станет источником новой, подлинно прекрасной цивилизации. Теперь, в час прощания с жизнью, этой веры больше нет». И непосредственно за этим признанием идут слова в духе индийского «культурмессианизма»: «И все же я не утратил надежды, что Избавитель грядет, и кто знает, возможно, ему суждено родиться в нашей нищенской хижине. Он понесет с Востока божественное откровение, ободряющие слова любви».

Особая тема – отношение Тагора к России и позже к СССР. К сожалению, эта тема изучена еще очень плохо, и ее можно наметить здесь лишь пунктиром. Прежде всего следует учесть, что в течение всего XIX в. британская пропаганда в Индии культивировала русофобию, порой принимавшую совершенно абсурдные формы. Россия была пугалом, которым британцы постоянно стращали индийцев и оправдывали некоторые свои военные предприятия (например, англо-афганские войны). Россия рисовалась страшной силой, нависающей над Индией с Севера, и индийцы должны были благодарить судьбу за то, что британцы защищают их от русских. Что до внутренних порядков в России, то британская пропаганда противопоставляла царивший там самодержавный произвол «закону и порядку», установленным в британской Индии.

В «Воспоминаниях» (1912) Тагора есть любопытный эпизод, относящийся к 1868–1870 гг. «Однажды, – пишет Тагор, – когда мой отец был в Гималаях, все вдруг стали оживленно говорить о якобы угрожающем русском нашествии – этом давнишнем пугале британского правительства... Мать моя была не на шутку встревожена. Очевидно, другие члены семьи не разделяли ее опасений, и, отчаявшись в сочувствии со стороны взрослых, она искала поддержки у меня. “Не напишешь ли ты отцу о русских?” – спросила она. Это письмо, извещавшее о беспокойстве матери, было моим первым письмом к отцу... На письмо свое я получил ответ. Отец просил меня не бояться; если русские явятся, он сам отгонит их прочь». Очевидно, Дебендронатх Тагор относился к официальной русофобии довольно скептически. По остроумному замечанию современного бенгальского исследователя Кешоба Чокроборти, первое письмо Рабиндраната отцу было одновременно и его первым «письмом о России». Через 60 лет, в 1930 г., во время и сразу после визита в Москву, Тагор написал своим близким и знакомым еще некоторое количество писем – и часть из

них (общим числом 15) составили книгу «Письма о России» (издана в 1931 г.).

Большинство индийцев, даже европейски образованных, вплоть до середины XX в. имело довольно туманные представления о России и СССР. Тагор в этом смысле вряд ли был исключением. Однако в 1920-е гг., во время путешествий по Европе, Азии и обеим Америкам, внимание поэта не могло не обратиться к Советской России. Вероятно, определенную роль тут сыграл Р. Роллан, многолетний корреспондент и друг Тагора. В 1926 г. в своем письме А. Я. Аросеву, бывшему тогда советским посланником в Стокгольме, Тагор писал: «Я узнал Россию и восхищаюсь ею благодаря ее великой литературе, и я чувствую в своем сердце зов ее человечности». При личной встрече в Стокгольме Тагор сказал Аросеву: «Ах, вы не знаете... вы не представляете себе, как мне уже с давних пор хочется попасть в вашу страну, которую я люблю по ее литературе. А теперь, когда ваш народ стал совсем новым, совсем другим, чем раньше, как рассказывали мне мои приятели, я с тем большим нетерпением рвусь туда, я хочу узнать вашу музыку, ваш театр, ваши танцы, познакомиться с вашей литературой».

Тагор приехал в СССР только в 1930 г., уже после «великого перелома». К сожалению, визит продолжался всего две недели и был ограничен пределами Москвы. Не вполне удачен он был и в других отношениях: пик популярности Тагора в СССР, пришедшийся на середину 1920-х гг., уже миновал; в стране разворачивались индустриализация и коллективизация, газеты публиковали сообщения о разоблачениях и расстрелах «вредителей». В этой ситуации фигура поэта-пророка, проповедовавшего единение человечества и всеобщую гармонию, должна была выглядеть довольно странной.⁶ Гость и хо-

⁶ Визит Тагора в СССР еще ждет всеобъемлющего и беспристрастного исторического исследования. В частности, интересные дополнительные сведения, наверное, могут быть найдены в архивах КГБ и МИД СССР. Так, А. П. Гнатюк-Данильчук в своей книге, со ссылкой на опубликованные документы МИД, пишет, что согласно первоначальным планам Тагор должен был пробыть в СССР более месяца, посетить Ленинград, Крым и Кавказ, а затем через Сибирь отправиться в Японию и далее – в США. Однако по каким-то причинам поездка была «ужата» и в отношении времени, и в отношении пространства. Погостив две недели в Москве, Тагор уехал не на восток, а на запад – в Германию, а затем – в США.

зьева далеко не всегда и во всем понимали друг друга. Свидетельство тому, например, глава «Индийский гость» в знаменитом романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок», где Тагор выведен в комическом свете.

Тем не менее, на Тагора его поездка в СССР произвела очень сильное впечатление. В письме из Москвы от 25 сентября 1930 г. поэт писал: «Наконец я в России. Если б я не приехал сюда, паломничество моей жизни было бы не завершено. Еще не настало время судить, что хорошо, а что плохо в их делах, но первое, что поражает меня, это их невероятная смелость. Старое опутывает мозг и душу тысячами нитей... а они вырвали его с корнем, без всякого страха, сомнений или сожалений. Старое смели с лица земли, чтобы дать место новому»⁷. В другом письме, написанном уже по дороге в Америку, посреди Атлантического океана (4 октября 1930 г.), Тагор признавался: «...То, что я увидел, повергло меня в изумление. У меня было слишком мало времени, чтобы выяснить, в какой мере здесь существует, а может быть, вовсе не существует Закон и Порядок... Мне говорят, что здесь нередко прибегают к принуждению и даже, случается, осуждают без суда, что здесь существуют все свободы, кроме свободы противодействия властям. Но это всего лишь теневая сторона Луны, а я хотел увидеть ее светлую сторону. И свет, который я увидел, поразил меня – мертвое ожило!»

⁷ Ср. следующий отрывок из известной книги о Тагоре, написанной человеком, который его хорошо знал: «За два года до смерти он сказал одному гостю-англичанину, что был бы рад, если бы на Индию нахлынул атеизм, потому что он, подобно лесному пожару, уничтожил бы весь мертвый мусор. Когда я был в последний раз в Индии, в октябре 1939 года, после начала войны, он сказал – и это было шуткой лишь наполовину, – что ему жаль, что он не доживет до того времени, когда Советский Союз завоюет Индию, потому что это единственная Держава, которая могла бы беспристрастно сбросить бомбы на два символично соседствующих сооружения: мусульманскую мечеть и храм Джаганнатха в Пури» (Thompson E. Rabindranath Tagore. Poet and Dramatist. With an Introduction by Harish Trivedi. Delhi etc., 1991, с. 281). Первое издание этой книги вышло в 1948 г. В Библиотеке им. В.И.Ленина (ныне – Российская государственная библиотека) из-за этого и подобных пассажей книга была сослана в «спецхран» и «реабилитирована» только в эпоху «перестройки». В том экземпляре этой книги, которую я читал в начале 1980-х гг. в библиотеке МГУ, процитированная фраза была замазана черными чернилами цензора.

Из всех явлений советской жизни наиболее поразило Тагора всеместное распространение образования, усилия по преодолению неграмотности. В этом он увидел один из важнейших аспектов того решительного разрыва с прошлым, который, по мнению поэта, Индия никак не находила в себе силы совершить. Не меньше интересовали Тагора и взаимоотношения между различными народами и религиями в СССР, особенно то, что касалось народов, исповедующих ислам. Весьма впечатлили поэта демократизм и целеустремленность советского общества. Поэт сравнивал положение в СССР с положением в Индии и по всем этим пунктам находил, что сравнение – не в пользу Индии, не в пользу политики британцев.

Многое, однако, осталось для Тагора в СССР неприемлемым. Поэт увидел в «советском эксперименте» попытку воплотить в жизнь решительными методами лучшие идеалы западной цивилизации, хотя и выразил сомнение в том, вполне ли пригодны такие методы для воплощения этих идеалов⁸.

Часто можно встретить утверждение, что «Письма о России» – это безоговорочная хвала СССР. В действительности дело обстоит сложнее. Примечательно уже то, что в самом СССР они были впервые опубликованы в русском переводе лишь в 1956 г., да и то сильно урезанные. Были исключены письмо № 13, где Тагор сравнивает коммунистов с фашистами,⁹ и «Заключение».

⁸ Эти соображения Тагор высказал в интервью газете «Известия» 25 сентября 1930 г., перед отъездом из Москвы. Однако газета впервые опубликовала это интервью почти через 58 лет – в номере от 10 июня 1988 г. Англиязычная версия этого интервью, разумеется, стала известна миру еще в 1930 г. (См.: Tagore R. *Letters from Russia*. Calcutta, 1984, с. 212–216.)

⁹ Под «фашистами» Тагор подразумевал, по-видимому, прежде всего итальянских фашистов. В 1926 г. поэт посетил Италию, был обласкан самим Муссолини и высказался в благоприятном смысле о его «фашистской революции». Но затем Р. Роллан и другие европейские друзья Тагора объяснили ему, что фашизм – это зло, а Муссолини – злодей, и тогда Тагор опубликовал в европейской печати письмо с осуждением итальянского фашизма. По-видимому, нечто подобное произошло и в случае России. Письма, написанные Тагором под непосредственным впечатлением от увиденного в Москве, в целом скорее наивно восторженны, хотя и содержат некоторые критические замечания (как, например, письмо № 13). «Заключение» же, написанное после бесед в Германии и США об увиденном в России, содержит гораздо больше критики (см. далее в тексте статьи).

В письме № 13 среди прочего довольно восторженно описывается некий дом отдыха для рабочих. Но затем Тагор пишет: «Однако я не думаю, что они смогли провести должную разграничительную линию между личностью и обществом. В этом они несколько похожи на фашистов. Поэтому они не хотят ставить никакого предела подавлению личности во имя коллектива. Они забывают, что, ослабляя личность, нельзя усилить коллектив. Если личность – в оковах, общество не может быть свободным. У них здесь диктатура сильного человека. Правление одного многими может случайно принести хорошие результаты – на время, но не навсегда...»

Из «Заключения» же стоит процитировать такие высказывания Тагора:

«Большевизм возник в обстановке всеобщего страдания... Эта неестественная революция разразилась потому, что человеческое общество потеряло равновесие... Человек никогда не сможет долго терпеть нереальность безличностного коллективизма... Возможно, что в этом веке большевизм – это лечение (для России. – С. С.), но медицинское лечение не может быть постоянным; поистине, тот день, когда режим, установленный врачом, будет отменен, станет праздничным днем для пациента»¹⁰.

В уже упоминавшейся статье «Кризис цивилизации» (1941) Тагор снова обращается к России – и в довольно своеобразном контексте. Осуждая британцев за проведение политики, которая пагубна для Индии, поэт противопоставляет своей стране несколько других стран, избежавших иноземного господства и добившихся успехов своими собственными силами. Первой в списке идет Япония, затем Россия, за нею – Иран и Афганистан. И, говоря о России, Тагор

¹⁰ «Письмам о России» с переводами вообще не повезло. Еще в 30-е гг. в Калькутте был подготовлен их перевод на английский язык. Но издан этот перевод был впервые лишь в 1960 г. При сличении этого перевода с бенгальским оригиналом становится ясно, что некоторые пассажи, очевидно предосудительные с точки зрения британской цензуры в 1930-х гг., были из перевода изъяты и не восстановлены даже в 1960 г. Таким образом, полный текст «Писем о России» доступен пока лишь тем, кто может прочесть их на бенгальском языке. Было бы поучительно сравнить русский и английский переводы – это было бы исследование по «сравнительному цензуроведению».

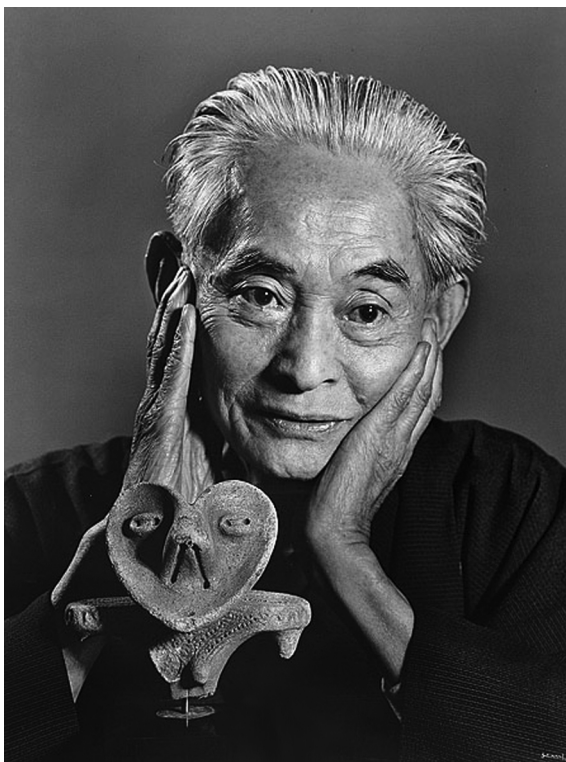
больше всего места уделяет отношениям с мусульманскими народами, высоко оценивая национальную политику в СССР.

Кроме того, как и многие другие люди в мире, Тагор в конце своей жизни видел в России ту силу, которая способна противостоять фашизму. Близкий друг Тагора, известный индийский ученый П. Махаланобис, свидетельствует: «Во время своей болезни в июле 1941 г. Тагор каждое утро с нетерпением ждал новостей с фронта из России. Он снова и снова повторял, что победа России принесла бы ему огромное счастье. Каждое утро он надеялся услышать хорошие вести. Когда же сообщение оказывалось плохим, он бросал газету и больше не читал ее. За полчаса до операции (оказавшейся роковой. – С. С.) Тагор спросил меня: “Скажи, что слышно о России?” Когда я сказал, что дела на фронте поправляются, его лицо просияло, и он воскликнул: “О, разве могло быть иначе? Так должно быть. Должно было наступить улучшение. Они могут добиться этого. Только они добьются этого”.

Это были последние слова, сказанные мне Тагором. Я был счастлив видеть его лицо, озаренное твердой верой в победу человека».

В заключение статьи «Кризис цивилизации», которая стала своего рода завещанием, сам Тагор писал: «Потерять веру в человечество – страшный грех; я не запятнаю себя этим грехом. Я верю, что после бури в небе, очистившемся от туч, засияет новый свет – свет самоотверженного служения человеку. Откроется новая, незапятнанная страница истории... Придет день, когда человек вступит на путь борьбы, чтобы, преодолев все препятствия, вернуть себе былую славу. Думать, что человечество может потерпеть окончательное поражение, – преступно!»

М. П. Герасимова



КАВАБАТА ЯСУНАРИ

Япония

Премия 1968 года

***...за писательское мастерство, позволяющее
необыкновенно и тонко и глубоко раскрыть
японскую душу***

«За писательское мастерство, позволяющее тонко и эмоционально выразить суть японской души», – таково было заключение комитета по присуждению нобелевских премий в области литературы в 1968 г. Ею был удостоен Кавабата Ясунари (1898–1972).

В Японии Кавабата Ясунари называют «нингэн кокухо» – что в переводе означает «человек-сокровище»¹¹. Однако, несмотря на столь высокое признание его вклада в национальную культуру, среди произведений писателя есть рассказы, не особенно пользующиеся вниманием ни критиков, ни читателей. К их числу относится и рассказ «Природа», в котором в свойственной Кавабата опосредованной форме выражения изложены его взгляды на жизнь и на смерть. Возможно, именно в силу того, что авторское понимание вопроса «жизнь – смерть», с точки зрения японцев, является самым собой разумеющимся и ничего нового в себе не несет, рассказ «Природа» не был особо отмечен.

С точки зрения же западного читателя, этот рассказ примечателен прежде всего тем, что в нём ничего не говорится о природе. Нет описаний прекрасных пейзажей, хотя действие происходит в местности, славящейся красотой закатов на берегу моря. Герои рассказа – писатель, заехавший на пару дней в гостиницу, расположенную в этой местности, и актер, приехавший на несколько дней раньше него. Их беседа и составляет содержание рассказа. Знаменательно, что это происходит в комнате, из окна которой даже не открывается вид на море.

Актер рассказывает писателю о том, что во время войны, ненавидя насилие и стремясь избежать воинской повинности, он выдавал

¹¹ В 1955 г. японским правительством было учреждено звание «человек-сокровище», которое присуждается мастерам традиционных видов искусства в знак признания их заслуг в сохранении национального культурного наследия.

себя за женщину и играл в труппе, гастролировавшей в провинции и деревнях, женские роли. После окончания войны, приняв мужской облик, он все же продолжал играть женские роли, а потом решил вернуться к естественности, к природе, ушел из труппы и приехал в гостиницу, расположенную в местности, славящейся закатами на море. В разговоре актер вспоминает своего девяностосемилетнего дедушку, который прожил долгую спокойную жизнь и умрет естественной смертью, и с грустью говорит о молодых людях, которым во время войны давали яд, чтобы воспользоваться им в критическую минуту.

Из разговора героев вырисовывается авторская мысль о том, что в основе понимания естественности лежит мягкое, женственное начало, а понятие природы помимо всего прочего означает не только естественный образ жизни (что предполагает мысли, чувства, поступки, соответствующие гармоничным законам мирового порядка), но и смерти, то есть то, каким образом человек уходит в мир иной.

Как уже говорилось, возможно, подобное суждение настолько типично для японцев, что рассказ, пронизанный им, не привлек внимание читающей публики даже после того, как Кавабата Ясунари ушел из жизни в 1972 г. самым неестественным способом. Он покончил с собой, будучи в зените славы и пользуясь всеобщим признанием, не оставив даже посмертной записки. Изменил ли он своим убеждениям? Или в сложившейся ситуации, когда надо было отдавать дань всемирной известности, в обстановке суетности, противной натуре писателя, это был, с его точки зрения, единственно возможный естественный протест?

Возможно, самоубийство Кавабата – это акт, совершенный как художественный минус-приём, к которому он прибегал в своих произведениях?

О причинах, побудивших писателя, который всегда стремился продолжать те национальные традиции, которые способствуют достижению внутренней уравновешенности и гармонии с окружающим миром, совершить самоубийство, можно только догадываться, достоверно лишь то, что осталось в его произведениях, за которые Кавабата Ясунари была присуждена Нобелевская премия.

Суть души любого народа – это духовные и нравственные ценности, сформировавшиеся на основе традиционного взгляда на мир, на понимание жизни, смерти, времени, пространства, природы, человека. Они определяют критерии красоты и находят материальное во-

площение в памятниках культуры. К числу таких памятников относится и творчество Кавабата.

Мироощущение, пронизывающее произведения писателя, и порожденные им художественные особенности произведений Кавабата роднят его с прославленными поэтами, мыслителями и художниками Японии. Именно в этом заключается преемственность связи с традиционным культурным наследием. Отметить это важно, поскольку в его произведениях неизменно присутствует «специфически японский» колорит: действие, как правило, происходит в местах, так или иначе связанных с японской историей и культурой, герои носят кимоно, занимаются традиционными искусствами, чайной церемонией, любят сакуру и алыми кленами, говорят о гейшах и театре Ноо, наравне с героями в произведении участвуют предметы чайной утвари, – словом, присутствует все то, что в сознании европейцев ассоциируется с Японией.

Все эти детали, безусловно, придают особое очарование его произведениям, но для правильного восприятия их в целом, а также для понимания значений отдельных фактов, реалий, символов, явлений, описываемых в них, необходимо учитывать весь комплекс представлений, формирующих традиционный для японцев взгляд на мир. Именно он, а не «специфически японский» колорит, является причиной, по которой Кавабата признали «выразителем японской души».

Большинство исследователей его творчества, как в Японии, так и за ее пределами, единодушно признавая Кавабата писателем «традиционного толка», подчеркивают влияние буддизма (в особенности школы Дзэн) на мироощущение писателя и характерное для японцев с времен классического Хэйана¹² любование красотой в любом ее проявлении.

Действительно, парадоксальное, казалось бы, сочетание порожденных буддийским учением «безличностного», «бесстрастного» (ошибкой было бы считать это безразличием, это скорее своеобразная эмоциональная ровность) отношения ко всему и спокойно-торжественного ощущения красоты Вечного Небытия с эмоциональными переживаниями, стремлением передать тончайшие оттенки человеческих чувств, воспеванием красоты окружающего человека мира и ощущением присутствия «мира иного» придают всему япон-

¹² Эпоха Хэйан (794–1185) – время формирования самобытной японской культуры и создания произведений, признанных японской классикой.

скому искусству философскую поэтичность и определяют специфику творчества Кавабата Ясунари.

Одной из главных особенностей его произведений является их своеобразная многоплановость. Это не полифоничность, к которой привык западный читатель. Это – четкое существование характерных для большинства произведений Кавабата, условно говоря, «реального», «космического» и ассоциативного планов, которые наплывают друг на друга как «двойной кадр в кино», подобно тому, как наплывают друг на друга отражение в зеркале вечернего пейзажа, мелькающего за окнами поезда, и девушки, сидящей в вагоне, в одном из лучших произведений Кавабата – романе «Снежная страна».

Соотношение этих планов может варьироваться, равно как каждое произведение может отличаться степенью акцентированности того или иного плана или наличием плана, характерного только для данного произведения, но в любом случае переплетение этих планов абсолютно гармонично.

Многоплановость произведений Кавабата – одна из наиболее захватывающих и интригующих особенностей его творчества. Об этом можно было бы говорить в разных аспектах и о каждом произведении отдельно. На это потребовалось бы много времени и места, поэтому сейчас речь пойдет лишь о том, что четко прослеживается и является общим, если можно так сказать, в «программных» произведениях Кавабата, то есть тех, где в концентрированном виде предстают черты, характерные для художественной традиции японцев, а именно: философская поэтичность и ассоциативный подтекст.

В «реальном» плане произведений Кавабата реализуется сюжет. Встречи, расставания, раздумья, переживания, события, поступки – словом всё то, что составляет основу человеческого бытия. Здесь всегда присутствует характерная для японской классики «утонченная эмоциональность», связанная с переживанием красоты гармонии (*тёваби*), печали (*хияйби*) изящества (*юби*) и душевной взволнованности (*кандоби*), без которых невозможно постижение *моно-но аварэ*¹³ – очарования вещей.

Кроме того, в «реальном» плане много внимания уделяется предметам японского быта, что делает его еще более «реальным».

¹³ *моно-но аварэ* (букв. – очарование вещей) – мировоззренческая и эстетическая категория, предполагающая постижение сути окружающих предметов, явлений, человеческих чувств и поступков и испытываемое при этом душевное волнение.

О произведениях Кавабата Ясунари можно было бы сказать, что они в высшей степени «фактурны», подразумевая под «фактурой» «ощущение вещественного мира, переданное в искусстве», как говорил Белинский, разбирая произведения Пушкина. (К слову сказать, в этом отношении Кавабата также является преемником классиков японской литературы Мурасаки Сикибу¹⁴ и Сэй Сёнагон¹⁵, которые живо воспроизвели в своих произведениях вещественный мир эпохи Хэйан.) Появляясь в ходе повествования, иногда, казалось бы, случайно, любая вещь, любой предмет всегда является тем «ружьем, которое должно выстрелить». Это и ветхий, но роскошный комод из павлониевого дерева с тонким рисунком древесины, старинный чугунный чайник, инкрустированный серебряными птицами и цветами, – в «Снежной стране», старинная бронзовая ваза, в которой особенно красивы белые и черные лилии, – в «Стоне горы», черный лаковый поднос, в котором отражается веер, – в романе «Мастер». Примеров можно было бы привести очень много.

Введение в повествование образа вещей как самостоятельных «действующих лиц» – один из приемов Кавабата, благодаря которому писателю удастся одновременно показать и течение времени и совместить далекое прошлое с настоящим абсолютно в японском духе. У японцев, высоко ценящих налет времени на старинных вещах, подобные предметы и, соответственно, их образы в произведениях вызывают благоговейный трепет, преклонение перед мастерством древних, ощущение связи с прошлым и будущим, в котором вещи – произведения искусства – останутся жить. Однако это не совсем то, что на Западе формулируется как «*ars longa vita brevis*» (искусствоечно, жизнь коротка). Здесь вещи – скорее символы нерушимости «связи времен». Именно в этой «роли» они выступают в романе «Тысяча журавлей», являясь носителями идеи, заложенной в чайной церемонии, вокруг которой и разворачиваются события. Идеи, которая по словам М. М. Бахтина, является «принципом самого видения и

¹⁴ Мурасаки Сикибу (ок. 970–1009) – японская писательница, автор романа «Повесть о блистательном принце Гэндзи». Гэндзи-моногатари. М., 1994.

¹⁵ Сэй Сёнагон (966–1017) – японская писательница, автор «Записок у изголовья». Записки у изголовья. М., 1988.

изображения мира, принципом выбора и объединения материала», и «может быть дана как более или менее отчетливый или сознательный вывод из изображаемого». Но носителем идеи М. М. Бахтин называет героя, в то время как у Кавабата носителями идеи, наравне с героями, зачастую являются вещи.

Так, в романе «Тысяча журавлей» в самом начале повествования появляется черная чашка *орибэ*¹⁶ с изображением побега папоротника, которую столетиями бережно хранили многие любители чайной церемонии. На протяжении времени, описываемого в романе, эта чашка проделывает путь от давно умершего владельца (г-на Оота) к его вдове, от нее к отцу главного героя романа (Кикудзи), а от него – к мастеру чайного действия (Тикако) – женщине, которой предстоит сыграть в повествовании определенную, далеко не благовидную роль. На чайной церемонии, с которой начинается роман, прелестная девушка – будущая жена Кикудзи Юкико подает ему в ней чай. У каждого персонажа связаны с чашкой свои воспоминания и ассоциации. В конце романа, по воле героя, чашка через торговца чайной утварью переходит в руки «не омраченного воспоминаниями обладателя». То же самое происходит с прекрасным кувшином *сино*¹⁷, который принадлежал вдове обладателя чашки *орибэ* (г-же Оота). После ее смерти он переходит к ее дочери Фумико, но та отдает его Кикудзи. Затем кувшин оказывается в «грязных» руках мастера чайного действия Тикако. И в конце концов кувшин *сино*, так же как и черная чашка *орибэ*, «уходит в неизвестность».

Жизнь героев и вещей соотносятся в произведениях Кавабата так же, как привлечение внимания героя «Тысячи журавлей» цветок повилики и старая тыква: «Кикудзи некоторое время смотрел перед собой и думал о том, что в трехсотлетней тыкке стоит повилика (поставленная служанкой. – М. Г.), которая не доживет до следующего утра». Для японского искусства это очень понятный образ, имеющий глубокий смысл и символизирующий своеобразное восприятие вре-

¹⁶ Орибэ – название неглубокой, широкой чашки – по имени мастера Орибэ (конец XVI в.), изготавливавшего посуду подобной формы.

¹⁷ Сино – старинное высокохудожественное изделие из керамики, фаянса или фарфора.

мени: тыкве триста лет, а повилика цветет всего один день, но оба в равной степени проходят свой путь, имеют свою судьбу, переживаемую в течение определенного времени. Этот эпизод и может служить подтверждением того, что не «*ars longa vita brevis*» лежит в основе замысла Кавабата, а характерное и необходимое для японцев ощущение связи времен.

Предметы чайной утвари, словно единой невидимой нитью, связывают всех героев – и живых и мертвых, – переплетая тем самым прошлое, настоящее и будущее, сами же, словно высвободившись из опутанного страстями круга, уходят в неизвестность, в «бездвремя», оставаясь свободными от переживаний, о которых напоминали их прежним владельцам, и продолжая жить своей собственной бесконечно долгой жизнью. «А время, в течение которого они принадлежали тем или иным лицам, всего лишь мгновенная тень промелькнувшего легкого облачка» по сравнению с их возрастом.

Подобное «настроение» образы вещей создают во всех произведениях Кавабата, хотя и не всегда являются прямыми носителями идеи, как в романе «Тысяча журавлей». Так, одним из «героев» романа «Снежная страна» можно считать полотно, сотканное местными ткачами. Отрывок, в котором говорится об этом, – всего лишь эпизод, но он представляет собой своеобразную оду изделию местных ткачей – одно из самых значительных мест произведения. Стихами в прозе Кавабата рассказывает о высокоценящемся крепе, о том, как его ткут и как долго служит прекрасное полотно, «вытканное зимой, но приятное для тела в жару, вобравшее в себя мрачный холод и светлое тепло». О том же говорят и эпизоды в «Старой столице», – в которых рассказывается, как рождаются эскизы рисунков для кимоно и поясов оби.

Вещи в произведениях Кавабата, будучи своеобразными произведениями искусства, отражают взгляд писателя на его сущность, будь то изделие ремесла или произведение известного художника.

Наиболее очевидна и выразительна эта «линия» в «Стоне горы». Здесь участвуют в повествовании каллиграфический свиток знаме-

нитого поэта и каллиграфа Ватанабэ Кадзана¹⁸ и картина художника Сотацу¹⁹, и изделия старинных мастеров – театральные маски Ноо. Подобно вещам в интерьере японского дома, которые немногочисленны, но каждая имеет самостоятельное композиционное и смысловое значение, они занимают определенное место в корпусе произведения и несут соответствующую нагрузку: служат иллюстрацией какой-либо мысли автора, помогают раскрытию идеи романа или проясняют значение конкретной ситуации.

В этом романе есть эпизод, где герой, наблюдая за тем, как играет и резвится щенок, думает, что где-то он уже видел это, но вдруг вспоминает, что все в точности так было изображено на картине художника Сотацу, которая когда-то показалась ему стилизацией. Но в этот момент «он был поражен, поняв, что тот щенок был чуть ли не живой... Синго (имя героя. – *М. Г.*) вспомнил, что и маска Кацусика удивительно живая и напоминает ему кого-то... Он видел, как щенок превратился в картину Сотацу, а маска Дзидо в современную женщину. А может быть, все наоборот. Не откровение ли снизошло на него внезапно? – подумал Синго». Так Кавабата говорит о том, что художнику Сотацу удалось постичь и передать в рисунке изначальную природу щенка, а мастеру в изготовленной им маске – суть вечной женственности и любовного трепета. Оба сумели постичь сокровенную суть изображаемого, которая и, воплотившись в их произведениях, передалась тому, кто смотрел на них. Именно в этом, считают японцы, назначение искусства.

Но в то же время герой задается вопросом, не откровение ли снизошло на него, когда он задумался о том, щенок ли превратился в картину Сотацу, а маска Дзидо в современную женщину или наоборот? На мгновение он перестает различать, что есть предмет, а что – его отражение, то есть переживает «откровение» – состояние познания с позиций учения Дзэн, которое отрицает существование каких-либо противоположностей. Так Кавабата в «реальном» плане своего

¹⁸ Ватанабэ Кадзан – настоящее имя Нобори (1793–1841) – ученый, политический деятель, художник. Обвинен в нарушении закона о «закрытии» страны. Посажен в тюрьму, где сделал себе харакири.

¹⁹ Сотацу – японский художник. Точные даты жизни и смерти неизвестны.

романа «иллюстрирует» один из постулатов дзэн-буддизма, а именно – отрицание существования видимых противоположностей.

Отрицание существования видимых противоположностей – тема многих видов не только словесного искусства – притч, поэтических творений и т. д., но и изобразительного. Его аллегорической иллюстрацией является широко распространенный в дзэнской поэзии мотив отражений в зеркале, в воде.

Образ зеркала часто встречается в китайской и японской литературе как доказательство одного из основных положений буддийской философии об иллюзорности материального мира: отражая феноменальный мир, зеркало лишает все материальной субстанции, что как бы говорит о том, что все предметы и явления не более реальны, чем их отражения в зеркале. Луна, отраженная в воде – *суйгэцу*, – является намеком на то, что отражение столь же реально, сколь и плывущая в небе луна, равно как и луна в небе иллюзорна, как и все в этом мире.

Словом, не следует различать видимые противоположности – предмет и его отражение. Целиком на этих реминисценциях построен рассказ Кавабата, носящий это же название, а именно «Луна, отраженная в воде» («Суйгэцу»).

В этом рассказе героиня вместе с прикованным к постели мужем, чтобы скрасить его мучительное существование, ежедневно любит-ся отражавшимися в зеркале природой и предметами и вскоре начинает воспринимать этот «зеркальный» мир как более реальный, чем окружающая действительность: «Вскоре Кёко перестала разделять мир на тот, что она видела своими глазами, и тот, что она видела отраженным в зеркале. Для нее теперь существовали как бы два совершенно различных мира. Познав мир зеркальный, именно его она стала считать более реальным».

Мысль о том, что мир в зеркале – это не просто прекрасное отражение, а другой, самостоятельный мир, что «это – явление природы», высказана Кавабата и в написанной намного раньше чем «Луна, отраженная в воде», «Снежной стране» (1937). В этом романе, описывая, как герой любит-ся в зеркале отражением женщины на фоне снега, Кавабата пишет: «Глубина зеркала сверкала белизной. Это было отражение снега. А на фоне этого снега плыло пылающее лицо женщины. Невыразимая, чистая красота». И ему не верится, что «зеркало, отражавшее и вечерний пейзаж, и утренний снег – изделие

человеческих рук. Это было явлением Природы. И это было далеким миром».

Интересно отметить и тот факт, что в вопросе об «отражениях» японскому читателю открываются нюансы, которые невозможно передать при переводе. А именно: слово «отражение», «отражаться» Кавабата записывает иероглифом «» «уцусу», означаящим «копировать», «дублировать», но не иероглифом «», который также читается «уцусу» и означает «отражать», «бросать тень», то есть не изображение, воспроизведение чего-то одного в других условиях, а, если можно так сказать, «тиражирование», означающее существование «отдельной копии». Тем самым Кавабата как бы намекает на существование двух миров: мира реального и мира, отражаемого в зеркале.

Более того, в рассказе «Луна, отраженная в воде» после дождя супруги любуются отражением в зеркале луны, отражающейся в лужах, в саду. В этом случае слово «отражаться» записано не иероглифом, а слоговой азбукой, словно для того, чтобы устранить смысловой нюанс, привносимый иероглифом, и подчеркнуть значимость самого отражения, в чем также прослеживается аллюзия из дзэнской поэзии и философии, согласно которой отражение имеет самостоятельную ценность.

Свидетельством того, что именно теме отражения посвящен этот рассказ, является и имя героини – Кёко, которое ассоциируется по звучанию со словом «кёка», означаящим «цветы, отраженные в зеркале».

Все эти примеры говорят о том, что дзэнские реминисценции у Кавабата не случайны. Они также органичны в его произведениях и придают им особое звучание, как и всей японской художественной традиции²⁰.

²⁰ Однако, что касается отражений, необходимо обратить внимание на то, что идею отражения, как ее понимает восточная, в том числе и японская, традиция, исходя из парадокса дзэнской логики, не следует путать с пониманием отражения по Платону, к которому привык западный читатель. По Платону, как известно, феноменальный мир – отражение истинного мира идей. Это различие определяет разницу в понимании роли и значения искусства по Платону и согласно восточной традиции. По Платону, искусство – это отражение отражения, то есть отстает еще дальше от истинного мира и потому не может обладать большой ценностью. Восточная же традиция понимает мир как единое целое, «отражение отражения» как свидетельство его бесконечности («... после проливных дождей он и Кёко любовались отражением в зеркале Луны, отражавшейся в лужах в саду»), а искусство – как посредника между Истиной и тем, кто с ним соприкасается.

Однако Кавабата нельзя назвать буддийским, вернее, дзэн-буддийским писателем, подобно тому как называют дзэнскими поэтами Сайгё²¹, Догэна²² или Басё²³. Кавабата был преемником тех культурных и художественных традиций, на формирование которых повлияло учение Дзэн-буддизма, и в своих произведениях выражал философско-поэтические идеалы этого учения, что, впрочем, не мешало ему передавать с большой остротой и человеческие чувства.

Используя зрительные, слуховые, осязательные и другие образы, Кавабата достигает необычайной «чувственной» выразительности в передаче страдания, решимости выполнить долг, раскаяния, сочувствия, смущения, благодарности, конечно же, и любви, в той же степени, в какой этого достигали японские поэты. «Наряд чувств» («Кансё сосёку», 1926) – так назывался один из первых сборников его рассказов, в который вошли тридцать шесть рассказов, известных как «рассказы величиной с ладонь». (Впоследствии под названием «рассказы величиной с ладонь» были объединены произведения малого жанра, созданные писателем до 1952 г.) «Чувства, тонущие в суматохе нашей жизни, после прочтения этих рассказов облачаются в яркий наряд», – писала критика в тот период. В равной степени это применимо ко всем произведениям Кавабата, с той лишь разницей, что вернее было бы сказать, не просто вполне земные человеческие чувства, но их оттенки (о чем еще будет сказано позже).

В произведениях Кавабата нет развернутых психологических характеристик героев, их образы приобретают осязаемость именно благодаря высокой степени выразительности испытываемых ими чувств, что сообщает «реальному» плану его произведений элементы и лиричности, и драматизма.

Однако Кавабата не был бы «японцем» в такой степени, если бы, воссоздавая «реальный» план, не вплетал в него ощущение существования иного, ирреального мира, неотделимого от нашего феноменального бытия. Создавая в своих произведениях атмосферу ирре-

²¹ Сайгё (1118–1190) – поэт, писал стихи в жанре танка, прославился как «поэт луны».

²² Догэн (1200—1253) – дзэнский монах, поэт, писал стихи в жанре танка.

²³ Басё – японский поэт, писал стихи в жанре хайку.

альности, Кавабата как бы стирает грань между миром существующим и смутно ощущаемым.

Так, например, в романе «Снежная страна» с самого начала он создает неземной мир красоты. Он предстает герою, едущему в поезде и любующемуся тем, как соединяются в зеркале отражения (!) девушки и пейзажа, мелькающего за окном вагона. «В глубине зеркала струился вечерний пейзаж. И все, что отражалось в зеркале, и этот пейзаж, словно двойной кадр в кино, наплывали друг на друга. Между этими отражениями не было никакой связи. Прозрачная призрачность действующих лиц и зыбкий бег вечерних сумерек, растворяясь друг в друге, создавали неземной мир, полный символов».

Этот нездешний (коно ё нарану) «неземной мир, полный символов» предстает герою (Симамура) в поезде, где он встречает девушку (Ёко), которой суждено занять определенное место в его жизни. Она едет с больным, дни которого сочтены. «Оба они производили впечатление людей, идущих в бесконечную даль» (хатасинаку тооку-э юку).

Ощущение далекого мира и стирание грани между этим и другим миром проявляется и в романе «Тысяча журавлей». Герой (Кикудзи) «послушно позволил увлечь себя в другой мир. Только как о другом мире мог он думать об этом. И здесь, казалось, не было разницы между ним и его (умершим. – М. Г.) отцом. Его беспокойство от этого все возрастало.

Принадлежит ли эта женщина человеческому роду? – думал Кикудзи. – Не существовала ли она до всего человечества и не будет ли существовать после всех? – спрашивал он себя. Его мучило сомнение, не перестала ли она, обитая в этом другом мире, чувствовать разницу между умершим мужчиной, который приходился Кикудзи отцом, и самим Кикудзи». Эта «вечная» женщина приобщает Кикудзи к другому миру, о котором он не может забыть даже после того, как рвутся все связующие нити, подобно тому, как Симамура не может забыть отражение в зеркале вечернего пейзажа.

Этот «зыбкий», прозрачный, «нездешний» мир то и дело возникает в ходе повествования во многих произведениях и новым планом «как двойной кадр в кино», как говорит сам Кавабата, наплывает на

описываемую автором конкретную действительность. И хотя это не всегда происходит одинаково, то есть не всегда посредством одних и тех же художественных приемов, но всегда этот мир открывается благодаря героям, которым вскоре предстоит умереть.

В отличие от искусства других народов, рассказывающего порой о существовании ирреального, японское искусство стремится именно дать почувствовать его существование. В разных видах искусства – театре, живописи – для этого существуют определенные методы выражения. Что же касается литературы, то хорошо известно, что вплетение в повествование снов с давних времен характерно для японской литературы, а сон считался таинством, во время которого душа бодрствует, или, как уже говорилось, смертью, вторгшейся на время в жизнь человека. Стало быть, видеть сон – не что иное, как видеть «тот мир», или, иначе говоря, иной, ирреальный мир. Изображение мира снов издавна было одним из средств «выражения» ирреального мира.

Если в «Снежной стране» и «Тысяче журавлей» ирреальный мир моментами «вторгается» в повседневную реальность или смутное ощущение его существования охватывает героя внезапно, то в романе «Стон горы» он присутствует постоянно. Здесь на конкретную действительность, формирующую один план, «накладываются» сны героя, снимая ограничения с пространства и времени.

Некоторые исследователи склонны толковать сны героя (Синго) в духе фрейдизма. Однако им можно было бы возразить, поскольку сны не являются причиной или следствием каких-либо действий или побуждений и значение имеет не содержание сна, а чувства, вызванные им: проснувшись, герой удерживает в памяти лишь настроение и ощущение, пережитые во сне, а содержание вспомнить не может.

По манере изложения, построению фраз, внутренней ритмике текста «сны» отличаются от повествования о действительности. Благодаря этому приему, а именно противопоставлению – сопоставлению стилистически разных частей – читатель «ощутимо» воспринимает как существующие самостоятельно мир сна и мир действительности.

Своеобразным дополнением к этому является и введение писателем в «действительный мир» информации из газет, которые читает

жена героя. Эта деталь как бы усиливает «реальность» окружающей героя действительности. (К слову сказать, в романе «Спящие красавицы», в котором герой преклонного возраста любит спящими девушками, некоторые исследователи также усматривают эротические мотивы, тогда как прикосновение к миру сна можно рассматривать и как «прикосновение» к «иному миру».) Благодаря вплетению в ткань повествования снов и воспоминаний Кавабата снимает временные ограничения: прошлое и настоящее здесь существуют одновременно.

Вот, к примеру, один из эпизодов, который может служить иллюстрацией к «загадочному смещению времен», как говорит сам Кавабата:

«На траве в тени сосен Синго обнимал женщину. Она была очень молодой. Юная девушка. Сколько ему было лет, он не знал. Судя по тому, что он бегал с ней между соснами, он тоже был молод. Синго не чувствовал разницы в возрасте и вел себя как молодой. Однако он не думал, что вернулся в свою молодость или что это было давно. Оставаясь как сейчас шестидесятидвухлетним, он был в то же время юношей лет двадцати. Этим сон и был загадочен».

Иначе говоря, как и в других произведениях, события в жизни героя романа и членов его семьи, их переживания, окружающие их предметы (описанию которых, к слову сказать, уделено немало места) формируют реальность, которая существует наряду с иным миром, зов из которого, как полагает герой, он однажды услышал и который предстает в его снах и воспоминаниях. Эхо этого зова звучит на протяжении всего романа «Стон горы».

Герой романа живет как бы в двух временных потоках: один из них – это настоящее, в котором времена года(к слову сказать, достаточно четко «выписанные» в романе) сменяют друг друга, и одно за другим происходят какие-то события. Другой поток создают сны и воспоминания героя, поворачивающие время вспять. Сливаясь, они формируют образ существования героя, особенности его бытия: он живет, как и прежде: руководит фирмой, выполняет отцовский долг, встречается с друзьями, работает в саду и в то же время думает о

смерти, утрачивает ощущение четких пространственных и временных связей.

В произведениях Кавабата временные смещения происходят не только в сознании героя. Ощущение некоего вневременья передается и читателю. Это происходит благодаря тому, что время в произведениях – нечленимо. Прошлое и настоящее предстают как душевные переживания героев. Кавабата создает своеобразную симфонию воспоминаний прошлых лет и событий, происходящих в настоящем, контрапунктом в которой и является идея нечленимости времени: прошлое в том или ином виде всегда остается в настоящем, а будущее настоящим прорастает, чтобы в конце концов им стать.

Кавабата не даёт никаких характеристик, обобщений, в его произведениях почти нет авторского текста. Автор в них – объективный рассказчик. Однако в ходе повествования возникают всевозможные образы – зрительные слуховые, поэтические, философские, которые, заставляя работать интеллект и память читателя, порождают в его воображении ассоциативный подтекст.

Подтекст, создаваемый системой ассоциаций и придающий произведению дополнительное очарование, – непременный атрибут японского искусства – в произведениях Кавабата настолько богат и выразителен, что дает основание говорить о нем как о самостоятельном ассоциативном плане. Для его создания писатель использует аллюзии из японской классики, обыгрывает устойчивые понятия, омоимию и полисемию слов, характерную для японского языка, и многое другое. В «Снежной стране», например, сами имена героев создают ассоциативный подтекст, который находит продолжение и в других образах.

В имени героини романа есть иероглиф «кома» – жеребенок, лошадка. В Японии лошадь ассоциируется с шелкопрядом, а отсюда и ткачеством. Праздник шелкопряда проводится в первый в году день, который считается Днем лошади.

В основе этого обычая лежит древняя китайская легенда о богине шелководства, которая являлась людям в накинутой на плечи лошадиной шкуре. В легенде говорится о том, как маленькая девочка пообещала коню выйти за него замуж, если он исполнит ее желание.

Конь исполнил ее желание, но когда отец узнал о данном девочкой обещании, он застрелил коня, содрал шкуру и разложил во дворе сушиться. Девочка стала сердито пинать шкуру ногами. Тогда шкура вдруг подпрыгнула, обернула девочку, закружила вихрем и исчезла вместе с ней. Через несколько дней среди ветвей и листьев большого дерева отец увидел свою дочь, закутанную в конскую шкуру, превратившуюся в животное, похожее на большого извивающегося червя, медленно покачивающего головой и выплевывающего изо рта шелковую нить. Так появился шелкопряд, говорится в легенде, а девочка превратилась в богиню шелководства, но шкура так и осталась на ней навеки²⁴.

Подтверждением неслучайности этой ассоциации служит и то, что в одном из эпизодов романа говорится, что героиня Комако своей «шелковистостью» напоминала герою шелкопряда. Кроме того, жила она в комнате, где прежде откармливали шелковичных червей, а в заключительном эпизоде романа герои бегут к объётому пожаром дому, где откармливали шелковичных червей.

Возникает здесь и другая цепь ассоциаций. Имя героя Симамура созвучно слову *мура*, *мурагару* – стадо, пасти стадо. Пастух, он же Волопас, ассоциируется с Ткачихой (созвездия Вега и Альтаир), а соответственно, и с полотном, которое ткут в этих местах (о чем говорилось выше).

Звеном в этой цепи ассоциаций является и Млечный путь, который герой видит в небе во время пожара, вызывая в памяти древнюю легенду о влюбленных звездах Ткачихе и Волопасе²⁵, которым разрешено было встречаться раз в году на мосту через Небесную реку –

²⁴ Подробнее см.: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М., 1965.

²⁵ В легенде рассказывается о Ткачихе – небесной фее, которая жила на восточном берегу Серебряной реки – Млечного пути и ткала красивые слоистые облака, которые называли небесными одеждами. А по другую сторону Млечного пути в мире людей жил пастух – Волопас. Случилось так, что Волопас и Ткачиха поженились. Муж пахал землю, жена ткала одежду, и были они счастливы. Но разгневался небесный император и велел Ткачихе вернуться в небесный дворец. Хотел Волопас перебраться через Млечный путь, Серебряную реку, только небесная императрица взяла да и перенесла реку на небо. Волопас долго и упорно пытался перейти через небесную реку, но тщетно, и наконец сжалился над ним небесный император и позволил супругам встречаться один раз в году вечером седьмого числа седьмой луны на мосту, который строили сороки из своих хвостов.

Млечный путь. Герои «Снежной страны» также встречаются лишь раз в году, а последняя часть романа называется – «Млечный путь». Очевидно, что все эти ассоциации не случайны.

О том, что подобное «шифрование» содержания произведения в именах героев и в его названии, углубляющее содержание произведения, является одним из творческих приемов Кавабата Ясунари, свидетельствует многое.

К этому приему Кавабата прибегает уже в написанных до «Снежной страны» «Рассказах об Асакуса».

«Рассказы об Асакуса» – это цикл произведений, созданных в начале 30-х гг., в которых рассказывается о тяжелой жизни озлобленных, разочарованных людей, пытающихся забыть свои горести, предаваясь сомнительным развлечениям в злочных местах токийского квартала Асакуса. Это своего рода «зарисовки» из жизни обитателей этого квартала, главным образом танцовщиц из местного казино, как бы сделанные посторонним наблюдателем.

При взгляде на названия рассказов, входящих в этот цикл, в глаза бросается повторение в них иероглифов «курэнай» и «акаи», означающих «алый», «красный».

«Алые группы из Асакуса» («Асакуса курэнаидан»), рассказ который обычно переводят как «Бродяги из Асакуса», «Общество красных поясов из Асакуса» («Асакуса ака оби кай»), «Румяна Асакуса» («Асакуса кути бэни»). И как всегда, ассоциации построены на знании истории и культуры своей страны. Еще в древности, во времена, когда слагались танка, составившие антологию «Манъёсю»²⁶, упоминание алого цвета в поэзии не было редкостью. По свидетельству исследователя «Манъёсю» Наканиси Сусуму, алый цвет ассоциировался со столичной жизнью, с ее блеском, нищетой и суетой.

Красители, добываемые из цветов бэни бана (иероглиф «бэни» имеет также чтение «курэнай» – алый), были значительно менее стойкими по сравнению с черными, красные ткани быстро линяли. Поэтому красный цвет стал также символом недолговечности, преходящести, каким и воспринимался этот мир, и слово «красный» употреблялось в том же смысле, что позднее слово «уки»²⁷, означающее «плывущий», «уплывающий», иными словами, «бренный».

²⁶ «Манъёсю» – «Собрание мириад листьев», поэтическая антология VIII в.

²⁷ В средние века слово «уки» стало компонентом широкоупотребляемых словосочетаний укиё – букв. «плывущий мир» – метафора земной жизни с её радостями и огорчениями, жизни, которая, по буддийским понятиям, есть не что иное, как преходящий бренный мир; укиё дзоси – «записки о бренном мире» – литературный жанр; укиёэ – букв. «картины бренного мира» – жанр живописи, гравюра.

В «Литературной автобиографии» Кавабата есть запись: «Мне милее не Гиндза, а Асакуса, не квартал особняков, а пристанище бедного люда, не ученицы женских колледжей, а девушки с табачной фабрики. Меня привлекает грязная красота. Я брожу, любуясь акробатами, танцующими на шарах в Эгава и цирковыми представлениями и фокусами, неудачниками. Меня интересуют жульнические проделки в захудалых лачугах Асакуса».

Красочный мир фокусников, танцовщиц и городских бродяг токийского квартала Асакуса во многом напоминал мир, запечатленный на гравюрах укиё²⁸ и в рассказах укиё дзоси²⁹.

В романе «Тысяча журавлей» ассоциативный подтекст заложен в названиях двух частей, из которых состоит роман. Первая часть, давшая название всему произведению, называется «Тысяча журавлей». Вторая часть – «Кулики на волнах». «Кулик» – по-японски «тидори» – записывается иероглифом «ти» – тысяча и «тори» – птица. Давая название второй части романа, Кавабата прибегает одновременно к ассоциациям по зрительному подобию (в иероглифическом написании иероглиф «тысяча» является общим компонентом в словах, в которых два других компонента означают соответственно «журавль» и «птица») и по контрасту: «тысяча журавлей» – символ счастья и исполнения желаний, птица *тидори* в поэзии традиционно – образ одиночества. Роман «Тысяча журавлей» начинается ожиданием счастья двух главных героев, во второй же части предстает их одиночество вдвоем.

В иной форме, но столь же ассоциативной и рассчитанной на внимание, память и интеллект читателя, «шифруется» содержание романа «Стон горы». Здесь герою на ум приходят стихи и слова из пьесы Ноо:

1. «Если бы знать, что было в прошлой жизни, если бы знать, что было в прошлой жизни, не было бы родителей, достойных сострадания, не было бы ни родителей, ни страдающих детей...»
2. «Старый Будда ушел из мира, новый Будда еще не явился. Он явится внезапно во сне, но наяву?»
Случайно обретая облик человека, в котором нелегко возродиться...

²⁸ См. сноску 2 на с. 71.

²⁹ См. сноску 2 на с. 71.

3. «Тебя трудно повстречать, но мне удалось тебя встретить,
тебя трудно услышать, но мне удалось тебя услышать»,
а также хайку Бусона³⁰:

«Старость не страшна, если сохранились цветы сердца»
и двух неизвестных авторов:

«Время пришло, на волю волн отдалась осенью форель».
«Мчится в стремнине к собственной смерти форель».

В этих поэтических реминисценциях воссоздается образ человека, внезапно почувствовавшего себя старым, но живо сохранившего светлые воспоминания о давней любви, человека, продолжающего жить, работать, страдать от безнравственности своего сына, испытывать неосознанную нежность к невестке.

События, происходящие в жизни героя и связанные с ними переживания, составляют содержание романа «Стон горы» и, соответственно, его реальный план. К слову сказать, это дало основание переводчику «Стона горы» на немецкий язык опубликовать роман на немецком языке под названием «Вишня зимой». «Вишня зимой» – название одной из глав романа, в которой рассказывается о том, как герой в середине января увидел цветущую вишню и подумал, что «попал в весну иного мира». По всей вероятности, переводчик, усмотрев в этом аллгорию запоздалого чувства далеко не молодого героя к невестке, именно этот аспект романа счел определяющим его смысл и значение. Скорее всего, это толкование правомерно для данной главы, но основная идея самого произведения видится в другом, а именно в характерном для всего японского искусства сопоставлении – противопоставлении Вечности и красоты преходящего момента. Не случайно прозаические произведения Кавабата оставляют в душе каждого прочитавшего их, равно исследователя японской культуры и просто заинтересованного читателя, такое же впечатление, как японская живопись или поэзия. Причиной тому философская поэтичность его творчества, формирующая третий план в его произведениях.

Философская поэтичность в японском искусстве проявляется именно благодаря сопоставлению – противопоставлению – космического, соотносимого с Вечностью, и реального, мирского, повседневного, соотносимого с миром предметов, явлений, человеческих чувств и поступков.

³⁰ Бусон – Ёса Бусон (1716–1783), художник, поэт, писал стихи в жанре хайку.

Наиболее очевиден этот приём в поэтических трехстишиях хайку, с которыми часто сравнивают прозаические произведения Кавабата. Подобно прославленным поэтам этого жанра, он также прибегает к сопоставлению символов вечного и преходящих явлений жизни для того, чтобы показать, насколько незначительно по сравнению с вечностью выхваченное из жизни событие, сколь бы прекрасным или важным оно ни было.

Достаточно вспомнить заключительный эпизод в романе «Снежная страна». Действие происходит, как уже говорилось, во время пожара. Кавабата описывает, как люди, охваченные ужасом, бегут к зданию, объятому пламенем. В толпе вместе со всеми и герой романа. Посмотрев случайно вверх, он видит в небе Млечный путь, бесстрастно вззирающий на мятущихся в горе людей. «Может быть, Басё во время странствий увидел над бушующим морем эту же яркую бесконечность», – думает герой, невольно любуясь природным явлением, несмотря на царящую кругом панику.

Эта поэтическая ассоциация не случайна. У Басё есть хайку:

Бушует морской простор.

Далеко до острова Садо

Стелется Млечный путь.³¹

В небе над островом Садо³², где томятся сосланные со всех уголков Японии, над бушующим морем и над объатыми смятением и страхом людьми – незыблемый и величавый Млечный путь. В обоих случаях один и тот же подтекст. И у Басё, и у Кавабата Млечный путь символизирует Вечность, в которой бесследно исчезнет любое событие.

Нечто похожее происходит и в романе «Тысяча журавлей». Герою романа, погрязшему в суете и круговороте запутанных человеческих отношений (которые и составляют содержание «реального» плана романа), на мгновение открывается существование подлинного, Вечного. И как всегда символом непреходящего является природа.

На рассвете в саду, где накануне происходила встреча, еще больше осложнившая отношения героев, пытаюсь найти осколки разбитой чашки, герой видит, как «между деревьями на востоке сияет одна большая звезда, и думает о том, как печально собирать осколки, когда свет звезды так чист и ярок». Как бы в доказательство значитель-

³¹ Перевод В. Марковой

³² Остров Садо – известен как место ссылки

ности увиденного, Кавабата, так же как и в «Снежной стране», главу называет именем события – «Млечный путь». В «Тысяче журавлей» главу, содержащую этот эпизод, он озаглавливает «Утренняя звезда».

В романе «Озеро» ключом ко всем ассоциациям и одним из основных образов произведения является озеро в деревне, где жила мать героя. Будучи олицетворением тишины и покоя, озеро служит символом чистоты и Вечности, противопоставляемым суетности и недолговечности человеческих отношений. В «Стоне горы» символом Вечности выступает гора, зов которой однажды, как ему показалось, услышал герой.

Можно было бы привести множество других примеров, свидетельствующих о приверженности Кавабата классической художественной традиции, но это были бы частности. Главным следует считать умение писателя «открыть» красоту и печаль коротких мгновений реальной жизни, в том числе и человеческих чувств, торжественное «присутствие» Вечности и ощущение «иного» мира, нечленность времени и ассоциативный подтекст.

«Музыку называют искусством высшего порядка. Она может быть понятна лишь тогда, когда знаешь ее законы, в противном случае, хотя и кажется, что, слушая, понимаешь ее, на самом деле просто получаешь бездумное удовольствие», – говорил Кавабата. Эти слова вполне применимы к его собственному творчеству, ибо для правильного восприятия его произведений в целом, а также для понимания значений отдельных фактов, реалий, символов, ассоциаций, явлений, описываемых в них, необходимо учитывать весь комплекс представлений, формирующих традиционный взгляд на мир и всю систему духовных ценностей.

Оттого и признаны произведения Кавабата Ясунари современными образцами национального художественного вкуса. Однако неверным было бы считать, что в поисках своего пути в литературе, равно как и средств художественной выразительности, он не прибегал к различным экспериментам.

* * *

Попытка проследить связь творчества Кавабата, а стало быть, литературной и социальной активности, с современной ему действительностью зачастую выражается в противопоставлении их тенденциям и событиям, имевшим место в жизни общества. Может быть,

именно поэтому складывается впечатление, что движимый стремлением воспевать красоту и гармонию, которые он находил в классической художественной традиции, сформировавшейся около восьми веков назад, Кавабата далек от реальности, что «он подобен журавлю, парящему над бездной», как говорил о нем другой известный писатель Мисима Юкио. Но так ли это?

Литературная деятельность Кавабата была довольно долгой. Она началась на рубеже 10–20-х гг. XX в. и не прекращалась до самой смерти, когда писатель, находясь в зените славы и всеобщего признания, ушел из жизни, покончив с собой.

Проследить жизненный и творческий путь писателя – это значит в некотором роде воссоздать эпоху, духовную жизнь общества и перемены, происходящие в ней.

К моменту окончания Токийского университета в 1924 г. Кавабата уже был известен в литературных кругах как автор художественных рассказов, критических статей и литературных обзоров. Все это позволяло ему быть в курсе литературных споров и веяний. Более того, молодой Кавабата довольно скоро оказался в центре событий, которые, будучи отражением общественно-политической ситуации в стране, возвестили начало нового периода в литературе. Содержание его было обусловлено движением противоборствующих литературных школ – различных модернистских течений, с одной стороны, и пролетарской школы (*нурорэтариа-ха*) – с другой.

Модернизм в Японии, как и везде, был порождением чувства страха и тревоги, переживаемыми во всем мире после Первой мировой войны, и неудовлетворенности существующими направлениями в искусстве. Возникновение же пролетарской литературы было результатом распространения социалистических идей, имевшего место во многих странах мира.

В 20-е гг. Япония также переживала крупные социальные потрясения: репрессии со стороны правительства против набиравшего силу демократического движения, ужас и разруха, порожденные землетрясением в Канто в 1923 г., и многое другое. Всё это породило так называемую «тревогу времени» (*дзидай-но фуан*), которая, в свою очередь, вызвала «тревогу чувств» (*кандзе-но фуан*). Стремление выразить духовное состояние человека в это сложное и напряженное время привело часть литераторов к поискам новых методов, которые позволили бы наиболее полно передать всю гамму человеческих чувств и ощущений. Более всего стремились к максимальной выра-

зительности человеческих чувств представители школы неосенсуализма (*синканкаку-ха*), к которой был причислен и молодой Кавабата.

Всем представителям этого направления было немногим более двадцати лет, и все они считали себя «восходящими фигурами». Исходным принципом неосенсуалистов было утверждение о том, что литература призвана воспроизводить субъективные ощущения, единственно способные проникнуть в сущность вещей. Они критиковали пролетарскую литературу за ограниченность, малохудожественность и отказ от желания выражать чувства и ощущения.

Подобно многим молодым писателям, Кавабата также был одержим желанием создать нечто совершенно новое, не похожее ни на что, известное ранее. В феврале 1924 г. в журнале «Бунгэйдзидай» («Литературная эпоха») он писал: «В следующем году я бы хотел с почтением отослать в виде заказных писем все существующие литературные работы в прошлое. Мне бы хотелось сделать это, объединив их в маленькие серии под названием “Литературные работы до 13-го года Тайсе” (1924 г.) на одной из маленьких книжных полок...». Далее, в этой же статье, он пишет: «В любом случае кажется несомненным, что всякий авторитет существующего литературного мира низвергнут. Большие журналы также утратили свое влияние. Только наше новое создание выживает». Этим «новым созданием» был созданный в октябре 1924 г. журнал «Бунгэйдзидай» – орган неосенсуалистов.

Что касается направления неосенсуализма, вряд ли о нем можно говорить серьезно, поскольку у его глашатаев не было ни единства взглядов, ни, тем более, серьезной теоретической основы. Это направление может представлять интерес только тем, что некоторые из его особенностей имеют много общего с традиционной японской эстетикой. В частности, характерные для неосенсуализма свежесть и экспрессивность метафор, внимание к тончайшим нюансам человеческих чувств и ощущений являются отличительной чертой классической японской литературы и, в особенности, поэзии, однако в ту пору они были объявлены новаторскими. Это и послужило причиной того, что вышедшая в 1926 г. повесть Кавабата «Танцовщица из Идзу» – повесть о первой любви, в которой ни разу не упомянуто слово «любовь», лишь тончайшие нюансы чувства радости, смущение, тревога, боль, благодарность, – стала считаться одним из произведений неосенсуализма. Действительно, здесь можно найти выражения вро-

де «испытать сладкое удовольствие от того, как если бы голова прояснилась, стала водой и проливалась по капле до тех пор, пока не исчерпалась бы до конца; или «Когда барабан замер, стало невыносимо. Я погрузился на дно шума дождя».

Средства художественной выразительности в духе неосенсуализма Кавабата более всего использует в произведениях упомянутого выше сборника «Наряд чувств» («Кансё сосёку», 1926). Так, в рассказе «Кольцо» («Юбива», 1924), стремясь выразить сложность переживаний героя, Кавабата пишет: «Глаза его выразили удивление, и чувства раскрылись веером. Иными словами, подобно тому как раскрывается единый рисунок на веере, состоящем из множества створок, каждая из которых является лишь частью общего изображения, герой испытал различные чувства, мгновенно сменявшие друг друга и создавшие единый эмоциональный настрой, который он не в состоянии скрыть. Или: «Новая прическа женщины, когда она стояла обнаженной, делала ее похожей на пион, с которого оборвали лепестки, оставив лишь пестик» – в рассказе «Скользкая скала» («Субэри ива», 1925). В произведениях Кавабата «красота – прохладная и пронзительная», «бессонные ночи громоздятся, как горы», герою кажется, что «любимую девушку прибавляет к нему волной».

Подобные пассажи чрезвычайно трудно переводимы, потому что обыгрываются словосочетания, вмещающие в себя смысл, выходящий за пределы отдельных слов, и японскому читателю открывается картина с большим количеством смысловых граней, чем это может показаться с первого взгляда. Вот, к примеру, фраза из рассказа «Любовница бедняков» («Хиндзя-но коибито»): «Освещенные лунным светом, то там, то здесь, словно блуждающие огоньки, возникали мандарины. Как будто рассыпался светоч мечты...» (Цуки хикарини микан га кицунэби-но ёни боцубоцу укандэ марудэ юмэ-но томосибиди-но кайнан да...), что в дословном переводе означает: «При лунном свете мандарины выплывают бликами как блуждающие огоньки, точно крушение светоча мечты...»

У японского читателя эта фраза помимо представления о прекрасной, достойной любования картине (а в Японии любят не только луну, снегом, весенним цветением вишни, осенними кленами, но и мандариновыми деревьями) может вызвать сразу несколько ощущений: ощущение плавного движения, создаваемого словом «укабу» («плыть», «выплывать на поверхность»), таинственности – «кицунэби» («блуждающие огоньки»), наконец, тревоги – «кайнан» («кораб-

лекрушение», «крушение», «бедствие»). Картина эта лишена статичности. Ощущение движения возникает от того, что мандарины – под тяжестью плодов ли, от ветра ли – то там, то здесь показываются («выплывают») среди ветвей, создавая впечатление плавного покачивания веток дерева, – блеснут на мгновение под лунным светом и вновь исчезнут, словно «блуждающие огоньки».

«Блуждающий огонек» по-японски записывается иероглифами «лиса» и «огонь» – «лисий огонь». Словосочетание ассоциируется с лисой-оборотнем, которая призрачными огнями вводит в заблуждение путников.

Каскад светящихся точек может восприниматься как искры, на которые распался, рассыпался луч света, в данном случае «светоч мечты», но это не просто переход в другое состояние, а «крушение». Однако, вероятнее всего, в воображении японского читателя возникает другая картина: множество сигнальных огней, зажигаемых на спасательных плотках, когда судно терпит бедствие, поскольку слово «крушение», «бедствие» записано иероглифами «море» и «бедствие». Итак, красота, плавность движения, таинственность и тревожность.

Выражения в духе неосенсуализма встречаются во всех произведениях Кавабата, в том числе и позднего периода, но эта экспрессивность, как уже говорилось, объявленная новым средством художественной выразительности, характерна для японской классики.

Именно близость неосенсуализма классической японской эстетике, выражавшаяся в стремлении проникнуть в суть вещей и явлений, глубоко прочувствовать, ощутить всё, что происходит в жизни человека, привлекала Кавабата, и он со свойственным молодости энтузиазмом активно сотрудничал в группе писателей-неосенсуалистов.

Принадлежность Кавабата к неосенсуалистам была условной, поскольку он не разделял их убеждения в том, что жизнь полна трагических нелепостей оттого, что всем управляет нелепый случай, не разделял он и их взглядов на смысл и назначение искусства.

Школа неосенсуализма просуществовала недолго, всего четыре года. Отсутствие серьезной теоретической программы, а также кризис модернизма, наступивший в 20-е гг., способствовали тому, что в мае 1927 г. она распалась, однако увлечение Кавабата модернизмом к тому времени еще не прошло. Его привлекала установка на непосредственное и детальное воспроизведение процессов душевной жизни. Этот принцип, претендующий на особую полноту сопричаст-

ности, сопереживания, казалось, помогает раскрыть внутренний мир личности.

Кавабата Ясунари, всегда стремившийся к глубокому проникновению в сущность человека, утверждающий, что писатель должен заниматься поисками «глубинного смысла человеческой жизни», «истины, именуемой “всеобщей природой человека”», как он говорил впоследствии в своих теоретических работах³³, увлекся и школой психоанализа, полагая, что это позволит ему познать движения человеческой души. Результатом стала написанная методом потока сознания «Кристаллическая фантазия».

В основе ее – отрывочные воспоминания одинокой женщины об ушедшем времени. В сложном калейдоскопе мыслей, рассуждений, ассоциаций, как в сверкании внезапно вспыхивающих и так же внезапно угасающих граней кристалла, вырисовываются картины прожитой жизни. На такую мотивировку названия намекает сам автор. Вслед за воспоминанием о прогулках у моря во время свадебного путешествия по Италии, упоминания о серебряных рыбках, кристалликах глаз жареной рыбы, поданной в ресторане какой-то гостиницы, в «потоке сознания» героини возникают видения: «Всматриваюсь в большой кристалл – то ли индийский, то ли турецкий, то ли египетский – восточный пророк. В кристалле, словно их маленькие модели, проплывали прошлое и будущее, как в кинематографе. Кристаллическая фантазия. Хрустальная фантазия».

В «Кристаллической фантазии» Кавабата воспроизводит субъективное восприятие мира по образцу «непроизвольной памяти» Марселя Пруста, когда житейская мелочь (в данном случае – обыкновенное туалетное зеркало) воскрешает в памяти прошлое. Трудно сказать, как долго героиня предается своим воспоминаниям-размышлениям и что именно занимает наибольшее место в ее мыслях. Она вспоминает смотровой кабинет своего отца, врача-гинеколога; детские годы, «которые усакали, как лягушки» (выска-

³³ Кавабата принадлежат две крупные теоретические работы – «Исследование теории романа» и «Введение в теорию романа». Эти работы интересны прежде всего ориентированностью на японского читателя, поскольку особенности литературного процесса в Японии обусловили целый ряд специфических черт и проблем национальной литературы, не свойственных другим литературам. Опираясь на концепции, заимствованные у западных теоретиков, Кавабата обращается к фактам истории японской литературы и акцентирует внимание читателя на вопросах, имеющих особое значение для ее развития.

зывание вполне в духе неосенсуализма!); свой ужас, когда ночью после свадьбы наступила на очки мужа и раздавила их; луг и реку, а над рекой – радугу. Оживают не только события, факты, но и пережитые ощущения, при этом представление о времени размыто, и в смешении прошлого и настоящего как бы предстает «вневременная сущность» героини.

На бессвязные размышления накладываются диалоги. Однако, как показал опыт, этот метод оказался чужд натуре Кавабата и «Кристаллическая фантазия» осталась незаконченной.

Впоследствии во «Введении в теорию романа» Кавабата отмечал, что перенесенный в область художественного творчества психоанализ как метод раскрытия характера неплох, но чрезмерное увлечение им мешает отразить человеческую жизнь во всем ее многообразии. Он писал, что «метод психоанализа позволяет передать мельчайшие движения человеческой души, но, если уделять слишком много внимания психологическим деталям, можно упустить из виду человеческую жизнь, и тогда возникает опасность того, что произведение получится низкопробным, что в нем будут излагаться ненужные подробности».

Творческие поиски и эксперименты Кавабата были обусловлены стремлением найти то главное, без чего искусство теряет смысл, и он создавал произведения-раздумья, полные размышлений о жизни и смерти, о человеческой душе, о красоте Небытия. В них звучат вопросы писателя, обращенные к самому себе. Прежде всего это относится к рассказам «Элегия» («Дзёдзёка», 1933) и «Птицы и звери» («Киндзю», 1933). Написанные примерно в одно и то же время, они резко отличаются друг от друга и по форме, и по содержанию. Вероятно, создание столь разных произведений помогло Кавабата уяснить нечто, имеющее важное значение для определения взглядов на жизнь, на человека и на литературу.

«Элегия» – это лирический монолог женщины, мысленно ведущей разговор с умершим возлюбленным. Разговор этот полон реминисценций из греческой мифологии, христианских преданий, буддийских сутр. Слова его героини: «Сегодня я считаю несравненной, утешительной лирической поэзией перепевы мотивов существования жизни прошлой и будущей, которые пронизывают буддийские сутры» – воскрешают в памяти слова Кавабата из «Литературной автобиографии»: «Высшей литературой в мире я считаю восточную классику, в частности буддийские сутры. Я почитаю буддийскую литера-

туру не только как религиозное наставление, но и как литературную мечту. Замысел произведения, называемого “Восточная песня”, я уже пятнадцать лет ношу в своем сердце. Думаю, это будет моя “лебединая песня”. Я по-своему воспеваю идею иллюзорности, пронизывающую восточную классическую литературу. А может быть, и умру, не написав ничего подобного, но хочу, чтобы все знали об этом моем желании».

И вместе с тем почти в это же время появляется рассказ «Птицы и звери». В послесловии к сборнику, в который входили «Элегия» и «Птицы и звери», выпущенному издательством «Иванами бунко» в 1934 г., Кавабата рассказывает, что рассказ «Птицы и звери» он писал в течение двенадцати часов – от полуночи до полудня. Печаль и жестокость, пронизывающие это произведение, говорил он, многим исследователям представляются «очень восточными». Однако Кавабата, который, по собственному признанию, превыше всего ценил восточную классику, не любил этот рассказ, называл его «гадким, злым», огорчался от того, что некоторые критики находили в нем «своеобразную красоту», и противопоставлял «Элегии», «в которой нет ни одного злого, мстительного слова».

Слово «киндзю» буквально значит «птицы и звери», но имеет и другое значение: «нечеловеческий», «бесчеловечный». Кавабата описывает в рассказе одинокого молодого человека, у которого множество птиц и собак. Герой пытается усовершенствовать породу каждого в соответствии с идеальными представлениями. Он не любит людей, вернее, бежит от любви, полагая, что любовь причиняет боль и страдание. Действительная жизнь для него не представляет никакого интереса, и только сознание благодности Небытия дает силы жить.

Рассказ «Птицы и звери» интересен тем, что словно написан вопреки самому себе, своим убеждениям, ибо приблизительно в это же время Кавабата писал в «Литературной автобиографии»: «Я не ребенок, за богатством не гонюсь, понимаю тщетность славы и, не имея, подобно пролетарским писателям, счастливого идеала, самой прочной опорой в жизни считаю любовь». И далее, словно объясняя причину своих исканий, Кавабата пишет: «До сих пор я с легкостью присоединялся к журналам литературных групп и к самим литературным группам, всегда оказываясь там, где наиболее оживленно и где собиралось наиболее блестящее общество наиболее талантливых людей. Непостоянен ли я по натуре, приспособлялся ли, словно флюгер, поворачиваясь туда, куда дует ветер? Сам я нисколько не

стремился к этому, и, возможно, причиной тому – моя природная глупость? Единственное, чем могу оправдать себя: – влекомый ветром, следуя по течению³⁴, я сам был водой, сам был ветром. Видимо, мне казалось, что я должен уйти от самого себя, но сделать этого я не смог».

Это время – 30-е гг. – когда Кавабата, как он сам говорил, «не смог уйти от самого себя», в Японии называют «чрезвычайным». Япония готовилась к войне, участились массовые репрессии, а от писателей в первую очередь требовалось, чтобы они своей деятельностью, своим творчеством всемерно способствовали пропаганде захватнической войны, прославляли неповторимый «японский дух».

Особую популярность приобрели произведения вроде романа Есикава Эйдзи «Миямото Мусаси», в котором рассказывалось о жизни знаменитого мастера фехтования Мусаси и прославлялись нетерпимость, беспощадность и доблесть самоуничтожения, многочисленные «повествования о героях» (эйюбидан), «женщинах воинственной Японии» и им подобные, прославлявшие неповторимый «японский дух». А вот «Повесть о блистательном принце Гэндзи» Мурасаки Сикибу, признанная сегодня классикой и «основой основ» для понимания всего японского, не была допущена к изданию, поскольку в некоторых рассказах о романтических увлечениях принца Гэндзи цензура усмотрела непочтительное отношение к императорскому дому. Несколькоими годами позже, точнее – в 1942 г., когда уже шла война, была прекращена публикация романа Танидзаки Дзюньитиро «Мелкий снег». Официальные идеологи посчитали, что он не соответствует духу «чрезвычайного» времени. Автор вместо того, чтобы прославлять войны и пропагандировать «священную миссию японской империи», рисовал мирную жизнь, рассказывал о человеческих взаимоотношениях и душевных переживаниях, описывал старинные танцы, нарядные кимоно, прекрасные пейзажи. Да и само название – «Мелкий снег» – говорило о многом. Снег для японцев – символ красоты, покоя, душевности и чистоты. Чистым белым снегом японцы любят так же, как осенней луной или весенним

³⁴ Кавабата обыгрывает китайское понятие «фэнлю» – «ветер и поток», употребляемое для обозначения «классического недеяния», полного подчинения своих движений чувств ритму движения мира, в результате чего происходит освобождение от суетных желаний. В движении по течению бытия виделась «наивысшая гармония своего собственного существа с законами природы». Понятие «фэнлю» употреблялось и для определения стиля жизни.

цветением вишни. «Снежная страна» (1937–1942) – так назывался роман Кавабата, опубликованный в это же время; по определению японского критика Фудзимори Дзюки, «самое кровавое время с начала новой истории Японии».

«Снежная страна» – это своеобразный гимн красоте, трактуемой в традиционном понимании. Пронизанная поэтичностью в японском духе, она не вызвала опасений у официальных идеологов, в отличие от реалистического произведения Танидзаки, и была опубликована.

Читатели откликнулись с благодарностью на этот роман, прозвучавший диссонансом в контексте эпохи. В послесловии к одному из изданий романа Кавабата писал: «Из всех моих произведений “Снежная страна” имеет больше всего почитателей. Во время войны я знал, что японцы, находящиеся на чужбине, читая ее, тосковали по родине и глубже осознавал важность того, к чему стремился».

«Чувствуя за спиной сверкание штыков и слыша топот солдатских ботинок, Кавабата сильнее погружался в мир классических “ваби”, “саби”, “мияби”³⁵. Это говорит о сильном, осознанном стремлении сохранить “душу Ямато”, следуя по традиционному пути понимания красоты», – говорит Фудзимори Дзюки. Действительно, в ту пору, когда в стране восславлялся самурайский кодекс чести Бусидо³⁶, Кавабата писал роман, в котором рисовал прекрасную страну, отгороженную от мира горами. Первая фраза романа – «Поезд проехал длинный туннель. За ним была снежная страна» – хрестоматийна, ее знает каждый японец.

Известный исследователь истории японской литературы Накамура Мицуо часто подчеркивает, что «приверженность традициям японской культуры... не позволила внешним факторам повлиять на творчество писателя, отчего оно может показаться оторванным от жизни. Но благодаря этому Кавабата не только не утратил “жизненной силы”, но напротив, – осознал значение своего творчества».

Далее в этой статье Накамура Мицуо пишет: «... Смысл его (Кавабата Ясунари. – М. Г.) жизни как художника, думается, следует искать не просто в создании лиричных и поэтичных произведений, а гораздо глубже. Сам писатель, безусловно, большое значение прида-

³⁵ Ваби, саби, мияби – категории японской эстетики, ассоциирующиеся с простотой, просветленным одиночеством, изяществом.

³⁶ Бусидо (букв. «путь война») – свод этических норм сословия самураев.

вал месту, которое он занимал в обществе, и своему голосу как голосу литератора».

Подобного рода высказываний о Кавабата немного. Обычно о нем говорят как о писателе, далеком от реальной жизни, как о певце красоты Небытия. Причиной тому многочисленные высказывания и признания самого Кавабата. Вот, к примеру, в эссе «Печаль» Кавабата пишет: «Во время войны и в токийском трамвае, и в постели при тусклом свете читал “Гэндзи–моногатари” ... К тому времени, когда я прочел 22–23 главы, то есть почти половину этого длинного повествования, Япония капитулировала. Но блистательный “Гэндзи” по-прежнему производил огромное впечатление. Иногда, едучи в трамвае, я вдруг ощущал, что опьянен и восхищен “Гэндзи”, и это меня изумляло. Я с удивлением замечал, что вроде бы существую отдельно от этого трамвая, и еще больше поражался тому, что мне созвучна литература, созданная тысячу лет назад». И дальше, вспоминая, что солдаты, находящиеся на войне, благодарили его в своих письмах, Кавабата пишет: «Кажется, мои произведения заставляли их думать о родной Японии. Такую же тоску по родине я чувствовал, читая “Гэндзи–моногатари”...»

Как уже говорилось, в «Гэндзи–моногатари» Кавабата находил красоту чувств, мыслей, поступков, любованию их соответствием *мировому порядку*, когда духовный мир человека гармонично вписывается в Природу.

Именно это, а не мужественную доблесть и стоическую жестокость, считал он традиционными ценностями и, судя по всему, испытывал беспокойство, понимая, что они могут быть пересмотрены. Кавабата открыто говорил и писал об этом с 1935 г.³⁷

В первые послевоенные годы (1945–1947), когда была упразднена цензура и представители японской культуры развернули бурную дея-

³⁷ В 1935 г. в Японии был создан ПЕН-клуб, членом которого стал и Кавабата Ясунари. Кроме того, в этот же период Кавабата входил в состав общества дружеских бесед (Нихон бунгаку конвакай), был одним из членов жюри конкурса на литературную премию им. Акутагава. Однако в сложившейся обстановке террора и репрессий, усиливающейся милитаризации для подлинной литературы, равно как и всей японской культуры, время было не из легких. В 1935 г. Кавабата писал в газете «Ёмиури»: «Холодный пот прошибает при мысли, что и я являюсь членом японского ПЕН-клуба. И это культура одной из трех великих держав в мире! А если этот ПЕН-клуб знакомит Запад с нашими литературными произведениями, называя их восточной культурой, нам остается лишь сокрушаться. Это несерьезный ПЕН-клуб. Собственно говоря, есть ли в Японии культура, которую следует сохранять? Иностранцы совершенно правильно поняли, что в Японии одни солдаты, а литераторов нет».

тельность во всех ее областях, Кавабата снова и снова заявлял о своей отстраненности от всего происходящего и подчеркивал приверженность старинным обычаям и ценностям. Его больше не волновало противоборство демократической литературы, создаваемой писателями из Общества новой японской литературы (Син нихон бунгакукай) и литературы, стремящейся к углубленному изображению внутреннего мира личности, создаваемой писателями группы «Сэнго-ха», подобно тому как в начале своей литературной деятельности во время противоборства модернистской и пролетарской литературы он активно выступал за создание новой литературы. В ноябре 1945 г. Кавабата писал: «После войны я погрузился в атмосферу старинной японской печали. В то время, как я сам нахожусь в Нихонбаси³⁸, душа, отделившись от тела, стремится в горы... Буду в одиночестве бродить в горах вдоль ручьев и больше не напишу ни одной строчки»³⁹.

Однако все эти признания в своей отстраненности от жизни скорее всего были вызваны желанием подчеркнуть свою непричастность ко всему происходящему и вовсе не означали «ухода от жизни» вообще. Об этом свидетельствуют и факты его достаточно активной деятельности на литературном поприще.

Кавабата не только продолжает писать художественную прозу (в апреле 1947 г. в журнале «Сэкай бунка» («Мировая культура») была опубликована новелла «Цветы» («Хана»), представляющая собой продолжение опубликованных в 1942 г. в журнале «Хатикумо» («Восемь облаков») новеллы «Мастер» («Мэйдзин»), а затем в 1943 г. в журнале «Нихон херон» («Японская критика») новеллы «Закат» («Юякэ»)⁴⁰, но и принимает участие в создании журнала «Нингэн» («Человечество») в Камакура (январь 1946 г.), становится председателем Японского ПЕН-клуба (июль 1948 г.).

Более того, он проявляет интерес к тому, что волнует общество, присутствует на проходившем в Токио заседании суда над военными

³⁸ В августе 1945 г. Кавабата служил чиновником в магазине Сирокия, находившемся в районе Нихонбаси.

³⁹ Из некролога Симаки Кэнсаку, помещенном в журнале «Синтё».

⁴⁰ Над этими новеллами Кавабата работал и в последующие годы. После написания заключительной части под названием «След мастера» («Мэйдзин-но еко»), они были объединены и в 1954 г. изданы отдельной книгой под названием «Мастер» («Мэйдзин»), о которой подробнее будет сказано позже.

преступниками и пишет об этом статью «День вынесения приговора токийским трибуналом» («Токе сайбан ханкэцу-но хи»), которую опубликовали в январе 1949 г. в журнале «Сякай».

В статье Кавабата пишет о том, что стыдится преступлений, совершенных Японией. «Даже во время войны я не верил в то, что говорили о политике... Несмотря на то, что я не писал о войне и политике, проводимой теми, кто сейчас сидит на скамье подсудимых, сам себе кажусь плохой карикатурой даже оттого, что пришел смотреть, как будет выноситься приговор.

Приговор, вынесенный трибуналом в Токио – закономерное следствие этой политики... Не выходят из головы мысли о положении в нашей стране... И в этом тоже кроется причина моей печали... Я подавлен тяжелыми лишениями, причиненными войной, а в военных преступниках вижу символ воинственности, оставленный ею след... и в этом тоже кроется причина моей печали. Более того, причина моей печали в том, что на международном трибунале говорилось о зверствах, совершенных японцами»⁴¹.

Придирчивый знаток новой истории Японии может возразить, что слова осуждения, высказанные Кавабата в 1949 г., неудивительны, так как это был период своеобразного возрождения, демократизации, реформ и связанных с ними надежд. Однако и до того, в 1935 г., в разгар милитаристических настроений, Кавабата, как видно из вышеприведенного, осуждал Японию, в которой «только солдаты». И позднее, спустя двадцать лет, в эссе «Нетленная красота» («Хоробину би», 1969) он писал о том, что «песни во славу войны породили военных преступников, а те, кто слагал их, заслужили презрение всего мира». Эти высказывания свидетельствуют о равнодушии Кавабата к событиям реальной действительности, а многочисленные признания в желании «отойти от жизни» – скорее всего своего рода протест, активное нежелание быть сопричастным сомнительным веяниям своего времени.

В его произведениях, опубликованных в 1945–1947 гг., сквозит глубокая печаль от сознания, каким огромным бедствием была война, насколько велики причиненные ею беды и лишения. Впоследствии в статье «Мои размышления» («Ватакуси-но кангаэ», 1951) Ка-

⁴¹ Журнал «Сякай» («Мир»). 1949, № 1, с. 274.

вабата писал о том, что все его произведения тех лет порождены глубокой печалью, охватившей его после войны.

Причин на то в послевоенной жизни было немало: страна была в разрухе, люди пребывали в растерянности и от бурных перемен в общественной жизни, и от тяжелых воспоминаний предвоенного и военного времени, и от сознания несостоятельности мифа о всемогуществе Японии, и от новых порядков, установленных оккупационными властями.

«В этот период, казалось, само время умерло, затерялось где-то, а люди оказались в состоянии внутреннего хаоса, видя насколько запуталось и распалось прошлое, настоящее и будущее их самих и страны в целом. Многие из них чувствовали себя поглощенными бешеным водоворотом», – так думает герой в рассказе «Новая встреча» («Сайкай», 1946).

Ему пришлось побывать на войне, и это оставило свой след в душе. Распалась связь времен: между довоенным прошлым, которое сейчас кажется ему нереальным, и настоящим огромной пропастью лежит война. В состоянии полной внутренней опустошенности герой едет на праздник, устраиваемый в Камакура. Встречающиеся по дороге «высохшие сосны кажутся ему шрамами судьбы». Здесь он неожиданно встречает женщину, с которой был близок до войны. Она олицетворяет для него прошлое, как бы подтверждая, что была другая, мирная жизнь, и это дает ему надежду на возрождение и вызывает желание жить.

Такова тема рассказа, но значение этого небольшого произведения в другом. Здесь «отрешенный от жизни» Кавабата достоверно воссоздает атмосферу, воцарившуюся в Японии вскоре после оккупации. Как бы вскользь он говорит о том, что на праздник приглашены и оккупационные войска. Девушки в нарядных кимоно угощают чаем приглашенных. Яркие кимоно кажутся герою вызывающими среди толпы людей в жалкой поношенной одежде, и странно, вероятно думать, что несколько лет назад такие кимоно были обычным нарядом японских женщин.

Без комментариев, глазами героя Кавабата показывает сменяющие друг друга во время праздника картины: на смену старинным танцам «исчезнувшей Японии» появляется оркестр оккупационных войск, и на сцену бесцеремонно влезает оркестранты в стальных касках. Да-

лее Кавабата уводит героев из Камакура, и по пути они наблюдают сцены послевоенной жизни: группы солдат – они «подавлены, истощены, растеряны, их лица землистого цвета с запавшими глазами и резко обозначившимися скулами почти без признаков жизни»; сопровождающие солдат медсестры; возвращающиеся на свою недавно освобожденную родину корейские репатрианты. «Они больше походили на несчастных беженцев, чем на людей, обретающих свободу», на лицах многих из них лежала печать страданий и опустошенности; девочка лет шестнадцати – семнадцати в грязном несурзном платье, то ли нищенка, то ли полоумная, пристающая к американским солдатам. Грязные улицы хранят следы пожарищ. В обстановке разрухи и ужаса, все еще владеющего людьми, герою кажется, что «темнота водворилась в нем самом, он чувствовал, как ночные тени косо ложились на зазубрины разрушенной стены, напоминая клыки дьявола. Казалось, темнота поглощала его».

Перечисляя несчастья, выпавшие на долю японцев, герои вспоминают и о бедствии, связанном с великим землетрясением в Канто в 1923 г., «и с грустью подчеркивают, что тогда Япония не была организатором преступлений перед лицом всего мира, – то были разрушения, причиненные стихийным бедствием».

В эссе «Печаль», опубликованном в журнале «Сякай» в октябре 1947 г., Кавабата писал: «После окончания войны я вернулся к старинной японской печали и живу, пребывая в ней. Я не верю миру послевоенному, не верю в обычаи. Не верю и в действительность».

Похоже для этого были основания. К 1950-м гг. вновь ужесточился контроль над культурной жизнью страны, а в правящих кругах усилилось стремление ускорить процесс американизации японского общества.

Ситуация, сложившаяся в японской литературе, также не радовала Кавабата. В это время в эссе «Мои размышления» («Ватакуси-но кангаэ», 1951) Кавабата писал о том, что после писателей «Сиракаба»⁴² роман в Японии пришел в кризисное состояние, он европеизировался, в нем не было преемственности традиций, а «беспокойство и боль, пронизывающие современный западный роман, чужды нату-

⁴² «Сиракаба» – литературное общество так называемых «неоидеалистов» в 20-е гг. XX в.

ре японцев». «Похоже, что в результате войны сформировались условия для развития современной литературы в том направлении, в котором она развивается сегодня. Следовательно, с момента окончания войны японская литература стала составной частью прозападной мировой литературы». И далее: «Духовная трагедия, которой исполнена западная литература, не затрагивала меня глубоко, такая правда жизни не волновала меня».

Неприемлем был для Кавабата трагический дух и в произведениях японских писателей. Этим объясняется его неприязнь к Дадзай Осаму, произведения которого, полные отчаяния, оценивались критикой как «чистый шелк в эпоху господства искусственного волокна». Кавабата же говорил, что его произведения «покрыты мрачными тучами». Он считал, что читатель должен черпать в литературных произведениях жизненные силы.

Здесь уместно пояснить, что старинная японская печаль, о которой говорит Кавабата, не имеет ничего общего с «европейской духовной трагедией» и «мрачными тучами», надвинувшимися на растерянных и измученных японцев после войны.

Старинная японская печаль – это печаль одиночества перед ликом Вечности, в ней нет чувства безысходности, это естественное состояние человека, ощущающего себя маленькой, но неотъемлемой частью мироздания.

Старинная японская печаль – это печальное очарование вещей *моно-но аварэ*, – предметов, явлений, всего, что окружает человека и с чем он сталкивается в жизни, в том числе и человеческие чувства.

«Присущую японцам утонченную печаль» (*нихон-но сэнсайна айсю*), как называет Кавабата эту особенность мироощущения японцев, их понимания прекрасного породила поэтизация недолговечности всего сущего. В эссе «Нетленная красота» («Хоробину би», 1969) Кавабата отмечает, что в японском языке понятия «печаль» и «красота» взаимосвязаны. В романе «Красота и печаль», говоря о «печали» (*канасими*) или «печальном» (*канасии*), он употребляет иероглиф, который читается «аварэ», и помимо значений «грусть», «вызывать сочувствие», «глубоко чувствовать», «волновать» имеет еще значение «прелесть», «очарование». Красота печальна, а печаль красива. Такое понимание красоты придало *моно-но аварэ* элегическую окраску.

Традиционно в представлении японцев красота печали часто связана с разлукой, неразделенной любовью, недостижимостью идеала. Неразделенная любовь бескорыстнее, чище, возвышеннее, и в этом есть своя прелесть. Само понятие красоты несет в себе оттенок грусти. Так, в романе «Снежная страна» рефреном звучит фраза, в которой акцент на словах «так прекрасно, что вызывает грусть» (кикоэмо сэну той фунэ-но хито-о ёбу ёна канасии ходо уцукусии коэ дэ ата – «голос ее, словно звавший кого-то, кто находился на далеком корабле и не слышал зова, был так прекрасен, что становилось грустно»).

Выражение «старинная японская печаль» предполагает понимание того, что печаль красива, а красота печальна.

В послевоенные годы, когда уже закончились творческие эксперименты, поиски собственного пути и выкристаллизовался талант писателя, он продолжал работу над рядом новелл, которые спустя несколько лет были объединены и появились как романы⁴³, известные под названием «Мастер» («Мэйдзин», 1954), «Стон горы» («Яма-но ото», 1954) и «Тысяча журавлей» («Сэмба дзуру», 1954), в которых Кавабата, мастерски используя законы традиционной поэтики, передает особенности мироощущения японцев, благодаря чему и был объявлен певцом японской красоты, передающим неповторимую прелесть «исключительно японского».

Не хочется останавливаться на том, как в силу вышесказанного некоторые критики националистического толка объявили Кавабата «своим», но не упомянуть об этом нельзя так же, как и том, что имя Кавабата часто стоит в одном ряду с Мисима Юкио, которого также считают писателем традиционного толка. Их обоих называют «писателями, представляющими миру современную Японию», несмотря на глубокое различие в понимании традиционных этических и эстетических ценностей в контексте их произведений.

⁴³ Следует отметить, что присущая Кавабата манера «нанизывать» одну на другую новеллы в результате вновь и вновь рождающихся ассоциаций вызывает определенные трудности при попытке установить дату создания того или иного произведения, поскольку получается, что окончательный полный вариант бывает готов несколько лет спустя, после того как была создана первая часть, и кроме того, Кавабата в течение ряда лет одновременно работал над несколькими произведениями.

Талантливый прозаик, блестящий стилист, современник Кавабата, хотя и принадлежащий к другому поколению, Мисима Юкио – автор завоевавшего популярность во всем мире романа «Золотой павильон», – в ноябре 1970 г. вместе с членами созданной им ультраправой организации «Общество щита» («Татэ-но кай») попытался поднять путч с целью пересмотра ныне действующей конституции, согласно которой Япония отказывается от войны как средства разрешения международных споров. Попытка спровоцировать путч не удалась, и Мисима на глазах у всех совершил харакири – ритуальное самоубийство.

Однако единственное, что есть общего между ними, – это уход из жизни самым неестественным способом, хотя и по разным причинам.

Восхищению Кавабата Ясунари красотой и изяществом чувств, мыслей, поступков, стремлением к гармоническому единению с Природой, пронизывающим классическую литературу эпохи Хэйан – «эпохи мира и спокойствия», а также «преклонением древних перед вечной женственностью», о чем он неоднократно писал в своих многочисленных эссе, противостоит сожаление Мисима Юкио о том, что «японцы опрометчиво отделили красоту от силы и жестокости, духовное от плотского», его горячее желание «вернуться к твердому характеру самурая, каким он предстает в военных повестях средневековья».

Отличается и столь важное для понимания сущности традиционного мировоззрения японцев отношение к Природе и к красоте. У Кавабата Природа – олицетворение гармонии и совершенства, а красота – неотъемлемое свойство каждой вещи, предмета, явления, сколь малы и неприметны ни были бы они на первый взгляд, – красота существует везде и во всем, ее нужно лишь уметь открыть, – такой вывод следует из произведений и эссе Кавабата, и в первую очередь из эссе «Красотой Японии рожденный» («Уцукуси Нихонно ватакуси») и «Бытие и открытие красоты» («Би-но сондзай то хаккэн»). У Мисима природа – это «сырье», из которого художник творит более совершенные формы, а что касается красоты, то она существует скорее в воображении, а если в этом мире есть прекрасное, его следует уничтожить. Более того, Мисима проповедовал превосходство «расы Ямато», Кавабата же говорил о необходимости равноправного обмена духовными и нравственными ценностями между наро-

дами. Это явствует из того же эссе «Бытие и открытие красоты», в котором он вспоминает слова Рабиндраната Тагора, произнесенные великим поэтом Индии во время его пребывания в Японии, о том, что каждый народ обладает своей неповторимой национальной сущностью, которую и должен открывать другим.

Даже столь беглое сопоставление жизненных и творческих принципов Кавабата Ясунари и Мисима Юкио выявляет их несхожесть. Остановиться же на этом представилось необходимым для того, чтобы подчеркнуть тот факт, что увлечение национальной спецификой поставило вопрос «в чем ее суть? Меч или хризантема?», на который не было однозначного ответа, а широкие массы вообще не задумывались над этим. Однако, судя по тому, насколько часто и настойчиво обращается Кавабата к вопросу о национальной сущности и судьбе японской культуры в своих произведениях, и в особенности эссе, этот вопрос постоянно находился в поле его внимания. Дважды он стоял особенно остро: в «чрезвычайное время» 1930-х гг., когда Япония готовилась к войне (и была создана «Снежная страна»), и в 50-е гг. прошлого века, когда возросшее внимание к культурному наследию было реакцией на американизацию образа жизни и культуры Японии.

Вначале это было естественное и благородное стремление части интеллигенции защитить национальные традиции, нашедшее отклик и у довольно широких масс. Особой популярностью стали пользоваться произведения, в которых воспевалась чисто национальная и как бы вневременная внесоциальная специфика японских обычаев и культурных традиций.

Появились произведения, в которых большое внимание уделялось описанию типичного японского быта и уклада.

Именно в это время были созданы одни из лучших произведений Кавабата: «Мастер», «Стон горы» и «Тысяча журавлей».

Японские критики единодушно рассматривают героя романа «Мастер» Сюсайя как «грустный и благородный символ» гибели национальных традиций, а в контексте самого произведения, в котором события разворачиваются вокруг старинной игры в го⁴⁴, усматрива-

⁴⁴ Го – игра двух партнеров на доске с девятнадцатью вертикальными и девятнадцатью горизонтальными линиями, образующими при пересечении 361 пункт, куда в ходе поединка выставляются фишки. Цель – уничтожение фишки противника.

ют противопоставление нового старому, всевозможных реформ и изменений в сфере жизни – старинным обычаям и традициям. Для подобной трактовки есть все основания.

Игра го для японцев не развлечение, смысл ее, так же как смысл чайной церемонии, японских садов, не в бездумном наслаждении или отдыхе, а в отрешении от суеты, в достижении состояния внутреннего равновесия, ощущения гармонии и взаимосвязи всего во Вселенной. Но в условиях стремительной и шумной современности «не погружается ли го, подобно театру Ноо и чайной церемонии, все глубже и глубже на дно странной японской традиции?» – опасается Кавабата.

Роман «Мастер» – не просто «правдивый хроникальный роман», как называл его сам писатель, но и напоминание о подлинном смысле и значении традиционных обрядов, игр, видов искусств.

Казалось бы, какие могут быть опасения, когда, как уже говорилось, в Японии пробудился интерес ко всему специфически японскому? Однако опыт всех стран и народов, переживших подобное явление, показывает, что чрезмерное увлечение внешней стороной приводит к выхолащиванию сути традиции, что неизбежно приводит к ее вульгаризации. Подобная опасность таилась и в ситуации, сложившейся в Японии. В чрезвычайно изящной форме говорит об этом Кавабата в романе «Тысяча журавлей».

Действие романа разворачивается вокруг чайной церемонии, однако о мотиве, побудившем его создать этот роман, Кавабата писал: «Было бы ошибкой искать в этом романе описание прелести ритуала и атмосферы, царящей во время чайной церемонии. Это произведение полно сомнений. Здесь есть и предостережение против вульгарности, в которую впадают сегодня чайные церемонии».

Для японцев «путь чая» – это путь достижения внутренней уравновешенности, гармонического единства с окружающим миром, отрешения от будничной житейской суеты и погружение в атмосферу простой, но утонченно–изысканной красоты. Чайное действо должно быть исполнено «гармонии, почтительности, чистоты и изящной простоты».

В романе «Тысяча журавлей» чайный обряд не просто фон, на котором разворачиваются события, он раскрывает идею произведения, но раскрывает как бы от противного. О красоте гармонии – одном из

основных принципов чайного действа – в романе «Тысяча журавлей» Кавабата говорит, используя минус–прием: вместо спокойных, благородных и чистых отношений, естественных отношений, которые должны были бы быть у людей, объединенных любовью к чайному действу, героев связывают противоестественные взаимоотношения, темные и суетные дела.

В это же время появляется другое произведение Кавабата – «Стон горы».

Здесь более, чем где бы то ни было, ощущается несвойственный Кавабата социальный подтекст. Он существует не как таковой, а как причина многих нравственных проблем. В частности, заостряя на бытовом фоне нравственные проблемы, Кавабата в лице героя пытается найти им объяснение и приходит к выводу, что безнравственность и циничность его сына порождены «отчаянием, которое ему пришлось пережить, когда воевал на чужой земле». Война сильно изменила его, отмечает Синго, озлобила, опустошила, «призрак ее держит в плену».

Каким бы отрешенным от жизни ни был Кавабата, несомненно то, что его произведения возникали как эхо явлений окружающей действительности. В них нет борьбы, протеста, но само существование их служит предостережением от вульгаризации и абсолютизации истинных нравственных и художественных ценностей.

Философская глубина и поэтичность его произведений, основанный на традиционном миропонимании ассоциативный подтекст, рассчитанный на внимание, память и интеллект читателей, утонченное чувство прекрасного, пронизывающие их, и другие особенности его поэтики, говорящие о неизменной приверженности классической художественной традиции, и послужили основанием для признания его «человеком–сокровище» – «нингэн кокухо».

Позднее, в 60-е гг., когда в литературе окончательно сформировались тенденции, наметившиеся в 50-е гг., а именно: с одной стороны, массовая развлекательная, военно-мемуарная и детективная литература, с другой – литература, проникнутая пессимистическим настроением или сочетающая в себе черты реалистического и модернистского романов, давшая миру Ооэ Кэндзабуро и Абэ Кобо, Кавабата был признан писателем, «тонко и эмоционально выражающем суть японской души».

«У меня всегда была одна лишь японская флейта», – любил повторять Кавабата Ясунари, перефразируя слова, сказанные в адрес лауреата Нобелевской премии 1920 г., норвежского писателя Кнута Гамсуна, почитатели которого с сожалением говорили, что «нацистам досталась такая волшебная флейта».

Мотив, выводимый флейтой Кавабата, всегда был выражением понимания истинного и ложного, вечного и преходящего, и в особенности прекрасного в контексте особенностей мировоззрения японцев. «Красотой Японии рожденный» называлась «программная» речь, произнесенная им в Стокгольме, а одно из своих эссе, написанное за три года до смерти, Кавабата назвал «Нетленная красота» («Хоробину би», 1969). В нем есть такие строчки: «...меня переполняло сознание, что существуют традиции красоты и страстное стремление сохранить их, желание творить. Вака⁴⁵ Сайгё, рэнга⁴⁶ Соги⁴⁷, живопись Сэссю⁴⁸, садо Рикю⁴⁹ пронизывает одно и то же. При этом фуга⁵⁰ заключается в том, чтобы следовать Природе, жить в согласии с четырьмя временами года». И Кавабата творил. Творил произведения, которые стали современными образцами национального художественного вкуса.

⁴⁵ Вака – букв. японская песня – одно из названий пятистиший танка

⁴⁶ Рэнга – стихотворные цепочки, в которых чередовались двух- и трехстишия. Составлялись несколькими поэтами.

⁴⁷ Соги – поэт, знаменитый мастер стихотворных цепочек рэнга.

⁴⁸ Сэссю (1420–1506) – художник жанра сумиэ (суйбокуга).

⁴⁹ Садо – чайная церемония. Рикю – Сэн-но Рикю мастер чайной церемонии, с именем которого связывают становление ее классической формы.

⁵⁰ Фуга – утонченность, изысканность – один из основных законов красоты, объединяет различные понятия японской эстетики, в том числе и моно-но аварэ. Исходя из того, что олицетворением совершенства и красоты считается Природа, фуга открывается человеку, пребывающему в гармонии с ней.

Кавабата Ясунари

КРАСОТОЙ ЯПОНИИ РОЖДЕННЫЙ

Нобелевская лекция

Красотой Японии рожденный
Нобелевская лекция
Цветы – весной,
Кукушка – летом.
Осенью – луна.
Чистый и холодный снег –
Зимой.

Дзэнский монах Догэн (1200–1253) сочинил это стихотворение и назвал его «Изначальный образ».

Зимняя луна.
Ты вышла из-за туч,
Меня провожаешь.
Тебе не холодно на снегу?
От ветра не знобит?

А это стихи преподобного Мёэ (1173–1232).

Когда меня просят что-нибудь написать на память, я пишу эти стихи. Длинное, подробное описание, можно сказать ута-моногатари, предпослано стихам Мёэ и проясняет их смысл.

«Ночь. 12 декабря 1224 года. Небо в тучах. Луны не видно. Я вошел в зал Какю и погрузился в дзэн. Когда наконец настала полночь, время ночного бдения, отправился из верхнего павильона в нижний, – луна вышла из-за туч и засияла на сверкающем снеге. С такой спутницей мне не страшен и волк, завывающий в долине. Пробыв некоторое время в нижнем павильоне, я вышел. Луны уже не было. Пока она пряталась, прозвенел послеполуночный колокольчик, и я опять отправился наверх. Тут луна снова появилась из-за туч и снова сопровождала меня. Поднявшись наверх, я направился в зал. Луна же, догоняя облако, всем своим видом показывала, что собирается скрыться за вершиной соседней горы. Ей, видимо, хотелось сохранить в тайне нашу прогулку».

Затем следовал упомянутый стих. И далее:

«Увидев, как луна прислонилась
к вершине горы, я вошел в зал.

И я появлюсь
За горой.
И ты, луна, приходи.
Эту ночь и ночь за ночью
Вместе проведем».

Просидев всю ночь в зале для медитации или вернувшись в него под утро, Мёэ написал: «Закончив медитировать, открыл глаза и увидел за окном предрассветную луну. Все это время я сидел в темноте и не мог сразу понять, откуда это сияние: то ли от моей просветленной души, то ли от луны.

Моя душа
Ясный свет излучает.
А луне, должно быть,
Кажется,
Это ее отражение».

Если Сайгё называют поэтом сакуры, то Мёэ – певец луны.

О, как светла, светла.
О, как светла, светла, светла.
О, как светла, светла.
О, как светла, светла, светла, светла
Луна!

Стихотворение держится на одной взволнованности голоса.

От полуночи до рассвета Мёэ сочинил три стихотворения «о зимней луне». Как сказал Сайгё: «Когда сочиняешь стихи, не думай, что сочиняешь их». Словами в тридцать один слог Мёэ доверительно, чистосердечно беседует с лунной, не только как с другом, но и как с близким человеком.

«Глядя на луну, я становлюсь лунной...
Луна, на которую я смотрю, становится мною.
Я погружаюсь в природу, сливаюсь с ней».

Сияние, исходящее от «просветленного сердца» монаха, просидевшего в темном зале до рассвета, кажется предрассветной луне ее собственным сиянием.

Как явствует из подробного комментария к стихотворению «Провожающая меня зимняя луна», Мёэ, поднявшись в гору в зал для медитации, погрузился в философские и религиозные раздумья и пере-

дал в стихотворении пережитое им ощущение встречи, незримого общения с луной.

Я выбираю это стихотворение, когда меня просят что-нибудь написать, за его легкую задумчивость.

«О зимняя луна, то скрываясь в облаках, то появляясь
вновь,
ты освещаешь мои следы, когда я иду в зал дзэн
или возвращаюсь из него.
С тобою мне не страшен и волк, завывающий в долине.
Тебе не холодно на снегу? От ветра не знобит?»

Я потому надписываю людям эти стихи, что они преисполнены доброты, теплого, проникновенного чувства к природе и человеку, – воплощают глубокую нежность японской души.

Профессор Ясиро Юкио, известный миру исследователь Боттичелли, знаток искусства прошлого и настоящего, Востока и Запада, сказал однажды, что «особенность японского искусства можно передать одной поэтической фразой: “Никогда так не думаешь о близком друге, как глядя на снег, луну или цветы”». Когда любишься красотой снега или красотой луны, когда бываешь очарован красотой четырех времен года, когда пробуждается сознание и испытываешь благодать от встречи с прекрасным, тогда особенно тоскуешь о друге: хочется разделить с ним радость. Словом, созерцание красоты пробуждает сильнейшее чувство сострадания и любви, и тогда слово «человек» звучит как слово «друг».

Слова «снег, луна, цветы» – о красоте сменяющих друг друга четырех времен года – по японской традиции олицетворяют красоту вообще: гор, рек, трав, деревьев, бесконечных явлений природы и красоту человеческих чувств.

«Никогда так не думаешь о друге, как глядя на снег, луну или цветы» – это ощущение лежит и в основе чайной церемонии. Встреча за чаем – та же «встреча чувств». Сокровенная встреча близких друзей в подходящее время года. Кстати, если вы подумаете, что в повести «Тысяча журавлей» я хотел показать красоту души и облика чайной церемонии, то это не так. Скорее, наоборот, я ее отвергаю, предостерегаю против той вульгарности, в которую впадают нынешние чайные церемонии.

Цветы – весной.

Кукушка – летом.

Осенью – луна.
Чистый и холодный снег –
Зимой.

И если вы подумаете, что в стихах Догэна о красоте четырех времен года – весны, лета, осени, зимы – всего лишь безыскусно поставлены рядом банальные, избитые, стертые, давно знакомые японцам образы природы, думайте! Если вы скажете, что это и вовсе не стихи, говорите! Но как они похожи на предсмертные стихи монаха Рёкана (1758–1831):

Что останется
После меня?
Цветы – весной.
Кукушка – в горах,
Осенью – листья клена.

В этом стихотворении, как и у Догэна, простейшие образы, обыкновенные слова незамысловато, даже подчеркнуто просто, поставлены рядом, но, чередуясь, они передают сокровенную суть Японии. Это последние стихи поэта.

Весь долгий,
Туманный
День весенний
С детворой
Играю в мяч.
Ветер свеж.
Луна светла.
Эх, тряхнем-ка стариной!
Протанцуем эту ночь
До рассвета!
Что говорить –
И я людей
Не сторонюсь.
Но мне приятней
Быть одному.

Душа Рёкана подобна этим стихам. Он довольствовался хижинкой из трав, ходил в рубище, скитался по пустырям, играл с детьми, болтал с крестьянами, не вел досужих разговоров о смысле веры и литературы. Он следовал незамутненному пути: «Улыбка на лице, любовь в словах». Но именно Рёкан в период позднего Эдо (конец XVIII – начало XIX в.) своими стихами и своим искусством калли-

графии противостоял вульгарным вкусам современников, храня верность изящному стилю древних. Рёкан, чьи стихи и образцы каллиграфии по сей день высоко ценятся в Японии, в своих предсмертных стихах написал, что ничего не оставляет после себя. Думаю, он хотел этим сказать, что и после его смерти природа будет так же прекрасна и это единственное, что он может оставить в этом мире. Здесь звучат чувства древних и религиозная душа самого Рёкана. Есть у Рёкана и любовные стихи. Вот одно из любимых мною:

О, как долго
Томился я
В ожидании!
Мы вместе...
О чем еще мечтать?

Старый Рёкан, которому тогда было шестьдесят восемь, встретил молодую двадцатидевятилетнюю монахиню Тэйсин и без памяти влюбился в нее. Это стихи о радости встречи с вечной женственностью, с женщиной, как с долгожданной любовью.

Мы вместе...
О чем еще мечтать?

– прямодушно заканчивает он свои стихи.

Родился Рёкан в Этиго (теперь провинция Ниигата), той самой провинции, которую я описал в повести «Снежная страна». Это северная окраина Японии, куда через Японское море доходят холодные ветры из Сибири. Всю жизнь он провел в этом краю. Умер Рёкан семидесяти четырех лет. В глубокой старости, чувствуя приближение смерти, он пережил просветление – сатори. И мне кажется, что на краю смерти в «Последнем взоре» поэта-монаха природа севера отразилась особой красотой. У меня есть дзуйхицу «Последний взор». Там приводятся слова – которые потрясли меня – из предсмертного письма покончившего с собой Акутагавы Рюноске (1892–1927): «Наверное, я постепенно лишился того, что называется инстинктом жизни, животной силой, – писал Акутагава. – Я живу в мире воспаленных нервов, прозрачный, как лед... Меня преследует мысль о самоубийстве. Только вот никогда раньше природа не казалась мне такой прекрасной! Вам, наверное, покажется смешным: человек, очарованный красотой природы, думает о самоубийстве. Но природа потому так и прекрасна, что отражается в моем последнем Взоре».

В 1927 г., тридцати пяти лет от роду, Акутагава покончил с собой. Я писал тогда в «Последнем взоре»: «Как бы ни был чужд этот мир, самоубийство не ведет к просветлению. Как бы ни был благороден самоубийца, он далек от мудреца. Ни Акутагава, ни покончивший с собой после войны Дадзай Осаму (1909–1948) и никто другой не вызывают у меня ни понимания, ни сочувствия. У меня был друг, художник-авангардист. Он тоже умер молодым и тоже часто помышлял о самоубийстве. В «Последнем взоре» есть и его слова. Он любил повторять: «Нет искусства выше смерти» – или: «Умереть и значит жить». Этот человек, родившийся в буддийском храме, окончивший буддийскую школу, иначе смотрел на смерть, чем смотрят на нее на Западе. «В кругу мыслящих кто не думал о самоубийстве?» Наверное, так оно и есть. Взять хотя бы того же монаха Иккю (1394–1481).

Говорят, он дважды пытался покончить с собой. Я сказал «того же», потому что Иккю знают даже дети – чудака из сказок, а о его эксцентричных выходках ходит множество анекдотов. Об Иккю рассказывают, что «дети забирались к нему на колени погладить его бороду. Лесные птицы брали корм из его рук». Судя по всему, Иккю был до предела искренним, добрым монахом, – истинный дзэнец. Говорят, он был сыном императора. Шести лет его отдали в буддийский храм, и уже тогда проявился его поэтический дар. Иккю мучительно размышлял о жизни и религии. «Если бог есть, пусть спасет меня! Если нет, пусть меня сгложут рыбы на дне озера». Он действительно бросился в озеро, но его спасли. Был еще случай: один монах из храма Дайтокудзи, где служил Иккю, покончил с собой, и из-за этого кое-кого из монахов отправили в заточение. Чувствуя вину – «тяжело бремя ноши», Иккю удалился в горы и, решив умереть, морил себя голодом.

Он назвал свой поэтический сборник «Кёун» («Безумные облака»), и он стал его псевдонимом. В этом сборнике, да и в последующих, есть стихи, какие не встретишь в средневековых канси, тем более в дзэнской поэзии, настолько они эротичны и содержат такие интимные подробности, что могут привести в смущение. Иккю не обращал внимания на правила и запреты дзэн: ел рыбу, пил вино, встречался с женщинами. Во имя свободы он противостоял монастырским порядкам. Быть может, в то смутное время, когда нару-

шился путь человека, он хотел восстановить подлинное человеческое существование, истинную жизнь, укрепить дух людей.

Храм Дайтокудзи в Мурасакино, в Киото, и теперь излюбленное место чайных церемоний. Какэмоно, что висят в нише чайной комнаты, – образцы каллиграфии Иккю, привлекают сюда посетителей. У меня тоже есть два образца. На одном надпись: «Легко войти в мир Будды, трудно войти в мир дьявола». Эти слова меня преследуют. Я их тоже нередко надписываю. Эти слова можно понимать по-разному. Пожалуй, их смысл безграничен. Но когда вслед за словами: «легко войти в мир Будды» – читаю: «трудно войти в мир дьявола», Иккю входит в мою душу своей дзэнской сущностью. В конечном счете для людей искусства, ищущих Истину, Добро и Красоту, желание, скрытое в словах «трудно войти в мир дьявола», в страхе ли, в молитве, в скрытой или явной форме, но присутствует неизбежно, как судьба. Без «мира дьявола» нет «мира Будды». Войти в «мир дьявола» труднее. Слабым духом это не под силу.

«Встретишь будду, убей будду. Встретишь патриарха, убей патриарха» – известный дзэнский девиз. Буддийские школы разделяются на те, что верят в спасение извне (тарики), и те, что верят в спасение через усилие собственного духа (dziрики). Дзэн, естественно, принадлежит к последним. Отсюда эти свирепые слова.

Синран (1173–1262), основатель секты Синею (Истины), последователи которой верят в спасение извне, сказал однажды: «Если хорошие люди возрождаются в раю, что уж говорить о плохих?!» Между словами Синрана и словами Иккю о «мире Будды» и «мире дьявола» есть общее – душа (кокоро), и есть и различие. Синран еще сказал: «Не иметь ни одного ученика». «Встретишь патриарха, убей патриарха». «Не иметь ни одного ученика», – не в этом ли жестокая судьба искусства?

Школа дзэн не знает культовых изображений. Правда, в дзэнских храмах есть изображения Будды, но в местах для тренировки, в залах для медитации нет ни скульптурных, ни живописных изображений будд, ни сутр. В течение всего времени там сидят молча, неподвижно, с закрытыми глазами, пока не приходит состояние полной отрешенности (не-думания, не-размышления, когда исчезают всякие мысли и всякие образы. – *Т. Г.*). Тогда исчезает «я», наступает «Ничто». Но это совсем не то «Ничто», как понимают его на Западе.

Скорее напротив. Это Пустота, где все существует вне преград, ограничений – становится самим собой. Это бескрайняя Вселенная души.

Конечно, и в дзэн есть наставники, они обучают учеников посредством мондо (вопрос – ответ), знакомят с древними дзэнскими записями, но ученик остается единственным хозяином своих мыслей и состояния просветления достигает исключительно собственными усилиями. Здесь важнее интуиция, чем логика, акт внутреннего пробуждения – сатори, чем приобретенные от других знания.

Истина не передается «начертанными знаками», Истина «вне слов». Это предельно, по-моему, выражено в «громовом молчании» Вималакирти.

Говорят, первый патриарх чань (дзэн) в Китае, великий учитель Бодхидхарма (яп. – Дарума-дайси), о котором говорят, что он «просидел девять лет лицом к стене», действительно просидел девять лет, созерцая стену пещеры, и в высшем состоянии молчаливого сосредоточения пережил сатори. От Бодхидхармы и пошел обычай сидячей медитации в дзэн.

Спросят – скажешь.

Не спросят – не скажешь.

Что в душе твоей

Скрыто,

Благородный Бодхидхарма?

И еще одно стихотворение того же Иккю:

Как сказать – В чем сердца Суть?

Шум сосны. На сумиэ.

В этом душа восточной живописи. Смысл восточной живописи сумиэ – в Пустоте, в незаполненном пространстве, в еле заметных штрихах.

Цзинь-Нун говорил: «Если ветку нарисует искусно, то услышишь, как свистит ветер». А дзэнский учитель Догэн: «Разве не в шуме бамбука путь к просветлению? Не в цветении сакуры озарение души?» Прославленный мастер японского Пути цветка (икэбана), Икэнобо Сэнно (1532–1554), изрек в «Тайных речениях»: «Горсть воды или ветка дерева вызывают в воображении громады гор и полноводье рек. В одно мгновение можно пережить таинства бесчисленных превращений. Совсем как чудеса волшебника».

И японские сады символизируют величие природы. Если европейские, как правило, разбиваются по принципу симметрии, то японские

сады, как правило, асимметричны. Скорее асимметрия, чем симметрия, олицетворяет многообразие форм и беспредельность. Правда, асимметрия уравнивается присущим японцам чувством утонченности и изящества. Нет, пожалуй, ничего более сложного, разнообразного и продуманного до мелочей, чем правила японского искусства. При «сухом ландшафте» большие и мелкие камни располагаются таким образом, что напоминают горы, реки, бьющиеся о скалы волны океана. Предел лаконизма – японские бонсай и бонсэки. Слово «ландшафт» – «сансуй» – состоит из «сан» (гора) и «суй» (вода) и может означать горный пейзаж или сад, а может означать «одинокость», «заброшенность», что-то «печальное, жалкое».

Если «ваби-саби», столь высоко ценимое в Пути чая, который предписывает «гармонию, почтительность, чистоту и спокойствие», олицетворяет богатство души, то крохотная, до предела простая чайная комната воплощает бескрайность пространства, беспредельность красоты. Один цветок лучше, чем сто, дает почувствовать цветочность цветка.

Еще Рикю учил не брать для икэбана распутившиеся бутоны. В Японии и теперь во время чайной церемонии в нише чайной комнаты нередко ставят один нераскрывшийся бутон. Цветы выбирают по сезону, зимой – зимний, например гаультерию или камелию «вабискэ», которая отличается от других видов камелий мелкими цветами. Выбирают один белый бутон. Белый цвет – самый чистый и насыщенный. На бутоне должна быть роса. Можно обрызгать цветок водой. В мае для чайной церемонии особенно хорош бутон белого пиона в вазе из селадона. И на нем должна быть роса. Впрочем, не только на бутоне – фарфоровую вазу еще до того, как поставить в нее цветок, следует хорошенько обрызгать водой.

В Японии среди фарфоровых ваз для цветов больше всего ценятся старинные ига (XV–XVI вв.). Они и самые дорогие. Если на ига брызнуть водой, они будто просыпаются, оживают. Ига обжигаются на сильном огне. Пепел и дым от соломы растекаются по поверхности, и, когда температура падает, ваза вроде бы покрывается глазурью. Это не рукотворное искусство, оно не от мастера, а от самой печи: от ее причуд или помещенной в нее породы зависят замысловатые цветовые оттенки. Крупный, размашистый, яркий узор на ста-

ринных ига под действием влаги обретает чувственный блеск и начинает дышать в одном ритме с росой на цветке.

По обычаям чайной церемонии, перед употреблением увлажняют и чашку, чтобы придать ей естественный блеск. Как говорил Икэнбо Сэнно (в «Тайных речениях»): «Поля, горы, берега явятся в их собственном виде». Своей школой икэбана он внес новое в понимание души цветка: и в разбитой вазе и на засохшей ветке есть цветы и они могут вызвать озарение. «Для древних составление цветов – путь к просветлению». Под влиянием дзэн его душа проснулась к красоте Японии. А еще, наверное, потому, что жить ему пришлось в трудное время.

Мечтая о нем,
Уснула незаметно.
И он пришел во сне.
О, если б знала,
Не стала пробуждаться.
Дорогой снов
Я неустанно
За ним иду.
А наяву
Не встретились ни разу.

Это стихи из «Кокинсю», поэтессы Оно-но Комати. И хотя стихи о снах, они навеяны реальностью. Поэзия же, появившаяся после «Новой Кокинсю», и вовсе напоминает зарисовки с натуры.

Бамбуковая роща
Наполнилась
Воробьиным гомоном.
От солнечных лучей
Цвет осени.
В саду, где одиноко,
Куст хаги облетает,
Осенний ветер.
Вечернее солнце
Садится за стеной.

А это конец Камакура, стихи императрицы Эйфуку (1271–1342). Выражая присущую японцам утонченную печаль, они звучат, по моему, очень современно.

Стихи учителя Догэна «Чистый и холодный снег – зимой» и подобного Мёэ «Провожаящая меня зимняя луна» – и то и другое принадлежат к эпохе «Новой Кокинсю».

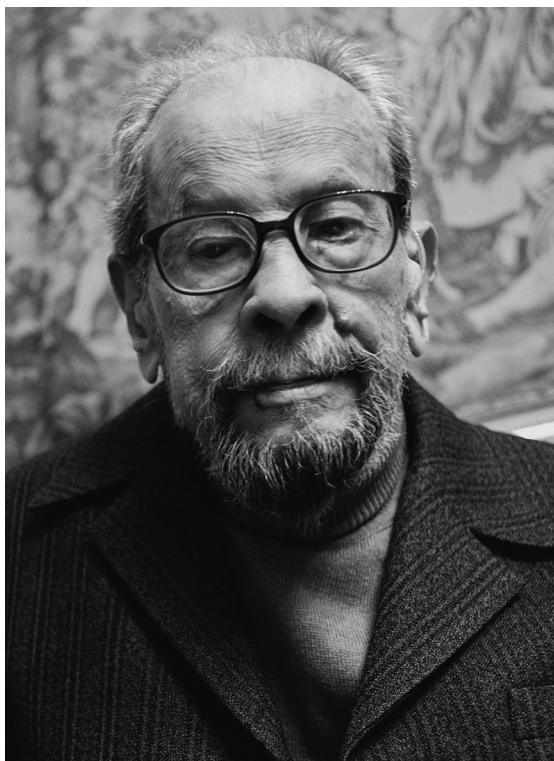
Мёэ и Сайгё обменивались стихами и мыслями о поэзии. «Каждый раз, когда приходил монах Сайгё, начинался разговор о стихах. У меня свой взгляд на поэзию, – говорил он. – И я воспеваю цветы, кукушку, снег, луну – в общем, разные образы. Но, в сущности, все это одна видимость, которая застит глаза и заполняет уши. И все же стихи, которые у нас рождаются, разве это не Истинные слова? Когда говоришь о цветах, ведь не думаешь, что это на самом деле цветы. Когда воспеваешь луну, не думаешь, что это на самом деле луна. Представляется случай, появляется настроение и пишутся стихи. Упадет красная радуга, и кажется, что пустое небо окрасилось. Засветит ясное солнце, и пустое небо озаряется. Но ведь небо само по себе не окрашивается и само по себе не озаряется. Вот и мы в душе своей, подобно этому небу, окрашиваем разные вещи в разные цвета, не оставляя следа. Но только такая поэзия и воплощает Истину Будды» (из «Биографии Мёэ» его ученика Кикая).

В этих словах угадывается японская, вернее, восточная идея «Пустоты», Небытия. И в моих произведениях критики находят Небытие. Но это совсем не то, что понимают под нигилизмом на Западе. Думаю, что различаются наши духовные истоки.

Сезонные стихи Догэна «Изначальный образ», воспевающие красоту четырех времен года, и есть дзэн.

Перевод с японского Т. П. Григорьевой

В. Н. Кирпиченко



НАГИБ МАХФУЗ

Египет

Премия 1988 года

...за реалистические и романтические произведения, в которых детализация и тонкий намек наравне с многообразием и откровением – есть образец чисто арабской прозы, имеющей влияние на весь мировой литературный процесс

Долгая жизнь Нагиба Махфуза (1911–2006), не дожившего до своего 95-летия четыре месяца, небогата внешними событиями. Время писателя, пока он не вышел в 1971 г. на пенсию, было расписано по дням и часам между службой министерского чиновника, литературными занятиями и регулярными встречами с друзьями в каком-либо из каирских кафе. Да и будучи на пенсии, Махфуз продолжал работать, ведя еженедельную рубрику в газете «ал-Ахрам». Всего трижды (последний раз в Лондон, где ему сделали операцию на глазах) и очень ненадолго он выезжал за пределы Египта, а его перемещения внутри страны сводились к переезду на лето из Каира в Александрию. Но два события стоят в биографии Нагиба Махфуза особняком, одно – радостное – символизирует высшую степень признания того, что сделано им в литературе, второе – трагическое – цена, которую ему пришлось заплатить за написанное.

В октябре 1988 г. было опубликовано решение Нобелевского комитета о присуждении Нагибу Махфузу премии в области литературы (правда, сам Махфуз признавался, что радость, испытанная им при получении этого известия, была не столь велика, как радость от первой журнальной публикации его рассказа в 1934 г.). В Стокгольм Махфуз не поехал, сославшись на возраст и болезни, его Нобелевскую лекцию зачитал представитель Союза египетских писателей. В решении Нобелевского комитета в числе выдающихся творений египетского писателя был назван роман «Сыны нашей улицы» (в русском переводе – «Предания нашей улицы») (1959)⁵¹.

А 15 октября 1994 г. молодой человек в джинсах и майке, поджидавший писателя у выхода из дома, ударил его ножом в шею, нож прошел в сантиметре от артерии. Тут же схваченный, нападавший

⁵¹ Нагиб Махфуз. Предания нашей улицы (Авлад харатина). М., 1990.

признался на следствии, что сам он не читал ни строчки из написанного Махфузом, но его эмир (духовный наставник) издал фетву, в которой объявил писателя отступником от веры, поэтому он ничуть не раскаивается в содеянном и, если бы вновь представился случай, сделал бы то же самое. На самом деле обвинение в отступничестве было выдвинуто еще в 1959 г. в письме трех высших шейхов Египта в президенту республики после газетной публикации романа «Сыны нашей улицы». Непосредственным следствием стало запрещение романа в Египте (он вышел отдельным изданием лишь в 1967 г., в Бейруте), а годы спустя – покушение на его автора.

Оперировал Махфуза лучший в Египте специалист по хирургии сосудов, но его правая рука так и не обрела полную подвижность, он смог писать ею лишь после четырех лет ежедневных физиотерапевтических процедур. И однажды сказал своему младшему другу и преданному юриду, известному романисту Гамалю ал-Гитани: «Сегодня я смог написать ровную строчку»⁵².

В последние годы жизни у Махфуза обострилась мучившая его с молодости болезнь глаз, что привело к почти полной потере зрения. Писатель также почти утратил слух и мог общаться лишь с помощью слухового аппарата. Но не утратил своей неумолимой страсти к творчеству, и его последняя книга «Сны периода выздоровления», отдельные части которой он был вынужден диктовать друзьям, вышла в 2005 г., за несколько месяцев до его кончины.

Нагиб Махфуз оставил после себя громадное литературное наследие в виде нескольких десятков романов и полутора десятков сборников рассказов и коротких пьес, не считая множества статей и интервью по вопросам литературы и текущей литературной жизни. Секрет неиссякаемой работоспособности Махфуза кроется в истовости его служения литературе, в непрерывности писательского труда, в подчинении ему всего и вся. Он и жениться долго не решался из-за боязни, что семейные заботы станут помехой творчеству. А женившись, был доволен, что жена оказалась «понятливой» и почти полностью освободила его от обязательного в Египте ритуала обменов визитами с родственниками, согласилась довольствоваться тем вниманием, которое муж мог уделять семье не в ущерб своей литературной работе.

⁵² ал-Гитани, Гамаль. ал-Маджалис ал-махфузиййа (Разговоры с Махфузом). Каир, 2006, с. 15.

Огромен и объем критической литературы о творчестве Махфуза. Первые отклики на его произведения появились в Египте лишь в сороковые годы XX столетия (рецензия Сайида Кутба на роман «Фивы борются» в журнале «ар-Рисала» от 17 сентября 1944 г.), когда за плечами у писателя было уже три отвергнутых издателями и два опубликованных романа и несколько десятков рассказов (некоторые представляли собой переделанные в рассказы фрагменты из неопубликованных романов). Число откликов росло по мере роста известности Махфуза, признания его таланта и его места в арабской литературе и составило с годами целую библиотеку рецензий, статей, монографий, принадлежащих перу самых известных и авторитетных в Египте и в других арабских странах критиков, историков литературы и писателей. Немало написано о нем и европейскими и американскими востоковедами, а в 1974 г. испанский арабист П. Мартинес Монтавес назвал его в своем «Введении в современную арабскую литературу» «центральной фигурой всей современной арабской прозы, прежде всего романа, писателем безусловно мирового уровня и достойным кандидатом на Нобелевскую премию».

И все эти годы не прекращались споры как об истинном смысле и художественных достоинствах отдельных романов и рассказов Махфуза, так и о его мировоззренческих и политических взглядах. Высказывались разные, нередко полярные, точки зрения на то, был ли Махфуз идеалистом или материалистом, истинно верующим или нет, какие из его романов достойны войти в историю литературы и какую позицию он занимал по отношению к властям, к тем политическим режимам, при которых ему выпало жить и творить.

Споры, не менее острые, продолжаются и теперь, уже в среде молодого, послемахфузовского, «интернетовского», поколения египетских писателей: читать Махфуза или не читать, отбросить заложенные им традиции или развивать их, и если развивать, то каким образом? Некоторые молодые романисты начала нового века считают его безнадежно устаревшим, другие же сознательно избирают для своих первых произведений формы махфузовского романа 60-х гг. прошлого века.

Сейчас, когда смерть подвела черту под литературной деятельностью Нагиба Махфуза, созданное им предстает во всей его целостности и завершенности и яснее видны исторические и литературные истоки творчества писателя, место, занимаемое им в арабской литературе, логика эволюции его мысли, художественных и нравствен-

ных исканий со всеми их противоречиями и неизменность цели, поставленной им себе с самого начала.

Нагиб Махфуз был в полном смысле слова человеком XX в., которого формировал этот век глобальных военных и социальных катаклизмов, упорной борьбы колонизованных народов за независимость, возникновения новых национальных государств, пытавшихся самоопределиться, осуществить свое право превратиться в полноправный субъект мировой истории, найти свой собственный путь в условиях противостояния двух мировых экономических и идеологических систем.

Поиски пути своей страны в «лучшее завтра» (ал-гадд ал-афдал) – так можно сформулировать «сверхзадачу», решение которой Махфуз искал на протяжении всей своей творческой жизни. Надеждой на «лучшее завтра» определяется смысл и пафос самых значительных его произведений – романной трилогии «Бейн ал-Касрейн» (или просто «Трилогии», 1956–1957) и философского романа-параболы «Сыны нашей улицы».

Именно эта сверхзадача, скорее всего, самим Махфузом еще для себя не сформулированная, даже не вполне осознанная, но диктуемая всем настроением его мыслей и чувствований, предопределила выбор им романа как своего главного литературного жанра.

Литературой и сочинительством он увлекся с детства, хотя единственной, кроме Корана, книгой в доме был экземпляр «макамного романа» Мухаммада ал-Мувайлихи «Рассказ Исы ибн Хишама» (1902)⁵³, подаренный отцу Махфуза автором, его другом. Для отца, чиновника средней руки и человека строгих правил, кроме религии существовала лишь одна святыня – родина. Он внимательно следил за политикой, почитал Саада Заглула, ненавидел англичан. В доме постоянно говорили на политические темы. Семилетним ребенком Нагиб стал свидетелем событий революции 1919 г., и его детское впечатление было потрясено видом стрелявших английских солдат, крови и трупов на площади Бейт ал-Кади, на которую выходил дом в старинном народном квартале ал-Гамалийя, где жила семья.

В возрасте десяти лет, учась в третьем классе начальной школы, Нагиб прочитал взятый у приятеля полицейский роман, который назывался «Сын Джонсона». Роман так его увлек, что он разыскал и

⁵³ «Хадис Иса ибн Хишам» представляет собой важнейшую веху в процессе трансформации арабской прозы средневекового типа в современную.

прочел все романы этой серии, а потом и серии о Джонсоне-отце. За ними последовали исторические и приключенческие романы (Хаггард и другие). Мальчик читал их как описания действительно имевших место событий, плакал и смеялся над переплетами, в которые попадали герои. А вскоре и сам начал писать, вернее, переписывать прочитанное, слегка изменяя текст и добавляя в него эпизоды из собственной жизни, игры и ссоры с друзьями. Ему очень нравилось воображать себя сочинителем и ставить в конце рукописи свое имя⁵⁴. Уже будучи старшеклассником, он прочел автобиографическую повесть одного из главных идеологов египетского «обновительства» Таха Хусейна «Дни» (1929)⁵⁵ и тут же исписал целую тетрадь, изложив в ней всю историю своей жизни и назвав это произведение «Годы». В школе он познакомился с арабской средневековой классикой. Из прозаических сочинений ему запомнились «О ясности и изъяснении» Джахиза и «Уникальное ожерелье» Ибн Абд Раббихи, а любимыми поэтами стали «поэты мысли», как он их называет, – ал-Мутанабби, Абу-л-Ала ал-Маарри и Ибн ар-Руми – великие поэты арабского средневековья. Из современников он полюбил зачинателя «нового стиля» Мустафу ал-Манфалути и его переложения на арабский язык романов европейского романтизма.

В школьные годы Махфуз еще не думал о серьезных занятиях литературой. Собственно, и современной литературы как сложившейся системы жанров в Египте конца 20-х гг. еще не существовало, ее основы только закладывались поколением «обновителей». «Вожди мысли» того времени Таха Хусейн, Аббас ал-Аккад, Салама Муса и другие своими литературными, критическими, философскими и научно-популярными сочинениями высвобождали арабскую мысль из плена религиозной догматики, разворачивали египетскую культуру в сторону Запада. Под их влиянием и наступил для Махфуза момент «пробуждения сознания». Он стал усиленно читать европейскую литературу и заново перечитывать средневековую арабскую классику, прежде всего трех своих любимых поэтов. В нем происходит глубокий духовный переворот, ломка сознания, воспитанного на непреложности догматов веры; он впервые сталкивался с новыми, научными объяснениями истории. Ему захотелось найти ответы на возникшие у него вопросы о природе и смысле бытия, и после школы он

⁵⁴ ал-Гитани. ал-Маджами ал-махфузийя, с. 141.

⁵⁵ Таха Хусейн. Дни (Ал-Айам). Л., 1934.

решает поступить на философское отделение филологического факультета университета Фуада I (ныне Каирского). Он даже был уверен, что, окончив его, будет точно знать ответы на мучившие его вопросы. Отец настаивал на юридическом факультете, – в будущем это позволяло занять должность судьи или советника. «Какой судья? Какой советник? Я хочу знать тайну бытия!» – упирался сын. Отец называл его рассуждения ребяческими и советовал, чтобы узнать «тайну бытия», надо изучать медицину⁵⁶.

Махфуз все-таки поступил на философское отделение. Один из вступительных экзаменов у него принимал Таха Хусейн, в то время декан филологического факультета. На вопрос, почему юноша хочет поступить на философское отделение, тот заявил, что стремится узнать тайну бытия. Т. Хусейн рассмеялся и ответил, что он говорит «непонятные слова», а посему его место действительно на отделении философии.

Но еще до поступления в университет Махфуз уже писал как одержимый статьи о философии и литературе, рассказы и романы, отсылая их в журналы и газеты и тщетно ожидая увидеть свое имя на их страницах. Лишь в 1930 г. (год поступления в университет) была опубликована его статья «Убеждения отмирают, убеждения нарождаются», написанная совершенно в духе обновительского мышления. Возникновение и эволюция убеждений возводится автором статьи к имманентной человеку религиозной вере (тезис Аббаса ал-Аккада). Это чувство, возвышающее человека над материальной, животной природой, на разных этапах исторической эволюции преобразуется в соответствующие взгляды – общественные и политические. В основе прогресса цивилизации лежит прогресс мысли. Многие общественные теории получают международное распространение. Из них автору наиболее импонирует социализм, «привлекающий огромное число людей тем, что он компенсирует негативные последствия научного прогресса и представляет собой среднее между двумя общественными устройствами, равно отвращающими верующих – коммунизмом и “индивидуализмом”. Социализм перенял их хорошие стороны и свободен от их явных недостатков». Недостаток же социализма в том, что социалистический идеал – идеал земной. Социализм может удовлетворить материальные потребности человека, но не решит главной и высшей проблемы духовного спасения, ибо совершенство в этом

⁵⁶ ал-Гитани. ал-Маджами ал-махфузийя, с. 142.

мире принципиально невозможно. «Но даже если надежды, которые мы возлагаем на социализм, будут обмануты, он лучше, чем нынешнее положение», – заключает автор⁵⁷.

Под социализмом здесь имеется в виду фабианская теория социализма, привезенная из Англии пропагандистом современных общественных и научных идей Саламой Мусой, в журнале которого «ал-Магалла ал-гадида» и была напечатана статья. Этот социализм оказывается «привитым» на аккадовскую идею врожденной веры, а высшей целью человека объявляется истинное, то есть духовное, совершенство. Материалистическая философия не удовлетворяет юного Махфуза тем, что она «подчиняет душу человека определенным законам, ставя ее в один ряд со всеми явлениями природы».

В статьях, написанных в студенческие годы, о досократовской философии, о Сократе и Платоне, о философии Анри Бергсона и в других Махфуз также высказывает неприятие материалистических, эмпирических философских учений и приверженность к теориям, подчеркивающим роль чувства и интуиции в познании мира и отводящим большое место нравственному императиву. Но это отнюдь не умаляет в его глазах роли разума, науки, изучающей материальный мир и его законы. Он высоко оценивает рационалистический, базирующийся на сомнении метод Таха Хусейна в исследовании последней истории арабской средневековой литературы. Но «наукой наук» считает философию, изучающую законы мысли и бытия, науку «человеческой души».

Миссию искусства юный Махфуз видит в том, чтобы оно «вознесло человека в небеса красоты, где душа индивидуума сливается с душой всего человечества в едином чувстве и человеческая личность становится частицей целого мира, обнимающего собой все: от глубин земли до высот небес. Искусство способно выполнить эту миссию лишь тогда, когда оно побратается с наукой и философией»⁵⁸. Образ души, возносящейся в небеса, чтобы слиться там с душой всего человечества, находит свое художественное воплощение в одном из ранних рассказов Махфуза «Голос из другого мира». Это душа древнеегипетского писца Тоти, уже равнодушная ко всему оставлен-

⁵⁷ Цит. по: Бадр, Абд ал-Мухсин Таха. Нагиб Махфуз. Ар-Руй'а ва-л-адат. (Нагиб Махфуз. Видение мира и средства выражения). Каир, 1978, с. 44.

⁵⁸ Махфуз Нагиб. Искусство и культура (ал-Фанн ва-с-сакафа). – ал-Магалла ал-гадида, август 1936, с. 46. – Цит. по: Бадр, Абд ал-Мухсин Таха. Нагиб Махфуз. Ар-Руй'а ва-л-адат, с. 59–60.

ному на земле, но продолжающая «безмерно любить свое ремесло». При этом душа возносит свои моления не Амону, Атону или Ра, а единому Господу (арабское «аллах» означает и «бог»), существование которого было «предугадано» Эхнатоном.

Махфуз изучает философию, пишет магистерскую диссертацию на тему «Понятие красоты в мусульманской философии», удачно сочетающую его интерес к религии, философии и литературе, и по-прежнему увлечен писательством. Чем дальше, тем больше его одолевают сомнения, какую из открывающихся перед ним после окончания университета перспектив выбрать – остаться в университете преподавателем философии и жить на приличную, стабильную зарплату либо посвятить себя литературному творчеству, отнюдь не гарантирующему надежных заработков? И когда окончательный выбор был сделан в пользу литературы (из-за чего писателю пришлось всю жизнь служить чиновником в различных министерствах, что, правда, дало ему богатый материал для творчества), Махфуз определяется и с выбором жанра – несмотря на все предыдущие неудачи с публикациями, это будет роман, жанр, позволяющий создавать широкие картины жизни человеческого сообщества, его исторического развития, приблизиться к пониманию законов и движущих сил истории.

В те годы современные, тем более «серьезные» – не развлекательные – романы насчитывались в Египте единицами, а профессия литератора считалась сомнительной, не заслуживающей уважения. Это нередко побуждало авторов подписывать свои сочинения псевдонимами или лишь инициалами. Воспитанная на традиционном культе поэзии, читающая публика воспринимала роман как низкий жанр. Избрав тернистую стезю романиста, Махфуз совершил самоотверженный поступок, и вся его последующая жизнь являет собой пример подвижнического служения литературе, в которой он видел, наряду с философией и наукой, средство познания мира и человека. И он верил в силу слова. Полученное философское образование выработало у Махфуза широкий взгляд на вещи, потребность дать общее объяснение всем частным явлениям, увязать в единое целое элементы окружающего мира, сформировало «романный» стиль мышления. Широта и цельность взгляда выделяют его из всех египетских литераторов – его современников, за исключением разве что такого большого художника, создателя современной арабской драматургии, как Тауфик ал-Хаким.

Решив стать писателем, Махфуз принимается основательно, по выработанной самим системе, читать и изучать мировую литературу, начав с Шекспира и сосредоточившись на классике XIX – начала XX в. Из-за нехватки времени он читал только лучшие произведения и полюбил Б. Шоу, Дж. Голсуорси, О. Хаксли, Ю. О'Нила, г. Ибсена, А. П. Чехова и многих других. Его оставил равнодушным, хотя он и отдал ему должное, «Улисс» Дж. Джойса, и глубоко взволновали «Война и мир» и «В поисках утраченного времени» (с Марселем Прустом его сближало увлечение Бергсоном). И в дальнейшем Махфуз продолжал следить за всеми заметными явлениями современной мировой литературы, происходящими в ней изменениями, новейшими тенденциями. Скептически отнесся к французскому новому роману, в частности к А. Роб-Грийе, но оценил Маргерит Дюра, у которой нашел «и сюжет и человека»⁵⁹. Следил за арабской, в первую очередь египетской, литературой, читал написанное прозаиками и поэтами всех поколений, в том числе и самыми молодыми. Он перестал читать лишь тогда, когда отказали глаза. Тогда друзья стали во время встреч читать ему вслух художественные тексты и статьи о литературе, а также отрывки из любимой им средневековой арабской поэзии.

Внимательно изучая западную литературу, Махфуз не спешил использовать все понравившееся ему в своей творческой практике, происходило постепенное накопление и осмысление культурных и эстетических ценностей с тем, чтобы в нужный момент они сослужили свою службу, уже став собственным духовным достоянием писателя. Изучение истории западной литературы привело его к пониманию того, что современному арабскому роману, детищу XX в., нельзя «перескакивать» через этапы «естественного развития»; чтобы достичь уровня художественной зрелости, необходимо освоить опыт, накопленный мировой литературой в ее длительном многовековом развитии. Исходя из этого понимания и учитывая состояние египетской литературы своего времени, Махфуз начал с романа исторического, намереваясь описать всю историю Египта. Заготовленных сюжетов (около сорока!) должно было хватить на целую жизнь.

Масштабность замыслов стала в дальнейшем характерной чертой творчества Махфуза – приступая к очередной работе, он планировал не один роман, а целый цикл. И каждый цикл оборачивался новым

⁵⁹ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 92.

этапом литературной эволюции – не только самого Махфуза, но и всей египетской прозы, новым по содержанию и стилю, по отображенному в нем историческому времени и «духу времени», его идеологической атмосфере. Сама история Египта, а в контексте истории – и литература, развивалась в XX в. ускоренными темпами.

Но из первого задуманного цикла Махфуз написал всего три «фараонских» романа. И в них, на удивление, мало истории. Сюжеты двух первых – «Игра судеб» (1939) и «Родопис» (1942)⁶⁰ – заимствованы из легенд, реальные исторические события (строительство великой пирамиды, борьба жрецов с фараоном из-за храмовых земель, инспирированное жрецами восстание народа и др.) создают лишь общий фон повествования; ни их хронология, ни подлинное историческое содержание автора не интересуют. Сквозь образы легендарного прошлого явственно проглядывают черты современности, чему способствует и обилие в романах анахронизмов. В третьем романе – «Фивы борются» (1944) – борьба египтян против белокожих захватчиков-гиксосов (ее события излагаются в той последовательности, в которой они, согласно историческим источникам, действительно имели место) прямо ассоциируется с ситуацией в Египте в период английской оккупации. Фабула во всех трех романах построена преимущественно на традиционных мотивах и сюжетных ходах из древних легенд, средневековых народных романов, а также из романов европейского романтизма. Явные и скрытые цитации из Корана и образные сравнения, заимствованные из арабской панегирической и любовной поэзии, соседствуют с диалогами, вероятно подсказанными переложением ал-Манфалути «Дамы с камелиями» (1915).

Главное же внимание автора сосредоточено на фигурах фараонов: жестокий, но мудрый строитель великой пирамиды Хуфу, юный, безоглядно влюбленный в прекрасную гетеру Родопис Меренра и освободитель Египта от гиксосов самоотверженный, жертвующий во имя родины своей любовью Ахмос – три образа государей: человек, действия которого диктуются разумом, человек, становящийся жертвой своих страстей, и человек, силой духа и воли побеждающий страсть во имя патриотического долга. Именно такой государь нужен Египту, – заявляет Махфуз последним романом (в первом он отвергает принцип династийного наследования власти). Тут же автор излагает и свою программу на будущее, после достижения независимо-

⁶⁰ Махфуз Нагиб. Родопис. Л., 1990.

сти, выстраивая образ идеального государства, в котором монарх и народ, связанные взаимными нравственными и юридическими обязательствами, дополняют друг друга, как голова и тело единого организма-нации.

Пылкость патриотических чувств, призыв к объединению нации (лишь недавно осознавшей себя таковой), напоминание о той, единственной в истории страны, эпохе, когда Египет был независимым государством (идея «фараонизма» – фараонских корней нынешних египтян – особенно утвердилась в умах молодой египетской интеллигенции благодаря сенсационным археологическим находкам начала XX века), выражали дух времени и собственные настроения Махфуза, еще школьником участвовавшего в антианглийских демонстрациях и бывшего горячим сторонником партии Вафд, основной политической силы революции 1919 г. Махфуз в ней никогда не состоял, но ее лозунгам сочувствовал до конца жизни.

Полностью реализовав в трех романах свой общий замысел, писатель утратил интерес к древности и немедленно приступил к осуществлению нового проекта – написанию серии реалистических романов. С 1945 г. по 1952 г. он создает восемь – включая романы «Трилогии» – романов так называемого «каирского» цикла, действие которых происходит в различных, старинных и новых, кварталах, где прошли его детство и юность, где ему знакома каждая улочка и каждый дом и все пробуждает воспоминания. Всю жизнь, пока позволяли силы, писатель с наслаждением совершал прогулки по старинным кварталам – родной ал-Гамалийе, соседним ал-Хусейнии, где ребенком он участвовал в коллективных пятничных молитвах в мечети святого Хусейна, и Хан ал-Халили, где он часто сживал в знаменитом кафе «ал-Фишави» в компании друзей-литераторов. Отлично знает Махфуз и населяющих эти кварталы людей – многие персонажи «каирских» романов имеют своих реальных прототипов, правда художественно преобразенных, типизированных. И если в «фараонских» романах Махфуз свободно обращался с историческим временем, произвольно перенося события из одной эпохи в другую, то в каирских движение времени полностью совпадает со временем историческим – их события происходят между двумя мировыми войнами, с середины 30-х до середины 40-х гг., и точно датируются.

Приступая к созданию реалистического романа, Махфуз уже хорошо знал современную западную литературу, знал, что реалистический стиль подвергается яростным нападкам. «Я прочел “Улисса” в

середине тридцатых годов, – позднее вспоминал он, – но не соблазнился новыми техническими достижениями. Если бы я попытался тогда же писать в стиле “потока сознания”, что бы из этого вышло?! Действительность, о которой я собирался писать, еще не была описана реалистически, извне, как же можно было изображать ее с позиций бессознательного? Герои “Хан ал-Халили” – люди из плоти и крови. Они живут, страдают, сидят в кафе. Погружение в глубины сознания оправданно применительно к замкнутому в себе герою Джойса. Писатель должен избирать стиль, соответствующий его теме и выражающий его видение. Я избрал стиль, о котором писали с насмешкой, который хоронили. Но я убежден, что сделал правильный выбор. Дело осложнялось еще и тем, что в арабской литературе отсутствует романное наследие»⁶¹.

Таким образом, выбирая реалистический стиль, Махфуз руководствовался объективным велением времени, состоянием и уровнем развития национальной литературы. Его интуиция художника опиралась на понимание эстетических потребностей общества, в котором он жил. Но в реализации этого замысла он столкнулся с немалыми трудностями, прежде всего языковыми. В «фараонских» романах у Махфуза еще нет «своего» языка. Как их фабула складывалась из фрагментов легенд, народных романов, сведений, взятых из книг по истории Древнего Египта, так и язык представлял собой конгломерат фразеологических и стилистических клише, доминантой которых и в авторской речи, и в речи персонажей была высокопарная риторика. Классический арабский литературный язык, этот безбрежный «океан», как любили его называть составители толковых словарей, имел жесткие законы и правила функционирования. Язык высокой прозы и поэзии не предполагал взаимодействия с «низкой» действительностью. Литературный этикет требовал избирательного подхода: запечатлевалось лишь достойное быть запечатленным, и лишь в приличествующих предмету выражениях. Не менее регламентирован был и язык народного, веками существовавшего в устной передаче, романа с его застывшими формулами и стилистическими трафаретами.

Еще одну трудность создавал разрыв между письменным и разговорным языком, что с первых же шагов становления современной прозы породило споры о том, каким языком должны разговаривать ее герои. В контексте общего движения египетской литературы к

⁶¹ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузиййа, с. 148.

реализму и тяготения к поэтике естественности и правдоподобия многие современники Нагиба Махфуза предпочитали передавать прямую речь на разговорном языке. Сложилась практика деления художественного текста по принципу: авторское повествование – на литературном языке, диалоги – на разговорном.

Махфуз не хотел отказываться от литературного языка и в диалогах, он намеревался создать полноценный язык современной арабской литературы, не растеряв при этом те колоссальные богатства культуры, которые арабский язык впитал в себя за всю историю своего существования. Самым трудным для него оказалось добиться того, чтобы сделать литературный язык и речи персонажей, и авторского повествования естественным, найти литературные формы выражения «для вещей самых обыкновенных» (так в свое время Пушкин формулировал задачу, стоявшую перед русским языком его эпохи). «Борьба с арабским языком» – «просеивание» и отбор лексики и оборотов речи, равно употребляющихся в литературном и в разговорном языках – была, по словам Махфуза, «самой трудной борьбой в его жизни»⁶².

Сравнивая тяжеловесную риторику и романтическую выпренность «фараонских» романов и свободно льющееся, раскованное повествование «Трилогии», трудно сразу поверить, что это произведения одного автора. Пять предшествующих «Трилогии» романов каирского цикла стали для Махфуза школой мастерства и ступенями восхождения к его высотам. А вместе взятые, они знаменуют собой подлинное рождение в арабской литературе современного романного жанра, ранее представленного отдельными произведениями «обновителей».

Место действия – каирский квартал – выполняет в романах не менее важную художественную функцию, нежели время. В «Новом Каире» действие происходит в университетском квартале ал-Гиза в 30-е гг. (годы учебы в университете самого Махфуза). В студенческом общежитии, «инкубаторе» будущих борцов за новый Египет, кипят философские и политические споры о настоящем и будущем страны, а в образах четверых друзей-студентов – коммуниста, исламиста, умеренного либерала и беспринципного карьериста – впервые появляются типы персонажей, впоследствии вновь и вновь возникающие в романах Махфуза разных лет. В «Хан ал-Халили» описы-

⁶² ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 12.

вается старинный квартал ремесленников, где ценится труд человеческих рук, создающих прекрасные изделия, и сохранились традиции старого мусульманского быта, а житейская философия представляет собой смесь фатализма и привычки во всем полагаться на милосердие Аллаха. Но и тут находятся спорщики, отстаивающие правоту: один – материалистической философии, другой – веры. В романе «Переулок ал-Мидакк» действие переносится в маленький переулок, рядом с Хан ал-Халили. В этом, лучшем, наиболее художественно зрелом романе цикла Махфуз рассказывает историю превращения главной красавицы переулка, своевольной и жаждущей лучшей жизни сироты Хамиды, в проститутку, обслуживающую офицеров и солдат английских оккупационных войск, и исследует психологию каирского простонародья, в сознании которого нравственные требования, предъявляемые верой, самым естественным и непротиворечивым образом уживаются с житейским расчетом, материальными соображениями и даже порочными страстями. Высокое и низкое, пороки и добродетели, чистота и грязь смешались в персонажах романа так плотно и неразрывно, что они – впервые у Махфуза – перестали быть просто комбинацией тех или иных свойств и качеств, обрели цельные индивидуальные характеры. В «Переулке ал-Мидакк» впервые происходит и «диалог двух глухих» – если можно так назвать спор людей, говорящих на одном языке, но мыслящих в разной системе ценностей и поэтому не могущих понять друг друга. В данном случае это владелец кофейни Кирша, любитель мальчиков, и шейх Радван ал-Хусейни, пытающийся отвратить его от греха ссылками на ответственность, которую несет человек за свои поступки. Кирша же отмахивается от поучений шейха, заявляя, что Аллах сам отвратит его, если захочет.

События романа «Мираж», разворачивающиеся в кварталах, населенных старой турецкой аристократией, ал-Хилмийи и ал-Манйале, отображают угасание родовитых семей, нравственное вырождение их потомков. В романе «Начало и конец» новый, населенный чиновничеством квартал Гелиополис становится местом трагедии целой семьи, молодые члены которой пытаются добиться для себя лучшей судьбы.

В средние века кварталы, населенные людьми одного сословия и определенной профессии, огораживались стенами, ворота в них закрывались на ночь. В современном Каире об этом напоминают лишь сохранившиеся в топографии города названия ворот. В первой поло-

вине XX в. с ростом общественной активности среднего класса в ходе и после революции 1919 г. сословные перегородки только начинали разрушаться. Развитие буржуазных отношений открывало перед детьми мелких торговцев и чиновников возможность получить образование, даже поступить в университет, но занять после его окончания приличную должность удавалось только при наличии престижных знакомств или родственных связей.

Молодой человек, чаще всего сын мелкого чиновника, осознавший самоценность собственной личности, мечтающий пробиться наверх в обществе, где господствуют деньги, и терпящий неизбежное на этом пути крушение иллюзий, – персонаж, во многом родственный героям Бальзака и Золя, – является главным действующим – именно действующим, совершающим самостоятельные, диктуемые его самооценкой и намеченной им себе целью поступки – лицом каирских романов Махфуза. Его перемещения из квартала в квартал, из одной среды в другую соответствуют «экстенсивному» характеру освоения литературой действительности, художественного исследования образа жизни, верований, психологии, нравственных понятий, политических взглядов всех сословий каирского общества. Общества, которое уже затронуто брожением, подрывающим традиционные устои его существования. Само же перемещение персонажа – в силу обстоятельств либо из собственных побуждений – чаще всего имеет для него печальные и даже трагические последствия. Ни одна из девушек, пытающихся добиться «лучшей жизни», не находит в этом обществе иного пути, кроме торговли своим телом.

В каждом из пяти романов Нагиб Махфуз с удивительной настойчивостью возвращается к одной и той же отправной точке сюжета – неучастию отца в судьбах детей. Отец либо умер, либо тяжело болен, либо бросил семью, и это обстоятельство имеет своим следствием не только материальные лишения и пробелы в нравственном воспитании героя, но и обрыв очень важных связей с прошлым, с традицией. Герой оказывается лишенным опоры и вынужден вслепую, на свой страх и риск прокладывать себе дорогу в жизни. Мотив безотцовщины связывает между собой романы цикла и распространяется на целое поколение молодых египтян, к которому принадлежал и сам писатель. Он служит метафорой углубляющегося разрыва между поколением отцов с его патриархальными нравами и воззрениями и той частью молодежи, которая уже прониклась новыми, пришедшими с Запада идеями и утратила уважение к традиционным ценностям.

Нельзя говорить об автобиографичности кого-либо из героев романного цикла, но многим из них автор отдает отдельные эпизоды собственной жизни, личного опыта, ставит их в ситуации, сходные с теми, в которых когда-то оказывался сам. И одновременно Махфуз старается быть нейтрально объективным, давая высказаться персонажам, занимающим разные, в том числе непримиримые, позиции – ему важно охватить весь спектр взглядов и точек зрения, формирующих идеологическую атмосферу общества в описываемый период национальной истории. Именно эта авторская позиция породила критические споры вокруг собственных политических взглядов писателя.

Опыт реалистического письма, накопленный при написании пяти каирских романов, выработанный повествовательный стиль позволили Махфузу приступить к осуществлению уже зревшего у него замысла создания «романа поколений», семейной эпопеи. Как он вспоминал, мысль эта пришла ему по прочтении одной из книг по теории романа, где говорилось о романе подобного типа⁶³. Примерно тогда же в Каире вышел небольшой роман Таха Хусейна «Древо несчастья» (1944), в котором кратко и довольно схематично описана история трех поколений одной семьи – своего рода прообраз нужного Махфузу типа романа в египетской прозе. Прочел Махфуз и самые известные европейские романы-эпопеи: кроме «Войны и мира», это были «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Будденброки» Томаса Манна, «Жан Кристоф» Ромена Роллана.

Своими впечатлениями от прочитанного Махфуз поделился в 1946 г. в письме к другу юности, врачу Адхаму Рагабу, находившемуся в то время в Лондоне. «“Сага о Форсайтах”, – пишет он, – великий роман. Когда ты его прочтешь, ты убедишься, что “Сага” – дочь “Войны и мира” и, возможно, сестра “Жана Кристофа”. Она из того ряда пространственных великих романов, подобного которым ты ждешь и от меня... Но “Война и мир” превосходит “Сагу”. Английский роман ограничен изображением общественного строя, тогда как русский обнимает собой все человеческое, от поисков Бога до повседневной, обыденной жизни. Другими словами, Толстой универсальнее и глубже Голсуорси. У последнего англичанин – прагматик и художник, тогда как русский у Толстого – человек»⁶⁴.

⁶³ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 164.

⁶⁴ Октобр. № 633, 11.12.1988.

Толстой ближе Махфузу, чем Голсуорси, всем строем своей духовности, размышлениями о коренных вопросах бытия, о жизни и смерти, о боге и нравственном идеале, а также своим патриотическим чувством, глубоким интересом к национальной истории. И создавая трилогию «Бейн ал-Касрейн», египетскую сагу о жизни трех поколений семьи каирского купца Ахмеда Абд ал-Гавада, Махфуз ни на миг не отвлекается от вопросов: Что есть человек? Откуда и куда он идет? Что ему надо для счастья?

«Я не успокоюсь до тех пор, пока не напишу роман, подобный “Войне и миру” или, во всяком случае, на него похожий», – пишет Махфуз в другом письме тому же Адхаму Рагабу⁶⁵. При этом он хорошо знает, что время длинных романов кончается, что мировая литература движется, уходя от больших эпических полотен и авторского «всезнания» в сторону интеллектуализма и отображения субъективного восприятия индивидуумом окружающей действительности. И все же его не отпускает мысль об эпическом романе. Из всего многообразного опыта западной литературы он безошибочно извлекает то, что более всего отвечает духу и потребностям литературы национальной.

«Когда мы начинали писать романы, – вспоминал Махфуз, – мы думали, что есть форма правильная и неправильная. Европейская форма романа была для нас священной»⁶⁶. Это было сказано уже тогда, когда Махфуз переключился на поиски национально-самобытной формы арабского романа. По сути же, открытие для себя «чужой» литературы, восприятие и творческая переработка эстетических ценностей, созданных гениями других народов, было необходимым условием взросления молодой египетской литературы, обретения ею своего лица, утверждения – через сравнение – ее самобытности. В романах «Трилогии», носящих названия улочек в старых каирских кварталах, «Бейн ал-Касрейн», «Каср аш-Шаук» и «ас-Суккариййа», можно, при желании, отыскать заимствованные у европейских классиков мотивы, сюжетные ходы, художественные приемы, но это не отменяет того факта, что «Трилогия», в которой запечатлена жизнь египетского общества на протяжении четверти

⁶⁵ Октобр. № 633, 11.12.1988.

⁶⁶ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузиййа, с. 176.

века (с 1917 г. по 1944 г.), – оригинальное и глубоко национальное творение египетского гения.

Некоторые египетские критики усматривают в «Трилогии» влияние «Братьев Карамазовых», находят черты сходства между Ахмедом Абд ал-Гавадом и стариком Карамазовым и между сыновьями того и другого. И все же «Трилогия», особенно ее первая книга, пронизана духом Толстого. Хотя «Братья Карамазовы» упоминаются Махфузом в числе прочитанных книг, время Достоевского для него еще не наступило.

Абсолютное большинство персонажей (всего их в «Трилогии» более пятидесяти) имеют реальных прототипов – из членов семьи, соседей, знакомых. Однако Махфуз, типизируя образы, изменяет прототипы до неузнаваемости. Автобиографический образ Кемалья, младшего сына сайида Ахмеда, автобиографичен в том смысле, что в нем сфокусирован духовный опыт целого поколения египтян, сознание которого формировалось под влиянием проникновения на Восток достижений западной цивилизации.

В «Бейн ал-Касрейн» описывается еще вполне прочный в своих устоях патриархальный мир, подпираемый тысячелетней традицией и ничем не смущаемой верой. Два полюса этого мира, обеспечивающие его целостность и своеобразную гармонию, сайид Ахмед и его жена Амина, полновластный господин и его покорная и любящая рабыня, «кроткая голубица», как называет мать ее острая на язык дочь Хадига. Два классических по глубине и полноте воплощенной в них жизни образа. Они не списаны с отца и матери писателя, отец не был таким самодуром, как сайид Ахмед, а мать пользовалась гораздо большей свободой, чем Амина. Она даже водила сына на прогулки по Каиру, в том числе в музей, где он впервые увидел мумии фараонов.

Трое сыновей купца – Йасин, Фахми и Кемаль – еще слишком малы, чтобы противоречить отцу, тем более идти против его воли. Однако уловленное Махфузом еще в романе «Начало и конец» свойство текучести человеческого сознания позволяет ему заглянуть в такие глубины характеров, которые ранее ему были недоступны. Возникающие у персонажей сомнения, внутренние противоречия играют роль предвестия, зерна, из которого разовьются будущие конфликты. Запреты, которыми обставлена жизнь детей, создают в семье атмосферу умолчания: утаиваются истинные чувства, сердечные порывы, религиозные сомнения, от отца скрывается, чем зани-

маются сыновья вне дома. В душе каждого из них растет желание свободы. Пламенный патриот Фахми скрывает от отца свое участие в одном из комитетов освободительного движения. Отец – по-своему тоже патриот – он с воодушевлением следит за действиями муджахидов – борцов за

независимость, молится за их успехи, его переполняют гордостью известия о диверсиях, схватках с англичанами. Но «революция дело благородное, однако лишь когда она совершается вдали от его дома». Фахми погибает от шальной пули во время одной из антианглийских демонстраций.

После смерти сына сайид Ахмед целых пять лет не знает с певичками, в компании которых он раньше вместе со своими закадычными друзьями проводил все вечера. Эти годы отделяют время действия в «Бейн ал-Касрейн» от событий следующей книги – «Каср аш-Шаук».

В уже выросших и вступающих в самостоятельную жизнь Йасине и Кемале эпическая цельность натуры Ахмеда Абд ал-Гавада начинает разрушаться. Унаследовавший статность, красоту и любвеобилие отца, Йасин оказывается жалким его подобием, человеком, не способным противостоять порывам грубой чувственности. Кемаль, поступивший против воли отца в учительский колледж (великолепно психологически выписанные споры отца и сына по этому поводу – диалоги двух глухих – восходят, несомненно, к приведенному выше разговору юного Махфуза со своим отцом по поводу поступления на философское отделение университета), переживает острый духовный кризис. Открывшиеся ему горизонты европейской науки перевернули его представления о Боге, и он мучительно пытается соединить, примирить две системы ценностей. К тому же Кемаль переживает свою первую, сильную и безответную любовь к Аиде аш-Шаддад, девушке из аристократической семьи. Раздвоенность ума и чувств, бесконечные сомнения, боязнь решительных поступков становятся его уделом.

Наконец, в третьей книге – «ас-Суккариййа» (ее события происходят восемь лет спустя после окончания второй) – в центре повествования оказываются взрослые внуки Ахмеда Абд ал-Гавада: коммунист Ахмед, член организации «братьев-мусульман» Абд ал-Мун‘им и эгоистичный карьерист Радван, продолжающие и развивающие образы соответствующих персонажей первого «каирского» романа «Новый Каир». Они по-своему цельные натуры, но это цельность

иного порядка, более узкая, однозначная, лишенная той жизненной полноты, которой обладал их дед. Ахмед и Абд ал-Мун‘им подчиняют свою жизнь борьбе за осуществление исповедуемого каждым идеала справедливости, и оба одновременно оказываются в тюрьме. Их дядю Кемаль (который больше любит Ахмеда) не удовлетворяет, однако, именно социальная конкретность идеалов племянников. Абсолютность и недостижимость идеала, по которому тоскует его собственная душа, лишают, в его глазах, смысла всякую практическую деятельность ради претворения этого идеала в жизнь. Сердцем Кемаль – патриот и хотел бы быть вместе с активными борцами за освобождение страны. Он чувствует себя окрыленным, обновленным в огромной толпе, собравшейся на митинг по случаю Дня науки. Однако вскоре покидает собрание, спеша вернуться домой, остаться наедине со своими книгами, мыслями, мечтами.

Страна же стояла на пороге «больших перемен». Последние страницы романа наполнены ощущением этого приближающегося будущего, которое должно радикально изменить жизнь. По улочкам старинных кварталов бродит, нащупывая себе путь палкой, старый ослепший шейх-суфий Митвалли Абд ас-Самд и задает всем встречным вопрос «Где дорога в рай?» В первой книге «Трилогии» он появлялся еще крепким восьмидесятилетним стариком, который предсказывал будущее, изготавливал амулеты и был известен своей честностью и прямоотой. Явление шейха в эпилоге скрепляет единой печатью главные смысловые линии романа-эпопеи, его образ обретает качество символа безостановочно текущего времени и непрекращающихся поисков человеком и человечеством своего пути в лучшее будущее.

«Трилогия» принесла Махфузу подлинную славу, роман был восторженно принят и читателями, и критикой. Широко известны слова Таха Хусейна, сказанные по прочтении книги: «В этом превосходном романе Нагиб Махфуз добился такого успеха, какого не добивался еще ни один наш писатель с тех пор, как в начале века египтяне стали писать романы. Я не сомневаюсь в том, что “Трилогия” способна выдержать сравнение с любым мировым романом на любом из существующих языков»⁶⁷. Эти слова были сказаны в 1959 г. Но и в 1988 г., когда в связи с присуждением Махфузу Нобелевской премии

⁶⁷ Хусейн Таха. Ас-Суласийя (Трилогия). – Нагиб Махфуз. Джаизат Нобель 1988. Каир, 1988.

подводились итоги его полувековой литературной деятельности, общее мнение безоговорочно склонялось к тому, что и на фоне других значительных и прекрасных произведений писателя «Трилогия» остается самым выдающимся, вершинным его созданием.

После завершения в 1952 г. работы над «Трилогией» (опубликована в 1956–1957 гг.) Махфуз замолкает на целых семь лет. Такой перерыв случается у него впервые, и исследователи творчества писателя объясняют его разными причинами. Скорее всего, после революции 1952 г. ему нужно было время, чтобы оглядеться и понять, какие же перемены принесла революция стране. К тому же он наконец женился, и с перерывом в три года у него родились две дочери – Умм Кулсум (названная так в честь знаменитой певицы) и Фатима (имя дочери пророка).

В сентябре 1959 г. влиятельная ежедневная газета «ал-Ахрам» начинает публиковать его новый роман «Сыны нашей улицы». Вряд ли автор подозревал, какая судьба ожидает его детище. Публикация была рассчитана до конца декабря, но уже в ноябре имя писателя, сопровождаемое проклятиями, прозвучало в пятничных проповедях в мечетях и на улицах, а несколько дней спустя ал-Азхар заявил газете протест против появления на ее страницах «еретической» книги.

Только благодаря влиянию тогдашнего главного редактора «ал-Ахрам» Мухаммеда Хасанейна Хайкала, близкого доверенного лица президента Гамаля Абд ан-Насера, публикацию удалось довести до конца. Но в списке произведений Махфуза роман был включен только после присуждения автору Нобелевской премии. А отдельной книгой он вышел в Египте лишь в 2005 г. Когда в 1987 г. разразился скандал уже международного масштаба, в связи с появлением романа Салмана Рушди «Сатанинские стихи», сразу вспомнили и о «Сынах нашей улицы». Не обошлось и без угроз в адрес автора.

Суть дела состояла в том, что в романе Махфуза история человечества излагается в форме «истории пророков», а сами пророки преобразены в «сынов нашей улицы», персонажей народных преданий. Местом действия служит «самая длинная улица на свете» – метафора всего Ближнего Востока, колыбели трех монотеистических религий.

Роман написан языком народных преданий, и повествователь – наш современник и «единственный грамотный житель улицы» – лишь «пересказывает» истории, передающиеся из уст в уста многими поколениями жителей и распеваящиеся в кофейнях поэтами-шаирами под аккомпанемент ребаба. В этих историях Габалави, пра-

родитель всех живущих на улице, приобретает черты сходства одновременно с могучим и грозным *футуввой*⁶⁸, силой установившим свою власть над улицей и окрестной пустыней, и с каирским купцом Абд ал-Гавадом, самовластно распоряжающимся судьбами членов своей семьи. Статный красавец-великан с зычным голосом и пронзающим душу взглядом, он, как и сайид Ахмед, неистощим в своей любви к женщинам – у него несколько жен и множество наложниц из рабынь. Он изгоняет из своего Большого дома за непослушание старшего сына, гордого и непокорного Идриса, а вслед за ним и младшего, кроткого Адхама, нарушившего по наущению любимой жены Умаймы запрет отца и попытавшегося прочесть его завещание. А войдя в преклонный возраст, Габалави затворяется в Большом доме и отказывается от всякого вмешательства в дела потомков.

Тщетно жители улицы вызывают к Габалави, моля его нарушить уединение, объявить свою волю, установить на улице порядок, избавить людей от притеснений, чинимых управляющим имением и его подручными-футуввами. Люди просят: «О, Габалави, обрати на нас свой взор! Ты оставил нас на милость тех, кто не ведает милости!»

В конце концов жители улицы начинают сомневаться, обитаем ли Большой дом, жив ли еще их престарелый предок. Движимые состраданием к людям и жадной справедливости юноши – сначала Габаль (Моисей), затем Рифаа (Христос) и Касим (Мухаммад), которые (при разных обстоятельствах) получают «весть» от Габалави, пытаются установить на улице должный порядок. Но это удается им ненадолго, так как народ, «обладающий короткой памятью» (отмеченная в реалистических романах черта психологии каирского просто-народа), не может сохранить то, что добыто для него героями.

Волшебник Арафа (олицетворяющий науку, научное знание) проникает в Большой дом, желая узнать тайны, содержащиеся в книге Габалави, чтобы сделать их достоянием всех людей, и становится невольным виновником его смерти. После этого Арафа оказывается в полной зависимости от управляющего имением. Он пытается бежать и погибает от рук футувв. Но и он успевает получить «весть» от Габалави, который сообщает, что он «умирает довольный им».

⁶⁸ Футувва – букв. забияка, зачинщик, удалец. В Каире еще в 20-е гг. XX в. футуввы нередко играли роль «заправил» в старинных народных кварталах, собирая мзду с их жителей, но и охраняя их от притеснений властей и от «набегов» соседей. Футуввами называли также «вышибал» в пивных лавках. Образ футуввы часто фигурирует в творчестве Махфуза.

В общей композиции романа «вести», получаемые героями от Габалави, несут ту же функцию, что и периодические появления шейха Митвалли Абд ас-Самда в «Трилогии», выстраивая исторические координаты эволюции человеческой мысли, поисков ею высшего гуманистического идеала в неразделимости его социального и нравственного содержания. Но если в «Трилогии» вопрос о дороге в рай мог быть соотнесен с приближающимися ожидаемыми «коренными переменами», то в новом романе «лучшее завтра» отодвигается в неопределенное будущее. В его финале все надежды людей связаны с братом Арафы Ханашем, который «в тайном месте обучает юношей с нашей улицы волшебству и готовит их к заветному дню освобождения». Тут уже улавливается и неоднозначность отношения автора к произошедшим в стране переменам.

Вольность обращения с сакральными сюжетами сама по себе должна была вызвать недовольство клерикальных кругов. Как и обытовленность образа Пророка, притом что повествователь говорит о Касиме в любовно-почтительном тоне. Особое негодование, конечно, возбуждала смерть Габалави, последовавшая за вторжением Арафы в Большой дом, – аллегория сменяющего веру научного знания.

Между тем в «Сынах нашей улицы» сама идея Бога отнюдь не отрицается. Рассказчик излагает религиозные предания с точки зрения обыденного народного сознания, представляющего Бога в антропоморфном облике всевидящего и всемогущего существа, сурового, временами грозного, но порой и милосердного патриарха. Параллельно этому обывательскому, фаталистически-иждивенческому пониманию есть и другое, выражаемое в романе героями, которые возвышаются над всеми прочими смертными своим умом, волей и нравственной силой. В сознании героев, принимающих один у другого эстафету мысли, идея Бога эволюционирует так же, как меняется понимание ими справедливости и своего нравственного долга. В романе, по существу, Махфуз излагает то же, что и в юношеской статье «Убеждения отмирают, убеждения нарождаются», представление об эволюции идей и убеждений, в которые трансформируется имманентная человеку вера, как о двигателе истории человеческой цивилизации.

Смерть Габалави убедила Арафу в необходимости его существования. Но как понимает Арафа задачу возвращения Габалави к жизни? «Слово нашего деда, – говорит он Ханашу, – способно было подвигнуть его добрых внуков на деяния, грозившие им гибелью. Но его

смерть сильнее его слова. Она подвигает меня, его внука, на то, чтобы занять его место, чтобы стать им. Ты понял?!»

Итак, сам человек должен стать Богом. Не только достичь всемогущества, опираясь на научное познание мира, но и нравственно приблизиться к тому идеалу, который воплощен в его представлении о Боге. Этот идеал включает в себя и самозабвенный творческий труд на благо всех людей – Арафу считают своим все три рода, проживающие на улице. И все – габалиты, рифаиты и касимиты – пользуются плодами его трудов. Творческий труд должен заменить собой тяжкую, безрадостную работу ради куска хлеба. Таким образом, научное, с опорой на разум, познание мира и овладение всеми возможностями его освоения и справедливого устройства неотделимы от нравственного, духовного совершенствования самого человека во имя достижения им идеальной цели – максимального приближения к Абсолюту. Такое, индивидуальное, понимание Бога не укладывается в рамки догматической веры, оно же объясняет и частое присутствие в произведениях Махфуза суфийской символики, суфийского образа «пути».

В «Сынах нашей улицы» Махфуз использовал свои достижения реалистического периода, создав вместе с тем произведение принципиально новаторское. Писатель нащупывает новые пути не только для себя, но и для всего арабского романа. «Всезнающего автора» сменяет «повествователь», отнюдь не претендующий на всеведение. Соответственно стилизовано и все повествование. Вместо четко прописанного исторического времени «Трилогии» вступает в права время легендарное, исчисляющееся «библейскими» сроками жизни пророков. Место действия – по приметам, все та же улочка в старинном каирском квартале – обретает статус метафоры. Форма романа откровенно условна.

Эти художественные инновации открывали перед национальной литературой самые разнообразные возможности обновления, которые и были по-разному использованы египетскими «шестидесятниками», прозаиками «новой волны».

Нагиб Махфуз вновь доказал, что он прекрасно чувствует дух и потребности эпохи, общее направление мирового литературного процесса и возможности египетской литературы. «Сыны нашей улицы» стали для него тем резервуаром идей, тем идейным трамплином, с высоты которого он вновь устремляется вниз, в водоворот послереволюционной жизни Египта с ее внутренним драматизмом, острой

противоречий, невероятно убыстрившимся ритмом и неизведанностью перспектив. «В искусстве нет свободного выбора, – признается он в 1973 г. в беседе с известным новеллистом Йусуфом аш-Шаруни. – Когда я почувствовал себя словно в осаде и в несогласии с внешним миром, мне не оставалось ничего иного, как обратиться к тому, что мы называем “субъективным стилем”»⁶⁹.

Этим стилем, подразумевающим, что ракурс отображения и восприятие действительности целиком определены точкой зрения героя-повествователя, написаны все шесть романов следующего цикла, созданного Махфузом в 1961–1967 гг.: сколько повествователей, столько точек зрения на происходящее, столько позиций, субъективных, пристрастных, диктуемых прежде всего тем, как обошлась революция с каждым из них, что принесла и чего лишила. Сюжеты всех шести романов подсказаны сегодняшним днем, события совершаются в настоящем, незавершенном времени. В этом зыбком и противоречивом «сегодня» точкой опоры Махфузу служит тот комплекс «высших ценностей», который сложился в «Сынах нашей улицы». В их свете он судит и о текущей действительности, и о тех «путях», которые избирают для себя его герои. При всей субъективности стиля романов, при наличии в них многих индивидуальных, частных «правд», право высшего нравственного суда остается все-таки за автором, выстраивающим сюжетные линии и судьбы персонажей.

И вот тут наступает время Достоевского⁷⁰. Именно его Махфуз берет в союзники, отправляясь в очередные поиски пути Египта в «лучшее завтра».

В первом же романе «Вор и собаки» (1961)⁷¹, сюжет которого был подсказан газетной криминальной хроникой, Махфуз полностью солидаризуется с мыслью Достоевского о недопустимости пролития «невинной крови». Он делает своего героя Саида Махрана «идейным» вором, благородным народным мстителем за попранные Веру, Любовь и Дружбу, за то, что революция оказалась лишь «сменой вывесок», основы же устройства общества остались прежними. Автор

⁶⁹ Вокруг египетской прозы. Диалог Нагиба Махфуза и Йусуфа аш-Шаруни. – ат-Талиа, январь 1973.

⁷⁰ В 1957 г. в Каире вышло полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, в которое вошли романы «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» и еще несколько романов и повестей, переведенных с французского сирийским дипломатом и литератором Сами ад-Друби.

⁷¹ Нагиб Махфуз. Вор и собаки (Ал-Лисс ва-л-килаб). М., 1964.

искренне сочувствует герою, но выстраивает сюжет так, что, стреляя в «изменников», воспользовавшихся революцией в целях личного обогащения, он убивает случайно попавших под пули ни в чем не повинных людей. Признавая «правду» Саида Махрана, яростный внутренний монолог которого занимает большую часть романа, Махфуз не приемлет кровопролития, которым, как он опасается, может обернуться стихия народного гнева.

Идейные и образные переключки с Достоевским видны и в романе «Перепела и осень» (в русском переводе – «Осенние перепела») (1962)⁷². История скитаний и мучений героя, аристократа Исы ад-Даббага (Иса – арабская форма имени Иисус), которого революция лишила высокого положения и всех привилегий, наводит на мысль о князе Льве Николаевиче Мышкине как литературном прототипе. К тому же Иса внутренне честен, принципиален и бескорыстен, он не хочет подлаживаться к новой власти и, потеряв положение государственного чиновника, перейдя в разряд бесприютных скитальцев, легко расстается с привычками и психологией аристократа, словно иллюстрируя слова, сказанные Порфирием Петровичем Родиону Раскольникову: «Ну что ж, что вы в другой разряд людей перейдете? Не комфорта же жалеть вам-то с вашим-то сердцем?». Проведя своего героя через череду испытаний, автор дает ему надежду на возрождение к новой жизни. Искренний патриот своей страны и бывший вафдист, Иса примиряется с революцией, когда убеждается, что те национально-патриотические цели, которым он служил, ею реализованы – Египет стал независимым.

Автор оставляет своего героя на пороге его новой жизни (в тени памятника Сааду Заглулу), исполненным желания заняться делом, найти себе «идею, достойную того, чтобы посвятить ей жизнь».

А в следующем романе «Путь» (1964)⁷³ Махфуз предельно заостряет ситуацию выбора, перед которым оказывается его герой, молодой, красивый и чувственный Сабир, ищущий для себя «достоинства, свободы и благополучия» (ал-карама ва-л-хурриййа ва-с-салам). Образ Сабира аллегоричен, в нем воплощен дуализм человеческой природы, символика имен, топонимов, многих эпизодов романа с полудетективным сюжетом раскрывает его метафизический подтекст: Сабир – сын бога и распутницы. Отец наделил его силой и разумом, а

⁷² Нагиб Махфуз. Осенние перепела (А-Самман ва-л-хариф). М., 1967.

⁷³ Нагиб Махфуз. Путь (Ат-Тарик). М., 1990.

от матери он унаследовал неповиновение разумному порядку вещей и неистребимую тягу к земным наслаждениям. Когда поиски отца (таинственного миллионера, странствующего по всем континентам земли и всюду имеющего детей) заканчиваются неудачей, Сабир отвергает для себя возможность зарабатывать деньги собственным трудом и после недолгих колебаний идет на преступление и убивает богатого («дряхлого и никчемного») старика, а потом – из страха разоблачения – и его жену, свою любовницу Кариму, и оказывается в тюрьме в ожидании виселицы. Мотивы двойного убийства, совершаемого Сабиром, те же, что и у Раскольникова, хотя психологически его образ глубоко не разработан, Сабир – персонаж не психологический, а идеологический, выражающий авторскую идею нравственной ответственности человека за свои поступки. Его последние слова: «Бесполезно рассчитывать на других. Пусть будет что будет» подтверждают дидактический смысл романа, которым Махфуз осуждает иждивенчество, привычку во всем полагаться на помощь свыше, призывая человека искать нравственный стержень в собственной душе и развивать заложенное в ней высокое начало, то есть ссылается на тот самый идеал «равного богу» человека, который был им сформулирован в «Сынах нашей улицы». В «Пути» Махфуз, по справедливому замечанию Махмуда Амина ал-Алима, «ни на миг не отказывается от своей проповеднической, агитаторской миссии»⁷⁴. И слово писателя обращено ко всему обществу.

В романе «Нищий» (1965) Махфуз развивает и уточняет идею «Пути». История его героя, Омара ал-Хамзави, – в прошлом революционера, а ныне богатого адвоката, который вдруг утратил «смысл жизни» (в том числе и потому, что боится национализации своих капиталов) и поэтому пускается в разгул, швыряет деньги направо и налево, «словно хочет избавиться от мучительной опухоли богатства», а потом удаляется «в пустыню» и там тщетно ожидает «откровения», – подтверждает, что путь индивидуального «спасения» ведет в тупик, что долг человека – служить интересам всего общества. Провозглашенные в «Сынах нашей улицы» высшие ценности – разум, наука, труд – имеют смысл и значение, только будучи поставлены «на службу миллионам». Однако практическая сторона этого «служения» в романе остается непроясненной, а призывающий стать на

⁷⁴ ал-Алим М.А. Тааммулат фи алам Нагиб Махфуз ал-фанний (Размышления о художественном мире Нагиба Махфуза). Каир, 1970, с. 40.

этот путь коммунист Осман Халил вновь отправляется в тюрьму, откуда он лишь недавно вышел.

Обсуждение вопросов о «смысле жизни» и «служении обществу» продолжается и в романе «Болтовня на Ниле» (1966). Однако здесь они являются предметом насмешек в компании творческой интеллигенции, проводящей свободное время на поплавке-гашишекурильне, связанной с берегом «лишь канатами и тонкими мостками». Члены компании исповедуют модную теорию абсурдности жизни и равнодушны ко всему, что не касается их лично. Только общее «нечаянное преступление» (в наркотическом угаре они катаются на машине по ночным улицам Каира и сбивают случайного прохожего) заставляет всех участников происшествия всерьез испугаться за собственное будущее (что свидетельствует о ложности философии абсурда). Общие настроения интеллигенции характеризует реплика одного из персонажей: «Все пишут о социализме, а мечтает большинство из пишущих об обогащении да о ночных клубах». То, что реально происходит на берегу (во всей стране), становится известно лишь из подобных реплик, но оно, по словам положительной героини романа, «серьезной» журналистки Самары Бахгат, рождает у нее временами ощущение абсурдности существования. Самара сравнивает действительность с колесом обозрения в луна-парке, которое «то вздымает сидящих в нем вверх, то швыряет вниз... Нас несет вниз». И противопоставить этому можно, по мнению Самары, только «разум и волю».

Наконец, в последнем романе цикла «Пансион “Мирамар”» (1967)⁷⁵ Махфуз подытоживает результаты своих поисков пути египетского общества в завтрашний день. В александрийском пансионе «Мирамар» он сводит персонажей, представляющих различные общественно-политические силы Египта. Их характеры, нравственные принципы и общественные позиции раскрываются через отношение каждого к служанке Захре, красивой молодой крестьянке с сильным и независимым характером. События, происходящие в пансионе, излагаются и комментируются четырьмя рассказчиками⁷⁶. Разница версий, поведение персонажей и сама композиция романа отражают расколотость общества, коррумпированность и беспринципность

⁷⁵ Нагиб Махфуз. Мирамар. М., 1975.

⁷⁶ После выхода в свет в 1957–1960 гг. романа-тетралогии Лоренса Даррела «Александрийский квартет» форма романа точек зрения была в 60-е гг. использована многими египетскими авторами.

верхов, а главное, отсутствие реальной общественной силы, способной взять на себя роль лидера и успешно повести страну в будущее. Махфуз не находит для своей прекрасной героини ни одного преданного, готового искренне служить ей рыцаря, кроме бывшего журналиста, вафдиста и патриота восьмидесятилетнего Амера Вагди, слишком старого для того, чтобы играть какую-то активную роль. Амеру остается лишь надеяться на молодую энергию, тягу к знаниям и разум самой Захры (единственной крестьянки в творчестве Махфуза).

В цикле романов «Пути» Махфуз демонстрирует свободное владение различными повествовательными стилями и формами современного мирового романа. И создает собственный вариант идеологического, явно антиэкзистенциалистского (отвергающего представление о человеке как о сироте, «заброшенном в мир» по прихоти слепой случайности) романа, постулирует своего рода моральный кодекс нового египетского общества. Несмотря на господствующую в романах стихию драматических внутренних монологов, диалогов и споров, дидактичность авторской позиции дает себя знать и в высказываниях персонажей, и в построении сюжетов.

Вышедший накануне июньской «шестидневной войны» 1967 г. «Пансион “Мирамар”» после нее воспринимался многими египетскими критиками как роман-предвидение, как предупреждение о грозящей Египту катастрофе. Поражение в войне с Израилем, третьей арабо-израильской войне за прошедшие менее чем двадцать лет, стало огромным моральным потрясением для египтян.

Нагиб Махфуз в течение шести лет не пишет романов, а свое видение ситуации выражает в рассказах, передающих овладевшее им, по его словам, «чувство абсурдности происходящего»⁷⁷. Первый такой «абсурдистский» рассказ «Под навесом» вызвал множество откликов и интерпретаций. Рассказы и *хиварийи* (одноактные пьесы-диалоги и рассказы), написанные в 1967–1972 гг. и составившие пять сборников, – особая линия в творчестве Махфуза. Их отличает аллегорическая образность, ослабление связей между миром реальным и миром художественным, абстрактность, умозрительность. *Хиварийя*, характерный для писателя в эти годы жанр – разновидность интеллектуальной прозы, философический диалог-спор, столкновение различных точек зрения, аргументов и контраргументов. В хива-

⁷⁷ ал-Гитани. ал-Маджами ал-махфузийя, с. 155.

рийе-рассказе есть фабула, интрига, заставляющая читателя следить за ее развитием, но персонажи суть не что иное, как аллегории. От читателя требуется подобрать ключ к образному шифру, чтобы понять, о чем идет речь в рассказе. Мысль писателя изломана обилием доводов «про» и «контра», абстрактна и «нематериальна», уловить ее непросто. Вот лишь один пример.

Рассказ «Улица влюбленных» – это история некоего Абдаллаха, страстно любящего свою жену и трижды с нею разводящегося из-за ревнивых подозрений. Персонажами обсуждается множество вопросов, говорится о счастье слепой веры и мучительной горечи сомнений, о недостоверности чувственного опыта, о познании истины сердцем и разумом, о неразделимости любви и ненависти, об одиночестве человека, которому неоткуда ждать помощи, о том, что нет готовых ответов ни на один вопрос, и удел человека – вечная раздвоенность между верой и сомнением, а посему и счастлив он может быть лишь «на пятьдесят процентов». Абдаллах то ведет диалоги с женой, имамом, учителем и старостой улицы, то прислушивается к разговорам соседей о причинах ареста имама и учителя, о возможной причастности к этому старосты.

Религия (имам), наука (учитель) и власть (староста) – три стороны треугольника, в центре которого находится растерянный Абдаллах (букв. – раб Аллаха, то есть человек), не знающий, что ему делать и на что решиться. Трижды изгнанная, но любимая жена Хунайа (букв. – миг, мгновение) требует от мужа избавиться наконец от своих колебаний, преодолеть неуверенность в себе, избрать то, «чего он хочет». У него есть еще один выход – махнуть на все рукой, вернуть Хунайю и зажить тихими семейными радостями, не задумываясь, кто прав и в чем заключается истина.

«Миг», «мгновение» – это человеческая жизнь, она так коротка, что человек должен спешить сделать свой выбор, определить свой путь.

Эту историю в разных вариантах Махфуз пишет и переписывает из рассказа в рассказ. Часто он облекает свои мысли в суфийские образы, однако главной ценностью для него остается разум. Языком символов и аллегорий Махфуз излагает свою позицию стоического рационализма в эпоху распада всех связей. Символы, олицетворения лишены той жизненной наполненности, которая придавала глубину и многозначность романам 60-х гг. Вечные вопросы ставятся отвлеченно-схоластически, и рассказы походят на кроссворды: можно от-

гадать все слова, заполнить все клетки, но это приносит не эстетическое, а в лучшем случае умственное удовлетворение.

Рассказы подверглись критике с разных сторон. Защитники реализма не приняли их за априорность мысли, за подмену жизненных реалий отвлеченностями, за «головоломность» и схематизм. Многие же из сторонников решительного и кардинального обновления литературы сочли их недостаточно «новыми», увидев в них лишь слегка закамouflированную традиционность.

В 1973 г. Нагиб Махфуз возвращается к романистике и пишет очень много, чуть ли не по роману в год. Но он больше не создает романских циклов. Причину, видимо, надо искать в том, что для написания серии романов на общественную тему, связанных общим замыслом, – а таковыми были все созданные ранее Махфузом циклы, писателю требовалось более отчетливое видение исторической перспективы. В «фараонских» романах такой перспективой было достижение независимости, в «Трилогии» – ощущение надвигающихся кардинальных общественных перемен, в следующих шести романах – поиск для нового общества «идеи, достойной, чтобы посвятить ей жизнь», поиск, закончившийся неудачей. Теперь перспектива была утрачена, во всяком случае представлялась очень туманной. Махфуз продолжает следить за развитием обстановки в Египте, пишет политические, по существу публицистические, романы на злобу дня и одновременно обращается к прошлому – недавнему, стремясь обнаружить в нем истоки произошедшей трагедии – такую потребность в Египте испытывали многие: и писатели, и историки, – и далекому, чтобы найти, вдохновляясь наследием средневековой арабской литературы, национально-самобытную форму арабского романа. По мере накопления опыта освоения художественных идей и форм западной литературы в арабской литературе росла и сопротивляемость непрерывно идущим литературным импульсам с Запада.

Общая атмосфера 70-х гг. была накаленной. Смерть президента Насера в 1970 г. и начавшаяся полемика вокруг его личности, достижений и неудач революции 1952 г., смена президентом Анваром Садатом политического курса, «открытие» египетской экономики для западных капиталов, октябрьская война 1973 г., поездка Садата в Иерусалим в 1976 г., подписание в 1978 г. Кэмп-дэвидских соглашений, а затем убийство Садата во время военного парада в октябре 1981 г. – все эти события, одно за другим, отозвались взрывом страстей в египетском обществе, способствовали резкой политизации литературы.

Несмотря на всегдашнее свое стремление оставаться в стороне от борьбы политических партий, Махфуз уже в силу своего положения крупнейшего национального писателя, слово которого во многом определяет, какая чаша весов общественного мнения перевесит, оказался втянутым в водоворот политических противостояний. В повести «Кафе “ал-Карнак”» (1974) он скорбит о трагических судьбах молодых египтян – ровесников революции, ставших жертвами политических репрессий. В романе «Любовь под дождем» (1973)⁷⁸ устами палестинца, участника движения сопротивления (по имени Абу-н-Наср ал-Кабир), высказывается за невмешательство арабов в борьбу палестинского народа. Он выражает свою политическую позицию опосредованно, голосами многочисленных персонажей, полемизирующих друг с другом, но суть ее сводится к тому, что на первом месте должны стоять национальные интересы Египта. Персонаж, выражающий в «Кафе “ал-Карнак”» мнение молодого поколения египтян, отвергает крайности политического, идеологического и религиозного порядка, диктаторские формы правления, применение насилия и призывает к «прогрессу страны на основе ценностей свободы, учета общественного мнения и уважения прав человека».

Уверенный в том, что прогресс, то есть скорейшее преодоление отсталости, внедрение в Египте достижений западной науки и технологии, возможен только на путях мира, Махфуз поддерживает мирные инициативы Садата. Большинство же египтян, как известно, восприняло эти инициативы и последовавшее подписание Кэмп-дэвидских соглашений как национальное унижение. Позиция Махфуза подверглась жесткой критике в арабской прессе, его произведения и поставленные по ним фильмы были внесены Союзом арабских писателей в «черные списки» и бойкотировались во многих арабских странах.

Много позже, уже в 1985 г., в интервью выходящему в Лондоне арабскому журналу «ал-Маджалла» Махфуз объяснял: «Я человек и, как всякий человек, могу ошибаться. Но только сумасшедший может называть меня предателем, потому что все мои слова и поступки диктуются заботой о моей стране».

Крепкая закваска старого патриота-националиста заставляет Махфуза оценивать все происходящее вокруг с точки зрения «интересов и пользы» Египта, так, как он их понимает. В романе «Перед

⁷⁸ Нагиб Махфуз. Любовь под дождем (Ал-Хубб тахт-ал-матар). М., 1975.

троном»(1983), которому автор дал подзаголовок «Диалог с правителями Египта от фараона Мены до Анвара ас-Садата» и жанр которого можно определить как политическая «хиварийя», Махфуз обзревает, исходя из этой идеологии «египтизма», всю историю Египта. Перед тронном верховного судьи Осириса предстают фараоны – строители, завоеватели, реформаторы, лидеры политических партий, президенты страны. В число «подсудимых» входят только «египтяне по рождению» и «египтяне сердцем», оказываются невостребованными мамлюкские султаны и члены династии Мухаммеда Али, за исключением самого основателя династии, который объявляется «истинным сыном Египта». Деятельность каждого оценивается с учетом его «заслуг» перед Египтом. Суд, в частности, признает, что при Насере «трудовой народ пользовался уважением и был силой, как никогда в истории», но, защищая интересы бедняков, Насер преследовал интеллигенцию, элиту нации, и «разрушил личность египетского интеллигента». К Садату божественный суд более снисходителен. Правда, позже, в романе «День убийства вождя» (1985), Махфуз устами одного из персонажей охарактеризовал Садата как «безумца, сломя голову несущегося к своему концу», а устами другого признал, что Садат «оставил после себя страну, большую фанатизмом» (имея в виду наступление религиозной идеологии), но это произошло уже после смерти Садата.

Желанием «освободиться от того, что было тебе навязано, быть самим собой... не просто сломать форму (романа. – В. К.), но найти свою собственную, которая рождается в тебе самом... которая была бы тебе удобна», – так объясняет Махфуз свои эксперименты с использованием жанровых структур, стиля и образов памятников средневековой арабской литературы. Признаваясь, правда, что «подражание старому точно так же, как и подражание новому, – это плен. Главное искать то, что созвучно твоей душе... Чтобы выйти на мировой уровень, нужно быть верным себе»⁷⁹.

Во многих его произведениях структурной единицей текста становится биография отдельного персонажа, иногда совсем краткая типа «хабар» (известие), фиксирующая основные данные и вехи жизни (рождение, профессия, рождение детей, смерть), иногда развернутая до размеров небольшой «сира» (жизнеописание). Из таких структурных единиц в различных композиционно-количественных

⁷⁹ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 176.

комбинациях составляются произведения любых жанров и объемов – от рассказа до большого романа.

Так, в романе «Зеркала» (1973)⁸⁰, синтезирующем романизированные элементы автобиографии и воспоминаний о современниках, портреты персонажей – зеркала – располагаются в последовательности букв арабского алфавита, с которых начинаются их имена. Подобный, заимствованный из лингвистических словарей, порядок использовался в средневековых арабских биографических сводах и жизнеописаниях выдающихся людей. По этому принципу построены известные «Словарь литераторов» Йакута (VIII в.) и биографический словарь Ибн Халликана (XIII в.). В каждом из портретов-зеркал кроме личности портретируемого так или иначе отражается и личность портретиста, автора-повествователя, являющаяся осью всей конструкции. Маленькие «зеркала» складываются в большое зеркало-портрет поколения, к которому принадлежал Махфуз, – людей, с которыми он дружил и встречался в детстве, юности, зрелом возрасте, студентов и преподавателей университета, коллег – чиновников и литераторов, женщин, с которыми был близок. Конкретные лица трудно поддаются идентификации, изменены не только их имена, но и черты личности, обстоятельства знакомства. Автор сознательно затрудняет читателю задачу отождествления персонажей книги с их реальными прототипами. Но легко узнаваемы человеческие типы, многие из них уже встречались в махфузовских романах – люди принципиальные и оппортунисты, идеалисты и корыстолюбцы, карьеристы и религиозные фанатики, вафдисты, коммунисты, «братья-мусульмане», аполитичные обыватели, женщины преданные, искренне любящие и женщины-хищницы, торгующие своей красотой.

При весьма большой терпимости автора к различным политическим взглядам и к человеческим слабостям портретируемых главным критерием его отношения к ним являются моральный облик личности и степень патриотизма, преданности Египту, проверяющаяся на событиях июня 1967 г.

«Истории нашей улицы» (1975) содержат семьдесят восемь кратких эпизодов, объединяемых подзаголовком «События и люди». «Разговор утром и вечером» (1987) состоит из шестидесяти семи биографий членов одного рода, происходящих от общего предка Йазида ал-Мисри (Йазида Египтянина), расположенных в алфавитном

⁸⁰ Нагиб Махфуз. Зеркала (Ал-Марайа). М., 1979.

порядке имен, отчего родоначальник оказывается упомянут последним. Свод жизнеописаний представляет собой и роман «Эпопея харафишей» (1977). Роман «Ночи тысячи ночей» (1982) написан в форме обрамленной повести – истории героев, персонажей «Тысячи и одной ночи», вставлены в рамку жизнеописания жестокосердного и беспощадного к своим подданным царя Шахрийара, который, получив несколько суровых жизненных уроков и осторожно направляемый мудрой Шахразадой, нравственно прозревает и полностью преобразуется.

История человечества предстает в этих романах как людской поток, текущий из глубины времен. Поколения сменяются одно за другим на арене жизни. Каждый человек проживает, худо ли хорошо ли, праведно или неправедно, отведенный ему срок и уходит в небытие, оставляя после себя детей, внуков, которые тоже живут, любят, надеются, страдают, грешат и умирают в свой черед, и так без конца. Вечное движение – но куда, к какой цели?

Реальная жизнь находится в вопиющем противоречии с тем идеалом гармонии нравственного и общественного, который, по Махфузу, уходит корнями в бессознательную, интуитивную веру раннего детства и который по мере взросления и старения человека отодвигается все дальше за пределы исторического времени, не переставая, однако, освещать своим высоким гуманистическим светом путь человечества. Такую «историю» рассказывает Махфуз в романе «Эпопея харафишей», который он называет, наряду с «Трилогией» и «Сынами нашей улицы», в числе любимых своих произведений.

«Эпопея харафишей» действительно самый поэтичный из романов Махфуза, писатель нашел в нем свою «мелодию» языка. Центральное место в повествовании занимает образ такийи, недоступной жителям «улицы» обители дервишей, обнесенной высокой стеной, из-за которой постоянно льются сладостные и загадочные песнопения (стихи Хафиза, приводимые в тексте на языке оригинала – фарси). Некоторые жители улицы пытаются достучаться в вечно закрытые ворота, но тщетно.

История улицы начинается с того, что слепой шейх Уфра Зайдан находит у стены такийи плачущего подкидыша. «В сумерках едва забрезжившей зари в проулке, пролегшем между жизнью и смертью, под взглядами недремлющих звезд, при звуках чарующе-загадочных песнопений произошло то, что положило начало страданиям и радостям, уготованным нашей улице».

Жена шейха дает младенцу имя Ашур Абдаллах. А свое прозвище ан-Наги (Спасенный) он получает после того, как выжил во время опустошившей улицу эпидемии чумы.

«И первое, чему открылось сердце Ашура, были красота, свет и песнопения. Он вырос огромным, как врата обители. Высоким, широкоплечим, с руками, крепкими, как камни древней стены, с ногами, подобными стволу тутового дерева, с большой, благородной формы головой. Крупные черты его лица были словно омыты водой жизни. Трудлюбивый, в работе он не щадил себя, не знал ни скуки, ни усталости, всегда делал дело с охотой и усердием. Шейх Уфра не раз говорил ему: “Пусть сила твоя служит людям, а не шайтану”. И Ашур оправдывает заветы шейха, его избирают футуввой улицы, и он делает ее жителям много добра.

В таком романтически-сказовом ключе излагается история десяти поколений рода ан-Наги, история Египта, получившего, согласно легенде, свое название – Миср – от имени Мисра ибн Байтаса ибн Ну-ха, библейского Мицраима, потомка Ноя.

После таинственного исчезновения Ашура, заставившего жителей улицы теряться в догадках и надеяться, что когда-нибудь он вновь объявится, футуввой становится его сын Шамс ад-Дин, после Шамс ад-Дина – его сын Сулайман, после Сулаймана... Эта родословная вызывает невольные аналогии не только со средневековыми династийными хрониками, но и с Ветхим заветом. В романе много реминисценций из «Сынов нашей улицы», но в отличие от боговдохновенных героев того романа, служивших идеалу высшей справедливости, потомки Ашура – обыкновенные люди со всеми человеческими слабостями. С течением времени род мельчает, нравственно оскудевает, все более отдаляется от того идеала совершенного человека, который был воплощен в Ашуре ан-Наги. В нем появляются люди порочные, безумцы и даже преступники, вследствие чего на какое-то время род Ашура теряет власть над улицей, уступив ее выходцам из других родов, с других улиц. Следующие одно за другим жизнеописания «футувв», правивших «улицей», и составляют сюжет романа. Между тем роман называется «Эпопея харафишей». *Харафишами* (бедолагами) именовала себя компания ближайших друзей Махфу-

за⁸¹. В романе этим словом обозначаются беднейшие жители улицы, однако они присутствуют где-то на заднем плане повествования в виде почти не индивидуализированной массы, то покорной и заботливой, то взрывоопасной – источника разрушительной и кровопролитной смуты. Махфуз снова решительно отвергает путь народных выступлений как способ достижения социальной справедливости и переводит проблему в нравственно-этическую плоскость, ставит справедливое устройство общества в зависимость от личных качеств правящей личности.

В «Сынах нашей улицы» Большой дом, жилище Габалави, олицетворял собой метафизическую силу, внешнюю по отношению к человеку, и тому предлагалось отказать от всяких упований на эту силу и рассчитывать лишь на самого себя. По идее Арафы, чтобы возместить смерть бога, человек сам должен «стать богом». Арафе это не удалось, ибо разум и воля, не опирающиеся на твердую нравственную основу, не выдерживают испытания соблазнами жизни и страхом смерти. В «Эпопее харафишей» идея «стать равным богу» раскрывается как полная нравственная трансформация человека, искоренение им в себе двух главных пагубных страстей – к деньгам и к господству над ближними.

Отдаленный потомок Ашура ан-Наги, тоже носящий имя Ашур, одерживает над собой эту великую победу, превозмогает в себе любовь к богатству и желание властвовать над другими. Он становится футуввой исключительно из сознания своего долга перед людьми, который видит в том, чтобы установить справедливость «для всех», не только для *харафишей*, но и для *айан* – знати (тут уместно вспомнить фараона Ахмоса из романа «Фивы борются»). Преображение Ашура равнозначно чуду, оно совершается внезапно, как озарение, не будучи подготовлено предыдущим повествованием, не мотивировано ни событиями, ни психологическим развитием образа, совершается просто благодаря колоссальному усилию воли, концентрации всех духовных сил героя. Ничто не предвещает подобного финала, «улица» могла бы жить прежней безнравственной жизнью бесконечно долго. Автор пользуется своей властью творца над творением и

⁸¹ Название придумал постоянный член компании известный актер египетского кино Ахмед Мазхар.

посылает человеческому роду надежду, подает ему «благую весть», подтверждая тем самым свое неприятие идеи бессмысленности, абсурдности существования человека. Во тьме ночи сидящему у стен такийи Ашуру видится, что ворота ее открываются и призрак дервиша, «словно сотканный из ночных дуновений», возвещает ему о предстоящем торжественном выходе Шейха.

Вчера в час рассвета избавление

от печали мне дали.

И в этой крошечной ночи живую

воду мне дали.⁸²

Этим бейтом Хафиза, передающим состояние поэта в момент сошедшего на него божественного вдохновения, завершается роман, поэтический сказ, призывающий человека – сколь бы ни был ничтожен его нынешний удел («Род Ашура сошел с небес, чтобы в конце концов вывалиться в грязи») – не расставаться с мечтой о совершенном и гармоничном мире. Но если в финале «Сынов нашей улицы» брат Арафы Ханаш «обучал всех юношей нашей улицы волшебству, готовя их к заветному дню освобождения», то в «Эпосе харафишей» (как и в «Ночах тысячи и одной ночи») надежда возлагается исключительно на нравственное «самосозидание» правящей личности, к ней и обращено хвалебное и вразумляющее слово автора.

Пропасть между идеалом и действительностью, стремление человека к совершенству и давящее на него бремя земных забот и страстей – универсальная тема литературы. В этом ракурсе история рода Ашура ан-Наги прочитывается как история всего рода человеческого. Махфузу образцом ее послужила легендарная история Египта, а прообразом «целого мира», вселенской метафорой стала улочка старого каирского квартала, улица махфузовского детства. «Что действительно дает мне творческий импульс, – признавался Махфуз, – это мир улочки. Хара – улочка в старинном народном квартале – служит фоном, на котором происходит действие большинства романов и рассказов, как реалистических, так и символических... Это мир, который я знаю и люблю»⁸³. Не покидая свою любимую «улочку», отмечая признаки научно-технического прогресса постройкой на ней время от времени нового куттаба или появлением электрического

⁸² Перевод М. Рейснер

⁸³ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 136.

фонаря, Махфуз свободно перемещается во времени, а порой и выходит за его пределы, в не познаваемое разумом.

У исследователя творчества Махфуза Ибрахима Фатхи были основания утверждать, что основы мировоззрения писателя «устойчивы, как горы»⁸⁴.

Парадокс Махфуза, художника и мыслителя, в том, что он всегда, в том числе и обращаясь к средневековому наследию арабской литературы, находился в художественном поиске, опережая своими открытиями многих молодых писателей, не останавливаясь ни на одном из этапов и никогда не удовлетворяясь достигнутым результатом. А прокладывая арабскому роману пути его «вливания» в мировой литературный процесс, чутко улавливая «дух времени», сохранял неизменную верность традиции, если понимать под традицией тот комплекс мировоззренческих и общественно-политических идей, который он навсегда усвоил в годы юности.

Уже в начале нового века Махфуз признавался друзьям, что очень хотел бы написать роман. «Но нет никакого сюжета... и не предвидится... Я привык писать романы об обществе. Но общество, на мой взгляд, существенно не изменилось. Возьмем хотя бы коррупцию, изменился только размер взяток, сейчас они измеряются миллионами. Сущность осталась та же – пробиться наверх любой ценой»⁸⁵. Об этом Махфуз писал в своем первом реалистическом романе «Новый Каир».

Махфуз неоднократно повторял, что в искусстве нет свободного выбора, имея в виду общественно-исторические условия, в которых творит художник. В последние годы жизни эти слова приобрели для него буквальный смысл. «Когда зрение и слух у меня ослабли, то словно плотный занавес отгородил меня от мира... А когда человек отрывается от мира, он обращает взгляд внутрь себя, начинает перебирать прошлое. И сон заменяет ему реальность. Я вижу в снах события, которые были и которых не было, вычитанные когда-то в книгах, стихи, сохранившиеся в памяти. Иногда просыпаюсь и хорошо помню то, что видел во сне. Тут же записываю, потому что сны очень хрупкая материя, быстро забываются. Книга “Сны времени

⁸⁴ Фатхи, Ибрахим. Ал-Алам ар-ривайи инда Нагиб Махфуз (Романный мир Нагиба Махфуза). Каир, 1988, с. 128.

⁸⁵ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 308.

выздоровления” это либо сны, которые я видел, либо обрывки снов, к которым я что-то добавил, либо сны, которые я вообразил»⁸⁶. Так объясняет Махфуз появление своей последней книги, частично продиктованной друзьям.

Сто сорок шесть «снов» – это короткие, то поэтические, то философичные, а то и ироничные тексты, одновременно самостоятельные – каждый со своим особым миром – и встраивающиеся в общий контекст, в окинутый единым взглядом «внутренний мир» их автора. Они могут быть прочитаны и истолкованы множеством различных способов и не укладываются в привычные жанровые рамки, напоминающая, одни – суфийскими мотивами и образами – средневековый жанр «манамат» (сновидения), другие – сюрреалистически трансформированные воспоминания, факты биографии писателя. Египетский художник Мухаммед Хогга воплотил махфузовские «Сны...» в 96 картинах маслом разных размеров (до 1 м x 70 см), написанных в манере различных современных нефигуративных школ. Картины были представлены на выставке, состоявшейся в Каире вскоре после кончины Махфуза.

Г. ал-Гитани считает «Сны времени выздоровления» лучшим, квинтэссенцией всего написанного Махфузом: «Эти тексты – поэзия, восходящая до вершин мудрости. Они ассоциируются у меня со стихами Хафиза, Саади и другими подобными проявлениями человеческого гения. Он проникает в них в самую суть человеческого опыта, в суть бытия»⁸⁷.

Восторженно отзываются о «Снах...» и все друзья Махфуза, которые продолжают время от времени собираться в последнем месте их встреч, кафе-поплавке «Фарах-бот» на Ниле, чтобы почтить память старшего друга и учителя, обменяться информацией о последних посвященных ему публикациях.

Не все пишущие о Махфузе разделяют их оценку «Снов...». Но никто, в том числе и считающие Махфуза устаревшим молодые писатели, «дети Интернета», не отрицает его великой роли не только как создателя, но и постоянного, неутомимого обновителя арабского романа; художника, видевшего свою миссию в том, чтобы нести свое

⁸⁶ ал-Гитани. ал-Маджалис ал-махфузийя, с. 54.

⁸⁷ Там же, с. 21.

слово людям, даже если литература в наш век, как он с сожалением констатировал во многих своих статьях и интервью, «не руководит и не направляет».

Но исследователям предстоит еще проделать большую работу, чтобы прояснить вопросы, неизбежно возникающие при чтении произведений, тем более при изучении творчества Нагиба Махфуза, понять и оценить во всей его масштабности и глубине художественное наследие египетского романиста.

НАГИБ МАХФУЗ

Нобелевская лекция

Дамы и господа!

Прежде всего хочу выразить благодарность Шведской академии и ее Нобелевскому комитету за то, что они удостоили своим благосклонным вниманием мои долгие и упорные творческие усилия, и высказать надежду на то, что присутствующие здесь терпеливо выслушают мои, обращенные к ним слова на незнакомом большинству из них языке. Но именно он, этот язык, истинный лауреат премии, и его мелодия должна звучать, в первый, но, я очень надеюсь, не в последний раз, в этом оазисе вашей культуры, чтобы писатели из моего народа радовались тому, что они заслуженно находятся среди ваших писателей с мировыми именами, подарившими радость и мудрость нашему исполненному горестей миру.

Господа!

Корреспондент одной иностранной газеты в Каире сообщил мне, что в момент объявления моего имени в качестве лауреата премии воцарилось молчание, и многие задавали вопрос, кто я такой. Позвольте мне представиться вам с той объективностью, которая доступна человеческой природе. Я сын двух цивилизаций, заключивших на одном из этапов истории брак, оказавшийся счастливым. Возраст первой – семь тысяч лет, это цивилизация эпохи фараонов. Возраст второй – тысяча четыреста лет, это исламская цивилизация. Очевидно, нет нужды знакомить кого-либо из вас, людей высокой культуры и науки, с этими двумя цивилизациями. Но, находясь в этом месте совета и взаимного знакомства, нелишне повспоминать.

Говоря о цивилизации фараонов, я не стану вспоминать о завоеваниях и строительстве империй. Этим теперь не принято гордиться, современная совесть, слава Аллаху, не радуется подобным воспоминаниям. Не буду говорить я и о том, что эта цивилизация первой открыла для себя единого Бога, пробудила в человеке нравственное чувство. Это долгая тема, к тому же среди вас нет такого, кто не знал бы истории фараона-пророка Эхнатона. Не стану я говорить и о достижениях этой цивилизации в искусстве и литературе, о таких чудесах, как пирамиды, сфинкс, Карнакский храм. Тот, кому не посчастливилось увидеть эти памятники воочию, читал о них и видел их изображения. Позвольте мне, рассказчику по роду занятий, обрисо-

вать цивилизацию фараонов небольшим рассказом. Выслушайте быль, сохраненную для истории текстом, записанным на папирусе: до одного фараона дошли сведения о том, что женщина из его гарема вступила в порочную связь с мужчиной из его свиты. Ожидалось, что он жестоко расправится с обоими, это соответствовало бы обычаям того времени. Однако фараон призвал к себе лучших законовевов и потребовал от них расследовать дошедшие до него слухи, заявив, что хочет знать правду, дабы принять справедливое решение. В таком поступке, я считаю, больше величия, нежели в создании империи или строительстве пирамид. Он лучше, чем блеск и богатство, свидетельствует о величии цивилизации. Империя исчезла, стала преданием далекого прошлого. Исчезнут когда-нибудь и пирамиды. Но правда и справедливость останутся, пока у человечества живы разум и совесть.

Говоря об исламской цивилизации, я не стану напоминать ни о том, что от нее исходил призыв к созданию под эгидой Творца человеческой общности, основанной на свободе, равенстве и терпимости, ни о величии ее Пророка – среди ваших мыслителей были такие, кто именовал его величайшей личностью в истории человечества, ни о том, что на завоеванных ею громадных территориях были возведены тысячи минаретов, с которых повсюду – от пределов Индии и Китая до границ Франции – разносились призывы к вере, к благочестию, к добру. Я не стану напоминать о той уникальной, небывалой ни до, ни после, атмосфере терпимости и братства, в которой под сенью исламской цивилизации сосуществовали религии и народы. Но я хочу привести вам драматический и впечатляющий пример, раскрывающий одну из важнейших черт этой цивилизации. После битвы, в которой мусульмане одержали победу над Византийской империей, они возвратили плененных ими в обмен на книги по философии, медицине и математике из древнегреческого наследия. Это ли не свидетельство человеческого духа, стремящегося к овладению наукой и знаниями?! Ученик, исповедующий небесную религию, жаждет изучать мудрость языческой культуры.

Мне, господа, выпало родиться в лоне этих двух цивилизаций, быть вскормленным их плодами, их литературой и искусством, а позже – впитать нектар вашей богатой и прекрасной культуры. Из этих источников и из лично пережитых горестей пришло ко мне вдохновение и родились слова, к счастью оцененные по достоинству вашей уважаемой Академией, присудившей мне высшую, Нобелев-

скую, премию. Я благодарю Академию от своего имени и от имени великих, давно ушедших созидателей этих цивилизаций.

Господа!

Возможно, вы задаетесь вопросом, как это человек из «третьего мира» смог отринуть другие заботы и отдаться писательству? Вопрос уместный. Я приехал из мира, изнывающего под тяжестью долгов, уплата которых грозит ему полной нищетой, народы которого – в Азии – гибнут от наводнений, а в Африке – от голода. В Южной Африке миллионы граждан лишены – и это в эпоху прав человека – всяких человеческих прав, их словно исключили из числа людей. На Западном берегу Иордана и в Газе люди гибнут, поднимаясь на борьбу за исконное, завоеванное еще первобытным человеком право иметь свое, признанное его собственным, место на земле, гибнут, несмотря на то, что живут на своей земле, земле своих отцов, дедов и прадедов. Вступающих в эту героическую, благородную борьбу – мужчин, женщин, юношей, детей – карают тем, что ломают им кости, убивают, пытаются в тюрьмах и лагерях, разрушают их дома. А вокруг сто пятьдесят миллионов арабов следят за происходящим с гневом и скорбью, которые грозят трагедией всему региону, если не возьмет верх мудрость тех, кто желает прочного и справедливого мира.

И впрямь, как это человек из «третьего мира» может заниматься писательством? К счастью, искусство великодушно и сострадательно, оно сосуществует со счастливыми и не отрекается от несчастных, служит и тем и другим, выражая то, что волнует каждого человека.

В этот решающий момент истории цивилизации немислимо и неприемлемо, чтобы человеческое «я» растворилось в пустоте. Человечество, без сомнения, достигло уже, по меньшей мере, совершеннолетия. Появились предвестники замирения между гигантами, и разум готовится возобладать над силами разрушения и гибели. И как ученые бьются над решением проблемы спасения окружающей среды от промышленного загрязнения, так на деятелях культуры лежит долг борьбы за очищение человечества от загрязнения нравственного. Мы имеем право и обязаны требовать от руководителей цивилизованных государств и от их предпринимателей совершить подлинный скачок и взглянуть на современный мир новым, непредвзятым взглядом. Прежде каждый руководитель действовал только во благо своей нации, рассматривая остальные как противников или как объекты эксплуатации и пренебрегая всякими другими ценностями, кроме собственного превосходства и личной славы. Во имя этого разрушались

нравы и попирались принципы, оправдывались недостойные методы и обрекалось на гибель неисчислимое множество людей. Ложь, коварство, вероломство и жестокость почитались за чудеса проницательности, в них видели доказательства величия. Сегодня подход должен в корне перемениться. Сегодня величие цивилизованного руководителя должно оцениваться соответственно глобальности его взгляда и чувству его ответственности за все человечество. Развитой мир и «третий мир» – не что иное, как одна семья. Каждый человек несет ответственность за нее пропорционально его знаниям, мудрости и цивилизованности. Надеюсь, я не превышу своих полномочий, если скажу вам от имени «третьего мира»: не будьте простыми наблюдателями наших бед, вы должны играть в «третьем мире» благородную роль, соразмерную с вашими возможностями. Ваше превосходство обязывает вас проявлять заботу о каждом пострадавшем растении, животном, не говоря уже о человеке, в любом уголке обитаемого мира. Довольно слов, пришло время действовать. Пришло время положить конец эпохе разбойников на больших дорогах и людей с нечистой совестью. Мы вступаем в эпоху руководителей, пекущихся о благе всего земного шара. Спасите угнетаемых в Южной Африке. Спасите голодающих в Африке. Спасите палестинцев от пуль и пыток, но спасите и израильтян от загрязнения их великого духовного наследия. Спасите должников от закостенелых экономических законов. Подскажите руководителям, что их ответственность за человечество должна стать для них приоритетом в сравнении с обязанностью соблюдать законы науки, может быть уже пережившей свое время.

Господа!

Прошу прощения, чувствую, что я несколько смутил вас, но чего можно ожидать от человека из «третьего мира»? Разве не говорят, что из каждого кувшина выльется только то, что в него налито?

И потом, где может голос человека найти отклик, как не в вашем оазисе цивилизации, вращенном его великим основателем во имя служения науке, литературе и высшим гуманистическим ценностям? Однажды он, прося отпущения грехов, пожертвовал свои богатства на добрые дела и науку, и мы, сыновья «третьего мира», надеемся, что его деяние и понимание им своего долга станут для сильных и цивилизованных мира сего образцом и примером для подражания.

Господа!

Вопреки тому, что происходит вокруг нас, я остаюсь неисправимым оптимистом. Я не повторю вслед за Кантом, что добро восторжествует в другом мире. Добро одерживает победы ежедневно. Не исключено, что зло гораздо слабее, чем мы это себе представляем. Мы видим тому неопровержимые доказательства. Если бы добро не побеждало, то кучки людей, бредущие куда глаза глядят, становящиеся добычей зверей, ядовитых насекомых, жертвами природных катастроф, эпидемий, страха и эгоизма, не смогли бы стать человечеством, растущим численно, развивающимся, объединяющимся в народы и нации, делающим открытия, изобретающим, созидаящим, покоряющим космос и утверждающим права человека. Дело в том, что зло извортливо и громогласно, а человек чаще помнит свои печали, чем радости. Прав был наш поэт Абу-л-Ала ал-Маарри, сказавший:

Тоска смертного часа стократ сильнее радости часа рождения.

Господа!

Еще раз благодарю вас и прошу прощения.

Перевод с арабского В. Н. Кирпиченко

Ким Рехо



ООЭ КЭНДЗАБУРО

Япония

Премия 1994 года

...который силой своего поэтического дара создал воображаемый мир, в котором слитые воедино, реальная жизнь и миф обнажили печальную картину бед и несчастий современного человека

Литература Востока прошла вековой путь развития и сегодня все чаще заявляет о себе в современном мировом литературном процессе. Убедительный пример тому – неоднократное присуждение Нобелевской премии представителям литератур Азии.

С коротким интервалом, всего в 26 лет, два японских писателя стали лауреатами этой престижной премии: в 1968 г. – Кавабата Ясунари, в 1994 г. – Ооэ Кэндзабуро.

1968 г. – символическая дата для современной Японии. Ровно сто лет назад, в 1868 г., началась «реставрация Мэйдзи», буржуазная революция, открывшая новую эру в истории Японии. Страна вступила на путь модернизации под лозунгом «Техника Запада, мораль Востока». Прошло еще два десятилетия, и в 1888 г. увидел свет роман Фтабатэя Симэя «Плывущее облако», заложивший основы новой японской литературы. По словам его автора, роман написан под глубоким влиянием русской литературы⁸⁸. Характерный для русских классиков поворот от повествования «из головы» к повествованию «из сердца» был близок и понятен японцам, воспитанным на традициях лирико-поэтического восприятия мира. Японии, открывшей раньше других стран Азии не только технический гений Европы, но и ее «сокровенную душу», предстояло дать обильные всходы как в технике, так и художественной культуре.

Через 100 лет после начала модернизации страны новая японская литература получила мировое признание. Японские критики заговорили даже о приоритете японского романа в мировой литературе. Так, в 1969 г. критик Саэки Сёити утверждал, что «если XIX век был эпохой русского романа, вытесненного затем американским, то ныне

⁸⁸ См.: Рехо К. Русская классика и японская литература. М., 1997, с. 68–78.

наступает эпоха японского романа»⁸⁹. Думаю, такое категорическое заявление и спорно и преждевременно. Однако, как бы то ни было, никто не станет ныне оспаривать тот факт, что современная японская литература, занимавшая до сравнительно недавнего времени весьма скромные позиции в мировом литературном процессе, сегодня выступает как все более и более заметный его участник.

Присуждение Нобелевской премии Кавабата Ясунари стало для Японии событием общенационального значения. Это и понятно. Едва вступив на путь модернизации, Япония уже стремилась занять свое место среди просвещенных народов Европы, и, естественно, она придавала особое значение европейскому признанию ее современной литературы.

И все же «нобелевский отклик» в Японии был неоднозначен. Кавабата Ясунари – признанный классик современной японской литературы – представлял писателей традиционалистского направления. В постановлении Нобелевского комитета говорилось, что премия присуждена за «писательское мастерство, которое с большим чувством выражает суть японского образа мышления». Речь идет о самобытном понимании прекрасного в произведениях японского писателя, о специфике его художественного видения мира, которое своими корнями уходит к истокам древней национальной культуры.

Формулировка – «выражает суть японского образа мышления» была воспринята неадекватно прежде всего писателями «послевоенной группы» (*сэнго-ха*), представляющей собою широкое объединение демократически настроенных литераторов. Они считали, что образ мышления современного японца претерпел существенное изменение и вышел за рамки традиционных представлений о мире. Изменения в обществе и в сознании людей нашли свое отражение в лучших произведениях писателей «послевоенной группы». По их мнению, присуждение Нобелевской премии писателю-традиционалисту демонстрирует характерную для Европы тенденцию недооценки достижений современных литератур Азии, в том числе и японской. Европа признала приоритет Японии во многих областях технологии, однако в сфере культуры и искусства предпочитает традиционные ценности, отражающие некую неизменную сущность восточной души.

⁸⁹ Сазки Сёити. Эпоха японского романа. – Гундзо, 1969, № 2, с. 171.

И сами японцы часто недооценивали свое современное искусство. Еще в 30-х гг. в печати стали появляться статьи о путях японской литературы к мировому признанию. Поэт Ногуты Ёнедзиро в статье «Место японской литературы в мировой литературе» писал: «Есть ли в японской литературе наших дней произведения, представляющие мировую ценность? Есть ли в классической литературе Японии книги, способные приводить иностранцев в восхищение? Ответ мой краток: произведения мирового значения мы имеем в нашей литературе прошлого».

Статья Ногуты написана в 1932 г. Новая японская литература прошла к этому моменту всего лишь полувековой путь развития, и говорить о ее мировом признании было преждевременно. Русская литература проделала более чем вековой путь после петровских преобразований, прежде чем появился Пушкин. Кроме того, Ногуты, долгие годы проживший в США, несомненно, учитывал вкусы американских писателей. «Чтобы заслужить мировое признание, – писал он, – нам необходимо предложить вниманию зарубежных читателей произведения, отличающиеся японской спецификой. Другими словами, мы можем оспаривать лавры у зарубежных литераторов только за счет произведений, которые были созданы до проникновения китайского и европейского влияний в японскую культуру». В числе таких «исконно японских произведений». Ногуты называет летопись «Кодзики» («Запись о деяниях древности», 712 г.) и поэтическую антологию «Манъёсю» («Собрание мириад листьев», 759 г.), а классический роман Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» (конец X – нач. XI в.) оказывается за бортом только на том основании, что в нем сильно выражено китайское и корейское влияние; что касается современной литературы, то она представляется ему подражательной, а потому и не представляющей особой ценности.

В литературных дискуссиях 60-х гг. также высказывались скептические суждения насчет возможностей новой литературы Японии. Писатель Ито Сэй, например, утверждал, что в условиях Японии попытка создать произведения эпического масштаба, подобного «Войне и миру» Л. Толстого, заранее обречена на неудачу. По его мнению, формирование и развитие романа-эпопеи предполагает наличие такой социальной структуры, какая существует в Европе, тогда как общество, в котором живут японцы, не похоже на европейское, и ощущения и переживания японцев резко отличаются от чувствований европейцев. Следовательно, пока японское общество не сравня-

ется с европейским по своей социальной структуре и по культуре человеческих отношений, до тех пор не может быть и речи о какой бы то ни было схожести японского романа с европейским.

Ито Сэй, несомненно, гипертрофирует специфику японского художественного мышления, а также – разрыв в социально-экономическом развитии Японии и стран Запада в наши дни, и это приводит в конечном итоге к консервации самобытности, к противопоставлению традиционной эстетики поэтике современного романа.

Критик Като Сюити, например, утверждает, что для послевоенного поколения Японии общество, в котором оно выросло, «идентично миру, изображаемому в хорошо знакомой ему литературе Запада»⁹⁰. Для послевоенного времени чрезвычайно характерна синхронность литературной жизни Японии и Европы. Перед Японией, превратившейся в одну из крупнейших индустриальных держав мира, встали те же проблемы, которые волновали и страны Запада.

В далекое прошлое ушли те дни, когда японцы возводили непреодолимый барьер между западной техникой и восточной моралью. Японцы пережили период копирования иностранных образцов и период националистической реакции. Попытки создать новую литературу путем повторения «политики закрытых дверей» демонстрировали лишь узость понимания национальной специфики японского искусства. Поиски новых путей в литературе в конечном счете связаны с синтезированием художественных открытий, совершенных в мировой литературе. Для нового поколения японских писателей современное больше не означает «европейское». Эти писатели уже не сковывают себя установившимися нормами традиционного искусства.

Новые тенденции в литературе отчетливо проявились в творчестве писателей «послевоенной группы» – *сэнго-ха*, или *апрэгэр-ха*, аналогичной литературному течению, возникшему в послевоенной Франции – «*Ahrès guerre*». Хотя это была внутренне неоднородная группа, общей единой платформой *сэнго-ха* была ориентация на «человека современной эпохи», пережившего две мировые войны и революционные катаклизмы. Писатели *сэнго-ха* провозглашали «принципы новейшего времени», утверждая самоценность человеческой личности. Для *сэнго-ха* было характерно также осознанное чувство

⁹⁰ Като Сюити. Восприятие зарубежной литературы в послевоенный период. – Бунгаку, 1960, № 7, с. 150.

покаяния перед народами Азии за содеянное японскими милитаристами в годы Тихоокеанской войны. Они опирались на демократию и принцип отказа от ведения войны, легшие в основу «новой японской морали». Ооэ считал, что писатели «послевоенной группы» были самыми «сознательными» и «искренними» в литературной истории Японии, поэтому он и примкнул к ним.

Присуждение Нобелевской премии Ооэ Кэндзабуро, спустя 26 лет после Кавабата Ясунари, было воспринято многими в Японии как факт европейского признания новой японской литературы, имеющей теперь более чем вековую историю. Причем это было принципиально важно не только для японской литературы, но и для других современных литератур Восточной Азии, Кореи и Китая, типологически близких к литературе Японии.

Свою Нобелевскую лекцию Юоэ Кэндзабуро назвал «Аймайна нихон-но ватакуси» – «Я – писатель амбивалентной Японии». («Аймайна» – многозначное слово; по японскому толковому словарю «Колзиэн» («Лев слов») означает «неясный», «неопределенный» – обычно в негативном значении, например, словосочетание «аймайя» – дом сомнительной репутации. Ооэ Кэндзабуро дает английский эквивалент этого слова: *ambiguous*.)

Амбивалентность Японии означает для Ооэ и амбивалентность ее современной истории, что, в свою очередь, обуславливает и двойственность отношения писателя к прошлому и настоящему своей родины. «Я как писатель, – говорит Ооэ, – живу с этой двусмысленностью в душе, она отпечаталась во мне как шрам от глубокой раны». Речь Ооэ резко контрастирует с Нобелевской лекцией Кавабата Ясунари, озаглавленной «Уцукусий нихон-но ватакуси» – «Красотой Японии рожденный». Эта «красота Японии» Кавабата как раз и встретила сильную оппозицию у нового нобелевского лауреата. Poleмическая направленность речи Ооэ обозначена уже в самом ее названии.

Ооэ было 10 лет, когда закончилась война. Он родился в 1935 г. Как личность и как художник Ооэ формировался в послевоенные годы. Это было время переоценки прежних ценностей. Прошлое и настоящее Японии мрачно. Пятнадцатилетняя война (1931–1945) принесла народам Азии невиданные страдания и опустошение. Ооэ утверждает, что тихоокеанская война была порождением «перекосов» модернизации страны. Сориентировавшись на Запад и в короткий срок освоив западное знание и технику, Япония его же оружием за-

кабалила народы Азии; при этом захватническая цель прикрывалась маской «панasiatизма». Но это не помогло Японии, она оказалась в политической и культурной изоляции на Востоке. Война стала проклятием и для японского народа. Страна пережила трагедию Хиросимы. Современное состояние Японии на постмодернистской стадии ее развития также носит, по мнению Ооэ, двойственный характер. Промышленный бум грозит новой бедой – экологической катастрофой и продолжением японской экспансии в страны Юго-Восточной Азии.

Так прекрасна ли «эта» Япония? Ооэ заявляет: «Я как человек, выросший в “этой” действительности, и живущий, храня в душе горькую память “этого” прошлого, не могу сказать в унисон с Кавабата Ясунари, что “я – писатель прекрасной Японии”»⁹¹.

Возможно, Ооэ несколько излишне суров по отношению к Нобелевской лекции своего японского предшественника. Кавабата говорил о специфике собственного художественного видения мира, об устойчивости традиции, которая питает его творчество. Он говорил о себе как о писателе, рожденном красотой Японии.

В Стокгольме Кавабата начал свою речь со стихотворения дзэнского поэта Догэна (1200–1253):

Цветы – весной,
Кукушка – летом.
Осенью – луна.
Чистый и холодный снег –
Зимой.

«Здесь простые образы и простые слова, они незамысловаты, даже подчеркнуто просто поставлены рядом, но они-то и передают сокровенную суть японской души», – говорит Кавабата⁹². И, возвратившись на родину, он вновь повторяет: «Может быть, небольшое стихотворение Догэна покажется европейцу примитивным, банальным, даже просто неуклюжим набором образов времен года, но меня оно поражает тонкостью, глубиной и теплотой чувства».

Стихотворение Догэна называется «Изначальный образ». Особенности художественного мышления и осмысления природы поэтического слова, своеобразие мировосприятия Кавабата тесно связаны с этим «изначальным образом» дзэнской поэзии.

⁹¹ Ооэ Кэндзабуро. Аймайна нихон-но ватакуси (Я – писатель амбивалентной Японии). Токио, 1995, с. 7.

⁹² Кавабата Ясунари. Повести, рассказы, эссе. М., 1971, с. 388.

Ооэ ставит под сомнение то, что для Кавабата является внутренней сущностью его творчества. «Изначальный образ» дзэнского монаха Догэна, по мнению Ооэ, утверждает невозможность вербальной передачи истины. Здесь поэзия вне слов. Искусство теряет свою коммуникативную функцию и предназначается исключительно для посвященных. Только путем отказа от собственного «Я» читатель сможет постичь смысл «замкнутых в себе слов». Эзотерический стих Догэна не может удовлетворить эстетические запросы современной литературы, задача которой, как полагает Ооэ, художественное исследование крайне усложнившейся действительности наших дней.

Нобелевская лекция Ооэ построена на антитезах по отношению к Кавабата Ясунари. Полярность мнений двух выдающихся писателей лишний раз свидетельствует об актуальности споров, продолжающихся и поныне в японской критике вокруг проблем традиции и современности, Запада и Востока.

Кавабата в своей Нобелевской лекции акцентирует различие, то, что отличает японское искусство от западного. «Некоторые критики усматривают в моих произведениях нигилизм, – говорит Кавабата, – но мой нигилизм в корне отличается от западного, он основан на дзэн-буддийском мирозерцании». Ооэ, наоборот, постоянно подчеркивает типологическую соотносимость своего творчества с эстетическими концепциями западной литературы. Для него «изначальным образом» был гуманизм французского Возрождения. Японскому писателю близка универсальная всечеловеческая основа идей европейского гуманизма.

Тяготение к гуманистическим ценностям Запада проявилось у Ооэ с ранних лет. Среди книг, которыми он зачитывался в детстве, были «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена и «Чудесное путешествие Нильса Хольгерсона по Швеции» Сельмы Лагерлеф. По признанию Ооэ, они «потрясли его до глубины души». Книги заморских авторов будоражили детские фантазии писателя, выросшего в провинции, на окраине страны. С тех пор пристальный интерес к художественной культуре Запада не покидает его. В Нобелевской лекции он скажет: «Откровенно говоря, мне духовно ближе не соотечественник, который 26 лет назад стоял на этой самой трибуне, а ирландский поэт Уильям Йейтс, удостоенный этой же премии 71 год назад, будучи почти в моем возрасте»⁹³. Имя Йейтса названо здесь не

⁹³ Ооэ Кэндзабуро. Аймайна нихон-но ватакуси, с. 8.

случайно. Именно его поэзия вдохновила роман-трилогию Ооэ «Горящее зеленое дерево», который, по словам автора, подытоживает его творчество как романиста.

В резолюции, принятой ирландским парламентом в связи с награждением У. Йейтса Нобелевской премией, были слова: «Наша цивилизация будет оценена человечеством благодаря Вашим усилиям... Бесценны Ваши произведения, направленные к защите людей от энтузиазма разрушения...» Свою миссию художника Ооэ видит в том, чтобы, подобно Йейтсу, внести свой вклад в дело признания Японии, ее цивилизации, о которой мир больше знает по электронике и производству автомобилей, а не по уровню развития философии и искусства. Ооэ говорит и о своем долге как гражданина страны, которая в недавнем прошлом с разрушительным фанатизмом попирала человеческое достоинство как у себя дома, так и за его пределами. Ооэ и Кавабата – писатели разных идейно-эстетических ориентаций. Ооэ считает, что традиционное искусство, изображающее жизнь в мягких, пасторальных тонах, далеко от реальности современной Японии. Он объявляет себя писателем не пасторальной, а «реальной жизни» («Наше время», 1959).

Интересно рассуждение Ооэ о том, кто такой современный японец. В представлении европейцев он обычно выступает как натура, отличающаяся изяществом, утонченностью и созерцательным умом. Ооэ, однако, считает, что современный японец во многом изменился. Ныне, помимо прочего, его отличает и гуманистическое мировосприятие, чувство сопричастности всему тому, что происходит в мире. Гуманизм становится и японским стилем жизни.

Высокий гуманизм европейского Возрождения, перенесенный на японскую почву самоотверженным трудом Ватанабэ Кадзуо (1901–1975), виднейшего исследователя творчества Франсуа Рабле, трансформировался в собственно японскую традицию, став неотъемлемой составной частью мировоззрения современного японца. Во время войны и в условиях послевоенного голода Ватанабэ не только довел до конца перевод романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» и других произведений Рабле, но и опубликовал книги, статьи и эссе о гуманизме эпохи Возрождения; всего им было издано около 50 томов. Он не жалел сил, чтобы привить на японской почве идеи гуманизма, составляющие основу западного стиля мышления. Ооэ называет труд Ватанабэ «эпохальным» для японской культуры. «Я ученик и после-

дователь гуманизма Ватанабэ», – говорил Ооэ в своей Нобелевской лекции.

Для Ооэ гуманизм является одним из основных законов человеческой природы. Его занимает идея всемирного литературного братства. Ооэ восстанавливает творческие связи с китайскими писателями Чон и Му Джэном, а также с корейским поэтом Ким Джи Ха, которых он считает совестью народа. Японский писатель принимал активное участие в забастовке в поддержку опального поэта Ким Джи Ха. Это было жизненным уроком «гуманизма Ватанабэ».

Главная задача современной литературы, по убеждению Ооэ, заключается в решительной гуманизации всей жизни на земле. Не случайно в центре его творчества оказалась тема Хиросимы. Для него Хиросима является как бы пробным камнем, на котором проверяется верность японской литературы гуманистическим идеалам. В интервью «Литературной газете» Ооэ сказал: «По-моему, настоящая литература должна показывать человеку, какую ответственность он несет перед обществом и миром. В этом смысле литература никогда не утратит своего значения»⁹⁴.

Роман Ооэ «Личный опыт» (1964) и раскрывает смысл этой ответственности человека перед обществом и миром. У героя, прозванного «Птичкой», рождается ребенок-урод. После взрыва атомной бомбы в Хиросиме подобные случаи были нередки. Молодой отец хочет избавиться от сына-урода, отправившись с любовницей в путешествие по дальним странам Африки, о которой он мечтал всю жизнь. Однако в его душе возникает чувство смутного недовольства принятым решением – бросить ребенка и родину. Постепенно он приходит к убеждению, что человеку не дано права пренебрегать своими моральными обязанностями даже во имя осуществления сокровенной мечты.

Ооэ вынашивает замысел такого романа, который «в конечном счете обретает космические масштабы, космическое звучание». Действительно, в его романах «Футбол 1860 года» (1967), «Объяли меня воды до самой души моей» (1973), «Игры современников» (1979) локальные сюжеты из японской жизни получают глобальное звучание, связываются с судьбами современного человечества, с его тревогами и надеждами в условиях постоянной угрозы ядерной и экологической катастроф. Меняется и традиционное соотношение челове-

⁹⁴ Ооэ Кэндзабуро. Я и мои книги. – Литературная газета, 11 июля, 1973.

ка и природы. Мир природы предстает у Ооэ не только как объект возвышенных лирических переживаний, но и во всей конкретности своих реальных связей с человеком. Человек не просто созерцает природу, он активно выступает в ее защиту от натиска «железного века». Ооэ вкладывает в традиционное понимание природы новый, гуманистический смысл.

Желая создать роман «космического звучания», писатель, естественно, должен был освоить адекватные ему средства художественного выражения. Его уже не удовлетворяет система традиционной поэтики. В поисках нового стиля Ооэ обращается к творчеству Франсуа Рабле. По словам писателя, на примере произведений французского гуманиста он учился тому, что было теоретически сформулировано М. М. Бахтиным в работах, посвященных образной системе «гротескного реализма» и народной смеховой культуры.

Ооэ вводит в японскую литературу «гротескный реализм». Смелый полет фантазии, свободное перемещение повествовательного времени, гиперболическое изображение предметов и явлений, неожиданные и резкие контрасты, а также элементы карнавального смеха над глупостью и злом, – именно эти художественные приемы, реализованные в романе «Футбол 1860 года» и других произведениях Ооэ, связаны с поэтикой романа Рабле.

Японский писатель неоднократно подчеркивал важность для современного романа идей, высказанных М. М. Бахтиным о природе гротеска: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с ним, необходимая черта – его амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы»⁹⁵.

«Эта образная система, – сказал Ооэ в своей Нобелевской лекции, – открыла для меня путь к художественной выразительности, ведущей к универсализму, позволяя остаться при этом корнями в родной почве»⁹⁶.

⁹⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Возрождения. М.–Л., 1950, с. 30.

⁹⁶ Ооэ Кэндзабуро. Аймайна нихон-но ватакуси, с. 14.

Возникает, однако, вопрос: не ведет ли творческая ориентация Ооэ, опирающегося на европейский художественный опыт, к нивелировке японской литературы, к стиранию ее национальной специфики? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к дискуссии о содержании и форме новой литературы, начатой в японской критике еще в начале века и продолжающейся поныне.

Во время этой дискуссии много было сказано о создании нового стиля путем синтеза традиционных элементов с элементами, пришедшими с Запада. Это закономерно: уже более века японская литература как бы находится на пересечении двух культур – европейской и азиатской. Смешение двух культур наблюдалось всюду, но это еще не было их органическим синтезом. Не избежала «культурного раздвоения» и Япония.

Раздвоенность проявилась особенно ярко в сфере архитектуры. На первых порах японцы попросту подражали западным образцам, и в результате получились лишь бледные копии созданий европейских мастеров. В то же время идея сохранения в чистоте традиций путем отказа от «чужих» идей и форм была отвергнута самой историей. Поиск национального своеобразия привел к появлению в Японии 30-х гг. настоящих архитектурных чудовищ: между крышей традиционной формы и железобетонным каркасом не было никакой связи. После войны в Токио был построен Дворец культуры по проекту знаменитого архитектора Танге Кэндзо. Характеризуя архитектурный стиль этого замечательного сооружения, критик Като Сюити пишет: «Архитекторы наших дней не стремятся больше восславить японский национальный характер, они отвергают и эклектизм, а просто пытаются решать стоящие перед ними проблемы, пользуясь международным языком выразительных средств современной архитектуры. И тем не менее в их произведениях весьма часто проявляется именно то, что можно назвать чисто японскими особенностями восприятия: тонкое чувство цвета, гармония форм, изящество линий и т. д. Японский характер архитектуры обусловлен целым рядом объективных факторов (климатические условия страны, природное окружение, душевный склад автора и пр.), а не навязыванием архитектору извне каких-либо концепций. И если мы считаем работы Танге Кэндзо японскими по духу, то именно в том самом смысле, в каком французскими кажутся нам произведения Ле Корбюзье»⁹⁷.

⁹⁷ Цит. по: Дюфренн М. Авангардизм и традиции в Азии, Африке и Латинской Америке. – Курьер ЮНЕСКО, 1973, март, с. 32.

В подлинном произведении искусства творчески освоенные традиции и «чужой» опыт присутствуют как бы в «растворенном» виде, утрачивая свои конкретные очертания. Безусловно, основные элементы традиционной эстетики сохраняют свое значение и в наши дни. Но если рассматривать традиции как нечто живое, функциональное не только в прошлом, но и в настоящем и в будущем, то смысл поступательного движения современного японского искусства следует видеть не в консервации традиционалистски понятой самобытности. Если в архитектуре ввиду ее специфики обращение к «международному языку» не вызывает сомнений и упреков, то в литературе дело обстоит несколько иначе.

Поучителен пример романа Абэ Кобо «Женщина в песках», который переведен на многие языки мира. Некоторые критики упрекали автора в «космополитичности», поскольку, по их мнению, роман можно воспринимать, не имея никаких представлений о японских художественных традициях. Возражая им, критик Китамура Бикэн писал, что «нет ничего абсурднее, чем упрекать писателя в том, что он модернист без гражданства»⁹⁸.

В романе Абэ Кобо символическая «стена» в образе песка не имеет национальной окраски. Пески – это метафора современной ситуации всеобщего отчуждения. Рецензент парижской газеты «Монд» Марсель Брион пишет, что абсурдность происходящего в романе Абэ Кобо создает ощущение еще большей безнадежности, чем «Процесс» Кафки. Американский исследователь Морис отмечает, что в романах Абэ «почти не чувствуется ничего японского», что японские традиции в них «представлены крайне слабо».

В этих отзывах, несомненно, сказывается инерция прежних европейских представлений о Востоке, о неизменной сущности его души. В «Женщине в песках» действительно нет традиционной гармонии между стихией и человеком, их равновесие явно нарушено. Мир природы предстает у Абэ Кобо не в поэтических связях, не как объект возвышенных лирических переживаний, а во всей конкретности своего материального бытия. Героя романа Ники Дзэмпэя интересуют физические свойства природной субстанции, одиночество среди песка не вызывает у него тоски, грустных воспоминаний о прошлом. Ему не свойственна мечтательная созерцательность. В песчаной яме

⁹⁸ Китамура Бикэн. О творчестве Абэ Кобо. – «Син нихон бунгаку». Токио, 1962, № 9, с. 194.

герой сооружает «лабораторию» по изучению свойства песка, законов его движения. Мировоззрение героя Абэ Кобо отражает те разительные перемены, которые происходят в сознании современных японцев.

В чем собственно заключается «японское» в представлении европейцев? В своей Нобелевской лекции Ооэ счел важным затронуть и этот вопрос. Европейские авторы многочисленных путевых заметок по Японии обычно отмечают утонченную изысканность, созерцательный ум как главное свойство в натуре японцев. И Ооэ говорит с некоторым сожалением о том, что европейцы не замечают больших перемен, произошедших в мировоззрении современного японца. По его мнению, устоявшееся представление о японском менталитете должно быть дополнено понятием гуманизма, провозглашающего принцип свободного развития человеческой личности. В числе тех, кто посвятил себя «формированию нового японца», Ооэ называет Ватанабэ Кодзуо, который, как было сказано, привнес гуманистические идеи французского Возрождения в японскую культуру. Ныне уже невозможно говорить о социально-политической и литературной истории Японии XX в. без учета идей гуманизма.

По инерции мысли европейцы, как правило, ищут в искусстве Востока «неизменную» сущность восточной души, а то, что в нем «современно» и «универсально», кажутся им плодом подражания или европеизации. Между тем очевидно, что в наше время «современное» больше не означает «европейское». Суперсовременный корабль, построенный в Японии, нельзя называть «европейским». Нечто подобное произошло и в литературе.

Кстати, небезынтересно упомянуть в этой связи малоизвестный случай из истории русско-западных литературных связей. В начале века в США вышел сборник «Русские рассказы», куда вошли произведения русских писателей от Пушкина до Куприна. В послесловии сборника переводчик, сравнивая «Пиковую даму» Пушкина с «Шинелью» Гоголя, рассуждает так: «Прочитав с интересом “Пиковую даму”, мы все же задаемся вопросом, является ли она произведением русского автора. Нет, это не русский рассказ. Если бы рассказ был опубликован в каком-нибудь американском журнале с подписью Джона Брауна, то ни у кого это не вызвало бы сомнения. Что же касается “Шинели” Гоголя, то это без сомнения русский рассказ. Он никого не может обмануть, если даже под ним поставить подпись Джона или Смита».

Здесь та же самая инерция мышления: то, что «современно» в литературе западного мира, это «европеизированное», и потому выводится за пределы национальной художественной культуры. Однако Пушкин в «Пиковой даме» и в других произведениях, например в цикле «Подражаний Корану», в «Моцарте и Сальери», «блистательно доказал, что, разрабатывая и не русскую тематику, он может оставаться и глубоко национальным поэтом»⁹⁹.

Очень поучительно суждение самого Пушкина на этот счет: «Мудрено отнять у Шекспира в его “Отелло”, “Гамлете”, “Мера за меру” и проч. – достоинства большой народности. Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из итальянских и французских новелл ... ле Ариосто воспевают Карло-мана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности»¹⁰⁰.

Под «народностью» Пушкин понимает национальное своеобразие художника, которое может проявиться и не только на «отечественной тематике». Если перефразировать мысль Пушкина применительно к литературам Востока, в частности японской, то можно сказать, что, разрабатывая «национальную тематику», писатели вправе прибегнуть к «международному языку» выразительных средств и при этом сохранить «достоинства большой народности».

Произведения Ооэ принципиально синтетичны. Его творчество сформировалось на фундаменте нового художественного содержания. Источников этого содержания два: японская национальная жизнь и культура европейского гуманизма. Персонажи произведений Ооэ проявляют себя в открытых движениях, явно дисгармонизирующих с традиционным соотношением природы и человека, индивидуума и общества. Ооэ разрушает прежние традиции в литературе, чтобы внести новые, обусловленные переменами, происходящими в мире и в сознании современного японца, – причем не только в содержании, но и в самой стилистике произведения.

Творчество Ооэ, вероятно, можно рассматривать как итог столетней истории новой японской литературы, завершающий процесс ее самоопределения, в котором принимали участие выдающиеся писатели современной Японии. Созданные ими новые художественные

⁹⁹ Благой Д. Творческий путь Пушкина. М.–Л., 1950, с. 384.

¹⁰⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л., 1978, с. 28.

традиции в литературе открывают широкую перспективу для последующих поколений японских писателей.

Спору нет, традиционное сохраняет свое значение и сегодня. Свидетельство тому – мировая известность Кавабата Ясунари, этого писателя своеобразной «японской Японии». Присуждение Нобелевской премии Ооэ Кэндзабуро было европейским признанием художественных достижений современной литературы «амбивалентной Японии». Оба направления закономерно сосуществуют в литературе Японии наших дней, дополняя друг друга.

Ооэ Кэндзабуро

Я – ПИСАТЕЛЬ АМБИВАЛЕНТНОЙ ЯПОНИИ

Нобелевская лекция

В последнюю страшную мировую войну я был маленьким мальчиком и жил в окруженной непроходимыми лесами деревне на острове Сикоку Японского архипелага, за тысячи миль отсюда. В то время были две книги, которыми я был поистине околдован: «Приключения Гекльберри Финна» и «Чудесное путешествие Нильса». Мир тогда захлестывали волны кошмара. Чтение «Гекльберри Финна» позволяло мне оправдаться за то, что я уходил в горы и ночевал в лесу, где приходило чувство безопасности, которого я никогда не испытывал под крышей дома. Главный герой «Чудесного путешествия Нильса», превратившись в маленького человечка, выучивается понимать птичий язык и совершает увлекательное путешествие. Эта история доставляла мне ощутимую радость по самым разным причинам. Во-первых, я сам жил среди непроходимых лесов острова Сикоку, совсем как мои предки много лет назад, и вот оказывалось, что этот мир и такая жизнь даруют истинную свободу. Во-вторых, я чувствовал симпатию к Нильсу, мало того, отождествлял себя с этим маленьким шалуном, который пролетел над всей Швецией, то дружа, то сражаясь с дикими гусями, и потихоньку сделался подростком, еще совсем невинным, робким, но уже поверившим в свои силы. Вернувшись наконец домой, Нильс беседует с родителями чуть ли не как равный с равными. Думаю, наслаждение, испытанное мною от этой книги, объяснялось главным образом ее языком, ведь я и сам почувствовал ощущение, духовный подъем, повторяя за Нильсом его слова. Вот они (я пользуюсь английским и французским переводами): «Мама, папа, – крикнул он. – Я большой. И я опять стал человеком».

Меня просто покорила эта фраза: «Я опять стал человеком». Выросши, я постоянно оказывался перед лицом тяжелых конфликтов, касалось ли это моей семьи, отношений с японским обществом, да и вообще жизни, как она у меня складывалась во второй половине XX столетия. Я выдержал, потому что эти мои переживания воссоздал в романах. И, работая над романами, я постоянно ловил себя на том,

что повторяю: «Я опять стал человеком». Вспоминать об этом, да и вообще говорить все о себе да о себе и не следовало бы сейчас: не тот повод и не та ситуация. Но все-таки позвольте мне сказать, что мои книги, такие, как они есть, прежде всего оттого, что я всегда отталкиваюсь от собственных непосредственных переживаний и соотношу их с обществом, страной, миром. Надеюсь, вы позволите мне еще чуточку задержаться на том, что мною было пережито.

Полвека назад, живя среди непроходимых лесов, я читал «Чудесное путешествие Нильса» и открыл в этой книге две мысли, оказавшиеся пророческими. Одна заключалась в том, что настанет день, когда я смогу понимать язык птиц. Другая – что и я как-нибудь улечу с дикими гусями, и лучше бы всего в Скандинавию.

Я женился, и наш первый сын оказался от рождения умственно неполноценным. Мы назвали его Хикари, что по-японски означает «свет». В младенчестве он откликался только на птичьи голоса и никогда – на человеческие. Однажды летом, когда ему было шесть, мы жили в нашем загородном доме. Он услышал пару щебечущих пастушков у озера за рощей и сказал голосом орнитолога, объясняющего на пластинке, какие сейчас прозвучат птичьи голоса: «А вот пастушки». Так мой сын впервые произнес человеческие слова. И только с той минуты я и моя жена начали общаться с нашим сыном посредством слов.

Теперь Хикари работает в Центре профессионального обучения для умственно отсталых, причем в его организации используется методика, что пришла к нам из Швеции. Одновременно он сочиняет музыкальные произведения. Пение птиц послужило ему толчком и для его музыкальных композиций, где слышны сходные мелодии. Мне кажется, то, что произошло с Хикари, – воплотившееся пророчество, что когда-нибудь я начну понимать язык птиц. Должен также сказать, что жизнь стала бы для меня невозможной, если бы не моя жена, наделенная нечасто встречающимися у женщин отвагой и мудростью. Не иначе как в одном из своих прежних воплощений она была Аккой, гусыней-водительницей дикой стаи, с которой путешествовал Нильс. Вместе с ней я теперь прибыл в Стокгольм, и, таким образом, к моему восторгу, сбылось и другое пророчество.

Кавабата Ясунари, первый японский писатель, который поднялся на эту трибуну как лауреат Нобелевской премии по литературе, произнес речь, названную «Красотой Японии рожденный». Название красивое и неясное. Японский эквивалент второго слова – *aimaina*.

Оно может быть по-разному передано в английском переводе. Кавабата самым заглавием своей лекции хотел подчеркнуть, что тут не нужна строгая определенность. Можно понять это заглавие как «я – часть прекрасной Японии». Неясность создается японской частицей «но», которая соединяет понятия «я» и «прекрасная Япония».

Эта неясность создает возможность самых разных интерпретаций смысла. Помимо прочтения «я – часть прекрасной Японии», частица «но» соединяет понятия так, что можно говорить об «отношениях, когда одно владеет другим, или этому другому принадлежит, или тесно с ним соотносится». Допустим еще один смысл: «Прекрасная Япония и я», в таком случае частица связывает существительные по принципу приложения, как это и понято в английском переводе лекции Кавабата, сделанном одним из самых выдающихся специалистов по японской литературе. Он перевел так: «Япония, красота и я». Это очень квалифицированный перевод, исключающий мысли о том, что переложение превратилось в подвох.

В своей речи Кавабата говорил о том неповторимом мистицизме, что отличает не только японское сознание, но вообще сознание Востока. Под словом «неповторимый» я подразумеваю устремление к дзэн-буддизму. Будучи писателем XX столетия, Кавабата все-таки передает свое понимание мира, прибегая к стихам, написанным в середине века монахами дзэн. Обычно эти стихи не говорят о том, что словами невозможно воплотить истину. По мысли авторов, слова замурованы в своих непроницаемых раковинах. И читателям не следует надеяться, что когда-нибудь слова освободятся от оков, в которые они заключены, если используются поэтом, и шагнут к нам. Понять стихи этих монахов невозможно, как невозможно и полюбить их, так что остается лишь отдаться на волю авторов, попытавшись без предвзятости проникнуть в закрытые раковины слов.

Что дало Кавабата смелость прочитать эти совершенно эзотерические строфы на японском языке перед аудиторией в Стокгольме? Я едва ли не с ностальгическим чувством думаю о том неподдельном мужестве, которое Кавабата обрел под конец своего блистательного творческого пути – оно ему не изменило и когда он формулировал свой символ веры. Кавабата был художником-пилигримом на протяжении тех десятилетий, когда им созданы его многочисленные шедевры. И лишь вслед этому паломничеству, лишь после того, как он открыто признал, что зачарован непостижимыми японскими стихами, которые исключают всякую возможность до конца их понять, –

лишь после всего этого он счел возможным говорить о себе как «красотой Японии рожденном», то есть говорить о мире, в котором он жил, и о литературе, которую создал.

И знаменательно, что Кавабата закончил свою речь следующими словами: «В моих рассказах находят “небытие”. Но это совсем не то, что называется нигилизмом на Западе. По-моему, сами основы наших душевных устройств различны. Сезонные стихи Догэна, озаглавленные “Изначальный образ”, воспевающие красоту четырех времен года, и есть дзэн»¹.

Здесь я тоже нахожу мужество и прямоту, с какой он отстаивает свои воззрения. С одной стороны, Кавабата говорит о себе, что по сущности своей он принадлежит философии дзэн и соответствующей художественной тональности, которую мы обнаруживаем во всей литературе Востока. С другой же – он специально прерывает ход своей мысли, чтобы объяснить, что его чувство небытия не то же самое, что западный нигилизм. И тем самым Кавабата обращал свои искренние слова к тем грядущим поколениям, с которыми связывал свои надежды и веру Альфред Нобель.

Не стану скрывать, что больше, чем с моим соотечественником Кавабата, стоявшим на этой трибуне двадцать шесть лет назад, я чувствую духовное родство с ирландским поэтом Уильямом Батлером Йейтсом, который был удостоен Нобелевской премии в области литературы семьдесят один год назад, когда ему было примерно столько же лет, как мне сейчас. Разумеется, я далек от мысли сравнивать себя с гениальным Йейтсом. Я всего лишь его скромный последователь, живущий совсем в иной стране. Хочу вспомнить, что Уильям Блейк, чьи произведения Йейтс сумел в нашем столетии по-настоящему оценить, доказав их огромное значение, – как-то написал: «Мчась чрез Европу, чрез Азию – к Китаю, Японии молнией».

На протяжении последних нескольких лет я был погружен в работу над трилогией, которую хотел бы считать кульминацией моего литературного творчества. Пока опубликованы две первые части ее, а недавно я окончил работу над третьей, заключительной. По-японски она называется «Пылающее зеленое дерево». Я заимствовал это название из стихотворения Йейтса «Непостоянство», где есть такая строфа:

¹ Перевод Т. Григорьевой.

Есть дерево, от комля до вершины
Наполовину в пламени живом,
В росистой зелени наполовину...²

Не скрою, моя трилогия на каждом шагу выдает влияние Йейтса, всего его поэтического мира. По случаю присуждения Йейтсу Нобелевской премии ирландский сенат решил поздравить поэта, что и было сделано, причем адрес изобиловал такими выражениями: «...признание того, сколь многого достигла нация, чей выдающийся вклад в мировую культуру становится очевиден благодаря Вашему триумфу», «...народ, который до настоящего времени не считался равноправным среди других народов», «...имя сенатора Йейтса станет символом нашей культуры», «...всегда сохраняется угроза, что те, кто как будто не склонен к безумию, сделаются его жертвами, подхваченные буйствующей толпой, которой овладела страсть к разрушению».

Йейтс – писатель, примеру которого я хотел бы следовать. Я хотел бы сделать это во благо и другого народа, который также лишь с недавних пор признан «равноправным среди других», но главным образом лишь благодаря достигнутому им в области электроники, технологии и производства автомобилей. И я хотел бы многое перенять у Йейтса как представитель нации, которой тоже овладела приущая буйной толпе «страсть к разрушению». Причем и у себя дома, и на землях соседних народов.

Как человек, живущий в мире, каким он стал сегодня, и хранящий неизгладимые горькие воспоминания о временах прошедших, я не могу вслед за Кавабата сказать о себе, как о «красотой Японии рожденном». Я уже коснулся неопределенности смысла этого выражения, давшего заглавие лекции Кавабата и суммирующего ее главную идею. В дальнейшем я хотел бы использовать слово «многозначный», придавая ему то значение, в котором оно употребляется выдающейся английской поэтессой Кэтлин Рейн, – касаясь Уильяма Блейка, она однажды сказала, что он не столько неопределенный, сколько многозначный. О себе самом я не могу сказать иначе, чем «многозначностью Японии рожденный».

По моим наблюдениям, спустя сто двадцать лет после открытия страны и начала модернизации, сегодняшняя Япония находится как бы между двумя полюсами многозначности. И я как писатель

² Перевод Г. Кружкова.

живу, чувствуя, что эти полюса отпечатались во мне, словно глубокие рубцы.

Множественность смыслов – настолько важный и всеобъемлющий фактор, что он приводит к глубокому расколу и в жизни государства, и в сознании населяющих его людей, причем этот раскол обретает самые различные проявления. Модернизация Японии проходила под знаком изучения Запада и его имитации. Однако Япония расположена в Азии и неизменно сохраняла традиционную азиатскую культуру. Эта двойственная ориентация Японии привела страну к тому, что для Азии она стала чужеродным агрессивным началом. С другой стороны, культура современной Японии, которая, как предполагается, полностью открыта для Запада, на протяжении долгого времени виделась Западу чем-то смутным, всегда непостижимым или, по меньшей мере, сложным для понимания. Более того, Япония оказалась в изоляции от остальных азиатских стран не только в политическом плане, но также в социальном и культурном.

В истории современной японской литературы наиболее откровенными и ясно сознающими свою миссию стали те писатели, которые начинали сразу после последней войны, – их так и называют «послевоенными»; глубоко травмированные тогдашней катастрофой, они, однако, были полны надежд на возрождение. Всеми силами они стремились как-то исцелить раны, оставленные бесчеловечными злодеяниями японской армии в азиатских странах, а также преодолеть глубокий разрыв, пролеглий не только между развитыми странами Запада и Японией, но между Японией и странами Африки или Латинской Америки. Только этим способом полагали они возможным обрести хотя бы шаткое примирение их страны с окружающим миром. Для меня всегда остается живым стремление продолжать ту линию в литературе, которая идет от этих писателей, до самого конца.

Нынешнее состояние японского общества и народа, вступивших в постсовременный период, является также многосмысленным и иным быть не может. Как раз тогда, когда модернизация Японии находилась на середине пути, началась Вторая мировая война, которая отчасти и произошла по причине тех просчетов, которые сопровождали модернизацию. Японии и японцам, которые несли вину за то, что война разразилась, поражение в ней дало пятьдесят лет назад возможность попытаться после бедствий и страданий, запечатленных писателями «послевоенной школы», создать новое общество. Моральной основой стремления японцев к подобному возрождению

служили идея демократии и решимость никогда не допускать новой войны. Парадоксально, что японцы и Япония, выбравшие для себя эти основы, пришли к ним не по причине своей незапятнанности, а как раз потому, что были запятнаны собственной историей насильственного захвата других азиатских стран. Эти моральные основы также были очень важны в отношении жертв атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, в отношении их детей, которые страдали от последствий радиоактивного заражения (включая десятки тысяч тех, чьим родным языком является корейский).

В последние годы в адрес Японии звучат критические выпады, сводящиеся к тому, что страна должна была бы более широко поддерживать военные усилия Объединенных Наций, тем самым весомее помогая поддержанию и восстановлению мира в различных районах земного шара. Когда мы слышим подобные высказывания, сердце останавливается. По окончании Второй мировой войны для нас стало категорическим императивом декларировать в качестве главного пункта новой конституции отказ от войны. Японцы избрали принцип вечного мира как основу морального возрождения после войны.

Я верю, что этот принцип мог бы оказаться наиболее понятным Западу с его давней традицией терпимости по отношению к сознательному отказу от военной службы. В самой Японии некоторыми силами постоянно предпринимались попытки предать забвению статью конституции, провозглашающую отказ от войны, и с этой целью использовался любой повод, чтобы заговорить об угрозе нашему государству извне. Но убрать из конституции статью, возвещающую вечный мир, было бы не чем иным, как актом измены по отношению к народам Азии и жертвам атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки. Для меня как писателя не составляет труда представить себе, какими могли бы оказаться последствия этой измены.

Конституция, существовавшая в Японии до войны, подчиняла демократические принципы принципу абсолютизма, и эта конституция пользовалась определенной поддержкой среди населения. И хотя у нас полвека действует новая конституция, в народе по-прежнему сохраняется симпатия к старой, а в некоторых кругах на нее и ориентируются. Если бы Япония выбрала для себя не тот главенствующий принцип, которого мы придерживаемся последние пятьдесят лет, родившаяся на послевоенных развалинах решимость провести настоящую модернизацию, а не ту, что кончилась катастрофой, – эта наша

решимость перенять общечеловеческие гуманные принципы увенчалась бы ничем. И мысль о том, что такое было возможно, не оставляет меня, когда я высказываюсь как рядовой человек.

То, что я назвал японской «многозначностью», есть вид хронического заболевания, которое то и дело о себе напоминало все новейшее время. Японское экономическое процветание тоже не свободно от этой «многозначности», ведь оно сопровождается всевозможными потенциальными опасностями, иметь ли в виду структуру мировой экономики или сохранение окружающей среды. «Многозначность» в этом отношении, похоже, будет лишь усиливаться. Вероятно, это более очевидно для мира, критически нас оценивающего, чем для нас, живущих в нашей стране. Когда мы после войны переживали крайнее экономическое обнищание, надежда на оживление придавала нам сил. Могут найти такой ход мысли экстравагантным, но все-таки мы, похоже, обрели способность выстоять перед лицом тревог, вызываемых опасностями, которые обнаруживает нынешнее процветание. Есть и иная точка зрения, согласно которой сейчас складывается новая ситуация, когда японское процветание со временем поможет потенциальному расцвету производства и потребления повсюду в Азии.

Я – один из писателей, стремящихся создавать серьезные литературные произведения, противостоящие тем романам, которые всего лишь удовлетворяют запросам потребителей культуры, заполонившей Токио, и субкультур остального мира. Какого рода идентичность следует мне искать как японцу? У.Х. Оден однажды дал такое определение романиста:

...быть с праведными
Праведником, павшим среди павших,
Быть человеком в слабости его,
Смирненно вынося изъязны и пороки.

Вот что составляет мой «принцип будничной жизни» (пользуясь выражением Фланне-ри О'Коннор), а писательство – это профессия.

Для того чтобы осознать, какого рода японская идентичность для меня желательна, я воспользуюсь словом «достойный», которое было среди наиболее часто употреблявшихся Джорджем Оруэллом вместе со словами «человечный», «трезво мыслящий» и «не роняющий себя», – все это характеристики человеческого типа, наиболее ему близкого. Этот обманчиво простой эпитет может показаться несовместимым с понятием «многозначность», создав ему контраст,

и меня спросят, почему же я тогда говорю о себе как о «многозначностью Японии рожденном». Однако есть явное, даже смешное несоответствие между тем, как выглядят японцы со стороны и какими они хотели бы казаться.

Я надеюсь, Оруэлл не был бы на меня в претензии за то, что я употребил слово «достойный» как синоним «человечный» – того, что французы именуют «humaniste», – ведь оба эти слова включают в себя такие понятия, как толерантность и гуманизм. Среди наших прародителей было несколько таких, кто первыми, не жалея усилий, пытались соотнести японскую идентичность с «достоинством» и «гуманностью».

Одним из таких людей был профессор Кадзуо Ватанабэ, специалист в области литературы и философии французского Возрождения. Работая в атмосфере до безумия накаленных патриотических чувств в разгар и в конце Второй мировой войны, Ватанабэ, оставаясь одиночкой, лелеял мечту соединить гуманистический взгляд на человека с традиционным японским восприятием красоты и Природы, которое, к счастью, не было до конца истреблено. Должен тут же пояснить, что у профессора Ватанабэ была собственная концепция красоты и Природы, отличная от той, что изложена Кавабата в его лекции «Красотой Японии рожденный».

Способ, при помощи которого Япония пыталась построить современное государство, следуя модели Запада, был чреват катаклизмами. Отчасти противодействуя, но до определенной степени и считаясь с этим процессом, японская интеллигенция пыталась преодолеть разрыв между Западом и своей страной, причем сделать это, затрагивая самые глубокие уровни. Это не могло не оказаться тяжелейшей работой, родовыми муками, но мукам сопутствовала и бывшая через край радость. Исследования профессора Ватанабэ о Франсуа Рабле были поэтому одним из самых заметных и ценных достижений в японском интеллектуальном мире.

Ватанабэ учился в Париже перед Второй мировой войной. Когда он сказал своему научному руководителю о желании перевести Рабле на японский язык, выдающийся французский филолог старшего поколения так оценил притязания молодого японского ученого: «Не имеющий прецедентов опыт перевода на японский непереводаемого Рабле». Другой французский филолог сказал еще откровеннее, не скрывая, что он поражен: «Истинный дух Пантагрюэля». Но, вопреки этому скепсису, Ватанабэ сумел осуществить свой грандиозный план

в годы нищеты и бедствий, принесенных войной и американской оккупацией, а тем самым в меру своих творческих возможностей способствовал перенесению на почву Японии того времени, где господствовали потерянности и разброд, стиля жизни и образа мысли тех французских гуманистов, которые были предшественниками, современниками и последователями Франсуа Рабле.

И в жизни, и в творчестве я остаюсь учеником профессора Ватанабэ. Он оказал на меня решающее влияние в двух смыслах. Во-первых, речь идет о моем методе сочинения романов. По его переводу Рабле я понял тот принцип, который Михаил Бахтин называет образной системой «гротескного реализма», или смеховой народной культурой, то есть важность материальных и физических начал, соотношение между космосом, социумом и физическим миром, тесная соотнесенность смерти и устремленности к новому рождению, смех, который ниспровергает любую иерархичность.

Эта образная система позволила такому писателю, как я, родившемуся и выросшему в провинциальном, отдаленном от центра регионе провинциальной, отдаленной от центра страны – Японии, искать в литературе метод, являющийся универсальным. Опираясь на подобную трактовку творчества, я говорил об Азии не как о новой экономической силе, но только как о стране, соединяющей в себе неизбывную нищету с самыми разнообразными формами изобилия. Пользуясь старыми, известными, но до сей поры не омертвевшими метафорами, я ставлю себя в один ряд с писателями типа Ким Чи Ха из Кореи, Чон И и Му Чен из Китая. Для меня единство мировой литературы состоит в такого рода конкретно обозначенных связях. Я однажды принимал участие в голодовке с требованиями политической свободы для одного талантливого корейского поэта. Сейчас я глубоко озабочен судьбой тех одаренных китайских писателей, свобода которых ущемляется со времени событий на площади Тяньаньмынь.

А во-вторых, профессор Ватанабэ повлиял на меня своей приверженностью гуманистической идее. Я считаю эту идею квинтэссенцией Европы как живой целостности. Это та же самая идея, к которой все время возвращается Милан Кундера, толкуя о духе романа. Основываясь на тщательном изучении исторических источников, Ватанабэ создал несколько критико-биографических книг, в центре которых фигура Рабле, окруженная персонажами от Эразма до Себастьяна Кастеллона, а также женщины, связанные со двором Генриха IV, –

от королевы Маргариты до Габриэль Д'Эстре. Ватанабэ хотел таким способом научить японцев гуманизму, прививая им мысль о том, как важен дух терпимости, как уязвим человек перед лицом собственных предрассудков или им же созданных механизмов. Дух абсолютной чистоты перед собой побудил Ватанабэ привести замечание датского филолога Кристофера Ниропа: «Тот, кто не протестует против войны, становится соучастником войны». В своих устремлениях привить Японии гуманизм как главное завоевание западной мысли Ватанабэ не остановился, даже когда ему говорили о «не имеющей прецедентов попытке» и об «истинном духе Пантагрюэля».

Как человек, испытавший гуманистические влияния Ватанабэ, я вижу свой долг романиста в том, чтобы и те, кто выражает себя посредством слова, и их читатели сумели совладать с собственными страданиями и бедствиями своего времени и исцелить свои души от тяжелых ран. Я уже сказал, что чувствую в себе конфликт из-за соединения противоположных полюсов многосмысленности как японских черт. Мною было приложено много стараний, чтобы исцелиться от этих болей и обрести целостность посредством литературы. Мною приложено много стараний, чтобы избавить от этих болей моих японских сограждан, вернув целостность и им тоже.

Если позволите еще раз упомянуть об этом, мой умственно неполноценный сын Хикари был пробужден голосами птиц к восприятию музыки Баха и Моцарта и в конечном счете к созданию собственных произведений. Маленькие музыкальные фрагменты, которыми он начинал, отличались свежестью, радостью и сиянием. Они казались каплями росы на траве. Слово «невинность» включает отрицание «не» и понятие «вина», то есть значит: не имеющий, не знающий вины. Музыка Хикари в этом смысле была естественным душевным излиянием, запечатлевшим его невинность.

Чем больше произведений сочинял Хикари, тем отчетливее слышал я в них, не мог не расслышать «голос плача и мрака души». Для умственно неполноценного, как он, напряженные усилия, увенчавшиеся созданием музыки, то, что его «принцип будничной жизни» соотносился с постижением техники композиции и углублением осознанного начала, помогло ему обнаружить в глубинах собственного сознания мрак печали, которую он прежде был не в состоянии выразить словами.

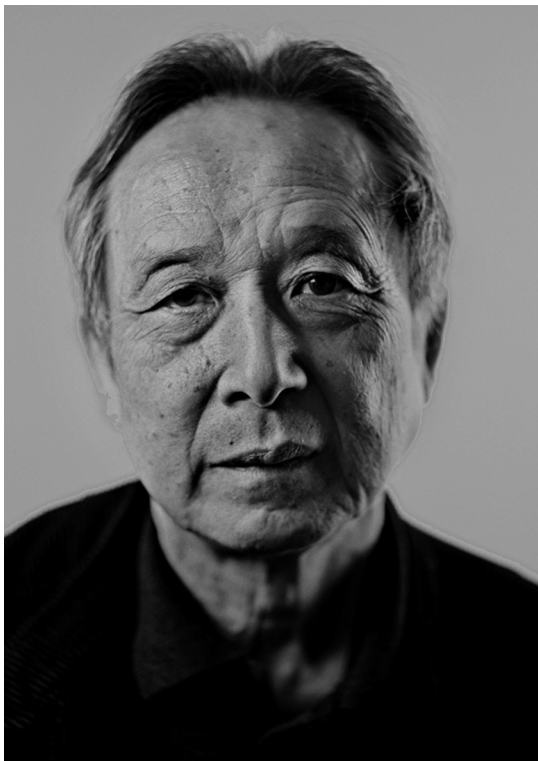
«Голос плача и мрака души» прекрасен, а передавая этот голос музыкой, Хикари исцеляется от своей мрачной печали: происходит

акт духовного выздоровления. Более того, его музыка воспринимается как способ исцеления, оздоровления и для тех, кто его слушает. Вот что дает мне основание для веры в верховную силу искусства.

Эта моя вера не является полностью доказательной. Однако «слабый человек», такой, как я, опираясь на свою недоказуемую веру, хотел бы «смирненно выносить изъяны и пороки», которые выявило XX столетие в результате чудовищного развития техники и коммуникаций. Как человек, ведущий провинциальное, маргинальное, далекое от магистрали существование, я пытаюсь обнаружить, как я могу что-нибудь сделать для излечения и примирения человечества, способствуя этому своей, как мне бы хотелось надеяться, непритязательной, однако достойной и гуманной деятельностью.

Перевод с английского Н. Старосельской

Д. Н. Воскресенский



ГАО СИН-ЦЗЯНЬ

Китай

Премия 2000 года

...за произведения общечеловеческой значимости, горькую ответственность и языковое мастерство, открывшее новые пути в китайской прозе и драматургии

В формулировке Нобелевского комитета о присуждении премии в 2000 г. китайскому писателю Гао Син-цзяню звучали, в частности, такие слова: «...за произведения общечеловеческой значимости (nerve of universal validity), горькую ответственность и языковое мастерство, открывшее новые пути в китайской прозе и драматургии». Это, в общем, верная, но далеко не полная характеристика Нобелевского лауреата, первого представителя китайской культуры, получившего эту престижную премию. На самом деле Гао Син-цзянь – личность несомненно более масштабная и многогранная, нежели данная ему характеристика. Гао не только прозаик и драматург (впрочем, приоритеты в его творчестве различны, о чем он сам и пишет), но еще и теоретик искусства и эстетик (он автор эссе и статей о китайской и европейской литературе, театре и драматургии, а также современной живописи), режиссер и постановщик своих пьес. В Европе он известен и как оригинальный художник, владеющий своеобразным стилем живописного письма. Во многих своих высказываниях и работах (интервью и предисловиях) Гао выступает как человек глубоко мыслящий, затрагивающий различные проблемы морально-этического и философского характера. Одной из важных особенностей его творческой деятельности является, в частности, желание и стремление понять то общее, что связывает культуры Востока и Запада, и те особенности, которые составляют их специфику. Неудивительно, что в его драматургии и прозе можно заметить черты западного модернизма (сюрреализма, абсурдизма) и восточных культур (например, художественные особенности, свойственные китайской драме *цзинцзюй* или японским театрам Кабуки и Но), а в живописи – элементы эстетики даосизма и чань-буддизма, сочетающиеся с западным абстракционизмом, и т.д.

Формирование творческой личности

Выросший в Китае и сформировавшийся как творческая личность в 70–80-е гг. XX в., Гао Син-цзянь впитал богатейшую культуру не только своей страны, но и культуру Запада, что стало основой его жизненной философии и художественного творчества. Он интересен и как личность, последовательно и твердо отстаивающая свои взгляды на творчество и различные стороны общественной жизни. С его взглядами можно не соглашаться, можно спорить или вовсе не принимать их, но нельзя не уважать за присущую им искренность: они идут из глубины души, они выстраданы писателем. Вряд ли случайны слова из нобелевской характеристики – «горькая ответственность» за жизнь человека в этом мире и в обществе себе подобных.

Гао Син-цзянь родился в 1940 г. в г. Ганьчжоу пров. Цзянси – в той части Китая, где природные красоты (горы Лушань – место резиденции китайских вождей, знаменитое Девятиречье – Цзюцзянь), исторические достопримечательности (мемориалы, связанные с именем великого поэта древности Тао Юань-мина) и центры народных ремесел, например керамического искусства (Цзиндэ-чжэнь), удивительным образом сочетались с местами революционных движений и восстаний (центральный город провинции – Наньчан, горы Цзиньганшань, воспетые в революционной литературе). Богатые исторические традиции отразились в культуре этого края, в самой жизни людей. Гао как житель этих мест впитал эти традиции, тем более что родился в интеллигентной семье, где их чтили и уважали. В своих интервью 80–90-х гг. он не раз говорил о своей семье, которая действительно дала ему очень много. Особенно часто он вспоминал свою мать, которой впоследствии посвятил рассказ-эссе. В 1987 г. он рассказывал своему другу – актеру и режиссеру Ма Шоу-пэну:

«Она [мать] училась в средней школе при американской духовной миссии. Отец, хотя и принадлежал к мелкой интеллигенции (он был скромным банковским служащим), тоже получил современное образование. В доме царил демократический дух. Я никогда не испытывал давления главы семейства, что обычно наблюдается в китайских семьях. В детстве моя мать постоянно играла со мной и младшим братом, в доме часто устраивались спектакли, причем единственным зрителем оказывался мой отец. Помню, как после победы в [анти-японской] войне мы приехали в Наньчан и мать повела меня в театр на пьесу, которую ставили студенты самодеятельной труппы. Пьеса

называлась “Берегись горячей свечи”. Можно сказать, с этого началось мое театральное образование»¹⁰¹.

Своим будущим занятиям драматургией и театром он также обязан своей семье. Вот его слова:

«Мое увлечение театром неразрывно связано с моей матерью. В молодости она сама любила выступать на сцене. Например, в пору антияпонской войны она участвовала в деятельности организации [т.е. труппы] “Спасение Родины”, играла в пьесах “Положи свою плеть” и “Певица, оказавшаяся под Железной пятой”. Она перестала этим заниматься лишь после своего замужества, потому что отец был против ее участия в политической деятельности»¹⁰².

Детство писателя прошло в годы войны и в пору социальных неурядиц (гражданской войны) 1945–1949 гг. В это время пров. Цзянси не миновали общественные беспорядки, политические конфликты и хаос. Многие учебные учреждения (институты, школы) в эти годы бездействовали или находились в весьма плачевном состоянии. Будущему писателю пришлось заниматься дома под руководством матери – женщины образованной, любящей литературу, знакомой с западноевропейской культурой. Именно она пробудила интерес у сына к литературе. В «слове благодарности» при получении Нобелевской премии Гао Син-цзянь, обращаясь к королю Швеции, в частности, сказал: «Человек, который сейчас здесь перед вами, вспоминает, что, когда ему было 8 лет, мать посоветовала ему вести дневник и тогда он начал писать, продолжая это делать и в зрелые годы». В 1994 г. в интервью французскому журналисту, вспоминая свое детство, Гао сказал:

«В те годы китайское общество находилось в состоянии брожения (*дун-дан*), жизнь была беспокойной. Я не ходил в школу, и мать учила меня читать и писать. Уже в детстве я прочитал много книг и научился вести дневник, что стало привычкой уже в 10 лет. Мой двоюродный дядя как-то увидел запись в моем дневнике (о следах на снегу) и сказал родителям, что мальчик станет писателем. Эти слова произвели на меня впечатление»¹⁰³.

¹⁰¹ Цзинхуа этань (Вечерние беседы в столице). – Дуй и чжун сяньдай сицзюйды чжуйцю (В поисках современного театра). Пекин, 1988, с. 229.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Гао Син-цзянь. Мэйю чжуи (Без «измов»). Тайбэй, 2001, с. 62. Далее повторных ссылок на то или иное произведение Гао Син-цзяня дается только его русский перевод, а имя автора и китайское название опускаются.

Привычка вести дневник, несомненно, сказалась в будущем при создании Гао своей эссеистической (почти мемуарной) прозы, в которой отражена жизнь автора и его думы.

Он вспоминал, что свой первый рассказ написал тоже в 10 лет, причем сюжет рассказа удивительно напоминал фабулу романа Дефо «Робинзон Крузо», с которым мальчик к этому времени был уже знаком. Гао даже проиллюстрировал свой рассказ и был так рад ему, что «заперся в своей комнате, пребывая на вершине блаженства». А впоследствии, в годы политических кампаний 50-х гг. и во времена «культурной революции», он бережно хранил свой «литературный шедевр» и прятал его от глаз хунвэйбинов.

Первыми читателями литературных опусов Гао были его родители. «Две самые ранние пьесы, которые я написал в институте, – вспоминал он, – прочитала моя мать, она же посоветовала мне заняться драматургией. Вот только, к сожалению, она так и не увидела моих пьес на сцене».

В 1957 г. Гао успешно закончил среднюю школу при Цзинлинском университете в г. Нанкине (*Цзинлин* ‘золотой холм’ – одно из образных названий древнего города), не бросая при этом свои литературные опыты. «Начав с детских сказок и стихов, я потом перешел к рассказам и пьесам, при этом удостоился похвалы своих учителей-словесников. Один из них отметил “крепкую силу кисти”». После Нанкина пришла пора учиться в столичном Институте иностранных языков на французском отделении. Пекинский иняз в 50-е гг. (как, впрочем, и сейчас) – одно из лучших учебных заведений Китая, где студенты приобщаются к основам мировой культуры. В нем прекрасно поставлены преподавание иностранных языков и общая культурная подготовка студентов. Так, в 50-е гг. и даже не слишком спокойные 60-е очень сильной была русистика, которую тогда осваивали будущие известные ученые и переводчики. Не случайно Гао Синцзянь, изучавший в ту пору язык и культуру Франции, прекрасно знает также русскую литературу: прозу (начиная с Толстого, Достоевского и кончая Набоковым и Солженицыным), драматургию и театр (Чехова, Станиславского, Мейерхольда). В институте Гао погрузился в мир книг китайских и зарубежных авторов, русских классиков и советских писателей. В беседе с Ма Шоу-пэном он вспоминает:

«К пятому курсу института я, кажется, прочитал все книги древности и современности известных китайских и западных авторов, которые хранились в институтской библиотеке. Как-то всего за одну

неделю я перечитал 52 пьесы, начиная от Эврипида и Аристофана и кончая Бернардом Шоу. К разным писателям у меня, разумеется, разное отношение. К примеру, пьесы советского драматурга Корнейчука я просмотрел чуть ли не за один день; меня интересовало, что он пишет, в частности сюжеты его пьес, как они подаются, и все прочее. Что до произведений Шекспира и Чехова, то я их читал многократно и в разное время»¹⁰⁴.

Мировая классика в лице ее наиболее видных представителей стала для писателя темой, к которой он часто обращался в своем творчестве, и неким образцом для подражания. Даже в сложные годы Гао удалось познакомиться с произведениями малоизвестных в ту пору (а впоследствии запрещенных) авторов: Пруста, Джойса, Кафки и др.¹⁰⁵ Пожалуй, в то время его больше всего интересовала драматургия, поэтому среди китайских авторов в его мемуарной эссеистике можно встретить имена Цао Юя (драма «Гроза»), Го Мо-жо (пьеса «Цюй Юань»), Лао Шэ (пьеса «Чайная») и пр. Из западных классиков-драматургов Гао неоднократно упоминает Шекспира, Шиллера, Ибсена (необычайно популярного в Китае еще в 1920-х гг.), Мориса Метерлинка, Оскара Уайльда, Бернарда Шоу и др.

Еще одна область знаний привлекла внимание молодого писателя. Это восточная и западная философия. «В институте кроме литературных произведений я прочитал много книг по философии. Меня мучил вопрос, почему я живу, в чем смысл жизни. Литература заставляла меня страдать, и я искал ответы в философии». Неудивительно, что одной из книг, которые он перечитывал, был гётевский «Фауст» с его загадками человеческого бытия. Впоследствии экзистенциально-философские темы постоянно затрагивались Гао в его произведениях – как романах, так и драмах. В числе авторов, которые его интересовали в то время, были, конечно, Ницше и Фрейд (их много переводили в Китае в 20–30-е гг.), а позднее – представители западной философско-культурологической и эстетической мысли: Сартр, Камю, Ролан Барт и др. Интерес к философским проблемам, однако, несколько не умалял художественных достоинств литературных произведений писателя. Впоследствии же Гао не раз заявлял,

¹⁰⁴ Вечерние беседы в столице, с. 233.

¹⁰⁵ О переводах (доступных и малодоступных) западной литературы в 50-е гг. пишет известный поэт Бэй Дао, в настоящее время живущий за рубежом. См.: Bei Dao. Translation Style: A Quiet Revolution. – Inside Out: Modernism and Postmodernism in Literary Culture. Aarhus Univ., 1993.

что смешивать художественную литературу с философией (как это порой делается на Западе) не следует и что одной из бед современной (модернистской) литературы является ее «научообразность», которая лишь разрушает художественную основу творчества.

В годы учебы в институте и работая позже в издательстве «Международная книга», Гао активно пишет, пробуя себя в самых разных жанрах. По его словам, это был роман, пьесы, очерки, стихи. Однако уже в 50-е гг. писать то, что выходило за рамки идеологических схем и штампов, становилось все более опасным. В стране развернулась широкая кампания «борьбы против правых» (помещиков, буржуазии, «мелкобуржуазной интеллигенции», подверженной западным влияниям). Во время одной из кампаний («борьба против четырех старых») Гао был вынужден уничтожить значительную часть своих рукописей и даже сжечь фотографию матери, на которой она была изображена в «чудесном длинном платье (*ципао*), расшитом цветами», поскольку, если бы фотография попала в руки беснующихся молодых маоистов, она стала бы вещественным доказательством крайней буржуазности и неблагонадежности семьи Гао¹⁰⁶. Именно тогда подверглись идеологическим нападкам один из лучших поэтов Ай Цин, литературовед Фэн Сюэ-фэн, известный ученый Юй Пин-бо, профессор Пекинского университета Линь Гэн и многие другие деятели культуры, особенно те, кто когда-то учился на Западе¹⁰⁷. В числе пострадавших были и молодые, но ставшие в ту пору уже известными литераторы Ван Мэн и Бай Хуа. Как и многие другие, Гао в те годы писал с опаской, фактически никому не показывая свои произведения и не слишком уповая на их публикацию. Наверное, именно тогда у него родилась мысль «удалиться» или «отстраниться» (*тао-ли/таован* ‘бегство’) от общества, которая со временем стала его жизненным принципом.

В 60-е гг. политическая атмосфера в стране еще более сгустилась: борьба против «заблудших» и инакомыслящих («правых») обострилась. Страна вступала в полосу «культурной революции». В одном из

¹⁰⁶ Подобные попытки избавиться от «опасных вещдоков» были обычным явлением в те годы. Китайская писательница Анчи Мин, живущая за рубежом, в своем романе описывает точно такой же случай: дочь сжигает фотографии матери, вышедшей замуж за иностранца. См.: Анчи Мин. Отверженные (в оригинале «Wild Ginger»). М., 2007.

¹⁰⁷ Эта тема подробно раскрывается в кн.: Маркова С. Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века. М., 2004.

своих интервью Гао, обыгрывая семантику слова *гэмин* ‘революция’, назвал ее «пресечением жизни культуры» (так можно перевести два иероглифа *гэ* и *мин*). С началом «культрева» Гао Син-цзяня, как и тысячи других интеллигентов разных возрастов, направили в деревню на «перевоспитание», или «идеологическую перековку», в так называемые «школы 7 мая» (*ганьсяо*) либо в крестьянские коммуны. Случайно Гао попал в родную провинцию. «Нас из Пекина отправили в разные места горного района Цзянси. Кажется, с Цзянси я был связан судьбой», – рассказывал впоследствии писатель. «Школа 7 мая» считалась в известной мере более привилегированным местом, чем «коровник» (*нюпэн*), но на самом деле они мало чем отличались друг от друга. Приходилось вставать в четыре утра и «отправляться в поле срезать заливной рис»:

«Тогда я думал лишь об одном – как избавиться от *ганьсяо*. Жили мы в настоящем коровнике. Убрав навоз, посыпали пол свежей землей, а сверху – известью. Спали на общих деревянных нарах, причем каждый имел лишь свои 40 см ложа. При температуре 43° мы продолжали работать в поле, стоя в воде. Крестьяне считали нас сумасшедшими. А после трудового дня надо было еще участвовать в классовой борьбе (писатель использует слово *чжуа* ‘хватать’, здесь в смысле: тащить провинившегося на судилище. – Д. В.). Да, в то время я действительно только и думал, как избавиться от *ганьсяо*. Уж лучше оказаться в отрядах, которые работают в горах»¹⁰⁸.

После Цзянси Гао попал в деревню, которая находилась в горах соседней провинции Хунань. Здесь он пробыл не меньше четырех лет. Несмотря на чудовищные условия жизни (впоследствии он описал их, например, в рассказе «Надо непременно выжить»), Гао старался выкроить время, чтобы украдкой писать. Он сочинял роман (рукопись первого тома, по его словам, имела 300 тыс. знаков, то есть примерно 30 печатных листов) и поэму, которые не сохранились.

«По моему плану я должен был написать пять томов. Писать я собирался о современной действительности – той обнаженной реальности, которую я видел во времена “культурной революции”, о тех событиях, которые происходили вокруг меня. Надо было хорошенько подумать, как спрятать рукопись. И вот тогда в глиняном полу дома я вырыл яму, насыпал туда немного извести, чтобы избавиться от

¹⁰⁸ Вечерние беседы в столице, с. 230.

сырости, завернул рукопись в полиэтиленовый пакет, опустил его в яму, засыпал землей, а сверху водрузил глиняный чан»¹⁰⁹.

То же приходилось проделывать и многим-многим представителям интеллигенции, старавшимся хоть что-то сохранить из своего творчества¹¹⁰. Но рукописи Гао Син-цзяну сберечь так и не удалось: уже в конце «культурной революции» ему пришлось их все (или почти все) уничтожить. Впоследствии он говорил, что все уничтоженные рукописи (пьесы, роман, рассказы, поэма, статьи о проблемах литературного творчества и об эстетике, а также дневники) весили не меньше 50 цзиней, то есть более 25 кг. Разумеется, это была большая потеря как для самого писателя, так и для китайской культуры. Однако сам автор относился к своим бедам довольно стоически и философски: «Я не жалею о том, что со мной произошло. Все это принесло пользу, было закалкой для моего будущего творчества. Теперь я не нуждаюсь в том, чтобы кто-то мне говорил, что такое жизнь». И вспоминал судьбу Достоевского, который продолжал писать в сибирской ссылке. «Освободившись от тюрьмы, он осознал смысл жизни, чувствуя каждое ее мгновение, и написал еще очень много». Гао объяснял это состояние так: «Он [Достоевский] ощущал потребность писать», а это все равно, что «видеть сон – сновидение о полной реальности, которую не всегда осознаешь в действительности». Человек находится в состоянии постоянного бегства от самого себя¹¹¹. Таким образом, «перевоспитание» в деревне, то есть фактически ссылка, у Гао вписывается в своеобразную концепцию познания бытия и обретения «духовного просветления» через жизненные невзгоды.

Годы «культрева» действительно были для многих тысяч людей «жизненной школой» – разумеется, негативной и драматической: пребывание в ней для многих закончилось трагически. В самом начале «культрева» покончил с собой замечательный писатель Лао Шэ, погиб крупный прозаик Чжао Шу-ли, добровольно ушли из жизни литератор-переводчик Фу Лэй и его жена. А у тех, кто выжил, на всю жизнь в душе осталась неизлечимая рана. В конце своей жизни об

¹⁰⁹ Без «измов», с. 65.

¹¹⁰ Во время разгула хунвэйбиновской стихии крупнейший китайский писатель Лао Шэ, по словам его сына Шу И, прятал рукописи в сливном бачке. См.: Шу И. Последние два дня Лао Шэ. – Китайские метаморфозы: Современная китайская художественная проза и эссеистика. Сост., отв. ред. Д. Н. Воскресенский. М., 2007.

¹¹¹ Без «измов», с. 66.

этих годах с горечью вспоминал старейший писатель Ба Цзинь, пострадавший в годы лихолетья (он был близко знаком с Гао Син-цзянем, вместе они были во Франции в составе китайской писательской делегации)¹¹². Для самого Гао эти годы были особенно драматичными: трагически погибла его мать. Истощенная от постоянного недоедания и тяжелобольная, она, потеряв сознание, утонула. Примерно в эти же годы умер (при не вполне ясных обстоятельствах) его дядя, который, напомним, увидел в 10-летнем Гао будущего писателя. Смерть близких людей была для него огромной утратой.

Ранняя проза. Поиски своего творческого пути

События 50–70-х гг. не могли не отразиться на взглядах Гао и на содержании его творчества. Во всяком случае, многие его произведения (в основном прозаические), написанные после 70-х гг., то есть сразу после «культрева», запечатлели увиденное и пережитое. Прежде всего назовем две его крупные повести: «Звезды в холодной ночи» (1980) и «Голубок по имени Красный Ключ» (1981). Первая была опубликована в кантонском (гуанчжоуском) журнале «Хуачэн» («Город цветов»), вторая – в шанхайском журнале «Шоухо» («Урожай»), затем в пекинском журнале «Шиюэ» («Октябрь»). В 80-е гг. Гао написал много рассказов, которые впоследствии вошли в сборник его малой прозы под названием «Удочка для моего деда» (Тайбэй, 1989). В послесловии к книге, куда вошли две названные выше повести, Гао пишет о чувствах, которые испытали те, кто пережил «культурную революцию»:

«Люди моего поколения вышли из эпохи страданий, а потому несут на своем теле рубцы и раны. Дело, однако, не только в этих шрамах. Даже тот, кто, попав в эту чудовищную смуту и бойню, не получил таких ран, возможно, воспринял все это особенно остро. От ран человек начинает стонать, но людей с такой хрупкой нервной системой, возможно, было не так уж и много, у большинства же людей раны уже зарубцевались или зажили не полностью. Этим людям пришлось строить свою новую жизнь. Я был одним из тех, кто принадлежал к этому большинству. Таковы и герои обеих моих повестей»¹¹³.

¹¹² См.: Ба Цзинь. Из книги «Мои воспоминания». – Китайские метаморфозы...

¹¹³ Гао Син-цзянь. Юджи гэцзы цзяо хунчуньр (Голубок по имени Красный Ключ). Пекин, 1984, с. 338 (послесловие).

Например, старый революционер (из повести «Звезды в холодной ночи») в своем дневнике, оставшемся после его смерти, описывает свою жизнь, начиная с 1967 г. (разгар лихолетья) по 1976-й (год смерти Чжоу Энь-лая и Мао Цзэ-дуна), то есть почти за десять лет «культрева», – жизнь человека, испытавшего на себе всю тяжесть ноши ярлыков «правый элемент» и «каппурист» (идуший по капиталистическому пути – *цзоуцзынай*) и скончавшегося оттого, что ему с его подмоченной репутацией не разрешили лечиться в приличной больнице. Автор не указывает имя героя, тем самым обобщая этот образ. Дневник (он довольно краткий, что вполне понятно) сопровождается подробными комментариями рассказчика (автора), который воссоздает события в стране по дням. В конце повести он делает важное замечание: «Если я изобразил его как весьма милого, доброго и благородного старикана, то это не вполне верно по отношению к умершему. Совершенно ясно, что, когда он был жив, он, конечно, не забывал о тех преследованиях, которые обрушились на него. В старых Освобожденных районах ходила такая поговорка: “Посади тыкву – получишь тыкву, посади бобы – получишь бобы. Кто взрастил злобу и ненависть, тот их и пожнет”. Пожалуй, более справедливых слов не найдешь. Стоит ли объяснять смысл дневника покойного или вид его порванной одежды?!»¹¹⁴.

В повести «Голубок...» говорится о судьбе молодых людей (трое юношей и три девушки), жизнь которых в те смутные годы и после них сложилась по-разному. Однако политические кампании коснулись каждого из них. Романтика юности довольно быстро столкнулась с реальностью, когда последовали обвинения в буржуазности, критика за участие в «Клубе (Кружке) Пётефи», публичные идеологические порки¹¹⁵. Для некоторых героев повести все это закончилось смертью или тюрьмой, а тот, кто выжил, будет помнить те годы всю жизнь.

Большинство рассказов также затрагивают тему человеческих судеб в период 50–70-х гг. Многие из них (если говорить о содержании) можно было бы отнести к так называемой «литературе шрамов» (популярной в конце 70-х – начале 80-х гг.), носящей ярко выраженный обличительный характер, если бы не одна особенность – весьма спокойное, как бы нейтральное повествование, порой даже не ли-

¹¹⁴ Там же, с. 333.

¹¹⁵ См.: Маркова С. Д. Китайская интеллигенция..., разд. 6 и 7.

шенное некоего юмора. Автор не слишком акцентирует внимание на внешних, довольно мрачных сторонах бытия, а прежде всего старается передать внутренний мир своих героев. Заметим, что примерно в том же ключе изображается действительность в психологических рассказах современника Гао Син-цзяня – писателя Ван Мэна, который прибегает к новому приему в китайской литературе того времени – «поток сознания».

Впрочем, в повестях и рассказах Гао реальность не теряет своих истинных очертаний. Так, оба героя из рассказа «Друзья» вспоминают свои злоключения во времена «культрева». Они встречаются после 13-летней разлуки и рассказывают о своих «хождениях по мукам» (не случайно здесь упоминается роман Алексея Толстого, с героями которого как бы сравниваются «друзья» с их жизненными передрягами). Рассказчик (подразумевается сам автор – «я») вспоминает, что, находясь в годы «перевоспитания» в глубинке, ему все-таки удавалось писать (понятно, что тайно), однако написанное все же пришлось сжечь (как когда-то и самому автору). Он рассказывает также, как фотографировал протестную демонстрацию на площади Тяньаньмэнь в 1976 г., стихийно возникшую, когда умер премьер Чжоу¹¹⁶, и потом прятал снимки в яме, и т.д. Его приятель, в свою очередь, поведал свою историю жизни: за «черные связи» (дядя в Америке) и якобы контрреволюционную деятельность его отправили в «коровник», а потом за все прегрешения повели на расстрел:

«...Меня допросили, перечислили мои преступления и приговорили к смертной казни. Исполнение ее предполагалось провести немедленно. Я услышал, как щелкнули затворы винтовок. Потом меня прижали к земле и, запрокинув голову вверх, зачитали [и показали] приговор о расстреле, при этом спросили, узнаю ли я в нем свое имя. Я, понятно, узнал: ведь возле моего имени стояла красная точка и такой же красный крючок – подобные знаки ставились на приговорах, вывешенных на воротах суда»¹¹⁷.

Оказывается, это была лишь инсценировка казни «врага» (своеобразный акт устрашения), однако сцена расстрела не была от этого менее зловещей. Ведь в ту пору любого человека вполне могли «рас-

¹¹⁶ Этим событиям в свое время было посвящено множество стихов, большая часть которых содержала скрытый протест против политических репрессий в стране. Впоследствии они были опубликованы и вышли отдельной книгой.

¹¹⁷ Гао Син-цзянь. Гэйво лаое май юйгань (Удочка для моего деда). Тайбэй, 2001, с. 28.

стрелять во имя революции» и других «высоких целей». Время рассказа, казалось бы, отдалилось от той эпохи, но для друзей та реальность все время стояла перед глазами.

«Сама смерть не страшна, но остается чувство какой-то горечи, – сказал он. – Мне связали за спиной руки, глаза завязали шарфом, втокнули в грузовик, и какое-то время мы куда-то ехали, потом меня спустили на землю, стали допрашивать: признаешь ли ты себя спецагентом (*тэ-у*) – даем тебе минуту на размышление... По правде говоря, я не испытывал страха, но почувствовал, как заколотилось сердце, а майка на спине будто стала ледяной. Раздался выстрел – я упал, голова моя гудела, наверное, попали в голову. Какое-то время я лежал, прижавшись к влажной глинистой земле. Догадайся, о чем я тогда думал?»¹¹⁸

Приятель вспоминал о годах их юности, когда они оба увлекались музыкой и однажды слушали скрипичный концерт Мендельсона. Но вскоре все изменилось: оба оказались в «дальних краях» (*вайди*), а во время одной из кампаний («борьба против четырех старых») родственники уничтожили опасные «вещдоки», в том числе и музыкальные записи. Друзья остались живы, а приятель, переживший «расстрел», даже не потерял чувство юмора: «Прошло 13 лет, а ты все такой же: то и дело хохочешь, что-то оживленно рассказываешь, твое остроумие и способность шутить со временем ничуть не ослабли. Правда, в твоём смехе чувствуется какая-то внутренняя горечь». Рассказ заканчивается вроде бы и оптимистично, но после его прочтения остается некоторое ощущение утраты. «А все-таки как хороша жизнь, а! Ты вдруг остановился и посмотрел на меня – уже без смеха»¹¹⁹.

Жизненные драмы в той или иной степени присутствуют почти во всех рассказах этого периода. Очень сильным эмоциональным накалом отличается произведение «Ты должен обязательно выжить», в котором под «ты» подразумевается сам автор. Герой рассказа Фан «перевоспитывается» в «школе 7 мая» и даже становится там командиром отделения (*баньчжан*), причем под его началом находятся самые разные люди с клеймом «контрреволюционер», «каппутист» или «правый элемент», хотя некоторые из них (например, старый Сун) когда-то занимали высокие посты, а Сун даже партизанил и жил в

¹¹⁸ Там же, с. 29.

¹¹⁹ Там же, с. 35.

Яньани. Сейчас все они *лаогайфани* (преступники на трудовом перевоспитании), у каждого за плечами своя прошлая жизнь, которую он здесь вспоминает. Фан переживает из-за любимой девушки Шуцзюань, отец которой, оказавшись объектом преследования «Отряда диктатуры» (*чжуаньчжэн дуи*) из-за своего «классового происхождения», попал в заключение. Старый партиец Сун терпит страдания уже не из-за своего происхождения, а из-за «отклонений от линии партии» (его судьба примерно такая же, как и у героя из повести «Звезды в холодной ночи»). Сун умирает, не дождавшись врача, а лагерный начальник Лу, по вине которого произошла смерть, суетится, делая вид, что переживает из-за кончины «старого революционера». Умение заострить внимание на отдельных психологических чертах и нюансах в поведении героев – заслуга автора этого и многих других рассказов 80-х гг.

Рассказы этого периода, как правило, написаны в реалистической манере, характерной для китайской литературы последних десятилетий. Но все же в них, а также в двух названных выше повестях можно видеть желание автора отойти от стереотипной, прямолинейной (тем более идеологизированной) манеры повествования, то есть его стремление к новым художественным приемам, свойственным современной литературе: монологической речи, символике в изображении действительности, своеобразному «многоголосию» и т.д. Вот что писал Гао: «...я использовал два разных приема. В повести “Звезды в холодной ночи” повествование идет под одним углом зрения. “Я” рассказчика, т.е. молодого человека, наблюдает за жизнью старого революционера в последние десять лет перед его смертью. Поэтому “он”, т.е. “я” не рассказчика, из-за того что он чего-то не знает, не может стать фигурой всезнающего и всемогущего рассказчика и тем самым завоевать доверие у читателя. В другой повести, “Голубок по имени Красный Ключ”, я использовал другой прием: там – разные углы зрения повествователя и шести персонажей, из-за чего слова “его” и “их” переплетаются между собой, а порой даже накладываются друг на друга, что напоминает полифонию в музыке»¹²⁰.

Эти художественные приемы, но уже в расширенном виде, писатель использует в своих последующих произведениях.

Среди рассказов 80-х гг. есть небольшие произведения, напоминающие художественные миниатюры, в которых по ходу действия

¹²⁰ Голубок по имени Красный Ключ, с. 337 (послесловие).

читатель видит новые не только лирические нотки, но и полные драматизма факты жизни. В небольшом рассказе 1982 г. «Дождь, снег и прочее» (впоследствии был преобразован в мини-пьесу «Укрывшиеся под дождем») лирический герой, гуляя по парку, забежал в заброшенный сарай, спасаясь от неожиданно хлынувшего дождя. Там он слышит разговор двух девушек, попавших сюда по той же причине. Юные, беззаботные создания о чем-то болтают, и кажется, их ничто не тревожит, даже этот внезапно хлынувший дождь. Они любят каплями дождя, однако у каждой из них при этом возникают разные ассоциации, связанные с различным ощущением мира. Одна вдруг вспоминает художника Модильяни, который, оказывается, очень любил дождливую погоду: «Этот художник был просто психом. Он ходил под проливным дождем совсем один по морской отмели. Раскинув руки и обратив лицо к небу, он глубоко дышал, словно хотел, чтобы дождь его отмыл. Мне кажется, он испытывал огромную тоску, которую не мог выразить в своих картинах, хотя очень к этому стремился». Неожиданно в разговоре девушек появляются новые нотки. Одна из подруг говорит: «Я особенно люблю необъятную пустынную равнину, мне хочется здесь кричать во все горло, шуметь, а то даже и плакать... она прекрасна— кругом дикие травы... веет грустью...» У другой девушки возникают иные ассоциации: «Хотя я и не видела восход солнца в Желтых горах (Хуаншань) и не была у моря, зато я наблюдала восход, когда была с мамой в *ганьсяо*. Солнце поднималось над высоким холмом, а на склоне холма в это время кого-то расстреливали, но мне тогда казалось все вокруг таким красивым...»

Подобные сюжетные повороты (они часто приобретают символическую окраску) характерны уже для ранней прозы Гао Син-цзяня. В данном рассказе мимолетная смена разговора меняет всю атмосферу повествования. Девушки говорят о красоте окружающей природы, красоте чувств, о семье, о силе любви, такой как у Ромео и Джульетты, о человеческой страсти, как у Отелло («У Отелло тоже была любовь, хотя и трагическая»), и т.д. Их беседа от наивной девичьей болтовни постепенно переходит к серьезному разговору о смысле жизни, о ее неизбежных конфликтах. Фактически этот разговор юных героинь переходит в плоскость размышлений самого автора («ты»), который как бы наблюдает за происходящим со стороны. Разговор о «дожде и снеге» сам собой превращается в своеобразный монолог автора, отражающий его раздумья:

«А сам ты любишь дождь? А снег? А чистое сияние луны? Тебе нравится, что она похожа на сон? А ведь сон вовсе не чист. Да и сны вот этих двух девиц так ли всегда приятны, как симпатичны они сами? Нет, в жизни не все так прекрасно! В ней есть горести и боль, есть погоня за чем-то, порой ты обретаешь счастье, если сумел победить несчастье... А дождь все строчит, бесшумно и тихо, смывая пыль, которой покрыт этот мир»¹²¹.

Примеры подобного изложения сюжета, внесение в него раздумий героев или самого автора, философский подход к разным сторонам бытия – все это можно наблюдать уже в ранней прозе Гао Син-цзяня. Этим (то есть своими размышлениями и психологизмом) проза Гао заметно отличается от предшествующей прозы, которая развивалась по иным идейным и эстетическим законам усредненного и унылого детерминизма. Художественные принципы, которыми руководствуется писатель (осмысленно или интуитивно), безусловно близки современной западной прозе, которую (как и вообще западную культуру) он хорошо знал. Не случайны поэтому порой мимолетные упоминания европейских имен (Модильяни, Мендельсон и др.) или имен героев западноевропейской литературы (Отелло, Ромео, Джульетта). Писатель как бы намеренно приближает свой стиль повествования к характеру изображения явлений жизни в произведениях мировой литературы.

К 80-м гг., когда Гао в полной мере проявил себя как разносторонний и талантливый писатель (что отмечала не слишком зашоренная критика), определились и его эстетические взгляды, которые, впрочем, он сформулировал для себя еще раньше (напомним о вынужденно уничтоженной им работе по эстетике) и которые пытался реализовать в своем творчестве.

В начале 80-х гг. Гао выступает и как своеобразный теоретик литературы, который стремится осмыслить процесс развития китайской литературы и наметить ее дальнейшие пути. Прежде всего следует назвать его небольшую, но принципиально важную для того времени работу «Предварительные разыскания в области мастерства современной прозы» (1980). В 1983 г. были опубликованы эссе и статьи об общих проблемах литературного творчества: «О связи современной прозы с читателем», «Поговорим о “холодной лирике” и антилирике», «О взглядах на театр». Все эти теоретические и публицистиче-

¹²¹ Удочка для моего деда, с. 83.

ские работы обосновывали необходимость поиска новых путей в искусстве. Характерно, что большинство из них было опубликовано не в центральной прессе, а на периферии – в провинциях Сычуань, Хэнань, Гуандун.

«Предварительные разыскания...» вызвали особенно жаркие споры на страницах китайской прессы. Впервые напечатанные в 1980 г. в уже упоминавшемся журнале «Хуачэн», в следующем году они были выпущены издательством журнала отдельной книгой, что способствовало популярности этой работы Гао. После ее публикации развернулась широкая дискуссия по разным вопросам художественного творчества в постмаоистский период. В центре обсуждения стояли, например, следующие проблемы: соотношение реализма и модернизма, роль и место в литературе различных художественных методов, использование новых приемов современной эстетики. Поисками новых путей развития литературы в ту пору занимались многие писатели, в частности Ван Мэн, Чжан Цзе, Мо Янь, поэт Бэй Дао. В числе этих «ищущих» был и Гао Син-цзянь, который сформулировал многие свои принципы в упомянутой книге. Он говорил о ней:

«Когда в 1981 г. появилась книга “Предварительные разыскания...”, в литературных кругах тут же возникла большая волна [откликов]. Это свидетельствовало о том, что у людей появился к этому интерес, они выразили свою горячую поддержку. Теперь я мог с большим успехом публиковать свою прозу. Трудно было предположить, что мною заинтересуются даже театры»¹²².

В работе Гао обращается внимание на принципиально важные вопросы литературной эстетики и художественного творчества, для того времени довольно непривычные (а для многих ортодоксов просто неприемлемые). Говоря, например, о соотношении «идейности» (*сысянсин*) и «художественности» (*ишусин*), Гао отстаивает приоритет второго принципа. Литературовед Е Цзюнь-цзянь в предисловии к книге Гао пишет, что, по Гао Син-цзяню, *ишусин* (то есть искусство как таковое) должно у любого автора занимать «основное место», ибо «писатель не ремесленник – он сочетает в себе качества философа-мыслителя, политического деятеля и поэта». Объясняя положения «Предварительных разысканий...», этот критик говорит, что, поскольку литература находится в постоянном развитии, она должна

¹²² Гао Син-цзянь. Сяньдай сяошо цзицяоды чутань (Предварительные разыскания в области мастерства современной прозы). Гуанчжоу, 1981, с. 7.

обогащаться новыми формами и художественными идеями. Однако современная китайская проза как бы застыла в своем развитии, она не достигает высот западной литературы (в лице, например, Бальзака и Диккенса). Поэтому Гао Син-цзянь совершенно прав, продолжает Е Цзюнь-цзянь, когда подчеркивает важность именно «способов изображения» и «мастерства».

Литературные ретрограды встретили книгу Гао в штыки, однако скоро оказалось (и сама жизнь показала), что Гао был прав. 80-е гг. стали для многих людей творчества временем активных поисков новых идей и форм в области не только литературы и искусства, но – шире – культуры. Конечно, эти поиски стимулировали реформы, которые в это время происходили в китайском обществе (*кайфан чжэнцэ* – «политика открытости»).

В своей книге Гао Син-цзянь, по существу, не открывал ничего нового, однако важно то, что он возродил многие забытые в прежние десятилетия общеизвестные эстетические идеи и принципы, распространенные в мировой художественной практике. У Гао выделяются такие темы, как, например: эволюция литературы (ее поступательное развитие), структура художественного произведения и особенности сюжета (при этом акцент делается на многообразие художественных форм), восприятие реальности и способы ее изображения. Интересны его наблюдения в области «частных вопросов» творчества (эстетика и поэтика литературы). Например, в китайской прозе 80-х гг. актуальным стал художественный прием «поток сознания» (характерный прежде всего для западноевропейской литературы) – понятие, навеянное, в частности, творчеством Ван Мэна. Не менее важным был вопрос о роли «абстрагирования» и «символики» в искусстве. В одном из разделов «Предварительных разысканий...» затронута проблема «абсурдности и алогичности» в литературе (в это время в Китае появились пьесы, в частности, самого Гао, где чувствовалось влияние западноевропейских авторов: Ионеско, Беккета, Брехта, Кокто, о творчестве которых Гао впоследствии не раз писал в своих эссе). Гао Син-цзяню были известны труды русских формалистов, французских структуралистов, ему были знакомы некоторые работы М. М. Бахтина (отдельные труды последнего появлялись и в китайских переводах, правда в то время известных лишь узкому кругу литературоведов). Поэтому не случайно, что среди тем книги можно встретить такие, как «вопросы времени и пространства» (корреляция со взглядами Бахтина), «идеи отстранения/отстраненности» (тезисы

русских формалистов). Большое внимание Гао уделил проблеме «язык литературы» (о чем он впоследствии говорил в своей Нобелевской речи). В книге он писал о «пластичности языка», о «самоназваниях» (*жэньчэн*) и пр.

Работы Гао в области литературной эстетики вызвали большой интерес и получили поддержку у многих писателей, литературоведов и критиков (писатели Ван Мэн и Лю Синь-у, литературовед Лю Цзай-фу – впоследствии автор многих статей о творчестве Гао, известный критик Лэй Да).

Пьесы 80-х годов и споры вокруг них

В своих интервью Гао не раз говорил о том, что он большой поклонник драматургии и театра. Действительно, этим видам искусства Гао посвятил не только большое число статей о драматургии вообще и своих собственных пьесах, но и многочисленные эссе общего характера об эстетике сценического искусства и постановке пьес на театральной сцене. Писатель подчеркивал важность синтеза искусств Востока и Запада, поэтому в своих работах он часто пишет о специфике традиционного театра Китая и Японии, о необходимости увязывания их особенностей с драматургией Запада (Кокто, Беккет, театр Мейерхольда и пр.). О проблеме синтеза искусств он, в частности, говорил в интервью с театроведом Ма Шоу-пэном, шведским синологом Малмквистом, с журналистами Франции и Тайваня.

Гао написал в общей сложности 18 пьес (из них 3 или 4 на французском языке), причем большую часть – до 1987 г. В тяжелое время (до 80-х гг.) ему пришлось сжечь 8 пьес, 1 киносценарий, текст к опере (или музыкальной драме) – *гэцзюй*. Так что можно сказать, что его драматическое творчество довольно богато. К этому надо добавить, что драматургия Гао тесно связана с театром, в частности с практикой западноевропейского театра. В беседе с Ма Шоу-пэном писатель говорил, что в пору своей студенческой юности он серьезно увлекался Брехтом (не только как драматургом, но и как режиссером), Маяковским (имея в виду, очевидно, его пьесы «Баня» и «Клоп»), Мейерхольдом (его сценическими постановками) и даже сам играл в студенческом театре (в пьесе Мольера «Скупой» Гао сыграл персонажа по имени Валёр и удостоился «похвалы француз-

ского специалиста»)¹²³. Его собственные пьесы, написанные в начале 80-х гг., вызвали бурные споры и далеко не однозначную реакцию.

«Абсолютный сигнал» – его первое драматическое произведение, поставленное на театральной сцене. Однако до него была написана другая пьеса – «На остановке», которую играли в театре в 1983-м. В следующем году появились его «мини-пьесы», в частности «Имитатор». В 1985 г. в упоминавшемся выше журнале «Шиюэ» была опубликована пьеса «Дикарь», в 1986 г. – «Другой берег». Все пьесы Гао, появившиеся в печати или поставленные в театре, как правило, вызывали дискуссии и споры. После них драматические произведения Гао в Китае уже не публиковались, поскольку на творчество писателя был фактически наложен запрет. Его пьесы также исчезли из театральных репертуаров. Однако к этому времени Гао уже стал широко известен не только в Китае, но и на Западе, поскольку во Франции, Англии и Германии появились переводы его произведений. А в 1988 г. во Франции и Англии прошли постановки его «Дикаря».

Популярность пьес Гао на Западе объяснялась разными причинами. Не последнюю роль сыграли запреты на его творчество в Китае. Немалое значение имели художественные особенности его произведений, а также отсутствие в них откровенной идеологичности и политизированности – характерной черты китайской литературы последних десятилетий (ярким примером художественного схематизма и примитивизма были пресловутые «образцовые пьесы» – *янбанси*, инициатором постановки которых в годы «культрева» была Цзян Цин). Пьесы Гао интересны оригинальным построением сюжета, художественного действия, сочетанием традиционной эстетики с эстетикой западноевропейского театра, наконец (и не в последнюю очередь), серьезными морально-этическими и философскими проблемами, которые выдвигал автор. Вот что рассказывал Гао о своих творческих поисках и планах:

«Можно сказать, что с написанием пьес “На остановке” и “Абсолютный сигнал” я полностью осознал, какой эксперимент я должен осуществить в театре. У меня был план, по какому пути я должен идти шаг за шагом... Когда я написал пьесу “На остановке”, театры с трудом ее воспринимали и предложили мне дать пьесу “сравнитель-

¹²³ Вечерние беседы в столице, с. 156.

но более реалистическую”, и вот тогда я написал “Абсолютный сигнал”»¹²⁴.

Действительно, произведение «Абсолютный сигнал» с точки зрения драматургической эстетики выглядит вполне реалистическим, поэтому оно и не попало в двухтомник современных «экспериментальных» пьес, вызывающих споры (в этот двухтомник вошли пьесы «На остановке» и «Дикарь»)¹²⁵. Сюжет «Абсолютного сигнала» довольно простой. В вагоне товарного поезда оказываются два молодых человека: Хэйцзы (Чернявый или Черный) и Сяохао (Гудок), к ним присоединяется отставшая от поезда Мифэн (Пчелка). Чернявый и Гудок – в прошлом бывшие однокашники, но их судьбы сложились по-разному. Гудок служит учеником у начальника поезда – старого пролетария (модель «правильного» человека, то есть партийного), а Чернявый – безработный (в те годы таких молодых людей называли *дайе* – «ожидающие работу», и они представляли серьезную социальную проблему). Чтобы как-то устроить свою жизнь, Чернявый, как и многие молодые люди его поколения, был готов заняться любым делом и даже пойти на преступление, лишь бы выжить. В данном случае юноша вступает в контакт с Бандитом, чтобы вместе с ним провернуть операцию с контрабандой. Однако со временем Чернявый благодаря воздействию старого пролетария, своего приятеля Гудка и Пчелки (она и Хэйцзы любят друг друга и даже хотят пожениться) в конце концов осознает свою ошибку и прерывает с Бандитом. В заключительной сцене он рассказывает о бывших преступлениях Бандита (ограбление поезда и пр.) и его новых планах провезти в поезде контрабанду. В схватке с Бандитом юноша получает серьезную рану, но все же выходит победителем. Такой финал вполне соответствовал традиционным схемам (зло наказывается, добро побеждает), которых придерживались в то время китайские театры. Подобный сюжет был своего рода уступкой писателя шаблонам того времени, что хорошо видно из напыщенных диалогов персонажей.

Несмотря на штампы, которыми грешила пьеса Гао (сентиментальность, нарочитая высокопарность, банальность рассуждений героев), многие литературоведы и критики обратили внимание на некоторые ее особенности, выходявшие за рамки сложившихся стерео-

¹²⁴ Вечерние беседы в столице, с. 158.

¹²⁵ Ю чжэньди хуацзюйбэнь сюаньцзи (Собрание пьес хуацзюй, вызвавших дискуссии и споры). Т. 1–2. Пекин, 1988.

типов. Это касается, например, характера воспроизведения драматического (сценического) действия при переходе от диалогов к монологам, благодаря чему наиболее выразительно передается душевное состояние того или иного персонажа. «Внутренняя речь» – монолог – неразрывно связана с воспоминаниями, которые обуславливают нынешнее поведение и поступки героев. «Внутренняя речь» ориентирована на зрителя, с которым (по замыслу автора) персонажи все время вступают в непосредственное общение (хотя, как считал Гао, это противоречит правилам «театра Станиславского»), что показывает близость подобных художественных приемов театру Брехта или Мейерхольда. «Я убедился, что помимо привычных форм и моделей в театре существуют иные образцы», – говорил Гао. Он называл эти «образцы» своим творческим опытом, совершенно обязательным для художника, и приводил в качестве примера Чехова, который, по его словам, «разрушил привычные рамки драматургии и театра»¹²⁶.

Совершенно в иной художественной манере написана пьеса «На остановке». Казалось бы, вполне обычная, бытовая ситуация в пьесе доведена до абсурда. Ее стиль напоминает драматургию Ионеско или Беккета, что в то время (начало 80-х) было непривычным для китайской литературы и театра. Неудивительно, что пьеса поначалу была отвергнута театром. Едва выйдя в свет, она вызвала большое волнение в литературных кругах. Обычная ситуация ожидания транспорта (Гао впоследствии рассказывал буквально о страданиях, которые испытывал он и другие пекинцы на автобусных остановках) у писателя превратилась в гротескную картину, почти в абсурд. Людям на остановке приходится ждать не полчаса или час, а многие часы, дни... На остановке у них, казалось, проходит целая вечность. В одной из сцен у некоего персонажа происходит нечто странное с наручными часами: они идут вне всякого времени. Бесконечность ожидания подчеркивается и в авторской ремарке о странной «космической музыке», которая слышится людям. Эффект сценического гротеска передает всю бессмысленность такого времяпрепровождения. «Ожидание само по себе абсурдно, а мы все время чего-то ждем на какой-то остановке», – говорил писатель, прозрачно намекая на действительность, то есть на связь шаржированной ситуации на автобусной остановке с положением в стране. Действительно, в первые годы после смерти Мао и разгрома «банды четырех» из-за острых противоречий внутри

¹²⁶ Вечерние беседы в столице, с. 168.

различных политических группировок в партии и государственных органах страна топталась на месте, не определившись в своем дальнейшем развитии. Неудивительно, что партийные идеологи, усмотрев в пьесе скрытую критику, запретили ее.

Пьеса, однако, интересна не только своим подтекстом (который к тому же можно трактовать по-разному), но прежде всего тонким изображением человеческих характеров. Ожидающие люди принадлежат к разным социальным группам, у них различные взгляды на жизнь, манера поведения, интересы и привычки. Они случайно оказались в одном месте, в этой нелепой ситуации, которая нарушила их планы. Причина для волнения, как и цель поездки в город, у каждого своя. Пожилой мужчина торопится попасть в город, чтобы сразиться в шахматы, пожилая женщина (мать) думает о своей семье, молодая девушка мечтает о предстоящем свидании. Здесь и бузотер-задира (Наглый парень), и трудяга-мастер, и упивающийся своим положением начальник Ма, и несколько загадочная фигура Молчуна, который как будто наблюдает со стороны за событиями, особенно не проявляя (в отличие от других) своих эмоций, но в то же время оказывается первым, кто готов к реальным и решительным действиям: не дождавшись автобуса, он отправляется в город пешком. Остальные готовы прождать на остановке чуть ли не вечность.

Автор шаржированно изображает ситуацию на стоянке, где за долгое время незаметно для всех исчезла даже табличка с названием остановки. В этой фарсовой сцене все кричат, шумят, высказывают нелепые предположения, но... бездействуют. Перебивая друг друга, они лишь высказывают свои опасения. Интересно, что в конце пьесы, по замыслу автора, сами актеры комментируют действия своих персонажей. Актеры (они обозначены циклическими знаками – своеобразными А, Б, В...), например, говорят:

«Актер А в роли девушки: “Почему они не уходят? Ведь все уже сказано... Почему они не уходят? А время все бежит, бежит впустую. Ай-я! Ничего не понимаю. Почему они не идут? Коль решили, пусть идут!.. Скажите им, чтобы уходили... Ну пусть же уходят поскорее!..”

Актер В в роли начальника Ма: “Иногда люди должны действительно ждать... В общем, вы стоите в очереди не зря, поэтому нечего злиться. Вот что я скажу: не важно само ожидание, важно то, что вы ждете, – вот что нужно понять!”»¹²⁷.

¹²⁷ Собрание пьес *хуацзюй*... с. 50.

Центральная идея произведения, вокруг которой строится его сюжет, это «ожидание» – неопределенное, томительное, бессмысленное. Этим оно напоминает знаменитую пьесу Беккета «В ожидании Годо», ставшую в свое время образцом абсурдистской драматургии. Гао Син-цзянь не скрывал близости своей пьесы к беккетовскому «Годо», но вот что он при этом говорил:

«Годо – это некое понятие (*лисянь*), пусть даже не совсем определенное, но все же понятие (характерно, что автор использует здесь не общеупотребительное слово *гуанънянь* ‘понятие’, а другое слово – *линъянь* ‘понятие’ как философский термин, подчеркивая целенаправленность самой идеи у Беккета. – Д. В.)... Беккетовский Годо – чистейшей воды рассуждение, умозаключение (*сыбянь*). Его пьеса от начала до конца концептуальна».

Говоря о влиянии Беккета-драматурга, Гао далее объясняет:

«Без сомнения, такое влияние, конечно же, существует. До того как я написал пьесу “На остановке”, я уже прочел “В ожидании Годо” и должен сказать, она меня просто потрясла. Вообще говоря, эта пьеса оказала исключительно большое влияние на современный театр, однако я вовсе не собирался повторять то, что сделал Беккет. Я восхищаюсь его пьесой как литературным произведением, но это все же не театр. Впоследствии я видел много постановок этой пьесы, но они меня не взволновали так, как сам текст... В данном случае надо, конечно, учитывать понятие “театр”. Материалом для пьесы он взял именно понятие, а я исходил из своего собственного опыта»¹²⁸.

Гао не принимал концептуализм беккетовской пьесы, ее умозрительный характер. По его мнению, Беккет не «театральный деятель» – «он большой мастер в области языка». Гао говорил: Беккет, как и Ионеско, «творят контр-театр (*фань сицзюй*)... Что до моих пьес, то, хотя в них и изображается абсурд, они остаются в рамках театра, а не “контртеатра”, причем театра старого, классического. Это – театр действия, между тем как Беккет в своих пьесах театральное действие почти исключает»¹²⁹.

Видимо, поэтому писатель довольно скептически относился к литературе абсурда (в области драматургии), которую считал слишком умозрительной и наукообразной и в которой, по его мнению, просто не хватает художественности. О значении «сценичности» (а не умо-

¹²⁸ Вечерние беседы в столице, с. 167.

¹²⁹ Там же, с. 168.

зрительности и резонерства) Гао говорит неоднократно, подчеркивая при этом еще одну важную особенность своих пьес – присутствие в них комизма (юмора, иронии), который не просто оживляет действие, а как бы переводит его в иную (именно литературную) плоскость, ослабляя или вовсе снимая налет нарочитой умозрительности. Заметим, что даже в «серьезных» пьесах Гао почти всегда присутствует элемент фарса, поэтому писатель называет такие пьесы «трагическим фарсом» или «трагикомедией». В связи с этим он пишет о Беккете:

«Беккет считал, что ожидание – это трагедия всего человечества, я же сделал из этого комедию, причем лирическую, в которой воплощен живой опыт повседневной жизни людей. Конечно, в то же время это и трагедия. Словом, это то, в чем я, с одной стороны, сближаюсь, а с другой – расхожусь с Беккетом»¹³⁰.

Реакция в обществе на пьесу Гао не была однозначной: положительная и хвалебная – со стороны большей части творческой интеллигенции и резко отрицательная – со стороны ее консервативного крыла и партийных идеологов. Особенное негодование вызвала идея «бессмысленного ожидания», в чем усмотрели откровенную издевку над политическим курсом. Причиной не меньшего раздражения были образы некоторых персонажей, и в первую очередь Молчуна. Литератор Тан Инь, к примеру, писал:

«Если мы в своей оценке произведения признаем, что оно исходит из реальности, мы должны заключить, что эта пьеса отразила настроения острых сомнений в отношении нашей действительности. Такие люди, как Молчун, что-то разглядев (или “подглядев”. – Д. В.), отбросили все прочь и пошли своей дорогой. Я считаю, это и есть “главная тема” (*чжугути*) произведения... И если на этом пути встречаются жалкие и трагические существа, такие как Молчун, который гнушается стоять в рядах “тупой массы”, думая, что лишь он заслуживает одобрения и похвалы, то можно ли вообще на что-либо надеяться в нашей жизни?!»¹³¹.

К счастью для писателя, большая часть оценок все же была положительной, и – что особенно важно – в них говорилось о новаторстве пьесы Гао, которое, в частности, выразилось в удачном сочетании

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Собрание пьес *хуацзюй*... с. 94–95.

черт традиционной и западной драматургии. Известный драматург и деятель театра У Цзу-гуан писал:

«Мне нравятся пьесы товарища Гао Син-цзяня. Помимо их идейного содержания меня особенно восхищают некоторые стороны творческого метода автора. Он действительно использовал приемы западных модернистов, но нельзя игнорировать тот факт, что одновременно он впитал и как бы растворил [в своих произведениях] множество способов изображения, свойственных традиционной драматургии нашей страны. Это в полной мере проявилось уже в его мини-пьесах (*чжэцзыси*)¹³² (имеются в виду небольшие миниатюры типа «Имитатора» или «Укрывшихся под дождем»).

Кроме того, У Цзу-гуан писал о необходимости использовать лучшие стороны современной западной драматургии (он называет при этом Сартра и Беккета) для обогащения национального искусства. «В прошлом, в течение не слишком длительного периода, мы были закрытой страной, отделенной от остального мира, и радовались этому, как некий чванливый Е-лан (персонаж из древней притчи, отличавшийся зазнайством и высокомерием. – Д. В.), и в конце концов докатились до десятилетней катастрофы “культурной революции”, которую сейчас нам надо полностью отвергнуть. Неужели этот урок для нас недостаточен?!»¹³³. Как видим, пьесы Гао вызвали ассоциации не только с драматургией или театральным искусством, но и с политикой.

Стремление писателя к новым формам художественного изображения нашли свое выражение в его статьях и эссе, посвященных проблемам эстетики драмы и театра, а также общим вопросам литературы: «Взгляд на театр», «Я и Брехт», «Какой театр нам нужен?» и др. В 1988 г. вышла его книга «В поисках современного театра», где писатель суммировал свои взгляды. Он затронул и общетеоретические проблемы литературы – не только китайской, но и западноевропейской. По существу, эта книга, отдельные статьи и интервью Гао Син-цзяня составили основу его эстетической теории.

В 80-е гг. появляются две пьесы Гао, обозначившие, можно сказать, новую веху в творческих поисках писателя в области драмы. Это пьесы «Дикарь» и «Другой берег». В них он по-новому (едва ли не впервые в китайской драматургии) ставит важные вопросы жизни

¹³² Там же, с. 95.

¹³³ Там же, с. 92.

и поведения человека в современном мире. Одна из главных тем «Дикаря» – проблема взаимоотношения человека и природы (своего рода проблема экологии). В то же время в пьесе поднимаются важные вопросы нравственного характера – отношения людей между собой. Гао писал, что в этой «пьесе говорится о человеческой истории, о судьбах отдельных людей, о любви и браке, об освоении природы и ее разрушении, о засухах и наводнениях и о диких людях (*ежэнь*)»¹³⁴. Писатель придавал этому произведению большое значение, о чем говорят частые упоминания пьесы в его статьях и интервью (кстати, есть статья с характерным названием «Дикарь и я»). Спустя несколько лет Гао, по существу, вернулся к большой теме «человек и природа» в своем сложном и интересном романе «Чудотворные горы» («Линшань»), где раскрыл ее более широко, придав ей философское звучание.

Сюжет пьесы «Дикарь» отчасти навеян дискуссиями о «снежном человеке» – йети (он же галуб-яван на Памире, алмас – в Монголии, хибагон – в Японии), или *сюэжэнь*, как называют это полуфантастическое существо в Китае (в эти годы здесь появилось немало слухов о таинственном *сюэжэне*, которого видели в горах Тибета и Цинхая или в диких местах пров. Сычуань). Писатель не пытался углубляться в научную проблематику вопроса о йети (не случайно Дикарь фигурирует в пьесе как некий фантом и объект слухов). Его прежде всего интересует отношение современного человека к окружающему миру в связи с легендами о *сюэжэне* (Дикаре). Дикарь – не активное действующее лицо пьесы, тем более не протагонист, однако его виртуальное присутствие постоянно ощущается в поведении людей, которые о нем говорят (вернее сказать, судачат, несмотря на «научные знания» некоторых персонажей, например неучей-бюрократов или псевдоученых). Гао к подобному поведению людей относится с заметной иронией и создает в пьесе подчеркнуто фарсовые ситуации, мысленно помещая Дикаря, то есть «естественного человека» (своего рода вольтеровского Простака), в современные условия жизни. Именно поэтому писатель называет пьесу трагикомедией. Под «трагедией» он имеет в виду драматизм встречи людей «из разных миров». По мнению автора, пьеса содержит в себе как бы несколько художественных пластов: «В пьесе есть трагедия, комедия и настоящий фарс, однако ее нельзя называть только трагедией или только

¹³⁴ Вечерние беседы в столице, с. 172.

комедией. Я называю ее пьесой современного эпического театра»¹³⁵, – говорит писатель. Такое понимание автором своего произведения не случайно. Оно объясняется его большим интересом к разным формам национальной культуры (будь то китайская, японская, индийская или древнегреческая), в том числе к уходящим в далекое прошлое архаическим формам, что особенно ярко отразилось в его романе «Линшань», который Гао начинал писать примерно в это же время.

«Дикарь» – довольно сложное произведение по своему содержанию (постановка разных проблем) и по обилию действующих лиц, что подчеркивает «эпический» характер повествования (автор в одной из своих ремарок говорит, что актер может играть на сцене сразу несколько ролей); необычна также художественная форма этого произведения. Каждая из трех картин пьесы имеет свое название, которое раскрывается в контексте действия (явное влияние прозаических форм). Первая картина (в оригинале она именуется *чжан*, то есть «глава», что указывает на повествовательный характер пьесы) называется «Гонги и барабаны, когда срезают траву». Странное название второй картины – «Повествование о мраке и Дикарь» – объясняется тем, что Гао, как он сказал в одном из своих интервью, во время странствий по стране обнаружил старую рукопись под этим названием. Третья картина «Сопровождаем десять сестриц и завтрашний день» посвящена свадебному обряду, который наблюдал автор во время своих путешествий в горных районах.

Смысл этих названий раскрывается в объяснениях и комментариях Гао. Специфика пьесы как некоего эпического действия отражается, например, в авторских ремарках о времени и месте действия. Время весьма и весьма растяжимо – от семи–восьми тысяч лет назад вплоть до настоящих дней. Место действия – верховья и низовья Реки, город и горные поселения. В пьесе как бы экстраполируется жизнь людей на протяжении многих веков, причем в самых разных ее формах: народных верованиях, колдовских обрядах, деревенских культах. Неудивительно, что в пьесе очень много действующих лиц: ученые-экологи, журналисты, чиновники, крестьяне, иностранные профессора и... первобытный человек, который появляется в самом конце, и то лишь мельком.

¹³⁵ Там же.

Действие на сцене (пьеса была поставлена в Китае, затем в европейских странах) порой происходит в несколько таинственной обстановке. Вот, например, авторская ремарка к сцене появления Дикаря: «На сцене царит полная темнота, шум ветра постепенно сменяется электронной музыкой – тихой, таинственной». Однако довольно часто оно приобретает фарсовый характер, напоминая оргиастическое действо какого-то архаического карнавала. По мысли автора, именно так люди интуитивно воспринимают встречу с первозданной природой в лице ее представителя Дикаря. Они скачут и шумят, как во время праздника-карнавала, они поют и танцуют, странно жестикулируют, подражая движениям Дикаря. Его неожиданное появление заставляет их вспомнить о «юных годах человечества». В этих картинах, по словам писателя, отражаются «думы каждого из нас и та реальность, которая рождается в этих думах или в злых снах». Симптоматично, что Дикарь находит понимание не у взрослых людей, а прежде всего у мальчика Симао (букв. «тонкий волосок»); между ним и ребенком происходит своеобразный разговор-диалог с помощью жестов и звуков, однако такая невербальная речь представителей двух миров их роднит, вызывая у каждого дружеские эмоции. Это и есть, говорит автор, настоящий «диалог современного человека с природой».

В пьесе Гао можно видеть еще одну особенность, которая обнаруживается и в других его произведениях (не только в драме, но и в прозе). Речь идет, как уже говорилось, о подлинном интересе писателя к народной жизни и народной культуре в ее древних (архаических) и современных формах. Эта черта – одна из доминант эстетической теории Гао Син-цзяня. Согласно его взглядам, современное искусство и литература должны непременно обогащаться тем, что таится в недрах национальных культур, будь то ханьская культура, культура малых народов Китая или других стран. Так что уже в «Дикаре» можно видеть сцены, которые отражают этот «этнографический» и эстетический интерес писателя. Он разъясняет:

«Например, “Гонги и барабаны, когда срезают траву” – это песня, которую поют во время полевых работ. Я слышал ее в районе Цзинчжоу, на южном берегу Чанцзяна (Янцзы), и в горном районе под названием Шэнь-нунцзя шаньцзюй (Перекладина Бога-Землепашца)... “Сопровождаем десять девиц...” – свадебная песня, которую можно услышать в районе распространения узкого говора, что в низовьях

Янцзы... Ритуальные танцы *но-у* (изгнание демона засухи) происходят из провинций Хунань и Цзянси...»¹³⁶

Подобные объяснения Гао (здесь дается лишь короткий фрагмент) свидетельствуют не только о его взглядах как литератора, думающего о новых сюжетах, но и о чисто научном интересе писателя к проблеме формирования и специфике развития китайской культуры. В «Дикаре» и других произведениях (например, в пьесе «Повествование о горах и водах») проявляются широкие знания писателя в области фольклора, быта и нравов разных районов страны.

Пьеса «Дикарь», несмотря на ее довольно сложную художественную форму и сложности сценического воплощения, имела успех на Западе, где она шла в разных театрах. Одной из причин успеха, несомненно, являлась национальная и культурная составляющая этого произведения.

В 1986 г. в пекинском журнале «Шиюэ» была опубликована пьеса Гао «Другой берег» («Биань»), которая открыла новую страницу в творческих и религиозно-философских исканиях писателя. *Биань* – весьма распространенное понятие в буддизме (чань-буддизме). Оно означает просветление и прозрение человека, которое он приобретает в результате осознания им земной тщеты, суетности жизни, наполненной горестями и страданиями. Освобождение от «багровой пыли» – *хунчэнь* (символ человеческого бытия), преодоление жизненных страстей (порождение плоти) суть условия обретения внутренней свободы и приобщения к высшей Истине. Собственно говоря, переход на «другой берег» и есть чань – прозрение, или парамита. В средневековой художественной литературе (обычно буддийской по своей направленности) переход на «другой берег» подразумевал некое покаяние, осознание своих прегрешений («огляд назад» – *хуэй-тоу*), внутреннюю устремленность к свету. «Другой берег» можно интерпретировать не только в религиозно-философском, но и в социальном плане (обретение человеком внутренней свободы, освобождение от искусственно созданных людьми социальных пут и обязательств), и тогда это понятие может таить в себе протестные черты. Интересно, что в английском переводе название «Другой берег» звучит по-разному – «The Other Shore» или «Opposite Shore», где слово *opposite* подразумевает некое противопоставление – оппозицию. Именно этот скрытый смысл нашли в пьесе идеологические критики,

¹³⁶ Там же.

и она была запрещена к постановке. Впрочем, если в пьесе и существовал подтекст, то он в основном носил философский и морально-этический характер, поскольку здесь затрагивались экзистенциальные проблемы жизни человека, его нравственные основы. У Гао Син-цзяня понятие «другой берег» приобретает особые черты, отражающие специфику человеческого сознания (в том числе общественного сознания), психологию человека и толпы.

В пьесе говорится, что огромная толпа людей устремляется к «другому берегу» реки в надежде обрести там свое счастье и в одночасье избавиться от всех невзгод, которые они испытывают на «этом берегу», – извечная иллюзия и мечта человека в его нынешней жизни, часто пустой и бесцельной. Но это только иллюзия: люди толком не знают, чего хотят. Они, как всегда, находятся в плену своих собственных заблуждений. Автор уже в начальной, почти символической ремарке замечает, что люди (людская толпа) погружены в сомнения и страхи, пребывают в зависимости от старых традиций, сомнительных нравственных норм и идеологических догм.

Такая скованность социальными и нравственными условностями удачно отражена в сцене с веревками, которые обвязывают, опутывают тела актеров-персонажей. (В постановке пьесы в Гонконге в 1995 г. актеры были обмотаны бинтами, другие прокалывали себя иглами, которые используются в *чжэньцзю*-терапии.) Веревки и бинты, по замыслу постановщика (Гао Син-цзяня), символизировали путы, которые как бы сковывают человека в этом мире. Один из персонажей говорит: «Итак, я хочу, чтобы вы взяли конец веревки – таким образом между нами устанавливается связь. Раньше были “ты” и “я”, теперь эта веревка нас связала, мы уже связаны друг с другом, и таким образом отныне мы стали “ты” и “я” – вместе»¹³⁷. Веревки становятся метафорой взаимозависимости и скованности людей, когда они, теряя свою индивидуальность, превращаются в безликую и злую толпу. Верви, веревки – это, по существу, условия человеческой жизни, отношения людей в современном обществе. Поэтому актер, «играющий веревками», говорит: «Общество – это сложное и постоянно меняющееся явление. Мы то и дело тянем веревку, или веревкой тянут нас самих. Так бывает с мухой, которая летит в паутину, или это похоже на самого паука, плетущего паутину». Действительно, осознают ли люди, что они часто оказываются в своеобразной

¹³⁷ Gao Xingjian. The Other Shore. Hong Kong, 2000, с. 3.

паутине? Мечта о «другом берегу» вроде бы поддерживает в них веру на возможное спасение. В пьесе некоторые освобождаются от своих пут: веревки, обвязывающие их, падают на землю. Людей охватывает возбуждение, и они словно в трансе устремляются за иллюзорным счастьем: «Вон там впереди река, и нас уже не связывают веревки. Переправимся через нее и попытаемся добраться до другого берега!» Толпа бросается вперед, чтобы как можно быстрее добраться до своей призрачной цели. Она напоминает муху, летящую в паутину.

Кроме слепой, шумной, одержимой химерой Толпы в пьесе фигурируют и отдельные личности со своими взглядами и жизненными понятиями. У каждого свой внутренний мир, свои думы и чувства. Это Мужчина, Женщина, Девушка, Мать и Отец. Среди персонажей – и карточный Игрок: ведь жизнь это своего рода азартная игра, в которой один терпит поражение, а другой становится победителем. Внутренний мир личности выражен в персонифицированных образах Тени и Сердца, которые изображены в виде слепого и глухонемого человека. Гао объясняет эти образы следующим образом: «Человек – понятие реальное, Тень – это его думы, Сердце – его состояние перед кончиной». По существу, эти образы отражают весь процесс трагического существования человека, начиная с юности и вплоть до его смерти. Об этом свидетельствуют диалоги и монологи Толпы, ее реакция на действия Мужчины, который ищет ключ от несуществующей двери, или на слова Матери, которая, словно поводырь, вела людей к «другому берегу», но, по мнению Толпы, не оправдала ее надежд и была убита (задушена). Сцена с ревущей толпой, которая глумится над той, что «дала им язык и сознание», напоминает Голгофу Христа, который погибает из-за непонимания и невежества людей. В заключительных картинах, когда появляется Тень (вторая сторона личности Мужчины), она говорит (проникновенно и тихо):

«И вот наступила зима, весь день идет сильный снег. Ты шел босой по льду, ощущая его пронзительный холод. Тебе казалось, что ты Иисус Христос, ты одинок, ты тот единственный человек, кто страдает в этом мире. Ты чувствовал, что тебя наполняет дух самопожертвования, хотя ты не знал, ради чего должен принести себя в жертву. Да, ты оставил свои следы на снегу, а впереди ты видишь лишь неясные очертания мглистого леса»¹³⁸.

¹³⁸ Там же, с. 38.

Деревья, среди которых бредет человек, постепенно приобретают человеческие очертания. Лес мало-помалу превращается в таинственную и зловещую толпу.

Монологи Тени – это думы усталого, разочарованного, страдающего человека (Мужчины), который, выбравшись на другой берег, пытается идти дальше, но теряет в своих блужданиях цель и силы. «У тебя одно желание – идти вперед по этому лесу до тех пор, пока ты совсем не обессилишь и тогда где-нибудь не погибнешь, уповая на то, что тебя не найдут». Изображение Христа как символической, знаковой фигуры, олицетворяющей страдания во имя человека и самого страдающего человека, блуждающего в хаотическом и недобром мире, – это тема, всегда волновавшая западную культуру. Пьеса Гао в известном смысле отражает эту особенность современной западной мысли. Фонг, автор предисловия к английскому переводу пьес Гао Син-цзяня, по этому поводу справедливо пишет:

«Пьеса являет собой глубокую трагедию человеческой жизни: даже преодолев Реку и оказавшись на “другом берегу”, герои не видят никакого просветления, они по-прежнему мечутся среди химер, иллюзий и страданий, и нет им спасения!»¹³⁹

Фонг приводит слова самого писателя из его эссе «Государственный миф и безумие человека»:

«Индивидуум обречен на то, что никогда не узнает полной и исчерпывающей правды, именуемой Бог или Другой Берег»¹⁴⁰.

Сердце пытается увести Мужчину прочь, однако тот, совершенно обессиленный, опускается на землю. Тень упрекает его в слабости и никчемности. Характерны последние ремарки автора относительно эфемерности поисков и блужданий человека, который снова оказывается среди враждебной толпы.

«Человек-дерево опускается на пень и человеческим голосом говорит: “Ну вот ты здесь!” Остальные деревья в лесу, похожие на монстров, медленно двигаются в их сторону. Они приобретают человеческие формы и превращаются в толпу людей, одетых в траурные одежды»¹⁴¹.

Измученный Мужчина осознает, что Тень, с которой он беседует, это его собственное Сердце, только сейчас оно выглядит совсем од-

¹³⁹ Там же, с. XXVII.

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Там же, с. 40–41.

ряхлевшим человеком, лишенным зрения и слуха. А в это время люди из толпы без конца болтают о чем-то своем, о каких-то никчемных пустяках, никак не связанных с их первоначальным желанием искать «другой берег» («...мне приснилось, что в мой желудок попал кусок слоновой кости и я чуть не умер»; «Ты мечтал когда-нибудь стать птицей? – Почему обязательно птицей?»; «Я счастлив, что я такой, какой я есть, и к тому же он сказал, что любит меня...» и т.п.).

Так еще недавно большая и серьезная идея исчезает среди банальных мелочей.

Некоторые критики, анализируя творчество Гао, в частности пьесу «Другой берег», делают акцент на «зависимости» автора от эстетики модернизма и постмодернизма. На самом деле речь может идти о переработке писателем отдельных приемов художественного изображения, о своеобразной трансформации этих приемов в его драматургии. Сам Гао по этому поводу говорит:

«Современный китаец не может не обращаться к современной культуре Запада. Но поскольку он плоть и кровь Востока, то должен “переваривать” западную культуру, заимствуя формы, привычные для западного человека. То же относится и к деятелям искусства Запада: хоть они и обращаются к восточному искусству, их произведения тем не менее насквозь проникнуты духом Запада. К примеру... [один западный режиссер] поставил произведение индийского эпоса, однако, с моей – человека Востока – точки зрения, он так и не смог достичь [правдивого изображения] различных сфер бытия людей Востока»¹⁴².

Согласно Гао, самым важным в данной пьесе является воспроизведение «внутреннего содержания» (в его терминологии – *нэйсинь цзинцзе* ‘внутренние сферы’). Писатель называет его «состоянием чань» (*чань чжуаньтай*). Развивая эту мысль, он продолжает: «Я считаю, что учение чань утратило свое религиозное содержание и что если говорить о его религиозной сущности, то оно стало одной из его превосходных форм художественного творчества»¹⁴³.

По мнению писателя, совмещение в современном искусстве художественных принципов Запада и Востока, будь то в литературе или в живописи, способствует его обогащению, помогая творцу полнее раскрыть свой внутренний творческий потенциал. В связи с этим

¹⁴² Вечерние беседы в столице, с. 180.

¹⁴³ Там же.

Гао часто говорит о значении в творчестве художника идей даосизма и чань-буддизма, которые хорошо вписываются в рамки западноевропейской эстетики и художественной практики. В философии чань-буддизма Гао видел своего рода нравственную основу существования и развития человека. «Учение Чань, – говорил он, – одна из важнейших духовных основ китайской культуры после династии Тан. Чань – это религиозная вера, по сути это учение стало одной из форм “чувственного знания” (или “чувственного понимания” – *ганьчжи*) мира посредством самопознания. Исследуя культуры Востока и Запада, невозможно не изучать учения даосов и чань»¹⁴⁴.

Действительно, в обоих учениях многое привлекало и привлекает внимание людей как на Востоке, так и на Западе (достаточно вспомнить философские работы Юнга, литературные труды Гессе, Эзры Паунда, Керуака, интересовавшихся проблемами экзистенциального бытия). Однако Гао подчеркивает, что философия и художественная мысль Востока более глубоко раскрывает чувственный мир человека (не случайно в его рассуждениях появляется понятие *ганьгуань ды чуцзюэ* ‘чувственные ощущения’), проникая в самые дальние уголки его души. Западное искусство, по его мнению, более рационально. По этому поводу он замечает:

«Методы западного искусства – абстракция, а понятие восточного метода – это “смысло-образ” (китайский термин *исян* ‘образ мысли’ – одно из важных понятий китайской эстетики. – Д. В.). Абстракция исходит из рационального (*лисин*), то есть источником здесь является понятие *гуань-нянь*, а “смысло-образ” есть нечто духовное, восходящее к чувственному опыту»¹⁴⁵.

Поэтому Гао неоднократно подчеркивал, что его пьесы не некая экстраполяция понятий западной философии и эстетики, а такая их трансформация, которая приводит их к своеобразному «растворению» в художественном материале:

«Больше всего мне не по душе те произведения искусства, в которых присутствуют философские рассуждения и толкования, точно так же я не намерен в своих пьесах обсуждать социальные проблемы, диалектику, мораль и политику. Я не считаю, что превращение искусства в придаток философии есть некое высшее проявление художественной мысли. Сцена – это не кафедральная трибуна и не место

¹⁴⁴ Там же, с. 179.

¹⁴⁵ Там же.

для диспутов и различных умствований (*сыбянь*). Люди, пришедшие в театр, хотят смотреть именно пьесу»¹⁴⁶.

Ведя внутреннюю полемику с критиками, упрекающими его в «западных заимствованиях», писатель разъясняет смысл своей эстетической позиции и отличие своих пьес от пьес, например, Сартра или Беккета. Однако западную драматургию он вовсе не отвергает, а просто относится к ней с известной долей критики или скепсиса. Свои мысли о «соотношении» элементов «западного и восточного в творчестве» он довольно подробно изложил в своей статье с характерным названием «Запоздалый модернизм и современная китайская литература» (опубликована в Гонконге в 1987 г.).

«Скитания духа»: о романе «Линшань» («Чудотворные горы»)

К концу 80-х гг. Гао Син-цзянь уже хорошо известен в Европе благодаря своей многосторонней творческой деятельности в стране и за рубежом, и прежде всего во Франции и Германии. Например, в 1985 г. в Берлине состоялась выставка его оригинальной живописи (черно-белые картины тушью), здесь же он декламировал свои стихи в оригинале и в переводе. В Париже Гао выступает с докладом о специфике современной драматургии («Какой должна быть драматургия»), читает лекции на разные темы в Бохуме, Гейдельберге, Утрехте. Очень важным для Гао было появление переводов его произведений на западноевропейские языки, а также постановка его пьес на сценах различных театров и театральных коллективов. Так, в 1986 г. во французской газете «Le Monde» появился перевод рассказа «В парке», в Венгрии китаевед Петер Полоньи опубликовал перевод пьесы «На остановке», в Королевском театре Стокгольма состоялась постановка мини-пьесы «Укрывшиеся от дождя» (перевод сделан известным шведским синологом Героном Малмквистом – инициатором выдвижения писателя на Нобелевскую премию)¹⁴⁷.

В широкой публикации произведений Гао Син-цзяня большую роль сыграли тайваньские издательства (в частности, издательство

¹⁴⁶ Там же, с. 197.

¹⁴⁷ К этому списку можно, например, добавить: чтение пьесы «Дикарь» в Марселе, публикация пьесы «На остановке» в Италии (журнал «In forma di parole»), постановка в Гонконге пьесы-пантомимы «Город мрака» («Минчэн»). Появился ряд публикаций о творчестве Гао Син-цзяня и связи этого творчества с западным искусством, в частности статья «Стриндберг, О'Нил и современная драма», опубликованная в одном из стокгольмских журналов в 1989 г., а также статьи Малмквиста.

газеты «Ляньхэбао»), которые в 80–90-х гг. напечатали почти все крупные произведения писателя. Это открыло широкую дорогу для переводов произведений Гао за рубежом. Такая популярность творчества писателя за пределами страны (особенно на «мятежном острове») пришлось не по вкусу властям КНР: для Гао фактически закрылись все пути к изданию его произведений и постановке пьес на родине. События на площади Тяньаньмэнь летом 1989 г. подвели черту под этим этапом жизни Гао Син-цзяня в Китае. Писатель остался на Западе, а впоследствии принял французское гражданство. При этом он сделал ряд резких политических заявлений, что усугубило ситуацию с его возвращением.

Многое из того, что было написано и не опубликовано в 80-х гг. (наброски пьес и произведений прозы, черновики с неосуществленными замыслами), постепенно стало реализовываться в 1990–2000-е гг. за границей. В связи с этим прежде всего следует назвать крупный роман Гао «Линшань» – «Чудотворные горы» (отрывки из него печатались в 1989 г. в упомянутой газете «Ляньхэбао», полный текст романа вышел также на Тайване в 1990 г.), который сыграл едва ли не главную роль в выдвижении Гао на премию Нобеля. Роман писался в Китае на протяжении семи-восьми лет, причем автор был почти уверен, что на родине его напечатать не удастся, во всяком случае в том виде, в каком он был задуман, а Гао очень ревниво относился к публикации своих текстов¹⁴⁸. Об истории появления романа писатель говорил:

«В 1983–1984 гг. я трижды побывал в бассейне Чанцзяна, самое долгое путешествие длилось около пяти месяцев. Я проехал 15 тыс. км, побывал в шести провинциях, семи автономных округах. Я давно планировал написать роман. Пьеса “Дикарь” была для романа неким подсобным материалом, собранным в этих путешествиях. В “Дикарь” я использовал самую мизерную его часть»¹⁴⁹.

Желание увидеть собственными глазами неисследованные или малоисследованные районы горного Китая, познакомиться с древней культурой этих мест, дабы получить новые впечатления для своего творчества, было одной из причин этих путешествий по стране. Но

¹⁴⁸ Так, в свое время Гао отдал текст пьесы «Бегство» одному американскому издательству, однако через некоторое время его уведомили о необходимости изменить отдельные места пьесы и откорректировать ее «политическую заостренность», на что Гао не согласился и вернул издательский гонорар.

¹⁴⁹ Вечерние беседы в столице, с. 176.

была и другая причина – болезнь легких: врачи предположили рак (диагноз оказался ошибочным) и посоветовали ему уехать в горы и пожить там до полного выздоровления. Не менее важной причиной уехать из столицы было нежелание писателя «каяться за свое инакомыслие и участвовать в собственных идеологических проработках». Предложение Союза китайских писателей поехать в творческую командировку было своего рода выходом из щекотливой ситуации. По существу, эти путешествия или скитания были в некотором роде вынужденным «бегством» на периферию, то есть на «обочину» современного общества с его идеологическими и морально-этическими ограничениями, которые писатель выносил с трудом. «Бегство» превратилось в своеобразное жизненное кредо, которое он не раз формулировал в своих эссе и интервью и которое нашло отражение в его произведениях. Это была форма своеобразного писательского эскапизма, отшельничества, весьма популярного в китайской древности. Такое бегство, или странничество (используем здесь это понятие из истории духовной жизни России), было проявлением личной свободы человека и своеобразным отношением его к современному обществу.

Путешествия по стране оказались для Гао весьма плодотворными. Писатель знакомится с повседневной жизнью, культурными традициями, религиозными верованиями разных малых народов, населяющих огромный бассейн Янцзы: ицзу, цян, мяо, туцзя, шэцзу, тибетцев. Их духовные традиции он сопоставляет с культурой ханьцев, то есть с исконно китайской культурой, при этом ссылаясь на факты древней истории, когда формировались основы общей китайской цивилизации. Гао даже сформулировал своеобразную теорию, которая имела прямое отношение к особенностям развития общественной мысли в Китае и специфике китайской культуры и эстетики. Гао придавал своей теории большое значение. Он говорил: «Поскольку я сам южанин, я особенно люблю первозданную, нетронутую цивилизацией (*юань шэнтайды*) культуру, я отвергаю древнюю (рациональную, как я ее называю) морально-этическую культуру, представленную конфуцианским учением». Он не раз писал об этом в 90-е гг., обосновывая свою теорию искусства:

«Я подчеркиваю это потому, что многие, говоря о китайской культуре, нередко называют конфуцианство истинным, ортодоксальным (*чжэнтунды*) содержанием китайской культуры. Но такая орто-

доксальность, с точки зрения человека искусства, не имеет никакого смысла. Я вижу в китайской культуре иной дух и облик»¹⁵⁰.

Рационализму ортодоксального конфуцианства писатель противопоставляет другие философские учения Китая, и прежде всего «натур-философскую школу» даосизма, которая получила свое развитие в бассейне Янцзы, где когда-то существовала культура царств Чу, Юэ и У.

«Я также считаю, что бурное развитие культуры при династии Хань [III в. до н.э. – III в. н.э.] в значительной степени объяснялось влиянием чуской культуры и даосской мысли. Впоследствии конфуцианское учение стало причиной удушения творческих сил китайской нации. Должен еще заметить, что после династий Вэй [III в.] и Цзинь [III–V вв.] почти все наиболее заметные деятели литературы и культуры Китая, обладающие сильным творческим духом, были отнюдь не конфуцианцы. За малым исключением, большинство таких людей испытали на себе воздействие гуманитарной атмосферы и культуры этого географического региона – бассейна Янцзы. К ним можно отнести Тао Юань-мина, Ли Бо, Тан Сянь-цзу, Чжу Да, вплоть до Лу Синя»¹⁵¹.

Подобные «теоретические размышления» содержатся не только в статьях Гао, но и в его художественных произведениях, особенно в первом романе писателя «Чудотворные горы». Рассеянные небольшими фрагментами по всему роману, они создают особый «интеллектуальный» фон, несколько при этом не умаляя литературных достоинств произведения. Описания разных предметов и обрядов материальной и духовной культуры населения Центрального и Юго-Западного Китая характеризуются не только своей познавательностью (этнографичностью), но и художественностью. Гао пишет о ритуальных масках (деревянные маски колдунов в пров. Гуйчжоу); о таинственном обряде «скакания через огонь», который он наблюдал в глухих местах пров. Сычуань (бассейн р. Миньцзян); в одном из селений он видит древний обряд погребения на капище Линчан (Площадка для духов), вокруг которого исполняют танцы «почти-тельные дети». В романе можно встретить описания гадательных культов (вроде *суаньмин* ‘расчеты судьбы’), шаманских камланий и заклинаний. Гао рассказывает, что некоторые культуры связаны с

¹⁵⁰ Там же, с. 178.

¹⁵¹ Там же.

именами даосских мудрецов: Лао-цзы, Чжуан-цзы. (Кстати, известный сюжет в средневековой прозе о Чжуан-цзы и черепахе писатель, несколько видоизменив, использовал в своей пьесе «Диалог и контрвопросы».) В одной из глав романа «Линшань» – 29-й – автор описывает мастерство плотника, который вырезает из дерева фигурки богов, так как в горах Хэнани существует предание о «немой богине», которой полагается приносить жертвы. Деревянные фигурки имитируют обряд человеческого жертвоприношения, который существовал в далекой древности. В одной из легенд гл. 30 фигурирует страшная змея, способная ткать паутину тоньше паучьей, от соприкосновения с которой живое существо словно получает электрический разряд и лишается жизни. Здесь же речь идет о дереве, которое освобождает человека от зависти и ревности. И т.д., и т.п.

Сами по себе сюжеты этих легенд и преданий чрезвычайно поэтичны, под пером же талантливого литератора они превращаются в миниатюрные вставные новеллы.

Впечатления, которые писатель получил за месяцы своих скитаний в огромном объеме, воплотились в яркие, запоминающиеся читателю картины. В гл. 35–36 автор рассказывает, что обнаружил в горах, среди диких лесов, Мертвый город (вероятно, прообраз Города мрака из одноименной пьесы, которую он впоследствии, в 90-х гг., написал). Приведем небольшой фрагмент из текста романа:

«Говорят, когда-то по утрам и вечерам здесь слышался гул колокола или грохот барабана, кругом курились благовония. В тысяче келий здесь нашли приют сотни монахов, а главой обители был высокодостойный наставник (*гаосэн*). В тот день, когда он отошел в мир иной, в монастыре состоялась торжественная служба (*фахуэй*)... Говорят, в монастырском дворе растут два коричневых дерева с пышной кроной. От их золотисто-алых и лунно-бледных цветов растекается таинственный аромат. Весь двор устлан молитвенными циновками (*путуань*), на которых, скрестив ноги, сидят освещенные мягким осенним светом монахи. Чистые в своих помыслах, они пребывают в молчании, ожидая когда старый инок скажет им последнее благовещное слово Закона Будды...»¹⁵²

Подобные вставные новеллы, картинки-миниатюры, создающие особую атмосферу повествования, можно встретить и в пьесах Гао Син-цзяня (например, в «Снеге в августе»). Они не только обогаща-

¹⁵² Гао Син-цзянь. Линшань (Чудотворные горы). Тайбэй, 1990, с. 220–221.

ют «этнографическую» составляющую романа, но и украшают его художественную ткань. Эти зарисовки визуальных впечатлений автора-рассказчика формируют одну из важнейших черт нарративной структуры романа¹⁵³. В то же время они отражают реальность, «невыдуманность» повествования, что важно для понимания жанровой специфики этого литературного произведения – его эссеистичности и даже публицистичности.

Гао Син-цзянь не раз затрагивал вопрос о жанре своего романа. То, что роман отражает виденное во время скитаний или путешествий по Китаю (своего рода травелог), – лишь одна сторона этого многопланового произведения, один из уровней повествования. Но роман Гао (и возможно, прежде всего) – это и изображение внутреннего мира героя-автора, его дум, чувств, ассоциаций, воспоминаний в связи с увиденным в реальности. Это уже другой уровень повествования. «Линшань» – своего рода роман-эссе, который, как известно, отличается от обычного, сюжетного повествования отсутствием «сюжетности» и «внешней описательности», но он богат своей психологичностью, погруженностью в мир чувственных переживаний. Гао на вопросы интервьюеров о жанре романа хотя и говорил об эссеистическом характере своего произведения, но никаких подробных разъяснений на этот счет не давал, что, конечно, не случайно.

Дело в том, что понятие жанра в отношении многих современных произведений литературы (особенно модернистской, склонной к экспериментаторству) часто весьма условно и неопределенно. Гао Син-цзянь, например, говоря о романах Джойса и Кафки, никогда не давал жанрового определения их произведениям («Улисс» и «Замок»). И действительно, роман Джойса хотя и намекает на некое «путешествие» (поэтому в его романе и фигурируют персонажи с именами греческого эпоса), однако на самом деле Стивен Дедал путешествует вовсе не в реальном географическом пространстве, а прежде всего на «географической карте» своего внутреннего мира, то есть в своих

¹⁵³ Переводчик романа на английский язык, китаянка из Австралии Мэйбл Ли, подметила эту «нарративную» особенность романа, схожую с манерой рассказа китайских сказителей. Она пишет: «Роман „Soul Mountain“ – это явное (undisguised) изложение истории, а в целом это некая конгломерация разных форм рассказа, которые наслаиваются одна на другую (superimposed one upon one)» (Taibei Journal. 2001, August 10). К этому, впрочем, надо добавить, что традиционный китайский рассказчик в отличие от современного автора затрагивал прежде всего «внешний слой» жизни, не погружаясь в мир психики человека.

мыслях и переживаниях, поэтому время в романе – вещь чисто условная.

В «Чудотворных горах» путешествие как будто реальное, однако в значительной степени оно отражает состояние души героя-автора. «Травелогический фон» здесь играет роль довольно условную: читатель ждет не столько то, что автор увидит, сколько то, что он, увидев, почувствует, вообразит. В произведении эссеистического характера обычный сюжет в своем классическом виде (как цельная и законченная структура, четко оформленная композиционно) вовсе не обязателен. В связи с этим вспомним следующие слова Д. С. Лихачева: «Проза Джойса существует независимо от сюжета – сюжет в традиционном понимании здесь отсутствует, но его проза никак от этого не страдает и уж тем более не упрощается»¹⁵⁴. О романе Гао можно сказать примерно то же самое. Отсутствие четко выраженного сюжета никак не умаляет его художественных качеств, более того – придает произведению своеобразие и оригинальность. Насыщенность романа рефлексией (воспоминания о прошлом и настоящем, переживания героя-автора в связи с теми или иными событиями в его жизни) придает ему психологический, исповедальный характер (руссоистского типа), что делает еще более прозрачным автобиографизм этого произведения.

Тайваньский литературовед Ма Сэнь, автор предисловия к китайскому изданию «Линшань» (Тайбэй, 1996), и упомянутый выше литератор Лю Цзай-фу называют роман Гао «прозой нового типа» (*синьши ды сяошо*). Лю Цзай-фу связывает «экспериментальный» характер романа с особым художественным видением автора, что отличает этот «новый стиль» не только от «Исповеди» Руссо, но и от художественной манеры современных писателей, таких как Сартр, Хемингуэй, Камю, Джойс и Кафка¹⁵⁵. В одной из своих статей Гао говорит и о «синтетической форме» романа, что действительно ближе всего соответствует художественному стилю произведения, который на самом деле несколько необычен: ему свойствен тот «литературный полижанризм», который наблюдается в прозе джойсовского типа. Особенность этой прозы – наличие в произведении нескольких пластов, или художественных уровней (своеобразное сплетение опи-

¹⁵⁴ Лихачев Д. С. Слово к потомкам. – Джойс Дж. Дублинцы. М., 2007, с. 363.

¹⁵⁵ Лю Цзай-фу. Создание Гао Син-цзянем новой формы прозы. – Гао Син-цзянь лунь (О Гао Син-цзяне). Тайбэй, 2004, с. 150.

сательного дискурса и монологической речи – нарративы внешнего и внутреннего вида)¹⁵⁶. Эти пласты создают ту художественную многоплановость, которая отличает произведение Гао Син-цзяня от других произведений романного типа.

«Внутренний нарратив» (размышления, воспоминания, думы автора), в котором отражается духовный (внутренний) мир человека (его *нэйсинь* ‘внутренняя душа’), составляет важную сторону идейно-художественного содержания «Чудотворных гор». Именно на этом поле реализуются экзистенциально-философские взгляды автора на природу человека, его мироощущения и чувства. Внутренний мир раскрывается в монологах героя («я» условного автора) или диалогах его с альтер эго, который фигурирует в романе как «ты». Наличие «я» и «ты» (своеобразный смысловой бинóm) создает тот поток «внутренней речи», который Гао называет «словесным потоком» (*юйянь лю*), а не общепринятым понятием «поток сознания». При этом автор заменяет имена героев (или героя) своеобразными условными знаками (а не местоимениями, дабы не связывать их с лингвистическими понятиями), именуя их *жэньчэн* – «самоназвание» (букв. «человеконазвание»), что придает повествованию некий обобщенный характер. Этот прием в философии объясняется Хайдеггером и Ортегой-и-Гассетом, используется в текстах Ницше, в его «Заратустре» («О презирающих тело», где автор размышляет на тему «я–тело–душа»), порой встречается в литературе (например, у Набокова). Гао использует его как никто другой – особенно широко. Он подробно говорит о нем в эссе и даже в самом романе. В гл. 62 читаем:

«Ты знаешь, я всего лишь говорю сам с собой, чтобы как-то ослабить и развеять тоску. Ты знаешь, от моей тоски нет никаких лекарств, она неизлечима. Никто не может меня спасти, я могу обратиться лишь к самому себе, как к собеседнику.

В моем пространном монологе (*дубай*) только ты и есть, с кем я могу побеседовать. Человек прислушивается к своему “я”, к самому себе. “Ты” – всего лишь моя собственная тень. Я слушаю “тебя”, то

¹⁵⁶ М. М. Бахтин в одной из своих статей заметил, что роман в своем развитии «поднялся до своих вершин», имея в виду, в частности, прозу Джойса и Кафки с ее «полифоническим звучанием». См.: Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1966, с. 134. В известной степени эта особенность присуща и прозе Гао Син-цзяня.

есть самого себя, потому что ты такой же, как и я: ты тоже не в состоянии перенести тоску – вот и ищешь собеседника»¹⁵⁷.

К художественному приему «самоназвание» Гао обращается неоднократно в статьях и эссе, в частности в интересной статье «Литература и учение о Сокровенном (*сюань-сюэ*)»:

«В романе “Чудотворные горы” “самоназвание” (*жэньчэн*) заменяет самого человека (*жэнь*), тем самым психологические чувствования (понятие *синьли ганьшоу* – чувственное или психологическое восприятие – часто встречается в работах Гао, когда он рассуждает об эмоциональном, чувственном восприятии жизни. – Д. В.) заменяют сюжет, и благодаря изменению настроений упорядочивается сам стиль, а неосмысленное изложение (*цзяншу*) истории как-то само собой формируется в собственно литературную историю, несколько похожую на записки о путешествии в форме монологической речи»¹⁵⁸.

Из этих слов видно, что автора волнует не столько сюжет как структурно и логически завершенное литературное пространство, сколько выражение в повествовательном дискурсе эмоционального состояния человека, его духовного мира. В этой же статье Гао пишет: во время своих путешествий «с целью сбора материала для книги... я получил первый уровень/пласт структуры своей книги, а именно “я” как указание на первое *жэньчэн* и “ты” – второе *жэньчэн*. Первое (“я”) путешествует в реальном мире, а второе (“ты”), производное от первого, – это дух, странствующий в воображаемом мире [то есть мире образов]»¹⁵⁹.

«Скитания духа», о чем пишет Гао, это и есть тот уровень (или пласт) повествования, который отражает многомерный внутренний мир героя-автора, воспроизведенный в его думах и воспоминаниях. Он создает другое видение явлений действительности, стереоскопичность и объемность образов, их многогранность¹⁶⁰. При этом изображенный внешний мир субъективизируется, наполняется чертами психологизма благодаря переносу чувствований лирического героя

¹⁵⁷ Чудотворные горы, с. 541.

¹⁵⁸ Без «измов», с. 197.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Вполне вероятно, что Гао известна книга философа и литературоведа Поля Рекёра «Я сам – как другой» (М., 2008), в которой французский ученый говорит о содержании повествовательного «я» и его модификациях, а также затрагивает проблему уровня литературного дискурса.

(“я”) на внешний мир. Присутствие в произведении «анонимных» героев создает некую обобщенность повествования, поскольку герой (герои) предстает не как конкретный человек, а как человек вообще. Такое обобщение формирует и заостряет философский контекст произведения, в нем высвечиваются такие философско-экзистенциальные темы, как, например: человек и его существование, человек и его судьба, человек и природа. Несомненно, все это сближает роман Гао Син-цзяня с произведениями западных классиков XX в. (Пруст, Камю, Кафка). Хотя китайский писатель и говорит (при этом весьма осторожно) о близости своего творчества к западному модернизму, он в то же время всячески подчеркивает свою приверженность духовным традициям Востока. Вот почему и свою статью о романе Гао связал с китайским учением о Сокровенном, с учением Лао-цзы, Чжуан-цзы и учением чань. В них он видит особое состояние и проявление природы и характера человека. «Странствие духа» – это по сути поиски смысла бытия, а скитания в горах Китая – попытки писателя понять свою собственную жизнь.

В связи со сказанным выше особый смысл приобретает само название романа – «Линшань» («Чудотворные горы», «Горы/Гора духов»). Это метафорическое название имеет самое непосредственное отношение к содержанию произведения. Линшань – это своего рода возжеленная цель странствий автора-героя. Однако характерно, что эта цель появляется у героя как бы случайно: поначалу он и сам толком не знает, куда и зачем едет (а точнее, бредет в этой жизни). Добравшись до небольшого уездного городка, затерянного в горах, герой («я» – «ты») говорит: «Ты сам толком не знаешь, зачем ты сюда приехал», – и лишь спустя некоторое время неопределенность рассеивается. В вагоне поезда у него случайно завязывается разговор с одним из пассажиров, который рассказывает ему о Горе (Горах), где человек будто бы попадает в другой мир:

«Тот человек сидел напротив него, держа в руках кружку с чаем... Ты его спросил, куда он едет. Он ответил, что в Линшань.

— Куда-куда?

— В Линшань. *Лин* (дух, душа) входит в слово *линхун*, что значит “душа”, а *шань* (гора) – в *шаньшуй* (горы и воды).

Ты снова спросил, где же находится это место.

— У истоков Юшуя (Реки Прекрасной), – ответил он, широко раскрыв глаза.

Но где находится эта Юшуй, ты тоже не знал, однако расспрашивать незнакомца было как-то неудобно, и ты лишь кивнул головой»¹⁶¹.

Собеседник стал подробно объяснять, как добраться до тех диковинных мест: сначала надо ехать на машине до селения Уичжэнь, потом сесть в джонку и плыть по реке до ее верховьев. А название селения имеет скрытый смысл: ведь *уичжэнь* можно расшифровать как «нет такого селения», то есть название выдуманное и ассоциируется со знаменитым Персиковым источником великого поэта Тао Юань-мина. В этом утопическом крае живут счастливые люди, в свое время покинувшие тревожный и суетный мир, и всё там пребывает как в первозданном мире:

«— А что, там есть и первобытные леса?

— Конечно, и не только леса.

— Может, встречаются и дикие люди? – насмешливо спросил ты.

Он засмеялся, но в его смехе не было ни насмешки, ни иронии, ни самоиронии»¹⁶².

Собеседник переходит к «чудесам» (*шэньци*) этого края. Его рассказ постепенно сплетается с авторскими комментариями, связанными с различными названиями, в которых встречается слово *лин* – «дух» как некое чудо. В географическом справочнике и в атласе автор находит названия: Линтай (Платформа духов), Линцю (Холм духов), Линъянь (Скала духов)... наконец, Линшань. Оказывается, это название встречается в древней книге «Шань хай цзин» – «Книга гор и морей» (сведения о ней писатель использовал в одной из своих пьес), которой пользовались колдуны и ворожеи¹⁶³. В авторском тексте говорится и о том, что понятие *линшань* связано также с буддизмом. В таких же Чудотворных горах Будда вещал слова своего учения. В них он открыл Истину своим ученикам.

Так начинаются поиски таинственных и чудесных гор, которые становятся для героя не столько местом, где он может найти нечто диковинное, сколько пристанищем, где возможно обрести покой для своей души и познать Истину жизни. Герой говорит себе: «Дух смерти сыграл со мной злую шутку, но я вышел из ограда, которую он соорудил вокруг меня, и снова почувствовал радость бытия. Я ощу-

¹⁶¹ Чудотворные горы, с. 4.

¹⁶² Там же, с. 4–5.

¹⁶³ Там же, с. 13.

тил новизну жизни. Я подумал, что сейчас я должен как можно скорее вырваться из этого смрадного, грязного мира и вернуться к “естеству” (*цзыжань* ‘природа, естество’), то есть обрести подлинную, истинную жизнь».

Тему «скитания духа» Гао Син-цзянь разовьет в своем втором романе – «Библия одного человека», который он написал на рубеже веков.

Метафора «чудотворности» – *лин* – играет в романе большую роль: встречается в разных контекстах, обыгрывается в разных смысловых комбинациях. Например: герой видит ворожею-лингу (духотворная тетушка); *цзинлин* – природный дух, который материализуется в живых существах и неживой природе; особым свойством одухотворенности обладают камни, скалы (*линъянь*, *линьфэн*). Во многих местах удивительным, «духотворным» глыбам люди поклоняются, поскольку они могут явить свои чудесные свойства (кит. *линъянь* означает «чудоявление»). Линшань – это и впрямь «чудотворные горы», поскольку они наполнены «чудотворным таинством» (*линъи*)¹⁶⁴.

Неудивительно, что тема «чуда» (оно передается словом *шэньци* ‘божественно-странное’), а именно встреча героя с разными диковинными явлениями или людьми, занимает в романе важное место. Однако это не какое-то сакральное религиозное чудо – проявление веры в сверхъестественное (как это бывает в произведениях религиозной направленности), чудо здесь выступает в виде некой тайны, которую можно познать, если искать разгадку в самой жизни. Поиски чуда – это поиски Истины, или «другого берега» (*дуйань/биань*), о котором нередко говорит писатель, и не только в своем романе (вспомним пьесу с тем же названием). На том – «другом» – берегу человек как бы преображается, у него происходит переоценка ценностей, там, в одиночестве, он обретает покой. Герой («ты»), который пытается отыскать Чудотворные горы, говорит:

«Ты спросил, пойдет ли она [то есть спутница героя] с тобой через реку. Ведь на том берегу находятся Чудотворные горы, где можно увидеть разные чудеса, забыть о своих горестях и печалях, обрести освобождение»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ О семантике метафоры *лин* см.: Воскресенский Д. Н. Чудотворные горы писателя Гао Синцзяня. – Восточная коллекция. 2002, № 1; он же. Художественные искания в китайской прозе 90-х годов. – Литературы Азии и Африки: опыт XX века. М., 2002.

¹⁶⁵ Чудотворные горы, с. 72.

Буддийское понятие *цзето* ”освобождение“, как и «другой берег», это своего рода метафоры, подразумевающие избавление (освобождение) от жизненной суеты и самотерзаний. Такое «освобождение» человек может обрести, находясь в одиночестве, поэтому эта тема отчетливо прослеживается во многих местах произведения (кстати, она присутствует и в уже упоминавшемся романе автора «Библия одного человека»). «Я» (герой и автор) говорит:

«Я подумал, если мне удастся вытолкнуть лодку из этих зарослей тростника, я смогу добраться до водного простора и там, в самом центре этого застывшего высокогорного озера, плыть в полном одиночестве, ни с кем не разговаривая и как бы растворившись в этом окружающем меня пейзаже сияющего озера и окрестных гор, словно слитых с небом»¹⁶⁶.

Блуждания героя и его поиски – это своего рода символические образы того сложного пути, который должен пройти человек, чтобы обрести свою Истину и покой души. Эта тема всегда волновала писателя, и он часто возвращается к ней в своем творчестве.

Еще в 1983 г. Гао Син-цзянь написал рассказ с характерным названием «На том берегу реки». В нем говорится о человеке, который, устав от жизненных невзгод и разных политических кампаний, решил уйти в безлюдные горы, как это делали когда-то люди древности. Он вспомнил про своего давнего знакомого Фана – некогда крупного партийного работника, уволенного со всех постов после идеологических чисток. Фан поселился в горах, живет как настоящий отшельник, но он счастлив в своем одиночестве – он свободен в своих действиях и мыслях. Он читает древние книги и современную литературу (например, воспоминания Шарля де Голля), пишет стихи. Герой рассказа переправляется на «другой берег», чтобы получить от друга совет, как ему жить дальше. Фан, ничего не говоря, вытаскивает из полуразрушенной стены местного храма осколок каменной плиты с едва заметными иероглифами, написанными почерком *кай-шу*. На плите видны обрывки фраз: «...совершенствуй себя, уразумей учение чань...», «...обретешь высшую радость, забудешь о горестях и печалях». Герой хотя и не получил прямого ответа на свои вопросы, но беседа с другом, вся атмосфера встречи заставляют его задуматься о своей жизни, о том, что его ждет впереди.

¹⁶⁶ Там же, с. 120.

«Ты повернул голову, он по-прежнему стоял без движения на склоне горы, окутанный пеленой серо-голубого тумана, похожий на ствол древнего дерева. Сумерки сгущались, и горный лес скрывала черная туманная мгла. Тебе надо было успеть до полной темноты добраться до переправы и переправиться через реку, чтобы успеть сесть на вечерний поезд. Ну а там ты вернешься в залитый огнями шумный и суетный мир»¹⁶⁷.

Нотки сожаления в концовке рассказа – ведь приходится возвращаться в город – говорят сами за себя.

В романе «Линшань», как и в других произведениях Гао, на передний план выдвигается проблема Человека, его экзистенциального существования в современном мире. «Мои беды и беспокойства объясняются тем, что я постоянно думаю о своем становлении», – говорит лирический герой романа («я»). В данном случае автор использует термин *цзывэй* ‘самодейние/самосозидание’, а в других местах – более емкое слово *цзыцзай* ‘самобытие/самосуществование’ (то есть проявление некой природной самоестественности). «А потому, – продолжает герой, – я все время стремлюсь понять [или найти] свою душу и характер (*синлин*). Вопрос лишь в том, смогу ли я ее познать, эту душу-характер, если она действительно явит себя, однако если даже я ее познаю, то еще неизвестно, куда меня это приведет»¹⁶⁸.

Подобные размышления об экзистенциальной природе человека широко представлены в западноевропейской литературе, например у Томаса Манна («Волшебная гора», «Смерть в Венеции»), произведения которого Гао особенно ценил после Достоевского, Пруста и Кафки.

Куда же привели автора эти «поиски духа»? Нашел ли он свои Чудотворные горы? Познал ли высшую Истину? На все это писатель, естественно, не дает определенного ответа: ведь поставленные вопросы настолько сложны и многомерны, что «поиски» могут продолжаться до бесконечности. Хорошо это понимая, писатель завершает роман весьма примечательной концовкой – многозначимой символической метафорой, которую каждый волен понимать и толковать по-своему. Герой («ты») оказался в заснеженных диких горах где-то в районе Тибета на высоте 5600 м над уровнем моря (эту цифру указывает автор). Перед ним уже не горы Линшань, которые он

¹⁶⁷ Удочка для моего деда, с. 252.

¹⁶⁸ Чудотворные горы, с. 218.

искал в начале пути, а другие, но тоже «чудотворные», где он надеется найти ответы на мучившие его вопросы. Чем закончатся эти поиски, он толком не знает... Ему трудно дышать, сердце бешено бьется в груди, тяжелеет и раскалывается голова. «Какая хрупкая жизнь», – думает герой, но упрямо ползет дальше. В этом противостоянии с внешними трудностями и «самоборении» проявляется стремление героя понять смысл своего собственного существования. Именно поэтому автор снова возвращается к «я» как основному двигателю сюжетного действия:

«За окном я вдруг заметил крохотного зеленого лягушонка, который неподвижно сидел на снегу, уставившись на меня одним выпученным глазом, в то время как второй его глаз то и дело мигал. Я понял, что это, наверное, и есть Бог. Именно в таком облике он явился сейчас передо мной и теперь за мной наблюдает: прозрел ли я. Он разговаривает со мной одним глазом, который то широко распахивается, то смыкается, когда Бог разговаривает с людьми... Возможно, он разглядит, что перед ним сейчас стоит несчастный, жалкий человек – вот такой, как я, и он проявит к нему свое милосердие»¹⁶⁹.

Нашел ли герой своего Бога? Очевидно, лягушонок, откуда-то появившийся в этой холодной белесой пустыне, олицетворяет саму жизнь, природный мир, который окружает человека. Этот мир ставит перед человеком все новые и новые вопросы, поэтому он, постоянно находясь в сомнении, снова и снова начинает свой мучительный поиск:

«Я не знал, где нахожусь, откуда попал сюда этот кусочек небесного рая. Я стал оглядываться по сторонам. Сейчас я уже не знал: то ли я действительно ничего не понимаю или, наоборот, понял решительно все. Дело в том, что позади меня все время существовал этот непонятный и таинственный глаз, а я свое непонимание всего лишь скрывал за пониманием, то есть я лишь прикидывался понимающим, хотя в действительности так ничего и не понял.

Да, я и на самом деле ничего не понял и ничего не уразумел.
Именно так!»¹⁷⁰.

Так неопределенно заканчивает свой роман Гао Син-цзянь, как бы предлагая читателю расшифровать его метафорический и метафизический код.

¹⁶⁹ Там же, с. 561–562.

¹⁷⁰ Там же, с. 562–563.

Сложное содержание и необычная форма этого произведения: различные художественные уровни повествования, наличие «самоназваний», позволяющих как бы переключать сюжетное действие с одного объекта на другой, наконец, его философская наполненность – все эти и другие особенности привлекли к себе внимание китаеведов-переводчиков в западных странах, и роман был довольно быстро переведен на европейские языки. Он стал важной вехой в творчестве писателя и сыграл едва ли не главную роль в получении им Нобелевской премии. С этого времени (роман был опубликован в 1990 г.) Гао Син-цзянь все чаще обращается к проблемной, концептуальной литературе (в прозе и драматургии), для которой характерны серьезные и вечные вопросы человеческого бытия – смысл жизни, место человека в современном мире, проблема самопознания...

Гао Син-цзянь

ОБОСНОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Нобелевская лекция

Не знаю, подтолкнула ли меня к этой трибуне Судьба, но подобную случайность, явленную благодаря разным счастливым обстоятельствам, можно в любом случае вполне назвать Судьбою. Не рискну утверждать, что на свете существует Всевышний Создатель, однако в душе я всегда испытывал трепет почтения перед тем, что было для меня непостижимо, хотя я и считал себя атеистом.

Человек не может стать духом, тем более ему не дано занять место Верховного божества. Вообще говоря, если над миром будет владеть сверхчеловек, он повергнет его в еще больший хаос и делает мир еще более отвратительным. В век, наступивший после Ницше, беды, порожденные человеком, составили самый мрачный список в истории. Но никакие безумные бредни в высшей степени самовлюбленных философов не могут сравниться с преступлениями тех, кто, величая себя вожжами народа, лидерами государства или полководцами нации, сполна использовали все методы насилия при совершении своих преступлений. Впрочем, я не собираюсь занимать эту трибуну для рассуждений о политике или истории, я хочу использовать нынешнюю возможность лишь для того, чтобы высказаться как писатель, донести до вас голос одной человеческой личности.

Писатель, будучи самым обыкновенным человеком, возможно, обладает лишь более обостренным чувством восприятия. Хотя тонко чувствующий человек обычно бывает и более хрупким. Писатель говорит вовсе не потому, что является рупором народа, он не воплощает собой некую истину, и его голос может звучать очень слабо. Но поскольку это голос конкретной личности, ему присуща большая правдивость и искренность.

Должен заметить, что и литература может быть лишь голосом отдельной личности, что она всегда им была. Но как только литература

становится государственным гимном, знаменем нации, рупором партии и глашатаем какой-то партийной и политической группировки, такая литература тут же теряет свою исконную сущность, при этом безразлично, к каким методам пропаганды она прибегает, какой всеохватной силой и мощью обладает. Она перестает быть литературой, превратившись в продукт власти и средство извлечения выгоды. В уходящем веке литература столкнулась именно с такой бедой. Клеймо политики и власти пристало к ней прочнее, чем в любые другие эпохи. Более ощутимыми оказались и те лишения, которые испытали на себе писатели.

Литература должна защитить обоснованность своего собственного существования, не превращаясь при этом в орудие политики, а потому ей необходимо возвратиться к голосу отдельного индивидуума. Но поскольку литература обращается прежде всего к чувствам человека, она и является их порождением. Впрочем, это вовсе не означает, что литература непременно должна быть оторвана от политики или, наоборот, как-то воздействовать на нее. Так называемая тенденциозность литературы и политическая ориентированность писателя, его причастность к идеологическим схваткам – тяжелый недуг, который в уходящем веке нанес огромный вред литературе. Поэтому идеи традиционализма и обновления, принявшие форму консерватизма и революционности, в конце концов обернулись битвой между передовым и реакционным, что, в свою очередь, породило безудержное господство идеологии. Но как только идеология соединяется с государственной властью и становится реальной силой, литература и отдельная личность неизбежно погибают.

Причиной нескончаемых и непрерывных бед, которые обрушились в XX в. на китайскую литературу, в результате чего она подошла к последней черте своего существования, было то, что над литературой господствовала политика. Литературная революция, равно как и революционная литература, подвели литературу и саму человеческую личность к гибели. Карательный поход против традиционной культуры от имени революции вылился в открытое запрещение книг, их сожжение. Писателей убивали, бросали в тюрьмы, ссылали, обрекали на изнурительные каторжные работы. Примеров тому за последнее столетие несть числа, подобным варварством не отличалась ни одна монархия в истории Китая. В результате стало невероятно трудно создавать литературные произведения на китайском языке, а о свободе творчества и вообще говорить не приходится.

Если писатель хотел обрести свободу мысли, перед ним открывались лишь два пути: бегство или полное безмолвие. Но для писателя, работающего со словом, долгое молчание равносильно самоубийству. Значит, писателю надо было спастись бегством, если он не желал кончать жизнь самоубийством или быть умерщвленным, если хотел возвысить голос как личность. Оглядывая историю литературы, можно сказать, что подобное происходило не только на Востоке, но и на Западе: от Цюй Юаня до Данте, а дальше – Джойс, Томас Манн, Солженицын, наконец, китайские интеллигенты, которые в массовом порядке бежали из страны после событий на площади Тяньаньмэнь в 1989 г. Такова судьба поэтов и писателей, стремившихся сохранить свой голос.

Однако в годы тоталитарной диктатуры, которую осуществлял Мао Цзэдун, было невозможно даже бегство, поскольку горные храмы, где когда-то в феодальную эпоху находили убежище литераторы, подвергались обыскам или просто уничтожались. Смертельная опасность нависала даже над писателями, которые пытались писать тайком. Кто хотел сохранить способность самостоятельно мыслить, мог разговаривать лишь с самим собой, соблюдая при этом крайнюю осторожность. Хочу заметить, что именно в ту пору, когда литература пребывала в таких невыносимых условиях, я особенно остро ощутил ее необходимость, ибо литература дает человеку возможность сохранить свое сознание.

Можно сказать, что разговор с самим собой – это своего рода отправная точка литературы, и только за нею следует общение посредством языка с другими. Человек доверяет языку свои чувства и мысли, облекая их в письменное слово, попадающее затем в книги. Так рождается литература. В тот момент автор не думает о выгоде и пользе, он просто пишет, даже не помышляя о том, что однажды ему удастся написанное издать. Это происходит потому, что в самом процессе писания он черпает радость, получая разом и удовлетворение, и вознаграждение. Над романом «Чудотворные горы» я начал работать в ту пору, когда были под запретом мои произведения, которые, впрочем, я сам подвергал самой жестокой цензуре. Я писал их для себя, несколько не надеясь на публикацию, чтобы изгнать из своего сердца тоску.

Обращаясь к собственному писательскому опыту, я должен заметить, что в момент создания книги литература для писателя есть, по сути, осознание им личной самооценности. Автор находит своему

труду некое обоснование, стимул для него. Литература рождается прежде всего из писательской потребности получить удовлетворение, а что касается социальной отдачи, то она может возникнуть лишь после завершения произведения. Кстати подчеркну, что степень такой отдачи вовсе не зависит от желаний самого автора.

В истории литературы можно найти немало всемирно известных и поистине нетленных произведений, которые так и не были изданы авторами при жизни. Если бы, сочиняя, авторы не чувствовали внутренней потребности, то спрашивается, зачем им было писать? Еще и сегодня с трудом поддаются изучению, как и жизнь Шекспира, судьбы четырех талантливейших личностей – авторов самых великих произведений в истории китайской литературы: «Путешествия на Запад», «Речных заводей», «Цзинь, Пин, Мэй» и «Сна в Красном Тереме». К примеру, Ши Найань оставил единственную запись о себе со словами самоутешения. Но почему тогда все свои жизненные силы он вложил в громадное произведение, которое при его жизни так и не получило никакого вознаграждения? А разве не такая же участь постигла основателя современного романа Кафку или наиболее пронзительного поэта XX столетия Фернандо Пессоа? Они творили, вовсе не помышляя о переустройстве мира, но при этом хорошо понимали, что человек, даже очень слабый, может сказать очень важные вещи. В этом и заключается магическая сила языка.

Язык – это высшая, кристаллизованный, субстанция человеческой цивилизации. Он тонок и неуловим, но вместе с тем способен проникать в наши чувства, проходить всюду и везде, соединяя эмоции человека с его способностью к познанию мира. Через письменное слово, столь удивительное и чарующее, язык дает возможность каждому отдельному человеку вступать в контакт с миром, независимо от того, к какой эпохе, к какой национальности человек принадлежит. Именно так связываются воедино литературное творчество, вечные духовные ценности и читательская реальность.

Мне кажется сомнительным, что в наше время писателю надо как-то особенно выпячивать свою принадлежность к той либо иной национальной культуре. Если, к примеру, говорить о моем собственном происхождении и родном языке, то, должен сказать, что я, конечно, ношу в себе культурные традиции Китая, и это вполне естественно. Но культура всегда тесно связана с языком, в результате чего возникают некие, вполне устойчивые, формы чувствования, мышления и выражения мысли. Творчество писателя лишь начинается в языковом

высказывании, однако оно проявляет себя и в том, что слова выразить не успели. И все же, тому, кто посвятил себя словесному искусству, вовсе не обязательно наклеивать на себя готовый и ясно различимый национальный ярлык.

Произведения литературы, преодолевая в переводе границы стран и языков, тем самым преодолевают сложившиеся в силу различных условий, исторических или географических, рамки социальных устоев и человеческих отношений и связывают человечество воедино. Надо заметить, что современные писатели испытывают самые разнообразные культурные влияния, выходя за пределы национальной культуры, а потому подчеркивание принадлежности к какой-либо национальной культуре (если это, конечно, не вызвано соображениями туристической рекламы) неизбежно порождает у читателей чувство недоверия.

Литература преодолевает идеологическую узость, государственные границы и пределы национального сознания, ведь точно так же и само существование человека в своей основе не исчерпывается тем или иным «измов». Само существование человека гораздо более важно, чем все рассуждения о нем или какие угодно научные дискуссии. И для литературы никто не устанавливал табу на то, чтобы она во всеуслышанье заявляла о тяготах человеческого бытия. Тем не менее, всегда звучали голоса, призывающие установить для литературы разные ограничения. Эти призывы исходили от политиков, общественных деятелей, защитников определенного рода морали и нравов, пытавшихся остругать литературу, втиснуть в жесткие рамки, сделав ее предметом украшения.

Но литература не является придатком власти или каким-то изыском моды, литература обладает своей собственной системой ценностей, собственной эстетической системой. Они неразрывно связаны с чувствами человека и являются главным и непререкаемым критерием оценки литературного произведения. Впрочем, сам этот критерий людьми же и меняется, поскольку разные люди чувствуют всегда по-разному. И все же субъективность критериев эстетической оценки становится общепризнанной нормой. Способность эстетического осмысления, возникающая благодаря литературному воспитанию, дает людям возможность при чтении заново познать ту поэтичность и красоту, которые старался вложить в свое произведение автор: возвышенное и смешное, печальное и абсурдное, нотки юмора или насмешки – то есть решительно все.

Поэтичность, однако, не всегда и не обязательно задается лирическим характером произведения. Несдержанная самовлюбленность автора – это своего рода детская болезнь, которая неизбежно возникает, когда человек только учится сочинительству. Добавлю, что само понятие лиричности, в свою очередь, подразумевает множество слоев, и высшим из них является спокойное и «холодное» рассмотрение явлений. При таком отстраненном изучении бытия личность автора словно уходит в тень. Такая позиция дает писателю возможность обрести своего рода «третий глаз», который всевластно наблюдает и за персонажами книги, и за самим автором. Нейтральный взгляд, возможно, удержит автора от чрезмерно пристального разглядывания катастроф и грязи человеческого бытия. Вместе с тем горечь, отвращение или ненависть автора способны пробудить в людях сострадание, жалость и любовь к жизни.

Эстетическая красота, зарождающаяся в человеческих чувствах, по всей видимости, не способна устаревать, хотя в самой литературе, как и в искусстве вообще, существует мода, которая может из года в год изменяться, причем критерии оценки, как и различия в моде, часто определяются принципом: хорошо только то, что ново и более современно. Так повсюду проявляет себя действующий механизм рынка, причем книжный рынок не является в этом отношении исключением. Но если авторские эстетические оценки станут определяться лишь рыночной конъюнктурой, это будет равносильно самоубийству литературы, тем более, когда речь идет о нынешнем обществе, получившем название «потребительского». Полагаю, что в данном случае литература как раз и должна оставаться «холодной».

Десять лет назад, когда я закончил свой роман «Чудотворные горы», на который потратил семь лет жизни, я написал небольшую статью, обратив внимание на литературу именно такого типа. Я писал: «Литература не имеет никакого отношения к политике, она не более чем внутреннее дело индивидуума. Его наблюдения, воспоминания, анализ жизненного опыта, размышления о разнообразных впечатлениях и попытки выразить состояние собственной души – все это демонстрирует, какое удовлетворение приносит ему сам процесс мышления.

Так называемый писатель – всего лишь обычный человек, умеющий говорить сам с собой и способный писать, причем посторонние люди его могут не слушать, могут не читать. Писатель вовсе не герой, выступающий от имени народа, и не надо делать из него идола,

и уж тем более нельзя называть писателя преступником или врагом народа. Трудности, которые встают на пути автора и его произведения, объясняются лишь одним – кому-то это очень нужно, когда власть хочет создать образ врага, пытаясь тем самым отвлечь внимание масс, жертвой в первую очередь становится писатель. Самое печальное то, что порой и сам писатель в помутнении разума считает за великую честь выполнять роль такой жертвы.

В действительности отношения между писателем и читателем представляют собой некий духовный обмен мнениями. Автору и читателю не обязательно встречаться или общаться друг с другом, они связаны лишь посредством литературного произведения. Литература – это та неустрашимая форма человеческой деятельности, в которую вполне сознательно и по своей охоте вовлечены обе стороны, то есть читатель и автор. Вот почему литература не несет каких-то особых обязательств перед широкими массами.

Литературу, способную реализовать свою истинную сущность, вполне можно назвать “холодной литературой”. Она продолжает жить именно потому, что человечество, помимо удовлетворения своих материальных потребностей, стремится еще и к чисто духовной деятельности. Понятно, что такая литература родилась не сегодня, и появилась она главным образом потому, что возникла необходимость противостоять давлению со стороны политических и определенных общественных сил. В настоящее время ей приходится противодействовать распространяющимся все шире и шире нормам и морали потребительского общества и всевластию рыночных ценностей. Но чтобы выжить, ей надо прежде всего уметь выдержать свое одиночество.

Совершенно ясно: если писатель будет заниматься лишь своим писательским трудом, его жизнь окажется очень нелегкой; помимо писательской деятельности, он будет вынужден искать какие-то другие средства к существованию. Из этого следует, что создание такого рода литературы можно считать некоей роскошью, удовлетворением исключительно духовных потребностей. Если произведения “холодной литературы” появляются на свет и распространяются в мире, то это происходит исключительно благодаря усилиям самого автора или его друзей. Примером могут служить Цао Сюэцинь и Кафка. При жизни авторов их произведения даже не были опубликованы, а потому писатели эти никак не могли породить какие-то литературные движения, стать для современников яркими звездами. Такие писате-

ли живут на периферии общества, забившись в щели, целиком погружившись в духовную деятельность, получая от нее удовольствие, но нисколько при этом не надеясь на вознаграждение, то есть не помышляя об общественном признании.

“Холодная литература” – литература бегства, в коем она обретает жизнь и духовные силы, не давая обществу себя задуть. Если нация не принимает литературу, отрицающую выгоду и пользу, то это не только беда для писателей, это есть и трагедия самой нации».

Я счастлив, что удостоился большой чести – награды Шведской Королевской академии. Я получил ее благодаря своим друзьям в разных частях света, которые на протяжении многих лет, не думая о вознаграждении, не считаясь с трудностями, переводили, издавали, ставили на сцене мои произведения. Я хочу всем им выразить глубокую признательность, хотя и не могу всех поименно перечислить, поскольку этот список оказался бы слишком длинным.

Я должен также выразить благодарность Франции, которая приняла меня. В этой стране, прославившейся своими литературой и искусством, я обрел условия для свободного творчества, нашел читателей и зрителей. Я счастлив, что уже не так одинок, хотя то, чем я занимаюсь, то есть сочинительство – дело очень личное и индивидуальное.

Еще я должен сказать, что жизнь – это вовсе не торжественный праздник, а земля наша в целом не похожа на мирную Швецию, где не было войн вот уже сто восемьдесят лет. Вовсе не факт, что грядущему веку удастся избежать недугов только потому, что в прошлом столетии уже пережито множество катастроф. Человеческая память не передается по наследству подобно биологическому гену, а человечество, хоть и наделено разумом, но не настолько мудро, чтобы использовать во благо опыт прошлого. Более того, человеческий ум способен порождать такие чудовища, которые могут угрожать самому существованию людей.

Человечество не обязательно должно двигаться от одной ступеньки прогресса к другой, а цивилизация – я здесь вынужден сказать именно об истории человеческой цивилизации – не есть лишь поступательное и непрерывное движение вперед. Достаточно вспомнить застой развития в Европе в Средние века, хаос и разруху на азиатском континенте в Новое время и, наконец, две мировые войны в XX веке! Способы умерщвления людей за это время также приобрели

еще большую изощренность, между тем, как само человечество с развитием научно-технического прогресса отнюдь не стало более цивилизованным. Некоторым фактам истории человечества невозможно найти объяснение лишь с помощью науки, равно как нельзя воспроизвести их, руководствуясь какими-то историческими концепциями, воздвигнутыми на основе иллюзорной диалектики. На протяжении целого века, и даже более того, некоторые утопии обоглачивались лихорадочной активностью, но в настоящее время и от нее, и от духа непрестанной революционности не осталось и следа. В результате горечь ощущают и те, кому, по счастью, удалось выжить. Или это не так?

Отрицание отрицания не обязательно приводит к утверждению, а революция не всегда означает созидание. Утопическое представление о новом мире предполагает устранение мира старого. Подобная теория социальной революции навязывается и литературе, тем самым и этот заповедный сад творчества становится ареной борьбы: ниспровергнуть предшественников, растоптать культурные традиции и начать все с нуля – хорошо лишь то, что ново. Таким образом, история литературы интерпретируется как непрерывные скачки и катастрофы.

В реальности писатель не в силах исполнять роль Творца, как не может он и вырасти в собственных глазах до фигуры Христа; посягнув на такое в помрачении рассудка, безумец станет воспринимать внешний мир как химеру и адское узилище, в коем невозможно существовать. Если авторское «я» потеряет над собою контроль, мир превратится в настоящую преисподнюю для остальных людей. Разве не так? Мало того, что сам человек приносит себя в жертву во имя грядущего, но вслед за ним такими же жертвами становятся и другие.

Впрочем, не стоит спешить и делать скоропалительные выводы относительно истории XX в. Если попытаться втиснуть ее в рамки какой-то идеологии, то можно считать, что она написана напрасно, и потомкам, вероятно, придется переписывать ее заново.

Писатель не является и пророком, но он – наш современник и способен разоблачить обман, исправить заблуждения, четко разглядеть, что происходит в окружающей жизни, пристально вглядываясь при этом и в себя самого. Впрочем, вполне возможно, что писательское «я» само пребывает в состоянии сумятицы, поэтому, задавая вопросы миру или другим людям, писателю не мешает разобраться и

в себе самом. Различные беды и напасти обычно приходят извне, но и сам человек из-за трусости, робости или просто вздорности способен умножить собственные страдания и принести горести другим.

Людские поступки зачастую необъяснимы, и человек весьма смутно представляет, каков он есть на самом деле. Между тем литература предполагает прежде всего обращение взгляда на самого себя, причем в моменты такого самосозерцания возникают некие лучи, которые как бы освещают человека изнутри.

Литература по своей природе не предназначена для того, чтобы ниспровергать или разрушать. Ее ценность заключается в способности разглядеть и показать истинную суть мира и людей, которую обычно знают мало и плохо или, думая, что знают, на самом деле представляют себе неверно. Полагаю, что именно правда является самым основным и несокрушимым качеством литературы.

На пороге новый век, не стану говорить, насколько он действительно новый, однако замечу, что литературная революция и революционная литература после краха идеологии, которая вела их за собой, зашли в тупик. Тень, которую более столетия бросала на мир социальная утопия, рассеялась. Освободившись от разных «измов», литература должна вновь вернуться к сложным и непреходящим обстоятельствам, сопутствующим человеческой жизни, поскольку тяготы человеческого бытия по существу изменились мало. Они по-прежнему являются главной и вечной темой литературы.

Новый век представляется эпохой без предсказаний и обещаний, что, на мой взгляд, совсем неплохо. Роль писателя как провидца и арбитра себя исчерпала. Многочисленные прогнозы, сделанные в прошлом веке, оказались ложными. Так не лучше ли ожидать будущее, следя за его приближением внимательным взглядом, нежели создавать вокруг него новые суеверия? Что до самого писателя, то ему пора вернуться на место свидетеля и очевидца событий, возможно, тогда он сможет явить правду жизни.

Впрочем, это вовсе не значит, что следует приравнять литературу к записи фактов. Надо сказать, что факты и доказательства, представленные в подобных текстах, обычно столь скудны, что скорее скрывают от нас причины и механизмы возникновения тех или иных явлений. Настоящая же литература способна показать их досконально, поскольку она может объяснить логику развития событий, взирая на них из глубин человеческой души. В этом состоит сила литерату-

ры, если, разумеется, писатель именно таким образом создает достоверную картину человеческого бытия, а не занимается бессмысленными манипуляциями.

От глубины проникновения писателя в правду жизни зависит ценность произведения, и правду эту невозможно подменить никакой словесной игрой или художественными изысками. В самом деле, ведь о правде жизни говорят все, кому не лень, но понимают ее разные люди по-разному. Тем не менее, с первого взгляда можно увидеть, насколько точна и достоверна картина бытия отдельного человека и сообщества людей, или, наоборот, сколь сильно она искажена. Но рассмотрение правды или неправды лишь как повода для умозаключений и далеко идущих выводов – дело литературной критики определенного идеологического толка, не желающей отступить от своих догм. Подобный принцип к собственно литературе имеет весьма отдаленное отношение.

Если же обратиться к фигуре писателя, то его готовность ориентироваться на правду жизни не сводится к проблеме творческого метода – она теснейшим образом связана с самой авторской позицией. Правда или неправда, рождающиеся под его пером, дают представление о том, насколько писатель был искренен, когда за перо брался. В этом случае правда выступает не только как мерило литературной ценности, но одновременно обретает и этический смысл. Писатель не обязан принимать на себя миссию морального наставника. Изображая разных людей или многоликие миры, он в то же время раскрывает самого себя – показывает все тайные уголки собственной души. Для писателя правда в литературе едва ли не равноценна морали, а для самой литературы – это высшая мораль.

Пусть литература основана на вымысле, но для взыскательного художника она в любом случае предполагает изображение правды человеческого существования, и именно из этого источника и в былые эпохи, и в наши дни черпают жизненные силы бессмертные творения. Вот почему никогда не устаревают ни греческие трагедии, ни произведения Шекспира.

Литература вовсе не является слепком с реальности. Она проникает не только во внешние слои действительности, но внедряется и в ее глубины. Разоблачая ложь, она способна с дольних высот обозреть повседневные явления бытия, широко охватив их своим взором и показав их причинные связи.

Конечно, литература прибегает к образному изображению, но подобное путешествие духа вовсе не является самоцелью. Образ, лишенный выстраданной правды, есть не более чем пустотелая конструкция, оторванная от человеческого опыта, свидетельствующая лишь о немощи и бесплодии автора. Произведение, в которое не уверовал сам писатель, вряд ли затронет и читателя. В самом деле литература вовсе не обращается только лишь к опыту повседневной жизни, и писатель не всегда довольствуется своим собственным опытом. Писатель слышит и видит что-то еще, он, скажем, читает то, что написали его предшественники. И с помощью своеобразного передатчика, каковым является язык, он может пропустить все это через свои собственные чувства. В чем и заключается магическая сила языка литературы.

Язык таит в себе силу заклинаний и благословений – он точно так же способен потрясти душу. Искусство языка заключается в том, что рассказчик может донести свои чувства до других людей. Он никогда не станет относиться к языку лишь как к системе знаков, семантической конструкции или грамматической структуре. Забыв о том, что язык – это еще и живой говорящий человек, легко свести смысл произведения всего лишь к игре ума.

Язык не только вместилище неких понятий и представлений. Он может также, питаясь непосредственными ощущениями, пробудить интуицию и чувства. В этом заключается еще одна причина, почему знак или сухая информация не способны заменить язык живого человека. За произносимым словом, модуляциями голоса, интонацией говорящего на самом деле кроются истинные намерения человека или мотивы его поступков. Их нельзя свести к одной лишь семантике или стилистике. Языку литературы следует донести до читателя слово живого человека – так, чтобы оно было услышано. Но функция языка не исчерпывается и тем, что он является инструментом мышления. Язык нужен человеку не только для того, чтобы выразить мысль, но и для того, чтобы прислушаться к самому себе, признать свое собственное существование.

Применительно к писателю афоризм Декарта звучал бы так: «Я сообщаю, значит, я существую». Писательское «я» может быть авторским голосом, а может идентифицироваться с рассказчиком-повествователем или превратиться в персонаж его книги, и тогда это будет «он» или «ты», то есть повествователь окажется «расщепленным» на три ипостаси. Называние предметов и явлений – отправка

точка для воспроизведения авторского мировосприятия, отсюда и возникают разные повествовательные приемы. Писатель реализует свое отношение к действительности в процессе поиска индивидуальных форм и способов повествования.

В своих романах я нередко заменяю обычные имена героев местоимениями. Под разными местоимениями – «я», «ты», «он» – мне случается иметь в виду одного и того же героя, и тем самым я привлекаю к нему внимание. Взгляд на персонажа с трех точек зрения помогает создать ощущение некоторой отстраненности. В театре, к примеру, такой прием дает актеру простор для психологической интерпретации роли. Поэтому чередование разных способов называния героя я использую и в своих пьесах.

Возможности прозаических или драматических жанров нельзя исчерпать, вот почему абсурдны легковесные заявления о гибели того или иного вида литературы или искусства.

Язык, родившийся одновременно с человеческой цивилизацией, обладает, как и сама жизнь, одним удивительным свойством: его выразительная сила поистине неиссякаема. Задача писателя состоит в том, чтобы раскрыть и показать потенциальные возможности, заключенные в языке. Писатель не являет собой Творца Сущего, способного убрать прочь этот мир, даже если он слишком устарел. Точно так же автору не по силам сотворить некий новый, идеальный мир, пусть даже настолько абсурдный, что обычным разумом его постичь невозможно. Однако писатель в меру своих возможностей способен сказать нечто новое на тему, когда-то уже затронутую его предшественниками, или начать разговор сызнова – с того места, где они разговор закончили.

Призывы к ниспровержению литературы – трескучие лозунги времен культурной революции. Литература отнюдь не умерла, поскольку невозможно сломить самого писателя. Каждый автор имеет свое место на книжной полке, поэтому он будет жить, покуда у него найдется читатель. Автор сочтет для себя великим утешением, если сумеет оставить в богатейшей литературной сокровищнице человечества книгу, которую будут читать и завтра.

Однако литература, идет ли речь о писателе и его творчестве или о читателе и его восприятии, вызывает интерес и реализует себя именно в настоящем времени, то есть в данный момент. Рассуждения о том, что произведения изначально создаются для будущего – не

более чем досужие домыслы, это – и самообман, и обман других. Литература создается для живых людей, она является формой жизнеутверждения конкретной личности в конкретное время. Именно в данном моменте, заключающем в себе вечность, и таится признание факта существования самой личности. В этом и состоит непоколебимое обоснование, позволяющее считать литературу литературой, если, конечно, для такого громадного явления вообще необходимо искать какое-то обоснование.

Если творчество не сводится всего лишь к добыванию средств к поддержанию жизни, а служит источником удовольствия, когда автор забывает, ради чего и для кого он пишет, – такое творчество становится абсолютной необходимостью, и автор пишет исключительно потому, что просто не может не писать. В этом случае литература рождается как бы сама собой. Она не зависит от соображений выгоды или пользы, и в этом сущность литературы. Между тем при разделении труда литературное творчество превращается в профессию, что является далеко не лучшим итогом его развития. Если же говорить о писателях, то им это может принести весьма горькие плоды.

Особенно остро проблема обозначилась в нынешнее время, то есть в эпоху, когда рыночная экономика проникает во все сферы, а книги превратились в товар. В условиях, когда всем повелевает слепой рынок, не в силах выстоять не только писатель-одиночка, но даже целые ассоциации и движения, наподобие тех литературных групп, которые существовали и в прошлом. Если писатель не желает подчиниться давлению рынка и опуститься до производства продуктов культуры, удовлетворяющих вкусам современной моды, он вынужден искать иные средства к существованию. Однако литературу нельзя свести лишь к бестселлерам или произведениям, отмеченным в списках популярных книг. Известно, что объектом восхищенного внимания телевидения и СМИ являются вовсе не писатели, а прежде всего реклама. Но свобода творчества не даруется чьей-то милостью, ее нельзя купить, она рождается прежде всего внутренними потребностями каждого автора.

Чем поминать в душе Будду, лучше говорить о свободе самой души. Вопрос лишь в том, как ты сумеешь свободой воспользоваться. Ведь если ты поменял ее на что-то иное, она улетит от тебя, как птица. Такова свобода.

Писатель творит задуманное им не из желания получить вознаграждение и не только для самоутверждения, но и чтобы бросить обществу некий вызов. И этот вызов – не выработанная поза. Писателю не следует строить из себя героя или борца-воителя. К слову сказать, герой и воитель сражаются во имя какого-то большого дела или ради совершения подвига. Но это не относится к литературному произведению. Вызов писателя обществу – это лишь слово, которое он вкладывает в уста персонажей произведения или использует при описании каких-то ситуаций. В противном случае он принесет литературе лишь вред. Литература – это не клич ярости, она не должна превращать протест человека в скорбную жалобу. Личные чувства писателя становятся литературой тогда, когда они растворяются в его произведении. Лишь в этом случае оно способно выстоять перед сокрушительными ударами времени, то есть может жить вечно.

Следовательно, вернее было бы сказать, что вызов обществу бросает не писатель, а произведение. Творение писателя, способное выдержать испытание временем, и есть его мощный ответ современным эпохе и обществу. Не существует иных посторонних звуков – только голоса, доносящиеся из самого произведения, именно в них те слова, которые нужны читателю.

На самом деле подобный вызов не может изменить общество, ведь это лишь малозаметный жест человека, который пытается преодолеть неизбежную узость рамок социального бытия. Но какой бы странной ни казалась такая позиция, она выражает чувство гордости за ощущение себя личностью. Если род людской в своей истории будет лишь следовать малопонятным закономерностям и слепо плыть по течению, если оно не услышит иных звуков – голосов отдельных людей, он неизбежно будет ввергнут в пучину страданий. Исходя из такого понимания истории, можно утверждать, что литература является ее прямым дополнением. Но даже когда великие закономерности истории безудержно навязываются людям, каждый человек все равно должен сохранить собственный голос. Человечество имеет не только свою историю, ему необходима и литература – ведь вымышленные герои таят в себе небольшую, но чрезвычайно важную частицу наших знаний о себе.

Уважаемые члены Академии, я благодарю вас за то, что вы наградили Нобелевской премией литературу свободную и несгибаемую, которая не уходит от человеческих страданий, не страшится политического гнета и не заискивает перед политиками. Я благодарен вам

за то, что вы присуждаете эту самую престижную премию произведениям, далеким от рыночного ажиотажа, возможно не привлекающим к себе особого внимания, но достойным того, чтобы их читали люди. Я благодарю также Королевскую академию Швеции за предоставленную мне возможность взойти на эту трибуну, которая сейчас привлекает взоры всего мира, за то, что слабый и незаметный голос моей скромной личности, обычно не различимый в средствах массовой информации, будет услышан во всем мире.

Перевод с китайского Д. Н. Воскресенского

Н. В. Колесникова



ВИДЬЯДХАР СУРЬЯПРАСАД НАЙПОЛ

Тринидад и Великобритания

Премия 2001 года

...за удачную попытку совмещения повествовательного мастерства, беспристрастной наблюдательности в произведениях, заставляющих нас повернуться лицом к истории малоизвестных стран

От Нобелевской премии в год ее столетнего юбилея ждали чего-то особенного. Выбор Шведской Королевской академии превзошел все ожидания мировой общественности. Первым лауреатом по литературе третьего тысячелетия стал Видьядхар Сурьяпрасад Найпол¹⁷¹ – индеец по происхождению, тринидадец по месту рождения¹⁷² и великобританец по месту жительства. После обнародования имени лауреата на страницах зарубежной прессы разгорелись жаркие и далеко не мирные дискуссии, поскольку присуждение премии того трагического года попало в политический контекст. В. С. Найпол оказался едва ли не единственным, кто еще 20 лет назад заговорил в своих произведениях об исламском фундаментализме, пробудившемся в странах «третьего мира» после краха мировой колониальной системы. В своих двух книгах «Среди правоверных: исламское путешествие» (*Among the Believers: An Islamic Journey*, 1981) и «По ту сторону веры: путешествие среди новообращенных» (*Beyond Belief: Excursion Among the Converted Peoples*, 1998) писатель сравнил фундаментализм с проказой, поразившей исламский мир, и назвал его новой и опасной формой колониализма.

Выходец из бывшей британской колонии, ставший волею судеб лондонским жителем и пишущий на темы культурного самоопреде-

¹⁷¹ В Литературном энциклопедическом словаре фамилия писателя *Nairpaul* дается в двух вариантах: *Нейпол* и *Найпол*. Первый вариант следует нормативному написанию иностранных фамилий на русском языке, второй – принят в профессиональной среде переводчиков и литературоведов (см.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 661).

¹⁷² Тринидад – самый большой из семи островов, расположенных в Вест-Индии. Этот обширный архипелаг (его второе название – Антильские острова), протянувшийся сильно изогнутой дугой между Южной, Средней и Северной Америкой, отделяет Атлантический океан от Карибского моря и Мексиканского залива.

ления, относится к авторам, которые, скорее, «широко известны в узком кругу». Немногие слышали его труднопроизносимое имя, единицы – читали, особенно за пределами англоязычного мира¹⁷³. Между тем В. С. Найпол считается одним из наиболее ярких и талантливых прозаиков современной англоязычной литературы. Известный в Великобритании литературный критик и прозаик В. С. Притчетт (1900–1997) даже объявил Видьядхара Найпола величайшим из ныне живущих англоязычных писателей. Его книги восторженно принимаются критиками и награждаются престижными литературными премиями. Но сам писатель гордится двумя другими наградами: орденом «Тринити Кросс» за выдающиеся заслуги перед Тринидадом и Тобаго (1989) и присвоением ее величеством Елизаветой II рыцарского звания «сэр» за заслуги перед культурой Соединенного Королевства (1990). Сэр В. С. Найпол является почетным доктором университета Вест-Индии (Тринидад, 1975) и колледжа св. Андрея – старейшего университета г. Сент-Андрус (Шотландия, 1979), а также четырех университетов: в США – Колумбийского (1981), в Великобритании – Кембриджского (1983), Лондонского (1988) и Оксфордского (1992).

В течение почти четверти века имя писателя называлось в числе возможных лауреатов Нобелевской премии, но каждый раз он оказывался обойденным. Во многом это объясняется тем, что Видьядхар Найпол – писатель «резкий», одинаково остро говорящий и о Востоке, и о Западе. Но в первую очередь его интересует жизнь в бывших

¹⁷³ Творчество В. С. Найпола известно отечественному читателю. Его произведения переводили и в Советском Союзе, и в нынешней России. Первая публикация произведений писателя относится к 1979 г.: в журнале «Иностранная литература» (№ 10) был напечатан его юмористический рассказ «Записки ночного портье». Двумя годами позже тот же журнал опубликовал повесть «Флаг над островом» (1981, № 4). В 1984 г. в «Библиотеке журнала “Иностранная литература”» вышел сборник юмористических рассказов «Улица Мигель». В том же году издательство «Радуга» выпустило сборник «Повести и рассказы», в который вошли вышеупомянутые рассказы из цикла «Улица Мигель» и повесть, а также некоторые другие произведения «малой прозы» писателя. В 1996 г. в «Иностранной литературе» (№ 9) появились фрагменты книги «Дорога в мир». Тремя годами позже тот же журнал (1999, № 6) познакомил своих читателей с найполовской публицистикой – «После революции», являющейся небольшим фрагментом из книги «По ту сторону веры» (1998). В 2003 г. «Иностранная литература» (№ 5) напечатала отрывок из романа «Полужизнь». В 2008 г. издательство «Европейские издания» выпустило две публицистические работы писателя: «Средний путь. Карибское путешествие» и «Территория тьмы».

колониях и полуколониях – в тех ста с лишним странах, где живет больше половины современного человечества. В. С. Найпол знает все беды этого мира – он сам оттуда. И говорит он о человеке и социуме этого постколониального пространства и времени то, что думает, составляя их увидеть такими, какими они выглядят на самом деле. Именно эта позиция безжалостно трезвого и острого художника в годы «политкорректности» мешала получить давно заслуженную им премию. Но после того, что случилось в Соединенных Штатах Америки 11 сентября 2001 г., именно она помогла ему стать лауреатом самой престижной литературной премии в мире.

Многие из того панрегиона мира, который обозначается терминами «Восток», «Третий мир» или «Юг», называют В. С. Найпола снобом, западником и сторонником империализма. И в этом заключается один из парадоксов его творческой судьбы: писателя, который одним из первых увидел и сумел показать проблемы стран, добившихся ликвидации колониального статуса, обвиняют в расизме и культурном шовинизме. Что-нибудь более далекое Видьядхару Найполу, чем подобные взгляды, трудно вообразить. Непредвзято вчитываясь в его книги, можно ясно увидеть, что в них нет ни того ни другого. В найполовских произведениях скорее чувствуется печаль ироничного человека о том, что все не может быть иначе, чем оно есть.

Не обольщаясь относительно современного человечества, В. С. Найпол, как и положено писателю, исследует человеческую природу, не делая никаких скидок ни «черным», ни «белым». Он пишет правдиво и горько, без расчета кому-то понравиться или угодить: «Пусть читатель всматривается в тех, о ком я пишу, пусть обобщает сам, а какое получится обобщение, зависит от него самого»¹⁷⁴. Если воспринимать Видьядхара Найпола именно таким образом, тогда будет правомерным отместить большинство обвинений критиков «третьего мира», оказавшихся просто не готовыми к восприятию произведений писателя, который вырос в пограничье бывшей империи («в глухой провинции у моря», по И. Бродскому) и навсегда сохранил слегка подозрительный взгляд «пограничника», регистрирующий в гротескном, предельно отчужденном виде то, что его окружает и на Востоке, и на Западе.

¹⁷⁴ Найпол В.С. Невроз новообращенных. – Иностранная литература. 2002, № 1, с. 5.

Верное и довольно жесткое объяснение «нобелевской загадки» В. С. Найпола дает в своей статье А. Цветков: «...Интерес вызывает не тот факт, что премия, наконец, нашла адресата, а тот, что четверть столетия она старательно его обходила ...Нобелевская премия В. С. Найполу – это не столько акт справедливости, которая восторжествовала почти нечаянно, сколько результат испуга: правду, оказывается, поведала не Гордимер¹⁷⁵, а Найпол, и правда и талант оказались в неразрывном родстве ...Западная империя... стала цивилизацией для иностранцев, с иностранными писателями. Только они еще не разучились говорить, не отводя глаз и не подслащивая голоса. Европейцам, утратившим веру в свое европейство, сегодня прислан миссионер с передовой, где вера крепче. И когда им становится страшно, они на минуту перестают стесняться своей благодарности перед ним»¹⁷⁶.

В «год всеобщего испуга» (по А. Цветкову) Шведская Королевская академия наконец оценила тонкое повествовательное мастерство и бескомпромиссность талантливого писателя, обладающего к тому же редкой социально-исторической интуицией. Формулировка Нобелевского комитета звучит буквально так: «За непреклонную честность, что заставляет нас задуматься над фактами, которые обсуждать обычно не принято».

В. С. Найпол, в судьбе и творчестве которого встретились и переплелись три культуры – Индии, Тринидада и Великобритании, занимает особое место в мировой литературе. Одни исследователи считают его британским прозаиком, другие полагают, что он является тринидадским писателем, а третьи называют его индийским литератором. И все по-своему правы. Первые потому, что всю свою жизнь В. С. Найпол пишет по-английски, как прозаик сложился в Великобритании, большую часть жизни обитает в этой стране, и по всем внешним признакам его проза является образцом английской литературы. Вторые – поскольку Тринидад является местом рождения пи-

¹⁷⁵ Надин Гордимер (р. 1923) – южноафриканская писательница и поэтесса, лауреат Нобелевской премии 1991 г. Считается, что она получила премию не за литературный талант, а за политическую позицию активного противостояния царящему в ЮАР режиму апартеида.

¹⁷⁶ Цветков А. Стокгольмский синдром. – Иностранная литература. 2002, № 5, с. 250.

сателя, и многие его книги «наполнены» материалом, связанным с проблематикой этого региона. А третьи – из-за того, что Видьядхар Найпол является выходцем из семьи индийских иммигрантов, исповедовавших индуизм и принадлежавших к высшему слою в индусской социальной иерархии (варне брахманов)¹⁷⁷, что определило и жизненную, и творческую оптику писателя.

И все-таки... В. С. Найпол не поддается однозначной классификации по национальному, территориальному или языковому признаку. Блестяще передав колорит и особенности культуры Тринидада, Видьядхар Найпол в своих произведениях (особенно ранних) рассказывает об уникальном опыте индийских иммигрантов, покинувших берега родной Индии и оказавшихся на маленьком острове в Атлантическом океане. При этом, исследуя проблемы, характерные для маленькой индийской общины, существующей где-то на окраинах ойкумены, писателя интересовал не тринидадско-индийский, а всечеловеческий аспект происходящего, и борьба людей с этими проблемами – универсальная борьба человечества. Ведь Тринидад – найполовский символ «затерянного мира», островка человечества, бесконечно далекого от мировой цивилизации, – существует почти везде. К тому же с самого начала своей писательской карьеры В. С. Найпол упорно отказывался считать себя представителем тринидадской литературы из-за опасения, что его раз и навсегда «пропишут» в литературе по какому-нибудь «территориально-этнографическому» признаку.

Творчество В. С. Найпола с трудом позиционируется в литературе Великобритании, учитывая особенности «быта и бытия» индийского иммигранта в третьем поколении. В одной из своих книг он признался: «Английский язык – для меня родной, английская традиция – нет»¹⁷⁸. Кроме того, Великобритания в его прозе почти не персонифицируется. Если и встречаются в ней «английские» герои, то лишь на периферии, выведенные не в качестве полноценных характеров, а

¹⁷⁷ Варны – древнейший институт профессионально-сословного деления традиционного общества Индии на людей высоко- и низкороджденных. К первым относятся три варны: брахманы – люди умственных занятий, служители культа и хранители духовных ценностей; кшатрии – ответственные за военное дело и судопроизводство, к ним относились также цари и правители; и вайши – занимавшиеся всякого рода экономической деятельностью (за исключением ремесел). Ко вторым относятся шудры, которые должны были обслуживать первые три варны.

¹⁷⁸ Naipaul V. S. *The Overcrossed Barracoon*. N. Y., 1984, c. 26.

в качестве типажей, несущих некую тайну европеизма. Исключением является одно произведение – роман «Мистер Стоун и “Товарищество рыцарей”» (Mr. Stone and the Knights Companion, 1963), целиком построенное на английском материале. Героем этой небольшой по объему, простой по содержанию, но пронзительной по своим интонациям книги является англичанин, переживающий кризис пенсионного возраста. В этом романе, как всегда у Видьядхара Найпола, внешне события мелки и незначительны, но за ними – бунт, борьба за свое «я», сопротивление и старости, и самой смерти.

В. С. Найпол не вписывается в контекст литературы Индии, формирование которой происходило на прочном фундаменте складывавшейся веками национальной культуры. Конечно, Видьядхар Найпол является носителем культурной традиции, унаследованной от своих отцов и дедов, которая ощутимо присутствует в его сознании, мироощущении и творчестве. Но эта традиция во многом утеряна и трансформирована временем. У него – своя история жизни, другой исторический опыт, свои особенности формирования и условия существования и поэтому иное отношение к традиции прародины.

Привкус, аромат *иного* неотделим от обаяния прозы В. С. Найпола. У него словно другое зрение, другой слух, другая каденция речи. В его творчестве ощущается вибрация чего-то истинно и закоренело индийского, при этом чего-то совсем иного, отчетливо неиндийского – того, что пришло из литературного и философского пространства Европы и культуры Тринидада, которая к тому же представляет собой сложный симбиоз европейского, азиатского, африканского и карибского элементов.

Связанный рождением, воспитанием и образованием с тремя разными мирами Востока, Запада и Вест-Индии, В. С. Найпол чувствовал себя в каждом из них гостем, иностранцем, аутсайдером. Тринидад не стал его родиной, да и не мог ею стать в силу воспитания, «отравленного» Индией. Когда Видьядхар Найпол уехал в Великобританию, то постоянно осознавал груз собственной «инаковости», ощущая себя там не более чем англизированным иностранцем. Когда же он оказался в Индии, то почувствовал себя бесконечно далеким от нее. Таким образом, на Тринидаде В. С. Найпол чувствовал себя индийцем, в столице метрополии – выходцем из крохотной колонии, а на родине предков – британцем и тринидадцем одновременно. В силу этого В. С. Найпол обладает не просто двойным, а множественным видением художника, «постоянно переходящего из одной куль-

турной системы в другую, но везде остающегося “чужим”»¹⁷⁹. Эта способность позволяет писателю проникать глубоко в самую суть вещей, с чем во многом и связана магия найполовского творчества.

В. С. Найпол не вмещается в одну национальную традицию, в одну систему культурных координат. Он представляет собой новое явление в мировой культуре, предвосхитив ситуацию, которая проявилась в последней четверти XX в. в творческих исканиях так называемых постколониальных, а можно сказать и постнациональных, писателей (с типичными для этого ряда писателей концептами безместности, внедомности, *детерриториальности*, *надтерриториальности*, нахождения в *зазоре* и т.д.).

И до времени Видьядхар Найпол вписался в еще одно, возникшее на наших глазах в процессе глобализации, явление транснациональной, или еще по-иному «гибридной», литературы как результата межкультурных взаимодействий. Этой ситуации, если использовать современную западную терминологию, соответствуют такие творческие типы, как «международный писатель», «всемирный человек» или «новый космополит», ставшие олицетворением новой реальности, в которой национальная модель все больше уступает место глобальному мировому пространству и процессам транскulturации.

Сформировавшая писателя сложная имперско-колониальная конфигурация: культурное трио двух очень разных колоний (Тринидад и Индия) и Британской империи, – обусловила проблемный характер его самоидентификации. Писательство для Видьядхара Найпола стало своего рода исследованием собственной идентичности, так как он прежде всего хотел разобраться в своем необычайно простом и одновременно в высшей степени запутанном происхождении. Именно оно, по собственному признанию писателя, стало источником и его творчества, и вдохновения.

В списке работ В. С. Найпола есть романы, повести и рассказы, произведения мемуарного жанра, эссе и путевые заметки. Но, являясь автором более дюжины романов, он всю жизнь, по сути, создает один текст: об индийском иммигранте из бывшей английской колонии, который мучительно ищет опору в мире и постоянно осознает свою неприкаянность в любой культуре, в которой довелось ему жить. В генах найполовских героев, даже самых, казалось бы, процветающих, присутствует вирус вечного неблагополучия. Они живут с осознанием собственной бездомности из-за того, что «вырваны с

¹⁷⁹ Глостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М., 2000, с. 222.

корнем» из той культурной среды, которую могли бы считать родной. И мир им чужд, и они чужды миру. За это писателя часто называют пессимистом. Однако при всей отчаянности существования, описываемого В. С. Найполом, его книги погружают в атмосферу неподдельного мужества и юмора, во многом благодаря насмешливо-сдержанной тональности, свойственной найполовскому повествованию, которая смягчает его рассказ об одиночестве, страхах и комплексах современного человека...

В. С. Найпол появился на свет 17 августа 1932 г. в небольшом городке под названием Чагуанас, расположенном в 18 километрах от Порт-оф-Спейна – столицы острова. Большинство в этом районе составляли выходцы с равнины Ганга, для которых Тринидад не стал ни вторым домом, ни новой родиной. Оказавшись на острове, индийцы не стали «встраиваться» в новую для них действительность, а занялись воссозданием вокруг себя как бы декораций утраченной родины, бережно сохраняя мельчайшие условности и подробности ее быта. Достаточно полно и целостно воспроизведя все основные составные части и уровни культуры Индии, индийские переселенцы на чужбине существовали в рамках своего – индийского – ареала, сохраняя со всеми коррективами (возрастными и индивидуальными) особенности индийского и быта, и менталитета. Они разговаривали на родных языках, отмечали семейные и религиозные праздники, вели себя точно так же, как в Индии, руководствуясь опытом и поведенческими нормами оставленной родины. Это был не просто «осколок» Индии, а как бы «вся» индийская культура, в уменьшенном виде перенесенная в тринидадское пространство. Индийские иммигранты жили в своем замкнутом мирке, практикуя модель параллельного существования – рядом, но вне тринидадской действительности, которую «они не то чтобы игнорировали, а просто не принимали»¹⁸⁰.

Видьядхар родился в семье журналиста Сеепраасада Найпола (1906–1953), выходца из обедневшей семьи пандита¹⁸¹, и его супруги Дропати Капилдео (1913–1991), принадлежавшей к одному из наиболее зажиточных и уважаемых семейств индуистской общины острова. Отец будущего писателя был человеком неординарным. Окон-

¹⁸⁰ Naipaul V. S. *An Area of Darkness*. L., 1977, с. 28. О появлении и жизни индийских иммигрантов на Тринидаде рассказал сам В. С. Найпол в своей Нобелевской лекции «Два мира».

¹⁸¹ Пандит – ученый брахман, знаток санскрита, древних священных текстов и философии индуизма; здесь: почетный титул, присваивающийся высокородным индусам, получившим традиционное образование.

чив только начальные классы общеобразовательной школы, он стал журналистом, но всю жизнь мечтал о карьере писателя и сумел внушить своим сыновьям¹⁸² благоговение перед литературным трудом. В 36 лет старший Найпол выпустил свой единственный сборник рассказов «Гурудева и другие индийские истории» (Gurudeva and other Indian Tales) о жизни индийской общины на Тринидаде. По признанию Видьядхара, отцовские рассказы дали ему очень много: «Они сообщили мне своего рода цельность. Они дали мне почву, на которой я мог стоять в мире. Я не могу и вообразить, какова была бы картина моего сознания без этих рассказов»¹⁸³. Но, пожалуй, еще важнее другое признание писателя, которое он сделал в предисловии к сборнику рассказов отца: «Перечитывая много лет спустя эти истории, я наконец увидел (а долгое время это ускользало от меня) ту точку обзора, с которой они были написаны. Это была позиция брахмана, порожденная, возможно, одновременно кастовым происхождением и благоговением любого индийца перед знанием и его любовью к слову, которое было разбужено в отце тем образованием, которое он смог получить в английской начальной школе, и традиционным индусским религиозным обучением»¹⁸⁴. Таким образом, Видьядхар унаследовал от отца не только увлеченность литературой, но и особый ракурс видения – ту трезвую беспристрастность наблюдения, которая как бы без всякого участия автора неожиданно выявляет в обыденной жизни то, что смешно, нелепо, а иногда и бесчеловечно.

Раннее детство Видьядхара прошло в доме бабушки со стороны матери. В этом большом доме, как было принято в Индии, обитала большая семья, состоявшая из нескольких поколений кровных и «благоприобретенных» (через брачные и прочие союзы) родственников. О жизни этой своеобразной семейной общины дает представление роман В. С. Найпола «Дом для мистера Бисваса» (House for Mr. Biswas, 1961). Весь порядок жизни в этом доме, весь характер принятых в нем отношений несли на себе черты традиционного индийского уклада и социального обихода. Обитателями этого патриархального дома свято чтились обряды индуизма и ревностно соблюдались

¹⁸² Шива – младший брат Видьядхара – тоже стал одаренным литератором, но в 40 лет он ушел из жизни (1985 г.).

¹⁸³ Найпол Видиа С. Два мира. Речь по поводу присуждения Нобелевской премии, произнесенная в Стокгольме 7 декабря 2001 г. – Иностранная литература. 2002, № 1, с. 242.

¹⁸⁴ Naipaul V. C. My Father. – Onlooker, November 1–14.

предписанные религией правила: утреннее омовение, вегетарианство, молитвы. Непонятная обстановка богослужения и не менее таинственный текст священных книг мало способствовали приобщению маленького Видьядхара к индуизму. Он не испытывал радости от участия в религиозных обрядах и упрямо отвергал любые попытки навязать ему участие в бессмысленных, на его взгляд, ритуалах.

Воспринимая индуизм лишь как связь с культурной традицией Индии, В. С. Найпол унаследовал присущее старшему поколению философское отношение к миру и его принцип мировосприятия¹⁸⁵. Во многом это объясняется тем, что позиция касты¹⁸⁶, формирующей физический и психический склад личности, является результатом *кармы*¹⁸⁷, то есть приобретается фактом рождения. Поэтому, «даже если брахман не выполнял религиозные обязанности, предусмотренные для его варны, он уже по рождению принадлежал к высшей варне и будет придерживаться ее ценностей»¹⁸⁸. Судя по всему, В. С. Найпол не является исключением.

В первой половине прошлого века повседневную жизнь и действия членов любой индусской касты определял страх осквернения. К брахманам предъявлялись особенно строгие требования в отношении соблюдения «чистоты». Из-за этого только в узком кругу своих родственников Видьядхар мог найти себе друзей и товарищей, не боясь оскверниться и не рискуя нарушить правила межкастового общения. Принадлежность к касте высокорожденных требовала от него сохранения холодно-отчужденной дистанции с окружающим миром и людьми. Поэтому якобы свойственный В. С. Найполу снобизм, в котором писателя очень часто обвиняют вестиндские компатриоты, и аристократическое безразличие английского джентльмена, которое нередко отмечают многие западные исследователи (и не только они), являются не чем иным, как традиционным поведением брахмана. Эта дистанция, определив мировосприятие В. С. Найпола, сформировала, в свою очередь, особенности его творческой манеры. Писатель как

¹⁸⁵ Naipaul V. S. *An Area of Darkness*, с. 32.

¹⁸⁶ Касты – наследственно-профессиональные объединения, которые традиционно классифицируются по четырем сословиям (варнам).

¹⁸⁷ Карма – важнейшее понятие в индуизме, означающее, как правило, совокупность поступков человека, за которые он получает личное воздаяние при следующем рождении.

¹⁸⁸ Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф. *Индия в древности*. М., 1985, с. 664.

бы «отстоит» от рисуемого им мира, оставляя за собой право критиковать и комментировать все как наблюдатель.

Когда Видьядхару исполнилось семь лет, семейство Найполов переехало в Порт-оф-Спейн – в то время административный центр британской колонии: «Мы были деревенщиной, индийцами, в культурном отношении – индуистами, и этот переезд ...был чем-то вроде переселения из индуистской и индийской провинции в город, в котором жили белые, негры и мулаты»¹⁸⁹. В Порт-оф-Спейне уже не было «высоких ворот из рифленого железа», которые отгораживали дом бабушки от триниадского мира. И Видьядхар часами с наслаждением наблюдал за необычайно колоритной жизнью города, население которого сложилось из многочисленных национальных и этнических групп – каждая со своим культурным наследием...

Остров был открыт в 1498 г. Христофором Колумбом¹⁹⁰ и объявлен владением Испании. Тринидад и соседние острова стали служить перевалочной базой для парусников работорговцев и невольничьим рынком для обеих Америк. Хозяевами островов становились то испанцы, то голландцы, то французы. В конце XVIII в. Тринидад перешел в руки англичан, которые, присоединив к нему соседний остров Тобаго, сделали их частью Британской империи¹⁹¹. В период испанского господства индейцы – коренное население островов – были почти полностью истреблены, после чего для работы на плантациях стали ввозить рабов из Африки. После отмены рабства в 1834 г., когда бывшие рабы стали уходить с сахарных плантаций, англичанам понадобились новые рабочие руки. В мае 1845 г. на остров прибыло первое судно с переселенцами из Индии. За ними последовали очередные партии из Китая и других стран Азии. Постепенно Тринидад превратился в подлинный «плавильный котел наций», в котором и сейчас живут потомки индийцев, китайцев и чернокожих рабов, анг-

¹⁸⁹ Naipaul V. S. Prologue to an Autobiography. – Finding the Centre, 1986, с. 4.

¹⁹⁰ Когда Х. Колумб во время своей третьей экспедиции к американскому континенту увидел появившиеся на горизонте три плоские вершины, четко выступавшие из воды, то назвал их «Ла Тринидада», что в переводе с испанского означает «Троица».

¹⁹¹ Острова Тринидад и Тобаго получили ограниченное внутреннее самоуправление в 1956 г., затем несколько лет пребывали в составе так называемой Вест-индской федерации, и только в 1962 г. получили независимость в рамках Содружества наций.

личан и французов, американцев и канадцев, испанцев и португальцев, а также мулаты¹⁹².

В этом особом мире, который возник на стыке культур с невероятным пересечением и смешением различных обычаев, нравов и систем ценностей, не имели значения традиционные классовые, этнические и религиозные ориентиры. В «беззаботном мультикультурном обществе»¹⁹³ ценилась в первую очередь человеческая оригинальность, личная независимость и терпимость... как к пороку, так и к добродетели. Островитяне, чтобы стать заметными в таком социуме, вели себя необычно и экстравагантно. Этим чудакам и оригиналам В. С. Найпол посвятит свой цикл рассказов «Улица Мигель» (Miguel Street, 1959).

При этом жители крохотного острова испытывали острый комплекс колониальной неполноценности. Изоляция от внешнего мира – наследие многовековой зависимости – породило повсеместно распространенное среди тринидадцев чувство «малости», заброшенности и неизбежной зависимости от более сильных: «Каждый ребенок знал, что мы лишь точка на географической карте мира, и поэтому нам было важно ощущать себя подданными Британской империи»¹⁹⁴. Века жесточайшего угнетения и эксплуатации оставили неизгладимый след в исторической памяти людей, наложив свой отпечаток на их духовный мир. По мнению писателя, рабство породило сообщество людей, которых объединяла только принадлежность к Британской империи. Об этих людях, живущих без традиций и собственной системы ценностей, В. С. Найпол рассказал в романе «Ненастоящие» (Mimic Men) и повести «Флаг над островом» (A Flag on the Island), которые были опубликованы в 1967 г.

От Тринидада Видьядхару Найполу достался его безудержный индивидуализм: прозаик, отказываясь считать себя представителем чего бы то ни было (национальности, расы, веры и т.п.), всегда отстаивает право человека быть только самим собой. От острова писатель еще унаследовал ощущение невыносимого культурного удушья окраины мира – места, где можно только рождаться и умирать, так и не узнав настоящей жизни. Как большинство мальчишек Тринидада,

¹⁹² На Тринидаде различают темных и светлых мулатов. Первых называют креолами, вторых – цветными.

¹⁹³ Naipaul V. S. The Overcrowded Barracoon, с. 13.

¹⁹⁴ Найпол Видиа С. Дорога в мир. Главы из романа. – Иностранная литературы. 1996, № 9, с. 188.

получавших в школах и колледжах острова проимперское воспитание, Видьядхар грезил о Лондоне. Но это была мечта не столько по какому-то реальному городу – центру политической и экономической власти, сколько по какому-то несуществующему идеальному месту, по проекции всего лучшего, о чем он читал в книгах английских прозаиков. И вот это четкое разделение мира на «просвещенный центр» и «забитую пассивную периферию» навсегда определило систему координат В. С. Найпола.

В Порт-оф-Спейне он сначала был учеником государственной школы для мальчиков, а затем поступил в Королевский колледж. Уже в школе определились интересы и пристрастия будущего писателя. Его любимым предметом была английская литература, через которую он воспринял идеалы западной культуры. Вслед за этим увлечением пришла любовь к языку (кроме английского, Видьядхар изучал испанский и французский): «Наслаждение от изучения языка было таким же огромным, как и от чтения книг»¹⁹⁵. И вот это бережное, любовное отношение В. С. Найпола к слову, его установка на язык потом перешли в его прозу, за изящной простотой которой всегда стоит напряженная, порой мучительная борьба со словом.

Честолюбивый юноша мечтал навсегда уехать из захолустного Тринидада и стать писателем. Он реализовал первую половину мечты с помощью стипендии, которой способного ученика наградило правительство Тринидада. Эта стипендия давала право на обучение в любом университете Великобритании. В. С. Найпол выбрал Оксфорд, чтобы продолжить изучение английского языка и литературы. В возрасте восемнадцати лет Видьядхар покинул Тринидад. Он поступил на отделение английской филологии («самый бесполезный факультет», по его более позднему признанию), из стен которого он вышел бакалавром гуманитарных наук.

Время, проведенное в университете, стало для В. С. Найпола очень трудным периодом. Он был совершенно одинок, и к тому же Великобритания или Англия¹⁹⁶, которую, как ему думалось, он знал, оказалась чужой и чуждой. Столицу Британской империи и ее колониальные окраины разделяла огромная пропасть, о которой не подзревал Видьядхар: «В теплых странах вся жизнь проходит на ули-

¹⁹⁵ Naipaul V. S. The Overcrowded Barracoon, с. 26.

¹⁹⁶ По разговорной традиции, которой следует и В. С. Найпол, под Англией подразумевается Великобритания (неполное название Соединенного Королевства Великобритании и Северной Ирландии).

це. Окна распахнуты, двери открыты. Люди сидят на верандах и в кафе. Вы знаете все о делах соседа, а он – о ваших ...В Англии все происходит при закрытых дверях»¹⁹⁷.

В стране, которая издавна считается лучшим приютом для переселенцев, в 1950-х гг. чужеземца держали с безупречной корректностью на расстоянии вытянутой руки. И общеизвестная терпимость коренных обитателей Британских островов сочеталась с их глубокой убежденностью в том, что иностранец всегда останется иностранцем: «Быть выходцем из колонии – значит быть немного смешным и не таким как все, особенно в глазах жителей метрополии. Все иммигранты и их потомки в каком-то смысле – колониальные жители, а между выходцем из колонии и ...уроженцем метрополии всегда существует взаимное недоверие»¹⁹⁸.

Шок от перехода в новое социокультурное пространство был настолько сильный, что привел Видьядхара к нервному срыву. Он пытался покончить жизнь самоубийством, но, к счастью, газ отключили из-за долгов. Спасало В. С. Найпола двойное наследство: «хроническая насмешливость» и «шутовство», которые достались ему, с одной стороны, от «болтливой индусской родни», и с другой – «от крепольских улочек Порт-оф-Спейна»¹⁹⁹. По собственному признанию писателя, это «умение увидеть нелепость происходящего и одновременно нелепость собственную» очень часто выручало его и хранило от всех бед.

После окончания Оксфорда Видьядхар перебрался в Лондон. Он работал и на Би-Би-Си (в еженедельной литературной передаче вещания на страны Карибского бассейна) и подрабатывал в качестве книжного обозревателя в разных газетах. А все свое свободное время В. С. Найпол занимался сочинительством, так как ради него он приехал в Лондон и «готов был терпеть какие угодно лишения...».

В. С. Найпол начал свою писательскую карьеру с рассказа о городе, в котором вырос. В далекий тропический город с экзотическим названием Порт-оф-Спейн писатель будет возвращаться на протяжении всего своего творчества, подтверждая высшую ценность для него этого жизненного материала. Сборнику рассказов «Улица Мигель» и сам автор, и все исследователи его творчества придают особое зна-

¹⁹⁷ Naipaul V. S. The Overcrowded Barracoon, с. 14.

¹⁹⁸ Там же, с. 32.

¹⁹⁹ Найпол Видиа С. Дорога в мир. Главы из романа, с. 103.

чение: в них густо рассыпаны зерна будущих больших и малых найполовских тем. Книга, героями которой стали неудачники и чудаки, так смущала издателей своей чересчур нетрадиционной формой и содержанием, что четыре года она пролежала на полке. А еще через два года автор был награжден за нее весьма почетной премией Сомерсета Моэма.

«Улица Мигель» – только набросок, эскиз найполовского мира детства и юности, но в нем уже есть то, что позволяет автору многие годы оставаться любимцем литературной критики: колоритные персонажи, яркие и сочные языковые характеристики, тонкое мастерство портретиста. Среди других достоинств начинающего автора критики отмечали его умение «слышать» речь, оттого у него так удачен диалог, нередко становящийся основным средством самораскрытия персонажа²⁰⁰.

Сборник состоит из семнадцати зарисовок обитателей столичного предместья. Это мир обыкновенных, даже заурядных людей, к которым плотно приросли предрассудки и психология обитателей городского «дна». Писатель показывает нам мир мелких интересов и меркантильных страстей, безобидных и смешных претензий, глупого чванства и неоправданного тщеславия. Перед читателем встает мир простенький только с виду, со своими нечаянными радостями и скрываемыми слезами. В нем и легко, и сложно, весело и горько – многозначно, как в жизни.

Герои этой книги – обойденные жизненными благами фантазеры и бездельники, которые просто живут – без цели и без смысла, неловко цепляясь за подобных себе аутсайдеров. Их поступки и стремления выписаны с такой поразительной наблюдательностью, вниманием к любой мелкой, но значительной детали, что возникает зримый образ, в правдивости которого невозможно усомниться. Они кажутся живее и с человеческой точки зрения, полноценнее тех, у кого как будто есть в жизни успех, достаток и благополучие, но пуста душа и мертво воображение. Безудержная игра фантазии персонажей В. С. Найпола, их склонность к придумыванию «другой» жизни придает их внешне скромному существованию дополнительный

²⁰⁰ Персонажи ранних произведений В. С. Найпола говорят на ломаном английском языке, который имеет мало общего с тем, что транслирует Би-Би-Си. Тринидадский диалект английского языка, известный под названием Pidgin English, возник из слияния креольских, западноафриканских и индийских диалектов с максимальным упрощением грамматики английского языка.

«объем» и помогает бороться со скукой бедного радостями бытия. В поэтике В. С. Найпола эксцентричность становится особой формой остранения действительности, способом противостояния «бессмысленности» жизни.

Парадоксальность – характерная черта художественной манеры писателя. Эксцентричность и банальность, ирония и сочувствие, трагическое и комическое сосуществуют в его рассказах, тесно переплетаются, взаимовыявляя и дополняя друг друга. Именно парадоксальное видение человека создает выразительную многоцветную мозаику, складывающуюся в цельную картину – особый мир персонажей писателя, трогательных, смешных, отчаянно одиноких и горестно невоплощенных. Каждый из них удивительно свеж, потому что живет в настоящем – своем, разумеется, – благодаря чему сборник рассказов стал не ностальгическим воспоминанием о прошлых временах, а данью уважения упорству людей, которые, невзирая на любые проблемы и даже трагедии, снова и снова отстаивают свою жизнь.

В рассказах очень много точных психологических наблюдений. Но достоверность найполовских персонажей «вырастает» не из дошного копания в глубинах их психики, а из пронизательно увиденных нюансов их поведения. С удивительной меткостью подмечает В. С. Найпол, казалось бы, случайное, текучее, и вдруг понимаешь, что речь идет о вечных, основополагающих чертах внутреннего мира человека. И все же при всей несомненной наблюдательности автора его рассказам не хватало «объемности», не было еще того контекста, который придавал бы им подлинную жизненную убедительность. Это умение увидеть в малом – большое, в эпизоде – целое, в детали – характер придет к писателю с течением времени, которое отточит его талант. Наблюдательность превратится в пронизательность и зоркость мастера.

Три ранних романа В. С. Найпола – «Мистик-массажист» (*The Mystic Masseur*, 1957), «Выборы в Эльвире» (*The Suffrage of Elvira*, 1958) и уже упоминавшийся ранее «Дом для мистера Бисваса» – представляют собой своего рода трилогию о втором поколении индийских иммигрантов, к которому принадлежал отец писателя. Второе поколение или поколение сыновей, быть может, оказалось в самом трагическом положении – промежуточном. Сыновья принадлежали двум мирам одновременно и колебались между отчаянными попытками отвергнуть индийский этнос и стать «своими» на Тринидаде. Оставшись без корней, без почвы, среднее поколение пересе-

ленцев из Индии пытались определить свое место в настоящем, не особенно задумываясь над тем, что они оставили в прошлом и что ждет их в будущем. Они просто «жили-поживали» и заботились о хлебе насущном, что было если не смыслом жизни, то хотя бы его имитацией.

Второй роман – «Выборы в Эльвире» – считается, по мнению критиков, самым неудачным произведением молодого прозаика. Роман посвящен выборам в парламент, которые проводятся в провинциальном городке вымышленного острова под названием Эльвира. В. С. Найпол делает это с большой долей юмора, заложенного прежде всего в несоответствии ситуации – выборов по всем канонам британской демократии и реальностью вестиндского захолустья. Особую окраску рассказанной писателем истории придает его специфический юмор – суховатый, ненавязчивый и очень точный. В критике недаром широко распространено выражение «знаменитая найполовская ирония» – что-то вроде визитной карточки прозаика. Хотя диапазон его юмористической палитры очень широк – от мягкой иронии до ядовитой сатиры, в первую очередь для юмора В. С. Найпола характерна парадоксальность, черты эксцентрического пародийного обыгрывания, порой – гротеск.

Первый роман – «Мистик-массажист»²⁰¹ – был высоко оценен английскими критиками и получил премию Ллевелина Райса. Основным объектом внимания автора является Ганеш Рамшумер, в котором встречаются и переплетаются два мира: индийский и тринидадский. И в индийской общине, и в тринидадском обществе он чувствует себя чужим. Однако существование в разных и одинаково чуждых мирах развило в нем способность манипулировать обеими культурами в своих корыстных интересах. В результате несостоявшийся массажист, переквалифицировавшийся в «мистика», добивается самого высокого положения, какое только может предложить Тринидад последних лет британского правления. С легкостью выиграв выборы в законодательное собрание острова, Ганеш переезжает в столицу и вливается в ряды нарождающейся местной «элиты», на которую сыплются блага со стороны колониальных властей. Он становится кавалером ордена Британской империи 5-й степени и меняет

²⁰¹ К сожалению, на русский язык названия произведений В. С. Найпола переводятся недостаточно точно. Так, например, его роман о неудачливом массажисте, решившем подзаработать на жизнь «мистиком», назвали «Таинственный массажист».

свое индийское имя на более, как ему кажется, благозвучное – Дж. Рамзи Мьюир. И заняв в парламенте штатную единицу шута и хулигана, он превращается в одного из самых популярных политиков Тринидада.

Поведав читателю историю о легкомысленном обманщике и проходимце, В. С. Найпол воссоздал точный социальный контекст колониального общества в целом с его отсутствием жизненных перспектив и неустроенностью, которая, за неимением альтернатив, постепенно превращается в жизненное кредо, сочетающее иронию по отношению к этому обществу с неприятием его ценностей и полным отсутствием установки на протест.

Дебютный роман еще не дает представления о силе видения В. С. Найпола, но он высветил одну из граней мужающего таланта – склонность к иронии, которая в скором времени окрасит произведения писателя. «Настоящий» Найпол появится позже – 10 лет спустя – в повести «Флаг над островом», в котором он в совершенстве овладевает всеми видами иронии: от легкой насмешки до язвительного сарказма. В полной мере ирония – гневная, уничтожающая – проявится в книге «В свободном государстве» (In A Free State, 1971).

Третий роман – «Дом для мистера Бисваса» – считается вершиной творчества «раннего» Найпола – вершиной необычной, взятой практически на старте долгой писательской карьеры. Эта книга представляет собой художественно переосмысленную биографию отца писателя, прожившего жизнь с ощущением несостоявшейся судьбы. Роман является своеобразной сагой о большой семье индийских иммигрантов, а шире – рассказ об индийской общине, покинувшей берега родной Индии и застрявшей между индийским прошлым и тринидадским настоящим. Посвятив страницы романа Мохану Бисвасу, автор ведет летопись утраты чувства родины, разрушения традиционного уклада жизни и родного языка, перехода от веры в предопределенность судьбы к уверенности в том, что главное в жизни – личный успех и процветание.

В романе мир семьи описан как сложноорганизованное сообщество, построенное на подчинении всех его членов главе клана миссис Тулси – властной, жадной и страшной в своей жестокости. В домашней иерархии каждый член семьи имел четко определенное место и должен был вести себя соответственно своему положению в ней. Мистер Бисвас, не приспособленный к жизни, робкий и нелепый, вызывал у членов клана Тулси только презрение. Остро ощущая

униженность своего положения «примака», Мохан Бисвас отказался вести себя в соответствии с тем положением, которое ему отвели в доме ненавистой тещи. Это привело сначала к отчуждению между Моханом и его женой Шамой, не смевшей перечить старшим, а затем и к полному ostracism в семье, что было особенно тягостно в замкнутом пространстве дома.

От полного одиночества Мохана спасала мечта о *своем* собственном доме, где он мог бы спокойно читать любимого Марка Аврелия. Осуществить мечту найполовский герой смог, только перебравшись в столицу. Там любовь Мохана к острому словцу, за которую ему частенько доставалось в доме Тулси, поможет найти работу репортера одной из столичных газет. К нему переедет Шама вместе с детьми. Он наконец, опутав себя долгами, купит самодельный дом, в котором плохо закрывались окна, с трудом открывались двери, а на кухне из-за протечек в ванной постоянно лилось по стенам. Но для Мохана обживание этого нелепого дома станет редчайшим в его жизни наслаждением. В отношениях между супругами появится тепло любви и взаимопонимание, поскольку их жизнь протекала вне пределов действия норм, принятых в доме тещи. Для мистера Бисваса это станет таким же значимым событием, как и приобретение собственной крыши над головой. Но в возрасте 46 лет, обремененный большими долгами и потерявший работу, Мохан Бисвас умрет в доме, где собирался жить долго и счастливо.

Свобода от механической заданности и неизменности социальной роли (излюбленные темы писателя) в особенности поразительны в этом герое В. С. Найпола, так как при его рождении астролог предсказал одни несчастья, что в рамках индусской культуры было окончательным и не подлежащим пересмотру суждением. Эта книга повествует о ежедневной, отчаянной борьбе человека за то, чтобы не быть смятым, раздавленным жизнью, за право на отдельное, личное, частное существование, в котором и состоит смысл бытия. Именно поэтому «Дом для мистера Бисваса» является лучшим, по мнению всех критиков, романом В. С. Найпола и одновременно его самым популярным художественным произведением.

Созданный за одиннадцать месяцев роман подводит черту под ранним периодом творчества В. С. Найпола (сам писатель назвал его «этапом ученичества»), знаменуя собой и его вершину, и завершение. Произведения «раннего» Найпола написаны легко, весело, местами почти зло, но при этом как-то очень естественно и ярко. Пона-

чалу они читаются как ни на что не претендующая беллетристика. Но, вчитавшись глубже, понимаешь, что эти книги повествуют о больших проблемах обычных людей: об одиночестве, о невозможности состояться, о поражении, венчающем жизнь. Эти обманчиво простые тексты на самом деле являются сложнейшей прозой в силу многомерности ее смыслов, тех смыслов живой жизни, которые прозаик пытался выразить. При этом многомерность и простота не противоречат друг другу, а, скорее, создают то, что называется глубинным подтекстом...

На грант, полученный от правительства Тринидада, Видьядхар Найпол отправляется в путешествие по странам Вест-Индии. Поездка оказалась очень плодотворной не только потому, что он публикует книгу «Средний путь» (*The Middle Passage*, 1962)²⁰². Объездив страны Карибского бассейна, писатель понял суть колониальной системы, частью которой был сам. Увиденное легло в основу двух будущих книг: повести «Флаг над островом» и «Ненастоящие»²⁰³. За вторую книгу писатель был награжден литературной премией У. Х. Смита.

Этот небольшой роман открывает второй и чрезвычайно плодотворный период В. С. Найпола, который завершается публикацией в 1979 г. романа «Излучина реки» (*A Bend In the River*). Творческим пиком этого периода является книга «В свободном государстве».

В романе «Ненастоящие» В. С. Найпол анатомирует политическую и социальную природу одной небольшой британской колонии и шире – государств, которые вежливо называют «слаборазвитыми странами». Именно поэтому со страниц книги исчез реальный Тринидад, и вместо него местом действия стал вымышленный остров Изабелла, напоминающий многие бывшие колонии. Подтверждением этому служит фраза, звучащая рефреном в романе: «Так происходило в двадцати странах». Политическая жизнь таких государств, как Изабелла, представляется В. С. Найполу ненастоящей, потому что пришедшие к власти национальные политики, неплохо освоив представления о западной демократии и вооружившись необходимым набором демагогических штампов, оказались не способны осуществить необходимые для страны социально-экономические перемены.

²⁰² Так некогда называли путь кораблей, перевозивших рабов из Африки в Вест-Индию.

²⁰³ На русский язык название этого романа переводят еще как «Имитаторы».

В этом романе В. С. Найпол затрагивает одну из важнейших для себя тем – тему разрушения личности, утраты человеком себя, своей сущности, верности себе. Пытаясь найти причину пустоты, скуки, тоски, царящих в душах и умах людей из далекой и крохотной колонии Британской империи, писатель полагает, что начало всего следует искать в их сознании, деформированном веками физического и духовного угнетения. Унижение рабством и колониализмом вызвало своего рода драму отторжения, которая проявилась в отрицании собственной истории, желании перечеркнуть ее из-за лежащего на ней этого «позорного» пятна.

Уверовав в созданный колонизаторами миф о том, что нет Вест-Индии, а есть лишь совокупность «маленьких Англий», житель колонии старался во всем уподобиться британцу. Стараясь придать смысл своей жизни, жители маленького острова Изабелла заимствуют образцы чужой социокультурной среды и привыкают жить подставной, вторичной, ненастоящей жизнью. Островитяне – «ненастоящие», подражатели, которые ведут не реальную, а воображаемую жизнь. Поэтому, полагает автор, они обречены на жалкое прозябание в этом суррогатном мире, который напоминает жизнь в глухой провинции. У В. С. Найпола провинция – понятие не географическое, а психологическое, то есть состояние крайней несвободы человека, которая не дает ему реализовать свои возможности.

Собственно, репутация В. С. Найпола, как беспощадного человека из «третьего мира», уделяющего чрезмерное внимание худшим сторонам жизни бывших колоний и полуколоний, возникла как раз в те годы (конец 1960-х – начало 1970-х гг.), на которые пришелся расцвет комплекса вины прогрессивного сообщества Запада по отношению к этим странам. Видьядхар Найпол отказался принимать эти правила игры, так как считал, что сочувствие или поучение – это совсем не то, что нужно человеку постколониального мира. Он полагал, что вне зависимости от экономических, социальных обстоятельств, предшествующей истории, реальных или мнимых несправедливостей человек так называемого «развивающегося мира» должен принять на себя «бремя» ответственности, а не «взваливать» его на западное общество.

Вопреки общей тенденции признания вины В. С. Найпол стал разоблачать фальшивость тех национальных деятелей, которые пришли к власти после обретенного суверенитета. Спекулируя на пробуждающемся национальном самосознании людей, они стали говорить о

некоем третьем пути – пути национального возрождения, а в действительности искали власти и денег. Писателя раздражала болтовня этих доморожденных политиков, которые, ступив на путь превознесения своей особенности, обрекали народы своих стран на вторичность и незначительность. Он убежден, что общество, вставшее на путь самомифологизации, неспособно выработать ответы на вызов, который бросает человечеству современная эпоха. Это проходит красной нитью через все творчество В. С. Найпола, особенно его публицистику...

Обеспечив себе некоторую литературную и финансовую независимость, В. С. Найпол уезжает на год в Индию, поскольку мечтал об этом с детства. Он написал три книги о родине своих предков: «Территория темноты: знакомство с Индией» (*An Area of Darkness: an Experience of India*, 1964), «Индия – раненая цивилизация» (*India: A Wounded Civilization*, 1977) и «Индия: миллион мятежей теперь» (*India – A Million Mutinies Now*, 1990).

Первое произведение посвящено началу 60-х гг., второе – касается середины 70-х, а в третьем – показана страна конца 80-х гг. XX столетия. Причем каждая следующая книга стала не заменой, а дополнением, развитием того, как формировалось понимание писателем Индии. Эти произведения, в которых переплетается документальное, мемуарное и автобиографическое, очень личные и субъективные. В каждое из них В. С. Найпол вложил столько иллюзий и надежд, что эффект получился впечатляющий, как и следовало ожидать от писателя такого таланта и судьбы. Эта своеобразная трилогия об Индии входит в пятерку лучших публицистических работ писателя (две другие – вышеупомянутые книги об исламских странах неарабского Востока).

Следует заметить, что после публикации первой книги индийцы абсолютно не приняли В. С. Найпола. Но, когда настало время более объективных оценок (после публикации третьей книги), они обнаружили в нем такую любовь к Индии, что забыли и думать о Видьядхаре Найполе как о равнодушном западнике, не понимающем происходящего в их стране. И теперь уже никто не оспаривает тот факт, что писатель по-настоящему понимает и любит Индию.

Видьядхар Найпол рос с представлениями о двух Индиях. Одна была реальная страна, другая – фоном детства, воплощенная в окружающих его людях и предметах быта. А между ними для мальчика существовало огромное пространство темноты, рождавшая в вооб-

ражении таинственный и волшебный мир. Когда 30-летний писатель впервые оказался на родине своих предков, его обуял просто ужас от ее антисанитарии и нищеты. Увиденное стало для него шоком во многом из-за того, что он смотрел на Индию глазами человека, «созданного Тринидадом и Англией». Его переполняло чувством стыда и отвращения – не к людям, а ко всему тому, что их окружало.

После полутора десятка лет независимости Индия пребывала, по его мнению, в состоянии безысходного провинциального прозябания и не осознавала острой необходимости своей интеграции с остальным миром. Особенно угнетал и возмущал В. С. Найпола дух покорности в индийцах и их согласие мириться с существующим положением дел. В том, что страшная бедность не вызывает в них ни гнева, ни желания что-нибудь изменить, писатель видел главный недостаток кастовой системы. По мнению Видьядхара, она учила человека обязанностям, а не правам, тем самым порождала в обществе дефицит индивидуальной ответственности и инициативы. Это в конце концов, считает писатель, и привело страну к деградации всех сторон ее жизни. В. С. Найпол был почти убежден, что страна очень близко подошла к пропасти, в которой может исчезнуть. Отсюда – его пессимизм и чувство отчаяния: «Я не хотел, чтобы Индия погибла. Одна мысль об этом причиняла мне боль»²⁰⁴.

Переважив первый ужас впечатлений от путешествия по городам и деревням Индии, В. С. Найпол пишет вторую книгу о своей прародине, которая переживала кризис в середине 1970-х гг. По мнению писателя, это был не только и не столько политический или экономический кризис. Это был «кризис раненой старой цивилизации», утратившей свою способность к непрерывному обновлению в соответствии с требованиями нового времени. После достижения политической независимости страна не могла предложить ничего «своего» взамен тем общественным институтам и идеологии, которые ей достались от колониального правления.

Разрушение колониальной системы привело к полному развалу индийской жизни, в которой царили хаос и неопределенность, закономерные для всех переходных обществ. По глубокому убеждению писателя, для обретения достойного места в мире стране была нужна не просто трансформация унаследованной колониальной системы, а кардинальный пересмотр всей социальной организации индийского

²⁰⁴ Naipaul V. S. *An Area of Darkness*, с. 243.

общества. Но страна была так огромна и проблемы столь велики, что В. С. Найпол не верил в возможность радикально изменить Индию в ближайшем будущем. В двух первых книгах об этой стране с пронзительной откровенностью обозначилась трагическая раздвоенность писателя, которому его прародина внушала и любовь, и ненависть. И это смешанное, сложное чувство «любовь-ненависть» позволило ему запечатлеть ее с такой силой и с такой горькой нежностью, на которые не способны ни чистая любовь, ни чистая ненависть.

Четверть века спустя писатель предпринял своего рода путешествие-возвращение. Индия конца 1980-х гг. оказалась совершенно другой страной. За сравнительно небольшой отрезок времени она прошла тот путь, на который Запад затратил столетия. Заплатив дорогую цену за столь желанные В. С. Найполом демократические достижения и экономические успехи, страна «соединилась с внешним миром», не меняя при этом свои духовные ориентиры. По мнению писателя, произошло главное – выросло целое поколение динамичных, честлюбивых и способных обучаться «на ходу» индийцев, которые осознали необходимость и неизбежность приспособления к новой реальности.

Правда, пришедшее в страну относительное благополучие не положило конец социальной напряженности, которая существовала в Индии 60–70-х гг. Пробуждение самосознания, начавшееся с обретением независимости, вызвало в индийцах всплеск агрессивного национализма и религиозной нетерпимости. Индийское общество распалось на множество отдельных групп, каждая из которых защищала и культивировала свою «особость». Индия, в которой, как «в пироге, один слой страданий и жестокости накладывался на другой»²⁰⁵, превратилась в страну «миллиона маленьких мятежей».

В третьей книге Индия осмыслена и оценена В. С. Найполом уже не с запальчивым максимализмом и категоричностью, а с неторопливостью мудрого человека, который примирился со всеми ее раздражающими недостатками и неоспоримыми достоинствами. Очень разные тексты 1964 г., 1977 г. и 1990 г. сложились в единую и целостную книгу о нелегком пути индийского иммигранта в третьем поколении, который начался с неприятия «настоящей» Индии и закончился примирением с землей своих предков во всей ее сложности и многообразии.

²⁰⁵ Naipaul V. S. India – A Million Mutinies Now. N. Y., 1990, с. 517.

Главным же результатом первой поездки в Индию стало для В. С. Найпола горькое ощущение, что ее не надо было совершать. Хотя именно тогда Видьядхар Найпол понял, что под его англо-трининадским «слоем» находится прочная индийская «основа», он почувствовал себя бесконечно далеким от этой страны. Писатель вернулся в Лондон – «лучшее место для того, чтобы писать книги»²⁰⁶. Отныне литература стала для него второй, спасительной реальностью. А темы душевной сумятицы, психологической раздвоенности и пронзительного одиночества человека в мире становятся основными в его творчестве.

В. С. Найпол берется за написание книги об истории Тринидада. Изучая испанские документы и мемуары о бесследно исчезнувшем племени чагуанес, он впервые понял, что у острова есть своя сложная и трагическая история. Эту книгу – «Потеря Эльдорадо» (The Loss of El Dorado, 1969) – о поисках золотоносной страны, в существование которой искренне верили европейцы, журнал «Тайм» включил в список десяти лучших книг 1970 г.

И снова Видьядхар Найпол отправляется в путь: США и Вест-Индия, Африка и остров Маврикий. Он, как любой художник, нуждался в постоянном притоке новых конкретных впечатлений, в новом жизненном опыте, в новых открытиях. Путешествуя по миру и сталкиваясь с разными традициями бытования, писатель всякий раз прибавлял к спектру своего видения какую-то новую краску. Эти поездки «обернутся» в свой срок романами «В свободном государстве», «Партизаны» (Guerrillas, 1975) и «Излучина реки», сборником эссе «Перепополненный загон» (The Overcrowded Barracoön and Other Articles, 1972) и второй книгой о родине предков «Индия – раненая цивилизация».

Книга «В свободном государстве» получает высшую литературную премию Великобритании – «Букер прайз». Именно этим произведением В. С. Найпол утвердил свою репутацию классика. Книга состоит из двух рассказов и одной повести, обрамленных Прологом и Эпилогом. Хотя тематика ее составляющих пестрая: в одной индиец-слуга переселяется из Бомбея в Вашингтон, в другой – два брата переезжают из Тринидада в Лондон, в третьей – двое европейцев путешествуют по одной африканской стране, – книга производит впечатление тонкого и сложного целого, поскольку ее смысловым центром

²⁰⁶ Naipaul V. S. The Overcrowded Barracoön, с. 16.

является дорогая В. С. Найполу идея духовной свободы и свободного выбора.

Тема изгойства, невозможности вписаться в какую-либо систему (культурную, социальную, бытовую) господствует в этом произведении. До крайности она доведена в рассказе «Один из многих». Тема столкновения с чужой традицией решается в нем не на характерном для В. С. Найпола столкновении полутонов: когда уроженец несвободного, полуколониального Тринидада оказывается жителем туманного Альбиона, а на контрастах – «Восток – Запад». Главный герой рассказа – «настоящий» индеец и по происхождению, и по месту рождения, и по воспитанию. Местом действия являются Соединенные Штаты Америки – олицетворение так называемого западного мира.

Этот рассказ представляет собой бесхитростный монолог одного из тех тысяч малограмотных, неквалифицированных и совершенно неподготовленных к жизни на Западе иммигрантов, которые прибывали и продолжают прибывать в Северную Америку и Западную Европу из разных стран, в первую очередь с Востока. Слуга из Индии по имени Сантош остается в США, но осмысливает свою жизнь с одной-единственной точки: взгляд человека, потерпевшего катастрофическое поражение. Он не смог отказаться от своей идентичности и не захотел принять американскую модель мира. Будучи не в состоянии раздвоиться или полностью раствориться в чужой жизненной культуре, он выбирает единственно возможный для себя способ существования – отчуждение в чужом и непонятном мире.

В. С. Найпола меньше всего интересует дилемма: *конвергенция* или *дивергенция* Востока и Запада. Прозаика, как всегда, волнует история человека в чужой стране, его бытие «не у себя дома». И автору удивительно точно удастся передать самоощущение индийца, который, оказавшись в «плавильном котле» Соединенных Штатов Америки (девиз которых «*Ex pluribus unum*» – «из многих одно»), не захотел, вернее – не смог «расплавиться». При всей интенсивности бытовых контактов этих двух цивилизационных комплексов духовное, культурное, психологическое размежевание не стирается. Да и не может быть иначе, поскольку Восток и Запад характеризуются прозаиком как антиподы, олицетворяющие слишком уж разные способы жизнеустройства современного человека и обусловленные ими противоположные типы мироотношения.

Здесь надо сказать о названии книги. Словосочетание «in a free state» означает «в свободном государстве». Но существует научный термин «a free state», описывающий состояние молекулы, свободное от любых сил притяжения. Этим вторым значением вскрывается потаенный, скрытый смысл названия произведения, потому что создается впечатление, что именно в таком состоянии находится не только Сантош, но и действующие лица всей книги в целом. Все ее персонажи, вырванные из своей естественной среды, привычного уклада жизни, без привязанностей, свободные от всего, кроме самих себя, находятся в каком-то подвешенном состоянии: им некуда возвращаться, потому что они переросли свое прошлое, и не хочется идти вперед, поскольку им чуждо их будущее.

Сердцевину книги представляет собой повесть, давшая название всему произведению. В. С. Найпол использует свой излюбленный прием: перед нами страна, не существующая в реальности. Подобная анонимность позволяет писателю воспроизвести обстановку, типичную для времени сброшенных кандалов и опьянения свободой. Но писателя менее всего интересуют африканцы и их проблемы. Его внимание сосредоточено на том, что происходит с белыми людьми, живущими в Африке уже не на правах хозяев, а в качестве иностранных специалистов. Это они, нейтральные наблюдатели, оторванные и от бывшей родины, и от здешней действительности, пребывают в «свободном состоянии», но это состояние столь же мнимо, как и свобода государства.

Герои повести – англичане: Бобби – государственный служащий, Линда – жена сотрудника государственного радио. Сюжет повести – своеобразная одиссея, автомобильное путешествие героя и его попутчицы, которые отправляются из африканской столицы на юг страны, в компаунд – городок европейцев. В момент описываемого путешествия в стране идет гражданская война между соперничающими кланами убитого короля и свергнувшего его президента страны. По мере продвижения в сторону компаунда англичанам становится все очевиднее, что они оба не готовы к пришедшим в страну переменам и всерьез напуганы враждебностью африканцев, которых встречают на своем пути.

Ни Бобби, ни его попутчица не знают, как реагировать на агрессивность местных жителей, и не могут противостоять все увеличивающемуся безумию насилия и ярости разрушения, которые царят вокруг них. И герою приходится понять это под сапогом африкан-

ского солдата из дорожного патруля, который избивает его просто так – от нечего делать. Когда наконец Бобби и Линда добираются до европейского городка и за ними закрываются ворота этой почти игрушечной модели западной цивилизации, у читателя уже не остается сомнения, что стихия, бушующая вокруг них, вскоре сомкнется над их головами.

В эту Африку В. С. Найпол снова возвращается в романе «Излучина реки», который представляет собой одну из самых беспощадных хроник падения колониализма. Повествование в романе построено в более замедленном ритме, чем в повести «В свободном государстве», но ужас «свободного состояния» в нем подступает еще беспросветней. И в предыдущих книгах Видьядхар Найпол старался сохранить за собой позицию свидетеля событий, который никого не оправдывает и не обвиняет. В «Излучине реки» он стал еще беспристрастнее.

Герой романа – мусульманин индийского происхождения Салим – живет в городке на берегу большой реки во все той же африканской стране без названия. В этом небольшом населенном пункте идет обычный процесс «освобождения от проклятых пережитков»: физические расправы, конфискация имущества, экспроприация и депортация этнических меньшинств, коррупция, ненависть и всеобщая паника. Салим, наблюдая, как вокруг набирает силу бессмыслица анархии, не очень хорошо понимает смысл происходящего, но от этого впечатление от рассказа очевидца вдвое сильнее.

Только на первый взгляд может показаться, что главной мишенью вышеназванных произведений является колониализм, в отношении которого запас найполовской ярости неистощим. Но еще большие опасения писателя вызывает то, что на смену колониальной зависимости идет не демократия и свобода, а хаос и варварство. Именно после публикации «В свободном государстве» и «Излучины реки» В. С. Найпол стал актуальной фигурой для мировой культуры. Но в силу «догоняющего развития» гул пропастей, услышанный писателем в 1970-х, отдался эхом в Нью-Йорке 2000-х гг. Время в конце концов догнало Видьядхара Найпола и начало звучать в резонанс с его голосом. Именно время догнало глубоко и честно мыслящего писателя, которому присущи не только наблюдательность и пронизательность, но и умение видеть дальше сегодняшнего дня. А это случается не так часто...

Видьядхар Найпол снова отправляется путешествовать, включая в свой ареал Иран и Пакистан, Малайзию и Индонезию. С годами проза путешествий стала занимать все большее место в творческой деятельности прозаика. Термин «проза путешествий» не вполне точно описывает жанр произведений, посвященных поездкам В. С. Найпола по разным странам, так как не имеет ничего общего с так называемыми заметками о путешествиях. Найполовские поездки в разные уголки планеты – не литературный туризм, а своего рода философские путешествия, где целью поездки становится постижение человеческой природы и судеб мира. Приезжая в очередную страну, Видьядхар Найпол не обращает внимания на ее достопримечательности. Он не отводит глаз от уродливых явлений и в присущей ему бескомпромиссной манере говорит о том, что «не принято обычно обсуждать» (формулировка Нобелевского комитета).

В 1980 г. выходят две книги В. С. Найпола. Первая – «Конголезский дневник» (*A Congo Diary*) о пребывании в Конго. Вторая – «Возвращение Евы Перон» и «Убийства на Тринидаде» (*The Return of Eva Peron & The Killings in Trinidad*), написанная по следам посещения Тринидада, Заира и Аргентины. На следующий год публикуется книга «Среди правоверных: исламское путешествие» – первый свод наблюдений Видьядхара Найпола о мусульманских странах неарабского Востока.

В 1984 г. выходит книга «В поисках центра» (*Finding the Centre: Two Narratives*), состоящая из двух произведений. В первом – «Пролог к автобиографии» (*Prologue to an Autobiography*) – писатель возвращается к детству, рассказывает о семье и близких. Вместе с тем эта книга – размышления В. С. Найпола о своем становлении как писателя. Неуверенность в себе, сомнение в своем призвании и в правильности выбранного пути не покидали писателя до сорока пяти лет, хотя к этому времени он получил все самые престижные литературные премии (в том числе в 1986 г. премию Ингерсолла). Второе произведение – «Крокодилы Ямусукро» (*The Crocodiles of Yamoussoukro*) – рассказывает о поездке на Берег Слоновой Кости. Через три года выходит еще одна книга «Поворот на юг» (*A Turn in the South*, 1989), посвященная путешествию по Американскому Югу: от Атланты через Чарльстон и Таллахасси до Нэшвилла.

Единственное художественное произведение 1980-х гг. – «Загадка приезда» (*The Enigma of Arrival*, 1987) – было особо отмечено Нобелевским комитетом. Этот роман о долгом пути медленного приспособ-

собления к иному миру стал, быть может, самым исповедальным произведением В. С. Найпола. Притом что неизменными остались и его манера письма – точная и простая – и мрачно-ироничная интонация повествования, это произведение совсем не похоже на прежнюю прозу писателя. Очень неспешно Видьядхар Найпол знакомит читателя с действующими лицами этого произведения – грустного, проникнутого пустынной горечью одиночества, неприкаянности и смирения. Подчас кажется, что эта книга – не художественная проза, а откровенный разговор с читателем, оплаченный собственной, непросто складывающейся судьбой. В этом не слишком лаконичном повествовании о современном человеке, о его окружении, да и вообще о людях планеты Земля, есть несколько мест, вызывающих желание назвать неупотребляемым в литературоведении словом – «волшебными», которые хочется перечитывать столько раз, чтобы они запомнились наизусть.

В «Загадке приезда» писатель снова возвращается к своим излюбленным темам символической «бездомности», тотального одиночества и «бегства» – из пространства, в котором довелось родиться и жить его героям, и от самих себя, какими сделали их доставшиеся им пространство и время. Главным героем этого произведения, как и романов «Ненасущные» и «Излучина реки», является представитель третьего поколения (или поколения внуков) индийских иммигрантов, к которому принадлежит сам Видьядхар Найпол.

Представители этого поколения не только не помнили родины своих предков, они не знали ее. Внукам было непонятно упрямое стремление дедов сохранять привычки и ритуалы, вывезенные из страны, которую те давно покинули. Они не желали принять в качестве своего удела и суровую прозу существования своих отцов. Существование в одинаково чуждых мирах (индийской общины и тринидадского общества) порождало у поколения внуков страстное желание обрести прочное место в иной социальной среде.

Автора многое роднит с безымянным рассказчиком «Загадки приезда». Писатель, от имени которого ведется повествование, поселяется в одном из загородных поместий Англии. Как-то бродя по дому, он находит книгу репродукций итальянского художника Джорджо Де Кирико (1888–1978). Одна из них привлекает его внимание. Образ чуждого, пугающего мира, воссозданный в этом городском пейзаже, кажется знакомым и близким герою. Запечатленное ощущение тревожной застылости мира, его отчужденности от человека напомнило

рассказчику его собственное одиночество и неприкаянность в Лондоне.

Приехав в Англию 18-летним юношей, он оказался в совершенно чуждой для него реальности. Поначалу, стыдясь своей провинциальности, он старался казаться «другим человеком». Но ему пришлось отказаться от попыток вжиться в новую жизнь: чужаком делала героя и текущая в нем отцовская кровь, и рождение в далеком тринидадском захолустье. На смену желанию подражать пришло совершенно противоположное стремление: уйти в себя, найти свое «я». Когда он только поселился в Лондоне, все, чем он жил с детства, оказалось от него отрезано. Но постепенно его прошлое стало обретать некую завершенность и цельность. От ощущения этой законченности он начал себя осознавать не просто человеком имярек, а как бы полномочным представителем всего этого прошлого. А поскольку оно включало в себя не только его личную биографию, но и жизнь целого мира, – то и представителем этого мира. Пройдет немало времени, пока найполовский герой осознает это, написав книгу о городе, в котором прошло его детство, и о людях, которые его окружали.

Пока же его жизнь в одном из лондонских пансионов, где обитали такие же, как и он, переселенцы из «третьего мира», не вызывает у молодого человека желания писать книги. Поселившись среди арабов и африканцев, малайзийцев и индийцев, он стал свидетелем интереснейшего события – переселения жителей из бывших колоний в столицу Британской империи. Исход людей из родных мест – отличительная черта XX в., но его вторая половина принесла с собой количественные перемены, обусловленные не в последнюю очередь постколониальными реалиями. Миллионы людей, согнанные с насиженных мест войнами, экономическим гнетом, политическими преследованиями, покинули родные края. Это «грандиозное встряхивание мира, величайшее перетряхивание старых культур и устаревших идей»²⁰⁷ положило начало превращению современного мира в нечто лишенное четких границ и структуры.

В. С. Найпола не интересуется эмиграция (как переезд в чужую страну) как крупное общественное явление. Остро ощущая неизбежность и предвидя сложность перехода в иную культурную среду, писатель сосредоточивает свое внимание на человеке, который, чувст-

²⁰⁷ Naipaul V. S. The Enigma of Arrival. N. Y., 1988, с. 159.

вую болезненность разлома и мучительную неизбежность пересмотра привычных канонов, как бы потерялся в новом для него мире.

На родине они жили в согласии со своим окружением и, даже будучи людьми малообразованными, а порой невежественными, самое необходимое для себя знали. Ведь культура, в которой они родились и выросли, была родной, всепроникающей и плотно заполняла все «поры» их существования. Очутившись на чужбине, они утратили постоянное место жительства, привычную среду обитания, свой дом, друзей, часто семью. Оказавшись без этого «спасительного набора», который помогает строить планы, ставить цели, приводить в порядок дела, иммигранты испытывают психологический надлом. Переезд в другую страну лишает системы координат, по которым они могли бы ориентироваться в новом для себя окружении. Каждый по-своему пытается определить свое место в нем, решая для себя вопрос поиска ориентира на зыбкой почве чужбины. Но горечь их положения как раз и заключается в том, что они оказались в заколдованном круге: настоящее их ничтожно, будущего – не предвидится, а прошлое брошено где-то вместе с домашней рухлядью.

Найполовский герой уезжает на Тринидад, но прежнего, хорошо знакомого ему мира, куда он хотел вернуться, уже не было. Писатель возвращается в Англию, где его ждет новая работа. Теперь тяжкое бремя ежедневного писательского труда становится для него спасением: за письменным столом он забывает неудачи, которыми горчит его 30-летняя жизнь. Англия так и не стала для него родиной, но она дала ему приют. Постепенно он научился по-новому любить эту страну. Теперь это была любовь не к воображаемой стране, которую он знал по книгам. Он научился ценить то, что у него есть, и не только привык к однообразной повседневности английской жизни, но начал получать удовольствие от ее упорядоченного жизненного уклада. Размеренное и уединенное бытие... А огонь в камине, тишина, туман за окном завершили процесс адаптации, который, оказывается, отнимает куда больше времени и сил, чем думалось.

Восьмой роман В. С. Найпола обращен к нынешнему жильцу постколониального времени и пространства. После его чтения куда ясней понимаешь, что, покидая край родных и близких, человек оказывается на ничейной земле. И ищущий счастья в чужих краях должен быть готов к разочарованиям, которые уже не смягчит тепло соплеменников: отчуждая себя от них, он также лишается и их утешений. Переезд в другую страну изничтожает, но если человек не дал себя

погубить, то он станет благодаря ему стократ сильнее. Эта философская концепция была сформулирована В. С. Найполом еще в романе «Излучина реки»: «Мир таков, каков он есть, а для людей, которые ничего не значат или позволяют себе быть ничем, в нем нет места»²⁰⁸.

Найполовский герой «Загадки приезда» выбирает для себя предельно индивидуалистическую модель поведения: самому отвечать за себя и свои поступки, верить только в себя и сомневаться тоже только в себе, – поскольку путь, который привел его к обетованной земле, не оставляет другого выхода. На чужбине все зависит от резервов, которые у человека есть и о которых он слишком мало знает, принимая решение об отъезде в надежде, что сил хватит. В современном мире, который угнетает своей неустроенностью и пугает нестабильностью, нельзя найти точку опоры. Когда все внешнее ненадежно, опору нужно искать в себе. Она – только «внутри» и складывается, по В. С. Найполу, в неудачах. Только приняв свои неудачи и научившись жить в потоке неудач, человек может найти в себе мужество принять реальность такой, какая она есть, не разрушаясь, не закрываясь и не подчиняясь ей. В этом утверждении Видьядхара Найпола сплошная эмпирика, опыт прожитых лет...

Большинство произведений писателя 1990-х гг. содержат материал, сходный с тем, что В. С. Найпол собрал, путешествуя по миру в предыдущие годы. В 1990 г. выходит третья книга, посвященная прародине писателя – «Индия: миллион мятежей теперь». Еще через четыре года выходит единственное художественное произведение 90-х гг. – роман «Дорога в мир» (*A Way in the World*, 1994). В 1998 г. писатель выпускает вторую книгу, посвященную поездке по мусульманским странам – «По ту сторону веры: путешествие среди новообращенных». В 2000 г. он издает книгу публицистики «Чтение и писание: личный счет» (*Reading and Writing: A Personal Account*, 2000). За месяц до объявления его лауреатом Нобелевской премии Видьядхар Найпол публикует новый роман «Полужизнь» (*Half a Life*, 2001). Через год выходит сборник эссе под названием «Писатель и мир» (*The Writer and the World: Essays*, 2002), в котором собраны лучшие путевые очерки В. С. Найпола. На следующий год он выпускает две

²⁰⁸ Naipaul V. S. *A Bend in the River*. N. Y., 1980, с. 3. В 2008 г. английский писатель Патрик Френч (р. 1966) опубликовал авторизованную биографию В. С. Найпола под названием «Мир таков, каков он есть» – «*The World Is What It Is*».

книги. Первая – сборник «Литературные события» (Literary Occasions: Essays, 2003), в который вошли лучшие эссе писателя. Вторая – роман «Магические зерна» (Magic Seeds, 2003), ставший продолжением «Полужизни». Год назад прозаик выпустил очередную книгу «Люди писателя» (A Writer's People, 2007), в которой рассказывается о писателях, повлиявших на его творчество.

Роман «Загадка приезда» – вершина творчества «позднего» Найпола, открывает третий период его творчества, который продолжается и по сию пору. В него входят еще три романа «Дорога в мир», «Полужизнь» и «Магические зерна». Двумя последними романами Видьядхар Найпол как бы закольцевал свою творческую карьеру. Рассказав историю индийца по имени Вили Сомерсет Чандрани, в судьбе которого пересеклись Индия, Англия и Африка, писатель соединил все темы, занимавшие его на протяжении долгой писательской карьеры.

Своеобразный итог Видьядхар Найпол подвел в романе «Дорога в мир». В этом произведении художественное изложение, автобиография и документальность переплетаются так, что практически невозможно сказать, какая стихия господствует. Фактически лишь одна из девяти глав «Дороги в мир» – чисто беллетристическая. Остальные представляют собой автобиографические сюжеты, зарисовки о местах, где случалось бывать, воспоминания о людях, с которыми сводила судьба, а также исторические миниатюры. В целом книгу можно назвать посвящением людям, чей путь в жизни не привел к желанной цели. Себя В. С. Найпол относит к особой разновидности аутсайдеров – неудавшимся неудачникам. Не имея, по его словам, природного дара, он осваивал азы профессии буквально с нуля и ...победил. Впрочем, Видьядхар Найпол не придает этому большого значения, полагая, что жизнь – игра, своего рода пьеса, и по настоящему серьезен в ней только финальный уход...

От ранних произведений В. С. Найпола до поздних – интервал почти в пятьдесят лет, наполненных переменами в личности писателя и изменениями его творческой манеры. Проза Видьядхара Найпола откровенно автобиографична. Эффективную опору писатель обретает только в себе самом, своей цели он достигает, практически ничего не придумывая, а аранжируя и варьируя то, что сам чувствовал и видел. Следует заметить, что применительно к найполовским текстам едва ли можно говорить о каком-либо едином жанре. Прозаик создал своего рода синтетический жанр повествования. Его произве-

дения – смесь художественной прозы и автобиографии, философского эссе и социального исследования. Блестящий стиль В. С. Найпола не укладывается в жесткую оппозицию трагического и комического, серьезного и смехового. Он соединяет серьезность с юмором, логическую ясность с парадоксальностью, простоту с пронзительной откровенностью. Стиль писателя лучится таким бесконечным обаянием, что по прочтении буквально нескольких его страниц невольно начинаешь смотреть на мир его глазами...

В. С. Найпол работает в особого рода прозе: в прозе-поиске индийской субстанции, в прозе-странствии индийского менталитета, кочующего между Вест-Индией и Африкой, Западом и Востоком. Вооружившись инструментарием европейской литературы, на безупречном английском языке он рассказывает о своем уникальном опыте жизни без родины, без дома, без корней и ясной истории. И универсальность творчества прозаика, который в разных контекстах пробуждает к себе равный интерес, проистекает из описания совершенно особого свойства жизни – неуверенности, острое ощущение которой витает в воздухе второй половины XX – начала XXI в. Сейчас весь мир живет так: повиснув в воздухе, с ощущением полета в бездну, в пустоту. И людям стало интересно читать, как жить без почвы, держась ни на чем.

Видьядхар Найпол принадлежит к генерации писателей постколониальной волны афро-азиатской иммиграции на Запад, которые представляют собой пока небольшой, но весьма активный компонент мирового художественного процесса. Эти писатели, как правило, принадлежат ко второму и третьему поколению переселенцев из «третьего мира». Получившие образование в престижных университетах Запада, сформированные его общественной, культурной, бытовой средой, они мыслят и воспринимают мир как люди, проникшиеся западными ценностями. При этом в них сохраняются заложенные с детства социокультурные константы традиции их отцов и дедов, определяющие своеобразие, уникальность этноса, к которому они принадлежат. И как следствие этого, они являются носителями менталитета, в котором поддерживается культурный полиморфизм, относительно непротиворечивое соотношение ценностных шкал, норм поведения и своего этноса, и принявшего их западного общества.

Оригинальность этих писателей состоит не в том, что они принадлежат более чем одной культуре одновременно. Их особенность заключается в том, что присущие им ипостаси не являются ни подчи-

ненными, ни вторичными по отношению друг к другу. Западное начало в них также важно, как и культурный пласт, связанный с восточным наследием. Они и Восток, и Запад, и в то же время в полной мере не относятся ни к тому ни к другому. Обладание, условно говоря, западной и восточной моделями мышления и художественного претворения действительности дало писателям возможность создавать новый способ познания и оценки как себя, так и окружающего мира, нехарактерный ни для Запада, ни для так называемого «третьего мира».

Не случайно книгами авторов, художественные миры которых не вмещаются в одну национальную традицию, в одну систему культурных координат, зачитываются сегодня в мире. Предложив свой особый взгляд, свое мировидение, эти писатели рассказали читателю рубежа XX–XXI вв. о чем-то качественно новом в его мире, да и в нем самом. Став Нобелевским лауреатом, В. С. Найпол своим творчеством надстроил этот тип литературы над горным хребтом современной англоязычной прозы, мощно раздвинувшим нагорья мировой литературы.

Видьядхар Сурьяпрасад Найпол

ДВА МИРА

Нобелевская лекция

Сегодня я в необычном положении. Я устраивал публичные чтения, но не читал лекций. Людям, которые просили, чтобы я прочитал лекцию, я говорил, что таковой у меня нет. И это правда. Может показаться странным, что человеку, почти полвека отдавшему словам и эмоциям, нечем поделиться. Однако все хоть сколько-нибудь ценное, что есть в моей личности, сосредоточено в моих книгах. Остальное, то, что содержится во мне в тот или иной момент времени, не вполне оформлено. Я не уверен даже, что сознаю это таящееся нечто; оно ожидает следующей книги. Оно – если мне улыбнется удача – проявится непосредственно во время письма и застигнет меня врасплох. Когда я пишу, то пытаюсь найти именно этот элемент неожиданности. Так я сужу о собственной работе – а это занятие не из легких. Пруст с великой проницательностью писал о различии между писателем как таковым и писателем как общественным существом. Эти его мысли вы найдете в нескольких эссе из книги «Против Сент-Бёва», воссозданной из его ранних рукописей.

Французский критик XIX в. Сент-Бёв полагал, что для того, чтобы понять писателя, необходимо как можно больше знать о внешней стороне его личности, об обстоятельствах его жизни. Это увлекательный метод – использовать человека, чтобы объяснить его творчество. Он может показаться безупречным. Однако Пруст очень убедительно разносит его в пух и прах. «Этот метод Сент-Бёва, – пишет Пруст, – пренебрегает тем, чему учит нас и самый поверхностный опыт самопознания, а именно: книга есть порождение личности, отличной от той, что мы выказываем в своих привычках, в своей общественной жизни, в своих пороках. Если мы хотим понять эту личность, то искать ее следует в наших сердцах, и постигнуть ее можно, лишь попытавшись воссоздать ее в собственной душе».

Эти слова Пруста должны сопровождать нас всегда, читаем ли мы биографию писателя или биографию любого человека, чья работа зависит от того, что зовется вдохновением. Нам могут быть известны все подробности его жизни, все его причуды и обстоятельства личных взаимоотношений, и все же тайна писательства останется тай-

ной. Никакие даже самые завораживающие документы не способны раскрыть нам всего. Биография писателя – или его автобиография – всегда будет отличаться такой незавершенностью.

Пруст – мастер удачных обобщений, и я еще совсем ненадолго держусь на книге «Против Сент-Бёва». «По сути дела, – пишет Пруст, – автор выставляет на всеобщее обозрение тайнопись своего сокровеннейшего “я”, строки, написанные в одиночестве и для самого себя. То, что человек выражает в личной жизни – в беседе... или же в тех салонных очерках, которые суть не более чем опубликованные беседы, – это результат весьма поверхностного “я”, а не того сокровенного естества, которое возможно обрести, только отказавшись от света и от той личности, что свет посещает».

Когда Пруст писал эти строки, он еще не обрел тему, которой суждено было привести его к счастью великого литературного свершения. Как можно заключить из процитированного отрывка, он был человеком, доверяющим собственной интуиции и ожидающим удачи. Я и раньше приводил эти слова. Дело в том, что они объясняют, как я сам занимался писательским ремеслом. Я доверял интуиции. Я полагался на нее в начале пути и поступаю так даже сейчас. У меня нет ни малейшего представления о том, какой оборот примут события и куда я устремлюсь в процессе сочинительства. Я доверял своей интуиции при выборе тем и писал интуитивно. Когда я принимаюсь писать, у меня есть некая идея, некая форма; однако полное осознание того, что я написал, приходит лишь спустя годы.

Ранее я говорил, что все сколько-нибудь ценное во мне сосредоточено в моих книгах. Теперь я пойду еще дальше. Я утверждаю, что я есть сумма моих книг. Каждая книга, интуитивно угаданная и, если речь идет о художественной литературе, интуитивно созданная, опирается на пройденное и вырастает из него. Мне кажется, что на любой ступени своей литературной карьеры я мог бы сказать, что моя недавняя книга содержит все предыдущие.

Причина тому – мое происхождение, необычайно простое и одновременно в высшей степени запутанное. Я родился на Тринидаде. Это маленький остров в устье великой венесуэльской реки Ориноко. Тем самым Тринидад не принадлежит ни собственно Южной Америке, ни собственно Карибскому бассейну. Остров развивался как колония-плантация, и когда в 1932 г. я появился на свет, там проживало около 400 000 человек. Из них около 150 000 были индусами и мусульманами, и почти все они – выходцами с равнины Ганга.

Такова была моя маленькая община. Большая часть переселенцев из Индии прибыли после 1880 г. Дело обстояло так. Люди нанимались работать на плантациях в течение пяти лет на кабальных условиях. По окончании этого срока им давали крохотный участок земли, акров пять или около того, или же оплачивали проезд обратно в Индию. В 1917-м, благодаря выступлениям Ганди и его сподвижников, система кабальных договоров была отменена. И возможно, по этой или какой-то иной причине земельный залог и репатриация стали почитаться бесчестьем для поздних переселенцев. Эти люди были совершенно нищими. Они спали на улицах столицы – Порт-оф-Спейна. Ребенком я видел их. Полагаю, я не догадывался, что они нищие, – думаю, осознание этого пришло гораздо позже, – и они не вызывали у меня никаких чувств. Таково было одно из проявлений жестокости колонии-плантации.

Я родился в провинциальном городке под названием Чагуанас, в двух или трех милях в глубь острова от залива Пария. Чагуанас – странное название, и на письме, и по звучанию, и многие из индийцев – а они составляли большинство в нашей области – предпочитали называть его по имени индийской касты – Чаухан.

Мне было тридцать четыре, когда я узнал истоки названия моего города. Я жил в Лондоне и к тому времени прожил в Англии уже шестнадцать лет. Я писал свою девятую книгу. Это была история Тринидада, история его людей, попытка воскресить обитателей острова и их рассказы. Я ходил в Британский музей читать испанские документы об этом регионе. Документы, извлеченные из испанских архивов, были скопированы для британского правительства в 90-х гг. XIX в. во время отвратительного пограничного конфликта с Венесуэлой. Они начинаются 1530 годом и прерываются с исчезновением Испанской империи.

Я читал о дурацких поисках Эльдорадо и о кровавом вторжении английского героя, сэра Уолтера Рэли. В 1595-м он высадился на Тринидаде, убил столько испанцев, сколько смог, и поднялся по Ориноко в поисках Эльдорадо. Он ничего не обнаружил, но, вернувшись в Англию, заявил, что нашел. С собой у него был кусок золота и немного песка. Он утверждал, что отколол золото от утеса на берегу Ориноко. Королевский монетный двор, куда он передал песок для количественного анализа, заявил, что песок не представляет никакой ценности, поговаривали, что Рэли заранее купил золото в Северной Африке. Затем, в доказательство своего открытия, он опубликовал

книгу, и на протяжении четырех веков люди верили, что Рэли действительно что-то обнаружил. Магия книги Рэли, которая в действительности весьма неудобочитаема, заключается в ее просторном названии: «Открытие огромной, богатой и прекрасной империи Гайаны, а также описание великого золотого города Маноя (который испанцы именуют Эльдorado) и провинций Эмерии, Аромайя, Амапайя, а также иных стран, с истекающими из них реками». Как это правдоподобно звучит! А ведь он вряд ли добрался до главного русла Ориноко!

А затем, как это иногда случается с самоуверенными людьми, Рэли попал в плен собственных фантазий. Спустя двадцать один год его, старого и больного, выпустили из лондонской тюрьмы, чтобы он отправился в Гайану и нашел золотые рудники, которые, по его собственным утверждениям, открыл там. В этой мошеннической экспедиции погиб его сын. Отец, ради спасения своей репутации, послал сына на смерть. Потом же, убитый горем, без гроша в кармане, он вернулся в Лондон и был казнен.

Истории следовало бы на этом завершиться. Но у испанцев память очень долгая – несомненно потому, что имперская почта отличалась медлительностью: могло пройти два года, прежде чем письмо с Тринидада добралось бы до Испании. Через восемь лет испанцы Тринидада и Гайаны все еще сводили счета с местными индейцами. Однажды в Британском музее я прочел письмо испанского короля губернатору Тринидада. Оно было датировано 12 октября 1625 г.

«Я просил Вас, – писал король, – предоставить мне сведения о некоем индейском народе числом около тысячи по имени чагуанес, который, согласно Вашим словам, настроен столь враждебно, что именно его представители были проводниками у англичан, когда те захватили город. Их преступление осталось безнаказанным, так как мы не располагали достаточными силами, а также потому, что индейцы не признают иной власти, кроме собственной воли. Вы решили покарать их. Следуйте правилам, которые я определил для Вас, и сообщите мне о Ваших успехах».

Неизвестно, как поступил губернатор. В музейных документах я не нашел более ни одного упоминания о чагуанес. Возможно, какие-то еще документы о чагуанес содержатся в бумагах испанских архивов в Севилье, однако работавшие по заданию британского правительства филологи пропустили их или же не сочли их достойными внимания. Достоверно лишь то, что небольшое племя, насчитывав-

шее чуть больше тысячи человек – которые, по всей вероятности, жили на обоих берегах залива Пария, – исчезло так бесследно, что ни одна живая душа в городке Чагуанас или Чаухан ничего не знала о них. И там же в музее меня посетила мысль, что с 1625 г. я, наверное, первый человек, для которого письмо испанского короля действительно обладает смыслом. А из архивов это письмо выкопали только в 1896-м или 1897-м. Исчезновение, а потом молчание веков.

Мы жили на земле чагуанес. Каждый день во время учебного года – я только что начал посещать школу – я шел пешком от дома своей бабушки – мимо двух или трех магазинов на главной улице, мимо китайского салона, Юбилейного театра и пахучего португальского заводика, производившего дешевое голубое и желтое мыло в длинных брусках, которые, чтобы они высохли и затвердели, выставляли по утрам на воздух, – в государственную школу Чагуанаса. За школой начиналась плантация сахарного тростника, простиравшаяся до залива Пария. Люди, которых изгнали с этой земли, имели свое сельское хозяйство, свой календарь, свои законы и священные места. Они различали питаемые водами Ориноко течения в заливе Пария. Все их умения и все с ними связанное было уничтожено.

Мир всегда в движении. У людей везде и во все времена отбирали землю. Кажется, когда в 1967-м я узнал историю своих родных мест, это открытие меня шокировало, так как раньше я не имел об этом ни малейшего представления. Но так слепо жило в сельскохозяйственной колонии большинство из нас. То не был заговор со стороны властей – держать нас в неведении. Мне думается, все обстояло проще: сведений не было ни у кого. История народа чагуанес не представлялась важной, и добыть знания о нем было бы затруднительно. Они были маленьким племенем, и они были аборигенами. Эти люди – на материке, в стране, что тогда именовалась Британской Гвианой, – были нам известны и служили предметом для шуток. Вспоминаю, что представители всех этнических групп на Тринидаде называли крикливых и дурно ведущих себя людей варрахунами. Мне казалось, что это искусственное слово, выдуманное для обозначения дикарства. Только когда я стал путешествовать по Венесуэле, а мне было уже за сорок, я понял, что там подобное слово служит названием довольно многочисленного туземного племени.

Ребенком я слышал какую-то странную историю – и теперь это невыносимо трогательная для меня история, – что в определенное время аборигены приплывали с материка на каноэ, шли через лес на

юге острова и в определенном месте срывали какие-то плоды или же совершали некое приношение, а затем, пересекали залив Пария и возвращались в затопленную дельту Ориноко. Должно быть этот обряд обладал огромным значением, если он пережил бурные события четырех веков и истребление исконных обитателей Тринидада. А может быть – хотя у Тринидада и Венесуэлы общая флора, – они появлялись, чтобы собрать какие-то неведомые плоды. Не знаю. Не помню, чтобы кто-нибудь это старался разведать. А теперь вся память об этом стерта; и это священное место, если оно существовало, стало обычной землей.

Что было, то прошло. Вероятно, таково было общее отношение. И мы, индийцы, иммигранты из Индии, относились к острову именно так. Мы, по большей части, были строгими приверженцами обрядности, еще не способными к самооценке, с которой и начинается учение. Половина из нас, живших на земле чагуанес, делали вид – а возможно, не делали, а только ощущали, не облакая это в ясную форму, – что привезли с собой некую Индию, которую, так сказать, могли раскатать по земле как ковер.

Дом моей бабушки в Чагуанасе состоял из двух частей. Передняя его часть из оштукатуренного кирпича была выкрашена в белый. То была разновидность индийского дома с большой, огражденной балюстрадой террасой на втором этаже и молельной комнатой на третьем. Он изобиловал декоративными излишествами, лотосовидными капителями на столбах и скульптурами индуистских богов – все они были изваяны людьми, опиравшимися в работе только на память об Индии. На Тринидаде этот дом был архитектурной диковинкой. Позади него, соединяясь с ним посредством навесной комнаты, находилось деревянное строение во франко-карибском стиле. Вход располагался сбоку, между двумя домами. То были высокие ворота рифленого железа в деревянной раме. Они сообщали дому свирепую уединенность.

Так в детстве я ощущал присутствие двух миров, мира вне высоких ворот рифленого железа и домашнего мира – или, по крайней мере, мира бабушкиного дома. Это был пережиток кастовости, чувство, которое отгораживало и изолировало. На Тринидаде, где, как недавние переселенцы, мы принадлежали к неблагополучной общине, эта идея недопущения служила своеобразной защитой; она позволяла нам – некоторое время, но только некоторое – жить по своему и согласно собственным правилам, жить в своей призрачной

Индии. Это способствовало необычайному эгоцентризму. Мы смотрели внутрь себя; мы жили собственными заботами; внешний мир существовал точно во тьме; мы ни о чем не спрашивали.

По соседству располагалась мусульманская лавка. Маленькая лоджия бабушкиного магазина упиралась в ее слепую стену. Лавочника звали Миан. Вот все, что мы знали о нем и его семье. Должно быть, мы встречались с ним, но теперь я не помню его лица. Мы ничего не знали о мусульманах. Идея странности, понятие о вещах, которые следует оставлять за порогом, распространялась даже на других индусов. К примеру, мы ели рис в середине дня, а оладьи – вечером. Встречались чудaki, которые опрокидывали этот естественный распорядок и ели рис по вечерам. Мне они представлялись странными – вообразите себе мальчика, не достигшего и семи лет, потому что в семь лет вся жизнь в бабушкином доме в Чагуанасе для меня закончилась. Мы переехали в столицу, а затем на северо-запад острова, к холмам.

Однако привычки мышления, порожденные жизнью ограждающей и не допускающей ничего чужеродного, просуществовали еще какое-то время. Если б не рассказы, которые писал мой отец, я бы почти ничего не знал о быте нашей индийской общины. Эти рассказы дали мне больше чем знания. Они сообщили мне своего рода цельность. Они дали мне почву, на которой я мог стоять в мире. Я не могу и вообразить, какова была бы картина моего сознания без этих рассказов.

Внешний мир существовал во тьме; и мы ни о чем не спрашивали. Я уже достаточно вырос, чтобы иметь какое-то представление об индийском эпосе, в частности о «Рамаяне». Детям, которые родились в нашей большой семье через пять или больше лет после меня, такой возможности уже не представилось. Никто не обучал нас хинди. Кто-то когда-то написал для нас алфавит, и все; предполагалось, что остальное мы сделаем сами. Так, пропитываясь английским, мы стали терять свой язык. Дом моей бабушки был насквозь религиозен; в нем совершалось множество церемоний и чтений, некоторые из них длились целыми днями. Но никто ничего не переводил и не объяснял нам, а мы уже не поспевали за языком. Так вера предков отступила, сделалась таинственной, не связанной с повседневной жизнью.

Мы не задавали вопросов об Индии или об оставшихся там родственных семьях. Когда мы подросли и захотели знать – было слишком поздно. Мне ничего неизвестно о родственниках со стороны отца;

знаю только, что некоторые из них происходили из Непала. Два года назад некий добросердечный непалец, которому понравилась моя фамилия, прислал мне оттиск британской книжки об Индии 1872 г., что-то вроде географического справочника, «Индусские касты и племена, представленные в Бенаресе»; там – посреди множества имен – были перечислены группы непальцев в священном городе Бенарес, которые носили имя Найпол. Вот все, чем я располагаю.

Вне мира бабушкиного дома, где мы ели рис в середине дня, а оладьи по вечерам, пребывало великое неизведанное – на эдаком островке с населением в 400 000 человек. Там были африканцы или потомки африканцев, составлявшие большинство. Полицейские; учителя. Одну из наставниц, мою первую учительницу в государственной школе Чагуанаса, я с восхищением вспоминал много лет. Там была столица, куда все мы вскоре должны были переехать и, навсегда поселившись среди чужестранцев, продолжать образование и искать работу. Там были белые люди, и не обязательно – англичане; а порой и португальцы, и китайцы, некогда такие же иммигранты, как мы. Еще большей тайной были окутаны те, кого мы звали испанцами, паньол, люди разных корней, с тепло-смуглым цветом лица, потомки испанских поселенцев, живших здесь еще до того, как остров был отделен от Венесуэлы и Испанской империи – история, находившаяся совершенно за пределами моего детского восприятия.

Чтобы рассказать вам о своем происхождении, мне пришлось использовать знания и представления, которые пришли ко мне гораздо позже, в основном благодаря моей литературной работе. Ребенком я не знал почти ничего, что лежало за стенами бабушкиного дома. Полагаю, все дети приходят в этот мир именно так, не зная, кто они. И все же, к примеру, французского ребенка поджидает знание. Оно окружает его повсюду. Косвенным образом оно происходит из бесед взрослых. Оно – в газетах и на радио. И в школе – пересказанные в учебниках работы многих поколений ученых дадут ему представление о Франции и о французах.

На Тринидаде, хотя я и был способным мальчиком, меня окружали участки тьмы. Школа ничего не проясняла. Меня засыпали фактами и формулами. Все приходилось учить наизусть; все оставалось абстрактным. Опять же, я не думаю, что в придании нашим учебным курсам подобной формы был какой-то умысел. Мы получали обычное школьное образование. В других условиях оно было бы оправданным. И по крайней мере часть ответственности лежала на мне.

Учитывая ту изоляцию, в которой прошло мое детство, я не мог мысленно перенестись в условия иного общества или общества, географически отдаленного. Я любил саму идею книг, но мне трудно было их читать. Лучше других поддавались книги Андерсена и Эзопа, стоящие вне времени, вне места, не отчуждающие. И когда наконец в шестом классе, последнем классе колледжа, мне стали нравиться некоторые литературные тексты – Мольер, Сирано де Бержерак, – то произошло это наверное потому, что они обладали качествами сказки.

Когда я стал писателем, окружавшие меня участки тьмы сделались темами моих книг. Земля; аборигены; Новый Свет; колония; история; Индия; мусульманский мир, причастность к которому я тоже ощущал; Африка; а затем Англия, где я занимался сочинительством. Вот что я имел в виду, говоря, что мои книги накладываются одна на другую и что я есть сумма моих книг. Вот что я имел в виду, говоря, что мое происхождение, то есть источник и вдохновение моей работы, было одновременно необычайно простым и невероятно сложным. Полагаю, вам понятно сколь незамысловатой была жизнь в провинциальном городке Чагуанасе. И сколь сложной была она для меня как для писателя. Особенно вначале, когда мои литературные образы – образы, навязанные мне моим псевдообразованием, иначе не назовешь – относились к совершенно чуждому мне обществу. Но, возможно, вы согласитесь, что материал был очень богат и позволил мне ступить на стезю сочинительства. Мысли, которые я высказал о своем происхождении, пришли ко мне как знание только во время работы над моими книгами. И вы должны поверить мне, если я скажу, что узор моих произведений стал для меня очевиден только в течение последних двух месяцев или около того. Мне читали отрывки из старых книг, и я узрел связи. До этого величайшей трудностью для меня было объяснить свою работу людям, рассказать им, что я делал.

Я говорил, что был интуитивным писателем. Так было, и так оно и есть по сей день, когда я почти в конце пути. У меня никогда не было плана. Я не следовал никакой системе. Я работал, влекомый интуицией. Каждый раз моей целью было создать книгу, сотворить нечто, что было бы просто и интересно читать. На каждой стадии я мог работать только в рамках своего знания, восприимчивости, таланта и мировоззрения. Эти качества развивались от книги к книге. И я должен был написать те вещи, которые написал, так как не было

книг, раскрывавших темы, мне необходимые. Мне нужно было прояснить свой мир и истолковать его для самого себя.

Мне пришлось обратиться к документам Британского музея, к другим архивам, чтобы приобрести верное ощущение колониальной истории. Мне пришлось совершить поездку в Индию, ибо не было никого, кто мог бы рассказать мне о той Индии, откуда приехали родители моих родителей. Были сочинения Неру и Ганди; и, как ни странно, именно Ганди, с его южноафриканским опытом, дал мне больше всех, но этого было недостаточно. Был Киплинг; были англо-индийские авторы, как Джон Мастерс (очень популярный в 50-е годы, с заявленным, но, боюсь, позже оставленным планом тридцати пяти взаимосвязанных романов о Британской Индии); были романтические сочинения женщин-писательниц. Те немногочисленные появившиеся тогда индийские писатели были горожанами и принадлежали к среднему классу: они не ведали Индии, из которой произошли мы.

А потом, когда индийская жажда была утолена, появились другие темы: Африка, Южная Америка, мусульманский мир. Целью всегда было заполнить свою картину мира, а замысел происходил из детства: мне хотелось чувствовать себя непринужденно наедине с самим собой. Добрые люди иногда писали мне – просили написать о Германии или, скажем, о Китае. Но об обеих странах уже много написано, и написано хорошо; здесь я предпочитаю опираться на существующие работы. Эти темы – для других. Они не были участками тьмы, окружавшими меня в детстве. Так, наряду с развитием, которое претерпела моя работа, развитием повествовательных навыков, знаний и восприимчивости, я все же сохранил некое единство, определенный фокус, хотя подчас и кажется, что я следую в разных направлениях.

Начиная, я не знал о том, что меня ожидает впереди. Я лишь хотел написать книгу. Я пытался писать в Англии, где остался после окончания университета, и мне казалось, что мой опыт слишком беден, несообразен с тем, о чем должно писать в книгах. Ни в одной книге я не мог найти того, что было бы близко моему детскому опыту. Молодой француз или англичанин, желающий писать, всегда найдет множество образцов, способных вывести его на широкую дорогу. У меня их не было. Рассказы моего отца о нашей индийской общине принадлежали прошлому. Мой мир был совсем иным. Он был более городским, более смешанным. Обыденные физические детали хаотической жизни нашей большой семьи – спальни и спальные места,

время приема пищи, одно только число людей в доме – представлялись невозможно сложными для описания. Потребовалось бы слишком много разъяснений как о моей жизни дома, так и о внешнем мире. И кроме того, слишком многое о нас – наши предки и история – оставалось мне неизвестно.

Наконец однажды меня посетила мысль начать с улицы в Порт-оф-Спейне, куда мы переехали из Чагуанаса. Там не было отгораживающих от мира больших ворот рифленого железа. Жизнь улицы предстала перед моими глазами. Наблюдать ее с веранды было для меня сущим наслаждением. И писать я начал именно о той уличной жизни. Я хотел писать быстро, чтобы не задавать себе слишком много вопросов, и потому упрощал. Я утаил рассказ о происхождении ребенка-повествователя. Я пренебрег расовыми и социальными проблемами улицы. Я ничего не объяснял. Я, так сказать, оставался на уровне земли. Описывал людей такими, какими они представляли на улице. Писал по рассказу в день. Первые рассказы были очень краткими. Я тревожился о том, хватит ли мне материала. Но затем проявилось волшебство сочинительства. Материал стал сам поступать из разных источников. Рассказы стали длиннее; их уже нельзя было написать за день. А затем вдохновение, казалось с легкостью увлекавшее меня за собой, иссякло. Однако книга была написана, и в собственном сознании я стал писателем.

Две следующие книги увеличили расстояние между писателем и его материалом. А затем интуиция привела меня к большой книге о нашей семье. Во время ее написания мои честолюбивые замыслы выросли. Но закончив книгу, я почувствовал, что сделал со своим островным материалом все, что мог. Сколь долго бы я ни продолжал о нем размышлять, литературы из этого больше бы не вышло.

Случай спас меня. Я стал путешественником. Я объездил страны Карибского бассейна и гораздо лучше понял колониальную систему, частью которой был сам. Я провел год в Индии, на родине предков; то была поездка, расколовшая мою жизнь надвое. Книги, которые я написал о двух этих поездках, привели меня в новое царство эмоций, придали мне видение мира, которым я не обладал ранее, обострили мои профессиональные навыки. В сочинениях, которые последовали, мне удалось объединить Англию с Карибами – и какая это была непростая задача! Я также сумел описать все расовые группы населения острова, что мне никогда не удавалось ранее.

Новое произведение повествовало о колониальном стыде и фантазиях – это была книга о том, как беспомощные люди лгут о себе, лгут самим себе, так как ложь – их единственное прибежище. Книга называлась «Имитаторы». Но в ней говорилось не об имитации. В ней говорилось о людях в колонии, подражающих человеческому существованию, людях, совершенно переставших доверять самим себе. Несколько дней назад мне прочитали несколько страниц из этой книги – я не раскрывал ее более тридцати лет, – и мне пришло в голову, что я писал о колониальной шизофрении. Тогда я об этом так не думал. Я никогда не пользовался абстрактными словами для выражения тем своих книг. Иначе я никогда бы не написал ни строчки. Мои книги пишутся интуитивно и только на основании пристального наблюдения.

Я произвел этот краткий обзор ранних лет своей писательской карьеры для того, чтобы попытаться показать, как в течение всего десяти лет изменилась или развилась в моих сочинениях моя родина: от комедии уличной жизни до исследования некоей широко распространенной шизофрении. Простое стало сложным.

Как художественная проза, так и жанр книги путешествий сообщали мне мой способ восприятия; думаю, вы поймете, почему все литературные формы обладают для меня одинаковой ценностью. Например, когда я принялся писать третью книгу об Индии – через двадцать шесть лет после первой, – мне пришло в голову, что самое важное в книге путешествий – это люди, среди которых странствовал автор. Идея довольно-таки простая, однако для нее потребовалась книга нового типа; она призывала к иному способу путешествий. Именно им я воспользовался позже, когда во второй раз отправился в мусульманский мир.

Мной всегда руководила одна только интуиция. Я не придерживаюсь системы, литературной или политической. Меня не направляет та или иная политическая идея. Думаю, это связано с моей родословной. Индийский писатель Р. К. Нарайан, скончавшийся в этом году, не придерживался каких-то определенных политических воззрений. Мой отец, писавший рассказы в очень глухое время и безо всякого вознаграждения, не имел политических убеждений. Так случилось, возможно, потому, что на протяжении многих веков мы жили вдали от властей. Это придало нам особую точку зрения. Мне кажется, мы более склонны замечать юмористическую и печальную сторону вещей.

Почти тридцать лет назад я ездил в Аргентину. То было время кризиса герильи. Люди ожидали, когда старый диктатор Перон¹ вернется из изгнания. Страна была полна ненависти. Перонисты жаждали сведения старых счетов. Один из них сказал мне: «Есть хорошая пытка и плохая пытка». Хорошая пытка – это то, что вы делаете с врагами народа. Плохая пытка – то, что враги народа делают с вами. Люди по другую сторону баррикад говорили то же самое. Настоящих дебатов не было и в помине. Были только страсти и заимствованный из Европы политический жаргон. Я написал: «Когда жаргон обращает живые вопросы в абстракцию и когда жаргон соревнуется с жаргоном, люди теряют мотивацию. У них остаются только враги».

А аргентинские страсти все бушуют, все так же побеждая разум и пожирая жизни. И конца этому не видно.

Срок моей работы истекает. Я рад, что мне удалось сделать то, что я сделал, рад, что творчески пробился так далеко, как мог. Из-за интуитивности моего письма и еще благодаря преодолению трудностей материала каждая книга была для меня счастьем. Каждая книга изумляла меня; до той самой минуты, когда я начинал сочинять, я не знал, что книга поджидает меня. Но величайшим чудом было начать писать. Я ощущаю – эта тревога все еще жива во мне, – что вполне мог провалиться еще до того, как начал.

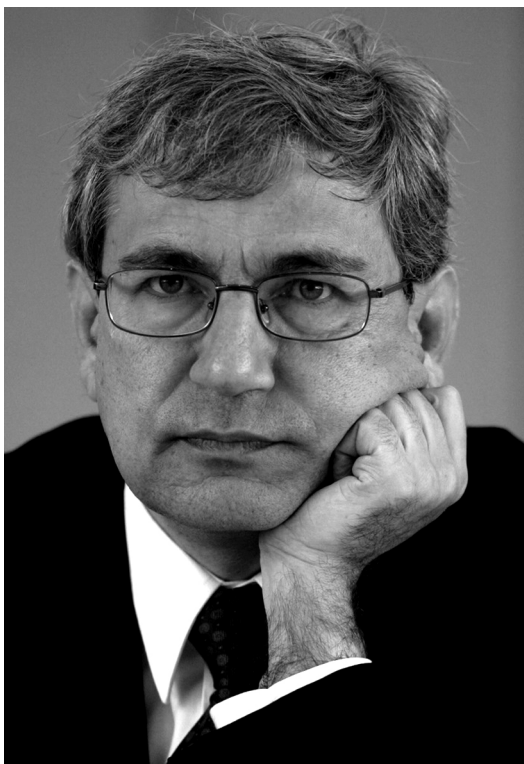
Я закончу тем же, с чего начал, одним из чудесных маленьких эссе Пруста из книги «Против Сент-Бёва». «Прекрасные вещи, которые мы напишем, если обладаем талантом, – говорит Пруст, – существуют внутри нас, неразличимые, подобно мелодии, которая восхищает нас, хотя мы и не в силах воссоздать ее рисунок. Те, кого преследуют эти смутные воспоминания о неузнанных истинах, – одаренные люди... Талант – та разновидность памяти, которая наконец позволит им подойти ближе к этой неотчетливой музыке, услышать ее явственно, записать ее...»

Талант, говорит Пруст. Я бы сказал, удача и тяжелый труд.

Перевод с английского М. Дадена

¹ Хуан Доминго Перон (1895–1974) – аргентинский политический деятель, президент Аргентины в 1946–1955 гг. и 1973–1974 гг. (Прим. перев.).

М. М. Репенкова



ОРХАН ПАМУК

Турция

Премия 2006 года

...за реальные достоинства его творчества, за то, что в поисках меланхолической души родного города он открыл новые символы столкновения и переплетения культур

Творчество Орхана Памука, которого называют «турецким Умберто Эко» и который был включен британской газетой «Обсервер» в список «21 лучший писатель XXI века», необыкновенно популярно не только в Турции, но и за ее пределами. Романы писателя, переведенные на сорок языков мира, удостоены престижных международных наград, среди которых особое место занимает Нобелевская премия в области литературы за 2006 г.²⁰⁹

Логика Нобелевского комитета, присудившего премию Орхану Памуку, вполне объяснима. В этом писателе соединились качества, которые шведские академики ценят более всего: Памук – один из самых оригинальных романистов современности и человек, преследуемый властями за политические убеждения. Серьезный конфликт Орхана Памука с властями произошел в декабре 1998 г., когда он отказался от присужденной ему награды «Народный писатель» в знак протеста против политики турецких властей по отношению к курдам. В феврале 2005 г. Орхан Памук дал интервью швейцарской газете «Тагес Анцайгер», в котором заявил, что никто кроме него в Турции не осмеливается говорить об убийстве турками миллиона армян и 30 тысяч курдов. Впоследствии, вспоминая о том своем интервью, Орхан Памук писал: «Я говорил о событиях, происшедших в Османской империи в 1915 г. Среди серьезных историков нет сомнений в том, что большинство армян, живших в Османской империи, подверглись депортации под предлогом их неблагонадежности во время Первой мировой войны, и многие из них в процессе депортации были убиты. Официальные представители Турецкой республики утверждают, что

²⁰⁹ Это была вторая номинация Орхана Памука. Первый раз он был номинирован на Нобелевскую премию по литературе в 2005 г., но в финале уступил английскому писателю Гарольду Пинтеру.

число погибших сильно преувеличено и что произошедшее нельзя считать геноцидом, поскольку уничтожение армян не было систематическим и к тому же во время войны армяне сами убили много мусульман»²¹⁰.

Интервью писателя вызвало негативную реакцию в турецких политических кругах. В июне 2005 г. власти подали на Орхана Памука в суд, выдвинув обвинение в «нанесении морального ущерба турецкой нации», в «публичной дискредитации образа страны», в «беспочвенной клевете на турецкий народ, турецкие вооруженные силы и Турцию в целом». Как известно, Турция категорически опровергает обвинения в том, что между 1915 г. и 1917 г. в Османской империи были убиты около полутора миллионов армян. Согласно статье 301 (часть 1) турецкого УК писателю грозило тюремное заключение сроком до трех лет. Пресса и телевидение обрушились на Орхана Памука. Возмущалось население. Его книги жгли на улицах. Как говорит писатель, он стал объектом кампании ненависти, которую проводили националисты. «Если государство столь тщательно скрывает от турецкого народа то, что произошло с армянами Османской империи, – писал позже Орхан Памук, – значит, в Турции на эту тему действительно наложено табу. Лишним доказательством этому является шум, вызванный моими словами: многие газеты развернули против меня яростную кампанию, а некоторые колумнисты (обозреватели, журналисты, которые пишут постоянные рубрики, колонки. – *М. Р.*) даже писали, что для общей пользы меня надо было бы заставить замолчать; группы национальных экстремистов организовывали митинги и демонстрации и публично жгли мои книги и фотографии. Как Ка – герой моего романа “Снег”, из-за своих политических взглядов я вынужден был на некоторое время покинуть родной город, его любимые мною улицы. Поскольку у меня не было желания раздувать эту историю, и мне даже слышать не хотелось об этом деле, то поначалу я молчал и, охваченный странным чувством стыда, пытался скрыть происходящее. Но дело получило международную огласку, когда губернатор одной провинции приказал сжечь все мои книги, а в Стамбуле против меня было возбуждено судебное дело. Тогда я осознал, что вспыхнувшая в обществе ненависть направлена не только против меня, и понял, что настало время заговорить о произошедшем и в Турции и за ее пределами... Невозможно было не

²¹⁰ Памук О. Другие цвета. М., 2008, с. 285–286.

заметить, что запрет, наложенный в сегодняшней Турции на обсуждение участи армян Османской империи перерос, по сути дела, в запрет на свободу слова, и не понять, что две эти темы неразрывно связаны между собой»²¹¹.

Суд над Орханом Памуком и еще шестью лицами, среди которых были писатели и журналисты, проходящие по аналогичному обвинению, должен был состояться в Стамбуле, по постоянному месту жительства обвиняемых. Но сначала судебные заседания откладывались, а затем (с 7 февраля 2006 г.) затянулись на несколько месяцев. Орхан Памук так описывал свои ощущения перед началом первого судебного заседания: «В пятницу в Стамбуле, в районе Шишли, где я провел всю свою жизнь, в здании суда, напротив трехэтажного дома, где сорок лет в одиночестве жила моя бабушка, я должен был предстать перед судом, который намеревался обвинить меня в “публичном оскорблении турецкой нации” и посадить в тюрьму. Наверное, меня должен был беспокоить тот факт, что в том же суде рассматривалось дело турецкого журналиста армянского происхождения Гранта Динка, обвиняемого по той же статье уголовного кодекса, которого, признав виновным, приговорили к шести месяцам лишения свободы; однако я сохранял спокойствие. Как и мой адвокат, я верил, что выдвинутые против меня обвинения неубедительны, и не думал, что действительно попаду в тюрьму»²¹².

Преследование писателя на родине вызвало бурную реакцию за границей. 1 декабря 2005 г. правозащитная организация «Международная амнистия» потребовала от Турции отменить 301-ю статью УК, освободить от обвинений Орхана Памука и остальных шестерых обвиняемых. Двенадцать дней спустя всемирно известные писатели – Жозе Сарамагу, Габриель Гарсиа Маркес, Гюнтер Грасс, Умберто Эко, Карлос Фуэнтес, Хуан Гойтисоло, Джон Апдайк и Марио Варгас Льюса – выступили с заявлением в поддержку Орхана Памука. Позже Союз немецких книготорговцев наградил турецкого писателя Премией мира, ежегодно вручаемой тем художникам слова, «творчество и общественная деятельность которых способствует упрочению мира на земле».

Дело против Орхана Памука вызвало резкую критику и со стороны Европейского Союза. Накануне предварительных слушаний в

²¹¹ Памук О. Другие цвета, с. 286–287.

²¹² Памук О. Другие цвета, с. 284.

стамбульском суде с официальным заявлением выступил глава комиссии Евросоюза по вопросам расширения сообщества – Олли Рен. Он, в частности, сказал, что «суд над романистом... бросает тень на переговоры о присоединении Турции к ЕС. Создается впечатление, что новый уголовный кодекс Турции не предполагает должного соблюдения свободы слова». Другие европейские законодатели также заявили, что проведение суда над писателем является нарушением Европейской конвенции по правам человека и что это может отрицательно сказаться на решении вопроса о присоединении Турции к Евросоюзу.

301-я статья УК была отменена, у суда не оставалось юридического основания продолжить разбирательство. Дело закрыли. В сентябре Европарламент подавляющим большинством голосов принял решение, согласно которому отныне признание геноцида армян не является обязательным предварительным условием для вступления Турции в ЕС. Теперь это лишь одно из многочисленных требований к стране. С такой постановкой вопроса категорически не согласилась Франция, где армянская диаспора традиционно велика. 12 октября 2006 г. нижняя палата французского парламента приняла закон об уголовной ответственности за отрицание факта геноцида армян. В тот же день Орхану Памуку была вручена Нобелевская премия: золотая медаль с изображением Альфреда Нобеля, диплом Шведской Королевской академии и чек на 10 миллионов шведских крон (1, 07 миллиона евро).

Подобное совпадение вызвало в Турции рост националистических выступлений, направленных против Орхана Памука, несмотря на то, что премьер-министр Турции Реджеп Эрдоган призвал соотечественников порадоваться творческой удаче первого турецкого писателя, удостоенного столь высокой награды. По мнению одного из руководителей Союза адвокатов Турции Кемаль Керинчсиза, Нобелевский комитет при принятии решения руководствовался «политическими соображениями и пожеланиями армянской диаспоры». Кемаль Керинчсиз заявил, что его коллеги готовят правовую базу для подачи иска в Страсбургский суд на шведскую академию «в связи с присуждением победы Орхану Памуку». Но, видимо, вовремя осознали абсурдность такого шага, и дело до Страсбургского суда не дошло.

Сам же Орхан Памук высказывался достаточно сдержанно относительно политического скандала, разразившегося вокруг его имени. В интервью радиостанции «Эхо Москвы», которое он дал 4 июня

2006 г. во время своего первого приезда в Россию, Памук, воспринятый москвичами «ироничным и уравновешенным чистопородным европейским интеллектуалом в костюме с иголки», сказал: «На самом деле, политика занимает незначительное место в моей жизни. Мне грустно, что меня воспринимают, прежде всего, как политика и в меньшей степени как писателя. Я боюсь, что определенные силы в Турции воспользовались мной как неким камнем преткновения на пути вступления Турции в ЕС... Меня это очень огорчает. Мои политические проблемы чаще всего возникали не из-за моих книг, а из-за моих интервью... Я считаю, что если писатель активно занимается политикой, то он рискует поплатиться драматическими последствиями своего творчества. Не думаю, что в силу своей природы литература должна оказывать прямое воздействие на политику. Хотя, возможно, писатели и могут поднимать политические вопросы вне своего творчества. Но моя ситуация заключается в том, что как только я стал популярнее и мои книги стали переводиться на многие языки, некоторые политические партии стали использовать меня в своих целях. Меня это разозлило и я начал отвечать».

В то же время Орхан Памук всегда отстаивал свободу слова писателя. Выступая весной 2006 г. в Международном ПЕН-клубе, он отметил, что свобода высказываний писателя для него – абсолютная категория, не сдерживаемая никакими запретами. По мнению Памука, свобода слова коренится в чувстве стыда художника и является для него проявлением человеческого достоинства. В интервью «Российской газете» он сказал: «Свобода высказываний для писателя должна быть только абсолютной! Я не политик, не государственный деятель, отвечающий за государство и народ. Я – писатель, отвечающий только за свои слова. Да, есть этические, этнические, религиозные запреты, которые мешают мне высказываться свободно. Но если я, писатель, каждый раз буду думать о том, что я несу ответственность перед своим народом, перед своим государством, перед своим прошлым, то свободе писательского самовыражения придет конец»²¹³.

Размышления относительно того, что творчество Орхана Памука оказалось «вплетено» в евро-турецкие коллизии, а также о том, как эти коллизии влияют на литературный климат в самой Турции, приводят к простому заключению: скандал, как бы ни отрекался от по-

²¹³ Памук О. Интервью с писателем. – Российская газета. 3. 06.2006.

литических тем Орхан Памук, явно пошел ему на пользу – вслед за получением Нобелевской премии последовала мощная кампания его недоброжелателей, что тоже способствовало росту гигантского интереса к турецкому прозаику. По словам Бахара Сибера, представителя крупнейшего издательства «Илетишим», опубликовавшего 9 книг Орхана Памука, «...в течение 4-х часов, прошедших между объявлением решения Шведской академии и окончанием рабочего дня, было продано 6 тыс. книг Орхана Памука»²¹⁴.

И всё же нам представляется, что, пусть даже при наличии политической составляющей, литературная премия Шведской академии присуждена Памуку за реальные достоинства его творчества, за то, что «в поисках меланхолической души родного города он открыл новые символы столкновения и переплетения культур», постоянно отдаваясь поискам гармонии между личностью и обществом, разумом и чувствами, вымыслом и реальностью, Востоком и Западом, культуры которых, взаимообщаясь, обогащают друг друга.

По своим литературным пристрастиям Орхан Памук – западник. Его любимые писатели – Джеймс Джойс, Мишель Уэльбек, Хорхе Луис Борхес. При этом он считает, что существует бесконечная пропасть, отделяющая Восток от Запада, турка от европейца. На вопрос итальянской газеты «Коррьера делла сера» (февраль 2007 г.), смогут ли турки когда-нибудь понять европейцев, писатель ответил, что «для этого туркам нужно прежде понять самих себя».

Зимой 2007 г. после убийства в Стамбуле главного редактора турецко-армянской газеты «Агос» Гранта Динка (о нем уже говорилось) обстановка вокруг Орхана Памука вновь накалилась. Рьяный националист Ясин Хайал, подозреваемый в убийстве Динка, сделал следующее заявление прессе: «Памук должен вести себя правильно, иначе его постигнет та же участь». Писатель всерьез начал задумываться об эмиграции в США, где в 2005–2006 гг. он пребывал в качестве приглашенного лектора Колумбийского университета. Как сказал Орхан Памук в интервью одному из центральных турецких телеканалов, он не чувствует себя в безопасности в Турции: «Обстановка в Турции в настоящее время очень напряженная. Над интеллигенцией постоянно висит угроза судебного разбирательства, тюремного заключения и даже гибели. Многие мои друзья, журналисты и писатели, находятся в тюрьме или под следствием». 1 февраля 2007 г.

²¹⁴ Борзенко А. Суд над Нобелем <http://www.expert.ru/articles/2006/10/12/pamuk>

Орхан Памук улетел в Нью-Йорк для чтения лекций в университетах. На родине мало кто тогда надеялся на его скорое возвращение. Однако, видимо, все та же меланхолия не позволила Орхану Памуку надолго оторваться от родного Стамбула, для формирования культурного мифа которого он сделал столько же, сколько Джойс для Дублина, а Достоевский для Санкт-Петербурга. Недаром действие его романов почти всегда происходит в Стамбуле. И именно этому городу, тесно переплетенному с его собственной судьбой, он посвятил публицистическую книгу «Стамбул: город воспоминаний» (İstanbul. Hatıralar ve Şehir, 2003), проиллюстрированную авторским подбором репродукций и фотографий, как личных, так и принадлежащих известным фотохудожникам.

Об этой книге трудно рассказать лучше, чем это сделал сам писатель в интервью «Эху Москвы»: «Сначала я хотел написать книгу о городе Стамбуле, но потом понял, что повествование приобретает автобиографические черты. Я полностью согласен с немецким философом Вальтером Беньямином, который говорил, что о городах пишут два вида книг: первый пишется людьми, прожившими в этом городе всю жизнь, и тогда книга становится мемуарами. Второй вид – это книги, написанные путешественниками, концентрирующими свое внимание на экзотике. Естественно, поскольку я прожил в Стамбуле всю свою жизнь, то моя книга стала книгой мемуаров.

Мне было приятно вспоминать свое прошлое, но в то же время это были и грустные воспоминания мальчика-юноши, мечтающего стать художником. В 22 года со мной вдруг что-то произошло, и я прекратил рисовать, обратив все свои помыслы к писательскому творчеству. На этом времени, то есть на 1973 годе, книга воспоминаний заканчивается. Иными словами, на 400-х страницах я пытался объяснить, почему я изменил своим творческим пристрастиям.

В книге есть и философская сторона: в чем красота урбанистического пейзажа... Мне кажется, красота Стамбула связана с меланхолией, навеянной чувством потери положения столицы Османской империи. Ощущение потери и передает моя книга.

В середине XIX века Стамбул посещали французские писатели – Флобер, Нерваль, Готье. Они придумали свой образ этого города, который повлиял на многие поколения турецких писателей, в том числе и на меня. В “Стамбуле” я совместил свои личные впечатления о городе с литературной традицией, идущей от французов. Таким образом, “Стамбул” в структурном отношении можно разделить на

две части. Это мое личное восприятие города и взросление мальчика, который гуляет по улицам родного города, делает зарисовки, пишет картины. И философская сторона – каким образом восприятие города оказывает влияние на формирование человека».

Воспоминания Орхана Памука, опубликованные в книге «Стамбул», а также в сборнике очерков автобиографического характера «Другие цвета» («Öteki renkler», 1999 г.)²¹⁵ проливают свет на многие факты биографии писателя. Полное его имя – Ферит Орхан Памук. Он родился 7 июня 1952 г. в состоятельной стамбульской семье. Бабушка и дедушка по линии отца были родом из городка Гордес близ Манисы и происходили из семейства, члены которого назывались Памуками (в переводе с турецкого «памук» – «хлопок») за их необычно бледную кожу и светлые волосы. В бабушке текла кровь статных черкешенок, которых на протяжении нескольких столетий поставляли в гаремы османских вельмож. Во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. ее отец перебрался с Кавказа в Анатолию, потом поселился в Измире и, наконец, вместе с семьей переехал в Стамбул, где в то время учился на инженера-строителя дедушка. В начале 1930-х гг. дед разбогател на щедро финансируемом молодой Турецкой Республикой строительстве железных дорог и построил на берегу впадающей в Босфор речки Гёксу большую пеньковую фабрику, производившую широкий ассортимент товаров – от веревочек для сушки табака до корабельных канатов. Он умер в 1934 г. в возрасте 52 лет, оставив наследство, которое его четверо детей тратили совершенно бездарно²¹⁶. Так, отец Орхана – Гюндюз Памук со своим младшим братом Айдыном, будучи инженерами-строителями, все время брались за большие строительные проекты, ни один из которых не сумели довести до конца. Старший из братьев – Озхан, став врачом, уехал в Америку, где жил в свое удовольствие, не работая. Тетя Орхана брала уроки фортепиано в Париже, но почему-то так и не стала пианисткой. Деньги в семье таяли быстро. Памуки еще ели на серебре, но от бывшего богатства осталось лишь воспоминание.

После смерти деда дом, в котором обосновалось многочисленное семейство Памуков, расположенный в одном из самых дорогих районов Стамбула – Нишанташи, перестроили в доходный, а члены се-

²¹⁵ Цитаты приводятся нами как из турецкого издания книги (1999 г.), так и из русского (2008 г.), специально переработанного и во многом дополненного Орханом Памуком для российской читательской аудитории.

²¹⁶ См.: Pamuk O. İstanbul. Natırlar ve Şehir. İstanbul, 2003, с. 19.

мы расселились здесь же по отдельным квартирам. В книге «Стамбул» Орхан Памук вспоминает, как он, будучи еще совсем маленьким, слонялся из одной квартиры в другую, так как все двери были нараспашку.

В районе Нишанташи жила элита республиканской Турции, открытая к восприятию западных культурных ценностей. Это были преимущественно турецкие семьи, разбогатевшие, «так или иначе сотрудничая с политиками» в республиканский период²¹⁷. То, что на Орхана Памука наложил отпечаток «гений места» его рождения, указывает турецкий литературовед Мехмет Текин: «Место, где Памук впервые открыл глаза навстречу миру, – это Нишанташи, единственный в Стамбуле уголок для избранных, всегда открытый Западу. Сюда, в магический треугольник Бейоглу – Харбийе – Шишли, звезда которого зажглась после Младотурецкой революции и который в свое время был воспет многими поэтами, тянется “элита”, чей образ жизни настроен “на западный манер”, чтобы здесь обрести себе покой и вместе с многочисленными детьми и внуками внести свою лепту в новый стиль жизни»²¹⁸.

Судя по воспоминаниям писателя, семья Памуков жила не только в этом привилегированном районе. Например, его отец все время переезжал с места на место, то работая за границей, то исчезая, то вновь появляясь; сам Орхан временами жил то у сестры матери, то в загородном доме. Позднее, после банкротства семьи, ее члены, потеряв дом в Нишанташи, разъехались по разным районам города. Но, как бы то ни было, «своим домом» Орхан Памук считает именно этот потерянный дом. Не без гордости он говорит, что, став знаменитым писателем, поселился в том же самом доме в Нишанташи, перед дверью которого всегда висела табличка «Дом семейства Памуков». Орхан Памук объясняет это тем, что «дом – это центр его внутреннего мира»²¹⁹.

Поскольку семья Памуков «всегда была ориентирована на Запад – это была типичная республиканская семья с типичными светскими ценностями: либерализм, секуляризм, интерес к чужим культурам»²²⁰, то неудивительно, что Орхана отдали учиться в престижный американский Роберт-колледж, преподавание в котором велось на

²¹⁷ Pamuk O. İstanbul. Hatıralar ve Şehir, c. 252.

²¹⁸ Tekin M. Romancı yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat. İstanbul, 1997, c. 8–9.

²¹⁹ Pamuk O. İstanbul. Hatıralar ve Şehir, c. 120.

²²⁰ Tekin M. Romancı yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat, c. 9.

английском языке²²¹. Однако, судя по воспоминаниям романиста, самую большую пользу ему принесла библиотека колледжа, в то время как ни учителя, ни одноклассники не оставили сколько-нибудь яркого следа в его жизни.

Затем, по настоянию родителей он поступил в Технический университет, поскольку – по семейной традиции – юноша должен был стать инженером. Однако довольно скоро выяснилось, что технические науки – не его стихия. Об этом учебном заведении у романиста также не осталось приятных воспоминаний: «Преподаватели Технического университета в душе были не творцами, а заурядными сухарями-инженерами, вдохновения и полета фантазии от них ждать не приходилось, – поэтому занятия превратились для меня в пустую трату времени»²²². Промучившись три года, Памук бросил учебу и поступил на факультет журналистики Стамбульского университета, который окончил в 1976 г. По специальности он никогда не работал. Лишь раз в жизни, в начале 2000-х гг., воспользовался удостоверением журналиста, которое ему выдали через члена правления газеты «Сабах» с тем, чтобы поехать в Карс для сбора материалов для будущего романа «Снег».

²²¹ Роберт-колледж – протестантское учебное заведение, открытое в сентябре 1863 г. в фешенебельном районе Бебек, было основано и существовало на деньги Христофора Роберта, происходившего из американских Ротшильдов. Имя своего основателя колледж носил с 1878 г. На первых порах это учебное заведение столкнулось с немалыми трудностями из-за активного противодействия со стороны католических, прежде всего французских, учебных заведений. Не известно, как бы сложилась судьба Роберт-колледжа вообще, если бы не содействие видного турецкого политического деятеля, ученого и просветителя – Ахмеда Вефика-паши (1823–1891), который продал американцам под колледж земельный участок близ крепости Румели-Хисар. Участие Вефика-паши – умеренного либерала и убежденного «западника», бывшего к тому же министром просвещения, – предопределило популярность этого учебного заведения в среде нарождавшейся османской интеллигенции. После открытия в колледже в 1912 г. инженерного факультета сюда потянулись и отпрыски семей «практического» склада, тем более что образование, в том числе гуманитарное, давалось здесь основательное. Руководство колледжа никогда не скрывало, что основной целью деятельности этого учебного заведения было укрепление политического и культурного влияния США в Османской империи, а затем и в Турецкой Республике. В этой связи нелишне напомнить, что в годы крушения Османской империи ряд либеральных деятелей всерьез рассматривали вопрос об установлении американского протектората над одряхлевшим государством. В 1971 г. Роберт-колледж был закрыт и на его базе основан Босфорский университет.

²²² Pamuk O. İstanbul. Natıralar ve Şehir, с. 449.

Уже с 1974 г. на страницах прессы стали появляться первые репортажи, очерки и рассказы Памука на исторические темы, не сохранившиеся в памяти читающей публики. В то же время Орхан Памук начал напряженно работать над романом «Джевдет-бей и сыновья» («Cevdet bey ve oğulları»)²²³, впоследствии в 1979 г. отмеченным премией издательства «Миллиет». Характеризуя свой первый роман в интервью российскому журналисту Г. Шульпякову, Орхан Памук сказал: «Мой первый роман не принес мне ничего: ни денег, ни славы. Это была длинная семейная сага в классическом духе, но у нее было до странности много читателей. Она продавалась тиражом 2 тысячи экземпляров за год. Родители мои к тому времени развелись, и я жил с матерью в маленькой комнате, забитой книгами. Денег у меня не было, работы тоже, жил на отцовские посылки. К тому же в конце 1970-х годов времена для Турции были тяжелые. Страна стояла на пороге гражданской войны»²²⁴.

В дебютном романе Орхан Памук выступает как писатель-реалист. Избегая экспериментирования в области романной формы, он создает семейную хронику, в которой многие критики усмотрели влияние «Будденброков» Томаса Манна, что неоднократно подчеркивал и сам Орхан Памук: «Когда в двадцать лет я прочитал “Будденброки” Томаса Манна, я был поражен странным сходством и одновременно различиями между семейными застольями, изображенными в этом романе, и праздничными застольями в доме моей бабушки. Под впечатлением этого я и сел писать свой первый роман, о стамбульской семье. Параллельно я рассказывал и историю республики, и историю европеизации страны. Несмотря на то, что героев моего первого романа объединял традиционный дух общины с едиными для всех ее членов целями – то же, что чувствовалось дома у бабушки, – они наивно, но решительно и настойчиво тянулись к европеизации. Сейчас мне уже перестали нравиться и этот дух коллективизма и общность целей, которые я изобразил в романе»²²⁵.

В центре внимания Орхана Памука три поколения богатого стамбульского семейства Ышыкчи, изображенного на фоне социально-политических катаклизмов турецкого общества 1906–1971 гг.: основатель династии, крупный коммерсант Джевдет-бей, его сын Рефик и

²²³ Первоначально роман назывался «Тьма и свет» («Karanlık ve ışık»).

²²⁴ Шульпяков Г. Хожение Памуком. Беседа Глеба Шульпякова с Орханом Памуком. – Новая Юность. М., 2001, № 4, с. 175.

²²⁵ Памук О. Другие цвета, с. 255–256.

внук Ахмед. Герои оказываются на перекрестке культур (азиатской и европейской), тщетно пытаясь найти между ними «золотую середину».

Представитель зарождающейся турецкой буржуазии Джевдет-бей в 1906 г. создает крупную фирму по продаже электрических товаров. Все его помыслы направлены на то, чтобы приумножить капитал фирмы. Он учится у европейцев тому, как надо работать. Он изучает французский язык, чтобы каждый день читать «Французский экономический вестник». Джевдет-бей пытается создать дом и семью по европейскому образцу, опираясь на знания, почерпнутые из французских романов. Однако его устремления не находят понимания ни в среде родственников, которые подвержены традиционной восточной инертности и заботам соблюдения религиозных обрядов, ни в среде коммерсантов, которые в начале века были представлены главным образом греками, армянами и евреями. Джевдет-бей ощущает дисгармонию с окружающим миром. Он одинок и несчастлив. Даже родной брат, живущий за его счет, презирает его «за пристрастие к деньгам».

Через тридцать лет сын Джевдет-бея Рефик также «выламывается» из своей социальной среды. В отличие от отца, который жил только для себя, Рефик живет исключительно для других. Цель его жизни – просвещение турецкого народа, «внесение луча света в темное царство». Свою часть наследства Рефик расходует на создание «народного издательства», которое публикует лучшие произведения западной литературы в адаптированной, «доступной для понимания народом» форме. Но те, кому он адресует эти книги, не понимают и не покупают их, издательство разоряется.

Семья Рефика также не желает понимать его благие намерения. Жена Перихан, забрав двух малолетних детей, уходит в дом родителей. Старший брат Осман, порядком уставший от «причуд» Рефика, перестает помогать ему деньгами. Рефик вынужден переехать из благоустроенной квартиры на чердак, где и умирает одиноким, заброшенным стариком.

Сын Рефика Ахмед изображен в период военного переворота 12 марта 1971 г., когда массовые выступления молодежи, оказавшейся во власти анархического террора, послужили поводом для вмешательства армии в политическую жизнь страны. Ахмед – художник. Он творит для людей, целиком отдаваясь этой высокой цели. Он не желает подражать модным западным художникам и стремится найти

свое место в национальном искусстве. Творчество для него одновременно является бесконечным процессом самопознания и самосовершенствования. Именно этому герою Орхан Памук оставляет возможность достичь гармонии собственного «я» с внешним миром.

Опубликовать роман, написанный в 1978–1979 гг., удалось нескоро. Причины – сложная политическая ситуация в стране, кризис в издательском деле, большой объем книги (около 800 страниц) к тому же никому неизвестного автора. Только в 1983 г. все то же издательство «Миллиет» опубликовало «Джевдет-бей», и роман сразу же – в 1984 г. – был удостоен премии Орхана Кемаля, самой престижной национальной премии в области романистики.

В 1983 г. вышел второй роман Орхана Памука – «Безмолвный дом» («Sessiz ev»), который в том же году был отмечен премией Мадаралы, а в 1991 г. – премией «Prix de la Découverte Européenne» («Европейское открытие»). Этот роман в определенной мере повторяет идею «Джевдет-бей», связанную с поиском путей гармонии личности с обществом.

Фабула романа довольно проста. Три внука (историк Фарук, студентка-революционер Нильгюн, ученик лицея Метин) проводят одну неделю жаркого лета 1980 г. в семейном доме в 50 километрах от Стамбула. Дом 70 лет назад построил их дед – энциклопедист Селяхаттин-бей, высланный сюда из имперской столицы по политическим мотивам. У внуков разные пристрастия. Фарука больше всего интересует история, поэтому он проводит много времени в архивах муниципалитета городка Гебзе, где с удовольствием штудирует старые газеты, журналы, судебные дела. Нильгюн, изучающая социологию, как и многие студенты, увлечена идеями переустройства общества. Метин видит свое будущее в бизнесе. Его желание – попасть в высший свет, уехать в Америку и там разбогатеть.

Из рассказов бабушки Фатьмы-ханым внуки узнают о прошлом своей семьи. Оказывается, что вся жизнь их деда была посвящена стремлению «одним махом ликвидировать пропасть, существующую между Востоком и Западом».

В доме бабушки молодые люди встретились с Реджепом, молчаливым карликом, который, по словам Фатьмы-ханым, приходится им дядей. Со временем выясняется, что карлик связан с группой правых экстремистов. При его непосредственном участии на внуков Фатьмы-ханым обрушивается несчастье – погибает Нильгюн.

С этого момента в романе меняется форма повествования. Автор-повествователь «уходит» из текста, предоставив слово рассказчикам, каждый из которых по-своему истолковывает события, происходящие в семье и в стране накануне военного переворота 1980 г. Заканчивается «Безмолвный дом» знаменательной для дальнейшего творчества Орхана Памука фразой, некогда сказанной Селяхаттин-беем: «...Если в твоей руке есть книга, какая бы запутанная и непонятная она ни была, когда она закончится, если ты снова захочешь понять жизнь и нечто, оставшееся за пределами твоего понимания, ты можешь вернуться к началу этой книги и снова ее прочесть, не так ли, Фатма?»²²⁶ Именно с представлением мира как книги, энциклопедии, текста будут связаны все последующие романы писателя. Только текст и порождаемые этим текстом смыслы станут отныне реальностью Орхана Памука-постмодерниста.

Публикацию следующего романа «Белая крепость» («Beyaz kale», 1985 г.) можно уподобить взрыву бомбы. Турецкий читатель, до того мало знакомый с постмодернизмом, был шокирован. Фантастика, мистика «страшных рассказов» Эдгара По, таинственные рукописи, сны, лабиринты Хорхе Борхеса, аллюзии на философские идеи экзистенциализма перемежались с легко угадываемыми цитатами из мусульманской литературы («Сказки 1001 ночи», Аттар, Джеляледдин Руми, Эвлия Челеби). Известный профессор-лингвист Тахсин Юджель, критик Халук Шахин и другие обвиняли Орхана Памука в плагиате, «модном экспериментаторстве». Однако интересный приключенческий сюжет в духе массовой литературы, уводящий в XVII в. Османской империи и к тому же содержащий в себе интеллектуальную загадку, притягивал, увлекал читателя. Только за один 1985 г. роман был переиздан более 10 раз. Переведенный на многие языки мира, в 1990 г. он был удостоен премии британской газеты «Индепендент». Практически одновременно газета «Нью-Йорк таймс» охарактеризовала роман как «блистательный», отметив, что «на Востоке возшла новая звезда – турецкий писатель Орхан Памук».

Вообще идея создания захватывающего историко-приключенческого романа витала в воображении писателя уже в 1970-е гг., но тогда он даже и не подозревал, во что оно обернется. «Первый прозрачный образ “Белой крепости”, – писал Орхан Памук, – возник в моем воображении, когда я закончил “Джевдет-бея”: я представил

²²⁶ Pamuk O. Sessiz Ev. İstanbul, 2004, с. 337.

себе прорицателя, который, получив приказ явиться среди ночи во дворец, идет туда по темно-синим улицам. Роман тогда должен был называться в честь прорицателя. Мой герой-прорицатель был ученым, болевшим душой за науку: но, увидев, что наука не популярна при дворе, он начинает заниматься астрологией, что ему совершенно не нравится, но что он с легкостью изучил благодаря увлечению астрономией. Сначала он занимается астрологией неохотно, но потом прорицания приносят ему влияние и власть, успех кружит ему голову, и он начинает участвовать в интригах»²²⁷.

К образу прорицателя Орхан Памук вернулся вновь после окончания работы над романом «Безмолвный дом», вооружившись уже совершенно иными, новыми для себя принципами постмодернистской философии и поэтики. Рассказывая историю создания романа в послесловии к «Белой крепости», Орхан Памук по-модернистски играет со своим наивным читателем, что-то преувеличивает, что-то не договаривает, иногда специально вводит в заблуждение. Он намеренно настраивает читателя на развлекательно-несерьезное прочтение романа: «Я говорил себе: “Почему бы мне не написать что-нибудь короткое, для разнообразия, между большими романами, скажем, какую-нибудь новеллу с захватывающим сюжетом, которая, пока я буду писать ее, развлечет меня и поможет мне отдохнуть?” Так я снова решил писать про моего прорицателя и с упоением погружился в чтение научных книг по астрономии»²²⁸. В послесловии Орхан Памук подробно останавливается на тех книгах, которые он проштудировал для придания, как он говорит, «выразительности» повествованию. По сути же, он перечисляет цитируемые дискурсы, встречающиеся в перекодированном виде в романе: это и «Наука во времена Османской империи» Аднана Адывара, и османские трактаты вроде «Аджаип-уль Махлюкат» – «Ужасные существа», описывающие удивительных и неизвестных животных, и «книги путешествий» Эвлии Челеби, и работа профессора Сюхейли Юнвера «Стамбульская обсерватория», из которой Орхан Памук узнал о знаменитом османском астрономе Такиеддине-эфенди, попытавшемся однажды рассказать о кометах султану, и знаменитый исторический трактат османского средневекового историка Наимы, и книга неизвестного испанского автора, побывавшего в плену у турок, и мемуары ба-

²²⁷ Памук О. Другие цвета, с. 298.

²²⁸ Там же, с. 299.

рона Вратислава, бывшего в XVI в. рабом на османских галерах. Орхан Памук не скрывает, что многие детали своего повествования он заимствовал не из источников, современных событиям «Белой крепости», а из свидетельств, относящихся к другим эпохам: панорамные сцены Стамбула, фейерверки и ночные развлечения – из работ Антуана Галлана, леди Монтагю, барона де Тотта; любимых львов падишаха и его зверинец – из книги Ахмета Рефика; польский поход османской армии – из «Дневника осады Вены» Ахмета-аги; описание мер, принятых против чумы, – из «Турецких писем» Гельмута фон Мольтке, а Белую крепость, в честь которой и был назван роман, – из иллюстрированной гравюрами книги Тадеуша Треваньяна «Путешествия по Трансильвании», где автор приводит хронику крепости и упоминает, что герой романа одного французского писателя, европеец, поменялся местами с бербером-двойником²²⁹.

В послесловии Орхан Памук делает вид, что откровенничает с читателем, якобы доверительно признаваясь ему, как в дальнейшем развивался образ прорицателя в его художественном воображении: «Позднее мне пришло в голову, что прорицатель мог узнать о науке от кого-то с Запада. Самым подходящим персонажем для этого мог быть раб – их целыми кораблями привозили в Стамбул из дальних стран. Так появилась почти гегельянская история взаимоотношений хозяина и раба. Я полагал, что мой хозяин и раб должны будут рассказывать друг другу обо всем, учить друг друга, что им нужно будет подолгу разговаривать; я задумал, что они будут жить на темной улице, в одном доме и в одной комнате, на глазах друг у друга. И вдруг духовная связь этой пары и напряжение между ними стали главной темой моего романа. Внезапно я заметил, что не могу отделить Ходжу от его итальянского раба даже зрительно. Так родилась идея об их внешнем сходстве – возможно, из-за мгновенной заминки моего воображения. С этого момента мне уже было легко и не требовалось столько усилий, чтобы перейти к известной для сокровищницы мировой литературы теме о близнецах или двойниках, меняющихся местами. Так моя история внезапно приобрела совершенно иную форму – то ли из-за проблем с ее внутренней логикой, то ли из-за инертности моего воображения»²³⁰.

²²⁹ Памук О. Другие цвета, с. 304.

²³⁰ Памук О. Другие цвета, с. 301.

Отныне игра с читателем, с самим собой и с текстами своих произведений становится для Орхана Памука-постмодерниста главным делом творчества. Иногда он откровенно пишет об этом: «Основное преимущество работы писателя, если он одарен воображением, заключается в умении, как ребенок, отвлекаться от мира и забывать о нем...; в умении играть – словно игрушками, правилами обычного мира, и, ощущая наивную радость и свободный полет воображения, все-таки испытывать чувство ответственности – ведь через некоторое время в этом мире окажутся читатели. Писатель может играть весь день, но в глубине души он понимает, что должен быть серьезней всех. Именно ему дано видеть суть вещей – так, как видят только дети. И, устанавливая правила своей игры, он чувствует, что читатели тоже поддадутся притяжению его правил, языка, предложений, притяжению рассказа и последуют за ним. Быть писателем – это значит заставить сказать читателя: "Я тоже хотел бы сказать именно это, но не мог бы выразить так просто"»²³¹. Игра является одним из столпов, определяющих постмодернистское мировидение Орхана Памука, который оказался у самих истоков турецкого постмодернизма.

Постмодернизм в турецкой литературе возник намного позднее, чем на Западе, что, пожалуй, можно объяснить прочной позицией в национальной словесности второй половины XX в. реалистической, социально заостренной литературы. Притом что турецкий модернизм или «буналым эдэбияти» («литература кризиса», «отчуждения»), который корректнее рассматривать «как литературу модернистского типа, как типологическую вариацию модернизма»²³², заявил о себе в 50-е гг. минувшего века в творчестве таких писателей, как Гювен Туран (род. 1944), Саадет Тимур (1926–1985), Неджати Тосунер (род. 1944), Лейла Эрбиль (род. 1931), Бильге Карасу (1930–1995), Селим Илери (род. 1949) и др., и уже к концу 60-х гг. практически «сошел на нет», «растворился» в реалистической литературе, сохранив элементы модернистской поэтики. Несмотря на несколько пренебрежительное отношение к модернизму, сам Орхан Памук, как и другие постмодернисты – Назлы Эрай (род. 1945), Хильми Явуз (род. 1936), Латифе Текин (род. 1957), Муратхан Мунган (род. 1955), Бильге Карасу, Ильхан Октай Аккар и др., – заимствовал у литературы «буна-

²³¹ Там же, с. 19–20.

²³² Утургаури С.Н. Турецкая проза 60–70-х годов. Основные тенденции развития. М., 1982, с. 171.

лым» идею самоценности искусства, повышенный интерес к работе над языком.

Нельзя преуменьшить и того влияния, которое оказало на турецких постмодернистов творчество талантливого турецкого романиста Огуза Атая (1934–1977), в частности его роман «Дисконтактные» («Tutunamıyanlar», 1971 г.), новаторский характер которого расценивался турецкой критикой «как явление, не имеющее корней в национальной почве»²³³. Необычна архитектура романа – события, «проходящие» через двойной фильтр рассказчика и «записывающего», соединяются по принципу ассоциативно-логических связей, а также сами образы героев, сознание которых порой «расколото», «фрагментарно» и не способно восстановить в единое целое реальность. Всё это позволяет турецким постмодернистам говорить о том, что Огуз Атай подготовил для них благодатную почву. Так, Хильми Явуз подчеркивает, что «в творчестве Огуза Атая ирония становится лекарством от сознания «потерянности» и нерешительности, присущей героям. Однако силу, разрушающую и лишаящую личность стержня, открыли мы, постмодернисты, высмеявшие уже саму иронию»²³⁴. А Орхан Памук откровенно признается, что Огуз Атай рассказал ему, «как извлекать пользу из техник современного западного романа»²³⁵. Характеризуя творчество Огуза Атая, Орхан Памук подчеркивал: «Он был одним из лучших турецких писателей. Его творчество находилось под сильным влиянием европейских прозаиков-экспериментаторов, от Джойса до Набокова. Огуз Атай однажды сказал: “Я чья-то копия, но чья – я забыл”. Кажется, что истина где-то рядом, но она очень далеко! Большая часть незападного мира уже знала это. Мы знали, не сознавая этого. А теперь начинаем сознавать»²³⁶.

Кроме того, огромное значение имела и личность Орхана Памука – человека неординарного, глубоко образованного, до тонкостей вникшего в вопросы всего постструктуралистского-деконструктивистского-постмодернистского комплекса²³⁷.

²³³ Taner L, Bezirci A. Seçme Romanlar. İstanbul, 1980, c. 295.

²³⁴ Soruşturma. Edebiyatımızda bir Postmodern durumdan söz edilir mi? – Varlık. Edebiyat ve Sanat dergisi. İstanbul, 1992, Aralık, c. 15–16.

²³⁵ Pamuk O. Öteki renkler. Seçme yazılar ve bir hikâye. İstanbul, 1999, c. 110.

²³⁶ Памук О. Другие цвета, с. 356.

²³⁷ Этот термин связывают с широким и влиятельным междисциплинарным по своему характеру течением в культурной жизни Запада 1970–1990-х гг., охватывающим различные сферы гуманитарного знания.

Орхан Памук, часто повторяющий, что «его мир – это мир хаотичный, темный и, конечно же, современный»²³⁸, внес в национальную литературу постмодернистское миропонимание: ощущение хаоса, разобщенности, фрагментарности современного мира, обладающего ядерным оружием и новейшими технологиями, позволяющими манипулировать сознанием масс; мира, в котором отсутствуют какие-либо критерии ценностей и смысловой ориентации; мира, отмеченного «кризисом веры» во все ранее существовавшие духовные ценности. Поиски выхода из катастрофы самоуничтожения, к которой близко подошло расколотое человечество, Орхан Памук, как и западные постмодернисты, видит в обретении деидеологизированного миропонимания, новой социальной психологии, предполагающей способность выйти из заикленности на Своем и встать на точку зрения Другого («Мы ищем того, “другого”, который поможет нам ощутить нашу полноту. Этот путь ведет в глубины, в сердце, к центру»)²³⁹, в игровом освоении хаоса.

Орхан Памук стремится воссоздать хаос жизни искусственно организованным хаосом постмодернистского повествования, что проявилось на всех уровнях романа «Белая крепость» и, прежде всего, на жанровом уровне. В романе присутствует коллаж жанров.

Так называемые «второстепенные» жанры массовой литературы (приключения, сказки, трактаты, комментарии) «мутировались» с ведущим литературным жанром литературы XX в. – «романом поиска», «нравственного расследования». Подобная «мутация» определяет «двуадресность» произведения Орхана Памука, обращенного и к высокоинтеллектуальному и массовому читателю, а также гибридность произведения, в основе которой лежит двойное, а порой и тройное кодирование текста. Данный принцип находит выражение в многоуровневой организации текста, двуязычии при равноправности каждого из языков, что порождает новый литературный язык, несущий уже сам по себе идею плюрализма.

Поэтика «Белой крепости» демонстрирует отказ от поиска какого-либо ясного смысла в изображаемых жизненных положениях; внимание к нелогичному, неглавному, вроде бы к вообще необязательному; пристрастие к игре, провоцирующей самые несхожие толкования смысла любого из фрагментов и текста в его целостности; оби-

²³⁸ Памук О. Другие цвета, с. 333.

²³⁹ Там же, с. 354.

лие реминисценций, травестию штампа, бесконечное пародирование банальностей; страсть выстраивать из готовых блоков всё новые и новые сочетания.

Орхан Памук считает, что противостоять всеобщему хаосу может лишь смех. Писатель не призывает бороться с современным расколото-разрознанным миром, он демонстрирует необходимость научиться жить в этом мире, отстранившись от болезненного восприятия происходящего при помощи всепроникающей иронии.

Поэтика «Белой крепости» изначально противостоит идее однозначного прочтения произведения. Приключения венецианского купца в турецком плену, в результате которых он из раба, принадлежащего Ходже, превращается в его лучшего друга и наставника, и – более того – в приближенного самого Падишаха, составляют лишь верхний смысл текста, рассчитанный на массового читателя. Вторичные, коннотативные смыслы представлены в романе имплицитно и проистекают из ризоматического изображения окружающего мира. Термин «ризомы» разработан французскими философами, теоретиками постструктурализма и постмодернизма Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари, которые выделяют два типа современной культуры: культуру «древесную» и культуру «корневища». Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, уходящее стволom в небо, а корнями в землю и являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи нее «мировой хаос превращается в эстетический космос»²⁴⁰.

Иной тип культуры – это культура «корневища» или «ризомы». На место «древесной модели» мира (вертикальная связь между небом и землей, линейная однонаправленность развития, детерминированность восхождения, деление на «высокое–невысокое», «левое–правое») выдвигается модель ризоматическая (ризомы – особая грибница, являющаяся как бы корнем самой себя). Ризоматическая культура воплощает нелинейный тип эстетических связей: бесструктурность, множественность, запутанность. Такая культура не означает, не изображает, а картографирует. Книга становится не калькой, а картой мира. Главным для читателя становится не понимать содер-

²⁴⁰ Маньковская Н.В. Париж со змеями (Введение в поэтику постмодернизма). М., 1995, с. 68.

жание книги, а пользоваться ею как механизмом, экспериментировать ею.

Восприняв принцип ризомы, Орхан Памук в «Белой крепости» разрушает все линейные связи, нарушает линейную последовательность прошлого, настоящего и будущего, вплетенных в корневище ризомы, ниспровергает идею «светлого будущего», представленного в виде «Белой крепости», которая отодвигается от человека подобно горизонту по мере приближения к ней. Именно поэтому османская армия никак не может взять Белую крепость, осаждаемую на протяжении многих лет. Более того, будущее рисуется в романе как катастрофа, спастись от которой невозможно, что полностью соответствует постмодернистскому миропониманию: неуклонное движение цивилизации к вымиранию. Даже гениальные идеи Ходжи и Венецианца, реализованные в чудо-пушке, не могут спасти турок от поражения в битве за Белую крепость. Сама же чудо-пушка бесславно тонет в болоте под облегченные вздохи янычар, называющих ее «дьявольской» и «приносящей беду».

Настоящее же время в романе обрисовано симулятивно и прозрачно. В настоящем всё как во сне, в сказке. Орхан Памук часто использует прием перехода сна в реальность, а реальность – в сон. Симулятивному настоящему, из которого герои стремятся уйти, убежать, противостоит прекрасное прошлое. Орхан Памук перекодирует кораническую метафору «сада», олицетворяющего рай, прекрасное будущее, в «сад памяти», «сад прошлого». Ходжа и Венецианец часто сидят у окна и смотрят в сад, вспоминая о прошлом.

Симулятивная реальность «Белой крепости» населена симулякрами. Симулякр – термин, введенный теоретиками постмодернизма – это копия копии, причем если «копия» еще обладает сходством с «подлинником», то «копия копии» таким сходством уже не обладает. Жиль Делёз, разрабатывая понятие «симулякр», пишет, что «это изображение, лишённое сходства, образ, лишенный подобия»²⁴¹. Он иллюстрирует свою мысль примером из Катехизиса: «Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие, сохранив, однако, образ... Мы стали симулякрами, мы утратили моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое... Конечно, симулякр еще производит впечатление подобия; но это – общее впечатление, совершенно внеш-

²⁴¹ Делёз Ж. Платон и симулякр. – Новое литературное обозрение. 1993, № 5, с. 49.

нее и производимое совершенно иными средствами, нежели те, которые действуют в первообразце»²⁴².

Герои-симулякры, тени, призраки, уходящие в сон, в туман, у Орхана Памука прячутся за вымышленными именами-масками (Ходжа, Венецианец, Паша, Падишах, Чужестранец). Писатель подчеркивает, что Ходжа – приемный сын одеяльщика, то есть ненастоящий сын. Герои постоянно подражают друг другу, играют друг в друга и в других, словно актеры на сцене, окончательно запутывая читателя в вопросе, кто есть кто. Игровой момент в поведении героев подчеркивают бесконечные праздники, маскарады и театрализованные представления, в которых они принимают участие.

В ризоматическом пространстве «Белой крепости» реальный и нереальный мир сосуществуют рядом. Симулятивная реальность превращается в настоящую реальность только в рассказах о ней. Герои постоянно рассказывают истории, пересказывая достижения ученых Востока и Запада, а также лучшие образцы европейской и мусульманской литературных традиций. Ходжа и Венецианец воспроизводят в рассказах свое прошлое, пытаются подчинить себе другого посредством историй. Характерно, что Ходжа и Венецианец борются и за влияние над Падишахом посредством историй и книг. Их рассказывает и пишет молодому повелителю Ходжа со слов Венецианца, который, в свою очередь, также цитирует других. Именно в этом заключается продолжение ремесла приемного отца-одеяльщика. Если одеяльщик перелатывал и перелицовывал старые куски материи, соединяя их в пестрые, разноцветные одеяла, то Ходжа переделывает истории Венецианца, приспособливая их к османской реальности и соединяя несоединимое в литературном коллаже.

Таким образом, реальный мир для героев «Белой крепости» становится текстовой реальностью. Посредством историй не только объясняется всё, что происходит в жизни (когда закончится чума и т.п.), но и происходит сама жизнь (герои живут в историях). Текст при этом становится генератором реальности. Например, Ходжа, назначенный главным астрологом дворца, толкует сны Падишаха, и они обязательно сбываются.

Текстуализация реальности с нивелировкой, перекодированием и новой комбинацией знаков прежней культуры – неотъемлемое свойство поэтики постмодернистского произведения. Умберто Эко, срав-

²⁴² Там же.

нивая постмодернизм с модернизмом (авангардизмом), писал: «Авангардизм, отрешиваясь от прошлого, разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста... Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тексты. Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к темноте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности»²⁴³. Орхан Памук раскрывает свое понимание постмодернистского романа: «С упадком искусства романа XIX века мир утратил свое единство и смысл, а предметы – цельность. Но теперь у нас есть множество фрагментов, множество текстов – маленьких и больших, чтобы писать новые романы... Я с оптимизмом верю, что, правильно распорядившись этими текстами, разрозненными картинками и историями, прошлое которых давно забыто, мы сумеем создать нечто новое... Я чувствую, что мои романы должны исследовать этот хрупкий мир, историям и фрагментам которого я собираюсь придать новую форму с новым центром»²⁴⁴.

Главным объектом травестийного снижения и иронизирования в романе становится образ автора. Он выступает в роли своеобразного «трикстера»²⁴⁵, балансирующего между позицией гения (интеллектуала, эстета, эрудита), пытающегося втянуть своего читателя в решение интеллектуальных ловушек текста-лабиринта, и клоуна, шута, играющего масками площадной культуры. Травестирование образа автора-персонажа Орхан Памук использует для того, чтобы подорвать культ писателя-пророка, несущего людям чуть ли не Откровение Божье.

В романе «Белая крепость» многоликий автор прячется вначале под маской молодого историка Фарука Дарвиноглу (одного из героев романа «Безмолвный дом»), который находит в библиотеке провинциального городка рукопись безымянного турецкого автора XVII в., называющего себя Ходжой и «приемным сыном одеяльщика». Затем автор гримасничает под маской венецианского купца (Венецианца),

²⁴³ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – Иностранная литература. 1988, № 5, с. 101–102.

²⁴⁴ Памук О. Другие цвета, с. 357–359.

²⁴⁵ Трикстер – человек, пытающийся внушить людям что-то посредством фокусов и трюков.

попавшего в плен к туркам. А в конце романа передает повествование Ходже, выкупившему Венецианца у богатого Паши и сделавшего его своим рабом. Но в то же время многоликий турецкий «трикстер» намекает, что, возможно, Ходжа – это вовсе и не Ходжа, а Венецианец, высмеивая условность своих прежних установок, издеваясь над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его литературного и жизненного мышления, ибо главная цель насмешек автора – рациональность бытия.

В послесловии к роману Орхан Памук продолжает играть «авторской маской»: «Я до сих пор не знаю, кто автор рукописи “Белой крепости”? – пишет он, – итальянский раб или его османский хозяин. Когда писал “Белую крепость”, я решил использовать свою близость к одному из героев “Безмолвного дома”, историку Фаруку, чтобы избежать некоторых технических проблем. Должно быть, Сервантес, внутренние связи с которым прослеживаются в первой и последней частях моей книги, тоже в свое время столкнулся с похожими проблемами – для написания “Дон Кихота” он использовал рукопись арабского историка Сиды Хамета Бененгели, а оставшиеся текстовые и сюжетные пустоты заполнил игрой слов, чтобы сделать роман по-настоящему “своим”. Когда Фарук, подобно Сервантесу, переписывает на современный язык рукопись, найденную им в архиве города Гебзе, что, надеюсь, вспомнят те, кто читал “Безмолвный дом”, он, должно быть, добавляет к тексту какие-то эпизоды из других книг. Для тех моих читателей, кто думает, что всё это время я сам, как Фарук, работал в архивах и рылся в рукописях на пыльных книжных полках, мне бы хотелось особо подчеркнуть, что я никогда не стремился брать на себя ответственность за действия Фарука. Для этого я заимствовал старый метод, примененный еще Стендалем в “Итальянских хрониках”...: я заставил Фарука написать вступление, в котором он подробно изложил, как была найдена старинная рукопись. Благодаря этому я бы смог в любой момент вновь использовать Фарука (а также его дедушку, Селяхаттин-бея) в какой-нибудь еще исторической книге, которую я, может быть, когда-нибудь напишу, помогая себе, таким образом, пройти весьма опасный момент – самый сложный момент исторического романа – момент вовлечения читателя в неожиданный для него костюмированный бал»²⁴⁶.

²⁴⁶ Памук О. Другие цвета, с. 302–303.

Оценивая код «авторской маски» в своем творчестве в целом, Орхан Памук через двадцать лет после публикации «Белой крепости» напишет: «Подобно тому, как я оставил в прошлом уже написанные мною книги, так я оставил позади и призраки авторов, которые могли бы их написать. Все семь “предполагаемых авторов”, так похожих на меня, за тридцать лет познали, как выглядят мир и жизнь, когда смотришь на них из Стамбула, из окна, похожего на мое, они знают этот мир изнутри, верят в него и могут рассказывать о нем с детской серьезностью и ответственностью. Я очень надеюсь, что смогу писать романы еще тридцать лет и под этим предлогом сумею прожить другие жизни под масками других людей»²⁴⁷.

Орхан Памук в «Белой крепости» выстраивает постмодернистский коллаж из известных литературных стилей, жанров, мотивов, образов, иронизируя над их условностью, развенчивая высокие духовные ценности и замещая их ценностями иного порядка. Учительскую «жизнестроительную» традицию в романе сменяет традиция игровой литературы, установка на ироничное сопоставление совершенно различного литературного материала, все элементы которого выступают как равноправные и подвергаются пародированию. Так, Орхан Памук стремится «расшатать» стереотипы сознания, что неминуемо должно привести к деидеологизации умов, вскрыть относительность представлений о множественной истине, которая не сводится к какому-либо одному центрирующему знаменателю. «Кто-то сказал нам, где-то мы слышали, – пишет Орхан Памук, – что где-то далеко живет истина, и, чтобы разыскать ее, мы пускаемся в путь. Литература – журнал этого путешествия. Я верю в нее. Но не верю в то, что где-то далеко есть истина»²⁴⁸. «Истина, далекая, скрытая сумрачной завесой тайны истина, давно уже исчезла»²⁴⁹.

В романе иронично осмысливается проблема свободного выбора, поставленная Жан-Полем Сартром, и определяющая сущность человеческой личности. Ходжа и Венецианец постоянно находятся в ситуации выбора, в которой они стремятся сохранить своё «я», свою подлинность, собственную экзистенцию. Однако какой бы выбор ни делали герои, он оборачивается для них прямой противоположностью желаемого, а собственная экзистенция теряется и замещается экзистенцией «другого».

²⁴⁷ Там же, с. 23.

²⁴⁸ Памук О. Другие цвета, с. 354–355.

²⁴⁹ Там же, с. 356.

Таким образом, если Жан-Поль Сартр и Альбер Камю призывали осознать абсурд (у них абсурд – это некая отвлеченная, дедуцированная сущность) и героически подняться над ним, совершая сознательный выбор, то Орхан Памук призывает признать полную относительность всех ценностей, принять абсурд как повседневную реальность и подняться над ним с помощью иронической интерпретации всего происходящего. Это специфическое качество памуковского художественного мира, подкрепленное разочарованием в возможностях интеллекта «решить все проблемы», признанием плодотворности иметь противостоящие точки зрения на один и тот же факт, стремлением изображать происходящее не как трагедию, а как фарс, что позволяет увидеть в авторе «Белой крепости» будущего корифея постмодернистской литературы.

Каждый из героев стремится доказать другому свое превосходство: Ходжа – превосходство хозяина положения, а Венецианец – духовное превосходство раба. При этом процесс доказательства реализуется через попытку понять «другого» и одновременно самого себя. Так, борьба за превосходство над «другим» превращается в нравственные поиски героев, в результате которых они приходят к осознанию себя равными друг другу («я» есть «ты», «ты» есть «я»).

В основе нравственных поисков героев лежит суфийское положение о равенстве всех людей перед Богом, Божественной Истиной, которая заключена в самом человеке. Орхан Памук, используя цитаты из поэмы Джелялеddина Руми «Месневи-и Маневи», деконструирует и нивелирует их. Он перекодирует положение суфизма о единстве Божественной Истины, которая постигается путем раскрытия души для Бога, с помощью расстегивания пуговиц. Одежда человечков, нарисованных на страницах старинной рукописи, состоит сплошь из пуговиц, которые призваны показать, что истина множественна, что для каждого человека существует своя истина, которая в любой момент может превратиться в не-истину. Кроме того, обилие пуговиц можно трактовать и как указание на множественность смыслов самого романа; смыслов, которые «расстегиваются», открываются по мере чтения, но которые невозможно постичь до конца, так как постмодернистский роман «открыт» (по словам Умберто Эко) для понимания.

Орхан Памук перекодирует суфийскую образность. Ходжа (в переводе с турецкого – «учитель») выступает учеником Венецианца-христианина, гяура, который является настоящим учителем и обуча-

ет Ходжу основам европейских наук, европейского миропонимания. Но по мере движения времени Венецианец всё больше входит в роль учителя, всё больше становится «другим», турком, уже не желающим возвращаться к гяурам. А Ходжа, наоборот, чем больше учится у Венецианца, тем больше становится «другим», европейцем, которому больше не хочется оставаться среди «глупых турок». Во время похода османской армии Ходжа в одежде Венецианца уходит в Белую крепость, которую долго и безрезультатно осаждали османы, а Венецианец возвращается в Стамбул, принимает ислам, обзаводится семьей. Казалось, каждый достиг желаемого. Но в ризоматическом, симулятивном мире Орхана Памука мечты достичь невозможно. Она ускользает и «мерцает» где-то вдали. Через некоторое время Венецианец начинает тосковать о своем друге, которого ему так не хватает, и садится писать книгу о нем и о себе. Чужестранец, пришедший в дом Венецианца, рассказывает, что и Ходже неуютно в его новом мире, что и он очень скучает о брате.

Орхан Памук, признающийся в том, что «суфизм интересует его, прежде всего, в качестве литературного источника», добавим, в качестве источника травестийной перекодировки, «а не в качестве доктрины, дисциплинирующей душу и поступки»²⁵⁰, показывает героев вечными странниками, идущими по пути обретения своей сути, истины и счастья. Они не способны вернуть утраченного собственного «я». По Орхану Памуку, становление человека не прекращается до конца его жизни, и единственная реальная цель жизненного странствия – это непрерывное саморазвитие личности, ее движение от одного свободного выбора к другому.

Орхан Памук травестирует, играет, запутывает ситуацию, подчеркивая, что мир лишен логики и цельности, что всё в нем относительно и фрагментарно. Сама же жизнь – это не объективная реальность, а лишь фантазии о жизни, произвольные, заведомо недостоверные, сопротивляющиеся любым усилиям отыскать в калейдоскопе явлений какую-то объединяющую идею, стержень, центр. Для окружающих людей, соседей Венецианца, который выдает себя за Ходжу, его личность остается подозрительной и непонятной. Многие считают, что вернувшийся из похода Ходжа вовсе не Ходжа, а переодетый Венецианец. Сам же Ходжа, выступающий повествователем в этой части романа, отвергает подозрения соотечественников, говоря, что

²⁵⁰ Там же, с. 318.

он – самый настоящий турок, что Венецианца вообще не было, что гяур-европеец – это лишь плод его литературной фантазии, ибо Ходжа уже давно пишет книгу о Западе и Востоке.

В последующих романах – «Черная книга» («Kara kitap», 1990 г.), «Новая жизнь» («Yeni hayat», 1994 г.), «Мое имя – Красный» («Benim adım Kırmızı», 1998 г.), «Снег» («Kar», 2002 г.) – Орхан Памук активно продолжает разрабатывать технику коллажа, цитатности, интертекстуальности, отстраненности посредством языковой маски и т.п. Он всё больше ориентируется на нового читателя, принимающего правила множественности языковых игр и с удовольствием в них участвующего. Развитию постмодернистского творчества способствовала его трехлетняя стажировка в США в конце 1980-х гг. Именно в это время он изучил опыт американских постмодернистов (Томаса Пинчона, Джона Барта, Дональда Бартелми, Джона Хоукса и др.). В Америке Орхан Памук начал писать роман «Черная книга», который в 1991 г. получит престижную французскую литературную премию Prix France Culture. Позднее Орхан Памук вспомнит: «В 1985 году я поехал с женой в Соединенные Штаты – именно там я впервые познакомился с американской культурой и смог оценить ее бесконечное многообразие. Я, начинающий писатель, турок, приехавший из совершенно иной страны, был ошеломлен и раздавлен. Я растерялся, и эта растерянность вынудила меня обратиться к корням. Я понял, что именно мое поколение должно стоять у истоков создания современной национальной литературы»²⁵¹. «Замысел романа “Черная книга” родился из того впечатления, – продолжал Орхан Памук, – которое произвела на меня культура Америки, и моего желания стать серьезным, настоящим писателем. Я никогда не выполнял социального заказа, не хотел погружаться в проблемы современной Турции и переносить их на страницы своих произведений. Я должен был создать что-то свое, что-то абсолютно новое»²⁵². По словам Памука, в «Черной книге» он решил поэкспериментировать: соединить в «дадаистский коллаж» традицию утонченной, изысканно-декоративной литературы средневековой Турции со сказаниями и легендами Китая, Индии, Персии, относящимся к памятникам устного фольклора, и перенести их в современный мир, в современный Стамбул»²⁵³. Роман

²⁵¹ Там же, с. 464.

²⁵² Там же, с. 465.

²⁵³ Там же.

«Черная книга» имел для писателя настолько важное значение, что даже свою дочь, родившуюся в 1991 г., он назовет Рюя – именем главной героини романа. В 1992 г. Орхан Памук по мотивам романа напишет сценарий фильма «Таинственное лицо», который снимет известный турецкий режиссер Омен Кавур.

По признанию самого Орхана Памука, роман «Черная книга» дался ему нелегко. Замысел «Черной книги» родился в конце 1970-х гг., когда еще не был закончен «Джевдет-бей». Тогда Орхан Памук, думая о новом произведении, решил, что назовет его «Порванная миниатюра», а главным героем будет тридцатипятилетний художник, который в выходные дни уходит из дома и переживает различные приключения на улицах Стамбула. «Я соединил в воображении непрекращающийся шум Стамбула и царящую в нем путаницу; стамбульскую интеллигенцию и их веселые вечеринки; семейные ужины и похороны; футбольные матчи и конкурсы красоты, транслируемые по телевидению, и, как обычно, чувствовал себя счастливее, задумывая образы нового романа, который будет впоследствии назван “Черная книга”, чем от романов, над которыми тогда работал»²⁵⁴.

Орхан Памук начал писать «Черную книгу» в 1985 г., как уже говорилось, в Америке, в маленькой комнате общежития Университета Айовы, где проходила его стажировка. Затем он продолжил писать ее в Нью-Йорке, в студенческом общежитии Колумбийского университета, в котором жил вместе с женой. Два последующих года он работал над ней в библиотеке Колумбийского университета. Орхан Памук вспоминает, что его маленькая комната при библиотеке, всегда синяя от табачного дыма, была размером полтора на два метра и располагалась на самом верхнем этаже здания, выходившего окнами в большой университетский двор. Продолжил работу над книгой он в мансарде своего дома в Стамбуле, на проспекте Тешвикие (в романе она описана как тайная рабочая квартира Джелиля), потом на острове Хейбели-ада, в бывшей летней «резиденцией семьи Памуков», которую впоследствии продали. Заканчивал роман Орхан Памук мучительно долго, в течение трех лет «заточив себя» в пустой квартире семнадцатизэтажного жилого дома в Эренкёе²⁵⁵. «Моя жена была в Америке, номера моего телефона никто не знал и не звонил мне, то есть всё, что могло бы отвлечь меня от приключений Галипа и от мо-

²⁵⁴ Там же, с. 309.

²⁵⁵ Эренкёй – район в азиатской части Стамбула.

ей книги, в жизнь которой я так глубоко погрузился, было далеко. Я не видел никого, кроме нескольких знакомых соседей из того же дома, иногда любезно приглашавших меня на ужин, и был очень доволен тем, что не общаюсь ни с кем, как бывает со мной всегда, когда я радостно забываю обо всем на свете, глубоко и страстно погружаясь в работу над книгой»²⁵⁶.

В книге помимо множества культурных кодов, которые пародийно цитирует писатель, присутствует и обилие фрагментов из личной жизни Орхана Памука, часто лишь незначительно видоизмененных (например, его встреча с иностранными журналистами в отеле «Пера Палас», во время которой он отказался делать заявление, критикующее новую конституцию, принятую военными властями (1982 г.), трансформировалась в романе в выступление Галипа перед камерой, у которого хватило смелости высказаться перед иностранцами). В роман вошло много достоверных подробностей из жизни района Нишанташи. «Я старался изобразить Нишанташи таким, каким он был в те годы, внимательно передавая название каждого проспекта, каждого магазинчика, атмосферу стамбульских улиц. О том, что Алааддин (один из второстепенных героев романа) – реальное лицо, а его лавка в действительности находится перед полицейским участком, все узнали из многочисленных интервью, которые он давал газетам после выхода книги в Турции. Я всегда был рад видеть эти газетные вырезки, которые Алааддин развешивал в витрине и по всем углам своей лавки, мне было приятно знакомить его со своими переводчиками (“Алааддин, это Вера”²⁵⁷, она прославит тебя в России!) и приятно, что любопытные читатели со всех уголков мира приходят искать его»²⁵⁸.

Сюжет романа «Черная книга» развивается с нарастающей напряженностью. От стамбульского адвоката по имени Галип (род занятий главного героя изменился по сравнению с первоначальными замыслами писателя) уходит жена Рюя, которую он ищет по всему городу. Через некоторое время Галип начинает понимать, что Рюя находится вместе с его двоюродным братом – известным журналистом Джелалем Саликом, который также внезапно исчез, поэтому поиски героя превращаются теперь в поиски двух людей. В разгаре

²⁵⁶ Памук О. Другие цвета, с. 306–307.

²⁵⁷ Речь идет о Вере Борисовне Феоновой (1940–2003) – первом переводчике произведений Орхана Памука в России.

²⁵⁸ Памук О. Другие цвета, с. 311.

поиска-расследования Галип оказывается случайным свидетелем процедуры опознания трупа, которую проводят на улице полицейские. Он узнаёт в убитом Джеляля. Позднее Галипу сообщают, что убийца, целясь в Джеляля, случайно попал и в Рюю, которая была в тот вечер рядом с ним и которая тоже погибла. Подробности двойного убийства адвокат вычитывает из газет. Джеляль погиб сразу. Что касается Рюи (сводной сестры Джеляля), то раненая женщина с трудом дошла до близлежащего магазина и там упала. Хозяин магазина ее не заметил. Испугавшись выстрелов, он закрыл дверь и убежал домой. Не заметили умирающую и дежурившие на улице полицейские. Таким образом, Рюя, истекая кровью, к утру умерла. Скрывшегося убийцу полиция не смогла найти.

Насыщенный событиями сюжет переплетается в романе с широкой панорамой жизни Стамбула, представленной его блистательным прошлым, тусклым, призрачным настоящим и катастрофичным будущим.

Жанр «Черной книги» не укладывается в рамки традиционных романских модификаций, а постмодернистски активно совмещает, пародийно синтезирует черты интеллектуального, детективного, «семиотического» видов романа с романом «нравственного расследования» и средневековыми суфийскими поэмами.

На первом уровне восприятия «Чёрная книга» прочитывается как детектив. Но это своеобразный интеллектуальный детектив, сконструированный с использованием лучших традиций жанра (Эдгар А. По, Артур Конан Дойл, Агата Кристи) и в то же время вовлекающий в орбиту повествования ряд серьезнейших проблем, в частности воздействие средств массовой информации на коллективное бессознательное и превращение в связи с этим людей в управляемых роботов, симулякров-подделок, для которых реальность существует только в виде масс-медийного продукта.

Уже первые страницы повествования демонстрируют его привязку к классическим образцам детектива. Галип ищет жену, сопоставляя сведения, полученные от друзей, анализируя «улики», подтверждающие тот факт, что она ушла к другому. Надев черные очки (непременный атрибут английского сыщика), он ведет расследование, умело и энергично расставляя ловушки подозреваемым.

Детектив напоминает и способ организации текста: перед читателями – замкнутое пространство города Стамбула, где герой ведет свой поиск. Однако в классическом детективе это пространство обя-

зательно должно быть структурно и из него должен быть найден выход. У Орхана Памука это пространство бесструктурно, бессистемно, ризоматично и из него нет выхода. «Каждая прогулка по стамбульским улицам – ни одна не пересекала другую под прямым углом, и нельзя было угадать, где они пересекутся, – была веселым и головокружительным призрачным путешествием в бесконечность»²⁵⁹. Стамбул у Орхана Памука – это город-сон, мираж, карта, лабиринт, недоступный и непостижимый для непосвященных. Здесь просматриваются аллюзии на творчество Х. Борхеса. Восприняв борхесовскую идею лабиринта, как образно-знаковую модель структурно-организованного мира (универсума), Орхан Памук перекодирует ее, выстраивает своеобразную «двойную метафору» – метафору метафоры (то же самое делает Умберто Эко в романе «Имя розы»).

Ризоматичность памуковского лабиринта подчёркивает определение города как карты. Карта является одним из основных понятий постмодернизма. Она сама часть ризомы и является инструментом описания объектов ризомного типа. Именно поэтому передвижение Галипа по Стамбулу отмечается линиями на карте. Карта призвана подчеркнуть множественность ходов лабиринта, в котором все ходы-коридоры уподоблены линиям ускользания и в котором «сам процесс поиска становится чем-то вроде самоцели», то есть «искать становится более важным, чем найти» и «главное не результат, а сам поиск, движение к цели»²⁶⁰. Разгадать до конца такой лабиринт невозможно, ибо разгадка одной тайны сразу же влечет за собой другую тайну. Таким образом, в детективе Орхана Памука мало что выясняется, а следователь терпит поражение. Галип не сам находит брата и жену, а случайно узнаёт об их гибели от других. Более того, вопросов после разгадки этого факта остается больше, чем ответов: почему Рюя ушла к Джелилю, зачем скрывалась с ним на одной из его тайных квартир, кто убийца и т.п.

В ризоматическом пространстве города, в котором реальность переходит в нереальность (сон, игру), Галип играет в детектива. Он разыгрывает перед родственниками болезнь Рюи, объясняя таким образом, почему он всё время один и почему Рюя не приходит вместе с ним на семейные обеды. Он звонит ей из дома родителей, передаёт

²⁵⁹ Pamuk O. Kara Kitap. İstanbul, 1991, с. 281.

²⁶⁰ Там же, с. 242.

приветы, спрашивает о здоровье, хотя на другом конце провода никого нет.

И в то же время Галип дистанцирует себя от героев детективов, «их он терпеть не может» и редко читает, в отличие от Рюи, жизнь которой проходила в чтении подобных романов. «Галипу казалось глупым проводить время в вымышленном мире этих романов». Определяя «нити» расследования, как герой английского детектива, «Галип знал, что не похож на него». Издеваясь над героями детектива, иронизируя над ними, он сомневается в правильности их действий, считая, что они бы сделали так, а сам Галип по-другому. «У Галипа мелькнула мысль лихо, как герои детективных романов, что читала Рюя, скомандовать шоферу: «Гони в такой-то район!», но он спокойно попросил подвезти его к Галатскому мосту»²⁶¹. Так писатель постепенно готовит читателя к поражению сыщика Галипа, которое ждет его в финале. Казалось бы Галип нашел то, что искал в соответствии с классическими законами жанра, но никакой победы он не одержал, жену живой и здоровой не вернул. На свой лад выигрывает соперник: Джеляль погибает, увозя за собой Рюю (поторецки «мечту»). Всё идет вразрез с канонами классического детектива, где порок наказан, а справедливость торжествует. Такой поворот сюжета убеждает, что под пером Орхана Памука рождается пародия на детектив.

Пародийны и способы создания характеров персонажей, вовлеченных в детективный конфликт. Журналист Джеляль Салик, претендующий на роль нового Пророка, Спасителя, Мессии современной цивилизации, обманывает, одурманивает народ историями о грядущем Апокалипсисе, подвергая снижающему пародированию библейско-коранический дискурс о конце света и судном дне. В статье «Когда уйдут воды Босфора» он воссоздает будущую картину пролива без воды, используя своеобразную поэтику (гротеск и фантазмагорию). В описаниях Джеляля Босфор будет представлять собой гигантский зловонный котлован, в котором в хаотичном беспорядке разлагающиеся останки людей, остовы кораблей, обломки различных предметов, принадлежащих разным периодам истории (Византии, Османской империи, Турецкой Республике), смешаются с водорослями, мидиями и ракушками. Здесь все будут равны и ужасны: рабы и паши, гангстеры и янычары, кадиллаки, подводные лодки и галеры,

²⁶¹ Там же, с. 198.

шариковые ручки и т.п. Люди, которые раньше так любили прохладную свежесть Босфора, теперь не смогут жить рядом с этой зловонной ямой, превратившей их жизнь в «джойсовский кошмар».

Реализуя в романе апокалипсическое понимание мира, типичное для постмодернистов (наглядным примером служит творчество американского писателя Томаса Пинчона и развитие им идеи «энтропии»), Орхан Памук иронически перекодирует его. Постмодернисты связывают выживание в безумии разумного, которое породило рациональное сознание XX в. и против которого невозможно бороться, с низвержением всех духовных ценностей, с игровым освоением хаоса. Орхан Памук травестирует, представляя в образе журналиста якобы нового спасителя, который является одновременно и «усатой Шахразадой XX века», отвлекающей и развлекающей народ (перекодировка повествовательных стратегий Шахразады, отвлекающей царя Шахрияра от убийств), и «современным Джемалем Руми», указывающим путь спасения посредством приобщения народа к новой духовности через нравственное самосовершенствование, осознание себя другим и т.п. Зашифровывая свои статьи в духе суфийской аллегорической образности и часто подписывая их «Мевляна Джемаль», журналист призывает читателей «встать на путь новой жизни», в которой предметы потребления возведены в культ вечных ценностей. Новая духовность масс-медийной культуры, как утверждает новоявленный Дж. Руми, должна привести народ к райской жизни, к изобилию красивой мебели, соковыжималок, модных ламп, покрывал с кружевами в собственных квартирах и т.п. В свете новой духовности образ купца Алааддина из «Сказок 1001 ночи» трансформируется в статьях Джемала во владельца современного маленького магазинчика в стамбульском районе Нишанташи, продающего газеты, комиксы, детективы, любовные романы, а также всевозможные мелкие, в принципе никому не нужные вещи (типа брелков, фотографий артистов и спортсменов, необычных шариковых ручек, трехцветных шнурков, гипсовых фигурок Ататюрка с горящими лампочками в глазах, кукол Барби и т.п.). То есть товары Алааддина – это продукты новой масс-медийной культуры, которые люди покупают, чтобы отвлечься от тяжелой жизни и стать хоть немного счастливее.

Джемаль подчеркивает в статьях, что на самом деле хозяина лавочки зовут не Алааддин. Это имя ему придумали сами жители квартала за то, что он, как сказочный герой, продает им не вещи, а «куски

счастья». Домохозяйки прибегают в его лавку и расхватывают любовные и детективные романы, которые они начинают читать, не отходя от прилавка, стремясь как можно быстрее «уйти» из реальной обыденности в виртуальный мир книги.

Журналист Джелаль Салик, как и все герои романа, живет ненастоящей жизнью, играет с читателями, обманывая их. Он играет в кумира миллионов, оставаясь на самом деле трусом, человеком падким до денег и славы, лжецом (многие сенсации, описанные в его статьях, выдуманы им самим). В статьях, написанных от первого лица, Джелаль издевается и унижает всех: близких родственников, родителей, друзей-репортеров, учителей-мэтров журналистики и, главным образом, великого поэта-суфия Мевляну или Джелаледдина Руми (1207–1273). Используя его имя, положения его философского учения, аллегорическую образность, сюжеты из «Месневи-и Маневи», Джелаль девальвирует их, приспосабливает к современным «духовным ценностям», к масс-медийной культуре. Так, притча о двух художниках из «Месневи»²⁶², пытавшихся как можно точнее и ярче воспроизвести жизнь в своих картинах – один из них использовал для этого огромное зеркало – трансформируется Джелалем в рассказ об оформлении фешенебельного публичного дома.

Дискредитируя и опошля личность Джелаледдина Руми, журналист делает упор «на его мистические и сексуальные связи с мужчинами», в частности с Шемси Тебризи²⁶³. Джелаль настойчиво утверждает, что Руми сам приказал убить Шемси, ибо ему это было выгодно. Развенчивая Руми, Джелаль обвиняет его в плагиате. «“Месневи” – книга, которую называют самым великим произведением Мевляны, от начала и до конца – плагиат!» – говорит он²⁶⁴. «Всезнающий» критик Мевляны высказывает свои соображения о том, что Мевляна «мог говорить только то, что уже было сказано кем-то другим»²⁶⁵.

Памук подвергает снижающе-пародийному перекодированию не только образ «учителя народа», но и его рьяных последователей. Так,

²⁶² Эта притча, в свою очередь, восходит к трактату аль-Газали (1059–1111) «Оживление наук о вере».

²⁶³ Шемси Тебризи – странствующий дервиш, представитель крайне фанатичного течения в суфизме, оказавший большое влияние на Дж. Руми и являвшийся долгое время его наставником и другом. Шемси был убит по приказу младшего сына Дж. Руми – Алааддина.

²⁶⁴ Pamuk O. Kara Kitap, с. 240.

²⁶⁵ Там же, с. 241.

тупой галантерейщик из Карса – «типичный простой гражданин», – слепо верящий статьям Джеляля Салика, последовал совету последнего не пользоваться американской пастой, а чистить зубы мятным мылом, приготовленным дома, чистыми руками. В результате у «добропорядочного» человека «один за другим посыпались все зубы и так болели десны, что он не мог пользоваться зубной щеткой, чистил зубы пальцем»²⁶⁶.

В травестийном ключе представляется образ «лысого, отставного военного», который скрывает свое настоящее имя, называя себя Мехмедом Фатихом²⁶⁷. Однако своим поведением он больше напоминает не великого султана – завоевателя Константинополя, а паяца, который постоянно звонит по телефону Джелялю – вместо него отвечает Галип – признается ему в любви, угрожает из-за своих несбывшихся надежд на приход Мессии и из-за того, что Джеляль соблазнил и бросил его жену, уговаривает встретиться и громко рыдает в трубку.

В заниженно-перекодированном виде предстают в романе и поиски главного героя Галипа, которые аллюзивны на поиски суфия, взывающего Божественной Истины, Мечты. Галип, ассоциирующийся в данном контексте с суфийским поэтом XVIII в. Шейхом Галипом, следует по пути, указанном ему учителем и старшим братом Джелялем, ассоциирующимся с Джеляледином Руми. Однако его учитель и наставник, которому Галип верил больше, чем самому себе, оказывается предателем, разбивающим семейное счастье Галипа, а Рюя, Возлюбленная – ненастоящей Мечтой. Орхан Памук постоянно подчеркивает, что Рюя живет ненастоящей жизнью, представляя себя героиней английских детективов, которые она регулярно покупает в лавке Алааддина, что она – не настоящая, а сводная сестра Джеляля, что она не любит Галипа, восхищается лишь одним Джелялем, к которому в конце концов и уходит.

Поиски Галипа аллюзивны и на поэму Шейха Галипа «Хюсн ве Ашк» («Красота и Любовь»), в которой влюбленный юноша Ашк (Любовь) приходит в Страну Сердца в поисках своей возлюбленной Хюсн (Красота) и узнаёт от Божественного слова, где найти Хюсн: любовь и красота – это одно целое, поэтому возлюбленную надо искать в самом себе. Адвокат Галип приходит в дом Шехрикальп (Город Сердца), который прежде полностью принадлежал родителям Галипа, Рюи и Джеляля, в котором теперь живут совсем другие лю-

²⁶⁶ Там же, с. 322.

²⁶⁷ Фатих (Мехмед Завоеватель) (1432–1481) – султан, который в 1453 г. завоевал Константинополь и сделал его столицей Османской империи.

ди, а также находится одно из тайных прибежищ Джеляля, и незаметно проникает в квартиру брата. Погрузившись в рукописи статей Джеляля, Галип понимает его предательство и окончательную потерю своей любви. Потеряв веру и мечту, разочаровавшись в прежних убеждениях, Галип превращается в человека беспринципного, жадного до денег, пустых сенсаций. Он превращается в брата, садится за его стол и начинает писать вместо него статьи в газету, выдавая написанное за прошлые неопубликованные статьи Джеляля.

Перекодируя знаменитый сюжет «Хюсн ве Ашк», Орхан Памук показывает, что некоторые «типичные, простые граждане», над которыми издевался в статьях журналист, призывая встать на путь нравственного прозрения, вдруг тоже начинают понимать, что спасителя на самом деле нет, что спасение находится в их собственных руках, поскольку существует «единство того, кого ищут, и того, кто ищет», поскольку любовь это и есть красота, а мифическая птица Симуург²⁶⁸, о которой также часто писал журналист, есть они сами. Бывшие почитатели Джеляля, потеряв надежду на Спасителя, Мессию, убивают «учителя» перед лавкой Алааддина. При этом в «лавке счастья» умирает и их мечта.

В смерти Джеляля можно увидеть и перекодировку экзистенциалистской ситуации выбора. Журналист сделал выбор в пользу славы и денег, но этот выбор обернулся против него самого.

Роман «Черная книга», помимо всех прочих жанровых особенностей, может прочитываться как роман семиотический, роман о слове. Уже название романа включает читателя в захватывающую семиотическую игру. Никакой «черной книги» в буквальном смысле слова в романе нет. Название может быть истолковано прежде всего в семиотическом плане: мир доступен нашему сознанию только через текст, через книгу, которая неподвластна одной интерпретации. На это указывал Умберто Эко: «Название дезориентирует читателя... Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию..., – писал он. – Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя»²⁶⁹.

Семиотичность романа подчеркивается и особенностью композиции: роман начинается со слов «Читать модно» и заканчивается фра-

²⁶⁸ История о 30 персидских птицах, пересекающих моря и горы, чтобы увидеть своего Бога – Симурга, который и есть каждая из них и все они разом. Эту историю использует Х.Борхес в «Четырех циклах». При этом сама история восходит к поэме персидского поэта Аттара (XII в.).

²⁶⁹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 1998, с. 598.

зой «нет ничего более удивительного, чем жизнь. Кроме слова. Кроме утешительного слова»²⁷⁰. Не случайно материалом для перекодировки в романе служат положения суфизма, в котором слово рассматривалось одним из главных инструментов в приобретении истинного знания, в проникновении в самую суть человеческой души, а через нее – в Бога. Именно оттого, что слово – эманация божества, дар слова в суфизме получает особое, магическое значение.

Галип предстает не сыщиком, безошибочно сопоставляющим улики, а семиотиком, воспринимающим мир через систему знаков и отыскивающий верный ход. Для него мир – это энциклопедия, книга, текст, знаки которого он расшифровывает. Поэтому он «читает» город по его знакам, «читает» лица людей по буквам. Галип понимает, что один и тот же текст может шифроваться многими кодами, а один и тот же код может порождать разные тексты. «Галип подумал: “Получается, что когда я читал статьи Джеляля в первый раз, я находил один смысл, а когда читал во второй, возник совершенно иной смысл”. Галип не сомневался, что при каждом новом прочтении в статьях будет появляться всё новый и новый смысл»²⁷¹. Герой читает книги о хуруфитах²⁷², которые видели в каждой букве и каждом слове зашифрованные истины. Галип ищет в статьях Джеляля ответ на вопрос, где скрывается от него Рюя. «Он полагал, разбирая подборки старых статей брата, что сможет в них найти след пропавшей жены». Расшифровывая статьи Джеляля, Галип приходит к пониманию того, что Рюя находится в некоем тайном новом мире, попасть в который можно только тогда, когда разгадаешь тайну букв. А затем с помощью все тех же статей журналиста Галип делает вывод, что Рюя ушла от него к Джелялю. Таким образом, реальность осмысливается героем с помощью текста, вариантов толкования которого существует бесконечное множество, и этим Орхан Памук продолжает развивать идеи «Белой крепости».

В то же время сам текст является генератором реальности (книги об убийствах приводят к убийству). «Убийство – это неосознанное подражание взятому из литературы». Джеляль писал о Джеляледдине Руми, который якобы убил своего учителя Шемси Тебризи и в конце

²⁷⁰ Pamuk O. Kara Kitap, с. 426.

²⁷¹ Там же, с. 201.

²⁷² Хуруфиты – члены шиитской общины, основанной в XIV в., верящие в мистическое значение букв.

концов сам оказался убитым своими же учениками, а возможно, и кем-то другим, так как ничто в ризоматическом пространстве романа «Черная книга» не может трактоваться однозначно. Не исключено, что Джелиля убил Галип, разочаровавшись в «учителе» и решив отомстить ему за жену, поскольку незадолго до гибели Джелиля он тоже был в лавке Алааддина, договорившись встретиться там с надоевшим ему отставным военным.

В конце романа четкое разграничение на повествование от первого лица (линия Джелиля) и третьего лица (линия Галипа) стирается. В повествование от третьего лица вмешивается автор как действующий персонаж, говоря: «Читатель, эй, читатель, я с самого начала очень старался в этой книге отделить рассказчиков от героев, статьи от событий, но сейчас, до того, как книга уйдет в набор, я хочу вмешаться в события»²⁷³ и, таким образом, наивный читатель остается в недоумении: кто на самом деле всё это написал. В игре с авторской маской Орхан Памук доходит до абсурда, до «смерти» автора, представляя освободившееся место автора читателю, которого он приглашает к соучастию, сотворчеству.

Проблему новых Пророков, новых спасителей человечества Памук продолжает развивать в романе «Новая жизнь», где бывший старший контролер Государственной железной дороги, пенсионер Рыфкы Хат пишет таинственную книгу, прочитав которую люди отправляются на поиски новой жизни. Образ «учителя», «пророка» сильно занижен. Он – человек недалекий, за всю свою жизнь прочитавший всего несколько сочинений. До ухода на пенсию и до написания «основного труда своей жизни» Рыфкы-бей параллельно со службой создавал комиксы для детей, переделывая американские образцы. Во всех комиксах обязательно фигурировала железная дорога, которую безумно любил автор. Комиксы охотно брали издатели и быстро раскупали читатели-дети. Но в моду вошли тюркские исторические комиксы с турецкими воинами, сражавшимися с византийцами. В таких комиксах не могло быть железной дороги. Не желая писать по-новому, Рыфкы-бей обиделся на весь свет и сел за создание «своей главной книги».

²⁷³ Pамuk O. Kara Kitap, с. 409.

Поиски новой жизни и возлюбленной Джанан²⁷⁴ двадцатидвухлетним студентом Технического Университета Османом, прочитавшим некую книгу Рыфкы-бея, также представляют собой перекодированные поиски Божественной истины странствующего суфия-дервиша. Герой пускается в путь на автобусах. Затем, найдя девушку, они уже специально вместе ищут смерть в автокатастрофе; таким образом, нивелируется суфийская идея о переходе человека после смерти в другой мир и слияния с Божеством, с тем чтобы воплотить постмодернистскую идею о катастрофичности будущего. Отказываясь жить, выбрав смерть, Осман тем не менее из всех катастроф выходит живым. Выбор вновь не приводит героя к желаемому результату.

Травестирование и нивелировка суфийских мотивов заключается и в том, что герой, следуя за своей возлюбленной, становится убийцей: он убивает того человека, которого действительно любила Джанан, после чего вновь теряет девушку.

Осман во второй раз отправляется на поиск возлюбленной, который постепенно так же, как и в предшествующих романах Орхана Памука, переходит в нравственный поиск героя. Юноша осознает, что Джанан в нем самом, что не надо никуда ехать, не надо стремиться к смерти. Он делает выбор: хочет вернуться домой и зажить счастливо в кругу семьи. Но автобус, в котором он едет, попадает в аварию, и Осман погибает.

В романе «Мое имя – Красный» проблема выбора также находится на первом плане. Этот выбор должны сделать средневековые художники между восточной традицией миниатюры, опирающейся на слепое подражание классическим образцам в изображении мира таким, каким его «видел Аллах», и западной традицией, отображающей мир, словно человек видит его «через открытое окно». Символом первой традиции выступает память и догмат, второй – деньги.

В романе показано противостояние двух художественных школ. Первую представляет Мастер Осман – глава султанской мастерской, ярый приверженец миниатюристов Шираза и Герата. Вторую школу – Мастер Эниште, тайно вербующий за большие деньги художников из мастерской Османа для оформления таинственной книги, которую поручает Эниште сам султан. Эту книгу, повествующую о ве-

²⁷⁴ Джанан – в переводе с турецкого означает «возлюбленная, красавица», а также один из эпитетов Аллаха.

личии султана, Эниште и его подручные должны оформить в европейской манере и показать в ней всё как в жизни. Каждый участник этой работы должен создать свой собственный неповторимый стиль (что невозможно осуществить в прежней восточной традиции), чтобы потрясти европейцев и заставить их признать превосходство Востока над Западом.

Роман составлен из рассказов и структурно напоминает «Сказки 1001 ночи» с той только разницей, что в сказках один рассказчик, а у Орхана Памука их много. Более того, в роли рассказчиков выступают даже собака, лошадь, монета, дерево и т.п. Читатель не сразу понимает, что от имени «не-людей» рассказ ведет меддах²⁷⁵, разыгрывая, как и положено меддаху, монопредставление в кофейне. Подобной повествовательной структурой Орхан Памук в соответствии с законами постмодернизма подчеркивает, что в текстовом, ризоматическом мире любая вещь существует только в форме нарратива (повествования, рассказа, истории).

Каждый рассказчик повествует лишь о том, что он сам делал и в чем он сам участвовал. Он лишен возможности знать, каков будет финал рассказываемого. Этой прерогативой обладает лишь «конструктор всех нарративов», автор, которым якобы является мальчик Орхан, услышавший все эти истории от своей матери Шекюре, которая что-то восстанавливала по памяти, что-то по письмам и дневникам влюбленных в нее молодых людей Кара и Хасана, что-то по рассказам соседей. Образы Кара и Шекюре аллюзивны на знаменитых влюбленных Хосрова и Ширин из древнего предания, широко известного на Ближнем и Среднем Востоке, в Закавказье, Средней Азии, Индии. Эти образы вдохновляли многих средневековых поэтов Востока – Фирдоуси, Низами, Навои, Эмира Хосрова Дехлеви и др. Согласно легенде Ширин влюбляется в Хосрова, увидев на дереве его портрет. Средневековые художники-миниатюристы всегда изображали Хосрова красным пятном, что трансформируется в название романа «Мое имя – Красный». Орхан Памук развенчивает возвышенные образы влюбленных, показывая их в травестийно-пародийном ключе: они всё время плетут интриги как против других людей, так и против друг друга. Обман, расчет становятся их доминирующими признаками. Писатель, никогда не объясняющий возможные трактовки своих романов, в отношении «Мое имя – Крас-

²⁷⁵ Меддах – народный сказитель.

ный» делает исключение. Правда, также в весьма уклончивой, игровой форме: «Главной идеей моего романа было то, что я старался объединить рафинированный стиль избранных произведений персидской литературы, поэзию со скоростью, мощью и характерным реализмом романа в сегодняшнем его понимании. В этом смысле герои повествования – позвольте несколько преувеличить, – будучи полнокровными и живыми (нельзя забывать, что перед нами не «полнокровные и живые» герои, а цитированные тексты. – *М. Р.*), плетут интриги, как Шекюре, и временами очень напоминают нас сегодняшних. С другой стороны, они отдаляются от нас, будучи частью миниатюры. А мой роман живет между этими двумя мирами»²⁷⁶.

Образ сына Шекюре Орхана аллюзивен на писателя Орхана Памука, который вновь скрывается за масками других рассказчиков, насмехается и травестирует. Автор снова подчеркивает, что какой бы выбор ни сделали герои, они всё равно оказываются не удовлетворенными его результатом. Так, мастер Осман, попав в святую святых, султанское книгохранилище портит самую лучшую книгу и выкалывает себе глаза. А Эниште оказывается убитым одним из самых талантливых своих художников, который на самом деле не верит в возможность создания собственного стиля, опираясь на традиции западного искусства, и считает, что новая книга о султанах вызовет у европейцев только смех. Убийца признается, что участвовал в этом деле только из-за денег, что в действительности он является ярким приверженцем восточной миниатюры. В конце романа игра убийцы в другого приводит и его самого к смерти.

Орхан Памук не отдает предпочтения ни одному из двух путей развития культуры. Его путь – это обыгрывание, осмеяние, перекодирование, символом этого пути является смех. «Мое имя – Красный» завоевал высокие награды во Франции и Италии, а в 2003 г. в Ирландии ему была присуждена премия «*Impac Dublin*» за «лучшую иностранную книгу».

Роман «Снег» остается пока что единственным из постмодернистских романов Орхана Памука, аллюзивным на политическую жизнь современной Турции. Хотя, по словам самого Орхана Памука, это его первый и последний политический роман, политическая составляющая в произведении не является доминирующей. «Снег», связан-

²⁷⁶ Памук О. Другие цвета, с. 325.

ный с топосами, стереотипами, формулами и формами социальной, политической и культурной жизни страны, – это скорее постмодернистская версия «романа-поиска» (*novel of the quest*). Воспроизводя типичные для него характеры и сюжетные положения (представленные в виде симулякров), писатель трактует их в травестийно-абсурдистском ключе. Орхан Памук обыгрывает поиск одновременно в нескольких направлениях и смысловых планах: политики, детектива, искусства, нравственности, обильно (в духе Умберто Эко) цитируя старый культурный материал (турецкую политизированную прозу 1970-х гг., детективы Агаты Кристи, фантастику, суфийскую средневековую поэзию, французский экзистенциализм). Писатель создает ситуацию педалированной интертекстуальности (на уровне сюжета, мотивов, образов, имен героев, внутритекстовых реалий). При этом он отказывается от языковых экспериментов. Языковые средства этого произведения подчеркнута клишированы, традиционны и не препятствуют читателю в следовании неожиданным поворотам сюжета.

В романе «Снег» Орхан Памук продолжает развивать идею того, что с появлением современного информационного общества, способного создавать виртуальную реальность с помощью новейших технологий, средства массовой информации становятся мощным рычагом манипулирования массовым сознанием.

Большое место в романе занимает цитирование рекламных клипов, афиш, предвыборных слоганов, фильмов, газетных статей, которые возводятся Орханом Памуком в ранг высших ценностей. Духовные же ценности начинают выполнять подсобную функцию, снижаются, опошляются. Так, в предвыборной агитационной афише Народно-республиканской партии «Человек – шедевр Аллаха и самоубийство – кощунство» девальвируется коранический дискурс. Плакат висит у входа в питейное заведение под названием «Браво», в городе, где происходят массовые самоубийства девушек-исламисток.

Содержание романа Памука тесно связано с наблюдениями французского социолога Жана Бодрийяра, который показал, что с середины XX в. на смену морально-политическим идеологиям приходит новая, замаскированная форма сохранения обществом своего принудительного строя, предохраняющая его от уничтожения – тиражирование рекламных изделий и операций. Действие рекламы нацелено на то, чтобы внушить людям представление, что репрезентируемое

ею общество поставлено «на службу идее счастья»²⁷⁷. При этом, скажем словами Ж. Бодрийяра, «социальная действительность раздваивается на реальную инстанцию и ее образ, который ее скрадывает, делает неразличимой и оставляет место лишь для схемы растворения личности в заботливой материнской среде»²⁷⁸ рекламного продукта.

Орхан Памук развивает идею французского социолога, говоря не только о рекламе, а о масс-медийном продукте вообще, включая и так называемую массовую литературу. В этом романе он показывает масштабный процесс смены знаковой системы, регулирующей жизнь общества, перехода от чисто идеологического дискурса к дискурсу масс-медийной культуры, которая берет на себя моральную ответственность за всё общество в целом, внедряет новую модель существования, взяв за основу американский образец. Накопления культуры, технические достижения, труд, интеллект и талант используются для утверждения главной ценности массовой цивилизации – потребления, обеспечивающего стабильный круговорот товаров и денег. Характерно, что в конце романа Национальный театр превращается в склад бытовой техники.

Орхан Памук в романе «Снег» настаивает на том, что окружающий мир есть нечто, порожденное не жизнью, а сознанием, более того – не индивидуальным сознанием, а сознанием масс-медийным, внедряющим в сознание индивида представление о мире как о некоей «виртуальной реальности». В этой «виртуальной реальности», где нет ничего стабильного, где всё переходит в свою противоположность, и живут персонажи романа «Снег». Так, имя главного героя – поэта Ка – ненастоящее, живет поэт ненастоящей жизнью, постоянно играет роли других людей. В конце 1970-х гг. Ка уехал из Турции как политический эмигрант, хотя политикой никогда не интересовался. Его осудили за политическую статью, которую «он написал не сам и которую торопливо опубликовал, не читая» в одной из маленьких политических газет Турции. В Германии Ка играл роль поэта, хотя вдохновение давно покинуло его и он совсем не мог писать стихи. Настоящую (реальную) жизнь во Франкфурте ему заменял просмотр видеокассет. Спустя 12 лет из-за смерти матери Ка возвратился в Турцию и, встретившись с давним другом – журналистом центральной турецкой газеты «Джумхуриет», – поддался его уговорам отпра-

²⁷⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995, с. 140.

²⁷⁸ Там же, с. 145.

виться в город Карс, что на востоке страны, чтобы написать статью о муниципальных выборах и происходящих там самоубийствах девушек-исламисток. В Карсе Ка играет роль политического обозревателя, ведет журналистское расследование. Но истинная цель его поездки в далекий Карс совсем иная – юношеская любовь к университетской подруге Ипек, которая после развода с мужем живет в этом городе вместе с отцом и сестрой.

Орхан Памук постоянно подчеркивает симулятивность реальности, которая окружает Ка в Карсе. Город кажется герою призрачным, таинственным, нереальным: «призрачные силуэты домов», «таинственные тени». Карс напоминает Ка пустые, страшные города из его снов. Рисуя город Карс как симулякр реального города, Орхан Памук акцентирует внимание на том, что у Карса всё в прошлом (слава, величие, богатство) и совершенно нет настоящего и тем более будущего. Когда-то из-за его географического положения за него боролись великие империи – Российская и Османская. В нем мирно уживались многие национальности (турки, русские, курды, армяне, немцы и т.п.). Сейчас же от былого величия остались лишь обветшалые особняки русских и армян, полуразрушенные постройки времен Ататюрка, претендовавшие на то, чтобы придать городу европейский вид, нищета, грязь, национальные конфликты и безнадежность. Жители города говорили, что из него «хочется уехать, а если не удастся – умереть».

Симулятивность города подчеркивает снег, который идет на протяжении всего повествования. «Под снегом всё словно стерлось, исчезло». «Заснеженные улицы казались Ка частью какой-то сказки». Орхан Памук показывает связь героя, города и снега, их нереальность игрой слов: Ка – Карс – кар («кар» по-турецки «снег»).

В Карсе и люди тоже ненастоящие. Они лишь когда-то были кем-то: военными, вратарями, манекенщицами и т.п., а теперь они миражи, тени, симулякры. Так бывший однокурсник Ка, бывший муж Ипек и бывший поэт Мухтар, живущий теперь в Карсе, говорит Ка: «В Карсе и город, и люди словно ненастоящие. Человек здесь словно выброшен за рамки жизни и цивилизации. Современная жизнь так далеко отсюда... Это конец мира».

Жители города, которые не хотят здесь жить, постоянно в кого-нибудь играют. Студенты исламского лицея имам-хатиб Неджип и Фазыл – друг в друга, Кадифе (сестра Ипек) – в ярую исламистку,

Ипек – в возлюбленную Ка, террорист Ладживерт – в человека-легенду и т.п.

Орхан Памук показывает, что окружающая жизнь только тогда становится реальной, когда она превращается в масс-медийный продукт: телевизионную картинку, газетную статью, рекламу, произведение массовой литературы. Жители Карса не верят ничему, пока не увидят по телевизору, не услышат по радио или не прочтут в газете. Кадифе стала исламисткой только потому, что о ней так написали в газете и «она уже не смогла из этого выпутаться», хотя на самом деле она только ради шутки пошла на собрание «девушек в платках». Передовицы местной газетенки «Граница» странным образом предвосхищают всё то, что впоследствии происходит в городе. А фантастический роман студента Неджипа предвосхищает его собственную смерть. Не случайно поэтому жители Карса и полиция просят Ка не писать о самоубийствах девушек в центральной газете страны, чтобы это не превратилось в массовое явление, так как самоубийство «заразно».

Герои постоянно смотрят телевизор, не выпуская из рук пульт дистанционного управления, переключают программы. Орхан Памук педалирует ситуацию, подчеркивая, что жители Карса, бросив самые неотложные дела, смотрят мексиканскую мыльную оперу «Марианна», и в это время далекий Карс, как и вся страна, умирает. Люди со слезами на глазах переживают судьбу несчастной Марианны, жизнь которой они воспринимают как свою собственную. Отметим, что аналогичная картина воспроизведена в более гипертрофированной и абсурдной форме В. Пелевиным в романе «Generation «П»». Писатель создает образ виртуального субъекта НОМО ZAPIENS (Человек Переключаемый), «который на время телепередачи существует вместо человека, входит в его сознание как рука в резиновую перчатку»²⁷⁹.

Местом симуляции и замещения реальности в романе Орхана Памука является Национальный театр, в названии которого уже заключена симуляция: здание театра вовсе не турецкое, а армянское. В пьесе «Родина или платок», которая посвящена временам борьбы Ататюрка с исламом в молодой республике и которая шла на сцене Национального театра, сценическое действие перемешивается с современной реальностью. Во время спектакля в зал врываются вооруженные люди и расстреливают зрителей.

²⁷⁹ Пелевин В. Generation «П». М., 1999, с. 104.

Орхан Памук использует интеллектуальную провокацию (в Турции с пугающей закономерностью каждые 10 лет – в 1960 г., 1971 г., 1980 г. – происходили военные перевороты). В романе переворот на самом деле ненастоящий, «театральный», «местный». Его имитирует труппа заезжих актеров и отставные военные, которые «жаждали повоевать» за светскую республику в городе, где сильны исламисты. «Заговорщики» пользуются тем, что губернатор в отъезде, что дороги перекрыл снег и правительственные войска не могут сюда добраться. Жители же Карса, которые смотрят трансляцию из театра по телевидению, воспринимают всё происходящее там с полной серьезностью и ведут себя, как во время настоящего военного переворота.

Журналистское расследование Ка в городе-мираже, лабиринте постепенно превращается в нравственный поиск героя. В романе «Снег» Орхан Памук впервые развивает идею перехода лабиринта-города в лабиринт сознания, изображая при этом ментальный мир отдельного человека как лабиринт непостижимый не только для окружающих, но и для него самого. Из этого лабиринта – постмодернистской ризомы – нет выхода. В нем реальность переплетается с воображением, а каждая дорожка может пересечься с другой. В нем нет центра, нет периферии. Путешествие в таком лабиринте бесконечно и являет собой ситуацию постоянного выбора.

В основе нравственного поиска Ка вновь лежит борхесовская история о птице Симург, включающая в себя поэтическую аллегория: странствия птиц – это путь суфия к божественной истине, который лежит через самопознание, через осознание себя частицей Бога, Божественной Истины.

Нравственный поиск Ка, оказавшегося в ситуации, когда мир реальный как бы исчезает и заменяется виртуальным, сильно занижен и по смыслу, самой идее нравственности, и по содержанию этого нравственного поиска. Суфийская аллегорическая образность обыгрывается, перекодируется. Так, на путь духовного прозрения Ка наставляет террорист-исламист Ладживерт, по-своему являющийся мюршидом (учителем) нового турецкого общества. Ладживерт, которого в среде террористов называют «Учителем», призывает Ка видеть в другом человеке себе подобного, рассказывая легенду из «Шахнаме» Фирдоуси, в которой отец, не узнав сына, убивает его на поле боя.

Прибегая вновь к интеллектуальной провокации в образе Ладживерта, Памук подчеркивает, что он стал лидером террористов только

из-за того, что средства массовой информации возвели его в ранг человека-легенды. Ладживерт никогда не опровергал невероятных слухов о собственных злодеяниях. Лишь поучая Ка, он разоткровенничался, сказав, что половина из того, что говорят о нем и пишут в прессе, – это неправда.

Процесс внутреннего поиска героя «снижают» и встречи Ка с «самым настоящим», «глубокочитимым шейхом Саадеттином Джевхером», образ которого трактуется Памуком в травестийном, абсурдистско-комедийном ключе. Писатель вкладывает в речи шейха «обойму» метафор, составляющих сердцевину учения суфиев: «Бог един», «Он во всех нас», «если бы ты в него верил, ты бы не чувствовал себя одиноким», «раскрой свою внутреннюю красоту» и т.п., и подвергает их снижающе-пародийному перекодированию. Шейх произносит эти слова, используя «театральные жесты», «хитро щура глаза», «полушутя, полусерьезно, что могло бы рассмешить его последователей». Он разыгрывает перед пришедшими к нему в обитель спектакль: целует им руки, заглядывает в глаза, плачет, падает перед ними на колени и т.п.

«Настоящие последователи», которых воспитал шейх, предстают комическими фигурами: маленький как карлик владелец чайной с золотыми зубами, косоглазый директор автобусной фирмы и т.п., которые между собой называют своего учителя «обычным человеком с ограниченными знаниями».

Объектом травестирования становится подготовка Ка к походу в обитель шейха: он долго сидит в закуской, пьет двойные порции раки, смотрит телевизор, а затем, шатаясь, бродит по улице.

Образ Возлюбленной, Божественной Истины, с которой стремится воссоединиться «одиноким скиталец» Ка, иронически обыгрывается в образе Ипек. На протяжении всего повествования подчеркивается ее божественная красота, которая ошеломляет Ка. Однако Ипек играет с Ка в любовь, на самом деле оставаясь преданной террористу Ладживерту.

Каждый «пласт» повествования, взаимодействуя с другим, как бы деконструирует предыдущий. Поэт Ка после долгого «молчания» начинает в Карсе писать стихи. Внутренний голос диктует ему строки. Ка «чувствовал себя спокойно, словно записывал слова, которые нашептывал ему на ухо кто-то». Он понимал, что эти стихи «не являются плодом его собственного творчества». Возможная трактовка ситуации в духе суфийской традиции, согласно которой поэт выступ-

пает передатчиком Божественной Истины, ибо слово прозревшего есть слово Бога, сразу же снижается и перекодируется экзистенциалистским «пластом» пограничной ситуации. Постоянно находясь в такой ситуации и к тому же играя в «другого», Ка всё больше и больше превращается в «другого» (в настоящего политика, насколько вообще возможно быть настоящим в постмодернистском мире). Голос «другого» звучит в нем всё громче. Постепенно Ка уже не только слышит в себе «другого», но и видит себя «другим». А вслед за этим видят его другим и окружающие. Газета «Граница», которая раньше писала о Ка, как об известном всей Турции молодом поэте, теперь резко меняет свое отношение к нему, характеризуя его «так называемым поэтом Ка, стихи которого непонятны, неприятны и портят людям настроение», «шпионом», «безбожником-атеистом, приехавшим в Карс с целью посеять смуту, подстрекать народ к бунту».

Находясь в ситуации выбора между жизнью и смертью, Ка выбирает жизнь, идя на сотрудничество с организаторами «местного» переворота против Ладживерта. Ка входит в сделку с собственной совестью, становится посредником между военными и террористом, чтобы выбраться живым из города и увезти с собой Ипек. В разговоре с Ладживертом Ка ведет себя как настоящий политик, «просчитывает все свои ходы, получая от этого удовольствие».

При заключении политической сделки, в результате которой Ладживерт погибает, Ка получает большие полномочия от руководителей переворота. Они дают Ка военную машину и двух солдат-охранников, чтобы его не убили исламисты. Но Ка уже этого мало. «Увидев двух вооруженных солдат, он испытал разочарование. Ему хотелось, чтобы по меньшей мере один из них был офицером, либо полицейским в штатском. Он видел однажды известного писателя, который выступал на телевидении, а рядом с ним стояли шикарно одетые и подготовленные охранники, которых в последние годы жизни предоставила ему власть».

Однако и экзистенциалистская «пограничная ситуация», которая требует выбора, перекодируется автором. Выбор героя во имя спасения собственной жизни оборачивается его смертью (духовной и физической). Вернувшись в Германию один (Ипек, уверенная в том, что Ка предал Ладживерта и что он повинен в смерти ее возлюбленного, отказывается ехать с ним), Ка пытается закончить свою книгу стихов, которые были им написаны в Карсе, но вдохновение покинуло

его, и он не в состоянии написать ни строчки. Более того, он даже не может понять своих стихов. Ка пытается их комментировать, но и это оказывается впустую. Здесь Орхан Памук иронически пародирует авторитетную в западноевропейской постмодернистской литературе форму комментариев к тексту, к которым и сам он неоднократно обращался, что можно рассматривать как автопародию.

Ситуация выбора, мотив двойничества и наличие других бинарных оппозиций в романе, зафиксированных на лучах снежинки, которую Ка рисует в своей тетради (любовь – ревность; рай – место, где нет Аллаха; быть счастливым – быть убитым и т.п.), в принципе центрируют пространство, разрушают ризому. Но Памук всё же не отдает приоритет ни одной из них (в отличие, например, от Умберто Эко), что свидетельствует о том, что он сам не знает выхода из лабиринта.

Хронотоп романа также двоичен. Действие происходит на двух уровнях существования. Один из них – жизненное пространство писателя Орхана – личного повествователя – лучшего друга Ка еще с лицейских времен, который через 4 года после загадочного убийства Ка во Франкфурте едет в Германию, а затем в Карс, пытаясь найти пропавшую книгу стихов своего друга и написать о нем роман под названием «Снег». При этом писателя Орхана связывают с Орханом Памуком многочисленные автобиографические аллюзии (профессия, имя, дочь Рюя, возраст, роман «Снег»). Писатель Орхан, как и Ка, ведет расследование, играет в детектива, являясь сыщиком не по профессии, а по своему призванию: он собирает рассказы о Ка различных людей во Франкфурте и Карсе, просматривает извлеченную из архива пленку с трансляцией «театрального» переворота и видеокассеты Ка, его дневник и письма.

Другой временной уровень романа – это три дня, проведенные Ка в Карсе, а также несколько месяцев до смерти, прожитые им в Германии по возвращении из Турции, то есть рожденный воображением писателя Орхана фиктивный мир на основе собранных сведений. Постепенно два временных уровня начинают переплетаться, входят друг в друга, представляя собой, как и всё произведение, амбивалентное единство реального и вымышленного. Писатель Орхан приезжает в Карс и ощущает нереальность города и его жителей. Он «ходит по безмолвным улицам, словно во сне». Он представляет себя героем романа 40-х гг. В городе ничего не меняется, даже некоторые рекламные щиты остаются теми же самыми. Только жители «еще больше стали смотреть телевизор, а безработные, вместо того чтобы

идти в чайные, сидят дома и бесплатно смотрят фильмы всего мира через спутниковые антенны-тарелки. Все накопили денег и повесили на окна по одной из таких белых антенн-тарелок величиной с кастрюлю, и за четыре года это было единственной новинкой в городе»²⁸⁰.

Постепенно поиски писателем Орханом рукописи Ка трансформируются в поиски самого себя в лабиринте собственного сознания. Писатель Орхан начинает ощущать в себе своего друга, представлять себя на его месте, «превращаться в его тень». Он влюбляется в Ипек, поражаясь тому, что она намного красивее, чем он представлял.

Используя активно автоцитации и повторы в духе постмодернистских предположений и реализаций, Орхан Памук настраивает читателя на мысль о том, что за смертью персонажа неминуемо следует смерть писателя Орхана (автора). Писатель Орхан ведет повествование о Ка не напрямую, а опосредованно, рассказывает уже рассказанное, написанное или запечатленное на киноплёнке. Иными словами, он воспроизводит копию (цитату, повторение), которая, в свою очередь, ассоциируется с романом «Снег» самого Орхана Памука. Роман оборачивается симуляцией, «смертью автора». Закономерны в этом смысле заключительные слова писателя Орхана о своем романе: «Вообще-то никто такому роману и не поверит»²⁸¹. Симптоматично, что и книга стихов Ка – тоже симуляция, фикция, поскольку она бесследно исчезла.

Орхан Памук и в этом случае не размыкает фиктивное двойничество (автор – персонаж), показывая насколько реальной стала условность, насколько в современном мире хаоса теряются жизненные опоры и ориентиры, отчетливые и завершённые формы. Писатель не выдвигает стратегии выхода из культурного и мировоззренческого кризиса, не предлагает идеи, способные центрировать картину мира, «собрать человека».

Творчество Орхана Памука воплощает в многовекторном турецком постмодернизме меланхолическую тенденцию, которая отражает разочарование в ценностях эпохи модерна, с учетом данных шизоанализа оценивает исторический прогресс, исповедует исторический пессимизм и в то же время печальное «примирение» с историей (по мнению Орхана Памука, она вообще может прекратиться, если дест-

²⁸⁰ Pamuk O. Kar. İstanbul, 2006, с. 426.

²⁸¹ Там же, с. 427.

руктивные тенденции исторического развития в технотронную эру примут необратимый характер). Меланхолический постмодернизм Орхана Памука очень печальный и пессимистический. Писатель отвергает всякие иллюзии относительно «светлого будущего» Турции и человечества вообще, ориентирует на индивидуальный поиск спасения.

Орхан Памук

ЧЕМОДАН МОЕГО ОТЦА

Нобелевская лекция

За два года до смерти отец передал мне маленький чемодан со своими статьями, рукописями и тетрадями. Напустив на себя как обычно иронично-шутливый вид, быстро проговорил, что он хочет, чтобы я прочитал это после него, то есть после его смерти.

Потом, слегка смущаясь, добавил: «Посмотри, есть ли там что-нибудь стоящее, может быть, после меня что-то выберешь и опубликуешь».

Мы были в моей конторе²⁸², среди книг. Отец, как человек, желающий избавиться от очень личного, навещающего тоску груза, не зная, куда ему деть чемодан, озирался по сторонам и ходил по комнате. Затем осторожно поставил в самый дальний, не привлекающий внимания угол. Как только этот незабываемый момент, смущавший нас обоих, закончился, мы облегченно вздохнули, вернувшись к нашим привычным ролям шутливо-насмешливых людей. Мы, как обычно, говорили о всякой ерунде, не очень огорчаясь, коснулись нескончаемых политических неурядиц в Турции, дел моего отца, которые в большинстве случаев кончались неудачей.

Помнится, что после того, как отец ушел, я несколько дней ходил вокруг чемодана, не дотрагиваясь до него. Я знал этот маленький черный кожаный чемодан, его замок, круглые края с самого детства. Отец всегда брал его с собой, когда отправлялся в непродолжительные поездки или когда ему надо было что-нибудь перенести из дома на работу. Помню, как однажды в детстве, открыв этот маленький чемодан, я рылся в вещах отца, вернувшегося из очередной такой поездки. Мне очень понравился одеколон, который я из него извлек. У него был запах неизвестной, чужой страны. Чемодан отца был для меня знакомой и притягательной вещью, связанной с прошлым и детскими воспоминаниями, но сейчас я даже не мог до него дотронуться. Почему? Конечно же, из-за таинственной ценности тайного груза, находящегося внутри него.

²⁸² Конторой Орхан Памук шутливо называет квартиру, где он пишет свои произведения.

О значении этой ценности, о значении того, что человек делает, закрывшись в комнате, сев за стол и полностью отдавшись перу и бумаге, то есть о значении литературы, я и собираюсь сейчас рассказать.

Я не дотрагивался до чемодана и никак не решался его открыть, но некоторые из тетрадей, которые в нем лежали, я хорошо знал. Много лет назад я видел, как отец что-то записывал в них. Однако сейчас, впервые в жизни я не имел представления о значимости груза в чемодане. У отца была большая библиотека. В молодости, в конце 1940-х годов, в Стамбуле, он хотел стать поэтом, переводил на турецкий язык Валери²⁸³. Но потом передумал, поскольку не хотел жить в постоянной нужде, сопровождающей поэта в нищей, мало читающей стране. Мой дед – отец моего отца – был богатым предпринимателем. Детство и юность отца прошли в достатке, поэтому он не хотел испытывать материальные трудности, являющиеся непременным атрибутом литературного творчества. Отец любил жизнь во всей ее красоте, и я его понимал.

Первое, что меня сдерживало от того, чтобы открыть чемодан отца, это естественный и объяснимый страх перед тем, что он написал. Содержание чемодана вполне могло мне не понравиться. Отец тоже это понимал. Поэтому и старался изо всех сил придать этой истории несерьезно-шутливый оттенок, что меня изрядно огорчало, поскольку в чемодане содержался плод его 25-летней писательской деятельности. Но, конечно же, мне не хотелось сердиться на отца из-за того, что он не воспринимал литературу в достаточно серьезной степени... И все же самым главным моим страхом, самой главной вещью, о которой я даже не хотел думать, была возможность того, что мой отец мог оказаться действительно хорошим писателем. Так как я боялся именно этого, я не мог открыть чемодан. Более того, я боялся признаться в этом даже самому себе. Потому что если из отцовского чемодана появилась бы действительно великая литература, то это потребовало бы от меня признания отца совсем другим человеком, что пугало, поскольку даже в свои зрелые годы я хотел видеть в отце только отца, а не писателя.

Для меня быть писателем означает, что пишущий, терпеливо работая годами, открывает в себе другого, скрытого человека, а также мир, который формирует этого другого. Когда я говорю слово «писа-

²⁸³ Поль Валери (1871–1945) – французский поэт.

ние», перед моими глазами прежде всего встают не романы, стихи и литературная традиция, а человек, который закрылся в комнате, сел за стол, обратился в одиночестве к самому себе и благодаря этому построил новый мир с помощью слов. Этот мужчина или эта женщина может пользоваться пишущей машинкой, может прибегнуть к помощи компьютера, а может, подобно мне, в течение тридцати лет писать авторучкой на бумаге. По мере писания он или она может пить кофе, чай, курить сигарету. Иногда этот человек может вставать из-за стола и смотреть через окно на улицу, на играющих там детей, на темную стену, а если повезет, то на деревья или пейзаж. Он может писать стихотворение, пьесу или, как я, роман. Все эти различия приходят только после главного действия, после того, как он сядет за стол и терпеливо погрузится в себя. Заниматься написанием литературного произведения, переводить этот обращенный внутрь себя взгляд в слова означает терпеливое, упорное и счастливое прохождение через самого себя, исследование в себе нового мира, связанного с другим человеком. По мере того как я сижу за своим столом, медленно заполняя пустую страницу новыми словами, по мере того как проходят дни, месяцы, годы, я чувствую, что строю в себе этот новый мир подобно тому, как строят мост или купол мечети, аккуратно укладывая камень на камень. Камни писателя – это слова. Дотрагиваясь до них, ощущая их взаимосвязь, иногда наблюдая за ними издалека, иногда словно глядя их нашими пальцами и кончиком нашей ручки, определяя их вес и соответствующим образом размещая, мы годами с упрямством, надеждой и терпением строим новые миры.

Для меня тайна писательского труда заключена не во вдохновении, которое совершенно непонятно откуда приходит, а в упорстве и в терпении. В турецком языке есть хорошее выражение – «копать колодец иголкой»; порой мне кажется, что это сказано про писателей. Я люблю и понимаю терпение Ферхада, который прорубает горы во имя любви в старых сказках. Я знал, что, рассказывая в своем романе «Мое имя – Красный» о средневековых художниках – мастерах миниатюры из Ирана, которые, рисуя годами со страстной любовью одну и ту же лошадь, выучили ее наизусть и могли изобразить ее необыкновенно красиво даже с закрытыми глазами, я говорил о профессии писателя и о собственной жизни. Мне кажется, что для того чтобы суметь неспешно рассказать о собственной жизни как об истории других людей, чтобы суметь почувствовать в себе эту повествовательную силу, писателю нужно, терпеливо сидя за столом, долгие

годы отдавать себя этому искусству и ремеслу, с оптимизмом принимая будущее. Ангел вдохновения, который к одним совсем не приходит, а к другим заглядывает очень часто, любит эту уверенность и оптимизм, и в тот момент, когда писатель ощущает себя самым одиноким, когда больше всего сомневается в значимости своих усилий, мечтаний и того, что он написал, то есть когда он считает, что его история является только его собственной историей, этот ангел как будто вручает писателю рассказы, картины, фантазии, объединяющие тот мир, который он хочет построить, с миром, из которого хочет выйти. Чувство, удивляющее меня более всего в писательском труде, – это мое ощущение того, что не я сам, а какая-то другая сила нашла некоторые предложения и целые страницы, которые сделали меня чрезмерно счастливым, и щедро вручила их мне.

Я боялся открыть чемодан отца и прочитать его тетради, потому что знал, что он никогда не будет «нагружать» себя теми сложностями, которые взваливаю на себя я, что он, в отличие от меня, предпочитающего одиночество, любит товарищей, толпу, залы, шутки, общество. Но потом я подумал и другое: эти мысли, мечты о затворничестве и терпении могут являться лишь плодом моего воображения, проистекающим из собственного жизненного и писательского опыта. Ведь было же много и таких блистательных писателей, которые творили среди толпы, в безмятежном кругу семейной жизни, в блеске света высшего общества и среди его счастливого щебетания. К тому же мой отец, когда мы были маленькими, заскучав от повседневной обыденности семейной жизни, оставил нас и уехал в Париж, где, закрывшись от всего света в комнате отеля, исписал груды тетрадей, подобно тому, как это делают многие другие писатели. Я знал, что в чемодане находилась только часть тех тетрадей, потому что отец еще задолго до того, как прийти в мою контору с чемоданом, начал мне рассказывать о том периоде своей жизни. Он рассказывал мне об этом и в моем детстве. Но никогда не касался мук творчества, которые он испытывал в гостиничном номере. Его рассказы были посвящены Сартру²⁸⁴, которого он часто видел на парижских улицах, книгам, которые читал, и фильмам, которые смотрел. Он рассказывал с волнением и искренностью, как человек, который сообщает очень важные сведения. И конечно же, я всегда хорошо помнил о том, что выбором своей профессии я прежде всего был обязан отцу, который

²⁸⁴ Жан-Поль Сартр (1905–1980) – французский писатель, публицист, философ

рассказывал мне больше о всемирно известных писателях, чем о пашáх²⁸⁵ и служителях мусульманского культа. Вероятно, думая обо всем этом и вспоминая о том, скольким я обязан его большой библиотеке, я должен был прочитать его тетради. Я должен был, не придавая большого значения художественной стороне написанного им, обратить внимание на то, что мой отец, живя с нами, частенько хотел остаться в комнате один, наедине с книгами и собственными мыслями.

Но, глядя в смятении чувств на чемодан, оставленный отцом, я понимал, что это как раз то, что я не могу сделать. Отец иногда вытягивался на диване, который стоял напротив книжных шкафов в библиотеке, и, забыв о книге или журнале в своей руке, погружался в долгие, глубокие раздумья. В такие моменты у него было совершенно другое выражение лица, абсолютно не похожее на то, которое я видел в повседневной жизни, наполненной шутками, колкостями и мелкими ссорами. Это был взгляд, обращенный внутрь себя. Меня беспокоил этот взгляд особенно в детстве и ранней юности, когда я уже начал понимать, что отца что-то тревожит. Сейчас, спустя годы, я знаю, что эта тревога и является одной из главных движущих сил, делающих человека писателем. Чтобы стать писателем, должен быть стимул, который способен сподвигнуть человека к тому, чтобы сбегать от толпы, общества, будничной жизни и закрыться в комнате. Если мы хотим сотворить глубинный мир с помощью письма, то желание скрыться от людей в комнате, заполненной книгами, и является той первой, необходимой вещью, которая заставляет нас действовать. Примером такого уединения является творчество великого Монтеня²⁸⁶ – человека свободного и независимого, прислушивавшегося лишь к голосу собственной совести и положившего начало современной литературе. Монтень был тем писателем, которого читал,

²⁸⁵ Пашá – высший гражданский и военный титул в Османской империи

²⁸⁶ Мишель де Монтень (1533–1592) – французский писатель, философ, известный тем, что последние 20 лет жизни отдавался литературным занятиям, уединившись в своем доме. Великий гуманист эпохи Возрождения, Монтень рассматривал человека как самую большую ценность, и не случайно некоторые его мысли об относительности критериев добра и зла повторяет у Шекспира Гамлет, хотя уже без монтеневского оптимизма. Многие идеи Монтеня ведут к Монтескьё, к просветителям XVII в. и к Ж. Ж. Руссо. Писатели нашего времени вспоминают его как своего предтечу; так, образ Монтеня эпизодически выступает в романе Г. Манна «Юность короля Генриха IV».

не уставая возвращаться вновь и вновь, мой отец и которого настойчиво советовал почитать и мне.

Мне хотелось бы ощущать себя сопричастным традиции писателей, которые в любой части света, будь то на востоке или на западе, порвав все связи с обществом, закрылись в комнате с книгами. Для меня местом, в котором начинается настоящая литература, является человек, уединившийся в комнате, полной книг.

Однако в комнате, где мы закрылись, мы не остаемся одни, как это кажется на первый взгляд. Нас сопровождают слова, истории, книги других людей, то есть то, что мы называем традицией. Я верю, что литература является самым ценным накоплением, которое создало человечество, чтобы понять самого себя. Человеческие сообщества, племена и народы умнеют, богатеют и возвышаются в той степени, в какой они придают значение своей литературе и прислушиваются к собственным писателям. В то же время, как все мы хорошо знаем, народы, сжигающие книги, унижающие и оскорбляющие писателей, на долгие годы остаются в темноте и невежестве. Но литература не может замыкаться исключительно в узконациональных рамках. Точно так же как и писатель, закрывшийся в комнате с книгами и отправившийся в путешествие в глубь себя, не может писать только о себе, о собственных чувствах и ощущениях. На протяжении многих лет он будет открывать неотъемлемое правило хорошей литературы: литература – это мастерство и искусство рассказывать истории других, как собственные, и собственные истории, как истории других. Чтобы суметь это сделать, мы и отправляемся в путь, отталиваясь от историй и книг других людей.

У моего отца была прекрасная библиотека, состоящая из тысячи пятисот книг, которых должно было с лихвой хватить для того, чтобы стать писателем. К двадцати двум годам я, конечно же, не прочитал все книги из этой библиотеки, но с каждой из них был хорошо знаком, разбираясь, какая является важной, а какая предназначена для легкого, увеселительного чтения, какая является классикой и неотъемлемой частью мировой литературы, а какая – незабываемым, но развлекательным образцом той или иной национальной литературы, какая относится к французской словесности, представителей которой так любил и ценил мой отец. Иногда, глядя на эту библиотеку, я мечтал, что и у меня однажды в своем отдельном доме будет такая библиотека, что я тоже буду создавать из прочитанных книг собственный, особый мир. А иногда отцовская библиотека казалась мне

маленькой картинкой всего мира, мира, на который мы смотрели из нашего угла, из Стамбула. Мой отец собирал библиотеку, привозя иностранные издания из заграничных поездок, в основном из Парижа и Америки, покупая книги на западных языках в Стамбуле. В 1940-е и особенно в 1950-е годы он не пропускал ни одной новой и старой книжной лавки. А с 1970-х годов я сам уже начал создавать собственную библиотеку, тщательно, с большими претензиями отбирая для нее книги. Я тогда еще точно не решил, что стану писателем. Но, как я написал в своей книге «Стамбул», уже точно понял, что не буду художником, правда совершенно не представляя при этом, по какому руслу потечет моя будущая жизнь. С одной стороны, во мне были бесконечный интерес ко всему и очень оптимистичная жажда чтения и знаний, а с другой – я чувствовал, что моя жизнь в определенной степени имеет недостаток, «изъян», что я не смогу жить так, как живут другие. Частично это мое чувство было связано с мыслью о нахождении в отдаленности от центра и было сродни тем эмоциям, которые возникали во мне, когда я смотрел на библиотеку моего отца. Частично же оно было связано с ощущением того, что мы живем в провинции, как в те годы нам всем отчетливо давал понять Стамбул. Но, видимо, главная причина моего «изъяна» лежала намного глубже: я совершенно не представлял свою жизнь в стране, которая не проявляет интереса и не оставляет надежды своим художникам слова и кисти. Когда в 1970-е годы с безудержным рвением, словно желая исправить этот свой жизненный недостаток, я покупал у букинистов Стамбула на деньги, которые мне давал отец, зачитанные, пыльные книги с выцветшими страницами, то жалкий вид букинистов оказывал на меня не меньшее воздействие, чем сами книги, которые я собирался прочитать. Эти люди в бедной, ветхой одежде, стоявшие по краям дороги, во дворах мечетей, у разрушенных стен, выглядели настолько несчастными и унылыми, что способны были внушить человеку полную безнадежность.

Главное чувство, испытываемое мною в те времена в отношении своего места в мире, будь то повседневная жизнь или литература, это «ненахождение в центре». Я был уверен, что в центре мира жизнь более богата, более привлекательна, чем та, которой живем мы – все стамбульцы и вся Турция. Замечу, что сегодня у меня ощущение общности возникает уже со всем нашим миром. Такие же мысли были в моей голове и относительно мировой литературы: ее центр находился где-то очень далеко от меня. Точнее говоря, я думал не о

мировой, а о западной литературе. Мы, турки, были от нее далеки. И библиотека отца это подтверждала. С одной стороны, существовал наш местный мир, многие милые мелочи которого я очень любил и от которого я был не в состоянии отказаться, существовали книги Стамбула, его литература. С другой стороны, были западные книги, совершенно не похожие на наши. Их непохожесть давала нам ощущение как обиды, горечи, душевной боли, так и надежды... Словно читая их, мы как будто освобождались от собственного мира, находя утешение в непохожести, странности и гениальности других.

Я ощущал, что и мой отец, точно так же, как впоследствии и я, иногда читал роман, чтобы «убежать» на запад от той жизни, которой он жил здесь, у себя на родине. А может быть, просто книги в то время мне казались вещами, к которым мы обращались, чтобы преодолеть чувство своего рода культурной ущербности. Замечу, что не только чтение, но и писание было чем-то вроде ухода из нашей стамбульской жизни на запад, с последующим возвращением в нее. Отец уехал в Париж, с тем чтобы там исписать большинство своих тетрадей, лежащих в его чемодане, он закрылся в комнате отеля, а потом все то, что написал, привез обратно в Турцию. Глядя на чемодан отца, я почувствовал, что это меня тоже беспокоит. После того как я закрылся в комнате, чтобы оставаться в течение двадцати пяти лет писателем Турции, при взгляде на отцовский чемодан я уже возмущался тем, что писательство, процесс письма, каким я его себе представлял, является работой, которую необходимо выполнить тайно от общества, государства, народа. И может быть, больше всего я сердился на своего отца именно потому, что он не желал воспринимать писательский труд так же серьезно, как и я.

Я сердился на отца за то, что он жил иначе, чем я, что он счастливо жил в обществе, не особенно обращая внимание на мелкие ссоры из-за ничего, весело смеясь вместе со своими товарищами и с теми, кого он любил. Но какой-то частью своего разума я понимал и то, что вместо «сержусь» я мог бы сказать «завидую», и, возможно, это было бы более подходящим словом. В то время я часто спрашивал себя гневным голосом: «Что такое счастье?» Является ли счастьем жить совершенно одному в комнате, погрузившись в серьезные мысли? Или же счастье – это жить спокойной жизнью, веря в те же самые вещи, что и все общество, что и каждый человек в отдельности, а точнее, делая вид, что веришь? Писать тайно свои писания в том месте, которое никто не видит, стараясь выглядеть так, словно ты

живешь в гармонии со всеми, – что это, в сущности, счастье или несчастье? Но это были очень гневные, капризно-сварливые вопросы. К тому же с чего это я тогда взял, что мерилom жизни является счастье? Люди, газеты, иными словами, все всегда вели себя так, будто самое главное жизненное мерило – это счастье. Даже одно только это разве не превращало вопрос о правомерности противоположного в тему, достойную исследования? А, в сущности, насколько я знал своего отца, всегда убегавшего от нас, от своей семьи, насколько я мог видеть его тревоги и беспокойства?

Именно эти мысли побудили меня открыть чемодан отца. Могло ли быть в жизни отца несчастье, о котором я не знал, могла ли быть какая-то тайна, которую он мог хранить, доверяя только бумаге? Открыв чемодан, я сразу же вспомнил его знакомый с детства запах, понял, что и некоторые тетради я знаю, что отец мне показывал их годами раньше, стараясь не акцентировать на них внимание. Большинство тетрадей, каждую из которых я взял в руки и перелистал, относилось к годам его молодости, когда отец, бросив нас, уехал в Париж. Между тем я, подобно моим любимым писателям, биографии которых мне были хорошо известны, хотел знать, что писал и что думал мой отец, будучи в моем возрасте. Правда, очень скоро я понял, что быстро я это не смогу понять. К тому же меня беспокоил авторский голос, с которым я встречался то тут, то там на страницах тетрадей. Я думал, что этот голос не является голосом отца; либо этот голос был ненастоящий, либо он не принадлежал человеку, называемому моим настоящим отцом. В этом было нечто большее, чем страх узнать, что, когда отец писал, он не мог оставаться моим отцом. Страх перед невозможностью оставаться самим собой, настоящим собой, превысил мое волнение, связанное с тем, что написанное отцом могло бы мне не понравиться и что я мог бы обнаружить сильное влияние на него других писателей. Этот страх, как часто бывало в юности, превращался в кризис «подлинности», который заставлял меня задуматься обо всем моем существовании, обо всей моей жизни, о желании писать и обо всем том, что я написал. В первые десять лет, когда я только начал писать романы, я ощущал этот страх более отчетливо. Стараясь ему противостоять, я иногда думал, что однажды я все же окажусь побежденным и брошу писать романы, точно так же, как в свое время я бросил рисование.

Я уже сказал о двух главных чувствах, которые за короткое время пробудил во мне чемодан, то открываемый, то закрываемый мною:

ощущение своей провинциальности и волнение из-за невозможности оставаться самим собой. Конечно же, это не было моим первым жизненным опытом, связанным с попыткой осмысления подобных чувств, вызывающих в человеке беспокойство. Эти чувства со всей их широтой, «побочными эффектами», нервными узлами и различными оттенками, в молодости я годами открывал и всесторонне изучал, сидя за столом и читая книги других. Я словно заражался от тех книг смутными горестями, портящими настроение обидами, растерянностью и смятением мыслей. Но в полной мере понять чувство провинциальности и стремление быть самим собой я смог только тогда, когда погрузился в сочинительство собственных книг об этом (например, «Снег» и «Стамбул» посвящены чувству провинциальности, а «Мое имя – Красный» и «Черная книга» – стремлению человека оставаться самим собой). Быть литератором для меня означает описывать в своих произведениях наши тайные раны, которые мы носим в себе, но о которых чаще всего имеем смутное представление. Превращая эти раны и горести в часть своего творчества и даже, более того, в часть своей личности, я старательно постигаю окружающий мир и самого себя.

Быть писателем означает говорить о тех вещах, которые каждый знает, но не знает, что он знает. Открытие и исследование писателем таких вещей, а также осознание своей сопричастности к ним доставляет читателю удовольствие с удивлением обнаружить для себя нечто новое в этом мире, который, как ему кажется, он хорошо знает. Конечно же, размеры этого удовольствия зависят прежде всего от умения художника передать с максимальной достоверностью с помощью слов хорошо известные нам вещи. Когда писатель, годами совершенствующий свое мастерство, закрывшись в комнате, повествует о своих тайных горестях, он осознанно или неосознанно доверяет читателю. Я всегда испытывал это доверие, признавая, что и другие ощущают похожую боль, и поэтому она им может быть понятна, что люди, в сущности, похожи друг на друга. Вся настоящая литература опирается на детскую, оптимистичную веру в нашу похожесть на других. Вот именно к такому человечеству, к такому миру без центра и хочет обратиться тот, кто, закрывшись, годами пишет.

Однако, как можно было понять из бледных цветов жизни, которой мы жили в Стамбуле, у мира был некий центр, находящийся далеко от нас. Я много писал в своих книгах о чеховском чувстве провинциальности, к которому приводит осознание реальности, окру-

жающей нас, и о стремлении оставаться самим собой, являющемся следствием этого чувства. При этом я знал и знаю, что большинство людей на земле испытывает те же чувства, что и я, а возможно, даже в еще большей степени переживает подавленность, неуверенность в себе и страх быть униженными. Да, по-прежнему главными бедами человечества остаются бедность, голод, отсутствие крыши над головой... Но об этом сегодня нам рассказывают газеты и телевидение. Литература же теперь освещает и исследует уже совсем другие проблемы: страх ощутить себя вне жизни, вне людей, осознать свою незначительность и ненужность в этом мире, а также связанное с этим чувство собственной ничтожности, возникающее из разбитых иллюзий по поводу своего величия и неповторимости, гнев из-за бесконечных унижений, неизбежно порождающих важничание и национальную похвальбу... При каждом взгляде в темноту, находящуюся внутри самого себя, я понимаю все эти чувства, которые фонтанируют наружу, выражаясь в большинстве случаев в безрассудстве и чрезмерных эмоциях. Мы становимся свидетелями того, что огромные массы людей, сообщества и народы в том мире, который находится вне западной цивилизации, в мире, к которому я и себя причисляю, поддаются мнительным, доходящим до абсурда страхам быть униженными. Я знаю, что и в западном мире, к которому я в принципе тоже легко могу себя причислить, народы и государства с преувеличенной гордостью, переполняющей их в связи с открытием ими Ренессанса, Просвещения и модернизма, временами поддаются чувствам самолюбования и самовлюбленности, доходящим до полного идиотизма.

Значит, не только мой отец, но и все мы придаем слишком большое значение тому, что у мира есть центр. Между тем сила, заставляющая нас закрыться в комнате и писать, является верой в совершенно противоположное. Мы свято верим в то, что однажды всё, что мы написали, будет прочитано и понято, потому что люди во всем мире похожи друг на друга. Но в то же время я знаю, что это ущербный оптимизм, проистекающий из боязни остаться с краю, остаться вне жизни, которая связана с центром. Мне он очень хорошо знаком по всему тому, что написал мой отец, да и по своим собственным произведениям. Я тоже неоднократно ощущал в самом себе чувства любви и ненависти, которые на протяжении всей жизни испытывал Достоевский по отношению к Западу. Великий писатель, опираясь на эти чувства, сумел создать собственный неповторимый мир, который

оказался расположенным по другую сторону от его отношения к Западу. И именно этот мир стал для меня основным источником оптимизма, той главной вещью, которую мне удалось почерпнуть у Достоевского.

Все люди, посвятившие себя литературе, знают следующую истину: мир, который мы создаем за столом, с надеждой, печалью и гневом исписывая в течение многих лет тонны бумаги, в конце концов, располагается в совсем других местах, находящихся по другую сторону от нашей надежды, печали и гнева. Разве не было возможным то, что и отец достиг такого мира – мира, который дает нам ощущение чуда, который медленно появляется перед нами после долгого морского путешествия во всех своих цветах, подобно острову в рассеивающемся тумане или подобно Стамбулу, предстающему перед глазами западного путешественника в предраусветной дымке? Там, в конце длительного путешествия, в которое отправляются с надеждой и интересом, и находится этот город с его минаретами и мечетями, домами и улицами, холмами, подъемами и мостами, и находится этот мир. Человек хочет сразу же войти в новый мир, который так неожиданно возник перед ним, и раствориться, исчезнуть в нем, как растворяется хороший читатель на страницах книги. Конечно же, в гнев или полной грусти мы садимся за стол из-за того, что ощущаем себя на периферии, в провинции, вне центра, садимся и открываем совершенно новый мир, заставляющий нас забыть эти чувства.

В противоположность тем чувствам, которые я испытывал в детстве и юности, теперь я уже понимаю, что центром мира для меня является Стамбул. И не только из-за того, что, по сути, вся моя жизнь прошла здесь. Но и из-за того, что вот уже тридцать лет я рассказываю о его людях, улицах, мостах, собаках, источниках, странных героях, лавках, знакомых лицах, чужих и пугающих тенях, темных точках, ночах и днях, отождествляя себя со всем этим. В какой-то момент придуманный мною мир ускользает из моих рук и становится в моей голове более реальным, чем город, в котором я живу. Вот тогда-то эти люди и улицы, вещи и здания как будто начинают говорить друг с другом, строить между собой отношения, которые я прежде и представить себе не мог, и жить сами по себе, словно всё это происходит не в моих мечтах и моих книгах, а в настоящей жизни.

Вероятно, и мой отец, отдав годы литературе, открыл такого рода радости писательского труда. Я же, глядя на его чемодан, убеждал себя отказаться от предубеждения по отношению к его произведениям. Я был ему благодарен и за то, что он не был обычным отцом, который приказывал, оказывал давление своим авторитетом, наказывал

вал, что он всегда предоставлял мне свободу выбора в своих решениях и поступках, что проявлял по отношению ко мне чрезмерное уважение. Иногда я верил в то, что сила моего воображения сможет заработать по-детски свободно, поскольку я, в отличие от многих своих товарищей, в детстве и юности не знал страха по отношению к отцу и искренне полагал, что я смогу стать писателем, поскольку отец в молодости хотел им стать. Я должен был с терпимостью и со снисходительностью прочитав всё то, что он написал, я должен был его понять.

Я открыл чемодан, который всё еще стоял на том самом месте, где оставил его отец, и с этими оптимистически светлыми мыслями, собрав всю свою волю, прочитал некоторые тетради. Так о чем же писал отец? Я помню, что это были короткие зарисовки из жизни Парижа, стихи и, наконец, размышления... Признаюсь, что я ощущаю себя сейчас подобно тому, кто после автокатастрофы с трудом вспоминает то, что с ним произошло, не желая при этом вспоминать особенно многого, хотя и напрягает свой мозг. В моем детстве, когда отец с матерью готовы были вот-вот поссориться, то есть когда один из них замыкался в убийственном молчании, отец, чтобы разрядить обстановку, сразу же включал радио, и музыка заставляла их быстрее забыть случившееся.

Точно так же и я попробую сменить тему одним–двумя словами, которые будут у меня выполнять ту же функцию, что у моего отца музыка. Как вы знаете, самым задаваемым и самым любимым вопросом, обращенным к нам, к писателям, является вопрос: «Почему вы пишете?» Я пишу, потому что это идет из глубины меня, из моей души! Я пишу, потому что не могу выполнять обычную работу подобно тому, как это делают другие. Я пишу для того, чтобы книги были написаны так, как пишу я, и чтобы я их читал. Я пишу, так как я зол на всех вас и на каждого в отдельности. Я пишу, потому что мне очень нравится весь день сидеть в комнате и писать. Я пишу, потому что мириться с действительностью и выдерживать ее я могу только тогда, когда я ее изменяю. Я пишу, чтобы весь мир узнал, как другие, мы, все мы живем в Стамбуле, в Турции. Я пишу, потому что люблю запах бумаги, ручки, чернил. Я пишу, потому что верю в литературу и в искусство романа больше всего на свете. Я пишу из-за привычки и непреодолимого желания. Я пишу, потому что боюсь быть забытым. Я пишу, потому что мне нравятся слава и интерес, которые приносит творчество. Я пишу, чтобы остаться одному. Я пишу с тем, чтобы понять, почему я так сильно разозлился на всех вас и на каждого в отдельности. Я пишу, потому что мне нравится

читать. Я пишу для того, чтобы раз уж я начал роман, статью или вот эту страницу, их нужно закончить. Я пишу, потому что все от меня этого ждут. Я пишу, потому что я по-детски верю в бессмертие библиотек и непоколебимость книг, стоящих на полках. Я пишу, потому что жизнь, мир и всё вокруг прекрасны и удивительны настолько, что в это невозможно поверить. Я пишу, потому что необыкновенно приятно и увлекательно переводить в слова всю эту красоту и богатство жизни. Я пишу из-за того, что я получаю удовольствие, сочиняя истории. Я пишу, чтобы спастись, избавиться от чувства того, что я, как будто во сне, совершенно не могу поехать в другое место, в которое нужно поехать. Я пишу, потому что совершенно не могу быть счастливым.

Через неделю после того, как оставил мне чемодан, отец снова пришел в мою контору, как всегда с кульком шоколадных конфет (он забывал, что мне сорок восемь лет). Как обычно, мы обменялись сплетнями о жизни, политике, нашей семье, посмеялись. На какое-то мгновение глаза отца устремились в тот угол, где стоял чемодан, и он понял, что я его брал и открывал. Мы встретились глазами. Воцарилась тишина, вызывающая тоску и смущение. Я не сказал ему, что я открывал чемодан и старался прочесть то, что в нем находится. Я стыдливо отвел глаза. Но он понял. И я понял, что он понял. И он понял, что я понял, что он понял. Тишина, свидетельствующая о том, что мы понимаем ситуацию, длилась всего несколько секунд, ровно столько, сколько она должна была продлиться.

Потому что мой отец был спокойным, уверенным в себе и счастливым человеком. Он начал шутить, потом снова по-отцовски ласково повторил те теплые и ободряющие слова, которые всегда говорил мне, выходя из дома.

Я же, как обычно, смотрел ему вслед, завидуя его счастливому, беспечному и беззаботному виду. При этом я хорошо помню, что и во мне зашевелилась счастливая радость, приносящая ощущение стыдливости. Возможно, я не был таким же спокойным и умиротворенным, как он. Я не жил счастливой и беззаботной жизнью, подобно ему. Но во мне появилось чувство того, что я воздал должное литературному творчеству... Меня смущало это чувство. Я пришел к нему сам. Отец, как всегда, не оказывал на меня давления, он, как всегда, предоставлял мне свободу выбора. Но в то же время он подвел меня к пониманию того, что литература и художественное творчество имеют глубокие связи, с одной стороны, с изысками нашей жизни, а с другой – с ощущением счастья и вины.

Но в моей истории есть симметрия, заставляющая меня испытать еще более глубокое чувство вины, есть другая половина, о которой я в тот день сразу же вспомнил. За двадцать шесть лет до того, как отец оставил мне чемодан, то есть когда мне было двадцать два года, я решил всё бросить и стать романистом, я закрылся в комнате, через четыре года завершил свой первый роман – «Джевдет-бей и сыновья» и дрожащими руками отдал отцу отпечатанную на машинке копию еще не изданной книги, чтобы он прочитал и высказал мне свое мнение. Для меня было очень важно получить его одобрение, поскольку я был уверен в его уме и вкусе и поскольку отец, в отличие от матери, никогда не был против того, чтобы я стал писателем. Вскоре отец уехал, я же ждал его возвращения с нетерпением. Он вернулся только через две недели, и я сразу побежал к нему. Отец ничего не сказал, но так меня обнял, что я понял: моя книга ему понравилась. На какое-то время нас охватил своего рода кризис беспомощности и молчания, который возникает в моменты наивысшего эмоционального накала. Потом, когда мы немного успокоились и начали говорить, отец, очень волнуясь, используя «высокий слог», сказал, что верит в меня и мою первую книгу. Да, именно тогда он и сказал мне, что однажды я получу эту премию, которую сегодня принимаю, испытывая огромное счастье. Он сказал это больше для того, чтобы поддержать, воодушевить своего сына, а не для того, чтобы указать ему единственную цель в жизни, которой следует слепо следовать. Он сказал это с гордостью и уверенностью, как говорит турецкий отец: «Однажды ты станешь пашой!» И потом на протяжении многих лет при каждой нашей встрече он повторял эти слова, чтобы подбодрить меня.

Мой отец умер в декабре 2002 года.

Уважаемые члены Шведской академии, вручающие мне эту великую премию, дорогие гости, мне бы очень хотелось, чтобы сегодня мой отец был среди нас.

SUMMARY

In this book, our reader has a rare opportunity to meet all Eastern writers — the Nobel laureates. There is an Indian poet and writer Rabindranath Tagore, two classics of modern Japanese literature Yasunari Kawabata and Kenzaburo Oe, an Egyptian author Naguib Mahfouz, a Chinese writer, interpreter, and political immigrant Gao Xingjian, a Trinidadian author of Indian origin V. S. Naipaul, and a Turkish postmodernist Orhan Pamuk. Each of them is one of the pinnacles of his national culture; every one has introduced innovative approaches in his national literature, has created works of universal significance and influences the development of world literature. The history and life of their respective countries are reflected in the literary works of these writers. The book is written by orientalists who already had publications about the writings and life of these outstanding authors and who have knowledge of the history, culture and language of the lands that gave birth to their talents.

The Nobel lectures of the authors-laureates are included in this book for interested readers.

CONTENTS

Introduction	4
<i>Serebriany S.</i> Rabindranath Tagore	7
<i>Gerashimova M.</i> Yasunari Kawabata	45
<i>Kirpichenko V.</i> Naguib Mahfouz	101
<i>Ryoho Kim</i> Kenzaburo Oe	149
<i>Voskresenskiy D.</i> Gao Xingjian	179
<i>Kolesnikova N.</i> V. S. Naipaul	247
<i>Repenkova M.</i> Orhan Pamuk	299

Научное издание

**ПИСАТЕЛИ ВОСТОКА –
ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ**

Редактор М. С. Грикурова

Корректор М. Я. Колесник

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Российской академии наук*

Подписано 23.02.2011
Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 23,1. Уч.-изд. л. 18,4.
Тираж 300 экз. Зак. №

Федеральное государственное
бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения РАН
107031 Москва, Рождественка, 12
Информационно-издательский отдел
Зав. отделом А. В. Сарабьев
E-mail: izd@ivran.ru

Отпечатано в типографии МБА
Москва, ул. Озерная, 46