

В. Н. Кирпиченко

ЮСУФ ИДРИС

Москва 1980

Редакционная коллегия

*А. С. Герасимова (секретарь), Г. Ф. Гирс,
Л. Ф. Керцелли, Е. А. Лебедев, А. Д. Литман,
Ю. М. Нагибин, Н. И. Никулин, Б. А. Розенфельд,
В. И. Семанов, В. Ф. Сорокин, Э. Н. Тёмкин,
Н. Т. Федоренко, В. В. Цыбульский, Е. П. Чельшев
(председатель), П. М. Шаститко, Л. З. Эйдин*

Ответственный редактор

Л. А. Аганина



781863

Это первая в советской арабистике книга о творчестве одного из самых крупных египетских прозаиков послереволюционной поры.

Творчество Юсуфа Идриса, испытавшего влияние как демократической традиции мировой литературы, так и современных буржуазных философских течений, показано во всей его противоречивости и в тесной связи с развитием послевоенной египетской литературы.

К 70202-080 — 177-80. 4603020000
013(02)-80

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1980.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В настоящую серию входят очерки о выдающихся поэтах, писателях, мыслителях Востока различных исторических эпох. Авторы книг рассказывают об их творчестве, жизни и деятельности, об их роли в развитии своих национальных культур, об их вкладе в мировую литературу и науку.

Вопросы литературного и научного творчества писателей и ученых восточного мира раскрываются на широком историческом фоне своего времени. Главное внимание при этом уделено показу достижений культуры и науки соответствующих стран и народов.

Вышли:

- В. Г. Эрман. Калидаса (1976).
- В. А. Бейлис. Воле Шойинка (1977).
- В. В. Малявин. Жуань Цзи (1978).
- С. П. Каргузов. Алекс Ла Гума (1978).
- Б. Я. Шидфар. Абу Нувас (1978).
- Е. П. Челышев. Сурьякант Трипатхи Нирала (1978).
- П. А. Гринцер. Бхаса (1979).
- А. Н. Сенкевич. Хариванш Рай Баччан (1979).
- С. Д. Серебряный. Видьяпати (1979).

Готовятся к печати:

- Л. Е. Бежин. Се Линъюнь.
- Е. Я. Калининкова. Разипурам Кришнасвами Нараян.



В 1956 г. в Каире мне попала в руки небольшая повесть под названием «История одной любви». Она была удивительным образом непохожа на все ранее читанное из произведений арабской литературы. Прежде всего в повести не было ничего типично «восточного»: ни несколько тяжеловесной изысканности слога, ни цветистых оборотов, ни традиционных рядов однозначных эпитетов. Живой, почти разговорный язык. Подкупающее сочетание юмора и серьеза. А главное, между автором повести и мною словно бы и не было преград, хотя мы и принадлежали к столь разным и удаленным одна от другой странам и культурам. Его герои, молодые египетские интеллигенты, воспринимали мир свободным от предрассудков сознанием современного человека. Египтяне-патриоты, усматривавшие свой первый долг в борьбе за национальное освобождение, они в то же время нимало не противопоставляли себя европейской культуре. Поразительная ясность мироощущения, казалось, снимала, делала несущественным для них то духовное противостояние Запада и Востока, которое на протяжении столетий представлялось извечным и непреодолимым многим европейским и египетским авторам.

Свежесть и новизна произведения вызвали желание познакомиться с его автором, молодым, но уже получившим известность новеллистом Юсуфом Идрисом. Случай вскоре представился. В те годы отношения между Советским Союзом и Египтом только начинали складываться. Взаимный интерес друг к другу был велик, и египетские журналисты, писатели, общественные деятели, преимущественно молодежь, часто появлялись в посольстве, представительстве Совинформбюро, а несколько позднее — в открывшемся советском культурном центре. Во время встреч шли оживленные дискуссии и споры по самым разным проблемам. Особый интерес вызывали такие темы, как природа арабской нации,

арабское единство, социализм — слово «социализм» впервые стали произносить в полный голос. Не раз в дискуссиях участвовал и Юсуф Идрис, тридцатилетний человек с необычными для египтянина серыми глазами. Он говорил легко и очень образно, быстро загорался, без труда находил веские аргументы в полемике. Кажется, из него так и брызжут жизнелюбие и талантливость.

Литературная известность его быстро росла. Вскоре он получил признание даже такого авторитетного представителя старой писательской гвардии, как Таха Хусейн, и стал одним из кумиров передовой египетской молодежи. Это было закономерно, поскольку никому еще не удавалось с такой полнотой и силой выразить самые сокровенные и чистые помыслы молодого поколения египетской интеллигенции, ее веру в народ, в собственные силы, в будущее египетской нации, ее непримиримость к старым порядкам, к обветшавшей морали уходящей в прошлое эпохи.

Середина 50-х годов была временем больших надежд. Как сказала однажды, вспоминая те дни, известная египетская писательница Латифа аз-Зайят (род. в 1926 г.), «мы чувствовали себя способными перевернуть весь мир». Недавно свершившаяся революция, ликвидация сословных привилегий и титулов феодальной знати, начало аграрной реформы, национализации промышленных предприятий и банков — все это открывало перед страной широкие перспективы, вселяло в души уверенность в будущем. Провал тройственной англо-франко-израильской агрессии против Египта в конце 1956 г. также способствовал укреплению оптимистических настроений, заметно сказавшихся на характере египетской литературы того времени.

В литературе утверждался реализм. Проповедь сострадания и милосердия в духе мусульманского верования уступала место трезвому социальному анализу. Прокламировалась роль литературы как действенного средства преобразования жизни и общества. В традиционных героях египетской литературы — феллахе и городском простолюдине — открывались новые, ранее несвойственные им черты гражданской активности.

Природа таланта всегда таит в себе неизвестное. Как и почему одному человеку удастся вдруг выразить

в словах, музыке или красках то, что безотчетно чувствуют и ощущают многие? Почему, читая короткие и простые рассказы Юсуфа Идриса, люди воспринимали их как откровение? Ведь он описывал ту же жизнь и тех же людей, что и его современники. И тем не менее в рассказах Идриса присутствовало нечто особое, выделявшее их из общего потока быстро развивавшейся новеллистики. Это нечто нельзя назвать иначе, как силой таланта, новым поэтическим видением мира. И хотя подъем реализма в египетской прозе 50-х годов — результат творческой деятельности десятков писателей, его вершиной стало именно творчество Идриса.

Вплоть до 1960 г. мы виделись с Идрисом довольно регулярно. Раз или два он приходил к нам домой. Между нами установились дружеские отношения, которые укреплялись нашим интересом к его творчеству, к Египту, к арабскому языку, столь великолепно звучащему в его устах. Кажется, в ноябре 1958 г. Юсуф познакомил нас со своей женой Рага, очень изящной, хрупкой и совсем молоденькой; они недавно поженились, и Идрис был откровенно влюблен и счастлив.

В 1963 г., после трехлетнего перерыва, мы случайно встретились с Юсуфом Идрисом в Тунисе, где он находился проездом в Алжир в качестве корреспондента каирской газеты «Аль-Гумхурийя» («Республика»). Юсуф пришел к нам обедать и казался бодрым и веселым. С гордостью рассказывал о своих двух маленьких сыновьях. К тому времени он уже был писателем, широко признанным во всем арабском мире. Некоторые его рассказы были переведены на европейские языки. Повесть «Грех» («аль-Харам») и книга рассказов вышли на русском языке.

В 1963 г. мне не были еще известны его произведения, опубликованные после 1960 г., а они заставили бы усомниться в том, что Юсуф действительно доволен собой и своей жизнью.

Только в 1965 г., когда у меня созрело намерение серьезно заняться творчеством Идриса, я познакомилась с повестью «Черный солдат» («аль-Аскарий аль-асвад»), со сборником новелл «Язык боли» («Лугат аль-ай-ай»), с пьесой «Земная комедия» («аль-Махзаля аль-ар-дйя») и обнаружила, что Идрис уже совсем не тот, каким был в середине 50-х годов. В его прозе ощущал-

ся внутренний надлом, исчезла былая вера в жизнь и людей. Вместе с нею исчезла и непосредственность восприятия египетского народного быта, характеров, составлявшая особую прелесть ранних произведений писателя. Исчез юмор, в тоне сквозило уныние. Абстрактные герои-схемы, даже не всегда имевшие имена, в отчаянии метались по жизни, не в силах найти ответа на мучительные вопросы бытия.

Что же произошло? Состояние здоровья? Какие-то жизненные неудачи? Но в январе 1966 г. за заслуги в развитии египетской литературы Идриса наградили орденом Республики. Он был в зените славы. Все это плохо вязалось с болезненно-мрачной атмосферой его произведений. Может быть, дело в перемене общественной позиции писателя? В его отношении к быстро менявшейся обстановке в Египте, в истории которого первое послереволюционное десятилетие равнялось целой эпохе?

Понять путь писателя и человека, найти ответы на недоуменные вопросы, которые возникают при сравнении его произведений, написанных с промежутком всего в десять лет, — такова была моя цель.

В мае 1967 г. в ответ на мою просьбу, переданную через советский культурный центр в Каире, Идрис прислал подробный рассказ о своем детстве, юности и начале литературного творчества, наговоренный им на магнитофонную ленту. В сентябре—октябре 1968 г. мы несколько раз встречались в Москве, когда он приезжал сюда лечиться. В 1971—1974 гг. снова встречались в Египте.

Личные встречи и беседы, а часто и споры кое в чем облегчили, но в чем-то и затруднили мою задачу. Во-первых, не всегда удобно использовать сказанное в частной беседе даже в научных целях. Во-вторых, субъективная оценка писателем своего творчества, отдельных произведений часто шла вразрез с объективными оценками египетских критиков и исследователей.

Талант Идриса по природе своей глубоко лиричен. Он не может писать, не раскрывая полностью душу, не обнажая себя предельно. Если сборник статей, в разное время опубликованных в прессе, Идрис — в противоположность известному журналисту Мухаммеду Хайкалу, писавшему под рубрикой «Откровенно», — назвал «От-

кровенно, но не до конца» («Би-сараха лейсат кямиля»), то в художественном творчестве, там, где он не сдерживает своих мыслей и чувств уздой здравых соображений уместности и своевременности, личность писателя, его общественные и эстетические взгляды раскрываются в полной мере.

Исходя из этого, именно в произведениях Идриса я и искала ответа на свои вопросы.

Страна моя, страна моя,
Тебе и сердце и любовь!

Национальный гимн

Начало культурного пробуждения Египта связывают обычно с появлением в 1837 г. книги «Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа» («Тахлис аль-ибриз мин талхис Бариз») Рифаа ат-Тахтави (1801—1871), побывавшего в Париже в качестве имама первой группы молодых египтян, посланных Мухаммедом Али учиться в Европу.

Поэт и публицист Ахмед Хигази (род. в 1934 г.) утверждает, что Рифаа ат-Тахтави был первым в Египте, кто употребил слово «национальная» — «ватанийя» — для обозначения той общности людей, к которой он принадлежал. До тех пор оно было неизвестно его соотечественникам.

Это совпадение далеко не случайно. Идея нации, формирование национального самосознания лежало в самой основе культурного и литературного возрождения.

Понятия «египтянин», «египетский народ» известны с древнейших времен. Но когда Наполеон Бонапарт в 1798 г. пришел в Египет, он тщетно пытался апеллировать к национальному чувству египтян, обещая освободить их от господства турок и черкесских мамлюков. Сознание египтян было в ту пору преимущественно религиозным, и война с Бонапартом воспринималась как война мусульман против христиан. Турки и мамлюки, хотя и угнетатели, были единоверцами, а значит, более «своими», чем гяуры-европейцы. Объединенный под властью Османской империи Арабский Восток, страны которого не имели ни своей государственности, ни четких границ, представлял собой определенную национально-религиозную целостность, в которой понятия

«египтянин», «сириец», «иракец» выражали лишь этническую и географическую принадлежность. После наполеоновской экспедиции Египет фактически освободился от турецкой зависимости. Столкновение лицом к лицу с европейскими державами (с их политикой колониальной экспансии, с одной стороны, и с высокоразвитой культурой — с другой), экономическая политика Мухаммеда Али, создавшая предпосылки для развития капитализма в стране, положили начало быстрому формированию национального самосознания египтян. Зарождавшаяся египетская буржуазия выступила от имени нации, добиваясь политической независимости своего государства и ограничения абсолютизма и власти турецко-черкесской знати внутри страны. В годы правления Мухаммеда Али (1805—1849) египтянам был еще закрыт доступ к высшим правительственным должностям, занятым либо турками, либо выходцами из курдских и черкесских аристократических семей. При Мухаммеде Али впервые египтян стали брать на военную службу. При его преемнике Аббасе I (1849—1854) арабский язык все еще был под запретом в официальных учреждениях. Лишь в 1907 г. египетский Законодательный совет объявил его государственным языком.

Но подспудный процесс осознания национальных прав уже шел, и требование «египтизации» правительственных учреждений все настойчивее выдвигалось молодой национальной буржуазией. Оно стало одним из главных лозунгов восстания Ораби-паши, первого вооруженного выступления египтян в защиту своих национальных прав¹.

Археологические находки в долине Нила пришлось как нельзя более кстати, дав свежему национальному чувству египтян историческую опору тысячелетней давности. Это сразу нашло отклик в литературе, прежде всего в поэзии, начавшей развиваться раньше других жанров. Наряду с прославлением исторического прошлого арабов она стала петь панегирики историческому прошлому египтян. Первой такой одой — касыдой, воспевавшей древнюю историю Египта, его сфинкса и пира-

¹ Правда, еще до экспедиции Наполеона в Каире вспыхнуло восстание против турецкого наместника, которое до известной степени носило египетскую национальную окраску. Его возглавил шейх мусульманского университета аль-Азхар Омар Макрам.

миды, была «Раййя» (букв. «рифмующаяся на букву „ра“») Махмуда Сами аль-Баруди (1839—1904). Из последующих поэтов ни один не прошел мимо этой темы. Хафез Ибрагим (1870—1932) касыду, восславившую древних фараонов, вложил в уста самому Египту. Ахмед Шауки (1869—1932) прочел на международном съезде востоковедов в 1894 г. большую касыду под названием «Египет» («Мыср»), а позднее создал поэтический цикл, посвященный истории Египта в эпоху фараонов, — «Фараонийят».

Академик А. Е. Крымский в своей «Истории новой арабской литературы» (М., 1971) пишет: «Гордую мысль о том, что древние египтяне — предки нынешних и что слава предков принадлежит и их потомкам, мы к концу XIX века видим вкорененную в сознание египетской интеллигенции уже достаточно твердо. Теперь это одно из непреложных положений националистического символа веры» (с. 191).

На протяжении XIX в. египтяне учились сознать себя нацией. К концу века идея вызрела. Рождение лозунга «Египет для египтян» свидетельствовало о том, что юная нация осознала себя самое и свои права. Этот лозунг был с восторгом поддержан всеми слоями населения. Будучи светским по своему характеру, он признавал право называться египтянами и за мусульманами и за коптами, за лицами любого происхождения и вероисповедания, для которых Египет был родиной.

В первые десятилетия XX в. накал патриотических чувств был необычайно высок. В духе и стиле времени любовь к родине выражалась в самых романтических формах. Речи Мустафы Кямиля (1874—1908), основателя партии «ватанистов» и «трибуна Египта», более походили на поэтические признания в любви к своей стране, чем на выступления политического оратора. Поэтому не удивительно, что слова «Страна моя, страна моя, Тебе и сердце и любовь...» одной из его речей стали петь на мелодию другого такого же страстного патриота, основоположника национальной египетской музыки, композитора Сайида Дервиша (1883—1923).

Однако все это не означает, что идея религиозного единства была изжита. И в 1919 г. многие участники антианглийских выступлений — как свидетельствуют о том сцены из первой книги трилогии «Бейн аль-Кас-

рейн»² крупнейшего египетского романиста Нагиба Махфуза (род. в 1912 г.) — рассматривали национально-освободительную борьбу как джихад, т. е. как священную войну мусульман против неверных.

Таким образом, культурное возрождение Египта и развитие литературы как следствие этого возрождения проходило, с одной стороны, в процессе все большего выделения египетской нации из арабо-мусульманской общности, а с другой — в непрерывном противоборстве с европейским колониализмом и одновременно в тесном взаимодействии с европейскими буржуазными нациями, с их развитой культурой. Эти два фактора определили многие важнейшие черты египетской национальной культуры и литературы.

Поэт и публицист Ахмед Хигази, характеризуя отношение жившего на рубеже XVIII—XIX вв. египетского историка Абдаррахмана аль-Джабарты к европейцам, говорит, что его ненависть к французской оккупации равнялась восхищению европейской наукой и искусствами. «И может быть, — пишет Хигази, — эта позиция Джабарты отражает сущность позиции всех египтян от начала XIX века до сего дня: в нашем отношении к Европе ненависть смешивается с восхищением. Это — сложное и чреватое конфликтами отношение. Если бы европейцы пришли только как завоеватели, все было бы просто. Если бы они пришли как носители высокой культуры без намерения нас завоевать, это тоже было бы просто. Но они пришли как завоеватели и как носители высокой культуры одновременно. И отсюда возникла проблема».

Проблема взаимоотношений Востока и Запада, Египта и Европы занимает одно из главных мест в египетской литературе XX в. и часто служит источником трагедий литературных героев. Попытки примирить разные системы ценностей, рационализм научного мышления и «чистоту веры» всегда оказываются тщетными. Герой стоит перед трудным, а чаще всего непосильным для него выбором, так как стать открыто на сторону науки и разума означает выступить против религии. На это он не может пойти не только потому, что боится остаться

² Части трилогии: «Бейн аль-Касрейн», «Каср аш-шаук» и «Сук-карийя» — носят названия каирских улиц.

ся в одиночестве, подвергнуться остракизму со стороны подавляющей части общества, но и потому, что сам он, если даже и утратил прежнюю, детски безмятежную веру в бога, сохраняет в душе глубокий пиетет к религии, все еще надеется примирить ее с наукой. Дело в том, что в Европе эпоха Просвещения, идеологически подготовившая смену феодальной формации капиталистической, знаменовала собой начало крушения религиозного мировоззрения, зарождение научного, материалистического взгляда на мир и тем значительно подрывала влияние церкви. На Арабском Востоке, в том числе и в Египте, зарождение капитализма происходило в условиях религиозной реформации. Модернизация ислама, связанная с именами Джамаль ад-Дина аль-Афгани и Мухаммеда Абдо, освободила мусульманское учение от некоторых наиболее вопиющих в своей допотопности представлений, приспособила его к условиям современности и тем самым придала ему новую силу и гибкость в борьбе за умы. До настоящего времени позиции ислама в Египте настолько сильны, что ни один писатель, ни один журналист не может выступить в печати с атеистических позиций, позволить себе отрицать существование Аллаха. Таха Хусейн, первым из египтян попытавшийся открыто стать на сторону науки и разума в книге «О джахилийской поэзии» («Фи-ш-ши'р аль-джахилий», 1925), на своем горьком опыте убедился, что такие, как он, еще слишком малочисленны в Египте и не могут «противостоять большинству, живущему под властью древних предрассудков». Об этом пишет египетский историк Салах Иса в январском номере журнала «Аль-Кятиб» («Писатель») за 1974 г. в статье «Таха Хусейн и трагедия рационализма в Египте». Хотя Таха Хусейн еще в 1926 г. переделал свою книгу, убрав из нее наиболее «крамольные» места, последняя по времени ругательная статья о «Джахилийской поэзии» за подписью одного из шейхов аль-Азхара появилась в 1972 г. в газете «Аль-Гумхурийя».

Проблема Восток — Запад в плане противостояния Востока экспансионистским устремлениям Запада тесно связана с проблемой национального единства. Борьба за независимость требовала объединения всех сил нации. Политическое освобождение отвечало интересам всех слоев народа, представляло собой общенациональ-

ную цель. На этой основе и родился лозунг национального единства. Имея в тот период прогрессивный смысл, он, однако, затушевывал социальные различия, способствовал рождению иллюзий, которые пришлось с большим трудом преодолевать после того, как национальная независимость была достигнута.

Тема национального единства вдохновила многих египетских писателей первой половины нашего века. Тауфик аль-Хаким (род. в 1898 г.) в романе «Возвращение духа» («Аудат ар-рух», 1933), Яхья Хакки (род. в 1905 г.) в повести «Светильник Умм Хашим» («Киндиль Умм Хашим», 1944) противопоставляют Египет Европе как единое целое, как некую общность, крепко спаянную — несмотря на социальные различия — единством общенациональных «духовных ценностей». У Тауфика аль-Хакима в основе этих ценностей лежит безграничная вера в кумира (бога, фараона, вождя) и готовность сплотиться вокруг него, принеся в жертву все личное. В этом он видит источник силы египтян и залог будущего расцвета своей страны. Яхья Хакки понимает единство египтян как «тесную связь каждого с каждым», которая вырабатывалась и укреплялась на протяжении веков и позволила египетскому народу сохранить свое лицо, свою самобытность несмотря на то, что с древнейших времен он жил под игом непрерывно сменявшихся друг друга иностранных завоевателей.

С развитием реализма в египетской литературе в нее приходит новое, более углубленное понимание сущности национального единства. В трилогии Нагиба Махфуза «Бейн аль-Касрейн» (1956) единство египтян — не мистическая духовная общность, как у Тауфика аль-Хакима, а союз разных общественных сил, сложившийся во имя осуществления единой цели — национального освобождения. В 1944 г., которым заканчивается действие трилогии, непрочность, временность этого единства уже чувствовалась.

Знаменательна произвольная перекличка финальных сцен «Возвращения духа» и «Суккарийи» (последней книги трилогии): в обоих произведениях герои оказываются в одной тюремной камере. Но персонажи Хакима — единая, дружная, во всем согласная семья, а у Махфуза братья Ахмед и Абд аль-Монеим стоят на противоположных политических позициях: первый —

коммунист, второй — член организации «братья-мусульмане».

Прямая и тесная связь египетской литературы со становлением и эволюцией «национальной идеи» выразилась и в том, что во многих произведениях самых разных жанров нашел воплощение образ Египта. Известный литературный критик Рага ан-Наккаш (род. в 1934 г.) в книге «Современные литераторы» («Удаба му'асируна», 1971) рассказывает, что в самом начале века в разгар полемики двух политических лидеров — Мустафы Кямиля, призывавшего к активной борьбе против английского колониализма, и Лутфи ас-Сайида, сторонника мирного пути достижения независимости, на свет появились две повести. Автор одной из них поддерживал позицию Мустафы Кямиля, второй — Лутфи ас-Сайида. Героини обеих повестей олицетворяли собой Египет³. Каждой предлагали руку и сердце два жениха. Оттого, какой выбор сделает девушка, будет зависеть ее судьба. Естественно, каждый автор выдавал свою героиню за того, чью политическую платформу поддерживал.

Эта наивная аллегория — первый из многочисленных примеров изображения Египта в художественной литературе. Традиция, восходящая к началу века, не прерывается до наших дней. На протяжении десятилетий создана вереница женских образов, воплотивших разные черты Египта, страны древней и юной, прекрасной и многострадальной, бедной, отсталой, но неизменно горячо любимой. Это и прелестная юная Сания — кумир всего «народа»⁴ в «Возвращении духа», и бедная, больная Фатима в «Светильнике Умм Хашим»; это обаятельная и полная жизни Хамида, поруганная и униженная английскими солдатами в романе «Переулочек Мидакк» («Зукак аль-Мидакк», 1947) Нагиба Махфуза, и героиня того же Махфуза волевая, целеустремленная крестьянка Зухра в «Пансионе „Мирамар“» («Мирамар», 1966); это слабая, несчастная мать трех братьев Кинана в пьесе Юсуфа Идриса «Земная комедия» (1966) и многие другие.

Эти образы, а точнее, то значение, которое вкладыв-

³ Египет (Мыср) — на арабском языке женского рода.

⁴ Четверо братьев, герои романа, шутливо именуют себя «народом».

вают в них писатели, свидетельствуют и о самой тесной связи литературы с политической жизнью страны. Высокая степень политизации египетской литературы объясняется условиями борьбы за независимость Египта, ее направленностью против внешнего врага. Подчеркивая этот факт, историк египетской литературы доктор Абд аль-Мухсин Таха Бадр в книге «Развитие современного арабского романа» («Татаввур ар-ривая аль-арабийя аль-хадиса», 1968) пишет, что «сосредоточение всех сил на политической борьбе, которая до самого последнего времени играла главенствующую роль в общественной жизни, ослабило усилия в области социальных преобразований и идеологии».

Непосредственная связь литературы с политикой объясняется также и узостью круга интеллигенции, образованных людей. Его можно представить в виде тонкого слоя сливок на поверхности кувшина с молоком. Одни и те же люди занимаются и политической и общественной деятельностью, и журналистикой, и литературой. И нередко острая межпартийная борьба находит выражение в художественных образах.

В политическом смысле Запад всегда оставался врагом. Но обаяние западной культуры было огромным. Все развитие египетской литературы совершалось под влиянием мировой философской, общественной и эстетической мысли. За короткое время были усвоены важнейшие общественно-политические учения Запада последних двух с половиной столетий. Так, в начале века Мухаммед Хусейн Хайкал (1888—1956) написал повесть «Зейнаб» (1914), вдохновясь идеями французских просветителей XVIII в. и учением Жан-Жака Руссо о естественном равенстве людей. Его современник Салама Муса (1887—1958) проделал поистине титаническую работу по пропаганде в Египте теории Дарвина, великих достижений русской реалистической литературы, идей фабианского социализма Бернарда Шоу и Герберта Уэллса. В 1954 г. Абдаррахман аш-Шаркави (род. в 1920 г.) уже показал в романе «Земля» («аль-Ард») классовую борьбу в египетской деревне.

Салама Муса выдвинул лозунг борьбы против «трех зол», от которых более всего страдал египетский народ: нищеты, невежества и болезней. Он призвал писателей заинтересоваться бедственным положением общества,

постараться вникнуть в его причины. Это не значит, что раньше литература вовсе была равнодушна к судьбам беднейших слоев народа. Но представления о социальной справедливости еще слишком тесно увязывались с категориями личной нравственности. Мусульманская мораль вменяла в обязанность всем имущим уделять беднякам толику от своих благ, сам же принцип разделения общества на богатых и бедных никем серьезно не оспаривался. Проблемой проблем оставалось национальное освобождение. Ось конфликта проходила по линии Египет — Европа. (В понятие Европы, или, во всяком случае, внешней, чужеродной силы, входили и высшие феодально-аристократические слои самого Египта, в большинстве своем неегиптяне.)

Все более утверждаясь в литературе, социальная проблематика до поры до времени не вступала в противоречие с общенациональными перспективами ближайшего будущего. Не испытанное жизнью национальное единство, понимаемое и как классовая общность, многим, даже очень светлым, умам все еще представлялось непреходящей ценностью, панацеей от всех бед.

Характерны в этом смысле взгляды известного литературоведа Мухаммеда Мандура (1907—1965). Благодаря его трудам критика в Египте обрела статус самостоятельного вида литературной деятельности, стала играть немаловажную роль в выработке взглядов на справедливое общественное устройство и практических рекомендаций по этому вопросу.

Позиция Мандура была определена им в 1943 г. в журнале «Ас-Сакафа» («Культура»): «На сегодняшний день в нашей стране существуют два направления: либерально-демократическое и социалистическое. На мой взгляд, оба они ошибочны и, боюсь, повинны в том, что вводят в заблуждение общественное мнение и сбивают его с правильного курса...» И далее Мандур разъясняет, почему он считает неприемлемыми для Египта ни либеральную демократию, под которой он имеет в виду полную свободу частного предпринимательства, ни социализм. По его мнению, слабая египетская экономика не сможет успешно развиваться без помощи и содействия государства, поскольку сами предприниматели не обладают ни достаточной смелостью, ни духом инициативы, ни уверенностью в себе, чтобы действовать на свой

страх и риск. Никакие крупные проекты не могут быть осуществлены, если в них не примет участия государство. Поэтому Мандур высказывается за этатизм.

Социализм Мандур отвергает потому, что, в его глазах, «утверждение социализма неизбежно связано с кровопролитием», а также потому, что при всем своем сочувствии к трудящимся Мандур опасается, как бы «их непомерные требования» не парализовали «развитие молодой промышленности страны».

В качестве третьего пути Мандур предлагает некую «социальную демократию»: «Мы призываем к демократии, так как дорожим личностью, ее свободой и достоинством. Но мы хотим, чтобы эта демократия была социальной, т. е. чтобы была осуществлена социальная справедливость. А это не может быть достигнуто без вмешательства государства, что, в свою очередь, немислимо без законодательства. А законы издает нация».

В этих взглядах Мандура особо обращают на себя внимание, во-первых, уже в 1943 г. наметившийся поиск «третьего пути», отличного и от классического капитализма, и от социализма, и, во-вторых, явное намерение увязать будущие социальные реформы с интересами всей нации, т. е. с классовой гармонией.

В дальнейшем сам Мухаммед Мандур, творческая и мыслящая личность, пришел к более левым взглядам, хотя «социализм» он понимал скорее как прогрессивное общественное развитие в широком смысле, а не как конкретную общественно-экономическую формацию. Для многих египетских интеллигентов — единомышленников Мандура — вера в возможность сочетания социального прогресса с классовым национальным единством стала впоследствии источником глубокого внутреннего разлада.

Друг Мандура, разделявший его взгляды, литературный критик Луис Авад в 1966 г. по-иному оценил эти надежды значительной части египетской интеллигенции: «Многие по-детски полагали возможным есть пирожное и надеяться, что оно останется целым, т. е. рассчитывали иметь одновременно республиканский строй, аграрную реформу и классические формы либеральной демократии».

Это написано уже тогда, когда историческая драма египетской буржуазной интеллигенции проявилась во

всей своей остроте, когда стало явным, что ее интересы все более расходятся с интересами народа, и от лозунга национального единства осталась одна пустая оболочка. Некоторые, не желая признавать очевидное, пытались заполнить пустоту концепциями «египетской самобытности», «общности национального психологического склада», «единства национальной культуры» и т. п. Были и такие, кто честно смотрел правде в глаза и призывал к этому других, как сделал это Нагиб Махфуз в романе «Болтовня над Нилом» («Сарсара фаука-н-Нил», 1966). Юсуф Идрис, реалист по самой природе своего таланта, корнями связанного с народом, не мог не видеть истинное положение вещей. Но осознание жестокой правды жизни оказалось для него непосильным испытанием. Духовная драма интеллигенции, понявшей свой разрыв с народом, глашатаем которого она еще недавно себя считала, обернулась для художника творческой трагедией.

Сын утки — от рождения пловец.

Народная пословица

Деревня Бейрум в провинции Шаркийя, в дельте Нила. Скопление серых, глинобитных, тесно жмущихся один к другому — стенка в стенку — домов. На фоне неправдоподобно ярких, всех оттенков зелени и синевы красок окружающего пейзажа она кажется комом глины, брошенным на прекрасный лик долины. За долгие тысячелетия руки и мотыги феллахов не оставили здесь не возделанным ни одного клочка плодородной земли. Насколько хватает глаз, тянутся изумрудные поля клевера, темно-зеленые — хлопчатника, серебристые с отливом в желтизну — пшеницы. Ровными рядами выстроились апельсиновые, мандариновые, лимонные сады. Там и сям разбросаны рощи финиковых пальм. Издали они выглядят густыми и тенистыми, но вблизи тень их разлапистых крон оказывается редкой и прозрачной, как тень от решета. Эти рощи да еще характерные конусообразные силуэты глиняных беленых голубятен — единственные вертикальные штрихи плоского равнинного ландшафта, изрезанного густой сетью больших и малых оросительных каналов и совсем маленьких канавок, подводящих воду к каждому полю. На небольшом расстоянии одна от другой, приводимые в движение буйволами или ослами в кожаных наглазниках, крутятся сакии — водозаборные колеса, поднимающие воду из каналов. Издревле знаменитая ирригационная система Египта. Прекрасная плодородная Дельта в этом месте широка. Песков пустыни, сжимающих ее с обеих сторон в своих тисках, не видно. Но пустыня постоянно напоминает о себе знойными горячими ветрами и песчаными бурями — хамсинами. Каждый клочок земли в долине Нила на вес золота. Поэтому люди ютятся как можно

теснее. Поэтому лепятся один к другому домишки в деревнях. Разителен контраст между щедростью природы, богатством ее красок и вопиющей нищетой людей. В деревне редко встретишь беленый дом. Дома белят лишь по особым случаям — к свадьбе или вернувшись из паломничества в Мекку. Паломничество — хаджж — может позволить себе лишь человек состоятельный, и оно остается для него главным воспоминанием жизни. Поэтому он просит деревенского маляра побелить стены дома и изобразить на них поезд, пароход, паломников в белой одежде-ихраме и святую Каабу — все, что он видел во время хаджжа.

Лучший дом в деревне — не чета крестьянским домишкам — принадлежит управляющему имением. Паша, владелец имения, насчитывающего около двух тысяч гектаров самых плодородных земель, живет постоянно в столице и в поместье бывает лишь наездами. В отсутствие паши главное лицо в деревне — управляющий. Он распоряжается всем и вся, ведет расчеты с крестьянами-арендаторами, нанимает сезонных рабочих — одним словом, осуществляет верховную власть. Но управляющий тоже человек подневольный, он головой отвечает за хозяйское добро, за урожай. Не догляди он, поест червь хлопок — и хозяин выгонит его с места, а на руках семья. 19 мая 1927 г. у Идриса Али, управляющего бейрумским поместьем, родился сын Юсуф. Радость отца была беспредельной. Он был женат уже третий раз, но все сыновья, родившиеся от первой жены (вторая умерла бездетной), жили недолго. Третья жена была самой красивой девушкой в деревне. Управляющий женился на ней против воли своих родных, недовольных тем, что семья невесты гораздо беднее. Когда первый родившийся от нее сын умер, родня уговорила Идриса Али развестись, и целых четыре года супруги жили врозь. Но поскольку Идрис Али любил свою молодую и красивую жену, он вернул ее в свой дом. И вот она снова родила ему сына. Мальчик выжил, хотя и переболел в детстве неисчислимым множеством болезней, каждый раз заставляя отца испытывать страх за его жизнь.

Юсуф вспоминает об отце как о добром, мягком человеке. Работать ему приходилось очень много: с рассвета до темноты он был в поле, объезжая поместье и

следуя за работами. Когда же возвращался домой, все дети (после Юсуфа родилось еще четверо сыновей и две дочери) собирались возле него, стараясь не выпустить полу его галабеи. Отец ласкал их и рассказывал обо всем, что видел и слышал за день. Рассказывал он мастерски, в его устах любой случай, любая встреча становились занятной историей. Особенно живо он воспроизводил внешность, манеру говорить различных людей — он тонко подмечал характерные и смешные черточки.

[Талант рассказчика унаследовали многие его дети, но с особой силой он проявился у старшего сына, любимца отца — Юсуфа. Отец передал ему свою наблюдательность и дар слова. В книгах и в жизни Юсуф Идрис говорит образно и ярко, легко находит точные и меткие выражения.]

Дар слова — не редкость среди египтян. Как говорят они сами, «у нас каждый — оратор». Порой диву даешься, видя на телевизионном экране, с какой неприужденностью говорит в микрофон, отвечая на вопросы корреспондента, какой-нибудь феллах, наверняка ставящий вместо подписи отпечаток большого пальца. Но, разумеется, между образованной верхушкой общества и массой простого народа, знающего язык Корана лишь по немногим заученным в религиозной школе — куттабе — сурам, а современный литературный арабский язык — по передачам последних известий (большая часть радиопередач ведется на разговорном языке), существует огромная разница не только в языке, но и в манере выражать свои мысли. У народа свое красноречие, свой язык. Его истоки — богатейший фольклор, многочисленные предания старых времен о храбрых героях-воинах Абу Зейде аль-Хиляли, Занати-халифе, сказки и истории про Ловкого Хасана, добывающего себе в жены прекрасную принцессу, хитроумного и простоватого Го-ху, благородного разбойника Адхама, который грабил богатых и раздавал добытое бедным, грустные, протяжные народные песни — маввали, пословицы и поговорки. Лишь в последние годы, не выдержав конкуренции радио, стали исчезать профессиональные рассказчики, собиравшие вокруг себя сельскую публику на базарах и в кофейнях.

Одно из основных отличий народного рассказа от прозаических жанров классической арабской литерату-

ры средних веков, а также от просветительской литературы периода нахды¹ конца XIX в. — в конкретности, динамичности сюжета. Речь идет о деяниях героев, их приключениях, проделках. Все элементы повествования «работают» на сюжет, подчинены задаче сделать его как можно более занимательным, способным увлечь слушателей.

В произведениях классической арабской словесности и просветительской литературы сюжет часто низведен до уровня вспомогательного элемента повествования, служит лишь фоном для демонстрации красноречия, нравственной проповеди или изложения общественных и политических взглядов автора.

Юсуф Идрис, проведший детские годы в деревне, воспитывался на устном народном рассказе. Истории, услышанные от отца, были одним из первых впечатлений детства. Поэтому недалеко от истины египетский литературовед Шукри Айяд, когда он говорит об Идрисе: «Рассказы его поражают не только глубиной видения, но и тем, что написаны они, кажется, безо всякого усилия. Словно писатель родился в какой-то удивительной семье рассказчиков и выучился их мастерству тогда же, когда учился разговаривать».

От матери, в жилах которой текла турецко-черкесская кровь, Юсуф унаследовал редкий для египтянина серый цвет глаз. Мать была женщиной властной, суровой и фактически главенствовала в семье, пользуясь покладистым характером и привязанностью мужа, который был намного старше ее. Детей она держала в строгости и наказывала за малейшую провинность. «Поскольку я был первым ее сыном, — вспоминает писатель, — то на мне она училась воспитывать и совершила все ошибки, которые может совершить неграмотная мать по отношению к своему первенцу». Любя своих детей, она не умела выразить эту любовь и ласку заменяла окриком. Идрис считает, что подобного рода материнское воспитание дурным образом повлияло на формирование его характера, развив в нем чувство постоянной виноватости и неуверенности в себе.

Некоторые материнские черты, прежде всего ее

¹ На х да — «пробуждение», «подъем». Термин, которым обозначается начальный период становления египетской национальной культуры.

взгляды на воспитание детей, Идрис придал героине одного из ранних своих рассказов — «Происшествие» («аль-Хадис»). Туфаха — жена провинциального учителя. Она впервые приехала в столицу и, гуляя с мужем по набережной, увидела в лодке на Ниле маленького нарядно одетого мальчика. Туфаха уверена, что мальчик тонет, и готова броситься в воду, чтобы спасти его. Когда же выясняется, что мальчик просто катается на лодке и родители, находящиеся здесь же, на набережной, с детства приучают его к самостоятельности, Туфаха не в силах уразуметь, как может мать разрешить малышу такую забаву, ведь своим детям она запрещает даже близко подходить к воде. Ее материнский инстинкт велит ей прежде всего накормить детишек и уберечь их от опасности. Поэтому за купание в канале им грозит порка.

Уже этот маленький рассказ служит свидетельством той «глубины видения», о которой говорит Шукри Айяд. Забавное происшествие становится для Юсуфа Идриса поводом выявить глубокую разницу не только воспитательных принципов, но и психологии людей, принадлежащих к разным слоям общества.)

Когда Юсуф достиг школьного возраста, его отправили жить к родителям матери: в деревне, где работал в то время отец, школы не было. Семья деда была намного беднее отцовской. Дед вместе со взрослыми сыновьями работал в поле. Отец давал деньги на содержание мальчика, но сумма, очевидно, была небольшая, и, как вспоминает Юсуф Идрис, он ни разу не получил от бабушки даже самой мелкой монеты, пиастра, на карманные расходы.

В доме деда мальчик жил среди взрослых, вечно усталых от работы людей, ложившихся спать с заходом солнца. При свете керосиновой лампы в той же комнате, где спали все члены большой семьи, он вечерами готовил уроки. Учился Юсуф хорошо и окончил начальную школу первым учеником.

В средней школе он учился уже в городе Дамьетте, где родители снимали комнату для него и его младшего брата. Брат был моложе на три года, и двенадцатилетний Юсуф был для него опекуном и наставником.

Мальчик тяжело переживал свою оторванность от семьи в раннем возрасте, чувствовал себя, как он гово-

рит, «сиротой при живых родителях». Видимо, одиночество развило в нем склонность к мечтам. Ему нравилось отдаваться игре воображения. Живя у деда, он ежедневно ходил в школу за четыре километра. «Единственным развлечением моим, — вспоминает Юсуф, — когда я шел в школу ранним утром и возвращался назад к вечеру, было мечтать. Всю дорогу я рисовал в своем воображении, как я нашел сокровища Монте-Кристо, или сделал необыкновенное открытие, или стал правителем всего Египта. При помощи этих удивительных и грандиозных сновидений наяву я пытался уйти от горькой действительности, которая меня окружала... И возможно, эти мечты послужили первыми нитями, из которых соткался драгоценный, сверкающий мир, живущий до сих пор в моей душе, мир, наполненный любовью, которой я был лишен, и справедливостью, в которой я так нуждался, ибо в детстве меня часто наказывали за провинности, которых я не совершал».

Идрис часто говорит о себе как о человеке замкнутом, нелегко вступающем в контакт с людьми. Возможно, это и так, хотя его интервью порой производят впечатление удивительной откровенности. Скорее всего — и это подтверждают свидетельства многих общавшихся с писателем, — его характер неровен, он то бывает откровенен и как-то по-детски непосредствен, то вдруг замыкается в себе, уходит в свою «раковину». Но совершенно ясно, что творчество для него равнозначно полному обнажению своей души перед людьми, раскрытию всех ее тайников.

В годы учения в школе Юсуф пристрастился к чтению. Первое его знакомство с литературой состоялось благодаря книжечкам издававшейся в те годы в Египте серии «Карманная библиотека». Чтение поглощало мальчика целиком. Он вспоминает один случай, когда, возвращаясь домой со станции верхом на осле, так увлекся книгой, что проехал свою деревню. Читал все, что попадалось под руку, — от известных произведений мировой литературы до полицейских романов и приключений Тарзана, и к шестнадцати годам поглотил огромное количество книг, главным образом переводных.

В 30-х годах переводы иностранной литературы в Египте выходили уже регулярно. Ранее, в 20-х годах, на арабский язык были переведены многие произведения

европейской литературы XVIII, XIX и начала XX в. Имена же Мольера, Ламартина, Гюго, Вальтера Скотта, Дюма, Жюль Верна стали хорошо известны читающей публике уже в 80—90-х годах прошлого столетия. Позднее египтяне познакомились с Мопассаном, Толстым, Чеховым, Достоевским. Наряду с классикой с английского и французского языков переводилось множество развлекательной литературы — от книг Конан-Дойля и Мориса Леблана до самых третьесортных приключенческих и полицейских романов. Правда, арабские переводы европейских произведений в большинстве своем не передавали не только стиль, но и содержание оригинала. Часто перевод подменялся вольным пересказом подлинника или даже его египтизацией: героям давались арабские имена и действие переносилось на берега Нила².

Но тот факт, что в конце 30-х годов произведения западной литературы были доступны ученику сельской школы в дешевых серийных изданиях, говорит о налаженности переводческого дела. Поколение Идриса, имея возможность читать произведения западных авторов по-арабски, уже не воспринимало их как нечто совершенно чужеродное. Так к западной культуре, бывшей ранее достоянием аристократии, приобщилась довольно значительная прослойка выходцев из среднего класса, которые, собственно, и определили лицо египетской литературы 40—50-х годов.

Знакомство Юсуфа с классическим наследием арабской литературы ограничилось в те годы образцами, изучавшимися в школе, которые не возбудили его интереса к средневековой словесности.

Именно потому, что в нем с детства развился вкус к живому устному народному рассказу, а также к переводным произведениям, Идриса не привлекало и большинство произведений новой арабской литературы. Исторические романы арабских просветителей Джирджи Зейдана, Фараха Антуна казались ему в сравнении с произведениями Гюго и Дюма лишенными занимательности. По этой же причине не воспринимались и вялые, назидательные «Взгляды» («Назарат») Манфалути, и

² Подробнее об этом см.: А. Долиннина. Очерки истории арабской литературы нового времени. М., 1973.

облеченные в форму старинных макам «Рассказ Исы ибн Хишама» («Хадис Иса ибн Хишам», 1898) Мувайлихи и «Ночи Сатиха» («Лайяли Сатих») Хафеза Ибрагима. В глазах пятнадцатилетнего школьника начала 40-х годов все это была литература старомодная и малоинтересная.

Но были и египетские произведения, вызывавшие восхищение Юсуфа. Наибольшее впечатление произвел на него роман Тауфика аль-Хакима «Возвращение духа». Это и понятно. Книга, сочетававшая высокий патриотический пафос с живыми, окрашенными юмором бытовыми сценами, полностью отвечала вкусам и настроениям молодого Идриса. А художественный ее уровень был таков, что в самом скором времени после выхода в Египте она была переведена на несколько европейских языков.

Из новеллистов Юсуфу нравились Махмуд Тахер Лашин и Яхья Хакки — именно те, кто, как и Тауфик аль-Хаким, достаточно хорошо освоив европейские жанровые формы, умел вложить в них живую душу Египта, юмор его народа.

В те годы мысль писать самому не приходила Юсуфу в голову, хотя ему и случалось сочинять пьесы для школьных постановок. Желание и потребность писать родились позже, уже в бытность Идриса студентом медицинского факультета Каирского университета. Поступить именно на медицинский факультет Юсуфа, по его собственным словам, побудил фильм о жизни и научных открытиях Марии Кюри, который произвел на него огромное впечатление.

В 1945 г. восемнадцатилетний Юсуф поступает в университет и оказывается в самой гуще бурной студенческой жизни тех лет. Университет, созданный в 1908 г. на средства, собранные по всенародной подписке, и вплоть до 1926 г. называвшийся Народным университетом, с самого начала противостоял аль-Азхару как центр светской научной мысли и новой морали. В середине 30-х годов в него были приняты первые девушки. Правда, до наших дней власть шейхов аль-Азхара распространяется и на это учебное заведение, поэтому светский характер преподавания и научных изысканий в нем никогда не принимает форм открытого вызова религии. Но атеизм уже в 30-е годы проник в ряды студенчества,

и многие преподаватели смотрели на это сквозь пальцы. Студенчество было разнородным по составу — и отпрыски высокопоставленных семей, и дети мелких чиновников и деревенских старост. Среди тех, кто тянулся к политике, было много сторонников Вафда и членов его молодежной организации, немало и участников религиозно-националистической ассоциации «братья-мусульмане», входивших как в ее легальные, так и в подпольные, террористические, группы. Находились и такие, кто стоял на марксистских позициях, — члены различных коммунистических кружков или, как их называли, «движений». В этих кружках изучали марксистскую, а также домарксову европейскую социалистическую литературу — Прудона, Сен-Симона, Роберта Оуэна, а из арабских популяризаторов социалистических взглядов — Шибли Шмайиля и Саламу Мусу. В 40-е годы одна из коммунистических организаций, Египетское движение за национальное освобождение, сумела опубликовать в разных издательствах серию так называемых зеленых книжек — точные переводы на арабский язык некоторых важнейших произведений классиков марксизма-ленинизма. Они сыграли большую роль в политическом образовании египетских коммунистов из разных организаций.

Немалая часть студенчества политикой не интересовалась, предпочитая кто спорт, кто развлечения. Между приверженцами различных политических направлений то и дело вспыхивали споры и конфликты. Митинговали без конца. Но общим для всех «политиков» являлось презрение к студентам «спортсменам» и «гулякам», как они их именовали, а объединяла их ненависть к англичанам, которые продолжали оккупировать Египет, сохраняя свои базы в зоне Суэцкого канала. Происходивший в стране процесс поляризации политических сил сдерживался до времени общими задачами антиколониальной борьбы и борьбы против реакционных правительств, сотрудничавших с оккупантами. Поэтому, когда в 1946 г. был создан Комитет рабочих и учащихся, призванный возглавить антиимпериалистическое движение народа, в него вошли наряду с представителями марксистских групп левые вафдисты и «братья-мусульмане». Просуществовав с февраля по июнь 1946 г., комитет был разгромлен правительством

Сидки-паши. Но накал патриотических чувств непрерывно нарастал и привел в 1950 г. к развертыванию вооруженной борьбы против оккупационных войск. На пожертвования населения формировались отряды добровольцев, преимущественно из учащейся молодежи и студенчества, которые отправлялись в зону канала для ведения партизанских действий против англичан. И там люди, непримиримо относившиеся к политическим взглядам друг друга, сражались плечом к плечу.

Студент медицинского факультета Юсуф Идрис отнюдь не стоял в стороне от общественной жизни и борьбы. Он являлся членом одного из марксистских кружков и в 1946 г. входил в состав Комитета рабочих и учащихся. В 1951 г. Идрис был избран секретарем исполнительного комитета Каирского университета по вооруженной борьбе. Ему поручили сбор средств для приобретения оружия и организацию лагерей для подготовки добровольцев. Приходилось напрягать все силы, чтобы сочетать эту работу с занятиями. Не раз Юсуфу грозило исключение из университета. Его дело рассматривал дисциплинарный совет. Тем не менее Юсуф успешно сдавал все экзамены, и это спасало его от исключения.

Неверно было бы думать, что факт участия Идриса в марксистском кружке решающим образом определял его политические взгляды той поры. Как и у большинства молодых египтян, его воззрения прежде всего определяла идея национальной независимости. Все надежды на разумное и справедливое устройство жизни у него связывались с получением независимости. Что же до марксистской теории и ее практического применения, то по этим вопросам в среде египетских коммунистов существовали разногласия. Марксистские организации не имели ни общей программы, ни единства взглядов. Они так и не объединились в партию.

Политика и общественная деятельность были не единственным увлечением Идриса. В университете он впервые почувствовал вкус к литературному творчеству. На медицинском факультете в те времена существовал литературный кружок, среди членов которого были люди, получившие впоследствии широкую известность как литераторы. Видную роль в нем, в частности, играл Салах Хафез, ныне известный журналист. О том, насколько

ко авторитетным было его имя, можно судить хотя бы по тому, что в 1956 г., когда уже многие считали Идриса самым талантливым египетским новеллистом, издательство «Дар аль-Фикр» («Мысль») выпустило сборник «Египетских рассказов», представив его как книгу «рассказов Салаха Хафеза и его друзей». Кроме Хафеза и Идриса в сборнике участвовали Абдаррахман аш-Шаркави, Абдаррахман аль-Хамиси, Ибрагим Абд аль-Халим и Ахмед Рушди Салех, а также учившийся с Идрисом и Салахом Хафезом, но курсом ниже, Мустафа Махмуд, т. е. те, кого прогрессивная египетская критика называла «новыми реалистами» и кто провозгласил своим творческим кредо «искусство на службу обществу».

Впоследствии жизнь далеко развела трех студентов-медиков, несмотря на то что главным для них призванием стала литература. Салах Хафез, проведя долгие годы в тюрьме, сохранил тем не менее убеждения молодости и веру в человека. В своих немногочисленных рассказах он с неизменным оптимизмом изображает подмеченные им признаки обновления жизни, пусть небольшие, но несомненные сдвиги в сознании людей. Мустафа Махмуд, талантливый прозаик, обладающий ясным и гибким стилем, начав, как и все «новые реалисты», с рассказов о бедняках, в поте лица зарабатывающих свой хлеб, позднее переключился на жанр фантастического с налетом мистики романа, а также на «научное» толкование Корана. В своей книге «Коран» он, используя медицинские познания и литературное дарование, доказывает нематериальность мира, а в выступлениях по телевидению в программе «Наука и вера» разъясняет слушателям, что все сущее на земле, от букашки до человека, сотворено Аллахом.

Но тогда, на рубеже середины века, все они лишь начинали свой путь в жизни и литературе и были близки друг другу идейно и творчески. Увлечшись под влиянием друзей литературой, Идрис, как он говорит, «открыл для себя целый новый мир, имя которому — искусство». Он решил попробовать свои силы в рассказе и... заслужил горячие похвалы друзей. Это вдохновило его на новые попытки.

Первый рассказ Идриса, который увидел свет в журнале «Роз аль-Юсуф» 4 апреля 1950 г., называется

«Проклятие горы» («Ля'нат аль-джабаль»). В марте 1977 г. его отыскала редакция каирского журнала «Аль-Хильяль» и опубликовала в номере, специально посвященном новелле. Этот рассказ несет на себе печать ученичества. Но уже следующие произведения, публиковавшиеся в журналах «Кысас ли-ль-джамми'» («Рассказы для всех»), «Аль-Кятиб» («Писатель»), «Аль-Малаин» («Миллионы») и других изданиях демократического направления, были отмечены критикой как свидетельство рождения нового таланта. Очень скоро, еще до выхода в свет в 1954 г. первого сборника идрисовских новелл, о нем заговорили как об основателе новой школы в египетской новеллистике. Популярный общественно-политический еженедельник «Роз аль-Юсуф», основанный в 1925 г. известной актрисой Фатимой (по сцене — Розой) аль-Юсуф и принадлежавший вплоть до национализации в 1960 г. ее сыну — писателю Ихсану Абд аль-Куддусу, предложил Идрису завести своей литературной страницей.

В чем секрет столь быстрого и широкого признания? Очевидно, в том, что уже первые рассказы Идриса оказались не только зрелыми, но и новаторскими для египетской литературы произведениями. Например, в рассказе «Самые дешевые ночи» («Архас лайяли»), давшем впоследствии наименование сборнику, новый взгляд на мир и на человека выражен средствами, доселе египетской литературе неизвестными.

Сюжет рассказа не нов и, возможно, даже не принадлежит Идрису. Это один из тех сюжетов, которые, что называется, «носятся в воздухе». Примерно в те же годы он разрабатывается в новеллистике итальянского неореализма — естественно, в своем национальном преломлении. Идрис же использует его для отображения египетской действительности и египетского народного характера.

Крестьянину Абд аль-Кериму некуда податься вечером. Он не может даже посидеть в кофейне, послушать разговоры, так как ему нечем заплатить за чашечку кофе. Вообще лишний пиастр бывает у него очень и очень редко. Поэтому один путь Абд аль-Кериму — домой, к жене, которая доставит ему бесплатное и всегда доступное удовольствие. А в положенный срок появится на свет очередной, седьмой, ребенок — вот тот заколдован-

ный круг, из которого Абд аль-Керим не видит никакого выхода.

И это проблема не одного Абд аль-Керима. По улицам деревеньки носятся толпы ребятишек. «Абд аль-Керима душит ярость. Он выливает поток брани на эту проклятую деревню, наплодившую столько ребятни. Спрашивается, из какого инкубатора они взялись, ведь их больше, чем волос на голове. Успокаивая самого себя, Абд аль-Керим думает о том, что завтра их станет уже меньше: одни умрут от голода, других не замедлит прикончить холера».

Жестокие мысли? Да. Но они — плод столь же жестокой действительности. И приходят в голову человеку, до крайности раздраженному, злящемуся прежде всего на самого себя, на свою «низость», на то, что не сумел отказаться от стакана крепчайшего чая, которым угостил его деревенский сторож Тантави. Ругательства сыплются из уст Абд аль-Керима и на голову Тантави, который «наверняка уже завалился на лавку в своей караулке и уснул». А у Абд аль-Керима сна ни в одном глазу. Вот он и бродит по ночной деревне, обуреваемый «крамольными» желаниями выкурить трубку наргиле, выпить кофе, отправиться на свадьбу в соседнюю деревню, и с тоской констатирует, что все это ему недоступно, поскольку он «чище вымытого блюда». В мире, в котором живет Абд аль-Керим, своя шкала ценностей. В нем стакан чаю — слишком большая роскошь, и отказаться от него немисливо, но он может стать источником драмы.

Передавая душевные терзания Абд аль-Керима, Идрис прибегает к внутреннему монологу героя, раскрывающему его душевный мир «изнутри». Это было новшеством для египетской прозы, в которой довольно четко различалась «речь повествователя» и монолог или диалог героев. Надо отдать должное Идрису: он сумел не только использовать все возможности внутреннего монолога, но и органически, «без швов» ввести его в текст. Это легко проследить в отрывке, в котором речь повествователя постепенно переходит во внутренний монолог Абд аль-Керима:

Дойдя до середины пустыря, Абд аль-Керим остановился. Остановиться подсказал ему разум, ибо, послушайся он своих ног и пойди дальше, через несколько шагов он оказался бы дома. А там

ему ничего не оставалось бы делать, как тихонько пробраться на свое место и лечь спать. Сна же у него не было ни в одном глазу, и голова была ясной, как колодезная вода, как чистый, прозрачный мед. Он готов был бодрствовать хоть до зари.

А причиной всему — его собственная низость, и соблазнительная чернота чая в стакане, и подлость Тантави, его ехидная усмешка, его приглашение, от которого Абд аль-Керим и не подумал отказаться.

Нет сна, да и только!

А вся деревня — вот свиньи! — давно уже завалилась спать, предоставив проклятой ребятне полную свободу играть на ночных улицах. Что делать? Куда деваться?!

Таким взаимопроникновением усиливается эмоциональный накал всего текста. Читатель ощущает глубинную раздражения Абд аль-Керима, безвыходность его положения.

В египетской новеллистике это, пожалуй, первый полнокровный и многогранный художественный образ крестьянина — не идеализированный и не окутанный мистической дымкой непознаваемости! Абд аль-Керим — живой человек, наделенный всеми естественными человеческими чувствами и трезвым умом.

По окончании университета Идриса назначают врачом-интерном в старейшую каирскую государственную больницу Каср аль-Айни. Он проходит стажировку в хирургическом отделении, выполняя операции всевозрастающей сложности. Именно там, в операционной, 23 июля 1952 г. он узнает о выступлении армии и об отречении короля Фарука. Эта весть наполняет его ликованием.

Наряду с медицинской практикой Идрис отдает много времени литературной деятельности, продолжая руководить литературной страницей в «Роз аль-Юсуф». Эти годы — время его активного участия в движении сторонников мира, возникшем в Египте в 1950 г. В 1953 г. в качестве секретаря египетской делегации он едет в Вену на конгресс сторонников мира. После окончания конгресса посещает Венгрию, Чехословакию и ГДР. Это была его первая поездка в Европу. Вернувшись в Каир, Юсуф находит свое место в Каср аль-Айни занятым и вынужден устроиться на работу в отдел здравоохранения каирского муниципалитета.

Жизнь напряженная. И все же Идрису удастся сочетать работу инспектора здравоохранения с общественной деятельностью и с занятиями литературой. В моло-

дые годы ему писалось легко, писать было удовольствием. Сюжеты словно сами собой рождались в голове и с такой же легкостью отливались в строчки. Забегав в редакцию «Роз аль-Юсуф» — тогда это был лабиринт тесных, полутемных клетушек, — он присаживался у краешка стола и быстро исписывал листок за листком, тут же относя их в наборную. Иногда начало рассказа уже набиралось, а сам автор еще не знал конца. Юсуф ставил даже своеобразные рекорды. Так, маленький рассказ «Взгляд» («Назра») был написан им меньше чем за полчаса.

Иногда материалом для рассказа служили внезапная ассоциация с виденным, неожиданно мелькнувшая мысль. Однажды, проезжая на автобусе мимо здания мухафазы (губернского управления), он вдруг подумал, что умалишенные, прежде чем попасть в больницу, обязательно должны пройти через мухафазу и получить там разрешение на госпитализацию. Так взгляд на мухафазу вызвал мысль о сумасшедших. Потом ему представился деревенский полицейский, которому очень хочется попасть в Каир. Его мечта наконец сбывается: ему поручено сопровождать в столицу сумасшедшую женщину из их деревни. «Я загорелся этой мыслью, — вспоминает Идрис, — и, приехав домой, сразу же сел писать. В процессе работы сами собой отрабатывались диалоги, складывался сюжет, вырисовывались образы. Я писал и наслаждался тем, что открываю неизвестное».

Так возникает рассказ «Поголял» («Мишвар») — история о том, как осуществилась заветная мечта полицейского Шабрауи: он наконец попал в Каир, и одновременно история нравственного прозрения человека, никогда серьезно над жизнью не задумывавшегося. Во время скитаний с сумасшедшей Зубейдой по Каиру в Шабрауи открываются такие черты характера, которых и сам он никогда в себе не подозревал. Он, например, не может вместе с другими пассажирами вагона смеяться над выходками Зубейды, пытающейся скинуть с себя платье. Что-то заставляет его оберегать стыдливость помешанной. Он сдерживается, когда Зубейда выкидывает в окно вагона его тарбуш (феску), «который он носил не снимая с того самого дня, как поступил на службу».

Стыд перед людьми и ярость против Зубейды возрастают по мере того, как Шабрауи ведет ее по людным каирским улицам, а она выкрикивает во все горло проклятия в адрес старосты их деревни. Он чуть не плачет от отчаяния, когда из-за волокиты служащих мухафазы ему приходится ночевать с Зубейдой у дверей мечети святой Зейнаб. Нервы его несколько успокаиваются, когда Зубейда засыпает. Тут он впервые рассматривает лицо помешанной и находит, что «во сне она ничем не отличается от нормальных людей».

Писатель внимательно прослеживает все перемены в настроении Шабрауи, переходы от раздражения и ярости к заботливому сочувствию и от сочувствия опять к отчаянию и злобе, когда на пути устройства Зубейды в больницу встают все новые препятствия.

«В нем возникло сильное желание убить Зубейду, убить всех докторов, потом сойти с ума самому, лишь бы только покончить со всем этим». Доведенный до крайности Шабрауи ударяет Зубейду по лицу и тут же мучительно чувствует свою вину. «Когда на Зубейду надели смирительную рубашу, он вдруг ясно осознал, что она — сумасшедшая и сама не понимает, что творит. Потом вспомнил, что все это время она не ела и не пила, и даже перед отъездом из деревни ее не покормили. Глядя, как она сходит вниз по лестнице с низко опущенной головой, корчась в своей рубаше, он вдруг почувствовал в душе страшную жалость».

Казалось, он должен испытать облегчение, избавившись наконец от тяжелой ответственности, но Шабрауи чувствует себя как «зачумленный». Он уже и не помышляет об удовольствиях Каира. «Из мухафазы Шабрауи отправился прямо на вокзал, чувствуя, что сыт по горло и Каиром, и всем на свете. Время от времени он поглядывал на свою ладонь, которой ударил Зубейду, и содрогался от стыда, какого не испытывал никогда в жизни».

Какой многогранной оказывается душевная организация заурядного, ничем вроде бы не примечательного деревенского полицейского! Какая сложная гамма чувств и настроений! И ни одному египетскому писателю до Идриса не удалось разглядеть этого душевного богатства, не удалось так глубоко заглянуть в его человеческую сущность. А Идрис делает это легко и есте-

ственно: ведь он отлично знает этого Шабрауи — подобных ему он не раз встречал в маленьких провинциальных городках и деревнях Дельты — и может рассказать о его чувствах и переживаниях, как о своих собственных. Мастерства рассказчика ему не занимать — он наделен им от природы.

Характерно, что у Идриса практически не было периода ученичества: уже в первых рассказах он проявил себя незаурядным мастером. Недаром из многих молодых новеллистов, почти сверстников Идриса, и читающая публика, и критика сразу выделили именно его, почувствовав особую глубину его таланта.

Было, несомненно, свое преимущество в том, что Юсуф не получил арабского филологического образования. Над ним не тяготели классические образцы и устоявшиеся литературные нормы. Он принес в художественную словесность свой мир и свою среду с ее психологией, бытом, отношениями и проблемами. Это была та почва, на которой он чувствовал себя твердо и уверенно. Она питала его талант темами и образами, определила своеобразие его стиля и языка.

Но было бы, конечно, неверно говорить, что Идрис никогда и ни у кого не учился литературному мастерству, не стремился развить то, что было дано ему природой. Приобщившись к творчеству, он стал иначе подходить и к литературе вообще. От жадного, неразборчивого поглощения всех видов книжной продукции перешел к продуманному, систематическому чтению. Принялся прежде всего за Мопассана, Чехова и Горького. Почувствовал очень близкой для себя русскую литературу, особенно Достоевского, Толстого и Чехова. Затем взялся за изучение английской, американской, французской классики.

Ко времени начала своей писательской деятельности Идрис имел, и весьма определенное, мнение относительно современной арабской и египетской литературы. Он считал, что рассказы, которые пишутся арабскими авторами, за редким исключением, не достигают должного художественного уровня и не представляют надлежащим образом национальную литературу. Подобно большинству своих литературных сверстников, Идрис считал, что писать рассказы следует не так. Это «не так» охватывало практически все аспекты литературы —

от ее тематики, художественного метода, общественной роли до языка и стиля. «Не так» выражало идейно-эстетическую оппозицию молодежи по отношению к «официальной литературе», представляемой «живыми классиками» и университетскими профессорами-схоластами, боявшимися живого дыхания современности. Как вспоминает известный драматург Альфред Фараг (род. в 1929 г.), учившийся в те годы на филологическом факультете Александрийского университета, студенты бунтовали против методов преподавания арабской литературы и ее истории, против канонизации эстетических норм, унаследованных от Мутанабби, Баруди, Шауки, Хафеза Ибрагима. «И этот литературный бунт был формой выражения общественно-политического бунтарства».

«САМЫЕ ДЕШЕВЫЕ НОЧИ»

Несмотря на опасность, люди зажгли фонари, и ночь осветилась. А они уже истосковались по свету.

Ю. Идрис.
Верблюжья кавалерия

[Первый сборник Юсуфа Идриса, объединивший двадцать один рассказ, вышел в августе 1954 г. В большинстве своем это короткие сценки, живые наблюдения над действительностью или незамысловатые житейские истории. Материалом для них послужили впечатления детства и юности, проведенных в деревне и в провинциальных городах Дельты — Дамьетте, Мансуре и Танте, где Идрис учился в средней школе.]

С деревней Идрис был связан и все молодые годы. Учась в университете, он регулярно возвращался туда на каникулы. Там жили его родные — горячо любимый отец, суровая, своенравная, но также любимая мать, братья, сестры, многочисленная родня. В деревне все знают друг друга и всё знают друг о друге. Каждый имеет свою репутацию — кто весельчака, кто бирюка, кто проныры, первым узнающего все новости, кто мастера на все руки, кто вздорного и несолидного человека. Со многими связаны истории — то забавные, то страшные или печальные.

Мир небольших провинциальных городков был уже иной, непонятный для жителей деревни, которые даже говорят совсем иначе, чем «горожане». Мир этот, в свою очередь, отделялся непроходимой пропастью от столицы — Каира.

[Обширный материал дала Идрису-новеллисту его медицинская практика в больнице Каср аль-Айни, общение с десятками и сотнями людей, которые приходили к нему за исцелением и с готовностью посвящали его во все свои дела и невзгоды. Больница познакомила пи-

сателя со множеством судеб, характеров. Любопытный материал для исследования человеческой психологии являли собой также его коллеги-врачи.

Что же выбирает Идрис из всего этого богатства впечатлений, наблюдений, встреч, бесед, знакомств?

Больше всего его привлекают истории самые незамысловатые, будничные, ничем на первый взгляд не примечательные. Ни смертей, ни убийств, ни душераздирающих драм. Он рисует жизнь людей и поэтому выбирает обстоятельства наиболее типичные, составляющие повседневное содержание жизни.

Один из вечеров в жизни крестьянина Абд аль-Керима («Самые дешевые ночи»), одна из обычных сцен в приемном покое больницы («В Асьют» — «Аля Асьют»), случайная встреча в поезде со старым учителем («Свидетельство» — «аш-Шахада»), компания завсегдаев, собравшаяся в сельской придорожной кофейне («Пари» — «ар-Рихан»), первая поездка провинциала в Каир («Происшествие»), вечерний отдых крестьян («Вечером» — «Фи-ль-лейл») — все это обыденность, внешне лишенная драматизма, часто даже забавная, почти анекдотическая.

Тем не менее каждый рассказанный случай обретает глубокий смысл, становится выражением каких-то существенных сторон бытия, его коренных проблем. Дело в том, что в среде, которую изображает Идрис, существует, как это было уже сказано в отношении рассказа «Самые дешевые ночи», своя шкала ценностей, свои критерии важного и неважного, значительного и незначительного. Здесь приобретают важность такие вещи и обстоятельства, которые в другой социальной среде просто не привлекли бы к себе ничего внимания.

Вот, например, телефон. Для кого-то телефон — привычный, не таящий в себе ничего загадочного предмет. Но для Барей, героя рассказа «Мечта» («аль-Умнийя»), телефон — таинственный магнит, притягивающий его с неотразимой силой. Когда наступает наконец момент, которого Барей так долго ждал (он остается один в комнате, где стоит телефон), парню кажется, что «на всем свете их лишь двое — он и телефон». Свидание с телефоном вызывает в душе Барей множество разных чувств, мыслей, даже воспоминаний детства. Аппарат представляется ему живым существом, он находит в нем

сходство с некоторыми односельчанами. Барей гладит черную коробку, ощупывает провод, пробует на вес трубку. Разноголосица звуков, живущая в трубке, для него — открытие нового мира. Барей невероятно горд тем, что он тоже может сказать в трубку свое слово. Но когда голос из трубки отвечает ему, парню от растерянности ничего не приходит на ум, кроме ругательства.

Незначительное событие? Да. Но только не для Барей, впервые прикоснувшегося к непостижимому для него миру техники.

Маленькая девочка-служанка переходит улицу, неся на голове тяжелый противень с пирожками. Ну и что? Такие сцены можно увидеть в Каире на каждом шагу. И лишь один взгляд, брошенный ею на детей, играющих в мяч, говорит о том, что у девочки нет детства, что у нее отнято право быть ребенком.

Стакан чаю, телефон, игра в мяч — отношение к этим простым вещам раскрывает социальную психологию людей, ее обусловленность средой, жизнью, которую они ведут.

В египетской новеллистике — как просветительского реализма 20-х годов, так и «новых реалистов» 50-х — было традицией, изображая тяжелую участь народа, живописать страдания, смерти, убийства, самоубийства и другие драматические ситуации, чтобы поразить воображение читателя безысходностью духовных и физических мук, выпадающих на долю «маленького человека». Юсуф Идрис сумел показать драматизм жизни совершенно с иной стороны. Подлинный драматизм он видит в самой убогости повседневного существования простых людей, когда стакан чаю — непозволительная роскошь, когда так просто воспринимается смерть ребенка, когда дети не видят детства.

Обо всем этом он рассказывает без назидательности, без внешнего пафоса, с тонким чувством меры. Но в его сдержанности заключена большая сила эмоционального воздействия.

Существует несомненное сходство между стилем некоторых ранних рассказов Идриса и ранними рассказами Чехова. Египетская критика неоднократно называла Идриса писателем, родственником Чехову. Сам он, категорически отрицая всякую подражательность своего творчества, признает, однако, наличие «чеховского зву-

чания» в ряде своих ранних рассказов. Действительно, такие рассказы, как «В Асьют», «Похороны» («аль-Матам»), вызывают ассоциации со «Злоумышленником», с «Канителью». Но только ассоциации. Ни сюжетных, ни образных заимствований в них нет, и сразу даже трудно ответить на вопрос, в чем же заключается сходство. По сравнению с произведениями 20-х годов, с творчеством Махмуда Тахера Лашина, например, использовавшего и ситуацию, и образ чеховского «Хамелеона» в рассказе «Постовой Багдади», здесь имеет место новый, более высокий тип влияния развитой литературы на менее развитую. Известно, что Чехов легко находил сюжеты для своих рассказов. Он говорил, что может написать рассказ об обыкновенной пепельнице. Идрис также черпает пищу для вдохновения в обыденности и делает героем рассказа, например, телефон. Цельность мироощущения в те годы — качество, которое Идрис утрачивает позже, — позволяет ему видеть в каждом мелком явлении частицу целого, и это придает маленькому рассказу емкость широкого художественного полотна.)

Сходна и жизненная позиция писателей, их отношение к своим героям. Идрис, продолжая демократическую линию, которая наметилась в творчестве Лашина и Хакки, не смотрит на своих героев сверху вниз и не отделен от них глубокой пропастью социального происхождения — он стоит вровень с ними и относится к ним как к равным. Это позволяет ему разглядеть многое из того, что оставалось скрытым от глаз предшественников. Это же уберегает его от сентиментальности. Как и Чехову, Идрису дано почувствовать ту меру смешного и грустного, которая присутствует во всех жизненных обстоятельствах.)

В небольшой сценке «В Асьют» изображен некий бедняга, пришедший в больницу лечить ногу. Врач, осмотревший больного в приемном покое, направляет его в хирургию. Но спустя неделю снова видит асьютца перед собой. Оказывается, из хирургии его направили в кишечное отделение, оттуда в венерическое, затем в кожное, и вот круг замкнулся — он снова очутился в приемном покое. Неделю он спит на тротуаре перед больницей. Нога его, обмотанная чем попало, распухла и стала похожа на бревно. Он уже не хочет лечиться, он хочет лишь попасть домой, в Асьют.

[В рассказе говорится только об одном больном, но читателю нетрудно представить сотни таких же, как этот асьютец, людей, которые осаждают здание больницы, подолгу ждут приема, спят на тротуаре, а врачи, уже привыкшие к бесконечным очередям, не имея возможности всех разместить, всем помочь, раздраженно отмахиваются от несчастных. Общая атмосфера больницы возникает из деталей: из тона, каким врач разговаривает с больным, из фигуры санитаря, стоящего наготове у дверей, чтобы поживей выпроваживать пациентов. Раздражение врача вызвано не только глупостью и непонятливостью бедняги-асьютца, но и сознанием собственного бессилия. Грустный юмор этого рассказа очень близок чеховскому — жизнь такова, что не знаешь, смеяться или плакать.]

Еще один чеховский по настроению рассказ — «Похороны». На пороге мечети торгуются шейх Мухаммед и гробовщик Абуль Митвалли. Их связывают постоянные деловые отношения: гробовщик приносит шейху преставившихся младенцев, чтобы тот помолился за упокой их души. Существует определенная «поштучная» такса. Пользуясь подслеповатостью и забывчивостью шейха, гробовщик бессовестно обманывает его на одного младенца, то бишь на пиастр.

Перипетии их мелочного торга вызывают улыбку. Но тут же на лавке лежит сверток, принесенный гробовщиком, — завернутый в старенькое одеяло маленький покойник. Ни тот, ни другой не обращают на него ни малейшего внимания, их мысли заняты тем, как бы полвечее обжулить друг друга.

Но это не признак душевной черствости стариков, а всего лишь свидетельство того, как много значит для них каждый пиастр. «Ты же знаешь, Митвалли, — убеждает гробовщика шейх Мухаммед, — почему сегодня фунт помидоров, а бамии¹... и того дороже. И ни тебе свадеб, ни похорон. Тоска просто. А вчера пришлось старухе аспирин купить...»

Покупка аспирина — непомерный расход, вот они и торгуются, ибо для них отпевание и похороны стариков и младенцев — такой же источник заработка, как и всякий другой. >

¹ Б а м и я — огородное растение.

Их препиравательства происходят на фоне многочисленной толпы, заполняющей площадь перед мечетью, под аккомпанемент выкриков бродячих торговцев всякой снедью, ссор, вспыхивающих тут и там между продавцами и покупателями, бормотания поминальных молитв. Будучи неотделимой от этого общего фона будничной жизни, сцена торга приобретает уже иные масштабы. Создается впечатление, что художник, выбрав из множества разыгрывающихся вокруг сцен одну, приблизил ее к читателю, показал через увеличительное стекло. Но он мог бы выбрать и другую, аналогичную, и еще сколько угодно подобных сценок.

Смысл этого рассказа близок той чеховской мысли, которая выражена в словах Ивана Ивановича Чимша-Гималайского в рассказе «Крыжовник»: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания...»

Внутреннее сходство произведений Идриса с чеховскими с течением времени исчезает. Позже, когда Идрис обратится к драматургии, попытавшись поставить в пьесах важные и серьезные общественные проблемы, особенно явственно обнаружится огромная разница в восприятии русской действительности Чеховым в годы перед первой русской революцией и египетской реальности Идрисом через полтора десятилетия после революции 1952 г. Грустное, но и проникнутое светлыми ожиданиями настроение последних чеховских произведений ничем не напоминает лихорадочно-возбужденной, исполненной безнадежности атмосферы «Фарфуров» («аль-Фарафир») и «Земной комедии» Идриса. }

{С годами на первый план среди любимых авторов Идриса все более выдвигается Достоевский. Идрис преклоняется перед его величием и ставит его в один ряд с Шекспиром, говоря, что если Шекспир великолепно изображает сильные человеческие натуры в минуты их слабости, то Достоевский столь же великолепно изображает маленьких, слабых людей в те моменты, когда они бывают сильными. }

Несмотря на то что в годы, когда писались составляющие сборник рассказы, Идрис активно участвовал в политической жизни, конкретные события в них почти не нашли отражения. Очевидно, требовалось какое-то время, чтобы непосредственные впечатления отстоялись, вызрели и могли трансформироваться в художественные образы.

{Больше всего и в первую очередь писателя интересуют люди, многообразие человеческих характеров и типов. Персонажи, рассматриваемые в конкретных, рожденных спецификой египетской жизни ситуациях, с одной стороны, очень индивидуальны, по-человечески неповторимы, а с другой — благодаря своей четкой социальной обозначенности нередко вбирают в себя типические черты целого класса.

Например, в рассказе «Вечером» именно умение нарисовать человеческую сущность в ее обусловленности общественной средой, подойти к социальной проблематике через психологию персонажей и обеспечило творческую удачу Идриса.

Крестьяне во время вечернего отдыха собираются в импровизированной кофейне, представляющей собой небольшую площадку, стесненную со всех сторон приземистыми бурыми домишками. «В середине площадки яма, в ней — огонь, на огне — большой чайник». Владелец его готовит собравшимся чай и кофе, набивает табаком длинную трубку.

Все обессилели после изнурительного трудового дня. В глазах крестьян «ночь хороша не своей тишиной и звездами, а тем, что не надо работать, можно посидеть и отдохнуть, можно побеседовать. Вот так, отдыхая и беседуя, они чувствуют себя людьми, такими же, как и все другие люди». Но беседа не клеится, глаза слипаются, одолевает зевота. Все с нетерпением ждут, когда же придет Ауф, известный всей деревне балагур, которого

природа щедро наделила юмором, талантом комика и рассказчика.

Ауф — человек бывалый, объездил весь Египет, «видел кино, ходил в музеи, перепробовал много всяких профессий, жил в Каире, познакомился с александрийскими бомбоубежищами в дни воздушных налетов, выучил „хау а ю“, когда служил в английской армии».

Один вид Ауфа вызывает улыбки на лицах. Когда же он здоровается с сидящими у огня, с превеликим почтением пожимая руку каждому, улыбки переходят в смех. А первое слово, которое Ауф произносит, хитро подмигивая глазом, заставляет многих хохотать до упаду.

Очень подробно описывает Идрис смеющихся крестьян, снова и снова отмечая на протяжении рассказа эту готовность смеяться, желание насытиться смехом, насмеяться «про запас». И чем громче звучит хриплый хохот усталых людей, тем острее ощущение убогой сиротности их жизни, задавленной бесконечным тяжким трудом.

Смех — величайшая драгоценность, и крестьяне любят Ауфа за то, что он дарит ее им. Никому не придет в голову обидеться, если Ауф изберет его объектом своих шуток. Все наперебой угощают Ауфа чаем, все рады почувствовать себя щедрыми.

Но чутье художника не позволяет Идрису нарушить меру. Его герои — крестьяне, полунищие, и их щедрость точно соответствует содержанию их кошельков. Поэтому, когда выясняется, что Ауф вышел из дому вовсе не с целью развлечь приятелей, а в поисках денег, чтобы оплатить меру кукурузы, ни у кого не хватает мужества поддаться доброму намерению (хотя многие его испытывают) и достать из потертого кошелька несколько монет. «Намерения у них были добрые, но руки короткие, очень короткие».

Идрис не дает индивидуальных характеристик крестьян, сидящих у огня. Они представляют собой как бы собирательный образ деревни. Зато он отводит много места центральной фигуре — Ауфу. Чтобы сделать ее как можно более выразительной, Идрис прибегает к помощи всех имеющихся в его арсенале художественных средств. Он описывает ужимки Ауфа, его забавные телодвижения, «глубокомысленное» выражение его лица, предвещающее очередную шутку. И тут же, в параллель

к внешнему комикованию, раскрывает грустные мысли своего героя об оставшейся дома голодной жене и о мере кукурузы, за которую нечем заплатить. Ауф — истинный артист, паяц, смешавший публику в то время, когда у самого на душе скребут кошки. Он дарит зрителям смех, и наградой ему служит сознание своей власти над ними. Это заставляет Ауфа даже на некоторое время забыть собственные беды. Что же до шуток и историй, которыми пересыпана речь Ауфа, то их примитивность — еще одно средство лепки образов и самого «артиста» и его слушателей, показатель узости крестьянского мирка. Все истории они слышали уже много раз, но в устах Ауфа каждое слово, сопровождаемое выразительным жестом и игрой лица, приобретает прелесть новизны.

Образ народного «артиста», шутника, смеющегося надо всем и вся — «над людьми, над собой, над жизнью», не унывающего ни при каких обстоятельствах, положил начало целому ряду аналогичных образов в последующем творчестве Идриса. В Ауфе Идрис увидел носителя наиболее характерных качеств египетского крестьянина — природного ума, юмора, душевной стойкости. Многие черты Ауфа возродятся потом в образе шейха Али («Манна небесная» — «Таблия мин ас-сама»). Повторится и мысль о неопенимой роли шутики, смеха в жизни людей, особенно в тяжелой жизни крестьян. Ауф — начало линии, ведущей к образу Фарфура (пьеса «Фарфуры»), одному из самых значительных созданий Идриса. Но в пьесе, как мы увидим, этот образ наполнится совершенно иным смыслом.)

В своих ранних рассказах Идрис не любит писать о людях, злых от природы. Наоборот, его герои, как правило, добры, душевно открыты друг другу. Их неблагоприятные поступки вызваны условиями жестокого бытия, а также моральными нормами, принятыми в данной среде. Учитель химии Хифни-эфенди («Свидетельство») вечно бранит учеников и даже бьет их линейкой, надоедает всем жалобами на обвесившего его мясника и на жену, которая не желает жить вместе с ним в Дамьете. Но его ученики чувствуют скрывающуюся за этим душевную доброту и по-своему любят учителя, хотя это и не мешает им привязывать бумажный хвост к его пиджаку.

Абд аль-Керим («Самые дешевые ночи») злобно ругает ребятишек, попадающих ему на деревенской улице, но делает это под влиянием мыслей о собственных шести голодных ртах.

Полицейский Шабрауи («Погулял») в сердцах дает пощечину сумасшедшей Зубейде, но он же и по-человечески жалеет ее.

Туфаха («Происшествие») бьет своих детишек за купание в канале, но ею движет страх, опасение за их жизнь.

В сборнике нет рассказов, рисующих картины явной несправедливости, открытого произвола. Единственный рассказ такого рода — «Верблюжья кавалерия» («аль-Хаджана»). Но и тут, описывая настоящий режим террора, установленный в небольшой деревеньке отрядом солдат-нубийцев, Идрис избегает прямых обличений. Для этого он ведет повествование не как очевидец, а постоянно ссылаясь на свидетельства других, самих крестьян. «Рассказывали, что...», «говорили...», «передавали...» — эти слова встречаются в тексте на каждом шагу. Даже повествуя от третьего лица, автор то и дело как бы заставляет говорить участников событий, имитирует их интонацию, употребляет их лексику, смотрит на все происходящее их глазами. }

В базарный день стала известна еще одна новость, вызвавшая большое возмущение. Ночью избили Мурси Абу Исмаина. Правда, этот Мурси не владел ни киратом земли и не арендовал ни клочка. Он был человеком особым — разбойничал по ночам, убивал, грабил. За ним водились такие дела, что и ребенок поседел бы, услышь он о них. Однако в деревне он жил как положено, а вежливость его в обращении с людьми нередко ставили в пример. Он навешал больных, приходил выразить соболезнование родным умерших, помогал слабым, мстил за обиженных, был в курсе всех деревенских дел. Деревня гордилась им и считала его своим героем. Рассказывали, что он разгибал подкову, ломал руками гвозди, мог один взвалить на спину верблюда мешок хлопка. Люди не опасались его и спокойно оставляли в поле свои плуги и скотину... И такого человека солдаты избили?! А когда он стал сопротивляться, начали стрелять?! А потом били лежащего в грудь прикладами и каблуками?!

Здесь тот же прием, что и в «Самых дешевых ночах», с той лишь разницей, что там авторская речь переходит во внутренний монолог Абд аль-Керима, а тут — перебивается восклицаниями крестьян.

{ Прием изображения действительности путем «про-

пускания» ее через сознание героев, впервые примененный в египетской прозе Идрисом, открывал широкие художественные возможности. С его помощью автору удавалось характеризовать одновременно нескольких героев. Он сообщал сюжету динамизм, изображение действительности становилось многослойным и многозначным, исчезали прямолинейность и патетика. Жизнь, люди приобретали новые измерения.

Используя принципиально новые методы изображения, Идрис вовсе не отказывается и от традиционных, хорошо освоенных египетской прозой средств раскрытия образов. Но и их он использует с большей отдачей, чем многие его предшественники и современники. Каждая деталь, каждое слово текста подчинены у него главной цели — созданию ярких психологических характеристик. В «Верблюжьей кавалерии» большое место занимает диалог, который и раскрывает отношение крестьян к происходящему, и кратко, но очень метко вводит новые и новые лица.

В один из первых дней после того, как появились нубийцы, в деревенской кофейне происходит такой разговор:

Наконец Гомаа сумел возвысить свой гнусавый голос и заставить присутствующих выслушать то, что он давно собирался сказать:

— Клянусь пророком, я выйду на улицу в полночь. А если кто посмеет мне запретить, плюну ему в рожу.

Хамед ас-Санди, торгующий в базарные дни таамией², протянул ему в ответ:

— Вот храбрец... А кнута не пробовал?

Все засмеялись, а вербовщик Шаабан, стуча себя кулаком в грудь, воскликнул:

— Ей-богу, я справлюсь с десятком таких черных дьяволов, как эти!

Стражник Абд аль-Фаттах остудил его пыл, вылив ему на затылок холодной воды. Шаабан вздрогнул от неожиданности, и это вызвало общий хохот.

Небольшой рассказ оказывается «густонаселенным»: в нем не только названы по именам, но и рельефно очерчены более двадцати персонажей. Крестьянская масса становится многоликой, одушевленной. В ней есть и храбрецы, и трусы, и приспособленцы, и люди, не же-

² Та а м и я — жаренные в кипящем масле шарики из бобового теста.

лающие мириться с несправедливостью. Есть и свой «герой» — Абу Исмаин. Вводя читателя в особый душевный мир жителей деревни, Идрис как бы заранее логически обосновывает последующие действия крестьян: они терпят до поры до времени, ждут своего часа и, уловив удобный момент, предводительствуемые Абу Исмаином, крадут у солдат винтовки. Это не открытый бунт, для бунта у крестьян еще нет сил, но это смелый шаг, возможно грозящий всей деревне самыми суровыми наказаниями. И все же деревня ликует, отомстив за пережитые унижения и обретя, хоть на краткий миг, свободу.

Жизненная логика развития характеров — вот главное завоевание молодого Идриса. Ни в чем не отступать от правды жизни — этому правилу он следует неукоснительно. Его писательскую позицию можно уподобить позиции внимательного и глубоко заинтересованного исследователя. В каждом слове человека он ищет отражение его внутренней духовной сущности. И сам с исключительным тщанием выбирает слова, наиболее верно передающие суть изображаемого. В ранних рассказах Идриса нет слов, не несущих смысловой нагрузки.

Сквозную, доминирующую художественную задачу этих рассказов можно сформулировать как поиск человеческого в человеке. А вывод, к которому приходит писатель, — нет злодеев от природы, человеку внутренне присуща доброта. Его герои могут быть хорошими и дурными, умными и глупыми, могут совершать поступки благородные и предосудительные, но при всем том их преобладающими качествами неизменно оказываются человечность, гуманное отношение к ближнему и нравственное здоровье.

Свидетельства пагубного влияния жестокой жизни на человеческую душу в ранних рассказах появляются лишь эпизодически. Идрис еще верит в людей, верит в жизнь, в то, что она несет с собой близкие перемены, и это определяет общее оптимистическое звучание его первых произведений.

делам искусства, литературы и науки, все руководящие должности были отданы в лучшем случае людям умеренно консервативного толка.

Распущенные политические партии прекратили существование организационно, но не идейно. Это создавало обстановку острой, напряженной идейной борьбы. И очень часто идейно-политические конфликты проявлялись в форме яростных дискуссий по проблемам литературы и искусства.

Со времени революции 1919 г. в египетском общественном сознании произошли большие перемены. И «живые классики» египетской литературы Таха Хусейн, Махмуд Теймур, Тауфик аль-Хаким, которых в 20-х годах называли реалистами и обновителями — они и были таковыми по отношению к своим предшественникам, — причислялись теперь литературной молодежью к разряду «официальной литературы». Прежние критерии реалистического изображения действительности, смелые и новаторские для своего времени, уже не могли удовлетворить молодое поколение прозаиков, представлялись им поверхностными, не позволяющими проникнуть в суть общественных и жизненных явлений.

В 1953—1956 гг. один за другим выходят сборники новелл Абдаррахмана аш-Шаркави («Земля борьбы» — «Ард аль-ма'рака»), Абдаррахмана аль-Хамиси («Окровавленные рубахи» — «Кумсан ад-дам»), Лутфи аль-Хули («Люди и железо» — «Риджалъ ва хадид»), Мустафы Махмуда («Хлеб насущный» — «Акль 'ыш»), Ахмеда Рушди Салеха («Вторая жена» — «аз-Завджа ас-сания»), Нуамана Ашура («Истории дядюшки Фарага» — «Хавадит амм Фараг») и др. В египетской новеллистике оформляется новое направление, которое получило название «школа новых реалистов» или «неореалистическое».

Характерные особенности творческого метода неореалистов (в том виде, как они проявились в произведениях лидеров этого направления — Шаркави и Хамиси) связаны прежде всего с их пониманием литературы как важнейшего средства борьбы за переустройство общества. Они пишут о народе, для народа и обращаются непосредственно к народу, стремясь пробудить в нем гражданскую активность, классовое сознание. Отсюда их тематика: отдельные этапы борьбы за национальную

независимость, массовые выступления крестьян против произвола помещиков, зарождение рабочего движения. Отсюда новый для египетской литературы герой — герой-борец. Отсюда же откровенная публицистичность романов Шаркави («Земля», «Окраинные улицы» — «аш-Шавари' аль-хальфийя»), пьес Нуамана Ашура («Люди, живущие внизу» — «ан-Нас илли тахт» и «Люди, живущие наверху» — «ан-Нас илли фо»), многих рассказов Шаркави, Хамиси, Лутфи аль-Хули. Отсюда же возврат к дидактике и декларативности просветительской литературы конца прошлого века, что объясняется во многом сходством в понимании задач литературы у неореалистов и просветителей.

Вместе с тем демократизм неореалистов, хорошее знание народной жизни позволили им в ряде случаев создать живые и убедительные образы людей из народа, социально мотивированно передать такие черты характера и психологии героя, которые оставались вне пределов внимания их предшественников. Во многом они и продолжали своих предшественников — неореализм, безусловно, вырос из автобиографичности «Дней» («аль-Айям») и «Литератора» («Адиб») Таха Хусейна и большинства романов Тауфика аль-Хакима, из колоритных бытовых зарисовок того же аль-Хакима, Яхьи Хакки, из психологических портретов «маленьких людей» Махмуда Теймура. Но благодаря новому взгляду писателей на жизнь изменяется, приобретает широту само понятие автобиографичности, бытовые зарисовки наполняются социальным содержанием, а «маленький человек» открывается с неожиданной стороны.)

Многие египетские литературоведы и критики имеют неореалистическое направление 50-х годов социалистическим реализмом, а в середине 60-х годов, когда речь зашла об экранизации романа Абдаррахмана аш-Шаркави «Земля», в газете «Аль-Ахрам» появилась заметка, автор которой призывал спасти произведение, «олицетворяющее собой зарю социалистического реализма в Египте», от рук режиссера-халтурщика. Автор подчеркивал, что «Земля» не только имеет художественную и историческую ценность, но и является «драгоценной частицей национальной борьбы народа».

□ Нельзя, конечно, отрицать влияния на творчество неореалистов идей марксизма, главным образом идеи

классовой борьбы, а также социалистического реализма как литературного направления. Но влияние это было слишком неглубоким, чтобы говорить о зарождении в египетской литературе метода социалистического реализма.

Свои идейно-художественные позиции неореалисты сформулировали в ходе известной литературной полемики 1954 г., получившей название «спор старых и молодых». Собственно, полемика эта была лишь очередной вспышкой идейной борьбы, которая не прекращалась с начала 40-х годов. Основной спор велся вокруг назначения литературы и ее общественной роли, но в ходе дискуссии было затронуто много различных вопросов, в том числе проблема соотношения литературного языка и диалекта в художественном произведении, вопрос об отношении к классическому наследию и европейскому влиянию. Безусловно, в пылу полемики и та и другая стороны допускали крайности как в выражениях, так и по существу затрагиваемых вопросов. Таха Хусейн, который вместе с Аббасом аль-Аккадом, известным религиозным философом, ярким антикоммунистом, выступал от имени «стариков», защищал позиции «искусства для искусства», хотя он далеко не придерживался их в собственном творчестве. Он заявлял, например, что литератор вовсе не обязан интересоваться общественными проблемами, и сравнивал литературу с прекрасной женщиной, которая «должна оставаться гордой и всегда желанной, но не быть легкодоступной», а также с красивым цветком, «о котором не следует спрашивать, как он вырос, в чем секрет его красоты и приносит ли он пользу!».

Главную вину молодых писателей Таха Хусейн видел в «нарушении» ими законов искусства и «красоты», в пренебрежении нормами арабского литературного языка, в «засорении» его диалектизмами, в «снижении» стиля литературных произведений, т. е. это была критика с позиций старой эстетики, видящей красоту прежде всего в изысканности, утонченности стиля и во многом еще исходящей в оценке художественного произведения из норм поэтики классической арабской литературы.

Для молодежи главными в литературе были ее содержание, активная общественная роль. Поэтому они, подчас весьма едко, нападали на «стариков», обвиняя

их в отрыве от жизни, от интересов народа, в отсиживании за высокими стенами «башен из слоновой кости». Как писал, обращаясь к старым писателям, Нуаман Ашур, «если бы они сами пожили жизнью стада, над головой которого постоянно свистит бич жестокого и грубого пастуха, если бы их пот, стекая, смешивался с их собственными слезами, вот тогда они поняли бы, что реализм — не пропаганда и не выдумки, что страдания, заботы и надежды людей — единственная тема, которой только и может вдохновляться египетская литература».

Идейные лидеры «молодых» — критики Махмуд Амин аль-Алим и Абд аль-Азым Анис, исходя прежде всего из убеждения в необходимости повысить общественную роль литературы, поднять ответственность писателя перед народом, перед угнетенными классами и социальными слоями, отстаивали приоритет содержания перед формой, а также право критика не только анализировать художественные достоинства произведения, но и оценивать его общественное значение — прогрессивное или реакционное. Большое место в их выступлениях занимал вопрос об «ангажированности» писателя и о направляющей роли критики в искусстве.

Позиция молодых критиков во многом определялась непосредственными задачами общественной и политической борьбы, и это накладывало на нее отпечаток прагматизма. Несколько механистически понимали они и единство формы и содержания, отчего «прогрессивное» содержание становилось главным условием положительной оценки литературного произведения, даже если его автором были допущены крупные художественные просчеты.

Впоследствии упрощенный подход к проблеме единства формы и содержания и продиктованные им неверные оценки конкретных произведений послужили основанием для утверждений, что Махмуд аль-Алим и Абд аль-Азым Анис «не внесли ничего нового в понимание природы художественного творчества», «дезориентировали молодых писателей и подорвали их доверие к реализму», что они заняли неправильную позицию в отношении Юсуфа Идриса и тем самым оттолкнули его от неореалистов.

Известную ограниченность своей тогдашней позиции и прямолинейность некоторых оценок аль-Алим и Анис

признали позднее и сами. Но в целом не следует преуменьшать сделанное ими, ведь их стремление привлечь внимание литераторов к насущным социальным проблемам египетского общества было борьбой за подлинно реалистическое искусство. А существо всех споров и разногласий сводилось именно к вопросу о реализме.

Что же касается дальнейшей эволюции литературных направлений и творчества некоторых писателей-неореалистов, в том числе Идриса, то неправомерно возлагать ответственность за это на прогрессивную критику, и обусловлена она прежде всего естественным и неизбежным процессом размежевания общественных и идейных сил.

Юсуф Идрис не принимал участия в литературной полемике, которая велась на страницах прессы: в августе 1954 г. (в месяц выхода в свет его первой книги) он был арестован по обвинению в коммунистической деятельности и провел тринадцать месяцев в заключении. Но в стенах тюрьмы споры о назначении литературы и долге писателя велись между арестованными прогрессивными литераторами и журналистами с еще большим ожесточением. И здесь начинаются расхождения Идриса с его товарищами-коммунистами. По его собственным словам, он не мог согласиться «подчинить свое творчество политическим задачам дня», ибо считал миссию художника «гораздо более широкой».

Однако разногласия касались не только литературы, но и конкретных задач деятельности коммунистов и привели к тому, что Идрис вышел из коммунистической организации. Жесткие условия тюрьмы, издевательства и унижения, которым подвергались заключенные, разрыв с товарищами по убеждениям — все это самым серьезным образом сказалось на Идрисе — художнике и человеке. Но в его творчестве последствия всего случившегося обнаруживаются далеко не сразу. Более того, по выходе из тюрьмы Идрис пишет самое свое оптимистическое и боевое произведение — повесть «История одной любви».

Объяснение этому следует, очевидно, искать в той общественной обстановке, которая начала складываться в Египте с конца 1955 г. и сохранялась до конца 1958 г., до новой волны арестов коммунистов. Это был период активного сближения Египта с Советским Союзом и

странами социалистического лагеря, период ряда прогрессивных внешнеполитических акций египетского правительства, роста международного авторитета Египта как одного из лидеров неприсоединившихся стран, особенно после Бандунга, национализации компании Суэцкого канала и отражения в 1956 г. тройственной агрессии. Для этого времени характерно относительное идеологическое равновесие внутри страны. Коммунисты поддерживали каждый позитивный внешнеполитический шаг правительства, приветствовали национализацию иностранной собственности. В обстановке подъема патриотического духа разногласия сглаживались, а надежды на процветание родины казались близкими к осуществлению. Вспоминая в 1970 г. на страницах газеты «Аль-Ахрам» о проходившей в 1956 г. в Сирии конференции арабских писателей, Идрис писал, что «тогда поколение еще не раскололось, еще все были вместе: баасисты, коммунисты, насеристы, националисты, даже „братья-мусульмане“».

Трепетными надеждами, верой в будущее и пронизана повесть «История одной любви», опубликованная в сборнике под названием «Республика Фархата» («Джумхурийят Фархат»). В ней Идрис обращается к событиям января 1952 г., к тем дням, когда правительство Али Махера, напуганное размахом стихийного антианглийского движения, пошло на сговор с англичанами и устроило грандиозную провокацию — пожар в Каире — и ввело в связи с этим чрезвычайное положение, покончившее с вооруженной борьбой добровольцев-египтян против английских войск в зоне канала.

В повести нет широких картин национально-освободительного движения. Показан лишь импровизированный лагерь на окраине Каира, где проходят подготовку несколько парней-добровольцев, перед тем как отправиться в зону канала. Основное действие повести разворачивается уже после 26 января, когда главный герой, инженер-химик Хамза, скрывается от полиции в доме своего старого знакомого адвоката Бадира. Рассказ Хамзы о массовой антианглийской демонстрации в Александрии, хотя и дает представление об одном из стихийных выступлений населения, прямого отношения к событиям повести не имеет и производит впечатление вставного эпизода.

«История одной любви» — единственное произведение Идриса, героем которого является человек, вышедший из рабочей среды. Отец Хамзы — рабочий ремонтной бригады, которая чинит железнодорожные пути. Дома им заменяют вагоны, и всю жизнь они проводят на колесах. Все эти люди — в прошлом крестьяне, ушедшие из деревень в поисках заработка и мечтающие вернуться туда под старость, скопив денег на приобретение клочка земли. Тем не менее в них уже появились некоторые черты иного классового сознания, прежде всего чувство солидарности — все члены бригады помогают отцу Хамзы платить за обучение сына в университете, куда Хамза попал благодаря необычайным способностям, которые он проявлял еще в школе. (Вспомним, как в рассказе «Вечером» никто из крестьян так и не дал Ауфу денег, чтобы он мог расплатиться за меру кукурузы.)

И во многих других отношениях «История одной любви» — единственное среди произведений Идриса. Единственное — мажорное, повествующее о счастливой любви, единственное — откровенно публицистическое, излагающее программу жизни и борьбы, идеал человеческих взаимоотношений. Хамза и Фавзийя — единственные у Идриса герои, знающие, как надо жить. Таких людей мало в Египте. Но они есть. В начале 70-х годов Идрис как-то говорил, что прототип его Хамзы до сих пор жив и работает в Александрии. Хамза — убежденный революционер. А Фавзийе с первых дней знакомства с Хамзой он представляется идеалом «преданного патриота и железного борца», до конца отдающего себя служению делу. Таким же он предстает и в разговорах с добрым, но ограниченным буржуа Бадиром. Бадир уговаривает Хамзу «успокоиться», переменить образ жизни, обзавестись семьей. Хамза ему отвечает:

- Но я счастлив той жизнью, которую веду.
- Счастлив? Как это счастлив?
- Очень просто. Важно не то, как человек живет или где он живет. Важно, зачем он живет, что делает для людей.
- Не понимаю, о чем ты говоришь. Что-то слишком сложно, брат.
- Конечно, ты не можешь понять. У тебя своя жизнь, своя квартира, своя работа. А у меня нет своей, частной жизни. Я поставил себя и свою жизнь на службу народу. Если для дела нужно, чтобы я скрывался, — буду скрываться, надо пойти в тюрьму — пойду, потребуется умереть — умру.

— Ну и ну. Значит, ты стал пророком, святым, и ничего от жизни тебе не надо? Никаких личных желаний у тебя уже нет?

— Мои личные желания — это как раз и есть общие желания народа.

— Странное суждение. Из него можно заключить, что ваша милость никогда не женится и не обзаведется собственным домом?

— Обязательно женюсь и детей заведу. Только женитьба моя должна служить делу, а не быть ему в ущерб. И дом у меня должен быть, но дом должен помогать мне служить народу.

— Значит, так навсегда и останешься бездомным.

— Вовсе нет. Ведь тот, кто лишает дома меня, лишает дома и миллионы египтян. Невозможно, чтобы миллионы на веки веков оставались бездомными.

Приведенный диалог может оставить впечатление плакатности, однозначности образа Хамзы. Но, истинный художник, Идрис постепенно, шаг за шагом, вводит читателя в духовный мир своего героя, изображая его в разные моменты жизни, в разном состоянии духа — то полностью убежденным в своей правоте, то неуверенным в себе, то исполненным радостного сознания пришедшей к нему любви, то мучительно сомневающимся в ее уместности. Возникает сложный характер человека сильного, цельного. Его становление, возмужание происходит на наших глазах под влиянием обстоятельств, в которых Хамза очутился после разгрома революционного комитета, под влиянием необходимости самостоятельно принимать трудные решения, под воздействием любви к Фавзийе. Хамза постоянно анализирует свои чувства, поступки. Он от природы наделен аналитическим складом ума. Это следует хотя бы из его манеры читать газеты: «Он прочитывал страницу от первой до последней буквы, ничего не оставляя без внимания и анализируя каждое сообщение. Из двух информации он обязательно извлекал третью. Его интерес к газетным новостям был частью его огромного интереса к познанию нового вообще. Он всегда стремился предугадать событие еще до того, как оно произойдет».

Хамза энергичен и решителен. Его активность, напористость проявляются даже в манере говорить. Постоянно повторяющееся в его речи выражение «Понимаешь ли!» передает настойчивое желание убедить собеседника в том, в чем убежден он сам.

О том, как изменило его отношение к миру чувство любви, мы можем судить по словам самого Хамзы: «Раньше я был революционером только потому, что не-

навидел врагов и верил — их надо уничтожать. Теперь мною движет не только ненависть к врагам, но прежде всего любовь к людям, желание сделать их счастливыми. Ненависть преходяща, а любовь живет вечно».

Хамза, которому открылось чувство любви, начинает по-иному смотреть на многое в жизни. Он сам ощущает это, когда в очередной раз его пытаются арестовать. «Раньше, когда его хватали такие же руки, Хамза испытывал своего рода удовлетворение, чувствуя, что миссия его закончена и наступила передышка. Арест словно венчал собой его героизм, был признанием его заслуг. Но на этот раз впившиеся в него руки были лезвиями ножей, которые пытались отсечь его от самоотверженной и беспощадной борьбы во имя людей, от Фавзийи, от всего, что связано с жизнью».

Новое, пришедшее к Хамзе вместе с чувством любви к Фавзийе понимание борьбы не как личного героизма, а как необходимой, повседневной деятельности, для чего надо оставаться на свободе, придает ему силы, чтобы вырваться из рук полицейских.

Под влиянием любви и Фавзийя по-новому осознает свое место в жизни. Она — учительница, дочь преподавателя арабского языка, просвещенного и либерального человека, у которого «обо всем есть свое мнение». Он не испугался суда родственников, отвернувшихся от него за то, что он позволил дочери работать, ибо, по его мнению, «тот, кто работает, честнее того, кто не работает».

Фавзийя встречается с Хамзой в лагере, куда она приносит деньги на покупку оружия для добровольцев. Как выясняется позднее, эти деньги не собраны ее коллегами — молодыми учительницами, а под разными предлогами заняты Фавзийей у подруг. Фавзийю приводит в лагерь не столько поручение комитета народного сопротивления, созданного учительницами, сколько ее личное романтическое желание познакомиться с таинственной и загадочной, в ее представлении, жизнью участников организации сопротивления, и в частности с Хамзой, о котором она уже наслышана как о необыкновенном герое.

И до знакомства с Хамзой Фавзийя интересовалась проблемами общественного устройства, политикой, чувствовала себя, как и большинство ее подруг, патриот-

кой. Но, как она сама признается в покаянном письме к Хамзе, интерес этот был неглубоким, и питало его желание «доказать мужчинам, что она не хуже их».

Благодаря любви к Хамзе, под воздействием его сильной личности, приобщившись к работе, которую ведет Хамза и которая оказывается не столько романтической, сколько по-настоящему опасной, Фавзийя постигает, что теории, о которых она читала в книгах, — это «не просто слова, написанные на бумаге, это — отражение реально существующей, осязаемой действительности, которую многие люди по тем или иным причинам не желают видеть в истинном свете».

Зародившаяся с первой встречи любовь Хамзы и Фавзийи раскрывается в полной мере, когда национально-освободительное движение уже разгромлено. Несмотря на полицейские репрессии и преследования патриотов, это счастливая любовь двух счастливых людей. Они молоды, материально независимы (хотя в данный момент Хамза, вынужденный скрываться, потерял работу), свободны от всяких предрассудков. Над ними не тяготеют деспотизм родителей, приверженность традициям. Даже их принадлежность к разным общественным слоям не является препятствием к их браку ни в их глазах, ни в глазах отца Фавзийи. Их сближают образование, общий настрой мыслей. Гармония их чувств, уверенность друг в друге, сила взаимного влечения позволяют им не замечать неудобств и лишений в сегодняшнем бытии и с верой смотреть в будущее. Обладая, как и Хамза, незаурядным характером, Фавзийя тоже склонна к «интеллигентскому», по выражению ее возлюбленного, самоанализу, честно старается разобраться в своих побуждениях и на каждом шагу подвергает себя суду собственной совести.

Внимательный анализ повести позволяет утверждать, что это, несомненно, реалистическое произведение, так как оно отражает увиденные писателем в жизни лучшие черты молодых египтян — его сверстников. Идрис не погрешил против правды ни в психологической обрисовке характеров, ни в изображении конкретной обстановки, в которой происходит действие (хотя свобода, которой пользуется Фавзийя, — случай редкий в египетских условиях).

Стремление Идриса к фактической и психологической

точности придает некоторым страницам повести чуть ли не документальный характер. Лица людей в трамвае и на улице, обрывки разговоров, долетающие до Хамзы, сообщения газет, которые он читает, новости, приносимые Бадиром, — всё это подлинные и верно отобранные художником детали, складывающиеся в общую картину настроений жителей египетской столицы в дни боев в зоне канала и после введения чрезвычайного положения.

«История одной любви», в частности размышления и высказывания Хамзы, эпизоды, рисующие деятельность революционеров, позволяет сделать некоторые выводы о специфике национально-освободительного движения в Египте, а также об общественной позиции самого Идриса.

Врагами народа, а следовательно, своими врагами Хамза считает англичан и реакционных правителей страны. Единственный путь к освобождению он видит во всеобщей вооруженной борьбе, будучи уверен, что «невозможно избавиться от правительств, возглавляемых изменниками, иначе, как возобновив вооруженную борьбу против англичан, так как англичане — наш главный враг».

Хамза начинает чаще задумываться о будущем народа и приходит к мысли, что «с колониализмом может быть покончено, гнет может быть уничтожен. Но проблема гораздо шире этого. Это не проблема врагов, а проблема народа и его целей. И решить ее можно, только веря в народ».

Но вопросы будущего народа в размышлениях Хамзы не находят конкретизации, и твердая решимость покончить со старым — с колониализмом и с реакционными правительствами — растворяется в расплывчатых представлениях о новых формах устройства египетского общества.

Хамза — сын рабочего. Он с большой любовью думает о родителях, о тех людях, среди которых провел детство. Но связь с ними он фактически утратил. Университетское образование оторвало его от родных. Он лишь изредка с ними переписывается. Работает Хамза инженером на шелкоткацкой фабрике в пригороде Каира. В повести ничего не говорится о его работе, кроме того, что он испытывает чувство облегчения, покидая по

окончании рабочего дня лабораторию «с ее белыми халатами, чанами с краской и трубками приборов».

Единственные люди, с кем он связан, — члены комитета вооруженной борьбы. После событий 26 января комитет прекращает свое существование. Часть его членов арестована, часть — уходит в подполье. Среди последних — Хамза. С помощью Фавзийи Хамзе удастся связаться с подпольщиком Закарией. От него он узнает о предательстве их единомышленника Рушди. Поставив своей целью воссоздать комитет, Хамза привлекает в него рабочего Сайида, бывшего члена комитета Саада, известного своими не очень благовидными поступками, и кладбищенского сторожа Абу Дума, помогавшего Хамзе скрываться от полиции. Когда Фавзийя высказывает сомнение в дееспособности такого комитета, Хамза разъясняет ей, что «первоклассные революционеры не импортируются из-за границы и не падают с неба, нужно начинать с того, что есть».

Все эти детали дают наглядное представление об организационной слабости антианглийского движения в январе 1952 г., которое, по существу, развивалось стихийно, в котором отсутствовала между его участниками всякая иная связь, кроме общей ненависти к англичанам.

Та же стихийность и какая-то «отчаянность» очевидны и в рассказе Хамзы о народном выступлении в Александрии, во время которого уличные мальчишки грудью бросались на английские пулеметы.

Задумав воссоздать комитет и будучи вынужден привлекать в него даже не очень стойких людей, Хамза делится с Фавзийей своими взглядами на природу человека. Он уверен, что в душе каждого «есть сторона хорошая, чистая, революционная, готовая служить обществу, и другая — плохая, эгоистичная, полностью противоречащая первой». Главное заключается в том, чтобы найти в человеке хорошую сторону, воздействовать на нее и помочь человеку одолеть в себе плохое.

Таким образом, оптимистический пафос повести имеет своим источником веру Идриса в человека, в действительную силу любви, а также его убежденность в том, что руководителем борьбы народа должна быть передовая интеллигенция.

Светлая «История одной любви» — подлинный гимн

счастью, борьбе, вере в победу народа. Повесть пронизана чувством любви. Это повествование не только о любви Хамзы и Фавзийи друг к другу, но и об их любви к Египту, египетскому народу, к людям вообще.

Вторая книга Идриса включает кроме «Истории одной любви» еще три рассказа: «Республика Фархата», «Рамадан» и «Вереница» («ат-Табур»). Если в первой книге сюжетами рассказов служили преимущественно отдельные эпизоды, сценки, случаи из жизни, то рассказы, вошедшие во второй сборник, отличаются и более широким охватом действительности, и большей глубиной обобщения. Эпизоды выстраиваются в событийные ряды, появляется многоплановость изображения и даже символический подтекст. Он особенно ощутим в рассказе «Вереница», повествующем о безуспешных попытках землевладельца запретить людям ступать по его земле. Здесь звучит та же вера в несокрушимую силу народа, что и в «Истории одной любви». Никакие заборы и изгороди, возводимые владельцем земли, не могут остановить народ. Все они неизменно оказываются сломанными, и бесконечная вереница людей продолжает ходить выбранным путем.)

Религиозная тема трудна для египетской литературы. Как мы уже говорили, лишь немногие отваживаются заявлять о своем атеизме, и то лишь в кругу близких знакомых, но отнюдь не в печати. Выражению «я не верующий» просвещенный египтянин предпочитает более сдержанное: «я не религиозен». Особенность ислама в том, что он регулирует все сферы повседневной жизни людей, их праздники и будни. «Халяль» и «харам» — «разрешенное» и «запретное» — все расписано, обусловлено. Правоверному мусульманину остается лишь соблюдать религиозные предписания. «Кто живет по правилам, не устает», — гласит пословица. Если же возникают обстоятельства, не предусмотренные правилами, то всегда можно обратиться к имаму ближайшей мечети за разъяснением, а то и послать письмо верховному муфтию Египта, который охотно ответит через газету, какую сумму следует ассигновать на закят — милостыню, раздаваемую бедным по случаю религиозных праздников, и можно ли в месяц поста — рамадан — ходить к зубному врачу.)

В рассмотренных выше рассказах Идрис нигде не

касается вопросов религии. Ни один его герой не выражает своих религиозных чувств. Клятвы Аллахом и его пророком в речи персонажей — не более чем привычный штамп вроде русского «ей-богу». Этим Идрис отличается от такого, например, писателя, как Нагиб Махфуз, в сознании героев которого размышления религиозного порядка занимают большое место.]

Новеллы «Рамадан» и «Похороны» — одни из немногих у Идриса, где акцентируется внимание на том, как глубоко укоренились в сознании людей предписания ислама, хотя они часто вступают в явное противоречие с элементарной жизненной логикой, а иногда и просто безнравственны.

Например, в рассказе «Похороны» гробовщик Абуль Митвалли, думая лишь о том, как бы половчее надуть шейха Мухаммеда, тем не менее строго следит, чтобы тот отбил положенное число поклонов, читая заупокойную молитву.

Мальчик Фатхи, герой «Рамадана», становится жертвой подобного религиозного «формализма», он получает взбучку от родителей за то, что, мучимый жаждой, нарушает пост и пьет тайком воду из кувшина.

Причины кошунственного поступка Фатхи не только в том, что он еще мал и несмышлен, что его мучит жажда. Повинны здесь сами взрослые, которые требуют от ребенка точного соблюдения обрядов, не пытаясь, да и не будучи в состоянии разъяснить их смысл, потому что сами над ним никогда не задумывались. Детское изображение Фатхи создает осязаемый образ рамадана. Это великан, «огромный, как мир, сидящий на троне из золота и алмазов где-то далеко-далеко за солнцем и звездами, за облаками. Не глядя, он знает, кто постится, а кто нет, и карает нарушившего пост, швыряя камень прямо ему в лоб».

В жизни Фатхи так никогда и не привелось увидеть человека, наказанного Рамаданом. А поститься очень трудно. Но еще труднее — не пить в жару целый день. А главное — так и не сбываются желания Фатхи, ради исполнения которых он шел на все жертвы. Ему так хотелось стать большим и вместе со взрослыми участвовать в предрассветной трапезе — сухуре, в беседах отца и матери, не похожих, как ему кажется, на их обычные, повседневные разговоры. Однако «Фатхи не почувство-

вал в сухуре того очарования, которым он был окружен в его мечтах. Обстановка была та же, что и всегда, когда он находился среди взрослых: подай то, передай это, посмотри, кто это кусает мне спину...».

Приобщение к миру взрослых принесло Фатхи одни разочарования. Не получая никакого вразумительного объяснения, зачем надо выполнять все требования, когда это не приносит даже минимальной житейской выгоды, Фатхи решается бросить вызов Рамадану, проверить его силу, тем более что его страшно мучит жажда. Кара, постигающая Фатхи, исходит не от Рамадана, а от людей — собственных родителей мальчика.

Забавная, с юмором рассказанная история. Но подтекст ее достаточно серьезен, и смысл его в том, что религиозное чувство простого египтянина питается не какими-то высокими моральными и духовными идеалами, а просто вошло в плоть и кровь как привычка к соблюдению традиций.

Что станет с Фатхи? Сохранит ли он пытливость ума и получат ли дальнейшее развитие его сомнения, или он постепенно перестанет мучиться вопросами и начнет жить не размышляя, придерживаясь раз и навсегда заведенного порядка? Писатель предоставляет самой жизни решить этот вопрос.

Рассказ «Республика Фархата» был написан Идрисом еще до его ареста, в 1954 г. Как и в ряде других ранних рассказов, в нем звучат некоторые чеховские ноты, фигура фельдфебеля Фархата, особенно его стиль обращения с «народом», вызывает в памяти образ унтера Пришибеева. Но развитие центрального образа, тема рассказа, вся его композиция — чисто идрисовские. Здесь мы впервые находим, еще в зародыше, те размышления над судьбами страны и народа, которые впоследствии лягут в основу пьесы «Фарфуры».

Действие новеллы развивается как бы в двух планах — этот прием в более разработанном и усложненном виде также будет использован в «Фарфурах». Первый план — события в полицейском участке, где герою-рассказчику, политическому арестованному, предстоит провести ночь. Участок забит арестованными, жалобщиками, полицейскими, заступающими на ночное дежурство. Над всей этой разношерстной публикой господствует фигура старого фельдфебеля Фархата, исполняю-

щего обязанности дежурного офицера. Второй план — сценарий фильма, созданный фантазией Фархата, который он и рассказывает «политическому», не заметив в сутолоке охраняющего его солдата и приняв его за «эфенди» — «господина», пришедшего в участок по делу.

Рассказ неоднократно прерывается, так как Фархату то и дело приходится отвлекаться, чтобы выслушать потерпевших, составить протокол или выполнить какую-нибудь из его прямых служебных обязанностей, к которым он относится как к чему-то совершенно бесполезному и бессмысленному. Реальная жизнь постоянно вторгается в рисуемую Фархатом утопическую картину «земного рая», созданного в Египте неким честным безработным, который вернул сказочно богатому туристу-индусу потерянный им драгоценный алмаз и соответственно по-царски был им вознагражден.

Фархат — образ сложный. С просителями он груб и высокомерен. Поначалу он даже представляется рассказчику не человеком, а «существом, тело которого сделано из той же черной краски, что и стены участка, а вместо головы — каска». Когда это первое впечатление проходит, Фархат с его гордой осанкой в застегнутом доверху мундире, с «жалящим» людей взглядом и лающим голосом заставляет рассказчика вспомнить «пленных итальянских генералов, которых приходилось видеть во время войны». Но и это впечатление рассеивается. Верхнеегипетский акцент Фархата, черты его лица, «напоминающие одновременно фараонов Рамзеса и Менефру», его возраст позволяют рассказчику отчетливо представить себе жизненный путь полицейского от рядового новобранца, каким он пришел в полицию много лет назад, до фельдфебеля, страстно мечтающего дослужиться до офицерского чина. «Было видно, что он любит, чтобы люди обращались к нему, как к офицеру. Он, наверное, три четверти жизни провел в мечтах об офицерском звании, в ожидании дня, когда на его погонах засияет звезда. Но было совершенно ясно, что ничего похожего там не появится. Хотя он и выполняет иногда обязанности дежурного офицера, но отставка его не за горами, и утренняя звезда на небе для него доступнее, чем звездочка младшего лейтенанта».

Так постепенно читатель получает возможность понять человеческую сущность Фархата. Оказывается, в

душе огрубевшего и очерстевшего полицейского, которому безмерно надоели и служба и люди, ежедневно «осаждающие его своими «идиотскими» жалобами, тоже живет своя мечта, которую он даже оформил в виде киносценария, так как считает, что «фильм должен давать пищу уму. Это вам не маскарады да танцы, от которых никакого проку!».

Сам по себе Фархат человек незлой и даже не лишен чувства юмора. Иронизируя над собой, сетует он на судьбу, на бесчисленные протоколы, которые ему приходится составлять, на тупость и непонятливость жалобщиков. Ясно, что все эти докучливые людишки только отвлекают фельдфебеля от самого главного — от его рассказа, плода его долгих раздумий, в некотором роде венца его философских построений.

Человечность, которая внешне совершенно несвойственна Фархату, сохранилась в его душе. Сталкиваясь многие годы службы в полиции с горем, бедой, ложью, мошенничеством, Фархат пришел к выводу, что люди живут плохо, не так, как надо. Это и породило у него мечту об обществе, в котором все имели бы работу, были бы чисто одеты, обуты «в башмаки на двойной, никогда не снашивающейся подошве» и жили бы в каменных домах, где «всюду электричество».

Но Фархат — полицейский, и мечта его — мечта полицейского. Такое понятие, как свобода, очевидно, просто не приходит ему в голову. Главное для него — порядок, унылый, казенный, одинаковый для всех. Люди одеты, обуты, работают полдня. Работа легкая, потому что всё делают машины. Но на работу и с работы, в столовую и в школу (потому что все учатся) люди ходят строем. Одеты тоже все одинаково — «брюки цвета хаки до колен и белая чистая шляпа». Узнав, что человек, которому он раскрыл душу, «из тех», и поняв свою оплошность, Фархат сразу же меняет тон и, обращаясь к очередному жалобщнику, кричит: «Ну, говори же, разиня, как твое имя?!».

В «Республике Фархата» любопытна прежде всего парадоксальность ситуации: в полицейском участке старый, грубый фельдфебель поверяет человеку, являющемуся, по сути дела, его противником, свою задушевную мечту. Интересен сам тип философствующего полицейского. Поражает несоответствие между мрачной обста-

новкой участка и сказкой, родившейся в его стенах. Общая же картина, возникшая под пером писателя, как бы символизирует собой весь фаруковский Египет на самом пороге надвигающихся перемен: темный, забытый народ, нужды которого никого не заботят; ленивые, безразличные ко всему представители власти и, наконец, всеобщее осознание необходимости перемен. Но перемены эти кажутся еще столь невообразимо далекими, что они больше похожи на сказку, чем на реальную возможность. «Республика Фархата» — первая заявка молодого Идриса на постановку в будущем серьезных проблем общественного переустройства.

Как видим, темы произведений, составивших вторую книгу Идриса, отличаются широтой и значительностью. Основной сюжета по-прежнему служит житейская история, часто внешне анекдотического характера. Логически последовательное событийное и временное изложение создает прочный каркас новеллы. На его основе автор разнообразными композиционными, стилистическими и языковыми средствами возводит сложную ассоциативно-смысловую структуру. Те приемы, которые лишь опробовались в ранних рассказах, здесь мастерски развиваются. В новелле «Рамадан», например, хотя повествование в ней ведется от третьего лица, события изображаются через восприятие десятилетнего мальчика. Это определяет стиль изложения, его лексический и интонационный строй. В «Истории одной любви» Идрис ставит важные общественные проблемы, тесно увязывая их с проблемами человеческой психологии, и широко использует и диалоги-споры, и монологи-размышления, и письма, и авторскую речь, и лирические отступления. Прием рассказа в рассказе, примененный в «Республике Фархата», не просто рамочная композиция: рассказ Фархата входит в саму ткань новеллы, образует с нею единое целое, придает ей символическую глубину.

Особенно сильную сторону произведений Идриса составляет язык. Это не простое смешение литературной и разговорной речи, а их органический сплав. Авторский текст своей лексикой и грамматикой почти всегда соответствует литературной норме. Однако Идрис предпочитает такую лексику, которая равно употребляется и в письменном языке, и в разговорном. Дialect, на котором говорят его герои, — это художественно транс-

формированная диалектальная речь, подчиненная задаче создания пластического образа. Каждое его слово «работает» с полной нагрузкой — двигает сюжет, создает образ, передает авторское отношение к нему. Фельдфебель Фархат, например, в обращении с просителями и подчиненными груб и пренебрежителен. Речь его в этих случаях представляет собой смесь канцеляризов, ругательств, насмешек и не лишенных юмора сетований на судьбу. Но как только Фархат начинает рассказывать сочиненный им сценарий, речь его совершенно меняется, приобретает плавность и певучесть речи сказителя, повествующего о фантастических приключениях героев «Тысячи и одной ночи». Фархат говорит по-прежнему на диалекте, пользуясь ресурсами привычного ему языкового пласта. Но меняется в соответствии с темой словарь, а главное, меняется интонация: Фархат раскрывает душу, поэтому он вдохновенен и серьезен.

Персонажи «Истории одной любви» — горожане, интеллигенты. Говорят они совершенно иначе. В их речи встречается чисто книжная лексика. Фактически их язык — язык литературный, но он облечен в фонетическую форму диалекта, упрощен и облегчен и в то же время эмоционально обогащен благодаря использованию грамматических особенностей разговорного языка. Если Хамза говорит лаконично, четко формулирует мысль, то речь Бадира, напротив, изобилует смысловыми повторами, междометиями, свидетельствуя об аморфности, неопределенности характера. Его лексика более примитивна. Здесь степень литературности, правильности языка отражает как разницу характеров, так и разницу интеллектуального уровня героев.

Именно в творчестве Идриса язык арабской художественной литературы полностью утрачивает свою орнаментальную, украшательскую функцию. На первое место выдвигается содержание слова. Принцип благозвучия фразы заменяется принципом информативности. Это намного увеличивает смысловую глубину речи и делает очень емкой лаконичную форму рассказа.

Поэтому Идрис, естественно, не мог принять упрека Таха Хусейна, который в предисловии к сборнику «Республика Фархата» выражал свое огорчение в связи с тем, что молодой писатель, «заставляя говорить своих героев, вкладывает в их уста народный язык, тот, на

котором они говорят друг с другом в действительности». Старейшина египетской литературы призывал «быть снисходительнее к арабскому литературному языку и несколько распространить его власть на героев рассказов». Давая такой совет, Таха Хусейн исходил из убеждения, что «самая существенная черта искусства та, что оно поднимает действительность на более высокую ступень». Но Таха Хусейн не учитывал, что для художественной манеры Идриса, во всяком случае для некоторых его рассказов, подмена индивидуальной речи героев правильными литературными фразами просто бы разрушила художественную ткань его произведений.

В целом же Таха Хусейн очень верно подметил особенности дарования Идриса, выделившие его из ряда других молодых писателей: глубокое осмысление действительности, правдивость изображения, неприятие словесных украшательств, интерес к человеческой личности и огромную живописную силу. И, несомненно, прав был старый литератор, советуя Идрису не отказываться от медицинской практики, т. е. не терять постоянной связи с живой жизнью.

Всевышний Аллах — слава ему и хвала! — создал разумных людей из мягкой райской глины. А потом у него осталось немного грубых отсеков. Он не знал, что с ними делать. Бросил их на землю и сказал: будьте моими рабами-феллахами. И стали они.

Ю. Идрис. Сфинкс

В 1957 г. Идрис оставляет должность инспектора здравоохранения в каирском муниципалитете и переходит на работу в так называемый Исламский конгресс — международную организацию с центром в Каире, в задачи которой входило поддержание общественных и культурных связей между мусульманами различных стран. Он выполняет там обязанности советника по вопросам культуры при генеральном секретаре Конгресса.

Уход с должности инспектора здравоохранения означал для Идриса расставание с медициной. Это было нелегко. Он понимал, что теряет больше, чем профессию. Позднее он дважды, в 1960 и в 1965 гг., предпринимал попытки вернуться к работе врача, открывал частный кабинет. Но совмещать врачебную практику с занятиями литературой и журналистикой оказалось невозможным.

1956—1959 годы — самые насыщенные в творческой биографии Идриса. Он работает много, спеша дать выход переполняющим его замыслам. В апреле, мае, июле 1957 г. выходят одна за другой его новые книги. Идрис пишет рассказы, очерки, повести. Пробует силы и в драматургии. Первым опытом в этой области была переработка в одноактную пьесу рассказа «Республика Фархата» (она не потребовала большого труда, поскольку уже в изначальной форме произведение содержало драматургические элементы). Затем Идрис пишет еще

одну одноактную пьесу — «Хлопковый король» («Малик аль-кути»), а в 1958 г. отваживается на создание трехактной пьесы «Трудный момент» («аль-Лахза аль-харджа»), посвященной обороне Порт-Саида во время тройственной англо-франко-израильской агрессии 1956 г. Мастерство Идриса-новеллиста растет. Отрабатывается стиль, шлифуется, приобретает афористичность фраза, все разнообразнее и совершеннее становятся средства художественной выразительности. В эти годы Идрис пишет свои лучшие рассказы: «Четвертый пациент» («аль-Халя ар-раби'а»), «Вечерний марш» («Марш аль-гуруб»), «Сфинкс» («Абу-ль-хауль»), «Смерть от старости» («Шейхуха бидуна джунун»), повести «Городское дно» («Ка'аль-мадина»), «Вопрос чести» («Хадисат шараф»), «Секрет его силы» («Сирруху аль-бати'»). Достоинно венчает собой этот цикл повесть «Грех».

Большое место в творчестве этих лет занимает патриотическая тема. В сборнике «Самые дешевые ночи» ей было посвящено всего два рассказа, проникнутые лирическим чувством любви к своей стране. В «Истории одной любви» патриотическое чувство углубляется, становится осознанным. Понятие «родина» сливается здесь с понятием «народ», и национально-освободительная борьба понимается как борьба за народное счастье. ☺

В произведениях 1957—1958 гг. патриотическая тема приобретает новый оттенок, определяемый такими событиями, как вывод английских войск из зоны Суэцкого канала в июне 1956 г., национализация канала и отражение последовавшей за этим тройственной агрессии. Работа в Исламском конгрессе, хотя она продолжалась недолго (в середине 1959 г. Юсуф переходит на журналистскую работу в редакцию газеты «Аш-Шааб» — «Народ»), несомненно, помогла писателю ближе увидеть проблемы внешней политики египетского правительства. В новелле «Не так ли?» («А лейса кязалика?», 1958) чувствуется увлеченность писателя ролью «неприсоединившихся стран» как связующего звена между народами, как глашатаев мира и дружбы на земле. Позже в новелле «Синайский договор» («Муахадат Сина», 1962) эта идея конкретизируется, писатель видит миссию Египта в том, чтобы быть посредником между великими державами, СССР и США.

Важно отметить, что носителями патриотических идей в произведениях Идриса выступают люди из народа, которые совершают мужественные поступки в силу естественных побуждений души, порой даже не отдавая себе отчета в собственном героизме.

Вышедший в 1957 г. сборник рассказов «Герой» («аль-Батал») целиком посвящен патриотической теме.

Идрис ликует, наблюдая с пристани Порт-Саида отправление судна, увозящего из Египта последних английских солдат («Последняя татуировка» — «аль-Вашм аль-ахир»). Он преисполнен непримиримой ненависти к уходящим оккупантам. «Я хотел бы, — пишет он, — чтобы враги уходили совсем не так, чтобы их провожали пули, чтобы над их головами рвались снаряды... Наши враги уходят. Пусть же поражение сопутствует им повсюду, куда бы они ни направились».

Идрис приветствует национализацию Суэцкого канала («Верно» — «Сахх», «Разве это игра?!» — «А хия ла'ба?!»), испытывает радость от сознания, что народ сам может распоряжаться своим достоянием, гордится мужеством простых египтян, защищающих от врага свою родину («Герой», «Рана» — «аль-Джурх»).

Хотя эти рассказы несколько излишне патетичны, Идрис и тут старается сохранить верность правде факта, не допустить преувеличений и аффектации.

В рассказе «Верно» мальчик пишет на стене дома слова: «Мы национализировали канал!» Но автор отнюдь не изображает дело так, что его маленького героя толкает на это осознанное патриотическое чувство. Писать на стене он начинает случайно, просто потому, что ему попался под руку хороший белый камешек. И первое, что приходит ему в голову, — слова о национализации, так как в атмосфере общего подъема они у всех на устах.

В пьесе «Трудный момент» Идрис стремится доказать мысль о том, что врага можно одолеть только силой оружия. Он выводит в ней человека нерешительного, слабодушного и на печальном примере своего героя хочет убедить читателей и зрителей в том, что ответом на насилие должно стать лишь насилие.

В рассказе «Невозможно» («аль-Мустахиль») Идрис прибегает к еще более контрастному приему. Его герой — умалишенный, помешавшийся на идее во что бы

то ни стало продать свой участок земли, дабы спасти его от притязаний родственников. Он согласен на любого покупателя — лишь бы это не был англичанин. Ненависть к колонизаторам настолько глубоко и прочно укоренилась в душе человека, что фактически превращается в навязчивую идею. Характерно, что болезненное сознание героя само по себе отнюдь не интересует автора. Он избирает подобную коллизию только для того, чтобы в художественном образе выразить мысль о неискоренимости духа протеста против иноземного гнета.

Психологическая достоверность образов — таково главное и общее свойство произведений Идриса этих лет. Он настойчиво и, можно сказать, методически исследует египетский национальный характер во всех его проявлениях. Вместе с тем он стремится проникнуть в человеческую психологию вообще. Он хочет знать о человеке все — хорошее и дурное. Человек в творчестве Идриса этого периода всегда социален, тысячью нитей связан с породившей его средой. Писатель изучает своих героев в привычной, естественной для них обстановке, и всегда условия бытия оказываются у него фактором, определяющим психологию личности. Так же социальны у Идриса и моральные критерии. Давая определение добру и злу, он судит не столько отдельного человека, сколько те социальные обстоятельства, которые его сформировали. Индивидуальное и общечеловеческое, национальное и социальное — так множатся и объединяются воедино в творчестве Идриса аспекты исследования человеческой личности. Причем объектом исследования служат взятые из жизни характеры.

(Вместе с тем время от времени внимание Идриса привлекают персонажи со странностями, которые не могут быть объяснены ни условиями среды, ни национальным складом духа. Первым таким героем был полицейский Абд аль-Аль из рассказа «Сокровище» («аль-Кянз»). Абд аль-Аль у Идриса таков потому, что он таков. Он мечтатель, но мечтатель особого рода. Если все его товарищи мечтают дослужиться до следующего чина или получить прибавку к жалованью, то Абд аль-Аля полет воображения заносит на пост министра внутренних дел, хотя основания для таких претензий у него сводятся к умению читать и правильно произносить фамилию Хаммаршельд. Полицейский Абд аль-Аль со-

вершает необъяснимый с точки зрения обычной логики, но хорошо согласующийся с его внутренней сущностью поступок: он незаконно присваивает фальшивый чек на сумму в сто тысяч египетских фунтов, который фигурирует в одном деле в качестве вещественного доказательства. Он прекрасно понимает последствия этого, а главное, знает, что чек никак не может быть использован, и все же не устоял перед искушением. Созерцание бесполезного чека доставляет ему такую же радость, как и нелепые мечты о должности министра внутренних дел.

Несколькими годами позже на страницах рассказов Идриса появится целая вереница таких «странных» людей. Пока же Абд аль-Аль один, и главная проблема, которая волнует Идриса, — это взаимоотношения личности и общества и изменение психологии личности под воздействием господствующей в обществе морали.

Внимание писателя привлекает тема падения, необратимого нравственного разрушения личности под влиянием нездоровых общественных условий. Эта тема раскрывается в повести «Городское дно», в рассказах «Вопрос чести» и «Штора» («ас-Ситара»), а несколько позже — в повести «Порок» («аль-'Ыб», 1963). Все эти произведения построены по единой сюжетно-композиционной схеме. Всюду героини — молодые, обаятельные, нравственно чистые женщины, которые становятся жертвами пагубной, во многом основанной на традиции морали египетского «среднего класса», унаследовавшего большинство комплексов породившего его феодального строя. Отношение к женщине, к любви рассматривается Идрисом в названных повестях и рассказах как показатель уровня общественной морали. Писатель проводит своего рода художественно-социальный эксперимент. И в каждом случае объект его исследования — молодая женщина, воспитанная в строгих нравственных правилах. В «Городском дне» это Шухрат, служанка судьи Абдаллы, порядочная замужняя женщина, мать троих детей. В «Шторе» — Сансан, верная и любящая супруга. В «Вопросе чести» — Фатима, девушка очень красивая и женственная, казалось бы «созданная возбуждать чувства у мужчин», но в помыслах своих безупречно чистая. Идрис даже несколько абсолютизирует нравственную чистоту своих героинь, чтобы ярче отте-

нить совершающиеся в их сознании и поведении роковые перемены, вызванные столкновением с «аморальными», как доказывает писатель, общественными этическими нормами. Носители традиционной морали судья Абдалла, муж Сансан — Бахиг, односельчане Фатимы представляют разные слои «среднего класса». В поступках своих они руководствуются общепринятыми правилами и потому нисколько не сомневаются в своей добропорядочности. Судья, например, нанимает служанку, как это водится в его кругу, с вполне определенной целью: не связывать себя ухаживаниями за девушками, на которых надо жениться, и не тратиться на женщин, а всегда иметь под рукой дешевую и безотказную любовницу. Его не смущает то обстоятельство, что Шухрат замужем и что пойти в прислугу ее заставила бедность и отсутствие работы у мужа. Судья вообще не верит в порядочность женщин. И когда боязнь потерять место заставляет Шухрат уступить желаниям хозяина, судья Абдалла торжествует, видя в этом доказательство своей мужской неотразимости. Но физическое падение, в представлении Идриса, далеко не самое страшное. Вслед за ним начинается падение нравственное. Шухрат постепенно привыкает к своему положению, к тем небольшим деньгам, которые платит ей судья, и все более утрачивает присущие ей сдержанность и достоинство, она начинает докучать судье жалобами и просьбами и теряет в его глазах всякую привлекательность.

Конфликтная ситуация возникает в связи с пропажей у судьи часов. Во многих произведениях Идрис вводит такое событие-катализатор, ускоряющее действие и создающее ситуацию, в которой герои раскрывают свою истинную сущность. Пропажа часов — событие мелкое, но Абдаллу оно приводит в крайнее возбуждение и толкает на поступки, которые как нельзя лучше обнаруживают меркантильность и низость его натуры, скрывающиеся за внешней респектабельностью.

В «Городском дне» хорошо видно мастерство Идриса-рассказчика. Хотя концовка органично вытекает из повествования, она все-таки неожиданна для читателя. Читатель надеется, что исход эпизода с часами окажется ключом к определенной авторской позиции. Симпатии Идриса, а вместе с ним и симпатии читателя неизменно остаются на стороне Шухрат, и читателю хочет-

ся, чтобы она оказалась не причастной к исчезновению часов: тогда подозрительность судьи была бы посрамлена, а Шухрат сохранила бы обаяние своей моральной чистоты. Но замысел Идриса раскрывается не тогда, когда выясняется, что Шухрат действительно украла часы, чтобы купить себе блузку. Всю глубину падения этой некогда порядочной женщины читатель осознает лишь в финале повести, когда Абдалла из своей автомашины видит, как на углу улицы Шухрат с накрашенными губами, в новой блузке, купленной, как легко догадаться, на доходы от ее новой «профессии», привлекает мужчин.

Судьба героинь рассказов «Штора» и «Вопрос чести» несколько иная. Но и здесь те же причины превращают доверчивость и открытость женщин в замкнутость и лживость, под влиянием жизни происходит их нравственное перерождение. И муж Сансан, и односельчане Фатимы относятся к женщине, как к «сосуду греха», а в своих поступках руководствуются ходячей моралью, которая и породила арабские пословицы: «Где мужчина и женщина, там третий — дьявол» и «Муж все узнаёт последним». Идрис раскрывает социальную природу этой лживой, ханжеской, бесчеловечной морали, ее обусловленность определенным укладом жизни, традициями, ее «всеобщность». Идрис не возлагает вину полностью, скажем, на судью Абдаллу. Ведь он действует по законам своей среды. В какой-то момент и в нем пробуждается совесть и возникает желание «швырнуть с балкона» отобранные у Шухрат часы. Что касается мужа Сансан, который более всего на свете боится быть обманутым, то он искренне любит свою жену. А односельчане Фатимы, подвергая девушку оскорбительному «освидетельствованию» для того, чтобы подтвердить ее невинность, действуют так вовсе не со зла, а в интересах самой Фатимы. Так, в любом из своих героев Идрис умеет найти и подчеркнуть заложенное в нем природой доброе начало, которое, однако, под влиянием сложившихся общественных условий оборачивается не осознаваемой самими людьми жестокостью.

От рассказа к рассказу из фрагментов и деталей складывается общая картина существующего миропорядка. Его основная характерная черта — четкая социальная дифференциация людей. В «Городском дне»,

например, разница положений, занимаемых героями на социальной лестнице, иллюстрируется развернутым городским пейзажем. В поисках Шухрат судья Абдалла проезжает путь от своего уютного аристократического квартала («где чистые малолюдные улицы обсажены аккуратно подстриженными деревьями»), через шумный, забитый автомашинами разных марок центр, через площадь Атаба («где появляются первые галабеи и кончается порядок»), через улицу аль-Азхар, на которой скопище автомобилей, велосипедов и пешеходов напоминает «вавилонское столпотворение», к кварталам, где нельзя проехать на машине, где кончается асфальт, где улицы не имеют названий, а дома — номеров, где люди говорят уже не фразами и даже не словами, а «обрывками слов и междометиями, которые понятны лишь им самим». Но и это еще не конец: есть кварталы, улицы, переулки, ужасающие своей грязью, зловонием, обилием мух, своими лишь отдаленно похожими на людей обитателями. Тут-то и живет Шухрат.

В рассказе «Сфинкс» социальная дифференциация подчеркивается двумя моментами: размещением жителей деревни «по рангам» на поминках богатого односельчанина и особенностями их речи.

Рассказ повествует о несколько анекдотическом случае со студентом-медиком, приехавшим на каникулы в родную деревню. Его неумеренное хвастовство, вызванное желанием создать себе репутацию высокообразованного врача и утереть нос местному фельдшеру, приводит к неожиданным последствиям: приняв за чистую правду рассуждения молодого человека о том, что он истосковался по анатомичке и готов уплатить большие деньги за свежий труп, мрачный крестьянин Салех, прозванный «сфинксом»¹, приносит ему труп утопленника.

Смысл произведения, однако, гораздо шире рассказанной в нем истории. Оно рисует сложную картину взаимоотношений между феллахами — этими «отсевками» рода человеческого (так названы они в приводимой в рассказе легенде о сотворении мира), местной деревенской интеллигенцией в лице фельдшера и парикмахера и «образованными» молодыми студентами, сы-

¹ По-арабски «сфинкс» — «абу-ль-хауль» — буквально означает «отец ужаса».

новьями самых зажиточных крестьян деревни. Место каждой из этих групп в деревенской иерархии определяет и ее место в поминальном шатре. Причем отношения между группами изображены Идрисом отнюдь не упрощенно. Студенты, которым следовало бы находиться в почетном углу, среди уважаемых богатых жителей деревни, предпочитают толкаться у входа, среди бедных крестьян, так как им претит церемонность, соблюдаемая в кругу первых, и очень льстит жадное внимание к каждому их слову, проявляемое крестьянами победней.

Различие социальных уровней подчеркивается и тем, как разные люди произносят одно и то же слово. Простые крестьяне называют врача «дактёр». Деревенский «интеллигент» цирюльник Абдалла произносит на английский манер «дóктор». А претендующий на ученость Абу Убейд, санитар из районной больницы, дабы подчеркнуть дистанцию между собой и цирюльником, говорит «доктór».

В творчестве Идриса конца 50-х годов отчетливо прослеживается стремление обобщить свои наблюдения над действительностью, выявить связь психологии индивидуума с социальной средой, обусловленность духовного мира человека господствующими в обществе нормами морали и нравственности. Он пытается охватить реальность во всей ее полноте, осознать существующий миропорядок.

Свое стремление Идрис успешно реализует в повести «Грех». Наблюдения и размышления о жизни египетского крестьянства, воссозданные в многочисленных рассказах, послужили как бы эскизами этого первого многопланового произведения писателя, насчитывающего несколько десятков героев, хотя подлинным его героем является все египетское крестьянство. Идрис художественно исследует моральную проблему «греха». Что такое грех? В чем его сущность? В нарушении ли освященных традицией моральных канонов или, наоборот, в слепом следовании этим канонам, даже если они противоречат человеческому естеству, элементарным нормам гуманности? Всегда ли является грехом то, что принято называть этим словом? И не становится ли наихудшим грехом, преступлением против человечности упорная, тупая приверженность к традиционным понятиям «запретного» («харам») и «дозволенного» («халяль»), ко-

торые на протяжении веков неизменно регламентируют духовную жизнь египетского общества (в данном случае крестьянства)?

Жизненные конфликты и поступки героев повести показывают, что подчинение незыблемым этическим нормам заставляет людей лицемерить, вольно или невольно проявлять жестокость по отношению к другим, и прежде всего зависящим от них людям, что общепринятая мораль встает преградой на пути искренней, чистой любви и толкает людей на путь того самого тайного «греха», который этой моралью громогласно осуждается.

Более того, именно страх перед позором, ожидающим нарушителя традиционной нравственности, часто становится причиной преступления.

Сюжетную канву повести составляет убийство батрачкой Азизой новорожденного ребенка, зачатого ею «во грехе», и связанное с этим разбирательство.

Вся жизнь Азизы прошла в заботах о том, как прокормить больного мужа и троих детей. Других помыслов у нее нет. Но тяжкая жизнь еще не совсем убила в Азизе женщину, а муж прикован к постели. Может быть, поэтому она недостаточно решительно сопротивлялась грубой похоти молодого парня Мухаммеда Амарейна, заставшего ее на своем уже убранном поле, когда она искала там клубень батата для мужа.

Азиза сама считает себя грешницей и воспринимает свою беременность и муки, которые она испытывает, скрывая ее от глаз односельчан, как заслуженную кару господню. Но самое острое чувство в ней — страх перед позором. Ведь все знают, что ее больной муж «не прикасался к ней с тех самых пор, как родилась младшая дочь Зубейда»². Именно этот безумный, животный страх и толкает Азизу на убийство младенца.

Морально-психологический план, в котором Идрис рассматривает все происходящее, придает повествованию особую глубину. Сам Идрис не морализирует. Он заставляет мыслить, чувствовать, действовать своих героев и таким образом раскрывает суть моральных предписаний, которыми герои руководствуются в жизни, и не-

² Выдержки из повести приводятся в переводе Е. Стефановой (Ю. Идрис. Грех. М., 1962).

справедливость того порядка вещей, который породил и охраняет эти предписания.

В развитии сюжета Идрис вновь использует событие-катализатор — караульщик Абд аль-Мутталиб находит на берегу канала мертвого младенца. Это известие приводит в смятение всю деревню, возбуждая умы ее жителей и заставляя их вновь и вновь перебирать в памяти всех деревенских женщин, способных на «такое». Тут-то и выявляется скрытое. И управляющий Фикри-эфенди, чувствуя себя ответственным за все происходящее на подвластной ему земле, вспоминает тайные проступки и прегрешения жительниц деревни и рисует в воображении те, которые они могли бы замыслить и совершить (а в связи с этим и каждого жителя, ибо должен же быть и «преступник», хотя он интересуется всех несравненно меньше, чем «преступница»). Так обнажаются подробности повседневного существования крестьянских семей, особенности характера каждого. Задумываются над происшедшим и другие герои повести — нет безучастных к событию, которое пятнает честь всей деревни.

Возникает широкая и проработанная во всех деталях картина жизни одной из многочисленных деревень дельты Нила. Очень пригодился здесь Идрису его художественный опыт создания групповых психологических портретов. Разбросанные по тексту краткие, но выразительные описания внешности и психологические характеристики персонажей, даже эпизодических, играют в повести чрезвычайно важную роль, выполняя самые различные художественные задачи, но прежде всего создавая обобщенный образ крестьянства.

Описывая, например, облик караульщика Абд аль-Мутталиба, Идрис упоминает его «нескладный, плотный, желтого цвета плащ», который «немало повидал на своем веку, воевал вместе с союзниками во вторую мировую войну, а теперь бесславно, как все ветераны, доживал свой век». Этой деталью также определяется и время действия повести — конец 40-х — начало 50-х годов.

Сообщая, что деревенский почтальон Махбуб неграмотен, а его жена Закия — «единственная во всем поместье женщина, знающая грамоту и читающая газету», что шейх Абд аль-Варис пользуется славой местного

чемпиона красноречия, что бывший механик, прыткий старикашка Мухаммед любит совать свой нос во все дела, Идрис добивается того, что крестьянская масса перестает быть безликой, каждый ее представитель наделается индивидуальными чертами.

Но главное, каждый персонаж повести занимает четко определенное место в системе общественных отношений египетской деревни. На вершине этой структуры находится владелец поместья господин Жипп, «здоровенный рыжий верзила с волосатыми руками и волосатой грудью». Он появляется в поместье лишь изредка и объезжает свои владения верхом. «В рубашке, бриджах и белом пробковом шлеме, он восседает на коне величественный и неподвижный, как изваяние, и за всю дорогу ни разу не улыбнется... Но уж если что не по нем, то держись! Тут он и штрафует, и прогоняет, и распекает на чем свет стоит, а бывает, что и руку поднимет. А рука у него тяжелая — недаром же он всю жизнь ест одну курятину, да индюшатину, да голубиное мясо, запивая их вином, — и горе тому, на кого он замахнется...»

Хозяин — будто человек из другого мира, настолько далек он даже от управляющего Фикри, не говоря уже о крестьянах. Поэтому все сведения о частной жизни господина Жиппа автор сопровождает словами «как говорят».

В самом же имении главный — Фикри-эфенди. «Целых две тысячи федданов плодороднейших земель с людьми, домами, машинами, урожаем и скотом, и всем распоряжается он один». Но, несмотря на столь высокое положение и на власть, которой он облечен, Фикри полностью зависит от хозяина. Хозяин нанял его, и он головой отвечает за хозяйское добро, за урожай. Поэтому так волнуется управляющий перед каждым приездом хозяина, поэтому дрожит его голос, когда он посылает крестьян подметать и поливать дорогу, ведущую в усадьбу.

Ниже Фикри располагаются его подчиненные: конторские служащие — старший писарь Масиха-эфенди, просто писарь Ахмед Султан, далее — надсмотрщики, стражники, караульщики и, наконец, крестьяне. Но среди крестьян тоже нет равенства. Существуют крестьяне-арендаторы, есть и такие, которым не под силу арендо-

вать клочок земли, а есть «пришлые» — крестьяне из других районов, из далеких нищих деревень, которые нанимаются на сезон — обирать хлопкового червя.

Велика пропасть, отделяющая конторских служащих от крестьян. До революции 1952 г. существовал официальный закон, запрещавший государственным чиновникам (а конторские писари относятся к этой категории) общаться с феллахами. Но не менее велика пропасть, отделяющая крестьян поместья от пришлых. К последним относятся с отвращением и гадливостью, не считая их за людей. Деревенским ребятишкам строго-настрого запрещается играть с их детьми. «Пришлые» — низшая ступень социальной пирамиды. Это дно деревенского общества, так же как Шухрат («Городское дно») и подмастерья гробовщиков («Смерть от старости») — олицетворение самого дна городского общества. Симпатии, сочувствие писателя на стороне этих обездоленных. Всей силой своего чувства и таланта он взывает к читателю: смотри — ведь это люди, такие же, как и все другие. Недопустимо, чтобы они влачили такую ужасную жизнь. Этот невысказанный протест звучит в каждой строке повести. И сдержанная, внешне беспристрастная манера Идриса-рассказчика, нередко оттененная юмористической интонацией, лишь подчеркивает категорическое неприятие писателем антигуманного характера общественных порядков.

Интересно, что автор социологического исследования о египетской деревне, католический священник А. Айру, родившийся в Египте, проживший многие годы в крестьянской среде и собравший огромный фактический материал, приводит в своей книге «Феллахи Египта» аналогичную социальную структуру египетской деревни 40-х — начала 50-х годов. И для него это огромная пирамида, которая давит на феллаха всей своей тяжестью. Айру подробно рассматривает роль каждого звена этой структуры, от землевладельца-помещика до наемных сезонных рабочих («пришлые» у Идриса), и дает им весьма схожие с идрисовскими характеристики. Он делает тот же вывод, который вытекает из картины, нарисованной Идрисом: «Именно из-за земли крестьянство, столь монолитное по отношению к другим классам, глубоко разобщено внутри».

Подобное сходство наблюдений и выводов можно

проследить не только на повести «Грех». Говоря о состоянии медицинского обслуживания и о работе врачей, Айру словно пересказывает содержание таких новелл Идриса, как «В Асьют» и «Смерть от старости».

Но в одном Айру расходится с Идрисом — в оценке психологии крестьянства. Тщательно изучив быт, обряды, традиции крестьянской среды, относясь к феллаху с большим сочувствием, Айру тем не менее отказывает ему в индивидуальности, говорит, что феллах — «только особь», «единица в сумме». Он не видит никаких сдвигов в развитии египетского крестьянства и на основании этого считает, что ум феллаха «атрофировался, стал пассивным», что феллах находится «в состоянии дремоты, которая делает его неспособным даже страдать».

Идрис в рассказе «Люди» («ан-Нас») показал, что в среде крестьянства совершаются медленные, подспудные изменения, а в повести «Секрет его силы» уже отчетливо различаются взгляды поколений отцов и детей. Что же касается индивидуальности, то ею обладает каждый герой Идриса. Писатель с большим искусством изображает разницу их сознания, взглядов — результат воздействия социальной среды, условий социального бытия.

Идрис глубоко убежден в том, что каждый человек в полной мере наделен способностью радоваться, страдать, любить. Поэтому чувства и переживания любого героя, будь то управляющий именем Фикри или батрачка Азиза, осторожный бюрократ Масиха-эфенди или его мечтающая о любви дочь Линда, — это чувства и переживания общечеловеческие, в какой-то мере чувства и переживания самого автора, сознающего себя равным всем своим героям, носящего в душе частицу души каждого из них.

Диалектическое единство общего и индивидуально-го, типичного и характерного — вот источник правдивости и реалистической силы повести «Грех».

Несмотря на трагическую судьбу Азизы, конец повести не производит мрачного впечатления. Ее болезнь и мучительная смерть пробуждают у жителей деревни интерес к «пришлым». Интерес рождает сочувствие, а затем — и удивленное осознание того, что эти нищие «чужаки» — тоже люди. И у самих «пришлых» совместная забота о больной Азизе, необходимость скрыть ее

от глаз управляющего пробуждает чувство солидарности и собственного достоинства. Волнение, которое они испытывают при известии о смерти Азизы, отражается в их глазах ненавистью к надсмотрщикам, «ненавистью неугасимой, глубокой, которую знают только те, кто слишком долго терпел и молчал». Эта осознанная ненависть — свидетельство потенциальной силы крестьян, их способности к борьбе.

Судьба Азизы находит отклик не только в душах крестьян, но и в душе Фикри-эфенди (его прототипом во многом послужил отец писателя). В нем тоже пробуждается сочувствие к Азизе, совсем не похожей, как выясняется, на ту «грешницу», которая вначале рисовалась воображению управляющего.

В повести особенно наглядно проявляется пластический талант Идриса, сила его образного видения. Композиционно повесть представляет собой сменяющие одна другую картины, каждая со своими персонажами, обстановкой, красками, звуками и даже запахами. Вот Фикри-эфенди в жаркий полдень едет на осле в поле, где работают «пришлые». Его сопровождает задыхающаяся и обливающаяся потом пешая свита. Кругом безбрежные темно-зеленые поля хлопчатника, залитые ослепительным солнечным светом. Серая пыль дороги, «безмолвная, первобытная тишина», которую нарушает лишь жужжание насекомых и цоканье ослиных копыт; едкий запах пота.

Картина лагеря «пришлых», расположившихся за сараем, на краю деревни, возникает из узлов, мешковины, которая используется для навесов, соломы, на которой они спят, камней, из которых они делают очаги, запахов горелого масла, жареной рыбы, старого сыра, чечевицы, лука, мыла, которые, «перемешавшись, сливаются в один странный, резкий и настолько характерный запах, что крестьяне говорят: „‘Чужаками’ пахнет!“».

В повести нет ни слова о социальной борьбе в деревне — произведение строится на бытовой драме. И тем не менее мы видим в нем и глубокое социальное расслоение, и невыносимые условия жизни низших слоев, и зреющие в крестьянстве озлобление и ненависть, которые когда-нибудь прорвутся наружу.

В предисловии к русскому изданию повести Юрий Нагибин отмечал, что «прекрасная, трагическая, полная

скрытого социального пафоса повесть „Грех“ знаменует новый этап в творчестве Идриса».

Это действительно так. Как мы уже говорили, в «Грехе» Идрису удалось наконец всесторонне отразить волновавшую его проблему и в безупречной художественной форме донести до читателя мысль об условности бытующих в обществе понятий нравственного и безнравственного. Вскрыв противоречие между общепринятыми в египетской мелкобуржуазной среде моральными нормами и истинной гуманистической нравственностью, основанной на уважении к человеческой личности, Идрис объективно делает вывод о социальной природе морали. Опора на четкие социальные критерии служит ему верным ориентиром в разграничении понятий добра и зла и помогает выявить причины, порождающие зло.

Вместе с тем трудно сказать, в какой степени сам писатель сознавал этот объективный смысл своей повести. В последующем его творчестве превалирующее значение получила мысль об относительности моральных норм вообще, граничащая в некоторых рассказах с этическим релятивизмом.

Повесть как бы подводит итог всему предшествующему творчеству Идриса как писателя-реалиста, который углубил и обогатил понимание реализма в египетской литературе.

С самого начала Идрису был свойствен диалектический взгляд на мир как на живое, развивающееся единство. Он пристально вглядывался в сами явления бытия и в связи, существующие между этими явлениями. Более всего его интересовали люди. Как-то он сказал, что сам он ощущает свой талант как особую духовную связь между собой и другими людьми. Огромный интерес к внутреннему миру личности и условиям ее общественного существования, стремление выявить зависимость между ними помогли Идрису уже в первые годы творчества создать галерею египетских народных характеров, неповторимо индивидуальных и несущих в себе общее, глубоко гуманистическое начало. Идрис словно сдернул с египетского крестьянина тот покров, которым неизменно окутывали его предшественники: будь то мистическое «единение» феллаха с природой, как у Тауфика аль-Хакима, или «олитературирование» крестьянской

нищеты у Таха Хусейна. Идрис преодолел и романтизм неореалистов, слегка «подправлявших» действительность, изображая египетского крестьянина более сознательным, а египетского разночинца более революционным, чем это было на самом деле.

Самобытный, выросший на египетской народной почве талант Идриса, безусловно, испытал на себе сильное влияние европейского, прежде всего русского, критического реализма конца XIX — начала XX в. Это влияние ощущается в самой нравственной атмосфере творчества Идриса, в жизненной позиции писателя. Здесь нельзя говорить о подражании, о восприятии каких-то конкретных черт или литературных приемов. Психологизм Л. Толстого, его нравственные искания, чеховский глубокий интерес к жизни «маленького человека», юмор, используемый как мощное и разностороннее средство художественной выразительности, горьковский гуманизм в изображении «дна» жизни и глубокая убежденность в том, что обитателей «дна» можно с большим правом назвать людьми, чем тех, кто занимает верхние ступени социальной лестницы, — все это органично входит в мироощущение Идриса и преломляется в его творчестве, которое вместе с тем полностью сохраняет свой национальный дух и колорит. Постановка же Идрисом серьезных общечеловеческих нравственных и психологических проблем на материале египетской действительности выводит его творчество за узконациональные рамки, дает основание говорить о смыкании египетской литературы с общемировым литературным процессом.

Характерно, что почти все написанное Идрисом в 50-е годы (за исключением рассказов сборника «Герой») изображает действительность в ретроспекции, до 1952 г. Это как бы взгляд в тяжелое прошлое из полного надежд настоящего. Даже повествуя об убогой, нищенской жизни феллахов или городского простонародья, Идрис еще не дает мрачным мыслям и картинам возобладать над своей верой в потенциальные силы народа, в его душевное здоровье. Правда, в наиболее зрелых последних произведениях этого периода, таких, как «Вопрос чести» и «Грех», явственно звучит нота горечи, рожденной осознанием того, сколь велика сила предрассудков, уродующих нравственный облик общества и жизнь людей. Но вера Идриса в преобразующую силу египетской

революции все еще крепка. Ее поддерживает и наблюдающийся в эти годы в Египте общий национально-патриотический подъем. Счастливая любовь, женитьба на любимой девушке, рождение двух сыновей — эти обстоятельства также способствовали расцвету творческих сил писателя, что позволило известному египетскому поэту и драматургу Салаху Абд ас-Сабуру сказать: «Юсуф Идрис — этап в развитии короткого рассказа. Из его абы³ вышло большинство египетских новеллистов. Благодаря своей необычайной художественной силе он сумел убедить даже читателей в том, что новелла может быть только такой, какой мы видим ее у Идриса на протяжении по меньшей мере десяти лет».

³ А б а — плащ.

Я нес в сердце любовь,
И она изранила мне сердце.

*Салах Абд ас-Сабур.
Я вам скажу*

Роман «Беленькая» («аль-Бейда») имеет долгую историю создания. Впервые частями он был напечатан в газете «Аль-Гумхурийя» в октябре—декабре 1959 г. В кратком предисловии к газетной публикации Идрис писал, что замысел романа возник у него в новогоднюю ночь с 1955 на 1956 год под влиянием охватившего его нестерпимого чувства одиночества и тоски, которое еще более усугублялось веселым шумом праздничной толпы на улицах. Роман писался с перерывами четыре года. Идрис возвращался к работе над ним, когда бывал в особенно плохом настроении. Поэтому у самого писателя осталось впечатление, что книга написана «за одну длинную и мрачную ночь».

Первое отдельное издание романа появилось лишь спустя десять лет, в марте 1970 г., в Бейруте. Автор дописал к нему еще одну главу. В предисловии Идрис почему-то временем создания «Беленькой» называет лето 1955 г., хотя известно, что он был освобожден из заключения лишь в сентябре 1955 г., а в январе 1956-го уже вышла в свет «История одной любви». Вряд ли можно предположить — и не только из-за объема, — что эти два произведения писались в одно и то же время. Очевидно, следует считать правильным периодом работы над романом тот, который указан Идрисом в предисловии к газетной публикации.

Египетский критик Ахмед Мухаммед Атыйя в статье «Египетский роман и борьба народа» («Ат-Талиа», август 1971) констатирует: «Вся та вера в народ, в трудящихся, в вооруженную борьбу, которой пронизана

„История одной любви“, сходит на нет в романе „Беленькая“. Атыйя называет роман «свидетельством полного отхода Идриса от прежних позиций в литературе».

В этой же статье Атыйя прослеживает, как изменялся образ борца за национальное освобождение в египетской литературе на примере трех ее героев.

Первый — Ибрагим Хамди (роман Ихсана Абд аль-Куддуса «В нашем доме мужчина» — «Фи бейтина раджуль», 1958). Это романтический герой, пример патриота, «не обладающего ни высокой культурой, ни политической сознательностью. Он читает лишь полицейские романы и заголовки статей в газетах и не представляет себе, каким должно быть то независимое общество, во имя которого он борется с колониализмом. Он даже не уверен, что его партизанские действия могут привести к изгнанию угнетателей и к созданию нового, независимого государства». Его побуждает к действию не вера в народ, а сострадание к египтянам, находящимся в бедственном положении под властью колонизаторов, и его сокровенная мечта — «красиво умереть» за родину.

Следующий герой — идрисовский Хамза, сознательный и убежденный борец, приобщившийся к современной культуре. Он глубоко верит в народ и видит свой долг в том, чтобы взять на себя роль организатора народных сил. Это уже не борец-одиночка, а член одного из комитетов вооруженной борьбы, которые создавались в то время в Египте революционными организациями. Но, как мы видели, представления Хамзы о будущем общественном устройстве независимого Египта тоже довольно расплывчаты.

Третий герой — идрисовский же Яхья из романа «Беленькая». Разбирая роман, Атыйя пишет: «Здесь мы видим героев национальной борьбы в тот период, когда они отказались от методов вооруженной борьбы и вернулись к борьбе словесной, борьбе лозунгов».

Сопоставляя Яхью и Хамзу, Атыйя подчеркивает их полную противоположность. Если Хамза черпает свою веру в народе, то Яхью народ «только раздражает». Если для Хамзы любовь — еще один стимул к борьбе, то Яхья пытается любовью оправдать пренебрежение к своему долгу революционера-борца.

Анализируя эти три образа, критик указывает, что

они очень характерны для разных этапов освободительной борьбы.

В «Истории одной любви» время действия было обозначено четко: январь 1952 г. В «Беленькой» судить о том, когда происходят описываемые события, можно лишь по косвенным признакам. Устами героя в романе говорится: «Мы переживали разгар битвы за освобождение». При этом о вооруженной борьбе в зоне канала Яхья вспоминает как о прошлом (она была прекращена в январе 1952 г.). Проходя же по одной из улиц Каира, Яхья замечает, что прежде она называлась улицей хедива Исмаила и лишь недавно переименована в улицу ат-Тахрир (Освобождения). Это могло иметь место лишь после 23 июля 1952 г. Но главное, проблемы, дискутируемые в романе, свидетельствуют о том, что речь идет уже не о борьбе за национальное освобождение, а о борьбе за интересы народа в условиях независимого существования страны. Это имеет принципиальное значение для понимания фигуры Яхьи.

«Беленькая» — тоже история любви. Ее герои принадлежат к тому же поколению и к той же среде, что и Хамза с Фавзийей. Яхья и Санти — революционеры, члены нелегальной организации. Но любовь Хамзы и Фавзийи — счастливое взаимное чувство, дающее обоим новые силы в жизни, гармонично сливающееся с любовью к родине, к народу. Любовь же Яхьи к Санти становится для него источником глубокого внутреннего разлада, уводит его от товарищей, от общего дела.

Санти, «беленькая» (так называет ее про себя Яхья за удивительно нежный цвет кожи), — гречанка, родившаяся и выросшая в Египте. Ее муж, тоже активный участник национально-освободительного движения, находится сейчас на Кипре. Возникающее у Яхьи чувство к Санти, товарищу по борьбе и замужней женщине, с самого начала обречено на неудачу. Яхья понимает, что Санти для него запретна. Не в силу общественных условий и приличий, а из-за тех требований моральной чистоты и законов товарищества, которые приняты в среде революционеров. Тем не менее Яхью влечет к Санти с неудержимой силой, и, чтобы добиться ее любви, он готов пренебречь всем.

Яхья — герой, склонный к рефлексии. Он обнажает себя до предела, и в его откровенности одновременно

проступают и некоторая наивность, и жестокий эгоизм, уверенность в том, что все его поступки оправдываются силой чувства. Противоречивость и многообразие оттенков любовного чувства вместе с постоянным стремлением к самоутверждению через любовь роднит Яхью со стандалевским Жюльеном Сорелем. А изображение человеческой души как ристалища, где непрерывно сражаются добро и зло, нравственное и безнравственное, любовь и ненависть, заставляет думать о героях Достоевского.

«Беленькая» — произведение глубоко личное, отражающее жизненный опыт и психологический склад его автора. Яхья близок Идрису очень многим. У них, по существу, одна биография. Яхья родился и вырос в крестьянской среде, учился на медицинском факультете, работает врачом в железнодорожных мастерских, тяготеет к литературной деятельности. И даже отношения Яхьи с матерью напоминают ситуацию, сложившуюся в семье Идриса. Возможно, история любви к гречанке Санти навеяна в определенной мере воспоминаниями Идриса о его недолгом первом браке с дочерью известного мексиканского художника-монументалиста Диего Риверы Руфью, с которой он познакомился в 1953 г. в Вене. Отношения Яхьи с товарищами по работе, его расхождения с ними и споры о путях и целях борьбы отражают позицию самого Идриса. В кругах египетской демократической общественности роман и был воспринят как попытка писателя объяснить и оправдать свою позицию. И все же «Беленькая» — не автобиография, а художественное произведение, и герой его не может быть отождествлен с автором при всем несомненном сходстве их натур и взглядов.

Итак, Яхья — герой нового исторического этапа, новых общественных условий. Поэтому нельзя полностью согласиться с А. Атыйей, который считает его антиподом Хамзы. Между ними может существовать и определенная преемственность. Ведь взгляды Хамзы на пути развития страны после достижения независимости не были достаточно определенными. В новых условиях эволюция его воззрений могла принять именно такое направление, как у Яхьи. Правда, Хамза представляется натурой более волевой и цельной. В Яхье много спонтанного, идущего от чувства, а не от разума, от минутного настрое-

ния, а не от продуманной позиции. К тому же над Яхьей постоянно тяготеет сознание собственной вины, страх, что товарищи узнают о его нарушающих конспирацию встречах с Санти (она приходит к нему заниматься арабским языком). Страх лишь усиливает его желание видеть Санти, а сознание своей неправоты рождает в душе вызов, побуждает к постоянной мысленной полемике с товарищами, заставляет искать новые и новые аргументы для самооправдания: Яхья скрупулезно описывает свое состояние перед каждой встречей с Санти, во время и после нее. И каждый раз звучит в разных вариантах оправдывающая героя фраза: «это было сильнее меня», «я ничего не мог с собой поделать», «я был сам не свой», «мощная неведомая сила сковала мою волю» и т. п.

Любовь Яхьи действительно огромное, всепоглощающее чувство. Более всего Яхью привлекает в Санти ее необыкновенная одухотворенность, богатый внутренний мир. Он испытывает радость от общения с ней, от существующего между ними взаимопонимания, сходства мыслей и вкусов. Любовь захватывает Яхью с первой же встречи. Вот как он это описывает:

С первого мгновения я уже знал, что это она. Та самая, которую я всегда искал и не находил, черты которой пытался уловить в каждой встреченной девушке. Это именно она. В ней есть все, что привлекает меня в женщине. Как это объяснить? Просто с первого взгляда я понял, что она мне суждена, что рано или поздно, благодаря обстоятельствам или вопреки им, она должна быть моей. Что еще сказать? В тот самый первый миг я уже знал все, что произойдет. Словно на какую-то долю секунды вспыхнул луч прожектора, осветил будущее и тут же погас.

Но то, что Яхья принимает за любовь со стороны Санти, всего лишь дружеское расположение, проявление симпатии к нему. И чем больше Яхья в этом убеждается, тем меньше хочет этому верить, тем более настойчивыми становятся его попытки добиться взаимности. Временами он даже ненавидит Санти и близок к тому, чтобы овладеть ею насильно. Но тут же осознает низость своих помыслов.

На собрании в редакции журнала, — рассказывает Яхья, — я вдруг почувствовал, что ко мне возвращается разум, что мое влечение к ней — далеко еще не все. На собрании присутствовали Шауки, Фатхи Салем, Атувва, и все они казались мне чистыми и честными людьми, истинными революционерами с ничем не отягченной со-

вестью. Сам же я ощущал себя каким-то грязным и скверным микробом. Я не хотел быть таким. И не хотел, чтобы Санти утратила свою гордость и чистоту, чтобы она испачкалась вместе со мной.

Но это настроение проходит, и Яхью вновь терзает мысль о том, как ему победить сопротивление Санти. «Главное, — думает он, — добиться своего, а там пусть мучают стыд и угрызения совести». Чтобы возбудить в Санти чувство ревности, он заводит роман с влюбленной в него француженкой Лорой, подругой Санти. В обращении с глупенькой Лорой Яхья временами просто циничен — он вымещает на ней свои неудачи с Санти.

Душевная неустойчивость, изменчивость настроения сказывается и на отношении Яхьи к революционной работе. Он то полностью остывает к своим обязанностям в журнале, неделями не является в редакцию, то вновь загорается энтузиазмом, когда власти грозят закрыть журнал. Он с восторгом предлагает освобожденному из тюрьмы руководителю организации Баруди убежище в своем доме и на другой день начинает тяготиться его присутствием. Подстраивает приезд своих родных из деревни, чтобы избавиться от Баруди, а потом не чает, как поскорей выпроводить приехавших брата и сестру.

Яхья подозрителен и недоверчив к людям. После споров с Баруди о методах и формах революционной деятельности он начинает думать, что Баруди освобожден из тюрьмы не из-за развившейся у того слепоты, а по причине тайных расчетов полиции. Ему даже приходит в голову мысль, что Баруди лишь притворяется слепым.

Яхья мечтает стать похожим на европейца. Он рассказывает о себе:

Как ни странно, я всегда любил все европейское и особенно европейек. Бывая в Исмаилии или Порт-Саиде, я любовался европейским стилем этих городов и всей зоны канала — двухэтажными виллами, покатыми красными крышами, печными трубами, чистотой, спокойствием и порядком. Порядок, который мы чуть ли не ненавидим, они превратили в искусство. Порядок у них во всем: в еде, в войне, в любви. Видя это, я испытывал грусть и настойчивое внутреннее желание стать таким же светлокожим, краснолицым сложным существом, как они. Но, самое удивительное, при этом я не хотел превращаться в европейца. Я мечтал обладать их великолепной способностью к творчеству, чистоте и порядку, оставаясь тем, чем я был, — арабом со всеми присущими мне качествами. Иногда во время демонстраций протеста против английской оккупации, выкрикивая «Долой Англию!», я вдруг ловил себя на мысли, что мои

злость и ненависть к англичанам столь же велики, сколь и восхищение тем, что они сделали и построили в Исмаилии, Александрии и Порт-Санде.

Эти слова прямо напоминают отношение к европейцам Абдаррахмана аль-Джабарти, в котором «ненависть смешивалась с восхищением». Но разногласия, которые, как уже говорилось, со времен Джабарти вызывает в среде египтян проблема отношения к Европе, обусловлены тем, чем каждый восхищается и что ненавидит. В глазах героя «Беленькой» положительные качества европейцев, которые он хотел бы перенять, — это «способность к творчеству, чистоте и порядку».

Что же имеется в виду под «остаться тем, чем он был»? Продолжим цитату:

Что касается нашей революционной работы, то здесь было совсем другое. Я не выносил всего, что связано с европейскими методами. Это неприятие было во мне чисто интуитивным. Даже в отношении европейского социализма с его порядками я всегда чувствовал, что на практике он мне столь же чужд, сколь близок в теории. Я чувствовал, что нам нужен другой, наш собственный путь... Правда, я не имел представления о том, каким должен быть этот путь, но был убежден, что стоит мне или кому-то другому наткнуться на него, как я сразу же пойму: вот оно, нужное нам направление.

С такого рода отношением к Европе сходно и отношение героя к любимой им женщине. Яхья страстно любит Санти и помогает ей всеми способами, но в глубине души отчетливо сознает, что никогда бы на ней не женился. В этом смысле образ Санти аллегоричен.

Поведение Яхьи на всем протяжении романа убеждает, что он приемлет только те вещи, которые устраивают его. Яхья хотел бы перенять такие качества англичан, как привычка к порядку и организованность... но только не тогда, когда это связано с революционной работой. Он не терпит ничего, что ограничивало бы его личную свободу, не признает партийной дисциплины, необходимости подчинять свои желания интересам общего дела, приказам руководителей организации. Товарищи справедливо упрекают его в эгоизме и анархизме. Именно на этой почве возникает и его конфликт с Баруди. Свою позицию Яхья оправдывает неприятием тех «европейских методов», которых придерживается Баруди.

Поскольку взгляды Баруди известны лишь в иронической интерпретации Яхья, трудно составить о них целостное суждение. Во всяком случае, высшей ценностью человека, по мнению Баруди, является гражданская сознательность. Он считает, что революционная организация, объединяющая наиболее сознательных членов общества и имеющая четкую программу действий, должна играть роль авангарда, должна вести народ на осуществление намеченных ею целей. Вот с этим-то и не согласен Яхья. Он полагает, что высшей ценностью является «сам человек, независимо от уровня его сознания, независимо от того, прав он или ошибается». Яхья против того, чтобы руководить народом, побуждать его к действию. По его мнению, никто, кроме самих масс, не имеет права утверждать, что он выражает волю масс. «Надо спросить у них, чего они хотят, а не считать народ дитятей, которое не понимает собственных интересов».

Понятие «народ», в представлении Яхья, не дифференцировано и часто ассоциируется с понятием «моя страна».

Я понимал,— говорит он,— что все это (т. е. революционная работа.— В. К.) делается ради нашей страны, ради народа, который я любил, сам не зная почему. К стране своей я относился как к матери, которая не стареет, не умирает, существует вечно. Любовь к ней — не порождение разума, как любовь к мужчине-отцу. Это безграничная любовь к женщине-матери.

Передавая содержание своего спора с Баруди, Яхья замечает: «Я понял, что если до конца придерживаться его логики, то следовало бы признать классовый характер мышления». В этих словах — суть дела. Яхья не признает классовости сознания, так как, в его понимании, народ состоит из отдельных личностей, каждая из которых, независимо от ее классовой принадлежности, должна получить возможность свободного развития («следует позволить каждому цветку цвести в полную силу»).

Таким образом, Яхья подходит к понятию «народ» со старой меркой времен национально-освободительной борьбы, когда интересы подавляющего большинства нации были связаны с обретением национальной независимости. Разницы классовых интересов в независимом обществе он не видит и признавать не хочет.

Практически призыв Яхьи к поискам собственного пути в революции, к «египтизации» революционной борьбы сводится к проповеди стихийности общественного развития. Совершенно очевидно, что такая позиция не есть результат объективного анализа ситуации. Она обусловлена прежде всего особенностями натуры самого героя. Внутренняя неспособность к самоограничению, к выдержке, к подчинению требованиям дисциплины заставляет его отстаивать тезис стихийного волеизъявления масс, их «самодвижения с той скоростью, которая отвечает их возможностям». Отсюда постоянный сарказм и явная предвзятость отношения к тем, кто «претендует на роль сознательного авангарда масс». Секретарь профсоюза рабочих железнодорожных мастерских выглядит в описании Яхьи отталкивающим типом, действующим только в своих корыстных, демагогических интересах. Позже все руководители рабочих ассоциируются, в представлении Яхьи, с этой вызывающей явную антипатию личностью, и таким образом он находит подтверждение своей мысли о ненужности руководства вообще.

Яхья часто говорит о своей любви к народу, о готовности идти ради него на жертвы. Но параллельно в его рассуждениях постоянно присутствует и другая мысль: «моя борьба с миром, мой успех в жизни». «Я очень верил в себя, — говорит Яхья, — верил в то, что обязательно добьюсь успеха. Ведь жизнь без успеха — это не жизнь». Яхье хочется или жить «по-крупному», с размахом, или вообще не жить. И в его мечтах о будущем уже нет места для народа. Он вышел из крестьянской среды, но связь его с деревней постепенно слабеет. Поездки к родным становятся докучной повинностью: он каждый раз спешит скорее покинуть родной дом. В начале романа он живет в Булаке, шумном и грязном народном квартале. Однако не умолкающий ни днем ни ночью шум раздражает его, а квартира кажется недостаточно приличной, чтобы принимать в ней Санти. Яхья переезжает в аристократический квартал Замалек. Он открывает частный врачебный кабинет, у него появляются лишние деньги. Так Яхья делает свои первые шаги на пути материального успеха, что, несомненно, еще больше способствует его отходу от народа и обуржуазиванию.

Как мы уже говорили, все в жизни — большое и малое, общественные процессы и явления бытовые — оценивается героем лишь с точки зрения того, как оно соотносится с его интересами, с его чувствами. Отсюда возникает и узколичный, субъективный взгляд на саму действительность, на историю. Стремление психологически оправдать себя в собственных глазах формирует взгляд на человеческую психологию вообще.

В начале романа Яхья рассуждает следующим образом:

Когда в нашей душе возникает какое-нибудь желание, мы не думаем, хорошо это или плохо, мы думаем, что нам этого хочется, думаем со всей откровенностью, а иногда с бесстыдством. И лишь когда дело доходит до осуществления желаемого, начинаем оглядываться на препятствия общественного порядка.

Далее рассуждения такого рода становятся обобщеннее:

Я встречал в жизни не слишком много мудрецов, но некоторых встречал. Самое удивительное — все они были людьми наивными и не знавшими ни жизни, ни людей. Людей они представляли себе такими возвышенными, неземными существами. Или же полагали, что они могут такими стать. Я встречал в жизни не слишком много и преступников, но некоторых встречал: убийц, воров, торговцев наркотиками, проституток. И любой из них лучше знал жизнь и людей, чем все философы и мудрецы, вместе взятые.

Это высказывание косвенно направлено против Баруди с его «теориями». Но это в какой-то мере и концепция человека, и она существенно отличается от той, которая высказана Идрисом в «Истории одной любви» и заложена в образах повести «Грех». Правда, здесь это всего лишь мысли лирического героя, но они автором никак не опровергаются и даже не ставятся под сомнение.

Идрис не пытается обелить своего героя в человеческом плане. Весьма не лестные порой оценки личности и поступков Яхьи, даваемые другими персонажами, также фигурируют в романе. И сам Яхья постоянно смотрит на себя критическим взором. Как замечает герой, «я словно раздваивался: один человек во мне страдал и мучился, другой же смотрел и удивлялся этим мукам».

Многосторонне и реалистично разработаны и другие центральные образы романа. Говоря о Санти, Баруди, Шауки, Лоре, Яхья при всем различии своего отноше-

ния к этим людям сохраняет объективность беспристрастного повествователя. Отмечено все: привычки, манера держаться, характерные черточки внешности, даже немного неуклюжая, «как у Читы», походка Санти. Эта походка рождает в душе Яхьи особую нежность к любимой и дает ему тайное удовлетворение — она, как ему кажется, компенсирует недостатки его собственной внешности.

Итак, «Беленькая» — роман реалистический. Идрис снова показал себя большим мастером психологического портрета. И вновь первым в египетской литературе вывел на суд читателя героя нового исторического периода, вывел без прикрас, со всеми его слабостями и заблуждениями, с его жаждой большой любви и мелкими интрижками, с благородными порывами и неблагоприятными поступками, с бескорыстным энтузиазмом и эгоистической слепотой.

Но в «Беленькой» же мы находим и истоки того конфликта между Идрисом-художником, реалистом по самой природе своего дарования, и Идрисом-мыслителем, пытающимся искать решение социальных проблем в рамках «единого национального общества», который в дальнейшем приведет к полной трансформации его художнического облика.

Нельзя не признать, что Яхья с его сумбурными взглядами на общество, историю, революцию — образ общественного сознания, характерный для послереволюционного Египта. Яхья не одинок в египетской литературе тех лет, отмеченных появлением целого ряда произведений, в том числе в жанре романа, полемически заостренных против марксизма, в первую очередь против марксистской теории классовой борьбы. Аналогичный пример — роман Луиса Авада «Феникс» («аль-Анка»), вышедший в 1966 г.

Впоследствии в творчестве Идриса мысли о нравственной природе человека, о взаимоотношениях личности и общества, о свободе личности, которые в «Беленькой» высказывались от лица Яхьи и составляли лишь один из ракурсов его образа, получают обобщенное, нередко абсолютизированное воплощение, приобретают силу авторского кредо. Это приводит к коренной ломке системы образов. Не случайно уже стиль «Беленькой» резко отличен от манеры письма, характерной для ранних про-

изведений Идриса. В нем нет ни прежней сдержанности в выражении чувств, ни юмора. Роман представляет собой монолог лирического героя, находящегося во власти «безумной, сумасшедшей любви». В данном случае монологическая форма — свидетельство того, что изменившаяся картина мира утратила для Идриса ясность очертаний и происходящему дается не столько логическая, сколько эмоциональная оценка.

Что же касается завершающего этапа того пути личного успеха, на который только вступает герой «Беленской», то он с большой драматической силой показан в рассказе «Язык боли» (1965).

СВОБОДА! — СВОБОДА?

Что сделаешь ты со своей свободой?

Махмуд Амин аль-Алим

Роман «Беленькая» — произведение переломное. И проблемы, вставшие перед ее героем, — это проблемы египетской общественной жизни на рубеже 50-х и 60-х годов. Именно в это время, когда была уже выполнена значительная часть общенациональных задач, во имя которых свершилась революция 1952 г., встали во весь рост проблемы внутреннего развития. Тут-то и выявилась разница классовых интересов. Многие из тех, кто горячо приветствовал национализацию иностранной собственности и экспроприацию крупных земельных владений, с большой опаской относились к возможности дальнейшего развития подобных процессов.

Практически еще ничего не было сделано для улучшения положения народа, и в массах зрело недовольство. Социальная справедливость была одним из лозунгов революции, и народ ждал его осуществления. Когда же наконец наступит время справедливого распределения материальных благ? Этот вопрос, волновавший широкие массы, поставил Нагиб Махфуз в романе «Дети нашего квартала» («Аулад харатина»), опубликованном в 1959 г. на страницах газеты «Аль-Ахрам». Воскрешая традицию арабского народного романа, Махфуз живописал подвиги эпических героев (в качестве таковых в романе выступают легендарные основатели трех религий — иудаизма, христианства и ислама), боровшихся за счастье народа. Но вразрез с традицией, наделявшей героя эпоса сверхчеловеческими возможностями, Махфуз приводил своих читателей к выводу, что установление справедливого социального строя не может быть достигнуто усилиями отдельной личности, даже самой великой и героической, как оно не может быть обеспечено и ре-

лигией. Справедливое, основанное на труде распределение материальных благ возможно лишь при условии, что за дело возьмется сам народ, и тогда, когда лучшие и верные его сыны овладеют подлинно научным знанием жизни.

Побуждаемое настоятельной необходимостью форсировать экономическое развитие страны и хоть в какой-то степени облегчить положение народных масс, терпение которых находилось на пределе, насеровское руководство, успевшее за прошедшие годы убедиться в беспочвенности своих надежд на лояльное сотрудничество буржуазии, приступило в 1960 г. к осуществлению ряда мер антикапиталистического характера. Принятые в 1961—1963 гг. законы о национализации, о труде, о правах рабочих, вторая аграрная реформа свидетельствовали о том, что в стране начиналась социальная революция. Мероприятия правительства вызвали резкую реакцию со стороны имущих классов, полностью или частично лишившихся своей собственности. В стране, где, как раньше утверждали ее руководители, якобы не было антагонистических классов, разгоралась классовая борьба.

Но главное противоречие египетского режима, как пишут в книге «Египет: время президента Насера» И. Беляев и Е. Примаков, состояло в том, что «революционные лозунги, провозглашаемые сверху, явно недостаточно подкреплялись работой по активизации народных масс». Вплоть до 1964 г. в заключении оставались арестованные в 1959 г. египетские марксисты. Половинчатость и непоследовательность внутривластного курса тех, кто стоял у власти, рождали недовольство различных общественных групп, вносили смятение в умы.

Буржуазная интеллигенция, воспитанная в большинстве своем на лозунгах национального единства, оказалась в растерянности перед лицом дальнейшего развертывания социальной революции, неизбежно влекущей за собой обострение классовых конфликтов.

Египетский критик Гали Шукри объясняет духовный кризис интеллигенции, наметившийся уже в начале 60-х годов, «противоречием между мечтой и действительностью». «Либеральный интеллигент, — пишет Шукри, — боролся против колониализма и феодальной от-

сталости. Июльская революция принесла ему национальную независимость, и он должен был бы радоваться, но революция разрушила его либеральные мечты, и он страдает. Интеллигент социал-демократ боролся против колониализма, феодализма и высших слоев буржуазии. Июльская революция принесла ему развивающуюся национальную экономику, но не пожелала считаться с его представлениями о демократических традициях. Интеллигент-марксист боролся против колониализма и эксплуатации во всех ее формах. Его мечты не только не увидели своего воплощения в действительности июльского движения, но и в целом ряде случаев вступили с нею в противоречие. Эта ситуация превратила виднейших представителей прошлых поколений (имеется в виду и поколение, к которому принадлежит Идрис. — В. К.) в героев трагедии, душа которых расколота надвое между „нет“ и „да“.

По Гали Шукри, духовный кризис египетской интеллигенции, возникший вследствие «разочарования в идеалах» и «крушения иллюзий», усугублялся также «авторитарным характером» режима.

Но одним лишь разочарованием, разумеется, нельзя объяснить того духовного смятения, которое нарастало в среде интеллигенции в первой половине 60-х годов и которое с такой болезненной остротой проявилось в произведениях Идриса тех лет, особенно в его пьесах. Смятение вызывалось в первую очередь сложностью, а для многих — практической неразрешимостью проблемы выбора. Передовая национальная интеллигенция традиционно выступала от имени народа (под которым имелось в виду прежде всего крестьянство), искренне отождествляла свои интересы с народными. Но наступил момент, когда, по ее представлениям, дальнейшее удовлетворение интересов народа стало чревато опасностью социальной активизации масс, нарушением классового равновесия. Многих эта перспектива попросту пугала.

Следовательно, противоречие, лежавшее в основе идейного и духовного кризиса интеллигенции, — это противоречие самого режима: революционность и демократичность лозунгов и боязнь решительной опоры на массы для осуществления этих лозунгов.

Гали Шукри отмечает, что в этот период особую остроту приобрели требования свободы и демократии, и

объясняет это существованием «режима сильной личности» и засильем правых в государственном и административном аппарате. Но это лишь одна сторона дела. Другая заключается в том, что понятию «свобода» давалось множество толкований, иногда взаимоисключающих. Наряду с определением свободы как демократизации общественной жизни и расширения прав трудящихся широко распространилось — именно в среде творческой интеллигенции — истолкование свободы как своеволия, абсолютной свободы личности, не связанной никакими обязательствами по отношению к обществу. Это было своего рода реакцией на лозунги «ангажированности» литературы, ответственности писателя перед обществом. Доведенное до абсурда, требование свободы вступало в явное противоречие не только с требованием расширения демократических свобод, но и с правительственным курсом на планирование экономики, укрепление государственного сектора — со всем, что шло вразрез со свободой частного предпринимательства.

Против такого анархо-экзистенциалистского понимания свободы выступил в ряде статей, опубликованных в 1964 г. в журнале «Аль-Мусаввар», Махмуд Амин аль-Алим. Отвечая на требования о предоставлении писателю абсолютной свободы творчества, Алим спрашивает: а что сделает писатель с этой свободой? Что скажет своим искусством народу? Он настойчиво подчеркивает, что тот, кто требует абсолютной свободы себе, должен уважать и свободу других, иначе его свобода будет эгоистической безответственностью, свободой пользоваться плодами деятельности общества, ничего не давая обществу взамен.

Экзистенциалистские концепции свободы личности, «свободного выбора», широко распространившиеся в египетском обществе, находили питательную среду в мелкобуржуазном сознании значительной части интеллигенции. Гали Шукри пишет по этому поводу: «Смещение социализма и экзистенциализма не ново для современной мировой, равно как и современной арабской философской мысли. За прошедшие десять лет многие наши молодые интеллигенты пытались осуществить этот компромисс. Большую роль сыграл здесь Сартр, провозгласивший, что экзистенциализм — это путь к пониманию марксизма».

Об испытанном им самим влиянии экзистенциализма говорит Махмуд аль-Алим, вспоминая годы учения в Каирском университете.

Колоритную картину преподавания общественных наук в египетской высшей школе в середине 60-х годов рисует публицист Амир Искендер: «За четверть века здесь ничего не изменилось. Экзистенциализм в его самой откровенной форме господствует в университете Айн Шамс, позитивизм с его лженаучными вывесками и субъективистской антисоциалистической сущностью преподается студентам Каирского университета. Наряду с этими двумя наиболее ясно и четко сформулированными идейными направлениями присутствуют в той или иной степени и другие, образующие пеструю смесь понятий, заимствованных у прагматизма, пирсонизма и агностицизма. Легко себе представить, каким образом в стране, строящей социализм, формируются умы „мыслителей будущего“».

Литература начала 60-х годов отразила эту обстановку общественной нестабильности и идеологической неразберихи. Общая атмосфера литературы, как поэзии, так и прозы, заметно изменилась: возникли настроения горечи, разочарования, бессилия. Начали меняться сами формы письма. Реалистическое изображение «жизни в формах самой жизни» постепенно уступало место условности, сложной метафоричности, нарочито затемненной символике. В одних случаях использование аллегории, усложненность образных средств служили художникам охранительной маской, позволявшей высказывать критическое отношение к действительности, в других — были показателем изменившегося восприятия мира.

Перемены были замечены критикой и оценивались по-разному. Луис Авад в рецензии на вышедшую в 1961 г. повесть Нагиба Махфуза «Вор и собаки» высказал мнение, что реалистическое направление в литературе идет на спад, а на смену ему приходят романтические тенденции. С ним не согласился Рага ан-Наккаш, считавший, что происходящее в литературе — не возрождение романтизма, а переход в новый этап реализма, который он предложил назвать «вторым реализмом». Задачей «первого реализма», по мнению Наккаша, было привлечь внимание писателей и литературы к общест-

венным проблемам. Выполнив свою миссию, этот реализм уступает место «второму», который больше значения придает проблемам формы, но, так же как и первый, верит в общественную функцию литературы.

Представляется, что каждый из критиков был по-своему прав в оценке новых явлений в египетской литературе: одновременно происходили различные процессы. Тревоги и сомнения, порождаемые создавшейся в стране ситуацией, побуждали к активности творческую мысль, реализм обогащался новыми формами. В первой половине 60-х годов были созданы многие незаурядные произведения прозы, поэзии, драматургии. Но эта же ситуация создавала благоприятные возможности для активного усвоения европейских модернистских и постмодернистских влияний, а также для оживления романтического типа художественного мышления.

Обстоятельства личной судьбы Юсуфа Идриса складываются в это время внешне более или менее благополучно, а внутренне — драматично. Уйдя в 1958 г. из управления здравоохранения при каирском муниципалитете на работу в Исламский конгресс, Идрис ставит точку на медицине. Проработав в конгрессе менее года, он переходит в редакцию газеты «Аш-Шааб», которая вскоре после этого была объединена с газетой «Аль-Гумхурийя». Каждую неделю Идрис должен писать статью на литературную или общественно-политическую тему для раздела «Дневник» («Яумийят»). Гарантируя постоянный заработок, эти обязанности не отнимают у него слишком много времени и дают возможность заниматься литературным творчеством. Однако в интервью журналу «Аль-Кавакиб» («Звезды») в январе 1964 г. Идрис заявляет: «Несмотря на то что я окончательно отказался от медицины и не вижу пользы в том, чтобы работать инспектором здравоохранения, я понимаю, как много потерял. Я чувствую себя оторванным от жизни. А когда писатель отрывается от источника, питающего его творчество, он превращается в личность, не связанную с обществом, в котором он живет. Горечь этого ощущения столь велика, что я решил вернуться к врачебной практике».

Но, как уже было сказано, попытки, предпринятые для этого Идрисом, успеха не имели.

Отмежевавшись от коммунистов, воздвигнув между

ними и собой барьер в виде романа «Беленькая», Идрис не мог наладить отношений и с официальными кругами. Имея репутацию бывшего коммуниста и левого, он не пользуется их доверием. Все его статьи в «Аль-Гумхурийи» проходят строгую цензуру. В феврале 1965 г. (хотя к этому времени наметился некоторый сдвиг в отношении правительства к левым) Юсуф Идрис, Мухаммед Мандур и Абдаррахман аш-Шаркави не были включены в состав египетской делегации (из тридцати членов) на V Всеарабский съезд писателей в Багдаде и присутствовали там лишь в качестве наблюдателей.

Нет у Идриса и настоящей духовной близости ни с кем из писателей демократического крыла. Их критические замечания воспринимаются им болезненно и вызывают ответную неприязненную реакцию.

Показательна для взглядов Идриса этого периода его статья в «Аль-Гумхурийи», посвященная выходу книги Махмуда Амина аль-Алима «Идейные битвы» («Марик фикрийя», 1965). В книге собраны опубликованные в предшествующие годы статьи, пропагандирующие научный социализм и содержащие критику буржуазных философских концепций. Отношения Идриса с Алимом прошли много стадий, их разногласия принимали иногда острые формы. Несмотря на это, Идрис, как он пишет в статье, питает большое уважение к Алиму за его честность и искреннюю убежденность в правоте тех взглядов, которые он отстаивает. Отмечая достоинства книги, Идрис вместе с тем выражает сожаление по поводу того, что Алим не затрагивает в ней проблем сегодняшнего дня, «проблем, вызванных к жизни самой социалистической практикой, таких, которые социализм не сумел решить, как, например, проблема взаимоотношений личности и общества. Ибо практика показала, что общественное существование иногда заглушает личное до такой степени, что это начинает угрожать самому обществу». Идрис предлагает Алиму высказаться также относительно «тех изменений, которые произошли в отношении социализма к дарвинизму, фрейдизму и релятивизму».

Сама постановка вопроса свидетельствует о неудовлетворенности Идриса «социалистической практикой» и о том, что теория научного социализма воспринимается

им под углом зрения современных западноевропейских ревизионистов типа Роже Гароди, пытающихся размыть границы между марксизмом и буржуазными философскими концепциями.

Идрис много путешествует, почти ежегодно совершает поездки за границу. На протяжении 60-х годов он побывал в ряде стран Западной и Восточной Европы. В 1964 г. приезжал в Советский Союз для участия в симпозиуме по проблемам новеллистики, а потом совершил поездку в Сибирь, Узбекистан и Ленинград. В 1966 г. был приглашен в США, где читал лекции по современной египетской литературе в ряде американских университетов. В 60-х годах он посетил почти все арабские страны, дважды (в 1961 и 1962 гг.) ездил в Алжир.

Имя Идриса приобретает известность за пределами Египта, его произведения переводятся на европейские и азиатские языки. В Советском Союзе после публикации переводов отдельных рассказов выходит книга его новелл, а затем — повесть «Грех».

В самом конце 1965 г. бейрутский журнал «Хивар», издававшийся так называемой Международной организацией свободной культуры, присудил Идрису литературную премию в размере 10 000 ливанских лир. Поскольку в кругах арабской общественности было широко известно, что организация финансируется органами ЦРУ (кампания, призывавшая бойкотировать «Хивар», велась в египетской прессе уже с 1963 г.), это сообщение вызвало весьма бурную реакцию. Последовавшее через несколько дней заявление Идриса о его отказе от премии было встречено с большим удовлетворением. Вот что писал, например, молодой критик Сами Хашаба о впечатлении, произведенном этим событием на писателей молодого поколения, высоко ценивших Юсуфа Идриса: «В нашем сознании Юсуф Идрис был художником, все существование которого связано с совестью людей в нашей стране и в мире. Наше поколение сближало с ним то, что он умел вдохнуть в нас веру или поддерживать нашу веру в добро. Когда я услышал, что бейрутский журнал „Хивар“ дал ему литературную премию в размере 2000 фунтов, я обмер. Что сделает Идрис? Как это случилось? В Каире ходило много разноречивых толков. И в центре всех споров стояли два

вопроса: что сделает Идрис? И как это случилось? Коллеги стали советовать Идрису отказаться от премии. Другие стали предлагать правительству дать Идрису две тысячи, чтобы он отказался от премии, как будто Идрис искал две тысячи или был выставлен для продажи за эту цену. Некоторые начали нападать на Идриса и высказывать сомнения по поводу всей истории с самого ее начала. Идрис не ответил ни словом. Он был в Бейруте. Оттуда уехал в Лондон, затем вернулся в Каир. В день приезда, не повидавшись ни с кем из советчиков, отказался от премии. Он действовал спокойно, без шума, Юсуф Идрис — хороший человек, настоящий сын египетского крестьянина».

В январе 1966 г. Юсуфа Идриса наградили орденом Республики. Ему была также вручена президентом Насером денежная премия как признание правительством его заслуг в литературе.

На состоявшемся в доме писателя Абдаллы ат-Ту-хи чествовании Идриса был высказан ряд любопытных оценок его творчества и личности. В частности, известный критик доктор Али ар-Раи особо подчеркнул любовь Идриса к крестьянству, его умение увидеть красоту египетской деревни. Он назвал Идриса «художником-ребенком» за то, что «ему свойственна детская непосредственность и свежесть восприятия, которая способствует постоянному обновлению его творчества и заставляет биться в нем пульс правды и жизни».

Махмуд аль-Алим сравнил Идриса с Фаустом, вечно жаждущим познания: «От Фауста Идрис взял то беспокойство, которое объясняет, почему отношение к нему колеблется между гневом и любовью. Но в отличие от Фауста стремление Идриса к познанию всегда совпадает с поисками путей прогресса нашей страны».

15 января того же, 1966 г. в статье, посвященной наступившему Новому году, Идрис пишет, что он прощается не с одним старым годом, а с тремя очень тягостными для него кризисными годами, которые он едва сумел пережить. Он выражает надежду на то, что наступивший 1966 г. будет действительно новым, а не станет четвертым годом кризиса.

Печать переходности, поисков новых тем, нового взгляда на мир, новой образности лежит на большинстве произведений Идриса начала 60-х годов. Нетрудно

заметить, что новое видение мира складывается у писателя под явным влиянием если не общей концепции, то отдельных положений философии экзистенциализма. Варьируемые в рассказах темы свободы личности, свободы выбора решаются преимущественно в экзистенциалистском духе, так же как и темы преступления и наказания, палача и жертвы, «убить человека», навеянные творчеством Достоевского, который становится к этому времени любимейшим писателем Идриса.

Отрываясь от жизненной конкретности, художественное мышление Идриса приобретает черты умозрительности, схематизма. Если в раннем творчестве сила образного мышления Идриса такова, что кажется, будто мысль сама собой рождается из художественной ткани произведения, то теперь изначальная мысль выступает более обнаженно, более навязчиво. Подсказанная жизнью, прежде она легко воплощалась в таких же жизненных образах, обогащаясь под пером Идриса, становясь более гибкой и диалектической. Абстрактную, абсолютизированную мысль труднее воплотить в конкретные, достоверные образы. Она требует соответствующей «подгонки» художественной структуры. Поэтому герои Идриса тоже переменялись. Хотя это все те же крестьяне, мелкие чиновники, врачи, они теряют свою жизненную правдивость, остранныются, особое, индивидуальное в их характерах гипертрофируется, заслоняет собой типическое. Когда же автор пытается выявить в своих героях некую общечеловеческую, психобиологическую первооснову поведения, возникают аморфные, лишенные плоти образы.

Однако Идрис не в состоянии сразу порвать с реалистической манерой письма. Особенно это заметно в произведениях более крупной формы — в повестях «Гариб» (1961), «Черный солдат» (1962), «Порок» (1964). Центральные образы (а в каждой повести их два) решены в разных стиливых ключах, что приводит к нарушению единства, к стиливой «чересполосице». Тексты изобилуют авторскими отступлениями, рассуждениями и длинными описаниями психологического состояния героев. С этим соседствуют конкретные художественные детали, экономно и наглядно раскрывающие образ.

Теме свободы личности посвящены три рассказа

сборника «Край света» («Ахир ад-дунья», 1961): «Ну как тут не взбеситься!» («Шей юджаннину»), «Буква „алиф“ в слове „ахрар“» («„Алиф“ „аль-ахрар“») и «Ахмед — мастер на все руки» («Ахмад аль-маджлис аль-баладий»). В этих произведениях остро ощущаются, с одной стороны, отсутствие свободы, подавленность личности, с другой — яростный протест против этого состояния.

В саркастически-иносказательном плане эта атмосфера передана в рассказе «Ну как тут не взбеситься!». Действие происходит «в одном городе, в одной тюрьме». Герой рассказа — пес Фарис (букв. «Рыцарь»), которого приводят в тюрьму на случай с собакой по кличке Рита, принадлежащей начальнику тюрьмы. Привыкшее к свободе животное приходит в ярость при виде окружающих его со всех сторон решеток. Ни тюремная ограда, ни стража не могут его удержать. Не обратив никакого внимания на Риту, пес перепрыгивает через все загородки и убегает на волю.

Яростно протестует против ущемления своей личности герой рассказа «Буква „алиф“ в слове „ахрар“» молодой конторский служащий Ахмед Рашван. Низведенный до положения автомата, обязанного точно копировать входящие и исходящие документы компании, в которой он служит, Ахмед просыпается однажды в холодном поту: он разговаривал во сне со своей пишущей машинкой «Континенталь», и та уверяла его, что они ничем друг от друга не отличаются. Кошмарный сон порождает в душе Ахмеда стремление во что бы то ни стало доказать самому себе и своему начальнику Абд аль-Латифу, что он человек, а не машина. Но путь, который он для этого избирает, столь же смешон и нелеп, как сам Ахмед с его чопорной вежливостью, приверженностью к изысканному литературному языку и постоянной боязнью уронить свое достоинство в глазах окружающих. Ахмед Рашван нарочно допускает ошибку — не дописывает букву «алиф» в слове «ахрар» («свободные») — и категорически отказывается ее исправить, аргументируя свой отказ лишь тем, что он «человек, а не машина» и, стало быть, может поступать как ему вздумается.

На смешного упрямца выражает желание взглянуть даже сам генеральный директор компании. Он благо-

душно пытается убедить Ахмеда в том, что все они — машины, в том числе и он, генеральный директор. Все выполняют указания вышестоящего начальства, даже если эти указания неразумны, и каждому грозит увольнение за неподчинение. Этим в конце концов и завершается дело. Упорно отстаивающий свой «принцип» Ахмед оказывается на улице. Стеклопакеты двери компании захлопываются за ним. Теперь он волен делать все, что ему заблагорассудится.

Анархический бунт маленького смешного человека окончился, как и следовало ожидать, ничем. Идрис хорошо сознает ущербность своего героя. Он сам выпячивает его болезненное самомнение: Ахмед втайне считает себя на голову выше своих коллег, его унижает то, что он работает в одной должности с женщинами. Он не вызывает симпатий у окружающих, не имеет друзей. И все же автор явно сочувствует Ахмеду Рашвану. Идрис делает особый акцент на том, что все странности героя проистекают от обостренного чувства собственного достоинства, которое он готов отстаивать любой ценой. Он не уважает своих коллег именно за то, что у них на первом месте стоит забота о куске хлеба и ради этого они легко поступаются своим самолюбием, угрожают начальству. Те же квалифицируют поведение Ахмеда как сумасшествие. Автор скорее склонен видеть в нем безрассудство.

Но почему все же фигура борца за свободу личности выглядит в рассказе столь странной и нелепой? Понять это помогает одна маленькая деталь. Размышляя о своем отличии от машины, Ахмед рассуждает так: я — человек и, следовательно, могу думать и поступать, руководствуясь только собственной волей. Он так и поступает, не сообразуясь ни со здравым смыслом, ни с конечной целью своих поступков. Свободное волеизъявление понимается им как своеволие, на которое имеет право каждый человек. Так же односторонни и рассуждения генерального директора, утверждающего в противоположность Ахмеду, что «все — машины» и каждый нижестоящий обязан беспрекословно выполнять волю вышестоящего, даже если она противоречит логике и смыслу. Он, генеральный директор, обязан покупать для компании акции в количестве, указанном стоящим над ним членом совета компании, хотя и не располагает не-

обходимыми средствами. Ахмед обязан перепечатывать документы, даваемые ему Абд аль-Латифом, со всеми ошибками, которые в них имеются. По мысли директора, каждый обладает полной свободой воли в отношении нижестоящего и абсолютно лишен ее перед вышестоящим. Пытаясь создать реалистическими средствами образ, адекватный такому пониманию свободы воли. Юсуф Идрис оказывается вынужден оstrarнять своего героя.

В рассказе «Буква „алиф“ в слове „ахрар“» впервые проступают черты складывающегося у Идриса нового представления о человеческом обществе как о некоей вертикальной структуре, где один человек стоит над другим.

Несколько с другой стороны рассматривается проблема свободы личности в рассказе «Ахмед — мастер на все руки». Его герой в отличие от Ахмеда Рашвана — личность внутренне богатая, творческая, живущая для других людей и потому обладающая духовной свободой. Одноногий заика Ахмед аль-Акля наделен бесчисленными талантами: он механик и изобретатель, парикмахер и лекарь. На изготовленной им самим деревянной ноге он бежит быстрее всех в деревне, спрыгивает на ходу с поезда. Он бескорыстно помогает всем и каждому, чинит поломанные мосты, испортившийся насос. Не обладая тщеславием, Ахмед, кажется, вовсе не замечает своей неполноценности. Но однажды он узнает от заезжего врача, что в Каире делают протезы, которые невозможно отличить от настоящей ноги. Исчезнув в один прекрасный день из деревни, Ахмед пропадает так долго, что односельчане не надеются когда-нибудь увидеть его вновь. Неожиданно он появляется совсем переменившимся: его новую искусственную ногу украшает кожаный башмак, на самом Ахмеду новая, чистая галабея.

Впервые Ахмед почувствовал себя не хуже других, и это решительно изменило его характер. Он остепенился, перестал соглашаться на черную работу — стриг и брил только «чистых» клиентов, начал подумывать о расширении своей мелочной торговли, о женитьбе. Если раньше его совершенно не трогали подтрунивания приятелей над его увечностью, то теперь он приходит в ярость от малейшего намека.

Но кончается вся эта история тем, что Ахмед опять исчезает и появляется через несколько дней уже без своей великолепной ноги, которую вновь заменила простая деревяшка. «Ахмед спрыгнул с крыши поезда, едва успевшего остановиться, и опять был весел и радостен, как арестант, с которого сняли оковы». Куда он дел свою ногу, так никто и не узнал.

Избавившись от «власти вещей», которые одновременно и уравнивали его с другими людьми, и связывали его свободу, Ахмед вновь становится «нищ, но свободен». Крестьянин Ахмед аль-Акля делает «свободный выбор»: он добровольно, не побуждаемый к тому никакими видимыми причинами, отказывается пусть от маленькой, но собственности.

Хорошо знающему крестьянский характер Идрису было, несомненно, ясно, что поведение его героя нетипично. В большинстве ранних рассказов Идриса именно «шкала материальных ценностей» служит средством раскрытия социальной психологии героя. В повести «Секрет его силы» рассказчик, говоря о жителях своей деревни, замечал, что «они и кирпичу не дадут пропасть, все в дом тащат». В рассказе «Ахмед — мастер на все руки» утверждается прямо противоположное: ради «духовной свободы» крестьянин жертвует материальными ценностями. Для этого и понадобился «странный герой». Отсутствует и конкретная психологическая мотивировка его отказа от столь дорогого для него протеза.

Следовательно, в трех рассказах под разными углами зрения рассматривается тема свободы личности. В первом Идрис утверждает, что жить без свободы нельзя, что подавление свободы вызывает протест тем более яростный, чем сильнее принуждение. Во втором и третьем пытается художественно обосновать тезисы «свободы воли» и «свободного выбора» в их экзистенциалистском истолковании, причем делает это на хорошо знакомом ему материале и при помощи привычных реалистических художественных средств. Однако писателю приходится жертвовать типичностью, допускать психологические натяжки.

Очевидно, не удовлетворенный результатами, Идрис опробует другие приемы, ищет новые темы. Под заметным влиянием Достоевского он пишет повесть «Гариб»,

в которой ставит проблему, мучительно решавшуюся в свое время Раскольниковым: что такое убить человека?

Не поднимая всего комплекса сложнейших этических и психологических проблем, затронутых в романах Достоевского, он берет наиболее привлекающие его идеи великого русского писателя и «примеряет» их к египетской действительности. Однако мимо внимания Идриса проходит то обстоятельство, что герои Достоевского всегда социально детерминированы. Заимствовав идею, Идрис решает ее в духе экзистенциалистских положений о субъекте как конечном источнике добра и зла, делая своим моральный выбор в условиях абсолютной свободы.

Намерение убить человека, созревающее в душе его героя, деревенского подростка, не есть результат безвыходных жизненных обстоятельств и не плод раскольниковско-карамазовской философии «все позволено». Это скорее патологический случай. Трудно согласиться с Идрисом, когда он зачисляет осознанное желание совершить убийство, утвердившееся в душе четырнадцатилетнего мальчика, в разряд естественных желаний подростков, которые испытывают потребность утвердиться в качестве мужчин. Шурбаги — новый герой Идриса, новый в том смысле, что его психология есть всецело результат его биологической природы. Шурбаги от рождения труслив. В детстве он страшно боялся кошек и навсегда сохранил по отношению к ним мстительное чувство, которое со временем переросло в искушение убить человека, с тем чтобы преодолеть свою внутреннюю слабость. Шурбаги совершенно не знаком с моральными нормами, его сознание словно «*tabula rasa*», на которой может быть написано все что угодно.

Мое желание,— объясняет Шурбаги,— представлялось мне совершенно естественным, я не видел в нем ничего предосудительного, полагая, что оно присуще не только мне, но и всем другим людям и неизбежно должно когда-нибудь проявиться, особенно в период возмужания. В этом возрасте подросткам свойственно стремление к необычным поступкам, совершая которые они думают, что действуют как мужчины. Один оставляет дом и начинает искать работу, чтобы получать за нее деньги, как взрослые люди, как его отец. Другой пропадает вне дома, возвращается за полночь, ссорится с родителями, кричит, что он свободен проводить время «как ему заблагорассудится». Третий начинает носить на плече винтовку отца, стрелять из нее, а если отец препятствует этому, грозит убить

себя или того, кто стоит на его пути, имея в виду отца. Четвертый мечтает приобрести револьвер. Все это естественные желания, преследующие одну и ту же цель — доказать самому себе, что ты стал мужчиной, и доказать это грубыми способами мужчин. Вся разница между мной и моими сверстниками состояла в том, что я заходил несколько дальше в своем желании и хотел вступить в мир мужчин путем убийства одного из них.

В «Городском дне», «Вопросе чести», «Грехе», во многих прежних рассказах Идрис настойчиво и досконально исследовал и старался решить, прежде всего для самого себя, проблему влияния общественной среды на психологию личности. Он пришел к выводу, что господствующие в изображаемом им обществе искаженные представления о нравственности оказывают губительное, растлевающее воздействие на человеческую душу, естественно склонную к добру. В «Гарибе» ни слова не говорится о среде, в которой вырос Шурбаги, о его семье, друзьях, односельчанах. А патологическая тяга к убийству объясняется чисто внутренними свойствами его натуры.

Случай сталкивает Шурбаги с разбойником Гарибом. Он испуган и обрадован этой встречей. В его глазах Гариб — сильная личность, «сын ночи», сделавший убийство своей профессией. Но длительное знакомство с Гарибом, которому Шурбаги помогает скрываться от полиции, рассеивает первоначальное представление о нем. Гариб действительно сильная, незаурядная личность. Но убийцей он стал не по своей воле. Как он объясняет Шурбаги, он вынужден был убивать потому, что для него вопрос всегда стоял так: либо убить, либо быть убитым самому. На первое убийство его толкнула месть землевладельцу, у которого он арендовал землю и который несправедливо засадил его в тюрьму. Убийство повлекло за собой месть со стороны родственников убитого, и Гариб был вынужден убивать первым, чтобы остаться в живых. Одно убийство вело к новому, и в конце концов Гариб оказался в положении затравленного зайца, прячущегося от преследователей в кукурузных полях. Он одинок, несмотря на то что у него есть сообщники. Он не может никому доверять, так как его лучший друг Шалаби предал его.

Гариб — социальный тип. Это изгой, осмелившийся в одиночку мстить за поправленную социальную справедлив-

вость. Убивая, он не приобрел вкуса к убийству. Оно каждый раз внушает ему страх и отвращение. Но ни печальный пример жизни Гариба, ни даже отвратительное зрелище убийства Шалаби, которому Гариб раскраивает голову топором, не могут отбить у Шурбаги желания убить человека. Сдавшись наконец на настоячивые просьбы мальчика «научить его убивать», Гариб велит ему убить первого встречного. Причем сам Гариб держит наготове топор, которым грозит зарубить Шурбаги, если тот испугается и не выстрелит. Ночью, затаившись в засаде, они после долгого ожидания замечают вдалеке человека верхом на осле. Человек громко поет песню. И вот тут-то, когда потная от волнения рука Шурбаги соскальзывает с приклада винтовки, мешая ему прицелиться, для него наступает момент полной внутренней свободы. Он забывает про сидящего рядом Гариба с топором и впервые чувствует, что никого не боится и может действовать абсолютно свободно.

Я не знаю точно, что произошло. Все, что я помню, это свет луны, белая галабея человека и его песня, такая красивая, что казалось, птицы замирали на ветках, услышав ее. И это чувство безопасности и покоя, которое владело ездоком и не покинуло его, даже когда он приблизился к дереву и проехал мимо него. Если бы он испугался и перестал петь! Если бы почувствовал опасность! Может быть, тогда я сумел бы поверить в то, что он убил моего отца. Если бы случилось что-то выходящее за рамки моей и его воли, что-то, что нарушило бы оболочку запретности, которой он был окружен и которая двигалась вместе с ним, парализуя любого, кто вознамерился бы причинить ему зло. Если бы случилось нечто подобное, то, возможно, изменилось бы все течение моей жизни. Ибо я до сих пор не знаю, почему мой палец не сделал этого маленького плавного движения и не нажал на курок и что за тайный голос прозвучал в самых глубинах моего существа и сказал мне: «нельзя».

Таким образом, вопрос «убивать или не убивать» решает неясный «голос глубин». Подробнейшее описание психологического состояния Шурбаги в тот момент, когда он готов совершить преступление, призвано доказать, что лишь в условиях абсолютной свободы воли личность в состоянии сделать нравственно оправданный выбор. Но сколь неубедительно лежащее в основе образа допущение, что тяга к убийству — естественное свойство человеческой натуры, столь же неубедительны и момент прозрения героя, и весь его образ. Шурбаги.

постоянно показывается «изнутри». Из его монологов читатель узнает, что он чувствовал и в каком состоянии находился в каждый момент действия. Но цельного, осязаемого образа не возникает. Шурбаги остается бесплотной иллюстрацией заранее заданной авторской схемы.

Другое дело Гариб. Появившись первый раз темной ночью из зарослей кукурузы в виде загадочной фигуры, одетой в женское платье, он постепенно приобретает все более отчетливый облик человека во плоти и крови. Выразительные и точные детали его портрета передают не только внешность, но и характер Гариба: у него маленькие, короткопалые, но обладающие железной хваткой руки, узкие глаза с редкими ресницами и покрасневшими веками, неслышная, кошачья походка. Гариб ловок, хитер, изворотлив, жесток, но он же и человечен и по-своему справедлив. Недаром оказывается, что Гариб собирался опустить топор на голову Шурбаги не в том случае, если бы тот испугался убить человека, а если бы выстрелил. Простые и понятные, самой жизнью выработанные моральные критерии Гариба не позволяют ему допустить, чтобы мальчик пошел его дорогой, стал убийцей.

В повести присутствует еще один образ, раскрывающий тему «убить человека» с несколько иной стороны. Это районный маамур (начальник полиции), человек, на обязанности которого лежит охранять закон и ловить преступников. Дабы не утруждать себя выполнением приказа о пересылке пойманных нарушителей закона в тюрьму, он по ночам вывозит арестованных в поля и собственноручно, без суда и следствия расстреливает их.

Маамуру не отводится существенной роли в развитии сюжета. Но роль его в повести велика, вернее, она могла бы быть велика. Ведь маамур олицетворяет собой то социальное зло, которое вынудило Гариба стать убийцей. И если для Гариба убийство вообще — моральная проблема, если убийство невинного для него — недопустимый грех, то маамур, облеченный властью и потому чувствующий себя безнаказанным, не мучается никакими проблемами и не испытывает ни малейших угрызений совести. Но Идрис говорит о маамуре лишь вскользь.

Таким образом, хотя Идрис и не игнорирует полностью социальный аспект проблемы, основное внимание он сосредоточивает на ее этической стороне, настаивает на аморальности убийства вообще. Конечно, он оправдывает Гариба в сравнении с маамуром, как человека, вынужденного убивать, чтобы спасти собственную жизнь. Но главный пафос повести направлен на доказательство высокой ценности моральной проповеди «не убий». Единственный путь практической реализации этой проповеди, который Идрис может предложить, — это моральный выбор, совершаемый субъектом в условиях «абсолютной свободы воли». Ясно, что ни для маамура, ни для Гариба такой путь непригоден. Поэтому на свет появляется Шурбаги, бледное, бескровное порождение отвлеченной проповеди.

Я после пыток
все потерял,
кроме слова «нет!».

Агостиньо Нето

Уже пример Шурбаги показывает, как личность, в представлении Идриса, начинает обособляться от общества, от условий своего бытия. На первый план выступают внутренние, даже не психологические, а психобиологические стимулы поведения. Задавшись целью раскрыть личность героя именно под этим углом зрения, Идрис не находит нужных образных средств, вынужден прибегнуть к описательности. В тексте возникают длинноты, а герой так и не обретает примет реального человека, остается схемой. Но Идрис одержим стремлением дойти до самой «сути» человеческой природы и продолжает свой путь в «глубины подсознания», не замечая, как нарушение естественных диалектических связей между внутренним миром человека и внешним миром обедняет, деформирует саму личность.

Следующим этапом на этом пути становится повесть «Черный солдат» (1962), в которой Идрис продолжает разрабатывать круг тем, навеянных творчеством Достоевского. На этот раз в центре его внимания лишь мельком затронутая в «Гарибе» тема палача и жертвы, воздействия насилия на душу того, кто его совершает. Следуя Достоевскому, Идрис утверждает, что истинно человеческое в человеке восстает против совершаемых им жестокостей. Но мысль эта обеднена тем, что свои доказательства Идрис черпает в психобиологической природе человека, которую он исследует в отрыве от сферы сознания. Он создает произведение, скорее напоминающее историю болезни.

В «Черном солдате», как и в «Гарибе», два главных героя, данных в противопоставлении: палач Аббас аз-

Занфли, прозванный «черным солдатом» за неимоверную жестокость, с которой он пытается политических заключенных, и его жертва — Шауки, руководитель патриотической организации студентов-медиков. Действие происходит в конце 40-х годов. Историю Шауки рассказывает его друг, который когда-то учился вместе с ним на медицинском факультете, а в момент повествования работает в одной больнице. История Аббаса становится известной со слов его жены Нур, простой крестьянки, кроткой и любящей женщины. Но, в сущности, главной фигурой в повествовании является сам рассказчик: его личность, его мнения, его размышления составляют смысловой центр повести. Излагая события и факты, он постоянно дает им свое субъективное истолкование, неоднократно оговаривается, что так он думал или так ему казалось. И если в «Беленькой» суждения повествователя о людях и о себе корректировались приводимыми им же мнениями других персонажей, подтверждались или опровергались упоминаемыми в тексте конкретными подробностями тех или иных событий, то в «Черном солдате» удельный вес объективно излагаемых деталей ничтожно мал и доминирует мнение рассказчика. Так, он характеризует Шауки как энергичного, мужественного, убежденного в правоте своего дела человека, говоря: «У него была огромная сила воли, казалось, едва родившись на свет, он уже точно знал, чего хочет, и был уверен, что он этого добьется». Но единственный реальный поступок Шауки, подтверждающий это мнение, — сцена привода группы арестованных студентов из тюрьмы под охраной конвоира для сдачи выпускных экзаменов в университете. А вся дальнейшая история героя никак не подтверждает эту характеристику.

Когда Шауки по прошествии какого-то времени выходит на свободу, друг не узнает его — так он переменился. Все метаморфозы внешности и поведения Шауки описаны самым подробным образом: потух блеск глаз, некогда отражавший горение его души и придававший его чертам особую привлекательность. Говорить Шауки стал только шепотом и «с вежливостью человека, постоянно боящегося, что ему откажут в просьбе». Он стал заискивать перед начальством, грубо обращаться с больными, устраивать мелкие подлости кол-

легам-врачам. Несколько раз его ловили на кражах. В больнице, куда устроился Шауки после выхода из тюрьмы, даже родилась поговорка: «Если ты здороваешься с Шауки правой рукой, левой держись за бумажник». Все работавшие вместе с Шауки врачи сходились на том, что у него kleптомания. А главное, он совершенно перестал интересоваться политикой и упорно избегал всяких разговоров на политические темы. Когда мало-помалу раскрываются все неприглядные черты «нового Шауки», он, некогда признанный вожак, превращается в объект насмешек и презрения.

Читателю уже ясно, что Шауки не вынес тех испытаний, которые выпали на его долю, его дух сломлен и сам он — психически неполноценный человек (дальнейшее развитие сюжета подтверждает это). Читателю понятно также, что перерождение Шауки — результат зверских истязаний: он побывал в руках «черного солдата». Но на протяжении нескольких лет это остается «загадкой» для рассказчика — профессионального медика. Изо дня в день наблюдает он за странностями Шауки, приходит к выводу, что Шауки превратился в «существо, обладающее всеми внешними признаками человека, но на самом деле не имеющее отношения к роду человеческому», но распознать причину этого превращения так и не может. И оттого, что читателю давно все ясно, рассуждения рассказчика теряют свою обязательность, а раскрытие «загадки» не вносит в повесть ничего нового. Объяснение трансформации личности Шауки сводится к многословному — на нескольких страницах — натуралистическому описанию пыток и к констатации того, что пытки порождают комплекс животного страха смерти и иступленной жажды жизни.

Изменяя своей обычной сдержанности, Идрис пытается воздействовать на читателя «лобовыми» средствами — подробным описанием сцен садизма и жестокости. За всем этим чувствуется стремление во что бы то ни стало оправдать своего героя и ему подобных: если уж Шауки, человек незаурядной силы духа, не выстоял, то чего же требовать от людей более слабых! Это обобщение, разумеется, никак не согласуется с многочисленными, хорошо известными примерами человеческого мужества, которые хранит история любого народа, в том числе и египетского. Но Идрис пренебрегает здесь катего-

риями нравственности, относящимися к сфере человеческого сознания. Он оперирует инстинктами и другими понятиями, связанными с областью подсознательного. Говоря о том, что под воздействием страха Шауки совсем переродился, рассказчик замечает: «Его побуждает к жизни совсем не то, что других людей. Он живет не для того, чтобы размножаться, сохранить себя в потомках, продолжить человеческий род. Он живет, чтобы убежать, спастись». Нетрудно заметить, что перечисленные здесь жизненные побуждения других, т. е. нормальных, людей тоже не выходят, по существу, за рамки биологии.

Образ палача Аббаса более осязаемый. В отличие от Шауки он наделен характером, биографией. Неграмотный крестьянин, попавший в солдаты и замеченный начальством благодаря своей неимоверной физической силе, Аббас гордится «работой», которая сделала его богатым, приблизила к властям (ему случается ездить в одной машине с министром внутренних дел!). Ему поручаются особо важные допросы. Аббасу льстят страх окружающих, заискивания соседей и родственников. Слухи о его необычайной жестокости проникли даже на страницы газет. Говорили, что, «когда он бил заключенных, он ничем не напоминал ни человека, ни животное, ни даже машину, ибо машина не могла испытывать такого дикого наслаждения муками другого». Но с течением времени у Аббаса появляются приступы меланхолии, которые все учащаются и принимают затяжной характер. Наконец он впадает в мрачное безумие и полностью теряет человеческий облик.

Как можно понять из рассказа Нур, болезнь Аббаса — прямое следствие его «работы». Идрис не пытается заглянуть в душу Аббаса, показать эволюцию сознания, приведшую к подобному исходу. (Вспомним, что в раннем рассказе «Погулял» Идрис мастерски изобразил сложность душевной организации деревенского полицейского Шабрауи.) Прimitивность натуры палача — сознательный художественный прием, фиксирующий все внимание читателя на сферах подсознательного, на тех непознанных глубинах человеческого существа, где совершаются таинственные процессы, регулирующие его поведение. Но Идрису мало показать частный случай такого рода причинно-следственной связи. Он хочет до-

казать фатальность подобного исхода. Соседка, наблюдающая, как Аббас в припадке безумия грызет свои руки, говорит: «Кто попробовал человеческого мяса, никогда его не забудет. Так и будет его грызть. Дай бог, чтобы не нашел ничего мяса, кроме своего собственного». В свете этих слов болезнь Аббаса выглядит уже как проявление некоего всеобщего закона. Это подтверждается и заключительной сценой повести, когда Шауки, вызванный к больному, лицом к лицу сталкивается с Аббасом. Сошлись два зверя: один одержим темным ужасом, а другой — безумной жадной мести. Тем более странно звучит в устах Шауки, едва оправившегося от истерического гнева, дидактическая сентенция, как бы подытоживающая все содержание повести: «Не мешай бьющему бить. Ведь рука, которой он ударяет другого, наносит удар и ему самому».

Так, осудив в «Гарибе» насилие, убийство человека, Идрис в «Черном солдате» приходит к мысли о том, что и сопротивляться насилию не следует, поскольку насилие есть обоюдоострое оружие и палач несет свою кару в себе самом.

Необходимо заметить, что в «Черном солдате» Идрису впервые местами удалось нащупать форму повествования, адекватно передающую его собственное мироощущение. Иногда, говоря о Шауки, рассказчик как бы сливается с ним в силу сходства их душевного состояния. Моральное поражение Шауки, его умственная прострация отражают настроение самого рассказчика:

Обоих нас судьба разъединила с нашим поколением, как разъединила она все наше поколение. Мы изолированы друг от друга глухой стеной сигаретного дыма и страха. Между нами идет нескончаемая борьба. Я, утопающий, пытаюсь ухватить Шауки и вытащить его. А Шауки в смертельном страхе отвергает спасение. Я вновь и вновь повторяю свои попытки, словно в его спасении заключается цель моей жизни. Он же старается как можно глубже уйти под воду и тянет за собой меня. Что за ирония судьбы! Не мы ли вчера боролись в твердой надежде спасти весь народ? А сегодня каждый из нас не способен спасти самого себя.

Этот отрывок вполне может быть спроецирован на внутренний мир самого Идриса, переживавшего мучительную душевную борьбу. Избранная писателем интроспективная форма повествования не всюду оправдывает себя. Она оказывается непродуктивной, когда Идрис прибегает к ней в произведениях, сама проблематика

которых связана с реальностью внешнего мира. Особенно показательна в этом смысле повесть «Порок». В ней поднята злободневная социальная проблема разлагающего влияния на молодежь коррупции, которой заражено египетское чиновничество. Героиня повести Сана в числе первых девушек с университетскими дипломами приходит на работу в одно из государственных учреждений. Это один из образов идрисовской женщины — чистой, неспорченной, воспитанной в строгих понятиях о морали и чести и обладающей сильным и независимым характером. Сюжетная схема во многом повторяет повесть «Городское дно» и «Вопрос чести»: под влиянием законов морали среды, в которую она попадает, Сана утрачивает свою нравственную чистоту. Сам факт падения юной, неопытной девушки, оказавшейся в окружении матерых взяточников, возведших этот социальный порок в систему, вполне закономерен. Но Идрис, игнорируя реальные, очевидные общественные причины, пытается объяснить падение Саны некими «первобытными инстинктами», биологической тягой человеческого существа к тому, что обеспечивает ему «тепло и свет», уберегает от «холода и мрака», приносит осязаемую практическую пользу. Гарантией всех этих благ оказывается толстая пачка денег. Став ее обладательницей, Сана страшится лишь одного — как бы у нее не отняли деньги, т. е. инстинкты одним махом зачеркивают все прежние моральные принципы Саны, оказываются сильнее их.

Наряду с детальными, занимающими по многу страниц описаниями внутреннего состояния Саны Идрис подробно говорит и о семье героини, условиях ее воспитания, о ее характере, внешности, манере одеваться. Но все эти подробности не создают цельного образа. Не хватает какой-то одной главной черты, которая определила бы индивидуальность Саны, позволила бы представить ее как живого человека.

Юрий Олеша, размышляя о секретах творчества, писал: «Мы только в том случае можем увидеть лицо, о котором нам говорят, если художник нашел черту, вызывающую в нас краткое, мгновенное впечатление». Этим даром Идрис поражал в своих ранних произведениях: одной фразой, одним штрихом он умел передать характерное в человеке. Это удастся ему и в повести

«Порок» при изображении чиновников — сослуживцев Саны. Так, определяя характер взяточника, вкрадчивого ловеласа Ахмеда аль-Гинди, Идрис называет его «липкий». И сразу возникает впечатляющий образ. Но образ героини лишен запоминающихся черт реального человека.

Юмор, такое когда-то мощное оружие Идриса, также почти полностью исчезает. Его место занимает унылая дидактика.

Весной 1962 г. Идрис едет в качестве корреспондента газеты «Аль-Гумхурийя» в Алжир, только что добившийся независимости. Первый раз он побывал там в 1961 г. во главе делегации, снимавшей по поручению министерства культуры ОАР фильм об алжирской революции для египетского телевидения. В 1961 г. Идрис провел несколько недель в частях алжирской народно-освободительной армии, встречался с ее руководителями, участвовал в нескольких боях, оказывая как врач помощь раненым, сам был легко ранен и по возвращении в Каир опубликовал в «Аль-Гумхурийи» серию статей. Привезенный делегацией фильм несколько раз демонстрировался по каирскому телевидению.

Во время второй поездки Идрис был очевидцем событий политического кризиса, имевшего место в стране в первые дни независимости. На обратном пути из Алжира Идрис провел две недели в Испании, в результате чего появилась книга «Люди и быки» («Риджаль ва сиран»).

Предваряя вопросы тех, кто ждал от него произведения об алжирской революции, Идрис в предисловии к «Людам и быкам» признавался: «Моя вечная проблема в том, что я не могу писать „по долгу“. Я никогда не пытаюсь навязывать себе какую-либо тему или устанавливать очередность тем. Меня волновало все, что я видел в Алжире до и после независимости, но, очевидно, мои впечатления еще не созрели до такой степени, чтобы сломать скорлупу воли и выйти наружу. Основное требование к любому произведению на тему о революции таких масштабов, как алжирская, состоит в том, чтобы оно было на уровне величия этой революции. Откуда же у меня такой уровень, если я еще не осмыслил всего виденного? Задача эта тем более сложна, что алжирская проблема все еще остается слишком животре-

пешущей, и любой пишущий о ней должен учитывать общее настроение. Поэтому объективность может показаться глупой и неуместной».

Говоря об объективности, Идрис имел в виду внутренние междоусобицы в среде самих алжирцев. Что касается темы «Людей и быков», то она, как сообщает Идрис в этом же предисловии, «совершенно неожиданно сложилась в моей голове вскоре по приезде из Испании и настойчиво потребовала выхода».

Этимися словами Идрис как бы заранее парирует возможный упрек в том, что, отворачиваясь от острых насущных проблем, которыми изобилует египетская и арабская действительность, он обращается к столь далекой и малоинтересной для египетского читателя теме, как бой быков. Но он не дает ответа на вопрос, почему именно коррида, на которой он присутствовал первый и единственный раз в своей жизни, оказалась для него побудительным мотивом творчества, хотя и пишет в предисловии, что работал над «Людьми и быками» с большим воодушевлением, чувствуя, что «этой книгой впервые вступает в настоящую борьбу».

Против чего же борется писатель и за что?

Единственно, что можно ответить на это по прочтении книги, — Идрис борется против убийства вообще, защищает ценность человеческой жизни, т. е. отстаивает ту же мысль, что и в «Гарибе». Кровавое зрелище единоборства человека и быка, разума и слепой животной силы воспринимается им под этим углом зрения как в высшей степени безнравственное. Он осуждает все, что создает угрозу человеческой жизни, — алчность испанских владельцев банков и гостиниц, в карманы которых попадает большая часть дохода от корриды, и темную, бессмысленную жажду разрушения, которую символизирует собой бык. Идрису отвратительно выражение удовольствия на лицах большинства зрителей, наблюдающих предсмертную агонию быка.

Главное содержание книги составляют наряду с подробным описанием боя быков размышления писателя по поводу нравственного аспекта этого зрелища, а также ощущения, рождаемые в нем каждым моментом боя. А чувствует автор очень остро и сильно — как ему кажется, острее и сильнее всех присутствующих на стадионе тридцати тысяч зрителей. То, что на арене про-

исходит, как говорит сам автор, «в считанные мгновения», вместе с описанием авторских переживаний занимает многие страницы. Кажется, что идут кадры замедленной киносъемки. Представление об истинных темпах боя утрачивается, хотя, как справедливо отмечала египетская критика, в описании самой техники боя, ее деталей писатель ничуть не погрешил против истины и, надо думать, основательно познакомился с литературой по этому вопросу, уж во всяком случае внимательно прочел «Смерть после полудня» Хемингуэя.

Идрис признает, что простых испанцев привлекает в этом национальном испанском зрелище его героическая сторона. «Поэтому матадор в Испании — не просто звезда спорта. Он прежде всего народный герой». Но это не меняет отношения Идриса к корриде в целом. Нельзя убивать человека, отнимать у него его величайшую ценность — жизнь, утверждает Идрис своей книгой.

Ошибочно было бы думать, что появление «Людей и быков» никак не связано с пребыванием Идриса в Алжире. Как мы видели, писатель не считал себя вправе реагировать на алжирские события непосредственно. Тем не менее его отношение к ним безусловно нашло отражение в книге об Испании. Недаром в предисловии к ней отведено так много места алжирской революции, в общем-то не имеющей отношения к описываемой корриде. Провозгласив человеческую жизнь (приравненную им, по существу, к биологическому существованию) величайшей ценностью и осудив в принципе убийство человека, к какой бы нации и стране он ни принадлежал, Идрис выразил тем самым и свое отношение к происшедшему в Алжире.

Почему же Идрис, бывший в студенческие годы секретарем университетского комитета вооруженной борьбы против англичан, Идрис, который в своем репортаже из Порт-Саида в день отплытия судна, увозящего из Египта последних солдат английских оккупационных войск, писал: «Я хотел бы, чтобы наши враги уходили не так, чтобы над их головами рвались пули...», теперь обращается ко всем с призывом «не убий»?

Дело, очевидно, в том, что в 1951 и в 1956 гг. речь шла о национальной борьбе, и тогда Идрис считал, что для осуществления целей национального освобождения

хороши и допустимы все средства. В середине же 60-х годов в Египте острые формы приняла внутринациональная борьба, с реальностью которой и объективными причинами Идрис не хочет согласиться, считая ее противоестественной. С этой же меркой он подходит к алжирским событиям. Логическим развитием этой точки зрения и становится его призыв в защиту самодовлеющей ценности человеческой жизни.

В октябре 1965 г. вышел в свет еще один сборник новелл Идриса. В него вошли как новые, так и написанные ранее, но не опубликованные (скорее всего потому, что их художественный уровень не удовлетворял самого писателя) произведения. Шесть новых, созданных в 1964 и 1965 гг. рассказов говорят о том, что Идрис после долгих и мучительных поисков нашел наконец адекватную форму выражения своему тогдашнему мироощущению.

По одному из центральных рассказов сборник был назван им «Язык боли» (букв. «Язык ай-ай»). Человек мучит нестерпимая боль, он страдает не только физически, но и нравственно, что во много раз страшнее. Крик человека, мучимого болью, есть, по Идрису, самый подлинный и искренний голос глубин человеческой души. Но когда человек переносит все молча, подавляемый крик причиняет ему еще большие страдания. Такова общая идея и общее настроение этих шести идрисовских новелл.

Махмуд Амин аль-Алим, давший им восторженную оценку как «новому слову» в египетской литературе, писал: «По существу, это новый и единственный в своем роде сборник в современной арабской новеллистике. Это, несомненно, продолжение и развитие творчества Юсуфа Идриса, не имеющего соперников властелина арабской новеллы. Но этот сборник стоит по сравнению с его прежними рассказами на совершенно новом уровне художественности и оригинальности... В этом сборнике Юсуф Идрис почти полностью отказался от приемов внешнего описания и изложения событий и фактов. Он сразу же погружает нас в сердце этих событий, так что мы становимся их участниками, сопереживателями. Он ничего не описывает, но околдовывает тебя, и ты оказываешься в самом водовороте жизни. Он полностью подчиняет тебя своей воле, не давая твоим глазам воз-

возможности смотреть, уму — размышлять, а чувствам — реагировать самостоятельно».

Отзыв Амина аль-Алима верно передает характер воздействия на читателя этих произведений Идриса.

Действительно, в рассказах сборника «Язык боли» Идрис приходит к новому уровню мастерства, достигает особой цельности и выразительности благодаря впечатляющему изображению внутреннего мира человека, его субъективного восприятия действительности. Рассказы написаны буквально «кровью сердца», голосом души самого Идриса. Его герои, почти лишенные внешних признаков, — не столько люди, сколько различные модификации душевных состояний самого художника. В их анализе он достигает высокой степени совершенства: чувства, ощущения, оттенки ощущений сливаются в единый, неодолимый поток горечи, тоски и мрачной безнадежности.

«На этот раз» («Хазихи-ль-марра») — горькое сознание того, что любовь ушла и невозможно что-либо исправить; «Игра» («Ла'ба») — тягостный сон, рождающий ощущение враждебности окружающего мира; «Потому что Судный день не настает» («Лианна аль-кияма ля такуму») — бессильное отчаяние сына от сознания измены самого дорогого ему человека — матери; «Аорта» («аль-Аорта») — обобщенный образ людской жестокости; «Язык боли» — осмысление причин духовной трагедии, переживаемой художником; «Хозяин Египта» — грустно-спокойное признание невозможности человеческого счастья и отказ от борьбы за него. Таким образом, в рассказах присутствуют все варианты, все оттенки состояний страдающей человеческой души.

Отвлекаясь от конкретной действительности, писатель вглядывается в глубины человеческой личности, стараясь дойти «до дна», уловить самые потаенные импульсы и неосознанные, уходящие корнями в биологическую первооснову чувства и побуждения. Реальность присутствует в рассказах преимущественно в отраженном виде, такой, как видит ее герой, — окрашенной его настроением. Окружающий мир принимает поэтому странные очертания, деформируется из-за абсолютизации зла («Аорта») или дробится, теряя цельность, как отражение в воде, в которую брошен камень («Хозяин Египта»), а чаще всего сужается до пределов того субъ-

ективного мира, в котором живет герой, — автор даже местом действия избирает замкнутое пространство: тюрьму («На этот раз»), зал, куда можно попасть, лишь пройдя по длинному, узкому коридору («Игра»), место под кроватью, которое ассоциируется в сознании героя с колодцем, накрытым деревянными «небесами» — днищем кровати («Потому что Судный день не настает»).

Такое ограничение угла зрения субъективным видением героя сводит почти на нет самостоятельную роль повествователя. Повествователь и герой сливаются воедино. Доминантой рассказа становится настроение. В то же время каждый рассказ содержит в себе философско-психологическое обобщение. Изображенная в нем ситуация проецируется на человека, общество, мир в самом широком смысле.

В новелле «На этот раз» действие происходит в тюрьме, куда регулярно, раз в месяц, приходит на свидание с мужем молодая женщина. Муж и жена любят друг друга и при каждом свидании ощущают связывающую их внутреннюю близость. Но на этот раз Иمامу кажется, что что-то произошло. И хотя Сухейр все та же и говорит те же слова, уверяя, что любит мужа по-прежнему, Имам чувствует, твердо знает: случилось нечто непоправимое. Напрасны все слова жены, напрасна ее нежность — нить, связывавшая их, оборвалась. Свидание окончено. Сухейр уходит. Имам же остается в тюрьме своего одиночества с мучительным сознанием собственного бессилия.

Если в рассказе «Ну как тут не взбеситься!» слова «в одном городе, в одной тюрьме» создавали обобщенный образ реальной тюрьмы, места, где человек лишен свободы, то в данном случае присутствие в тексте рассказа некоторых реалистических подробностей тюремной жизни не заслоняет того, что «тюрьма» трактуется писателем как обобщенный образ человеческого отчуждения, невозможности проникнуть в тайники души другого, даже самого близкого человека. Правда, отчуждение в этом рассказе не универсально: духовный контакт между людьми возможен, но лишь в том случае, если существует любовь.

В новелле «Потому что Судный день не настает» женщина, рано оставшаяся вдовой, заводит любовника, спит с ним на кровати, под которой помещаются трое

ее детей. Старший сын, Ибрагим, взрослеет, начинает понимать то, о чем раньше лишь смутно догадывался. Ему невыносимо тяжело представлять себе происходящее на деревянных «небесах», возвышающихся над мрачным «колодцем», где он проводит ночи.

Любовь матери — это не прежняя веселая, счастливая любовь с отцом, в сени которой уютно и спокойно чувствовал себя маленький Ибрагим. Это грубое сладострастие любовника-борова, терзающего слабую и покорную мать. В рассказе нет портретных характеристик ни матери, ни ее любовника Исмаила. Оба они воспринимаются читателем только через отношение к ним Ибрагима. От матери, в представлении сына, исходит ощущение свежeweмытых волос, мягкой груди, запах мыла, шелест ночной рубахи и звук хриплого, покорного шепота. Исмаил — толстый, большой, грубый, в глазах «коварство смешалось с насмешкой, сухой и жесткой, как мочалка». Рассказ наполнен щемящей тоской, болью, страданием. Сыну непереносимо больно и стыдно за мать, за ее бегающие глаза, за хриплый шепот, который «хуже наготы». И сам герой слаб и жалок. Он способен лишь молча страдать, задыхаясь от тоски и надеясь, что когда-нибудь этот кошмар все-таки кончится и он вновь обретет мать, которую продолжает любить. Он молчит и ждет Судного дня, «когда раздастся громовой голос с неба: „Убери руки!“, и этот чужой боров будет поражен параличом, и умрет женщина с хриплым шепотом, и вернется мать». Но Судный день все не настает.

Несмотря на формальное присутствие повествователя (рассказ написан от третьего лица), вся роль его сводится к предельно точной и нюансированной передаче того, что видит, слышит, чувствует и осязает Ибрагим. Он словно находится внутри героя, они неразделимы. По существу, это своеобразная форма внутреннего монолога — достаточно лишь изменить глагольную форму с третьего на первое лицо:

Что с тобой, парень? Действительно, что с ним? Что случилось? Ничего такого, что объяснило бы эти слезы. Почему же ему грустно? Почему ему так грустно? Может быть, из-за того, что очень подолгу стал засиживаться Исмаил? Из-за пиастра, который он дает ему всякий раз, наказывая пойти купить себе карамельку и наставная на этом, даже если Ибрагиму не хочется? А Ибрагим боится уйти и оставить мать наедине с гостем. Но стоит ему за-

мешкаться, как он слышит повелительный голос матери: «Слушайся дядю Исмаила, Брахим!»

Образ матери, покидающей сына ради любовника, впервые промелькнул в одном из ранних рассказов Идриса, «Качели» («аль-Мурджиха»), в сборнике «Самые дешевые ночи». Там это была еще молодая, эгоистичная, любящая наряды и удовольствия женщина. Здесь образ, воспринимаемый глазами сына, разрастается в символ поправленного материнского долга, торжествующего животного естества человека. Позже, в пьесе «Земная комедия», мы вновь столкнемся с подобным же образом-символом.

Рассказ «Аорта», написанный в условно-абстрактной манере, напоминает кошмарный сон. Он выражает ощущение бесцельности существования, хаоса, бессмысленности мира и жестокости населяющих его людей. Вот начало рассказа:

Важно не то, что это был бег. Важно, что это был бег не в одном направлении, а чуть ли не во всех сразу. Как какие-то гигантские соревнования в беге. Станный бег, совершенно особый бег. Не бег человека, испуганного, или спешащего, или торопящегося на помощь. Бег без цели. словно каждый бегущий спешит найти отправную точку, с которой начинается бег. Поэтому никто не знает цели другого. Все настороженно следят друг за другом, боясь, что кто-то вдруг найдет свою отправную точку, которая, может быть, должна служить таковой для всех. Поэтому все бегут как сумасшедшие и, как сумасшедшие, безуспешно пытаются следить за каждым шагом других. И едва лишь кому-то покажется, что другой замешкался и замедлил скорость или, наоборот, устремился вперед быстрее и, возможно, вот-вот натолкнется на желаемую цель, как десятки других устремляются к тому же месту в надежде, что кто-то из них добежит первым и первым начнет бег от отправной точки, чтобы стала ясной цель, к которой все стремятся. Когда же их постигает разочарование и они видят, что тот, к кому они поспешили, растерян еще больше их, все устремляются к другому замедлившему либо ускорившему бег. Если смотреть на эту картину сверху или издалека, то кажется, что каждая точка на ней пульсирует — то внезапно разжимается, то сжимается. И эта пульсация происходит повсюду одновременно. Вся же площадь имеет вид застланной кровати. Если бы не слепые толчки то тут, то там — единственный признак жизни, то можно было бы подумать, что она застлана камнем, или можно было бы принять скопления людей за скопления разноцветных облаков.

На фоне этого всеобщего бессмысленного бега, в котором участвует и сам рассказчик, происходит отвратительная своей натуралистичностью сцена. Рассказчик случайно сталкивается с Абдо, мелким воришкой, кото-

рый, как он уверен, украл у него деньги. Он хватает Абдо в злобе и иступлении, боясь одного — как бы тот не исчез в толпе.

Образ человека-зверя, впервые появившийся в лице «Черного солдата», промелькнувший в чертах «борона-любownika», в «Аорте» обобщается, распространяясь на человека вообще.

В нас по-прежнему живет зверь. И когда мы враждуем, мы вгрызаемся зубами во врага не для того, чтобы причинить ему боль, а потому, что хотим, как наши предки, сожрать его... Как наши предки, которые нападали на врага и сжирали его в иступленной злобе, чтобы уничтожить, растворить его существо в своем собственном и жить благодаря тому, что их клетки питаются клетками врага и рост их будет продолжаться.

Под влиянием этого звериного инстинкта рассказчик готов буквально разорвать Абдо, тщедушного, жалкого человечка, уверенный, что тот прячет где-то на себе украденные деньги. Рассказ Абдо о том, что он только что вышел из больницы, где ему сделали тяжелую операцию — вырезали аорту, вызывает лишь смех рассказчика: где это видано, чтобы людям вырезали аорту! Собравшаяся вокруг толпа тоже не верит ни единому слову Абдо. Все заодно с рассказчиком. Все хотят помочь ему обыскать Абдо. Но почему-то его галабея плотно прилипла к телу, и ее невозможно снять. Всем прекратившим свой бег и столпившимся вокруг Абдо кажется, что они наконец нашли искомую цель — поймали виновного.

И он должен был получить возмездие. Все хорошее в нас радовалось тому, что возмездие свершится и справедливости восторжествует. Все плохое в нас радовалось тому, что мы будем вершить правосудие своими руками, дав полную волю злобе, которая сможет разгуляться под маской праведности.

Чтобы снять галабею, Абдо вешают на крюк в лавке мясника, как баранью тушу. Когда галабея наконец снята, оказывается, что все тело его перевязано бинтами. Присутствующие думают, что деньги спрятаны именно в складках бинтов.

Процедура разматывания бинтов, толстый мясник, самозабвенно помогающий рассказчику, тупое неведение всех присутствующих в то, что это грозит Абдо смертью, бессмысленное упорство, с которым все ждут появления денег, и, наконец, неожиданное для толпы

зрелище голого Абдо с ужасной раной на груди и с торчащим из сердца обрезком аорты — все это создает отвратительную картину. Людское бездушие, черствость, стремление к удовлетворению низменных, садистских инстинктов под видом свершения правосудия — все возведено в крайнюю степень и выражено в грубо натуралистических образах. Человеческое общество предстает как скопление разобщенных, враждебных друг другу индивидуумов. Зло решительно берет верх в человеческой душе.

Такой же обобщенно-абстрактный образ человечества находим мы и в рассказе «Игра». Это тягостный, мучительный сон¹, в котором герой будто бы попадает на какой-то вечер со множеством хорошо одетых гостей. Лакей подносит ему ящик с пистолетами. Он должен стрелять в цель, которая смутно брезжит где-то впереди, между фигурами гостей. Но каждый раз, как он хочет выстрелить, кто-то или что-то отвлекает его. И сам лакей с кривой усмешкой всячески пытается ему помешать, доводя его до бешенства, вынуждая на грубость. Герой дает лакею пощечину, а цель тем временем исчезает, и возможность выстрелить в нее уже упущена.

Важную роль в создании атмосферы рассказа играет использованная в нем цветовая гамма, в которой преобладают темные и блеклые тона — темные костюмы мужчин, темно-красная с отливом в черноту бархатная обивка кресел, общий полумрак, слабый свет невидимого светильника, белесые клубы табачного дыма, бледные лица с темными впадинами глаз, блеклые, светлые, богатые, но «не новые, словно бы годами висевшие в шкафах» наряды женщин. Все зыбко, призрачно. Приглушенно звучат голоса. Присутствующие держатся с важным достоинством, но за ним скрываются недоброжелательство и насмешка. А жизнь в целом — странная и бессмысленная игра.

Наиболее значительными и в то же время наиболее объективными по форме отображения действительности являются рассказы «Язык боли» и «Хозяин Египта». Они единственные, где автор не идентифицируется

¹ По словам Идриса, это действительно приснившийся ему сон, который он оформил в рассказ.

со своим героем, а пытается взглянуть на него со стороны.

Герой первого рассказа, Махмуд аль-Хади́ди, крупный ученый-химик, директор преуспевающей компании, судит себя судом собственной совести. В детстве Хади́ди жил в деревне. В одном классе с ним в местной школе учился Фахми — единственный человек, которого Хади́ди признает умнее себя. Благодаря деньгам своего отца — сборщика налогов — Хади́ди имел возможность учиться дальше. Постоянно подгоняемый стремлением «достигнуть», он спешил от одного успеха к другому, не останавливаясь, не оглядываясь назад, на тех, кто сначала шел рядом с ним, а затем стал отставать. Все убыстряя и убыстряя темп, он говорил себе, что начнет жить, когда «достигнет». Но чего? Окончание университета, работа, диссертация, профессура, руководство крупной химической компанией, женитьба, рождение сына — все это, как оказалось, лишь этапы на его пути к непонятной цели, которая с течением времени все отдалялась и теряла ясность.

Хади́ди давно порвал всякую связь с родной деревней, сказав себе, что бесполезно помогать односельчанам в устройстве на работу и в решении всякого рода проблем, потому что проблемы эти таковы, что, «даже если ничем другим не заниматься, не хватит и десяти жизней, чтобы их решить». И все же Хади́ди не остается безучастным, когда дело касается Фахми, который крестьянствует в деревне, хотя мог бы — Хади́ди это хорошо знает — стать выдающимся человеком, если бы ему удалось выучиться. Фахми страдает ужасной болезнью — раком мочевого пузыря. Это следствие билъгарциоза — бича египетской деревни. Родные привезли его в Каир и обратились к Хади́ди с просьбой устроить его в больницу. Фахми уже не человек. Это обтянутый серой кожей скелет, который утратил даже способность разговаривать.

Несмотря на протесты своей красивой, «с фигурой манекена» жены, Хади́ди помещает Фахми у себя на кухне, чтобы утром отвезти его в больницу. Ночью его будит страшный крик — у Фахми начался приступ. Прислушиваясь вначале с ужасом к нечеловеческим воплям Фахми, Хади́ди вдруг начинает ощущать какое-то странное успокоение. Словно эти вопли, исходящие из

самых глубин другого человеческого существа, устанавливают между ними невидимую связь. Язык боли, общий для всех людей, понятен Хадиди. Более того, он выражает и его собственную боль, хотя это боль не физическая, а душевная. «Уже много лет он испытывает желание выйти на площадь ат-Тахрир и, собрав все свое мужество, закричать изо всех сил так, как кричит сейчас Фахми».

Оставшись наедине с Фахми и его болью, Хадиди спрашивает себя, что же мучит его самого, достигшего всего, к чему он стремился, его, счастливого мужа, отца, человека, окруженного любовью и уважением. Что было бы с ним, если бы он оказался на месте Фахми? Без колебаний Хадиди отвечает себе, что тогда он был бы счастливее.

Почему? Вопрос не в бедности или богатстве, невежестве или образованности. Вопрос в том, живешь ты или умер. Фахми, несмотря на все, жил. Я — нет. Жизнь, любая жизнь, в миллион раз прекраснее смерти, даже если покойник одет в роскошный саван, занимает высокий пост и счастлив в семейной жизни... Фахми страдал от бедности и нищеты, но он работал вместе с другими, смеялся вместе с ними. Они обсуждали свои дела, ездили на базар, радовались лишнему пучку редиски на обед. И никто из них не ел в одиночку, потому что еда существует не для того, чтобы утолить голод и набить живот. Еда — это ритуал, который совершается совместно. Это особая атмосфера бесед и шуток, когда все чувствуют себя словно на маленьком празднестве. Они не осознают этого, не ощущают значения всех этих повседневных мелочей, наполняющих каждого из них постоянно обновляющимся чувством жизни, которая прекрасна, как бы она ни была трудна.

Под неумолкающие крики Фахми (для описания их Идрис использует подряд одиннадцать эпитетов и сравнений, а также набор звукоподражательных слов) Хадиди заново оценивает всю прожитую им жизнь. Он осознает свое страшное, убийственное одиночество. Всю жизнь Хадиди скрывал от соседей и знакомых свое деревенское происхождение. Теперь же он отчетливо понимает, что счастье только там, среди народа. Хадиди выбрал одиночество, «чтобы быть как можно более свободным, более самостоятельным, более живым». Он сознательно рвал связи («где вы, университетские друзья?»), чтобы они не ограничивали его свободу, не сдерживали его движения вверх. На самом же деле «это стремление было бегством от жизни. Ибо жизнь —

это живые люди, и ни я, ни кто-то другой не может жить без людей. Оторваться от людей — значит оторваться от самого источника жизни».

О, если бы можно было начать все сначала! И Хади́ди в исступлении обращается к Фахми: «Я хочу вернуться, Фахми. Хочу начать сначала. Если бы мне была дана такая возможность! Но кто примет труп, Фахми? Кому нужен труп? Сейчас у меня нет никого, кроме тебя, Фахми. Ты примешь меня? Ты примешь меня, Фахми?»

И он слышит внятный ответ: «Живи, Махмуд».

Когда под утро прибывает полиция, которую вызвали жильцы дома, разбуженные страшными криками, Хади́ди на своих плечах выносит Фахми из квартиры, чтобы, навсегда покинув дом, в каждом окне которого ему чудятся трупы, пойти «другой, очень трудной дорогой».

Что означает этот символический уход в никуда? В глазах окружающих, Хади́ди сошел с ума, и путь ему один — в психиатрическую больницу. Сам же он ощущает себя живым, возродившимся человеком, а жители его богатого квартала представляются ему мертвецами, в которых не осталось ничего от жизни. Означает ли его уход возвращение в деревню, к крестьянству, патриархальный быт которого рисуется ему в столь идиллических красках? Или он отправится на поиски старых «университетских друзей»? Как бы то ни было, важно само осознание Махмудом аль-Хади́ди своего поражения и его причин, которые заключаются в отрыве от родной, питавшей его почвы, от народа. Важно также выразившееся в рассказе сознание ответственности каждого человека за то, как он прожил свою жизнь. Идрис не делает здесь никаких скидок на человеческую «природу», «инстинкты» и т. п. Несмотря на лихорадочную, временами полубезумную атмосферу рассказа, высшим судьей поступков человека выступает его собственный разум.

Ясная, ясно выраженная мысль придает рассказу единство и цельность. Несмотря на большой объем, произведение не кажется растянутым. Все размышления Хади́ди конкретны и глубоко драматичны. Идрис не пытается ничего обобщать. Драма Хади́ди — это его личная драма. Но именно благодаря своей конкретности

она приобретает обобщенный смысл трагедии человека, который обрек себя на одиночество.

«Язык боли» — рассказ-прозрение. Словно человек, долгое время блуждавший в потемках собственной души, вдруг столкнулся лицом к лицу со своим прошлым. Это столкновение, как вспышка света, озарило мрачные лабиринты страдающего «я». Но насколько силен и решителен охвативший героя порыв вовне? И насколько искренен? Слишком импульсивно, поспешно решение, принятое героем. Ведь за минуту до того, как закричал от боли его друг, Хадиди, готовясь уснуть, спокойно обдумывал свой очередной шаг в борьбе с генеральным директором возглавляемой им компании.

Незавершенность, безрезультатность подобного порыва как бы подтверждается последним произведением сборника «Язык боли» — рассказом «Хозяин Египта». Идрис избирает для него новую, прежде не употреблявшуюся им композицию диалога с читателем. Автор как бы раскрывает читателю все секреты творчества, советуется с ним о выборе места и времени действия, героев и т. д. Возникают фрагменты, из которых, как из детских кубиков, складывается постепенно общая картина. Прерывая время от времени рассказываемую историю, автор обращается непосредственно к читателю, делится с ним своими мыслями, размышлениями о человеческой природе.

Если в персонажах предшествующих рассказов преобладали черты равнодушия, черствости, жестокости, даже бесчеловечности, то в герое «Хозяина Египта» автор пытается воплотить образ человека в высшей степени гуманного, доброго, лишенного каких бы то ни было эгоистических побуждений, живущего для других и счастливого сознанием своей полезности людям. Это в своем роде идеальный герой, человек из народа, один из тех, кто, по мысли Идриса, является подлинным хозяином Египта. Но на сей раз он не крестьянин. Дядюшка Хасан — владелец маленькой кофейни, даже не кофейни, а набора предметов, необходимых для приготовления чая и кофе. Со своим нехитрым имуществом он ездит по всему Египту, устраивается где-нибудь на обочине дороги, в каком-либо еще не обжитом месте и поит чаем и кофе путников. Он не боится людей, и люди, даже самые черствые (как некоторые шоферы,

«сердца которых словно высечены из гранита»), оборачиваются к нему своей лучшей стороной. Дядюшка Хасан чрезвычайно естествен в своих поступках, в его услужливости нет заискивания. Он не знает внутренних противоречий и живет в гармонии с самим собой, с другими людьми и природой.

Самое дорогое на земле,— размышляет автор,— это не сокровища, таящиеся в ее недрах. В душе каждого из нас скопились сокровища десятков прожитых лет и тысяч жизненных испытаний. Каждая душа — словно раковина. Как бы плотно она ни была закрыта, в ней не прекращается процесс накопления опыта и переработки его в жемчуг, в драгоценный алмаз концентрированного, медленно вызревающего в переплетениях жизни общечеловеческого опыта. Душа дядюшки Хасана, не знающая депрессий, спадов, эгоистических забот о собственном «я», сумела впитать в себя бесчисленные множества сокровищ других душ. И из этих накопленных образов душа дядюшки Хасана начала вырабатывать жемчуга и алмазы и превратилась со временем в некое подобие сокровищницы всей человеческой империи, хранящей как его собственный опыт, так и опыт тысяч других людей.

Чувствуя, что такой идеальный герой будет воспринят читателем с сомнением, Идрис продолжает:

Некоторые, очевидно, сочтут, и они имеют на это право, что я ухожу от действительности и изображаю вымышленного, несуществующего человека. Однако дядюшка Хасан существует, он жив до сих пор и продолжает бродить по дорогам Египта. Вся беда в том, что мир населен не только такими, как он. И неизбежно наступает день, когда ему уже невозможно оставаться на прежнем месте.

Вопреки авторским утверждениям о внутренней гармонии Хасана, развитие сюжета обнаруживает трагическую раздвоенность его души. Поэтому обширные авторские отступления «не работают» на образ, оказываются чистой риторикой.

В каком бы пустынном месте, на каком бы заброшенном перекрестке дорог ни обосновался Хасан, вслед за ним приходят и разбивают палатки другие люди, торговцы, владельцы кофеен. Начинается конкуренция, зависть, переманивание клиентов, «обычная грызня людей за кусок хлеба». Но это не удручает Хасана. Он не ввязывается в ссоры. Он даже рад, что ранее безлюдный клочок земли заселен и освоен людьми.

Существует другая сила, не позволяющая ему оставаться на месте. Некий таинственный, неизвестно откуда

появляющийся и неизвестно куда исчезающий человек настойчиво преследует Хасана, гонит его с насиженного места. Никто не может защитить Хасана от незнакомца, даже молодой силач — полицейский Самида, регулирующий движение на перекрестке и поклявшийся, что никому не даст в обиду доброго старика. Незнакомец — порождение собственной души Хасана. И хотя после каждого его появления на лице старика видны следы побоев, читатель догадывается, что эти следы символизируют собой душевные муки Хасана, непреодолимо живущее в нем стремление уйти, уехать туда, где еще не утвердились «неправедные людские порядки».

Так, душевные муки прямолинейно отождествляются с физическими, а «не знающая депрессий и спадов» душа старого Хасана оказывается трагически раздвоенной: любя людей, он не может жить в их обществе. И чтобы вернуть себе утраченную душевную гармонию, должен бежать от людей. Покорность судьбе и непротивленчество звучат в словах Хасана:

Мир божий широк, братец. Если здесь у тебя враг, то в дороге встретишь много друзей и товарищей. Мир хорош, и грех в нем враждовать с кем-нибудь, даже если он с тобой враждует. Хочешь победить его, предоставь ему бесноваться и чинить тебе зло. Но сам не отвечай злом, не то погубишь свою душу.

Поэтому Хасан уговаривает Самиду не продолжать борьбы с невидимым и неуловимым врагом. Даже если Самида с ним разделается, то победит не он, а упрямство. Упрямство же разъедает душу, и победа Самиды будет равнозначна его гибели.

Как объяснял сам Идрис, этим рассказом он хотел сказать, что человек не может быть полностью счастлив, что счастье и несчастье неразлучны, составляя две стороны единого целого — жизни.

Но мы видим здесь и другое — принятие зла как неизбежности, с которой следует примириться, отказавшись от всякой борьбы, ибо борьба «губит душу».

Только что в «Языке боли» Идрис говорил о невозможности жить без людей, об «убийственном» одиночестве. В «Хозяине Египта» он утверждает обратное — невозможность жить с людьми — и призывает бежать от жизни с ее конфликтами в поисках укромного уголка, еще не затронутого «неправедными людскими порядками».

ми». Добро в лице идеального старого Хасана оказывается слабым, беззащитным, гонимым. Да и защищать его бесполезно.

Порыв героя «Языка боли», его прозрение, его решимость «начать все сначала», «пойти другой, очень трудной дорогой» в «Хозяине Египта» выливается в непротивленчество, в пассивный уход от жизни главного персонажа.

Таков итог развития темы, проходящей через творчество Идриса, начиная с «Гариба», где он, выступая в защиту человеческой жизни, осуждает убийство человека человеком. Это осуждение еще не носит абсолютного характера. Идрис еще в какой-то мере оправдывает Гариба, ставшего убийцей в силу обстоятельств социального порядка. В «Черном солдате» Идрис развивает эту тему, особо акцентируя внимание на разлагающем воздействии насилия на душу самого насильника, и доказывает неизбежность ожидающей палача моральной расплаты.

Аморальность убийства, как такового, аморальность самого факта пролития человеческой крови Юсуф Идрис пытается обосновать и в «Людах и быках», осуждая все, что несет в себе угрозу человеческому существованию.

Наконец, в «Хозяине Египта» делается окончательный вывод: насилие аморально, насилие разрушает душу, к насилию не следует прибегать даже в ответ на насилие.

Этот вывод — результат полного отказа от социальных критериев в оценке добра и зла, он свидетельствует об окончательном переходе писателя на позиции «общечеловеческой морали», которая, с одной стороны, абсолютизирует нравственные категории, а с другой — склонна признать фатальную неизбежность зла.

В художественном плане этот переход совершается в ущерб жизненной правде, объективности повествования, психологической убедительности характеров. Пытаясь выразить свои новые представления о жизни и человеке, Идрис вынужден прибегать к описательности, что снижает художественный уровень его произведений начала 60-х годов. В то же время прозаик усиленно ищет новые средства выражения, новую образность и добивается наибольших успехов в тех произведениях,

где приемами «внутреннего видения» изображается мятущаяся и страдающая человеческая душа. В стиле Идриса всегда было сильно выражено лирическое начало. Он говорил о своих героях «они», но в каждого вкладывал частицу собственной души, отчего «они» часто звучало как «мы». С течением времени и «они» и «мы» все более оттесняются назад непомерно разросшимся, болезненным «я». Это свое «я» художник раскрывает с резкой беспощадностью, что придает его новеллам большую силу эмоционального воздействия. Но когда с точки зрения этого «я» Идрис пытается решать важнейшие проблемы общественного бытия, задача для него оказывается непосильной.

Мы — куклы, торчащие над занавеской,
Шаги, бесцельно смешавшиеся
На короткой и тесной тропе...

*Салах Абд ас-Сабур.
Любовь*

После создания в 1958 г. первой трехактной пьесы, «Трудный момент», Юсуф Идрис в течение шести лет не публиковал драматургических произведений. Но все эти годы мысль о работе для театра не оставляла его. В предисловии к первому изданию пьесы «Фарфуры» (июнь 1964 г.) Идрис пишет, что ему хотелось найти «чисто местную, египетскую и в то же время общечеловеческую и современную тему и соответствующую форму ее воплощения». Он даже несколько раз принимался писать пьесу, но, не удовлетворенный результатами, откладывал сделанное. Наконец в одну из сентябрьских ночей 1963 г. в его уме сложился диалог, близкий по духу к диалогам будущих «Фарфуров», и тут же прояснился весь строй будущего произведения. Пьеса была написана за четыре месяца и сразу же отдана в театр. Но Идрис не был удовлетворен сделанным и продолжал работать. Вскоре пьеса из трехактной стала двухактной и в этой редакции была принята к постановке¹.

Работая над «Фарфурами», Идрис много размышлял над путями развития современного египетского театра. Свои мысли он изложил в трех статьях, опубликованных в январе, феврале и марте 1964 г. в журнале «Аль-Кятиб» под общим заголовком «Путь к созданию египетского театра». По мнению Идриса, современный египетский театр — всего лишь незаконнорожденный от-

¹ Премьера «Фарфуров» состоялась 16 апреля 1964 г. на сцене театра «Аль-Гумхурийя». Пьеса шла в течение трех недель, а затем была снята.

прыск западноевропейского театра XVIII и XIX вв. Путь к созданию подлинно египетского театра он видит в развитии национальных народных театральных форм и в поднятии их до современного мирового художественного уровня. В качестве одной из исходных форм развития театрального искусства Идрис предлагает «самир», — бытующий в Египте уличный народный театр, для которого характерны импровизация, наличие постоянных персонажей — масок, вовлечение зрителей в театральное действие и т. д.

Эта высказанная в весьма категорической форме идея Идриса вызвала серьезные возражения со стороны ряда египетских литераторов и критиков. Луис Авад заявил, например, что неверно считать перспективным и полезным только искусство, уходящее корнями в свою, национальную почву. «Если развивать мысль Идриса, — пишет Авад, — то египетский роман должен ограничиваться лишь опытом „Тысячи и одной ночи“, „Антара бен Шаддада“ и других средневековых произведений, а новелла — опытом макама аль-Харири и аль-Хамазани и т. п.». Иронизируя, Авад спрашивает: «А что же делать с искусством кино, которое не имеет никаких корней в нашей родной культуре?.. К счастью, в своем творчестве Идрис отнюдь не придерживается этих идей — когда он пишет рассказы, то берет за образец Достоевского и Чехова, а создавая пьесы, свободно черпает и из Аристофана, и из Беккета, хотя и пропагандирует усердно достоинства „самира“».

Авад находит в «Фарфурах» много сходства не только с самиром, но и с Пиранделло и Гольдони.

Действительно, стиль народного уличного театра не раз использовался европейскими драматургами от Гольдони до Брехта. К тому же, что отмечает и сам Идрис, самир схож с итальянской народной комедией масок. Поэтому, обратившись к самiru и предполагая написать пьесу в чисто национальном стиле, Идрис создает произведение, форма которого очень близка современному европейскому театру. Живущая в США египетская исследовательница драматургии Идриса Надия Фараг находит в «Фарфурах» формальное сходство как с театром Брехта, так и с театром Беккета и Ионеско. Она, в частности, указывает, что драматургическая основа «Фарфуров», как и в пьесе Беккета «В ожидании

Годо», — философские диалоги двух главных действующих лиц. Весьма похожи также сцены, где герои обсуждают вопрос о самоубийстве (на что обратил внимание Мухаммед Мандур). Более того, Надия Фараг считает, что при желании в пьесе Идриса можно усмотреть и следы влияния японского театра «кабуки», поскольку актеры «кабуки», «оставаясь вполне реалистичными, так же как и персонажи „Фарфуров“, имитируют кукол и вступают в разговоры со зрителями».

В принципе Идрис и не отрицает необходимости учиться у европейского и в целом у мирового театра. Смысл обращения к народным театральным формам он видит в том, чтобы в них выразить египетский национальный характер, египетскую «сущность». Вот то главное, что должно, по мысли Идриса, отличать египетский театр от любого другого европейского или восточного театра, так как именно в фольклорном наследии народа, как убежден Идрис, полнее всего выражается его духовный склад, его особый «взгляд на вещи», делающие его непохожим на любой другой народ. Носителем и выразителем этого египетского народного духа в пьесе Идриса является ее главный герой Фарфур, постоянный персонаж самира.

Насколько удачно осуществил Идрис этот его замысел, мы покажем далее. Здесь же следует сказать о том, что вслед за Идрисом многие египетские драматурги стали использовать в своем творчестве традиционные формы народного театра, такие, как «хаяль аз-зылль» («теневого театр») в пьесах Рашада Рушди «Хаяль аз-зылль» (1965) и «Эй, подходи, гляди!» («Итфарраг я-салам», 1966), тот же самир в пьесе Махмуда Дияба «Ночи урожая» («Лайяли аль-Хасад», 1970), введение персонажа рассказчика — хаккавати — в пьесе Альфреда Фарага «Сулейман аль-Халаби» (1965) и ряде других.

Использование фольклорной традиции, персонажей, сюжетов имело место в египетском театре и раньше. Альфред Фараг, например, называет в числе первых (но не первым, потому что до него были Али аль-Кассар и аль-Газаирли) драматургов, использовавших элементы фольклорного искусства, знаменитого актера и драматурга Нагиба ар-Рейхани, создавшего в 20-е годы фарсовый образ Кишкиш-бея, деревенского старосты, который приезжает поразвлечься в Каир и попадает в раз-

личные смешные ситуации. Альфред Фараг указывает, что, хотя все сюжеты пьес Рейхани были заимствованы им из французских водевилей, многие фарсовые элементы — шутливые перебранки, анекдоты, кафия (игра в рифмы) — пришли в них прямо «с деревенских и городских народных посиделок».

Драматургия раньше других жанров литературы обратилась к фольклору в силу самой природы театра. Чтобы обеспечить своим спектаклям успех у зрителей, многие руководители первых театральных трупп взяли за правило давать после серьезной переводной или оригинальной пьесы одноактный фарс с музыкой и пением. Незамысловатые сюжеты фарсов непосредственно перекликались с тематикой уличных балаганных представлений, в них было много эксцентрики, клоунады, грубых, часто непристойных шуток. Необходимое условие существования театра — зрительский успех требовал также обязательного использования на сцене разговорного языка. Поэтому, хотя теоретические споры о языке драматургии продолжались долгие годы и не завершены окончательно до настоящего времени, в театральной практике использование диалекта, по существу, никогда не прерывалось, прежде всего в жанре комедии. А это обеспечивало доступ на сцену фольклорной стихии.

В 50-е годы в русле широкого движения за подъем общественной роли литературы и театра использование в драматургии фольклорной традиции не только расширяется, но и приобретает качественно новые черты. Стремясь пробудить сознание народа, его общественную активность, драматурги из числа неореалистов по-новому обрабатывают известные фольклорные сюжеты, переосмысливают не только характеры героев, но и их судьбы. Так, Абдаррахман аль-Хамиси в написанной им в 1958 г. пьесе для радио «Хасан и Наима» на сюжет народного предания о любви девушки Наимы к деревенскому певцу и музыканту Хасану меняет трагический финал на счастливый: Хасан избегает предназначенной ему пули, и пьеса заканчивается свадьбой влюбленных. Герои, в первую очередь Наима, энергично борются за свое право на любовь и счастье.

Призыв к самобытности египетского театра, брошенный Идрисом, отражал уже другие настроения, широко распространившиеся именно в 60-е годы. В это время

появляется много работ, публицистических, исторических, литературоведческих, авторы которых преследуют цель выявить особенности и отличительные черты египетского национального характера, проследить исторические условия его формирования, в конечном счете — выработать более или менее цельную концепцию развития единой национальной египетской культуры. Одной из первых работ такого рода была опубликованная в 1961 г. книга доктора Хусейна Фавзи «Египетский Синдбад» («Синдбад аль-мысрий»). Затем появились «Наша театральная форма» («Калибуна аль-масрахий», 1969) Тауфика аль-Хакима, «Личность Египта» («Шахсийат Мыср», 1970) доктора Гамалья Хамдана, «Наша культура между самобытностью и современностью» («Сакафатуна бейн аль-асалья ва-ль-муасара», 1971) Галяля аль-Ашари. При некоторых различиях во взглядах авторов этих книг объединяет стремление доказать преемственность этнической и культурной связи между народом, населявшим Древний Египет, и современными египтянами, не отрицая при этом доминирующего значения арабского (религиозного и языкового) элемента в формировании современной культуры в Египте.

Взгляды Юсуфа Идриса на природу египетского театра полностью укладываются в рамки этих поисков национальной самобытности. Так, он предлагает искать истоки драмы в театрализованных обрядовых действиях, сопровождавшихся пением и танцами, которые устраивались в древнеегипетских храмах в эпоху фараонов. Одновременно он считает возможным использовать в современном театре и обрядовую сторону ислама: пение и ритмические движения зикра², празднование первого появления в небе лунного серпа рамадана — месяца мусульманского поста и т. д.

Не останавливаясь подробно на концепциях самобытности египетской нации и ее культуры со всеми противоречиями их исторического и идейного содержания, следует все же отметить одну присущую им всем особенность: подчеркивая древность происхождения египетской нации (нередко ее возникновение относят ко времени появления на территории Египта первых госу-

² Зикр — обряд поминания Аллаха. Участники обряда кладут руки на плечи друг другу, образуя круг, и, ритмически раскачиваясь, повторяют нараспев имя Аллаха.

дарственных образований), авторы концепций особо акцентируют внимание на чертах общности в характере египтян, на гомогенности нации. Тезис о единстве исторических судеб народа, на протяжении тысячелетий страдавшего под игом иноземных завоевателей, но сумевшего сохранить свое самобытное лицо, также должен в этом контексте служить доказательством прочности внутринациональных связей, т. е. отсутствия классовых противоречий.

Как «Фарфуры», так и следующая, написанная в 1966 г. пьеса Идриса «Земная комедия» принадлежат к жанру философского или, как чаще его называют в Египте, «интеллектуального» театра. До Идриса целый цикл такого рода пьес был создан Тауфиком аль-Хакимом. Под влиянием французского и английского театра 30-х годов — произведений Андре Жид, Жана Жироду, Бернарда Шоу — Тауфик аль-Хаким переработал в современном духе ряд известных арабских и мировых сюжетов. Философские проблемы, поставленные в пьесах Тауфика аль-Хакима «Спящие в пещере», «Шехерезада», «Пигмалион», «Царь Эдип» и других, носят преимущественно отвлеченный характер. В них выражены конфликты между абсолютизированными, замкнутыми в себе понятиями: между чувственным познанием и разумом («Шехерезада»), между искусством и жизнью («Пигмалион»), между научно-техническим прогрессом и чувствами («Путешествие в завтрашний день») и т. д. Связь с египетской действительностью в пьесах трудноуловима, хотя она и присутствует. Главное, что волнует Тауфика аль-Хакима, — это настоящее и будущее взаимоотношений между «духовной» цивилизацией Востока и «рационалистической» — Запада.

Обе философские пьесы Идриса отличаются от драматургии Тауфика аль-Хакима прежде всего жгучей злободневностью проблематики, ее жизненностью, общественной значимостью.

Как уже было сказано, пьеса «Фарфуры» имитирует египетский народный театр самир. Ее главные действующие лица — персонажи самира Сид (букв. «Господин») и его слуга Фарфур³. Помимо них в пьесе уча-

³ Сид и Фарфур — постоянная пара персонажей народного театра. Это могут быть султан и его шут, эмир и его слуга, мастер и подмастерье и т. п.

ствуют также Автор — современная ипостась рассказчика (хаккавати), жены героев (две — Сиды и одна — Фарфура) и ряд эпизодических лиц. Чтобы как можно полнее воспроизвести обстановку народного представления, зрители которого активно вмешиваются в действие, подают реплики и нередко сами выходят на сцену, Идрис поместил часть актеров в зрительный зал, откуда они в нужный момент поднимаются на сцену как представители публики.

Построена пьеса таким образом, чтобы создать впечатление живой актерской импровизации. Автор в начале действия сообщает, что он набросал пьесу лишь вчерне, определив роли главных действующих лиц: Сид, по воле Автора, должен быть господином, Фарфур — его слугой. Автору некогда, ему надо срочно писать многосерийную постановку для радио. Поэтому он убеждает, перекладывая на исполнителей обязанность довести пьесу до конца.

Этим и занимаются на сцене Сид и Фарфур, которые начинают с того, что подыскивают Сиду имя, затем профессию и жену. Все это происходит в форме остроумного, выдержанного в духе самаира диалога, изобилующего намеками на злободневные события и на хорошо известных зрителям лиц. Но уже в традиционном для народных представлений высмеивании профессий отчетливо звучит целенаправленная критика. Предлагая Сиду стать государственным служащим, Фарфур спрашивает: «Неужели ты не хочешь иметь уголок, где ты сможешь спать и видеть во сне, что ты видишь сон, и так от получки до получки, целый месяц?» Рекомендую своему господину профессию жулика, Фарфур замечает, что если Сид хочет быть крупным авантюристом, ему следует заняться экспортом и импортом, жуликом средней руки — основать кооператив, а если мелким ворихой, то ему придется работать в поте лица, вытаскивая у людей кошельки, которые к тому же часто оказываются пустыми.

В конце концов они останавливаются на профессии могильщика. Но работать лопатой должен Фарфур. Сид же только «руководит» его работой. Сид ничего не желает делать сам. Вплоть до того, что даже жену ему подбирает Фарфур. Причем Сиду достаются две жены, одна — красавица в восточном стиле, другая — европей-

зированной красотка, которая требует, чтобы муж решил ей по-прежнему встречаться с ее друзьями-мужчинами. Фарфур же вынужден (по воле Автора) жениться на страшной, худущей, мужеподобной особе (роль жены Фарфура в спектакле исполнял мужчина).

Вначале Сиду довольно легко удастся заставить Фарфура повиноваться, ссылаясь на то, что «так положено по пьесе». Но затем Фарфур все чаще и чаще задумывается: почему это Сид должен быть господином, а он слугой? И когда Сид требует от Фарфура убить человека, чтобы им было кого хоронить, Фарфур решительно отказывается: он не может убить невинного, не причинившего ему никакого зла «клиента», хотя тот, тоже Фарфур, добровольно предлагает себя в жертву вместо господина, которому он служит. Сид, заявив, что убийство — дело господ, душит человека своими руками. Возмущенный Фарфур, обозвав Сид «кровопийцей», уходит от него. Этим заканчивается первое действие.

Грубовато-развлекательный, в духе народных смеховых действий, первый план пьесы весьма прозрачен, за ним явственно вырисовывается ее второй план — философский. История отношений Сиды и Фарфура — это история человечества с момента его возникновения, когда волею творца было закреплено неравенство людей, и до наших дней, когда слуга Фарфур задался вопросом: а почему, собственно, он должен быть слугой? — и отказался служить Сиду до тех пор, пока не будет найден ответ на этот вопрос.

Ориентация персонажей на героев народного театра, несомненно, определила дифференцированный подход Идриса и к представителям различных слоев современного общества. Сид-господин ленив, эгоистичен, жесток и глуп. Фарфур ловок, умен, остроумен. Он значительно превосходит умом своего господина и поэтому постоянно подсмеивается над ним, но в то же время работает на него, понуждаемый сознанием, что «так положено». Образ Фарфура перекликается с такими крестьянскими образами из ранних произведений Идриса, как деревенский острослов и балагур Ауф из рассказа «Вечером», скрашивающий своими шутками трудную жизнь односельчан, или шейх Али из рассказа «Манна небесная», осмелившийся бросить вызов самому Аллаху и потре-

бовать, чтобы он накормил его здесь, на земле, не откладывая этого дела до рая небесного.

Создавая пьесу в духе самира, Идрис вольно или невольно придал своим героям конкретные социальные черты, а поставленной проблеме — видимость социальной. Но уже финал первого действия указывает на то, что речь идет не о классовом конфликте. Автор хочет показать, что Сида и Фарфура разъединяет психобиологическое начало, в силу которого первый способен, а второй не может убить человека ради корысти.

В предисловии к первому изданию пьесы Идрис дает подробные указания относительно образа Фарфура. В его представлении, это тщедушный человечек, в котором живет, однако, неукротимая энергия. У него «маленькие глазки», которые загораются блеском всякий раз, когда он готовится открыть рот для очередной шутки. Он должен находиться в постоянном движении, быть одновременно «во всех точках сцены», прыгать, кувыряться. Физическая ловкость и подвижность Фарфура должны олицетворять живость и постоянное движение его ума. «Я хочу, — пишет Идрис, — чтобы в нем чувствовалось нечто нечеловеческое, нечто от джиннов или ифритов». Не отличаясь впечатляющей внешностью, героическими поступками, Фарфур тем не менее должен восприниматься публикой как герой, потому что он несет в себе то, что скрыто «в самых отдаленных глубинах людских душ». Публика должна чувствовать, что его голос — это ее голос.

Итак, образ Фарфура задуман Идрисом чрезвычайно емким. Но зритель, приходящий в театр и не читавший авторского предисловия к пьесе, был психологически подготовлен к восприятию образа Фарфура таким, каким он знает его из фольклора, — плутоватым слугой, неунывающим остряком, одним словом, человеком вполне земным, к тому же человеком из простого народа. В первом действии Фарфур таков и есть.

Необъятность, универсальность идрисовского замысла отражает и авторская ремарка о времени и месте действия пьесы, которая гласит:

«Первое действие: место — любое,
время — любое.

Второе действие: место — то же,
время — по прошествии некоторо-

го времени после событий
первого действия или да-
же до него».

Встречаясь вновь во втором действии, по словам Сида, через много тысяч лет, а с точки зрения Фарфура, всего лишь после антракта, герои обмениваются новостями. Сид по-прежнему работает могильщиком. И все дети и потомки его тоже могильщики. Он называет в их числе Александра Македонского, Наполеона, Муссолини, Гитлера — могильщиков, которые довели свое ремесло до такой степени совершенства, что «убивают тысячу человек в минуту, не запачкав при этом рук».

Фарфур, который в то время, пока они с Сидом не виделись, служил у многих господ — и все они «один поганее другого», — работает теперь старьевщиком, скупает старое оружие, готовясь, очевидно, выкинуть его на помойку. В числе своих, также многочисленных, потомков он называет Антара бен Шаддада, Спартака, Кафура аль-Ихшиди (черного раба, занявшего султанский трон в Египте), завоевателей Египта гиксосов. Принцип объединения этих имен — еще одно свидетельство того, что фарфуры — это не только те, кто страдает от социального угнетения. К их числу принадлежат все, кто так или иначе обижен судьбой, недоволен своим местом под солнцем, даже гиксосы — очевидно, как народ отсталый и дикий по сравнению с цивилизованными древними египтянами.

Перед лицом решительного отказа Фарфура вернуться в услужение к Сиду, пока не будет найден ответ на вопрос, почему он, Фарфур, должен быть слугой, а Сид — господином, Сид вынужден согласиться предпринять вместе с Фарфуром поиски такого общественного устройства, при котором все были бы равны и не было бы ни слуг, ни хозяев. Эти поиски составляют содержание второго действия пьесы.

Перепробовав целый ряд общественных систем, Сид и Фарфур приходят к выводу, что ни одна из них не обеспечивает той свободы личности и того равноправия людей, которых добивается Фарфур.

Сначала оба героя договариваются быть фарфурами, оба работают лопатами, копая могилы. Но работа их оказывается бессмысленной: они не могут договориться между собой, так как каждый толкует свободу

как своеволие. Не желают они считаться и с требованиями заказчика, видя в них опять-таки ущемление своей свободы, т. е. возможности поступать как им заблагорассудится, не руководствуясь никаким здравым смыслом.

Тогда они оба становятся сидами, работать вместо них должно государство, некая Фарфурийская империя. Но и этот опыт не удается, так как выясняется, что работать некому. Поэтому настоящий Сид обманом пробирается к власти (присваивает себе атрибуты государственной власти — газету и рупор, в который он начинает вещать) и командует Фарфуром от имени государства. Вывод, вытекающий из этого опыта: во главе государства так или иначе оказывается личность, которая управляет остальными, исходя лишь из своих личных желаний.

Но вот Сид и Фарфур меняются ролями: Сид становится Фарфуром, Фарфур — Сидом. И тут с самим Фарфуром происходит удивительная метаморфоза: он настолько «вживается» в образ Сида и так входит в его роль, что забывает о цели своих поисков. В ответ на упрек Сида, напоминающего ему, что они еще не нашли решения, Фарфур удивляется: «Какое решение? Разве нужно что-нибудь решать? Я лично не вижу никакой проблемы, требующей решения».

Еще один опыт. Сида и Фарфура приглашает в свою страну Свобода, стоящая на пьедестале с поднятой вверх рукой. Но они быстро убегают из этой страны, узнав, что там не только запрещается стоять рядом со Свободой, но и можно поплатиться жизнью за слишком пристальный взгляд на нее.

Выхода нет. Очередная попытка обратиться за помощью к Автору оканчивается неудачей. Автор при каждом своем появлении на сцене становился все меньше ростом. На сей раз вместо него выносят огромный бумажный пакет, внутри которого, завернутый во множество оберток, находится невидимый глазу атом, а в нем, как говорит Фарфур, «даже при помощи Эйнштейна трудно разобраться до конца». Эпоха веры в волю Создателя кончилась. Людям самим нужно решать проблемы своего бытия, устройства общества на справедливых началах.

Видя безвыходность положения, Фарфур совсем па-

дает духом, он уже готов вернуться в услужение к Сиду. Но Сид сам к этому времени осознал, что вернуть прежнее положение невозможно, даже если бы они оба этого хотели. Смерть как единственный оставшийся выход, который «всех уравнивает», оба отвергают, ибо, по мнению Сида, к концу пьесы полностью берущего инициативу в свои руки и начинающего играть роль утешителя Фарфура, «жизнь без решения [этой проблемы] в миллион раз лучше разрешающей ее смерти». Развязка наступает с появлением рабочего сцены, спешащего домой к жене, которая вот-вот родит. Поскольку Сид и Фарфур ведут свой диалог, стоя на стульях и просунув головы в петли, он тушит свет и вышибает из-под них стулья. После смерти Сид и Фарфур превращаются в микрочастицы. Но и в мире элементарных частиц равенства нет: более легкий электрон, Фарфур, обречен вращаться вокруг тяжелого ядра — Сида. Проблема приобретает поистине космические масштабы.

Пьеса заканчивается на высокой, напряженной ноте призывом обращенного в электрон Фарфура к зрителям, к людям, к грядущим поколениям найти решение проблемы: ведь оно есть, его не может не быть. Причем люди должны сделать это не ради него, Фарфура, а ради самих себя, ведь он, Фарфур, — лишь актер, который играет роль, а вращаются-то они, люди.

Следовательно, на вопрос Фарфура, почему он должен быть слугой, а Сид — господином, пьеса дает ответ: потому что это в природе вещей. Чтобы добиться свободы людей и равенства между ними, нужно ни больше ни меньше как изменить саму человеческую сущность. В обозримых исторических пределах все попытки создать справедливый, обеспечивающий всем людям свободу и равенство общественный строй бесполезны. Бесполезны из-за самой человеческой природы. Каждый человек, каждый индивидуум требует для себя полной и абсолютной свободы и не терпит со стороны других ни малейшего ущемления в своих желаниях и поступках. Так конфликт, который начался как конфликт социальный, выливается в конфликт человеческого «я» с самим собой, с другими, с обществом, с мирозданием.

На протяжении второго действия замысел автора все более проясняется и соответствующую эволюцию пре-

терпевают персонажи пьесы. По замыслу драматурга, условность происходящего на сцене должна быть очевидной. Актеры, играющие Сиду и Фарфура, то и дело «выходят из образов», обсуждают дальнйший план пьесы, советуются с Автором и т. д. Постепенно грань между Сидом и Фарфуром как персонажами самира и актерами, изображающими Сиду и Фарфура, все более стирается. Поисками справедливости заняты уже не персонажи самира, а актеры, утрачивающие свои фольклорные черты. Меняются и их характеры. Фарфур все более приходит в уныние, шутки его становятся все мрачнее, он превращается в резонера. Сид же делается все добродушнее и человечнее, пока наконец Фарфур не говорит ему, что он заслуживает поцелуя за свою человечность. Ось конфликта проходит уже не между Сидом и Фарфуром, а между ними обоими и неумолимыми законами природы.

Человеческое общество, в представлении Фарфура, — высоченный столб из людей. «Над каждым Сидом еще Сид, а под каждым Фарфуром еще Фарфур... Мы, три миллиарда шестьсот миллионов человек, образуем длинный столб. И каждый хочет спихнуть того, кто над ним, а сам удержаться поверх того, кто под ним. Клянусь жизнью моей тетки Набавийи, с того самого дня, как мы стали народами и племенами, мы так и существуем». Горизонтальный ряд в человеческом обществе отсутствует. «Нет такого строя, — утверждает Фарфур, — который поставил бы нас рядом друг с другом. Нет!» Даже в отношениях водителя автобуса и кондуктора Фарфур усматривает неразрешимое противоречие. «Кондуктор говорит водителю: „Не трогайся, пока я не дам свистка“. А водитель отвечает: „Я тебе не Фарфур, я зарплату получаю больше твоей“».

Но у Фарфура есть и позитивный идеал, выраженный им в следующем монологе:

Я знаю по крайней мере один закон. Самый главный из человеческих законов. Очень простой закон; ты такой же, как и я. И между нами не должно быть отношений работодателя и трудящегося, начальника и подчиненного, Сиду и Фарфура, ученого и невежды, сильного и слабого. Это закон человечности. Закон девяти месяцев и материнского молока, которым мы все вскормлены. Закон, по которому у всех малышей мокрые пеленки, по которому все дети — братья и нет среди них ни Сиду, ни Фарфура. Закон природы, закон животных, в среде которых лев не властен над другим львом, а у ворона нет ворона-фарфура.

Равноправие людей понимается Фарфуром как абсолютное общественно-биологическое уравнивание всех живущих на земле. А свободу личности он понимает как свободу индивидуума делать все, что ему заблагорассудится, не считаясь ни с объективными возможностями, ни с общественной необходимостью. Анархистский бунт Фарфура направлен против любой власти вообще, против любого общественного строя, неизбежно налагающего на члена общества определенные обязанности. Но и не имея над собой никакой власти, люди, как явствует из проводимого актерами эксперимента, в котором Сид и Фарфур оба становятся Фарфурами, не в состоянии разумно договориться между собой, ибо каждый хочет подчинить другого своей воле.

На словах Фарфур отвергает всякую отвлеченную философию. Он говорит, что потратил целую жизнь на чтение философских книг, желая узнать, какая работа лучше всего и почему. Но в этих книгах «трагедия человека... Бытие и небытие... Момент выбора... Свободная воля... Первый толчок... Что мне все это! Мне нужна философия, которая объясняет, кем я должен работать».

Фарфур высмеивает здесь терминологию экзистенциализма. И тем не менее он глашатай вечного бунта личности во имя экзистенциалистски понимаемой свободы. Обозначаемые теми же терминами экзистенциалистские категории, такие, как «момент выбора» и «свобода воли», играют существенную роль не только в «Фарфурах», но, как мы видели, и в других произведениях Идриса. Прилагаемые к реальным жизненным ситуациям, тем более к кардинальным проблемам жизни общества, они обнаруживают свою несостоятельность. Но Идрис пытается доказать, что несовершенство природы человека препятствует осуществлению его общественно-го идеала.

Кажется, ни одно произведение египетской литературы не вызвало такой массы разноречивых откликов, как «Фарфуры». Все критики признавали важность и злободневность поставленной проблемы и художественные достоинства пьесы: драматическую напряженность действия, несмотря на его внешнюю статичность, легкость и остроумие диалогов, великолепие языка, в основе своей разговорного, но вместившего все лексиче-

ское богатство литературного арабского языка. Вместе с тем большинство авторов критических статей высказывали сомнения в закономерности постановки проблемы свободы личности в том виде, как это сделал Идрис.

Махмуд Амин аль-Алим отозвался об идейном содержании пьесы очень резко: «Эта пьеса выражает экзистенциалистское, анархистское понимание свободы, что очень опасно для нашей сегодняшней революционной действительности. И очень странно, что д-р Юсуф Идрис обратился к нашему народному наследию только для создания художественной формы своей пьесы, но оставил без внимания его идеи и понятия. Он увлечен бессмысленными поисками ложных истин, что является любимым занятием экзистенциалистской литературы и театра абсурда со времени окончания второй мировой войны и до наших дней. Абсолютная свобода, свобода без всяких связей, без общества, без границ, без порядка. Я один противостою всему миру. Личность в противоборстве с толпой. Я один в мире без логики. Защита человека, не имеющего корней, не связанного ни с социальным строем, ни с солнечной системой...»

В более мягкой форме выразил свое отношение к идее пьесы Луис Авад, считающий, что по художественным достоинствам «Фарфуры» — лучшее, что создано в современной египетской драматургии. Авад пишет: «Эта проблема, как полагает Юсуф Идрис, останется нерешенной, каких бы высот развития ни достиг человек. Я не сомневаюсь в том, что в любой стране мира найдутся миллионы человек, разделяющих его точку зрения, и миллионы других, не согласных с ним. Я не хочу сказать, что решение, к которому пришел Юсуф Идрис, правильно, но я думаю, что он выдвинул серьезную жизненную проблему».

Интересно высказывание Ахмеда Аббаса Салеха, ознакомившегося с пьесой еще до ее завершения. «Основная проблема для Идриса — это человеческие отношения в самой их сути, отношения между господином и вассалом, между начальником и подчиненным. Эта проблема разрослась до космических масштабов, и в глубинах смятенного, пылающего и ищущего сознания Юсуфа Идриса родилась идея „Фарфуров“».

В этом высказывании важна характеристика настрое-

ния самого Идриса, его «смятенности», определившей собой весь дух произведения.

Наконец, Рага ан-Наккаш прямо встал на защиту пьесы. «Я не вижу в пьесе, — писал он, — никакого призыва к пораженчеству. Наоборот, она представляется мне облеченной в блестящую юмористическую форму поэмой, призывающей бороться с человеческими скорбями, активно зовущей — и в этом ее заслуга — ценить человеческое достоинство не меньше, чем хлеб насущный. Сейчас во многих концах мира человеку, чтобы заработать на жизнь, приходится жертвовать достоинством. Нужно, чтобы настал такой век, когда человеку не придется выбирать между хлебом и достоинством... И если пьеса, как я ее понимаю, призывает к этому, то почему мы сердимся? Разве в этом есть что-либо противоречащее социализму? Я искренне убежден: настоящий социализм не отвергает мнения, что мало накормить человека, надо думать и о том, чтобы освободить его от всякого духовного принуждения! Возможно, это граничит с идеализмом. Но почему же отвергать благородную мечту? Что же касается критики нашей жизни, то она составляет наряду с философской важную сторону пьесы. Следует помнить, что пьеса — комедия, но это гневная комедия, стремящаяся вселить в души чувство неудовлетворенности, жажду добиться большего, чем имеется. Я убежден, что именно это чувство владеет нашим обществом в настоящее время и побуждает его к деятельности».

Мухаммед Мандур, уже тяжело больной (в следующем, 1965 году он скончался), охарактеризовал понимание Идрисом свободы как метафизическое. В своей рецензии на пьесу он остроумно заметил, что Идрис, утверждая неизменность эксплуататорских отношений в обществе, «забыл о воле человека, которая сумела расщепить атомное ядро и тем самым освободила электрон от вечной зависимости».

Острота, многочисленность и разноречивость критики говорят о том, что пьеса «Фарфуры» взволновала египетского зрителя и читателя, заставила задуматься над вопросами, имеющими не только абстрактно-философское, но и конкретное, жизненное значение. Главный из этих вопросов — каким путем идти Египту? Идрис настроен пессимистически, ибо для него любой социальный

строй не решает проблемы свободы личности. Все же он устами Фарфура призывает людей искать выход, утверждая невозможность возврата к старым порядкам, к прежним отношениям.

Очень скоро, в 1966 г., когда появилась новая пьеса Идриса, «Земная комедия», выяснилось, что сам автор слабо верил в то, что такой выход может быть найден. Заключительный призыв Фарфура, так же как и уход из дома Хадида, героя «Языка боли», не получает никакого развития в последующем творчестве писателя.

Общественный кризис, назревавший в стране, которая стояла перед необходимостью решительного выбора дальнейшего пути своего развития, принял к этому времени весьма острые формы. Театр, как и другие сферы искусства, отразил этот кризис. Подводя итоги театрального сезона 1965/66 г., Махмуд аль-Алим отмечал, что «большинство пьес не столько выявляют положительные стороны нашей общественной жизни, сколько подчеркивают отрицательные». А Луис Авад подсчитал, что из семи обладающих наиболее высокими художественными достоинствами пьес, поставленных в течение последних двух лет, три были трагедии и четыре комедии. Но эти комедии (в том числе «Фарфуры» и «Земная комедия») «более мрачны и пессимистичны, чем самые мрачные трагедии». Символичной для этого времени была пьеса известного драматурга Саад ад-Дина Вахбы «Путь спасения» («Сиккат ас-салама»), в которой использован известный фольклорный мотив: герой, стоящий на распутье перед столбом с тремя надписями. В другой пьесе Вахбы, «Комната под лестницей» («Бир суллам»), и в комедии Альфреда Фарага «Багдадский цирюльник» («Халлак Багдад») в метафорической, инсказательной форме ставилась проблема разрыва между властью и народом, пренебрежения народными интересами.

В «Земной комедии» в той же метафорической, иррациональной форме ставится другая проблема — проблема крушения национального единства. На этот раз Идрис отказался от попыток использовать формы народного театра, хотя структура образов осталась той же. Зато в пьесе ясно проступило сходство с современной западной драматургией, в первую очередь с театром абсурда. В пьесе нет никаких границ между явью

и иллюзией⁴, живые свободно общаются с умершими, совершенно разные женщины являются в одном и том же облике⁵ и т. д. Все это придает происходящему иррациональный, абсурдный характер и полностью сбивает с толку героя пьесы врача-психиатра.

В основу «Земной комедии» положен рассказ «За пределами разума» («Фаука худуд аль-акль»), написанный в 1961 г. и включенный Идрисом в сборник «Язык боли». Но если в рассказе, где речь идет об одном из эпизодов вражды трех братьев из-за отцовского наследства, не делается никакой попытки обобщения, то в пьесе этот частный случай развернут в широкую картину общественных отношений в Египте в том виде, в каком они представляются Идрису.

Как и «Фарфуры», «Земная комедия» почти не имеет сценического действия. Она вся построена на острых, порой горячечных диалогах. Ее конфликт — конфликт разных точек зрения. Появление все новых персонажей, а вместе с ними новых точек зрения двигает пьесу вперед, к финалу, не приносящему никакой развязки.

Такое построение произведения дало возможность египетским критикам говорить о его сходстве с пьесой Луиджи Пиранделло «Каждый по-своему». Но у Пиранделло объективная истина в конечном счете все же обнаруживается. Ею оказывается непреодолимая взаимная любовь, которая и определяет поведение героев помимо их воли. У Идриса же пьеса заканчивается, а истина так и остается неуловимой, поскольку она не существует как объективная категория.

Действие происходит в кабинете инспектора здравоохранения при каирском муниципалитете (должность, в которой сам Идрис проработал несколько лет и которая неоднократно фигурирует в его произведениях). К инспектору приводят сумасшедшего, чтобы получить направление в больницу. Это преподаватель сельскохозяйственного колледжа Мухаммед III. Его сопровождает старший брат, заместитель директора часовой

⁴ В предисловии к пьесе Идрис специально оговаривает, что происходящее на сцене должно представляться скорее сном, нежели реальностью.

⁵ Аналогичный прием использует Дж. Осборн в пьесе «Неподсудное дело» (1964).

фирмы «Мадбутекс» Мухаммед I, который и рассказывает о безумных выходках младшего брата, недавно чуть не зарезавшего свою жену. В кабинет входит женщина, которая называет себя женой Мухаммеда III — Нуну и, плача, подтверждает слова старшего брата. Мухаммед III и не пытается возражать, соглашается, к удивлению врача, с тем, что он сумасшедший, и выражает готовность идти в больницу. Когда врач уже собирается подписать направление, в кабинет врывается, размахивая пистолетом, средний брат, полицейский Мухаммед II, и требует остановить преступление, совершаемое братом против брата. Он утверждает, что Мухаммед III абсолютно здоров, а Мухаммед I хочет засадить его в сумасшедший дом, чтобы завладеть его участком земли, унаследованным от отца. Он говорит также, что Нуну вовсе не жена Мухаммеда III, а жена Мухаммеда I и зовут ее Наваль. Мухаммед I отрицает все обвинения, сообщая врачу, что Мухаммед II в свое время также побывал в сумасшедшем доме: он убил однажды при исполнении служебных обязанностей преступника и страдает на этой почве нервным расстройством.

Врач растерян. Он не знает, кому верить, и хочет допросить женщину, назвавшую себя Нуну. Но она исчезла, а братья в один голос отрицают, что видели в кабинете какую-либо женщину.

Такова завязка пьесы, определяющая ее главную тему: врачу-арбитру предстоит решить, кто действительно болен и на чьей стороне истина. Поскольку показания братьев крайне противоречивы, у доктора остается одна надежда — вернуть Нуну и выяснить, чья она жена. Если она жена Мухаммеда I, то Мухаммед III здоров, если Мухаммеда III, следовательно, он болен.

А братья продолжают спорить. Младшие обвиняют Мухаммеда I в жадности, в том, что он уже успел присвоить землю Мухаммеда II и теперь зарится на участок Мухаммеда III. Мухаммед I, в свою очередь, обвиняет братьев в неблагодарности, говоря, что он был им вместо отца, не жалел денег на их учение, помог Мухаммеду III окончить университет. Но теперь, когда у него у самого дети, он должен думать о них, заботиться об их будущем.

В кабинете появляется женщина, которую врач при-

нимает за Нуну. Но оказывается, это Кинана⁶, мать братьев. Она пришла мириться с сыновьями. Сыновья обвиняют мать в том, что она вогнала в гроб их отца, школьного учителя, заставляя его торговать экзаменационными билетами, за что он попал под суд. Мать утверждает, что пошла на это лишь ради них, и упрекает сыновей в черствости, в том, что после смерти отца они только и делали, что домогались денег, якобы оставленных ей отцом. Из-за их грубого отношения она была вынуждена вновь выйти замуж.

После исчезновения Кинаны братья снова отрицают, что видели ее в кабинете. Более того, они утверждают, что это невозможно, так как их мать умерла три года назад.

Появляется еще одна женщина, называющая себя женой Мухаммеда I. На этот раз она оказывается Зухрой, бывшей женой Мухаммеда III, с которой тот разошелся и которая вышла замуж за какого-то другого Мухаммеда I. После ее ухода санитар Сыфр⁷ докладывает, что пришла жена самого врача Ханифа. Но окончательно запутавшийся врач, считая всех мошенниками и обманщиками, не верит тому, что пришедшая женщина — его жена, и прогоняет ее. Отчаявшись самостоятельно справиться со все более осложняющейся задачей, он вызывает полицию. Вместо полицейских приходят давно умершие дед и отец братьев — Мухаммед Карун⁸ и Мухаммед Тайиб⁹, явившиеся с того света, чтобы помочь доктору найти истину. Начинается суд, роль судьи берет на себя санитар Сыфр. Но и он не в состоянии выяснить истину. Тогда Карун и Тайиб прибегают к последнему средству. Они вызывают при помощи магии Нуну, которая является и разъясняет всем, что она — «лишенный всяких внешних оболочек, подлинный образ всех прекрасных вещей, существующих лишь в мечтах: справедливости, свободы, счастья, завтрашнего дня, матери, возлюбленной, победы добра над злом... Кто-нибудь видел в жизни собственными глаза-

⁶ Кинана (Ард уль-Кинана) — букв. «Цветущая земля», образное название Египта.

⁷ Сыфр — «Ноль» (араб.).

⁸ Карун — араб. Крез.

⁹ Тайиб — «Добрый» (араб.).

ми, чтобы истинное добро победило зло?!» — вопрошает Нуну.

Но доктор к моменту появления Нуну уже не интересуется выяснением истины. Ему нужно лишь убедиться в здравости собственного рассудка. Появление Нуну для доктора — свидетельство того, что он нормален, а все остальные — сумасшедшие. Когда же на сцене вместо Нуну вновь оказывается Ханифа, жена доктора, которая напоминает ему, что он обязан позаботиться о своих детях, обеспечить их будущее, доктор призывает Сыфра и велит надеть на себя смиренную рубашу.

Итак, мир безумен. Брат восстал на брата, семья охвачена распрей, и примирение невозможно. Зло неискоренимо, поскольку без него не существует добра, зло заложено в самой человеческой природе. Этот основной философский тезис Идриса определяет и его конечный вывод (тот же, что и в «Хозяине Египта»): победить зло невозможно, возможно лишь обрести покой, убежав от мира.

Очевидно, можно интерпретировать выведенную в пьесе «семью» как человеческое общество в целом. Но ясно, что прежде всего имеется в виду египетское общество. Оно представляется Идрису семьей, все члены которой связаны кровными узами. Поэтому неразрешимость общественных конфликтов воспринимается им трагически. Именно так поняли «Земную комедию» ведущие египетские критики.

Луис Авад, анализируя содержание пьесы, указывает, что тяжущимися сторонами в ней выступают феодал старого времени в лице Мухаммеда Каруна и представители различных слоев современного общества: интеллигенции (Мухаммед III), армии (Мухаммед II), национальной буржуазии (Мухаммед I), рабочих и крестьян (санитар Сыфр).

Примерно так же раскрывает символическое значение образов Махмуд Амин аль-Алим, с той лишь разницей, что он называет Мухаммеда II представителем «средних слоев».

Мухаммед Карун — родоначальник семьи. Он положил начало семейному богатству, которое и стало причиной вражды всех последующих поколений. Мысль о том, что частная собственность есть источник всех зол, — единственная, объективно утверждаемая пьесой

идея. Но из нее отнюдь не следует вывод о необходимости уничтожения частной собственности ради искоренения зла. Наоборот, каждый персонаж, представляющий мир частной собственности, вооружен оправдывающими его доводами.

Можно ли осудить Каруна, если накопительство было естественной склонностью его души? Один любит искусство, другой — деньги. Для Каруна деньги были не средством, как для его потомков, а самоцелью, в их собирании он видел «истинное наслаждение жизни». Идрис даже несколько умиляется тем, как Мухаммед Карун говорит о себе: «В жизни не добавил к своим деньгам ни одного нечестно нажитого фунта». Каждый свой фунт он «взрачивал в поте лица с того дня, когда тот был еще пиастром».

Процессу первоначального накопления капитала дается здесь чисто идеалистическое истолкование, он изображается как результат различных склонностей человеческой души.

Отец братьев Мухаммед Тайиб, всю жизнь враждовавший со своими братьями из-за отцовского наследства, оправдывает эту вражду, а также торговлю экзаменационными билетами тем, что он все делал лишь ради собственных детей. Тот же аргумент выдвигает в свое оправдание и Мухаммед I, признающийся в конце концов, что он действительно хотел упрятать брата в сумасшедший дом и готов на еще большие преступления ради того, чтобы его семья не оказалась на улице, когда он умрет. При этом он сознает, что дети его также станут враждовать из-за денег, но не копить не может, так как все люди поступают подобным же образом и другого пути он не видит. Все герои пьесы постоянно ссылаются на то, что у них «куча детей». И врач, и Сыфр, и Кинана, и Мухаммед Тайиб, и Мухаммед I. И все одержимы одной идеей — материально обеспечить будущее детей. Главная сила, движущая людьми, — это забота о потомстве. Диктуется она не разумом, а инстинктом, страхом, что дети останутся без куска хлеба. Эта мысль, впервые высказанная в «Черном солдате», в «Земной комедии» приобретает силу неопровержимого аргумента.

Зло, творимое Мухаммедом I по отношению к братьям, казалось бы, очевидно. Он сам признает, что готов

убить брата ради его клочка земли. Понимает, что его поведение «ошибочно». И тут же заявляет:

Я не могу отказаться от того, что делаю. Изведу Третьего так или иначе, заберу его землю. Превращу десять федданов в двадцать. Если хотите, судите меня. Судите за мою слабость, за того человека, который во мне и который во всех людях. Который создает свою ошибку и не может удержаться от нее. Я говорю серьезно. Судите меня и осудите. Накажите. Сделайте что-нибудь такое, что заставило бы меня раскаяться, чтобы та боль, которая сдавила мне грудь и душит меня, уменьшилась и стихла. Сделайте что-нибудь, прощу вас.

Получается, что Мухаммед I чуть ли не достоин сострадания, что ему следует помочь преодолеть свою «натуру». Да и так ли он виноват, если «человек, который в нем», точно так же сидит в душе каждого? Все люди не лучше. Так какое же они имеют право осуждать его? Соответственное решение выносит и судья Сыфр, объявляя: «Мы еще с утра договорились, что наказаний не будет. Мы держим слово. Твое наказание в том, что наказания нет». На что Мухаммед III глубокомысленно замечает: «В подобных случаях это самое ужасное наказание». И это не ирония. Просто Идрис вновь возвращается к формуле, которую он доказывал в «Черном солдате»: кара преступнику в его собственной душе. В соответствии с этой логикой и получает индульгенцию Мухаммед I, напористый, уверенный в себе хищник, проливающий крокодиловы слезы перед тем, как съесть родного брата.

В том же, 1966 г., когда была написана «Земная комедия», Юсуф Идрис в статье «Режим для национальной буржуазии» писал: «Через пятнадцать лет после революции буржуазия вовсе не является национальной и нисколько не считается с интересами народа. Напротив, она получает прибыли, прячет товары, создает кризисы. Прежде чем дело дойдет до нового Камшиша¹⁰, необходимо установить для буржуазии режим, который заставил бы ее порастрасти жир, накопленный ею на голоде широких слоев народа».

В газетной статье, давая национальной буржуазии социально обоснованную оценку, Идрис сумел осудить

¹⁰ Камшиш — деревня в Египте, где руками феодалов был убит активист Арабского социалистического союза.

ее и потребовать для нее наказания. В пьесе же, полностью отказываясь от социальных критериев, Идрис оказывается «по ту сторону добра и зла» и фактически дает отпущение грехов буржуазии, определив Мухаммеду I наказание лишь в виде угрызений совести.

Оба младших брата осуждаются гораздо решительнее. Полицейский Мухаммед II уверен, что защищает справедливость, спасая младшего брата от преследований старшего. Но судья Сыфр доказывает ему, что он не должен был вмешиваться, раз Мухаммед III добровольно согласился идти в сумасшедший дом. Следовало все предоставить естественному течению. А попытки установить «порядок» лишь тормозят развитие жизни и свидетельствуют об ограниченности ума. В длинном обвинительном монологе Сыфра звучит отголосок анархистского протеста Фарфура против любой власти, любого режима, который при помощи законов или силой оружия пытается заставить людей жить «по правилам». Реакция Мухаммеда II на это обвинение довольно неожиданна. Он не знает, что возразить, и принимается плакать, так как осознает себя слабым и ни к чему не пригодным.

Младший брат, Мухаммед III, соединил в себе черты многих образов Юсуфа Идриса. Как и Шауки из «Черного солдата», он был в свое время арестован и брошен в тюрьму. Из тюрьмы вышел надломленным, неузнаваемым. Перестал смеяться, рассказывать анекдоты, стал впадать в транс и высказывать странные мысли. Как сообщает врачу Мухаммед I, «стал он, например, говорить: главное не в том, чтобы жить, а в том, чтобы знать, для чего мы живем. Главное — не бороться с хлопковым червем, а понять смысл существования червя как олицетворения зла и хлопка как олицетворения добра. Если бы мы уничтожили зло и осталось бы одно добро, то, наверное, человеку стало бы чего-то не хватать».

Сам Мухаммед III говорит, что его постоянно преследуют голоса: «Целый день кто-то тоненьким голосом твердит мне: „Эх ты, Мухаммед, эх ты, Третий, эх ты, ничтожество! Неудачник ты, пропащий человек, интеллигент несчастный, тоже мне ученый муж, избранник судьбы...“ И женщина гнусавым таким голосом все время повторяет: „Эх ты, слабодушный, трусливый оппор-

тунист, размазня, отступник от социализма, беглец от ответственности. Погоди, мы тебя ославим и прославим“».

Как подросток Ибрагим из рассказа «Потому что Судный день не настает», Мухаммед III ждет перемен. Но время, в его представлении, не движется, суббота не сменяется воскресеньем. Воскресенье, по его словам, наступит лишь тогда, «когда мы почувствуем, что сегодня отличается от завтра, когда увидим, что жизнь сделала шаг вперед, что сегодня гнет меньше, чем вчера, а справедливости больше. Когда заметим, что поднялись хотя бы на одну ступеньку, или хоть капельку поумнели, или стали выше на сантиметр. Тогда наступит воскресенье».

Кроме позиции пассивного ожидания Мухаммеда III сближает с Ибрагимом и его отношение к матери. Он больше всех братьев любил мать. Она, как он говорит, была единственным человеком, с которым он был связан столь тесно, что не знал, где кончается он сам и начинается она. И то, что после смерти отца мать оставила сыновей и снова вышла замуж, ранило его глубже всех. Опустошенный и сломленный, Мухаммед III не способен любить. Своей бывшей жене Зухре, которая все еще любит его и предлагает снова жить вместе, он объясняет: «Видишь ли, пожив с тобой, я понял, что ты не в моем вкусе. Мне нужна женщина зрелая, которая успокаивала бы меня и заботилась обо мне. И тебе нужен такой же мужчина. Оба мы хотим получать, нам нужен кто-то, кто соглашался бы отдавать».

Мир представляется Мухаммеду III мрачным и враждебным. Он чувствует себя в нем «одичавшим», раненым, потерявшим веру. Кто виноват в этом? Виноваты все: и мать, и братья, и сам Мухаммед III. «Но,— говорит он, — очевидно, больше всех виноват наш образ жизни. Наверное, мы не так живем. Есть, вероятно, другая, лучшая жизнь. Жизнь, которая позволяет братьям оставаться братьями, а матери — не покидать своих сыновей». Но что это за жизнь, как к ней прийти, Мухаммед III не знает.

Правда, на суде, перед лицом судьи Сыфра Мухаммед III находит в себе мужество признать свою вину самой большой. «Мое преступление очень велико. Я бежал. В ответственный час я бежал от моего долга, от

вас. В разгар битвы, вместо того чтобы драться, я дезертировал и укрылся внутри самого себя...».

Мухаммед III не может изменить мир. Но он не может и жить в современном ему мире. В этом безвыходность его положения. Источник его трагедии — непреодолимое сознание собственной слабости. Перед ним слишком много проблем, которые он не может решить. И единственный для себя выход он видит в том, чтобы укрыться в сумасшедшем доме, где не задают вопросов и не требуют ответа.

Трезвая беспощадность в оценке собственного поведения сближает Мухаммеда III и с Хадиди, героем «Языка боли». Таким образом, Мухаммед III как бы подытоживает путь, пройденный лирическим героем Идриса с середины 50-х до середины 60-х годов: Хамза («История одной любви»), Яхья («Беленькая»), Шауки («Черный солдат»), Хадиди («Язык боли»), Мухаммед III — вот этапы превращения целеустремленного борца за освобождение родины, за счастье народа в бесильного, во всем разуверившегося, отчаявшегося человека.

Такой же «итоговый» образ — санитар Сыфр, олицетворение народа. Само имя его «Ноль» свидетельствует об оценке драматургом той роли, которую он способен играть в решении общественных проблем. С самого начала в Сыфре подчеркиваются его глуповатость, трусоватость, невежество. Правда, оказавшись в роли судьи, Сыфр проявляет подчас и остроумие, и меткость суждений. Он произносит блестящую обвинительную речь в адрес Мухаммеда II, возвращает Мухаммеду I полученную от него взятку, не желая брать «нечестные» деньги. Но окончательное решение о виновности или невиновности каждого из членов семьи он вынести отказывается и добровольно снимает с себя судебское звание, вновь превращаясь в глуповатого, недалекого малого. От былой Идрисовой веры в народ, в его потенциальные силы не осталось и следа.

Луис Авад назвал эту позицию Идриса «полной капитуляцией». «Если Фарфуры, — писал Авад, — представляют собой абсолютное отрицание мира с его необходимостью и неизбежностью, то „Земная комедия“, наоборот, есть абсолютное признание мира со всеми его необходимостями и неизбежностями, ошибками и гре-

хами, неизменно присущими человеческому существованию. И если абсолютное отрицание в „Фарфурах“ приводит нас на грань разрушительного, враждебного жизни отчаяния, то абсолютное признание в „Комедии“ приводит нас на грань аморального принятия зла, а это разрушает жизнь не меньше, чем отчаяние, а может быть, и больше».

Авад заканчивает свою статью горьким вопросом: «Неужели нам осталось лишь молиться за Юсуфа Идриса?»

К сожалению, опасения Авада во многом оправдались.

Есть некая магия в высокой поэзии: она гармонично сочетает ясный смысл с прекрасной формой. Малейшее нарушение этой гармонии ведет к разрушению поэтического начала.

*Г. Гулиа.
Жизнь и смерть
Михаила Лермонтова*

Слова, приведенные в эпиграфе, справедливы применительно не только к поэзии, но и к прозе, как справедливы они в отношении всего, что претендует называться искусством. Любое нарушение гармонии, несоблюдение пропорций создает «перекос», ведет к искажению облика художественного произведения, будь то произведение музыки, архитектуры или литературы. Главным художественным достижением Идриса, поднявшим египетскую прозу на новую ступень, было открытие многомерности человеческой личности. Реалистический социально-психологический анализ египетского народного характера оказался у Идриса чрезвычайно плодотворным. Умение разглядеть в своем герое черты и свойства, как роднящие его со многими ему подобными, так и принадлежащие только ему, делающие его ни на кого не похожим, позволило писателю создать образы одновременно типические и неповторимо индивидуальные. Но, пытаясь проникнуть, как он любит выражаться, в «глубины глубин» человеческой души, Идрис незаметно для самого себя переступил грань, нарушил гармонию между внешним и внутренним, объективным и субъективным миром личности. Внутреннее, интуитивное, биологическое, неподвластное разуму и сознанию вообладало. Объективное же, прежде всего то, что связано с социальным положением человека, оказалось отодвинутым на задний план, а иногда и вовсе вытесненным. Когда-то Идрис первым снял с основного ге-

роя египетской литературы, крестьянина, мистический покров непознаваемости, которым окутывали его предшественники писателя. Но проникновение за эти покровы и оболочки превратилось уже в изъятие сущностных черт человека. И как результат этого на свет появилось ущербное, одномерное существо, целиком находящееся во власти своих биологических, прежде всего сексуальных, инстинктов. Вместо яркого впечатления полнокровности образа, которое часто рождалось благодаря безошибочно найденной, точной детали, у читателя возникает ощущение бесплотности героев, несмотря на всю силу их плотских вожделений, нереальности их стертой, в угоду стереотипной схеме, индивидуальности. Именно таковы герои рассказов сборника «Сирена» («ан-Наддаха»), вышедшего в сентябре 1969 г. Три года, отделяющие выход в свет этой книги от завершения работы над «Земной комедией», были для Идриса периодом тяжелых испытаний, почти лишивших его возможности заниматься творческой работой.

В марте 1966 г. Идрис получил приглашение прочитать в США курс лекций по современной египетской литературе, главным образом по драматургии. Это было уже второе приглашение, полученное Идрисом от Чикагского университета. Первое, присланное в 1958 г., Идрис отверг, так как анкета, которую ему предложили заполнить в американском посольстве для получения въездной визы, содержала весьма странные, на взгляд писателя, вопросы. Он отказался на них отвечать, и поездка не состоялась. На этот раз приехавший в Каир декан Восточного факультета университета доктор Уильям Болк подтвердил приглашение и заверил Идриса, что никаких неприятных вопросов в посольстве задавать не будут. Через три месяца, после завершения формальностей, Идрис с семьей уехал в Штаты.

Возвращается он в начале 1967 г. и в марте назначается директором Организации драматических театров государственного сектора, которая объединяет пять театров. Идрис с воодушевлением принимается за работу, вынашивает планы серьезной реорганизации театрального дела, расширения сферы деятельности театров, регулярных гастрольных поездок в провинции, создания объединенного учебного центра для подготовки драматических актеров и т. д.

Своей главной, долговременной задачей он считает обновление репертуара театров, изгнание из него пустых, развлекательных пьес и воспитание зрительского вкуса на постановках мировой классики и лучших произведений египетских драматургов. Он планирует на предстоящий сезон постановку «Гамлета», считая, что склонность шекспировского героя к самоанализу, его колебания перед лицом необходимости решительных действий — очень актуальная тема для египетской интеллигенции. Идрис предполагает также поставить «Кавказский меловой круг» Брехта, «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло, а из произведений египетских авторов — две стихотворные пьесы: «О ночь, о луна!» («Я лейл, я камар!») Нагиба Сурура и «Трагедия Халладжа» («Масат аль-Халладж») Салаха Абд ас-Сабура, а также пьесы «Ночи урожая» («Лайяли хасад») Махмуда Дияба, в которой использованы элементы народного театра, и «Колодец зерна» («Бир аль-камх») Али Салема. Имя самого Идриса отсутствует в репертуарном плане: у него нет готовой пьесы, хотя в это время он уже работает над комедией «Запланированные» («аль-Мухаттатин»).

Но 16 октября 1967 г. журнал «Роз аль-Юсуф» кратко, без комментариев, сообщает об уходе Юсуфа Идриса с поста руководителя Организации драматических театров и о возвращении к литературному творчеству. Административная деятельность Идриса, таким образом, продолжалась всего полгода. Он возвращается в «Аль-Гумхурийю» и возобновляет еженедельную публикацию статей под рубрикой «Заметки по четвергам». «Аль-Гумхурийя» в то время сохраняла репутацию прогрессивной газеты, пытавшейся на своих страницах поднимать важные вопросы общественной и политической жизни, содействовать поискам решения насущных идеологических проблем и выработке общеидеологической линии на базе программных документов июльской революции — Хартии национальных действий (1962) и, позднее, Программы 30 марта (1968).

Страна все еще находилась под ошеломляющим впечатлением синайской трагедии июня 1967 г. Поражение в войне с Израилем для всех без исключения в Египте явилось полнейшей неожиданностью. *Post factum* стали говорить о «предчувствиях» и «предсказаниях», звучав-

ших в творчестве Идриса и Махфуза, об общей мрачной атмосфере в литературе предвоенных лет как о предвестнике катастрофы. Но сколь бы критически ни относилась, по разным причинам, значительная часть интеллигенции к существующему режиму, какие бы сомнения ни испытывала в отношении общих перспектив развития страны, никто не предполагал возможности столь молниеносного военного поражения. Существовала всеобщая уверенность в том, что армия, слабость которой с очевидностью продемонстрировали войны 1948 и 1956 гг., за десять лет неизмеримо выросла и превратилась в мощную боевую силу. На самом же деле за десятилетний срок практически невозможно было преодолеть все недостатки, во многом сохранившиеся еще от старого феодального Египта, — глубокую общественную пропасть, отделявшую солдат от офицерства, кастовость в среде самого офицерства, отсутствие должной дисциплины и организованности, недостаточную отработанность взаимодействия родов войск и штабов. Все это усугублялось беспечностью и легкомыслием в среде высшего военного командования, многие члены которого, «не разделяя идеалов египетской революции, не принимая социалистической ориентации страны... своими действиями продемонстрировали нежелание выполнить свой служебный долг».

Кроме того, существовала какая-то общая благодушная уверенность в том, что до войны дело не дойдет, а если и дойдет, то противник немедленно будет разбит наголову. Каирские газеты за май 1967 г. дают наглядное представление о масштабах подобных шапкозакидательских настроений.

Поражение, понесенное египетской армией, было страшным ударом по национальному чувству египтян. Верные себе, они пытались шутить и над этим, но всеобщее потрясение было слишком глубоким и рождало у одних горький сарказм, у других — полное неверие в свои силы. Война не только уничтожила веру в боеспособность египетской армии и в действенность арабского единства, но и у многих породила сомнение в эффективности и целесообразности революционных социальных и экономических преобразований. В интеллигентской среде получил распространение новый взгляд на египетскую историю. Современное положение страны стало оцениваться

не с точки зрения политического и социально-экономического развития последних десятилетий, а в контексте развития мировой цивилизации на протяжении веков. Критерием оценки при таких масштабах измерения стал уровень массового сознания, общая экономическая и культурная отсталость страны. При всей закономерности такого критерия опасность его одностороннего применения в том, что во главу угла ставится национальный фактор в ущерб факторам социально-политическим. Ведущей задачей объявляется «прогресс нации», под которым имеется в виду прежде всего развитие технологии любой ценой, любым путем, без учета подлинных интересов народа.

Переживание собственной «культурной отсталости» и известная комплексность сознания как следствие этого переживания получили широкое отражение в литературе, особенно у молодого поколения писателей «новой волны», которая сформировалась как направление на рубеже середины 60-х годов. В противовес своим предшественникам, изображавшим крестьянство носителем национальной идеи (Тауфик аль-Хаким), активной революционной силой (Абдаррахман аш-Шаркави), показывавшим психологическую сложность крестьянского характера (ранний Идрис), молодежь делает акцент на примитивности крестьянского сознания, подчеркивая живучесть традиционных укладов, религиозных исламских, а нередко и доисламских, восходящих к язычеству верований. Сравнивая, например, опубликованный в начале 1967 г. роман Шаркави «Феллах» с повестями «Дни засухи» («Айям аль-джифаф») Мухаммеда Юсуфа аль-Куайида (1968; опубликована в 1973) и «Семь дней в жизни человека» («Айям аль-инсан ас-саб'а») Абд аль-Хакима Касема (1969), мы обнаружим разительное несходство. В романе Шаркави экономические проблемы деревни уже решены, а возникающие между крестьянами и бывшими феодалами конфликты имеют в своей основе чисто моральные причины — крестьяне, получив в свое распоряжение землю и орудия производства, добиваются признания и уважения своего человеческого достоинства. У Куайида крестьяне пятнадцать лет спустя после революции имеют самое смутное представление об этом событии, не внесшем в их жизнь никаких перемен.

Концепция «культурной отсталости» породила в литературе и ностальгию по славному прошлому, по былому величию арабской нации (Исмаил Вали ад-Дин). Она же лежит в основе настроений отчужденности, безнадежного одиночества, ставших лейтмотивом творчества многих молодых писателей.

Но встряска сознания, явившаяся результатом поражения, дала и другие плоды. Отвергнув как не оправдавшие себя жизненные и литературные взгляды предшественников, молодежь начала заново, «с нуля» изучать жизнь и страну, ее историю, ее народ, самих себя. Путь этот оказался мучительным, поскольку вместе с иллюзиями и ошибками старшего поколения литераторов было отброшено и немало истинного и разумного. И лишь к середине 70-х годов, опираясь на личный и общественный опыт прошедшего десятилетия, молодое поколение египетских писателей смогло начать формулировать свои жизненные принципы, составило себе более цельное и объективное представление об окружающем мире.

Военное поражение Египта вызвало заметное оживление в стане египетской буржуазии, находившейся в явной и тайной оппозиции к режиму Насера. Как пишут И. Беляев и Е. Примаков в книге «Египет: время президента Насера», «появилась совершенно откровенная линия на реставрацию капитализма на берегах Нила — „неокапиталисты“ и другие».

Основной мишенью нападок со стороны частных предпринимателей, бюрократической буржуазии, «технократов», часто занимавших высокие посты в государственном аппарате и в руководящих органах Арабского социалистического союза, стал государственный сектор в экономике страны.

Юсуф Идрис воспринял поражение прежде всего как национальную трагедию. Но в его глазах это было не столько следствие культурной отсталости Египта, низкого уровня сознания масс и его несоответствия современной «технологии», сколько результат отсутствия национального единства, следствие внутреннего раскола нации. В его статьях, публиковавшихся на страницах «Аль-Гумхурийи», мысли о необходимости твердого руководства, объединяющего и направляющего все силы народа, странным образом переплетаются с неприятием

любых ограничений, связанных с существованием единой централизованной государственной власти.

Так, в одной из статей он задается вопросом, почему маленькая Северная Корея сумела «дать пощечину американскому колоссу», и сам отвечает, что дело тут не в советской помощи, которой располагал и Египет, а в существовании единого руководства, организовавшего народ на борьбу с врагом. А в другой — Идрис призывает к созданию в Египте «нескольких социалистических партий», конституционной основой для которых служила бы Хартия национальных действий. И почти в каждой статье писатель выражает недовольство деятельностью госсектора, «появление которого вызвало к жизни множество законов, инструкций и правил, ограничивающих личную свободу человека». С появлением госсектора он связывает и такие бытующие в обществе явления, как невнимание, пренебрежение друг к другу, всеобщее равнодушие и эгоизм. Он утверждает, что «лозунг любой социалистической революции — хлеб и свобода!» и что этот лозунг существует «с тех пор, как существует цивилизация». Именно с этих позиций он поддерживает прошедшие в феврале 1968 г. в Египте рабочие и студенческие демонстрации, которые были вызваны слишком мягкими приговорами бывшим руководителям египетских ВВС, но в дальнейшем вылились в протест против чрезвычайно медленных темпов устранения общественных причин поражения в июньской войне.

Главное, что вызывает недовольство Идриса, — это «отсутствие свободы». Он считает египетский строй социалистическим и даже полагает, как и Абдаррахман аш-Шаркави в романе «Феллах», что большинство экономических проблем страны этим строем уже решено. Остается нерешенной лишь проблема отношений личности и государства. В газетных статьях Идрис вопрошает: «Можно ли организовать отношения между человеком и государством так, чтобы общество не давило на личность, а личность не паразитировала на обществе?» Но в художественных произведениях писателя вторая часть вопроса отпадает. Уже в «Земной комедии», утверждая, что каждый человек таков, каким его создала природа, и оперируя «неопровержимым» аргументом о необходимости материально обеспечить будущее де-

тей, Идрис, по существу, оправдывает личность, живущую за счет других членов общества. В пьесе «Запланированные» (опубликована в египетском журнале «Театр» в мае 1969 г.) он доводит до абсурда идею равенства людей при социализме и в результате создает карикатурное изображение общества, все члены которого превратились в роботов.

В 1968 г., когда Юсуф Идрис приезжал лечиться в Москву, пьеса была уже написана, но запрещена цензурой к постановке. В беседах здесь, в Москве, Идрис выказывал себя принципиальным противником государства, считая, что в современном мире государство забрало слишком большую власть и постоянно ущемляет личность, что государства «ворочаются, как динозавры, и давят друг друга». Он говорил, что людям следовало бы найти какую-то другую форму организации общественной жизни, например систему городов, в которой каждый город был бы самостоятельным. Вся власть должна быть выборной. В представлении Идриса, практически все это очень просто осуществить: четверо избирают из своей среды одного, четверо избранных, в свою очередь, одного из своей среды и так далее, до самого верха.

Отношения с египетскими властями и с официальными органами руководства литературой у Идриса не складывались. Возникают постоянные конфликты с цензурой. Он, признанный крупнейшим национальным писателем¹, ни разу, вплоть до 1969 г., не был послан Советом по делам литературы и искусства ни на один международный литературный форум и присутствовал на писательских съездах в других странах лишь по приглашению правительств стран-организаторов. Давно вынашиваемый им проект перевода на английский язык сборника «Самые дешевые ночи» не встречал поддержки со стороны Совета по делам литературы и искусства и был реализован лишь в 1978 г.² Близких друзей у Идриса, по существу, нет. Он числится среди «левых» в самом широком понимании этого слова, поддерживает дружеские связи со многими из них, но по-настоящему

¹ Идрис — первый арабский писатель, имя которого упомянуто в европейской (западногерманской) энциклопедии.

² «Самые дешевые ночи» изданы в Лондоне на английском языке в 1978 г.

не близок ни с кем. Кроме того, некоторые его высказывания вызывают нарекания со стороны «левых», вынуждают его оправдываться, корректировать свои слова. Так, в марте 1967 г. завязалась полемика между Идрисом и поэтом Ахмедом Хигази на страницах журнала «Роз аль-Юсуф». Хигази упрекал Идриса в том, что на конференции арабских писателей тот заявил, что он и с правыми и с левыми. Уточняя свое высказывание, Идрис пишет, что смысл его слов истолкован Хигази неправильно, он выступал лишь за то, чтобы предоставить и правым и левым равную свободу официально излагать свою точку зрения согласно принципу «пусть расцветают все цветы». Неправильные положения правых следует, конечно, оспаривать, но главным критерием обнародования тех или иных взглядов должна быть не принадлежность их авторов к левым или правым, а отсутствие у них связей с «иностранными идеологическими органами».

Постоянное нервное напряжение, злоупотребление транквилизаторами привело к тому, что здоровье Идриса резко ухудшилось. Было необходимо лечиться. Идрис уезжает в Советский Союз и более трех месяцев проводит в больнице.

Поездки, болезни, административная работа — все это не давало Идрису возможности сосредоточиться на занятиях литературой. Да и сам процесс творчества становится для него все более затруднительным. Давно пропала прежняя легкость, с которой рождались в уме и запечатлевались на бумаге небольшие, ясные по мысли, филигранно отделанные новеллы. Требуется все большее усилие воли, чтобы привести себя в творческое состояние. В интервью журналу «Роз аль-Юсуф» в начале 1967 г. Идрис признается, что пишет большей частью после полуночи и предварительно долго готовит себя к этому: либо слушает музыку — одно и то же произведение раз двадцать подряд, либо читает научную книгу, предпочтительно по естествознанию. Прежде чем начать писать, чтобы «разогреться», часто сочиняет письмо брату или родственникам в деревню. За работой пьет много кофе и без конца курит.

И вот в сентябре 1969 г. выходит в свет очередной сборник рассказов Идриса «Сирена», включающий помимо старых, написанных еще в 1965 г. рассказов

«Скрытое кажется больше» («Ма хуфия а'азаму») и «Чудо века» («Му'джиза аль-'аср») еще шесть рассказов. Первое, что обращает на себя внимание при их чтении, — совершенно иной принцип отбора материала, чем в раннем и даже недавнем творчестве. Вместо обычных ситуаций и типичных, ежедневно случающихся историй — обстоятельства не только исключительные, но и противоестественные: муж присутствует при изнасиловании жены; врач сожительствует с медсестрой на глазах умирающей после операции женщины; пятидесятилетняя богатая вдова заводит себе восемнадцатилетнего любовника.

Как писал когда-то сам Идрис, искусство художника заключается в том, чтобы остановить готовую сбежать у читателя слезу улыбкой и погасить улыбку слезой. Он мастерски владел этим искусством. Новые же его рассказы вызывают смешанное чувство брезгливости и недоумения: чему служат эти отталкивающие своей грубой натуралистичностью образы? Что хочет он ими сказать? Какие идеалы защищает? Он, которого так мучили нравственные проблемы, законы человеческой морали, который так точно раскрыл социальный смысл понятия «грех», какие этические позиции занимает он сейчас?

Наделенный даром проникновения в человеческую душу, Идрис использовал этот дар, чтобы взглянуть на мир «глазами души» своих героев. Не удовлетворяясь этим, он проникает все глубже и оказывается в человеческом «чреве». Рассматриваемый с этой позиции человек видится совершенно в ином свете. Главными импульсами его поведения становятся практически не контролируемые разумом мощные, необузданные инстинкты, и среди них главный — инстинкт пола. Он заставляет молодого эфенди из рассказа «Сирена» упорно и неотвязно преследовать жену привратника — бавваба — хорошенькую Фатхийю, только что приехавшую в Каир из деревни. Желание обладать Фатхийей у эфенди настолько сильно, что становится смыслом его жизни. Вообще-то эфенди испытывает непреодолимое половое влечение ко всем женщинам, но упорное сопротивление молоденькой жены бавваба заставляет его забыть об остальных. Идрис не скупится на детали, живописуя похоть эфенди и саму сцену насилия. И, как это ни парадоксально, он готов приравнять эту похоть к люб-

ви, поскольку «желание захватило эфенди целиком, стало смыслом его жизни». Эфенди — волк, один из многочисленных волков большого города. Воплощение зла, он к тому же обладает дьявольской хитростью и изобретательностью в достижении своих целей. «Он без ума от всех женщин и, чтобы овладеть одной из них, готов на все — готов лгать, лицемерить, украсть, убить, пустить в ход атомную бомбу, если бы она у него была». В этом образе, лишенном психологических нюансов, нет ничего человеческого, ничто нравственное ему не присуще. Но и противостоящей ему Фатхийе нравственные понятия также глубоко чужды. Поступками героини руководит внутренний голос, который давно уже твердит, что ей с ее красотой место не в деревне, а в городе. Повинуясь этому голосу, она выходит замуж за Хамида только потому, что он служит баввабом в Каире. Этот же внутренний голос предсказывает Фатхийе встречу с эфенди. И хотя она изо всех сил сопротивляется насилью, внутренне она давно ждала его и принимает как исполнение predetermined. Эфенди олицетворяет, в представлении Фатхийи, большой город «с его красными, синими, лиловыми неоновыми вывесками, с пляской света и огней, с красивыми бритыми лицами, с дорогами, нарядными платьями, со всеми ароматами, одуряющими запахами, с широкими, чистыми улицами, заполненными людьми, со скверами, где подстриженные деревья напоминают женские прически, с трамваями и автомобилями, с кинотеатрами и зрителями, выходящими из их дверей, с ночными клубами и танцовщицами, с чистыми и здоровыми детьми и матерями, с аптеками и артистами...». Этот город проникает в нее вместе со страстью эфенди, и Фатхийя с наслаждением покоряется его власти. Муж Фатхийи Хамид тоже отравлен атмосферой большого города. Став свидетелем безобразной сцены, он не может, как того требуют обычаи деревни, убить жену, и решает отвезти ее в деревню. «Но Фатхийя перехитрила его и, воспользовавшись толчеей на вокзале, сбежала. Вернулась в Каир. На сей раз по собственной воле, а не повинуясь внутреннему голосу или зову сирены».

Можно заметить, что в «Сирене» реализуется экзистенциалистский тезис: существование предшествует

сущности. Фатхийя существовала, сообразуясь с указаниями внутреннего голоса, т. е. инстинкта, но, осознав свою сущность, она делает уже сознательный и свободный выбор — возвращается в Каир, чтобы стать любовницей эфенди, если не этого, то другого, или вообще проституткой.

Если сравнить Фатхийю с Шухрат, героиней повести «Городское дно», которую «Сирена» отдаленно напоминает, то обнаружится, что в одинаковых судьбах героинь причины и следствия поменялись местами. Нравственное падение Шухрат — это следствие ее физического падения, это длительный процесс разложения человеческой души, совершающийся под влиянием многих, как социальных, так и психологических, факторов. Падение Фатхийи — не процесс, а факт, predetermined биологическими свойствами ее натуры.

Столь же резко не соответствует образ большого города в «Городском дне» созданному в «Сирене». В первом городской пейзаж — богатые и бедные кварталы — социально дифференцирован. В «Сирене» пейзаж, как таковой, отсутствует. Картина города дана лишь в восприятии Фатхийи, видящей его через полуотворенную дверь комнатухи бавваба под лестницей многоэтажного здания. Перечисленные в нарочитом беспорядке нарядные, праздничные черты большого города и создают образ полного соблазнов, манящего, как зов сирены, Каира.

Главное для автора «Сирены» — показать непреодолимость биологического инстинкта (для удовлетворения его эфенди готов прибегнуть даже к атомной бомбе), бесполезность борьбы с «естеством». Идрис и не пытается давать происходящему в рассказе какие-либо нравственные оценки.

Неутолимую потребность в женской плоти испытывает также и герой рассказа «Шепот, стертый в порошок» («Масхук аль-хамс»). Герой — заключенный, заключенный «вообще». Кто он и за что сидит, неизвестно. Это — просто мужчина, для которого самое тяжкое из тюремных лишений — отсутствие женщины. Узнав, что за стеной его камеры находится женское отделение тюрьмы, он начинает отчаянно перестукиваться с воображаемой соседкой, а потом разговаривать с ней при помощи каструли, приложенной к стене. Он слышит в

ответ еле различимые звуки. Распаленное воображение помогает уловить в них историю всей жизни молодой женщины по имени Фирдус. Герой так ясно представляет себе ее внешний облик, что легко способен вообразить, как он целует Фирдус, «ее большой рот со слегка вывернутой верхней губой». Какое-то время он живет в горячке подлинной страсти к невидимой соседке, а потом узнает, что за стеной давно уже не женская, а пересыльная тюрьма и заключенные там меняются почти каждый день.

В этом рассказе, более человечном, чем «Сирена», Идрис впервые употребляет выражение, которое послужит позднее названием для рассказа и одновременно сборника — «Дом плоти» («Бейт мин лахм»). В «Шепоте» оно используется в качестве метафоры женской тюрьмы, вернее, того, что она представляет собой в глазах заключенных-мужчин.

То же торжество плоти над разумом видим мы и в рассказах «Большая операция» («Аль-амалийя аль-кубра») и «Смилуйся, святая Зейнаб» («Дустур... я сайида»).

В «Большой операции» вся многогранность человеческой личности сводится к сексуальному началу. По существу, этот рассказ — прямая иллюстрация к старой арабской пословице: «Там, где мужчина и женщина, третий — дьявол». В былые времена ее пошлость вызывала возмущение Идриса, он писал об этом в 1957 г. в статье «Любовь... на радио, в прессе и в кино». В «Большой операции» он прямо ссылается на эту пословицу, но оговаривается, что на сей раз третьим была смерть. Молодой врач Абд ар-Рауф огорчен тем, что опытный, авторитетный хирург, всегда служивший в его глазах примером для подражания, начинает лишь демонстрировать свою виртуозную технику, не проявляя истинного внимания к больным. По его недосмотру гибнет женщина. Разочарование в кумире рождает в душе Абд ар-Рауфа скуку и равнодушие, а это, в свою очередь, толкает его на флирт с медсестрой, которая дежурит вместе с ним у постели умирающей. Вид агонии пробуждает в докторе темный страх смерти, который гонит его укрыться, найти прибежище в женской плоти. Акт плотской любви, совершаемый рядом с ложем умирающей женщины, в момент, когда она отходит в не-

бытие, должен символизировать, по мнению писателя, вечное противостояние жизни и смерти и победу жизни над смертью:

Словно на какой-то момент все слилось воедино, и забытие конца смешалось с забытием начала, начало начал с концом всех концов, миг зарождения жизни из небытия с мигом ухода жизни в небытие. В этот миг добрая женщина хотела, казалось, одного: собрать все силы и запечатлеть увиденное, чтобы оно навечно отразилось в ее глазах.

Странная абберрация зрения не позволяет Идрису, такому чуткому и тонкому художнику, увидеть вопиющую фальшь этой сцены, дисгармонию отвлеченно-возвышенной идеи и пошло-натуралистических образов, в которых она реализуется. Позиция автора, соскальзывающего с психологической на биологическую мотивировку ситуации, размывает грань между нравственным и безнравственным. В «Городском дне», «Грехе» и других произведениях 50-х годов Идрис восстал против лживых моральных норм феодально-буржуазного общества. В «Большой операции» он игнорирует само понятие морали.

Все дозволено, все прощается, всему находится оправдание, если смотреть на вещи с точки зрения биологических «глубин» человеческого естества, когда слетают все духовные оболочки, которые, как теперь кажется Идрису, лишь затемняют истинную сущность человека. С этой позиции ему кажется нормальным смешение понятий материнской и плотской любви, и поэтому связь пятидесятилетней богатой вдовы с юным «сироткой» в рассказе «Смилуйся, святая Зейнаб» вызывает лишь умиление автора.

Стирание граней в сфере нравственных понятий нашло свое отражение и в структуре идрисовского рассказа. Хотя в нем сохранены последовательность событий, пространственная и временная определенность, однако, как правило, отсутствует экспозиция, рассказ начинается непосредственно с «погружения» в чувства героя, в его подсознание. Минимум объективных сведений о персонажах, их действиях, взаимоотношениях разбросан по всему рассказу. Поэтому читателю требуются время и известная доля усилий, чтобы уяснить себе смысл происходящего. Емкость текста и подтекста, многофункциональность каждой фразы, каждого слова переросла в

нерасчлененность авторских размышлений и внутреннего монолога или потока сознания героя, что также затрудняет их восприятие читателем. Однако реалистическая природа таланта писателя дает себя знать, и временами в рассказах встречаются фрагменты жизненно и психологически глубокие и правдивые, например описание отношений вдовы с ее взрослыми женатыми и замужними детьми («Смилуйся, святая Зейнаб»), образ главного хирурга («Большая операция»), сцены тюремного быта («Шепот, стертый в порошок»).

Что же касается мировоззренческой позиции Идриса, то «Сирена» — следующий логический шаг, который писатель неизбежно должен был сделать после того, как в «Земной комедии» он выкинул белый флаг, отказавшись осудить хищничество Мухаммеда I. Почти все его герои, в «глубины глубин» которых он проникает и глазами которых смотрит на мир, по своей сути ничем не отличаются от Мухаммеда I. Это хищники, готовые попрасть все, что стоит на пути удовлетворения их ненасытной алчности. Но алчности не к деньгам, а к плоти существа противоположного пола. Оправдать их с позиций нормальной человеческой нравственности трудно, и тогда на помощь призывается всемогущий инстинкт, сопротивляться которому бесполезно, потому что это голос самой природы, игнорирующий всякие представления о морали.

Характерно, что в рассказе «Чудо века» Идрис сокрушается из-за повальной зараженности человечества корыстолюбием и духом стяжательства. Он мечтает о том, чтобы ученые изобрели «антикапитал», препарат, излечивающий человека от страсти к деньгам, к накопительству. Таким образом, и собственнический, капиталистический инстинкт приравнивается писателем к все сильным инстинктам человеческой природы.

ЕСТЬ ЛИ ГРЕХ НА СЛЕПЦЕ?

...ЭТОТ взгляд выражал так много,
что не выражал уже ничего.

Ю. Идрис. *Обман*

В 1969 г. Идрис переходит работать в «Аль-Ахрам», старейшую египетскую газету, отпраздновавшую в 1975 г. свой столетний юбилей. «Аль-Ахрам» издавна пользовалась репутацией солидного буржуазного органа, хорошо информированного и сохраняющего, в меру возможности, видимость объективной подачи материала. «Аль-Ахрам» сравнивали с французской «Монд». Тираж ее — самый крупный в Египте, 200—250 тысяч экземпляров, в два раза превышает тираж «Аль-Гумхурийи». Роль «Аль-Ахрам» особенно возросла после того, как в конце 50-х годов ее главным редактором стал Мухаммед Хасанейн Хайкал, талантливый и плодовитый журналист. За непродолжительное время он сделался доверенным лицом президента Насера, сопровождал его во многих зарубежных поездках и часто играл роль рупора президента — формулировал для печати его взгляды по важнейшим международным и внутривосточным вопросам. Стараниями Хайкала для издательства «Аль-Ахрам» было выстроено новое великолепное здание, создана современная типографская база. Газета всегда стремилась иметь в числе своих сотрудников наиболее авторитетных журналистов и литераторов. К приходу Идриса в литературном отделе «Аль-Ахрам» уже работали Тауфик аль-Хаким, Нагиб Махфуз, Луис Авад и ряд других не менее известных писателей и критиков.

Переход в «Аль-Ахрам» послужил для Идриса определенным стимулом в его творческой работе. Во всяком случае, на протяжении 1970 г. в литературном приложении газеты было опубликовано пять его новых рассказов, а в 1971 г. вышел сборник «Дом плоти», включающий двенадцать рассказов (восемь написаны в

1970 г. и один, давший название книге, — в 1971 г.). В январе 1971 г. в Национальном театре состоялась премьера новой пьесы Идриса — «Третий род» («аль-Джинс ас-салис»). В январе же в «Аль-Ахрам» появилась серия из трех больших статей под общим заглавием «Открытие материка» («Иктишаф аль-карра»), в которых Идрис излагал свои впечатления от двухмесячной поездки по странам Юго-Восточной Азии и свои мысли о природе национального характера. В это же время в Бейруте вышло в свет первое отдельное издание романа «Беленькая», встреченное почти полным молчанием критики. Только в журнале «Мусаввар» появилась заметка Кемаля ан-Нагми, который оценил роман как «лучшее из созданного Идрисом в этом жанре», но вместе с тем отметил, что произведение не дает ответа на вопрос, почему герой пришел к такому душевному опустошению и разочарованию.

Рассказы, написанные на протяжении 1970 г. и составившие ядро сборника «Дом плоти», продолжая тематически и образно сборник «Сирена», обнаруживают в сравнении с ним и некоторые новые черты. Отдельные рассказы даже воскрешают традиционную для раннего Идриса форму забавной истории, анекдота, но — чего совершенно не было у раннего Идриса — анекдота сексуального, иллюстрирующего все ту же неодолимую силу плотского вожделения («Зачем было зажигать свет, Лили?» — «А кяна ля будд я Лили ан туди'и-н-нур?», «Снобизм» — «Снубизм»). Ее своеобразный анекдотический апофеоз — картина мечети, полной молящихся, все застыли в земном поклоне и тщетно ждут возгласа шейха, который позволит им выпрямиться, тщетно потому, что молодой шейх убежал на призывный свет, зажженный хорошенькой потаскушкой Лили. Если в повести «Секрет его силы» вера провозглашалась могучей силой, берущей верх над разумом, то теперь плоть торжествует даже над верой.

В большинстве рассказов явственно стремление Идриса отказаться от реалистических форм изображения в пользу создания предельно обобщенного, абстрактного образа-символа. Образы-символы рассказов «Обман» («аль-Худ'а») и «Поездка» («ар-Рихля») настолько многозначны, что угадать, какое именно значение вкладывал в них автор, по существу, невозможно. Что должна

означать, например, голова верблюда, которая периодически, в самые неподходящие моменты, возникает перед героем рассказа «Обман»? Она то раздвигает нейлоновую занавеску душа, за которой он моется, то бесшумно разрывает лист газеты, которую он читает, то опускается на подушку супружеской постели, между героем и его женой. При этом голова «смотрела немного сверху, прямо перед собой. И этот взгляд выражал так много, что уже не выражал ничего».

Оказывается, все люди видят такую же верблюжью голову, каждый свою, но привыкли к этому и давно уже не удивляются.

А если бы мы удивились, просто удивились? Если бы мы удивлялись всякий раз, как она появляется? Может быть, мы больны? Может быть, неведомая болезнь поразила всех нас и оставила в нашем воображении след в виде верблюжьей головы? Или, быть может, затронуты центры, регулирующие такие чувства, как удивление? А может быть, развитие, да, развитие человека достигло такого уровня, на котором ему обязательно должна видиться верблюжья голова?

Что символизирует собой труп отца, который сын бережно усаживает на переднее сиденье автомашины и везет с собой («Поездка»)? В монологе сына искренняя сыновняя любовь, чувство кровной связи с отцом смешивается с радостью наконец-то обретенной свободы. Сын готов ехать бесконечно долго, наслаждаясь молчаливым согласием отца с каждым его словом (тогда как раньше сказанное отцом было законом для сына). Но запах тления становится невыносимым, и, не в силах долее терпеть, сын оставляет труп в машине, на обочине дороги, и идет пешком, горюя и радуясь одновременно, «счастливый тем, что я, пусть пешком, но иду и вдыхаю чистый воздух, в котором нет этого проклятого, дурного запаха... твоего запаха!».

Гротескный и натуралистический, этот символ допускает множество толкований. Молодой критик Фарук Абд аль-Кадер, например, толковал образ отца так: «Все, что человек любит и ненавидит в жизни. Это власть прошлого над настоящим, мертвая хватка мрачной действительности, стремление к свободе и избавлению, за которые неизбежно приходится платить дорогой ценой».

Гали Шукри увидел в «Поездке» логическое заверше-

ние линии, начатой «Земной комедией» и продолженной «Запланированными», линии, выражавшей, по словам Шукри, «подспудное желание коренных изменений».

Примечательно, что у рассказа «Поездка», как и у многих других поздних произведений Идриса, есть свой тематический предшественник — рассказ «Большая рука» («аль-Яд аль-кябира»), написанный в 1956 г. Тогда Идрис, потрясенный известием о тяжелой болезни отца, находившегося в безнадежном состоянии, создал своего рода прозаическую элегию — риса по отцу. В обоих рассказах одна и та же исходная ситуация: сын прощается с умершим отцом, мысленно оценивает, чем был для него отец при жизни. Но разница образованного воплощения столь велика, что «Поездку» можно назвать антиподом «Большой руки». В том, давнем, рассказе сыновняя любовь к отцу ничем не замутнена, сыновняя скорбь глубока и безраздельна: отец всегда был близким ему человеком, а отцовский дом — приютом и прибежищем во всех жизненных невзгодах. В «Поездке» реальный образ отца трансформирован в многомерный абстрактный символ, вызывающий к себе противоречивое отношение.

Таким образом, Идрис продолжает искать новые образные средства, адекватные его меняющемуся представлению о мире. Это удастся ему в таких рассказах, как «Поездка», «Снобизм», «Дом плоти», представляющих собой предельно обобщенное, гипертрофированное выражение болезненных и неразрешимых, по мысли писателя, конфликтов общественного бытия личности. Несмотря на сложную опосредованность связи с действительностью, рассказы имеют не только жизненную основу, но и политический подтекст, который хорошо улавливали египетские читатели, подтекст отнюдь не прогрессивный, что также немаловажно для понимания абстрактно-отвлеченной формы, избранной Идрисом. Тот, достаточно широкий, круг читателей, настроение которых было созвучно настроению автора, привлекала в рассказах общая атмосфера недовольства, горечи, неясный призыв к чему-то лучшему, обращение к человеческой совести. Рассказы затрагивали национальное чувство египтян, все еще болезненно обостренное после июня 1967 г. Поэтому многие люди, принадлежащие к поколению Идриса, видели в них «ключья нашей собст-

венной растерзанной плоти» (выражение журналистки и литературного критика Сафиназ Казем) и «отражение крушения, пережитого египетским сознанием вследствие войны 5 июня».

Интересно отношение к последним произведениям Идриса критиков молодого поколения, которое на рубеже 60-х и 70-х годов стало играть ведущую роль в литературном процессе страны. Перу этих критиков, которые все так или иначе связаны с направлением «новой волны» в новеллистике, принадлежит большинство откликов на последние произведения Идриса. Амплитуда колебаний их оценок чрезвычайно велика. Если Гамаль аль-Ашари называет Идриса «гигантом новеллы своего времени» и считает, что именно его достижениям в новеллистике обязано своим появлением новое направление, то Ибрагим Фатхи категорически отвергает даже мысль, будто в творчестве молодых замечен хоть малейший след влияния Юсуфа Идриса. Наиболее обстоятельно попытался проанализировать последние сборники новелл Идриса и дать им оценку Абдаррахман Абу Ауф, посвятивший этому несколько статей. Абу Ауф признает — и сам ощущает — духовную и творческую преемственность между Юсуфом Идрисом и молодыми писателями. Но, как и другие молодые прозаики, он осуждает Идриса за его «двойственную позицию в отношении проблем нравственности и за те оправдания, которые Идрис находит для буржуазии». Последние новеллы Идриса отражают, по мнению Абу Ауфа, «историю сознания, бессильного разобраться в хаосе происходящих перемен».

Пьеса Идриса «Третий род», премьера которой состоялась в январе 1971 г., не имела успеха у зрителя. Уже четвертое или пятое представление шло при полупустом зале. Критика в основном была отрицательной, хотя появилось и несколько хвалебных, даже восторженных статей. Одобрительно высказался, в частности, Луис Авад, оценив «Третий род» как «произведение искусства, литературы и мысли, к которому мы должны отнестись с должным уважением, ибо оно возрождает надежду на то, что серьезное искусство еще не окончательно исчезло в Египте». Авад объясняет неуспех пьесы ее сложностью и считает, что она с полным основанием может быть отнесена к «элитарному искусству». На «трудность,

непонятность и запутанность» указывают многие критики. Действительно, поставивший пьесу Национальный театр был вынужден прилагать к каждому продаваемому билету краткое пояснение, которое помогло бы зрителю разобраться в событиях пьесы.

Содержание произведения таково: молодой ученый-микробиолог Адам (букв. «Человек») работает над созданием эликсира, рождающего в человеке «волю к жизни». При помощи эликсира он надеется обеспечить людям долголетие. В работе ему помогает ассистентка Нара (производное от «нар» — «огонь»). Однажды Адам слышит неведомо откуда исходящий голос, который объявляет ему: «У тебя свидание на Атабе¹». Повинуясь голосу, Адам спешит на Атабу, а оттуда, пережив множество фантастических приключений, попадает в сказочный город, где живет «Она». Там он узнает, что род человеческий в начале своей истории делился на два: потомков Каина и потомков Авеля. Греховные потомки Каина расплодились и заселили всю землю. Чистые и непорочные потомки Авеля не обладали достаточной жизненной силой и постепенно вымерли. Осталась лишь таинственная «Она», последний представитель прекрасных человеческих существ. Город же заселен лучшими людьми из рода Каина — «пророками, праведниками и поэтами», теми, кто составляет цвет человечества. Здесь живет и сам Каин, давно раскаявшийся и поставивший целью своей жизни спасти человечество. Он-то и уведомляет Адама, что тот путем очень сложных генетикоматематических расчетов избран соединиться с Ней, чтобы дать жизнь новому, третьему роду, обладающему душевной красотой потомков Авеля и жизнестойкостью потомков Каина. Единственное условие этого союза — не видя Ее, Адам должен полюбить Ее больше всего на свете.

Вернувшись в лабораторию, Адам продолжает свои опыты и ждет сигнала или знака от Нее, которую, как ему кажется, он уже страстно полюбил. В Каир приезжает шведка Хильда, тоже ученый-микробиолог, женщина необыкновенной красоты. Она ищет встречи с Адамом. Принимая Хильду за Нее, Адам убеждает себя, что он без ума от этой неземной красавицы. На самом

¹ Атаба — название площади в Каире.

же деле в нем говорит не любовь, а чувство долга перед человечеством. Поняв это, Хильда уезжает.

В конце концов Ею оказывается скромная Нара. О том, что он любит ее больше всего на свете, Адам узнает, когда Нара оказывается в смертельной опасности, выпив эликсир, рождающий в человеке «волю к смерти». Внезапно осознанная любовь придает Адаму невероятные силы. В его мозгу, как озарение, вспыхивает формула «эликсира жизни», и он спасает Нару от гибели.

Итак, путь к спасению человечества, к очищению его от скверны — в любви. Человечество утратило способность любить и очутилось на краю бездны. Человек ищет идеал любви в мире неведомого, гонится за ним, как за синей птицей, а он здесь, рядом. И достаточно человеку открыть в собственной душе источник истинной, безграничной любви, как он обретает счастье, веру в жизнь и творческие силы.

Неуспех пьесы у зрителя объясняется, надо полагать, не только ее сложностью, но и отвлеченностью поставленной в ней проблемы. В «Фарфурах» и «Земной комедии», несмотря на всю причудливую условность их формы, зритель сразу улавливал прямую связь со злобой дня, с вопросами, кровно его интересующими. Недаром «Фарфуры» пользовались таким успехом.

В отличие от прежних новая пьеса очень бедна и юмором. Длинные философские монологи ее персонажей выдержаны в патетическом тоне. Если проследить логику развития философской мысли Идриса в трех пьесах, то мы найдем, что в «Фарфурах» он искал ответа на актуальнейший для Египта вопрос: почему в обществе существует несправедливое деление людей на слуг и господ? Искал ответа, во всяком случае в первом акте, с позиций народа. И герой его говорил сочным языком народа с присущим ему хлестким юмором. В «Земной комедии» Идрис приходит к выводу, что зло заложено в самой природе человека и бороться с ним бесполезно. Но он сохранял еще остатки юмора. Он назвал свою пьесу комедией, хотя это была мрачная комедия. В «Третьем роде» Идрис находит средство излечения язв человечества — любовь — и с полной серьезностью, в торжественном тоне возглашает об этом людям, призывая всех и каждого не вдаваться в «несущественные»

социальные различия, а любить друг друга и так обрести счастье.

Пьеса выражает метафизическое представление о мире, который делится на «земной», исполненный зла и пороков, и идеальный, утопический, наделенный всеми совершенствами — свободой, справедливостью, бескорыстием и разумом. Вопреки мнению Сабри Хафеза, посвятившего «Третьему роду» восторженную рецензию, эти два мира не сливаются воедино ни логически, ни драматургически, «земные» и фантастические сцены органически не связаны между собой.

Сабри Хафез справедливо указывает на сходство утопического государства добра в «Третьем роде» с «республикой» фельдфебеля Фархата («Республика Фархата»). Разница между двумя утопиями прежде всего в отношении к ним самого автора. В истории, рассказанной фельдфебелем Фархатом, трезво-юмористическая интонация автора позволяла увидеть и выражение мечты народа, доведенного до крайних пределов нищеты и забитости, и казенную ограниченность фантазии старого полицейского. В «Третьем роде» автор сам выступает в роли мечтателя и в своем пафосе уподобляется Фархату. Только Фархат трогательно рассказывал о том, что все жители его «республики» одеты в башмаки на толстой подошве и строем ходят на работу и с работы, а Идрис с умилением, без тени юмора, изображает, как жители сказочного города, радуясь появлению Адама, которого они заочно уже любят больше самих себя, целый день наигрывают на музыкальных инструментах сладостные мелодии.

Мысль о том, что любовь следует искать не где-то далеко, за тридевять земель, а дома, рядом с собой, тоже не нова в творчестве Идриса. Она заложена в сюжете рассказа «Госпожа Вена» («ас-Сайида Вена» — сб. «Черный солдат»), довольно пошлой истории похождения некоего египтянина в австрийской столице.

И все же, несмотря на философскую и художественную слабость пьесы, нельзя не отметить в ней определенного сдвига в отношении Идриса к человеку. После мрачных образов новеллистики последних лет, подчеркнуто гипертрофирующих в человеке плотское, животное начало, здесь вновь прозвучала нота веры в человека, в его потенциальную способность на большое, возвышен-

ное чувство, на полную самоотдачу во имя другого, любимого человека. Неоспоримо верная мысль о преображающей силе любви в пьесе Идриса романтически универсализуется, объявляется панацеей от любых бед для всего человечества, которое рассматривается как сумма индивидуумов, связанных между собой лишь эмоциональными отношениями.

С постановкой «Третьего рода» в театре связан довольно шумный скандал, иллюстрирующий ту нервозность, с которой Идрис воспринял неуспех пьесы — в ту пору его любимого детища (как говорит он сам, с каждым новым произведением он переживает «медовый месяц»). Во время съемок спектакля для телевидения Идрис вышел на сцену и потребовал немедленно прекратить работу, так как режиссер, как он заявил, искажил замысел автора. Вмешательство Махмуда Амина аль-Алима, занимавшего в то время должность руководителя Организации драматических театров, не спасло положения — ему не удалось убедить Идриса разрешить отснять фильм.

Летом 1971 г. здоровье Идриса вновь ухудшается. Он пытается покончить с собой. По ходатайству редактора «Аль-Ахрам» Хайкала правительство отправляет писателя на лечение в Лондон за счет государства. На аэродром его несли на носилках. Предполагалось, что лечение продлится год. Однако, сменяемый тоской по родине, Идрис возвращается в Каир через девять месяцев. Снова он регулярно пишет в «Аль-Ахрам», но... только публицистические эссе и статьи. Вплоть до 1979 г. не вышло в свет ни одной новой книги рассказов, ни одной пьесы Юсуфа Идриса.

На сей раз пророческими, по-видимому, оказались слова Гали Шукри, сказанные им в открытом письме Идрису в октябре 1970 г. Тогда, после смерти Насера, египетской интеллигенцией владело ощущение, что завершается целая эпоха в жизни страны, в том числе в ее искусстве. Все мыслящие люди, как бы они ни относились к личности покойного президента, какие бы чувства — любви или вражды — к нему ни испытывали, понимали, что уход Насера означает конец огромного по своим масштабам и значению социального эксперимента. В своем письме Гали Шукри называет Идриса единственным в египетской литературе художником, ко-

торый «придал слову „искусство“, быть может впервые на арабском языке, его подлинный глубокий смысл». Шукри восхищается зоркостью художественного видения Идриса. А в заключение спрашивает: «Но что дальше? Ведь любой, самый зоркий глаз не способен видеть дальше отведенного ему предела». Шукри высказывает предположение, что Идрис не сможет переступить этот предел, что его творческая миссия завершилась вместе с окончанием эпохи, трагическим символом которого явилась смерть Гамалья Абдель Насера.

Последним до сего времени рассказом Идриса остается написанный в мае 1971 г. «Дом плоти». В нем воплотились все мировоззренческие и художественные принципы Идриса последних лет. Рассказ символичен. Обручальное кольцо, по молчаливому уговору переходящее с пальца матери на палец ее трех взрослых дочерей, которые «делят» с матерью и между собой мужа матери, молодого слепого шейха, чтеца Корана, — символ круговой поруки, связывающей всех участников бесчестного, постыдного дела. Этот отвлеченный символ может быть наполнен любым конкретным содержанием. В рассказе присутствуют и грубое торжество плоти, и аномалия человеческих чувств: мать видит свой долг по отношению к дочерям в том, чтобы дать и им возможность вкушать плотские радости. Но этот рассказ отличается от предыдущих тем, что для Идриса вновь приобретает значение нравственная оценка поведения героя. В этом плане очень любопытно решен центральный образ слепого шейха. Он убедил себя, что его подруга в постели всегда одна и та же — его законная жена, а если она бывает то старше, то моложе, то полнее, то худее, это ее дело. Шейх оправдывает себя следующим рассуждением: «Только зрячие могут обладать полной уверенностью, потому что они способны различать. Самое большое, что может он, — сомневаться. Лишь зрение может превратить сомнение в уверенность, а поскольку он лишен зрения, он никогда не обретет уверенности. Ведь он слепец. На слепце нет греха».

Но заканчивается рассказ вопросом автора: «А может, есть грех на слепце?»

Коварство символа таково, что, выйдя из-под пера своего создателя, он перестает подчиняться его воле и живет самостоятельной жизнью. «Дом плоти» вышел в

свет уже в то время, когда достаточно четко обозначилось намерение нового руководства Египта постепенно перевести страну на капиталистические рельсы, а немалая часть интеллигенции приветствовала лозунг «введения революции в рамки законности». Хотел или не хотел того Юсуф Идрис, но его рассказ стал знаком этого «времени молчаливого сговора».

В мае 1977 г. Юсуфу Идрису исполнилось пятьдесят лет. В январе 1976-го он перенес сложную операцию на сердце. После этого, судя по фотографиям, изменился, очень поседел. По-прежнему он работает в «Аль-Ахрам», пишет статьи на различные темы, много ездит. Неоднократно бывал в Соединенных Штатах, Лондоне, Алжире, Бейруте. Потребовалась бы еще одна книга, чтобы изложить мнения, высказанные Идрисом за эти годы по весьма обширному кругу философских, общественно-политических и других вопросов, и оспорить его взгляды (или большую их часть). Поэтому в кратком Заключении мы приведем лишь высказывания Идриса по наиболее существенным вопросам, характеризующие направление его дальнейшей идейной эволюции.

Цикл статей «Открытие материка», опубликованный в «Аль-Ахрам» в начале 1971 г., определил тему, которая стала ведущей в публицистике Идриса последних лет, — национальный характер египтян, его особенности и их влияние на исторические судьбы Египта. Выезжая в качестве корреспондента газеты в другие страны, Идрис прежде всего сравнивает: они и мы, в чем сходство и различия народа этой страны и египетского. Но сравнивает он не социальное устройство государств, не формы общественных отношений, не исторический опыт, а людей — человека, как такового, некий обобщенный эталон национального характера. Вникая в специфику национального характера, Идрис пытается понять причины экономического и политического благополучия или неблагополучия данной страны. При этом часто сам себе противоречит. В одном месте утверждает: нет народов более храбрых или менее храбрых, у каждого есть свои храбрецы и свои трусы. В другом, опровергая собственные слова, пишет, что японцы относятся к жизни гораздо серьезнее египтян и в этом причина

их экономических успехов. Самоубийство японского писателя Мисима Юкио восхищает Идриса «способностью к самопожертвованию во имя того, что представляется национальным долгом». Конечно, Идрис не разделяет монархических идеалов Мисимы, но с немалой грустью констатирует, что в Египте самоубийство по причине несогласия с политическим курсом правительства невозможно, так как египтянам явно недостает националистического чувства и их мало волнуют судьбы родины.

С аналогичных общенациональных, а точнее, с буржуазно-националистических позиций выступает Идрис и по внутривнутриполитическим проблемам Египта. Он упорно отказывается поддержать чью-либо сторону в происходящей в Египте борьбе правых и левых сил, заявляя, что «в жизни каждой нации есть периоды, когда вопрос стоит не о правых или левых, а о всей родине в целом, и эта национальная позиция требует, чтобы каждая из противоборствующих сторон отказалась от своего фанатизма, чтобы так достигнуть не компромисса, но оптимального решения, необходимого и правым, и левым, и каждому человеку». Возводя понятие нации в абсолют, Идрис просто-напросто закрывает глаза на непримиримость классовых противоречий внутри нации, а потому не видит иллюзорности предлагаемого им «оптимального решения».

Соответственной была и его реакция на народные демонстрации 18 января 1977 г. в Каире, вызванные решением правительства отменить государственную дотацию на поддержание стабильных цен на продовольственные продукты первой необходимости. «То, что произошло, — писал по этому поводу Идрис, — странная вещь, странная не только для нас, египтян, но и для меня лично как человека, который живет интересами своего народа, любит его, прославляет, а иногда критикует и высмеивает, но все это с чувством любви. Я не знаю причин происшедшего и не могу дать ему объяснения». И далее Идрис высказывает мнение, что причиной беспорядков явилось не столько повышение цен, сколько то, что «эти люди (демонстранты. — В. К.) не чувствуют принадлежности к своей стране, к ее организациям, к ее прессе, к ее правительству... Египет для них — только кусок хлеба. Если он есть, они

за Египет, нет — готовы покинуть его, а кто не может уехать, считает своим долгом разрушить храм».

И ни слова о свободе критики правительства, за которую он так яростно ратовал еще девять лет назад, во время демонстраций 1968 г. Даже при большом желании трудно увидеть в этой статье Идриса любовь к народу, не к той идеальной и вечной египетской нации, которую он готов без усталости воспевать, а к реальному голодному и босому люду, для которого стоимость хлеба — вопрос жизни и смерти.

Хорошо известно, что любой художник вырастает только на национальной почве. Но существует грань, за которой национальное превращается в националистическое, а национализм противопоказан художнику, губит его.

Талант Идриса, народный по своей природе, обладал драгоценным свойством стихийно-материалистического видения мира. Художественный вкус писателя воспитывался на устном народном рассказе, он вобрал в себя присущую народу трезвость взгляда на действительность и юмор. Вместе с тем раннее знакомство с европейской реалистической литературой конца XIX — начала XX в. позволило ему ясно увидеть и преодолеть характерные слабости предшествующей египетской новеллистики: сентиментальность, слащавость, а также назидательность и декларативность. Если египетские прозаики до Идриса изображали главным образом свое собственное представление о герое-крестьянине, подчас придавая ему черты, не соответствующие или лишь приблизительно соответствующие действительности, то Идрис сделал решительный шаг вперед — стал на точку зрения самого героя, показал, как он воспринимает мир, что думает и чувствует. Раннее новеллистическое творчество Идриса до сих пор считается непревзойденным достижением египетской, да и всей арабской литературы. Египетский народный характер раскрыт Идрисом всесторонне, во всех его многообразных жизненных связях. Изящный лаконизм новеллистической формы определяется ясностью и глубиной мысли, ее развитие и завершение служат естественными рамками рассказа.

Неоспоримо велики заслуги Идриса и в области языка. Он избавил слово от орнаментальной, украшательской функции, которую оно еще продолжало выполнять

у его предшественников, и полностью подчинил его задаче создания художественного образа. Поэтому так органично сочетаются в тексте его рассказов лексико-грамматические формы различных пластов литературного и разговорного арабского языка.

Участвуя в студенческие годы в национально-освободительном движении, Идрис верил в то, что освобождение страны от иностранной зависимости принесет с собой благотворные перемены для всего египетского народа. Он искренне отождествлял свои интересы с народными, считал интеллигенцию той силой, которая призвана возглавить народную борьбу.

На рубеже 60-х годов, когда развернулась острая политическая борьба вокруг проблем дальнейшего экономического и социального развития страны в условиях уже достигнутой независимости, рушится иллюзия гармонии интересов всех слоев нации, вскрывается их антагонизм. Необходимость определить свою позицию в этой сложной обстановке явилась причиной и источником жестокого духовного кризиса у значительной части интеллигенции, воспитанной на лозунге национального единства. Буржуазную интеллигенцию особенно пугало то, что дальнейшая борьба за действительное осуществление интересов народа была бы неизбежно связана с вовлечением широких народных масс в активную деятельность по переустройству общества. Это и вызвало к жизни протест против всяких видов «насилия» и идею свободы личности в ее самых утрированных формах.

Вторгаясь в художественный мир Идриса, новые идеи и понятия нарушают его единство и цельность. Он пытается найти новое объяснение действительности, иные логические связи между явлениями бытия, между человеком и миром, в котором он живет. Меняется, теряет свою органичность, остранным становится личность идрисовского героя. Начав с утверждения права каждого человека на свободу, писатель, следуя новой логике своего мышления, приходит к отстаиванию абсолютной, ничем не ограниченной свободы индивидуума. Благородный протест против насилия, против уродующих жизнь лицемерных норм общественной морали, звучавший с такой силой в раннем творчестве писателя, теряет свой гуманистический смысл по мере того, как понятия свободы, добра и зла, утрачивая свое конкретно-социальное содержание,

все более превращаются в абсолютизированные абстрактные категории.

Отказываясь от своего великолепного завоевания — социально-психологического художественного анализа, перемещая позицию повествования из сферы мыслей, чувств, душевных порывов героя в физиологическое «чрево», Идрис приходит к нравственному релятивизму, по существу отказывается от всяких этических критериев поведения личности, утверждая непреоборимость биологических инстинктов.

В угоду абстрактной всеобщности Идрис жертвует и точной реалистической деталью, придававшей неповторимую прелесть его ранним рассказам. И приходит в конечном счете к символу, «выражающему так много, что он уже не выражает ничего».

Но реалистическое начало слишком сильно в Идрисе, как силен его интерес к жизни, полной конфликтов и борений, к вечно меняющемуся облику мира. Его трезво-логический крестьянский ум продолжает задавать жизни и самому себе беспокойные вопросы, не оставляя надежды получить на них ответ.

Что будет дальше? Вернется ли Юсуф Идрис к активной творческой деятельности? И если вернется, то кем? Благонамеренным буржуа, певцом патриархальной старины и национальных традиций, каким он предстает в некоторых статьях последних лет? Восторженным неопитом, уверовавшим в божественное провидение, как в рассказанной им на страницах «Аль-Ахрам» истории о чудом избегнутой дорожной катастрофе?

Как бы то ни было, слово свое в египетской литературе он сказал. В его творчестве, как в фокусе, сконцентрировались самые жгучие, самые болезненные проблемы египетской действительности третьей четверти XX в. Исполненное трагических противоречий, творчество Юсуфа Идриса может быть названо истинным зеркалом египетской национально-освободительной революции, народные идеалы которой не устояли перед грубым натиском капиталистического молоха.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮСУФА ИДРИСА

На арабском языке

- «Архас лайяли» («Самые дешевые ночи»). Каир, 1954.
«Джумхурийят Фархат» («Республика Фархата»). Каир, 1956.
«Аль-Батал» («Герой»). Каир, 1957.
«Малик аль-кутн», «Джумхурийят Фархат» («Хлопковый король», «Республика Фархата»). Каир, 1957.
«Ка' аль-мадина» («Городское дно»). Каир, 1957.
«Аль-Лакхза аль-харджа» («Трудный момент»). Каир, 1958.
«Хадисат шараф» («Вопрос чести»). Каир, 1959.
«Аль-Харам» («Грех»). Каир, 1959.
«Ахир ад-дунья» («Край света»). Каир, 1961.
«Аль-Аскарий аль-асвад» («Черный солдат»). Каир, 1962.
«Аль-‘Ыб» («Порок»). Каир, 1963.
«Риджалъ ва сиран» («Люди и быки»). Каир, 1964.
«Аль-Фарафир» («Фарфуры»). Каир, 1964.
«Лугат аль-ай-ай» («Язык боли»). Каир, 1965.
«Аль-Махзалия аль-ардыя» («Земная комедия»). Каир, 1966.
«Ан-Наддаха» («Сирена»). Каир, 1969.
«Аль-Бейда» («Беленькая»). Бейрут, 1970.
«Аль-Джинс ас-салис» («Третий род»). Каир, 1971.
«Бейт мин лахм» («Дом плоти»). Каир, 1971.

На русском языке

- «Четвертый пациент». М., 1960.
«Грех». М., 1962.

ИССЛЕДОВАНИЯ О ЮСУФЕ ИДРИСЕ

- Авад Луис. Дирасат фи-н-накд ва-ль-адаб (Литературно-критические исследования). Бейрут, 1963.
Авад Луис. Дирасат фи адабина аль-хадис (Исследования по нашей современной литературе). Каир, 1964.
Авад Луис. Ас-Саура ва-аль-адаб (Революция и литература). Каир, 1971.
Айяд Мухаммед Шукри. Таджариб фи-ль-адаб ва-н-накд (Литературно-критические опыты). Каир, 1967.

- Алим Махмуд Амин. Юсуф Идрис бейна джумхурийят Фархат ва имбратурийя фарфурийя (Юсуф Идрис: от республики Фархата к Фарфурийской империи).— «Аль-Мусаввар». 22.V.1964.
- Алим Махмуд Амин. Лугат аль-ай-ай фи адаб Юсуф Идрис («Язык боли» в творчестве Юсуфа Идриса).— «Аль-Мусаввар». 22.X.1965.
- Алим Махмуд Амин. Ма хия аль-хакика инда Идрис? (Как Идрис понимает истину?).— «Аль-Мусаввар». 8.IV.1966.
- Алим Махмуд Амин. Ас-Сакафа ва-с-саура (Культура и революция). Бейрут, 1970.
- Фараг Надия. Юсуф Идрис ва-ль-масрах аль-мысрий аль-хадис (Юсуф Идрис и современный египетский театр). Каир, 1975.
- Шукри Гали. Сакафатуна бейна «наам» ва «ля» (Наша культура между «да» и «нет»). Бейрут, 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
От автора	7
Эта древняя юная нация	12
Истоки	23
«Самые дешевые ночи»	41
Годы больших надежд	53
Человек и общество	74
«Беленькая» — роман-исповедь	92
Свобода! — Свобода?	104
Путь в «глубины подсознания»	123
Жизнь — трагический фарс	147
Переступить грань	174
Есть ли грех на слепце?	189
Заключение	200
Рекомендуемая литература	205

Валерия Николаевна Кирпиченко

ЮСУФ ИДРИС

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор *А. А. Янгаева*
Младший редактор *Г. А. Бурова*
Художник *В. Н. Текунов*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *В. П. Стуковнина*
Корректор *Л. М. Кольцина*

ИБ № 14024

Сдано в набор 13.11.79. Подписано к печати 18.03.80.
А-01763. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типограф-
ская № 1. Гарнитура литературная. Печать высо-
кая. Усл. п. л. 10,92. Уч.-изд. л. 10,78. Ти-
раж 2500 экз. Изд. № 4637. Зак. № 768.
Цена 1 р. 10 к.

**Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1**

**3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28**