



892.71.09

КС-434

В. Н. Кирпиченко



СОВРЕМЕННАЯ ЕГИПЕТСКАЯ ПРОЗА

60-70-е годы

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

В. Н. Кирпиченко

СОВРЕМЕННАЯ ЕГИПЕТСКАЯ ПРОЗА

60-70-е годы

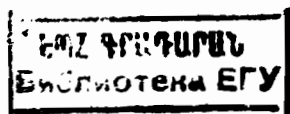
БИБЛИОТЕКА
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1986

Ответственный редактор

И. Д. НИКИФОРОВА



934168

В книге дается общее представление о развитии египетской литературы в XX в., о становлении основных прозаических жанров — романа и рассказа — на основе взаимодействия с европейской литературой, с национальной художественной традицией и современной действительностью. Главное внимание уделено процессам, которые происходили в литературе на рубеже 50-х и 60-х годов и привели к существенному пересмотру эстетических представлений, сложившихся на протяжении первой половины XX в. Значительное место в книге занимают литературные портреты крупнейших писателей разных поколений: Нагиба Махфуза, А. аш-Шаркави, Юсуфа Идриса, Я. Т. Абдаллы, Гамалья аль-Гитани, Юсуфа аль-Куайида и др.

К 4603020000-095
013(02)-86 КБ-9-53-86

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1986.

ОТ АВТОРА

Изучение восточных литератур нового и новейшего времени ставит перед исследователем ряд проблем, связанных с особенностями исторических судеб стран Востока и их культуры. Пережив расцвет в древности и в средние века, восточные литературы на рубеже нового времени оказались в положении отставших, задержавшихся в своем развитии и были вынуждены «нагонять» ушедшую вперед европейскую литературу.

Длительность существования в странах Востока (вплоть до середины прошлого столетия) литератур средневекового типа впоследствии породила феномен так называемого «ускоренного развития», полистадиальности, совмещения и взаимопроникновения тех этапов, которые в западноевропейской художественной литературе имели большую временную протяженность и последовательность.

Процесс дезинтеграции средневековых культурных и литературных общностей и формирования молодых национальных литератур совершался на Востоке под воздействием таких факторов, как, с одной стороны, существование мощной, устойчивой средневековой культурной традиции, а с другой — ускорение темпов общественно-политической эволюции и постоянное расширение контактов с мировой культурой. Соотношение этих факторов, степень и характер их влияния на художественную литературу не оставались неизменными, преобладание получало то один, то другой, а из неисчерпаемого содержания традиции, действительности и мировой культуры молодые восточные литературы на разных этапах своей эволюции усваивали различные элементы.

Египетская литература 60-х и 70-х годов нашего столетия в советской и зарубежной ориенталистике исследована пока недостаточно. Тем большую ценность представляет собой монография испанского ученого П. Мартинеса Монтавеса «Введение в новую арабскую литературу» (1974), в которой развитие арабской литературы в XIX и XX вв. (вплоть до начала 70-х годов) получает объяснение в свете эволюции общественно-политической обстановки в арабском мире. Мартинес Монтавес отмечает два поворота в развитии новой арабской литературы. Первый поворот, или «переход на новую фазу развития» [304,

с. 45], имел, по его мнению, место на рубеже XIX и XX вв., хронологически он составил период примерно в тридцать лет и завершился ко времени начала первой мировой войны. «Другой решительный поворот в развитии новой арабской литературы» Мартинес Монтавес отмечает во второй половине 50-х годов [304, с. 271].

О втором «повороте» в движении египетской литературы очень много литературно-критических работ написано египетскими авторами. Критика почувствовала и зафиксировала перемены, едва лишь появились их первые признаки, и в дальнейшем пристально следила за происходившими в литературе процессами, подробно их комментировала и анализировала.

Египетская литературная критика послужила важнейшим подспорьем в нашем исследовании прозы 60—70-х годов. Конечно, в той обстановке острейшей эстетической и идеологической борьбы, которая нашла преломленное отражение в художественных произведениях и открыто развернулась в самой критике, многие оценки и выводы далеко не беспристрастны и требуют осторожного подхода. Поэтому в какой-то мере египетская критика в нашей книге и сама является объектом исследования.

Процесс перестройки египетской прозы рассматривается нами на материале наиболее значительных явлений литературы конца 50-х — начала 80-х годов, которые определяли лицо, ведущие тенденции развития прозаических жанров в эти годы.

Исследование функциональной роли элементов арабского культурного наследия, различных направлений современного мирового литературного процесса в анализируемых произведениях, а также доминирующего в прозе метода художественного отображения действительности предпринимается нами для выявления сущности изменений художественных принципов литературы и ее мировоззренческих основ. Это помогает уточнить внутреннюю, т. е. базирующуюся на изменениях в самой системе, периодизацию египетской литературы нового и новейшего времени и способствует уяснению типологии сходных процессов, совершавшихся примерно в тот же период в литературах других стран зарубежного Востока.

РАЗВИТИЕ ЕГИПЕТСКОЙ ПРОЗЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.

(Вместо введения)

Египетская литература представляет собой часть более широкой литературной общности — современной, или новой и новейшей, арабской литературы, развившейся на базе другой историко-литературной общности — средневековой арабо-мусульманской культуры.

Общественно-исторические предпосылки перехода от средневековой к новой, а затем и новейшей литературе наметились на Арабском Востоке примерно во второй половине XVIII в. [158, с. 304]. Но еще в начале XX столетия арабская литература продолжала пользоваться жанровыми формами, стилистическими и образными средствами, унаследованными от средневековой художественной словесности, хотя к этому времени уже были освоены и европейские жанры романа, повести, новеллы, был создан яркий и лаконичный стиль просветительского романа.

Разница исторических условий и неравномерность общественно-экономического развития арабских стран в XIX в. объясняют отсутствие синхронности в переходе от средневековой к современной литературе в различных регионах арабского мира. Процесс этот начался в Египте и Сирии примерно с конца XVIII в. и позднее захватил другие арабские страны. В последние два десятилетия XIX в., в период тиранического правления турецкого султана Абдул-Хамида II, обновительское движение в Сирии и Ливане было заторможено вынужденной массовой эмиграцией интеллигенции, что привело к возникновению эмигрантских литературных центров в Европе и на Американском континенте, а также к большой концентрации литературных сил того времени в Египте. Последнее обстоятельство немало способствовало тому, что именно в Египте процесс эволюции художественного сознания и формирования новой литературной системы проходил быстрее и энергичнее, чем в других частях арабского мира. Для большинства арабских стран египетская литература в XX в. играла роль посредника, передатчика европейского опыта. Ее собственные достижения так-

же оказывали заметное влияние на развитие других арабских литератур.

До настоящего времени египетская литература продолжает оставаться наиболее развитой из арабских литератур с точки зрения жанровой дифференциации, многообразия стилевых течений, богатства языковых средств. Но за последние два-три десятилетия к аналогичному уровню приблизились литературы Ливана, Сирии, Ирака, Туниса, быстро развивается палестинская литература.

Иначе протекает этот процесс в литературах Ливии, а также ряда стран Аравийского полуострова, в которых жанры и образные средства и ныне далеко не так дифференцированы. В Ливии лишь в 40—50-х годах возникла новелла и только в 1970 г. появился первый роман. Во многих странах Аравийского полуострова до сих пор в искусстве слова господствует поэзия, главным образом ее традиционные жанры.

Своеобразно происходило становление новой литературы в Алжире и Марокко, где при высоком развитии франкоязычной прозы и поэзии арабоязычная литература до недавнего времени была представлена преимущественно фольклорными жанрами.

В настоящее время наметилась тенденция к синхронизации, выравниванию стадийных уровней развития литератур в отдельных странах, однако это не означает упрочения единства арабской литературы. Общность современных арабских литератур качественно отлична от общности средневековой арабомусульманской литературы. Изменился характер связи между компонентами системы, поскольку одновременно с постепенной, но радикальной перестройкой самой художественной системы литературы происходило и становление национальных арабских литератур.

Большинство арабских исследователей рассматривают сегодняшнюю литературу арабских стран как единую, отвергая ее деление на египетскую, сирийскую, тунисскую и т. д. Признавая существование местных особенностей и различий, арабские литературоведы употребляют термин «арабская литература в Египте (в Сирии, Ираке и т. п.)», но решительно возражают против терминов «египетская литература», «иракская литература» и т. д. Определения «египетский», «сирийский», «иракский»... употребляются обычно лишь в сочетании с понятием жанра: «египетский роман», «сирийская новелла», «иракская поэзия „свободного стиха“» и т. п., т. е. применительно к конкретным явлениям литературы той или иной страны (см. [240; 245; 249—252]).

Советский же исследователь арабской литературы А. А. Долинина отмечает, что уже в конце XIX — начале XX в. начинают складываться две школы — сирийская и египетская, закладываются основы будущих национальных литератур [127, с. 17].

В советском востоковедении общепризнано, что история

стран Востока и история их литератур в новое и новейшее время связаны со становлением буржуазных наций, с развитием национального самосознания, с борьбой за национальную независимость. Все это в полной мере относится и к арабскому миру, хотя в нем процесс формирования наций имеет свою специфику.

Культурная, и в частности литературная, действительность арабских стран являет нам разные по своей направленности процессы, вызванные воздействием как центробежных, так и центростремительных сил. С одной стороны, этническая близость арабских народов, единство арабского литературного языка и общая для большинства населения религия — ислам — продолжают оставаться интегрирующими факторами арабской литературы. К ним следует добавить такие политические, экономические и культурные факторы, как не утрачивающая своего политического значения идея арабского единства, активные миграционные процессы между арабскими странами, вызванные экономическими и политическими причинами, развитие культурных связей — обмен фильмами, радиопрограммами, публикациями, деятельность издательств, писательских организаций и т. п. С другой стороны, разница исторических судеб арабских народов в XIX и XX столетиях, возникновение самостоятельных национальных государств с их внутренней общественно-политической спецификой, служащей основой развития национального самосознания, существование локальных и региональных арабских разговорных языков [211], которые являются основным средством повседневногo общения для всего населения данной страны или ряда соседних стран и налагают свой отпечаток на язык создаваемой в этом регионе литературы, — все это играет роль факторов дифференцирующих, ведущих к обособлению национальных литератур, входящих в динамическую и быстро эволюционирующую общность современной арабской литературы.

* * *

XIX век с полным основанием может быть назван переходным в истории Арабского Востока.

Социально-экономическое содержание этого периода составляли постепенное разложение феодального строя, высвобождение Египта из-под власти пришедшей в упадок Османской империи, создание фактически независимого египетского государства, втягивание Египта и Сирии в орбиту мировых товарно-денежных отношений, упрочение предпосылок перехода к капитализму, складывание новых социальных групп, расширение финансово-экономической и политической экспансии европейских капиталистических держав и превращение арабских стран в колонии и полуколонии [167].

В сфере идеологии происходили зарождение и становление

национального самосознания, возникновение идей общеарабского и местного национализма, формирование буржуазной идеологии, сужение сферы безраздельного господства религиозного сознания, распространение просветительства, реформация ислама, секуляризация общественной мысли. Те направления развития, которые были заданы арабской мысли в XIX в., определили собой многие явления в культуре (и литературе) XX столетия.

Во второй половине XIX в. развитие национального самосознания привело к переосмыслению идей единства мусульманской общины (умма), одной из основополагающих в исламе, и к трансформации семантики понятия «умма». С определением «арабская» оно обрело смысл «арабская нация» (аль-умма аль-арабийя), т. е. включало в свои рамки и арабов-христиан, утрачивая значение религиозной общности. В XX в. с определением «египетская» (аль-умма аль-мысрийя) оно отражает уже оформившееся национальное самосознание египтян. Но вместе с тем понятие «умма» продолжает сохранять и религиозный оттенок, патерналистский дух мусульманской общины, идею равенства всех ее членов перед лицом Аллаха, идею нравственного долга богатых по отношению к бедным, что оказало заметное влияние на общественную мысль 60-х годов нашего столетия — времени возникновения концепций «национального», или «мусульманского», социализма.

Высшим достижением арабо-мусульманской научной мысли в эпоху ее расцвета в средние века являлся мусульманский рационализм: возможно, поэтому первым европейским философом, к идеям которого апеллировала арабская научная мысль нового времени, был рационалист и скептик Рене Декарт. Он рассматривался арабами как «основатель новой европейской философии, утвердивший ее на научных основах» [252, с. 21].

В конце XIX столетия идеолог мусульманской реформации — шейх Мухаммед Абдо выдвинул тезис о том, что ислам — единственная из религий, основанная на разуме. Этот тезис, легший в основу современной интерпретации ислама, позволил арабам начать изучение истории и догматов ислама с позиций европейских общественно-философских теорий. Религиозное наследие, в частности тексты Сиры («Жизнеописание пророка Мухаммада») и хадисов (рассказов о словах и деяниях пророка), впервые становится объектом научного изучения, а не традиционного комментирования — *тафсира*, а также объектом художественной обработки¹.

Вместе с тем тезис шейха Абдо означал и то, что ислам берется синтезировать в единое целое веру и рациональное познание мира, самые абстрактные духовные и этические ценности и общественную практику, права каждого индивида как члена религиозной (национальной) общины и благополучие всего общества (национальной общности) в целом. Модернизирував религиозную доктрину, реформация придала исламу новую силу

и гибкость, открыла, по сути, неограниченные возможности новых истолкований Корана. И в Египте 70-х годов идеология «левых в исламе», например, является прямой преемницей мусульманской реформации XIX в.²

Несомненно, в условиях продолжающегося процесса секуляризации общественного сознания история и культура ислама все более воспринимаются как национальное культурное, а не только религиозное наследие. Однако «сращенность» культурного наследия с религиозным способствует тому, что культурное наследие до сих пор не утратило своего сакрального характера, а ислам рассматривается многими, в целом светски мыслящими деятелями культуры как одно из неперменных слагаемых национальной самобытности, как весомый компонент современного арабского культурного сознания³.

К концу XIX в. вызревшее национальное самосознание египтян нашло выход в идее так называемого «фараонизма», возводившей национальные корни современных египтян к народу, населявшему Египет в эпоху фараонов. Аналогичными проявлениями настроений местного национализма, в той или иной мере противопоставлявшего себя национализму общеарабскому, стали в Ливане и Сирии идеи «финикизма», в Ираке — «вавилонизма» и т. п. Противопоставление не носило абсолютного характера, так как большей части просвещенных египтян было свойственно сознание двойной этнокультурной принадлежности — египетской и арабской. Возникновение идеи «фараонизма» явилось одним из проявлений секуляризации общественной мысли, обозначило тенденцию к разграничению понятий религиозной и национальной общности. Политическое и культурологическое содержание идеи с течением времени менялось. Но важно то, что в XX в. «фараонская» тема разрослась в египетской литературе в богатейший художественный образно-тематический пласт, составляющий один из признаков ее национального своеобразия, отличающий египетскую от других арабских литератур.

Поиски самобытности, своего национального лица и характера составляют сквозную, доминирующую линию в египетской культуре XX в. Родившаяся из осознания собственной культурной отсталости потребность в преодолении подражательности, в самоутверждении путем создания оригинальных художественных ценностей была уже в первой четверти века свойственна большинству деятелей культуры, ориентировались ли они на культурные достижения Запада или на арабо-мусульманское наследие⁴. Разумеется, слово «самобытность» (аль-асалья) всеми понималось по-разному. Если мусульманские ортодоксы, борющиеся с обновительными тенденциями, воспринимали лозунг «аль-асалья» («чистота происхождения», «беспримесность») как исключение всяких инокультурных, а главное, иноверческих примесей и влияний, то сторонники обновления делали акцент на другом значении слова — «подлинность», «оригинальность» —

и интерпретировали его как необходимость обретения «собственного взгляда на вещи».

Постепенно складывалось наиболее продуктивное и, очевидно, исторически единственно возможное восприятие понятия «аль-асаля» не как чего-то завершенного, оформленного, а как открытого в будущее процесса выработки собственного, незаимствованного взгляда на мир путем разумного сочетания и синтеза позитивного опыта западной культуры и жизнеспособных элементов своей культурной традиции. Ясно, что даже такой оптимальный вариант истолкования понятия «аль-асаля» предполагает как неизбежное массу разночтений. Поиски духовных ценностей, процесс мировоззренческого самоопределения происходят путем сложным и противоречивым.

• • •

Итак, отмеченное А. А. Долининой складывание к концу XIX в. в литературе Арабского Востока сирийской и египетской школ было одним из свидетельств становления национальных арабских литератур. Перечисляя признаки, отличающие сирийскую и египетскую школы, исследовательница пишет: «И та и другая создают роман и новеллу, но на разных основах. Египетская школа пытается использовать традиции классической прозы, в частности жанра *макамы*, вложив в него современное содержание... Сирийская школа просветительской прозы ввела в арабскую литературу европейский роман и европейскую новеллу, вернее сказать, рассказ, часто еще без острого новеллистического сюжета» [127, с. 18—19].

Различия во многом объясняются вероисповедным составом авторов (христиан в Сирии и мусульман в Египте), их большей или меньшей открытостью восприятию европейской культуры. Это, однако, не меняет того обстоятельства, что в обеих странах переход от литературы средневекового типа к современной совершался путем синтеза традиционных арабских и новых европейских элементов на общей основе формирующейся просветительской идеологии.

Несмотря на несколько разные пути первоначального приобщения к европейской литературной традиции, на известные расхождения в вопросах языка и стиля литературы, на более выраженную в Египте установку на возрождение и сохранение жанров классического периода арабской литературы (VIII—XII вв.), вплоть до начала XX в. арабская литература в Сирии и Египте обладала довольно слабо выраженным «местным колоритом».

Это объясняется характером самой арабской просветительской литературы, видевшей свою миссию в том, чтобы донести до читателя новые идеи (западного происхождения), нравственные максимы, воспитать его на достойных подражания примерах, преимущественно исторических, взятых из прошлого,

очертить перед ним общественные и моральные идеалы, почерпнутые из литературы французского Просвещения. Хотя арабские писатели конца XIX в. были знакомы с произведениями своих западных современников, более притягателен для них был европейский XVIII век — век Разума и Просвещения. В основе образности просветительской литературы лежали каноны, частично унаследованные от средневековой традиции, частично порожденные новым, рационалистическим сознанием. Своих положительных и отрицательных героев арабские просветители конструировали из определенного набора нравственных свойств и качеств. Вся проблематика их творчества, в том числе и социальная — вопросы бедности и богатства, справедливой власти и тирании, воплощалась в отвлеченно-назидательных образах, в схематических, условных сюжетах.

Тогда же, на рубеже веков, египетская художественная литература впервые обнаруживает интерес к действительности в ее непосредственных, конкретных проявлениях как к объекту эстетического освоения. Начало этому положили драматургия и публицистика, которая выполняла тогда многие функции художественной литературы. Еще в 80-е годы Абдаллах ан-Надим публиковал в своей газете «Ат-Танкит ва-т-Такбит» фельетоны, написанные «низким» стилем, с использованием разговорных оборотов, часто содержавшие живые сценки, сатирические зарисовки с натуры. Сатирическую критику действительности представляли собой и пьесы и памфлеты Якуба Санну. Знаменитый «Рассказ Исы ибн Хишама» (1898—1900) Мухаммеда аль-Мувайлихи, написанный в традициях средневековой макамы и жанра *рихля* с использованием рифмованной прозы — *саджа*, примечателен во многих отношениях: и как первое художественное произведение с выраженным египетским колоритом, и как попытка широкой социальной критики, и как пример разрушения традиционного жанра, «взломанного» нетрадиционностью реалистического содержания, и как произведение рубежное, обозначившее нижнюю границу переходного периода к современным литературным формам (появившиеся позже «макамные» циклы Хафеза Ибрагима и Мухаммеда Лутфи аль-Гомаа лишь подтвердили нежизнеспособность жанра). Можно сказать, что сатирическое осмеяние несовершенств окружающей жизни, как своих, исконных, так и благоприобретенных (вследствие контактов с Европой и европейцами), послужило одним из истоков не только реализма, но и самого национального колорита египетской литературы.

Для понимания типологии того поворота, который произошел в египетской литературе в начале XX в., интересно привести высказывания Д. С. Лихачева о соотношении литературы и действительности в древнерусской литературе и в русской литературе XIX в. Древнерусская литература вплоть до конца XVII в. была, по образному выражению Д. С. Лихачева, «церемониальным обряжением достойных того явлений исторической

действительности» [172, с. 150]. В арабской средневековой «высокой» словесности также отбор явлений, достойных стать объектом внимания литературы, сочетался с отбором приличествующих им форм выражения, в которых эти явления запечатлевались. «Открытие действительности» в русской литературе Д. С. Лихачев называет «величайшим открытием возникающего реализма середины XIX века» [172, с. 61].

Эти слова не следует, разумеется, понимать в том смысле, что до середины XIX в. реализма в русской литературе не было. «Открывая действительность» (речь идет о литературно-критических спорах того времени), русская литература, пережившая длительный период перехода к новому времени, уже имела в своем наследии произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Белинского, опыт «натуральной школы», физиологический очерк.

Египетская новая литература, первые произведения которой появились в 30-х годах XIX в., к началу XX в. имела в своем активе опыт перевода научной и художественной литературы с европейских языков, попытки возродить и приспособить к требованиям современности жанры классической средневековой литературы, что привело к отмиранию старых жанровых форм, она миновала наиболее активный период развития художественной словесности просветительского типа и, наконец, пережила бурное развитие публицистики с присущей ей актуальностью общественно-политической тематики. Поэтому «открытие действительности» египетской литературой первой трети XX в. и сопоставимо и несопоставимо с аналогичным явлением в русской литературе середины XIX в.

Л. Я. Гинзбург выделяет два важнейших признака реалистических методов: «неизбирательность, т. е. безграничный (в принципе) охват явлений действительности, и своеобразная реалистическая сублимация, т. е. возможность превращения любых явлений действительности в социально-моральные и эстетические ценности» [116, с. 68]. Это, по мнению Л. Я. Гинзбург, явилось принципиальным открытием европейской литературы XIX в.

Египетскими литераторами тяготение к «не опосредствованному готовыми эстетическими формами» [116, с. 63] контакту с действительностью, к адекватности ее отображения как основная функциональная задача литературы осознается примерно к концу второго десятилетия нашего века.

«Что глаза видят» (1917—1918) — название сборника новелл пионера реалистической прозы Мухаммеда Теймура прямо указывает на объект художественного внимания автора. Можно привести множество высказываний, подтверждающих, что «правдивое» изображение национальной действительности, «национального лица» Египта рассматривалось в этот период литераторами как первоочередная задача. Шауки Дайф так передает слова Таха Хусейна, сказанные им в 1923 г. в споре с рев-

нителем традиционных норм литературы и языка Мустафой Садеком ар-Рафии: «Литература должна свободно и естественно отражать нашу жизнь, и нет вреда в том, что мы позаимствуем у европейцев некоторые их идеи и методы, лишь бы это не нанесло ущерба красоте и прелести арабского языка» [252, с. 190].

В этих словах выдвинута задача литературы и намечены пути ее реализации — выражена готовность пойти на выучку к европейцам (что на практике делалось уже более полувека), чтобы, усвоив их опыт, египетская литература могла выполнять свои познавательную и эстетическую функции.

И высказывания, и сама практика начинающих египетской реалистической прозы говорили скорее о направлении поиска. Задача была осознана (именно потому, что она уже была решена европейской литературой) и сформулирована раньше, нежели литература выработала необходимые для ее решения средства.

«Открытие» литературой действительности в условиях продолжавшегося активного перенесения на египетскую почву европейских жанровых форм определило сферу поисков нового эстетического идеала — ею стала преимущественно литература европейского реализма второй половины XIX — начала XX в. (тогда как раньше объектом эстетического освоения была литература европейского Просвещения, сентиментализма и романтизма). Преимущественно потому, что интерес к наследию европейской литературы XVIII — начала XIX в. еще далеко не был исчерпан.

В то же время египтяне уже начали знакомиться с европейским декадентским и модернистским искусством первой трети XX в. Психологическое состояние египетского литератора, оказавшегося в Париже в конце 20-х годов, живописал Тауфик аль-Хаким: «Не знаю, к счастью или к несчастью, я живу в гуще беспримерного смятения умов, в атмосфере войны в искусстве и литературе, явившейся следствием революции, именуемой „модернизмом“. Я должен был испытать на себе его влияние. Но я приехал с Востока для того, чтобы познакомиться с западной культурой от ее корней. Поэтому я мечусь между „классикой“ и модернизмом и не могу вместе с революционерами кричать „долой старье“, ибо это старье для меня новое. Я и с теми и с другими» [85, с. 27].

Немного позднее аналогичную мысль высказал создатель современного египетского (и арабского вообще) социального романа Нагиб Махфуз (род. в 1911 г.): «Когда я писал роман, я уже знал, что пишу стилем, которому Вирджиния Вулф пропела отходную. И все же я выбрал реализм, поскольку он более всего соответствует египетским условиям и вернее всего отражает действительность» [269, с. 144].

Эти высказывания двух крупнейших современных египетских художников говорят о том, что, во-первых, восприятие ино-

национального опыта совершается в определенной исторической последовательности и, во-вторых, главную роль играют здесь требования действительности, веление времени, на которое отзывается литература. «Открытие» литературой действительности происходило в условиях национального подъема, захватившего все сферы жизни страны и приведшего к национально-буржуазной революции 1919—1923 гг., которая завершилась провозглашением формальной независимости Египта. Первые десятилетия XX в., отмеченные нарастанием революционной ситуации, активной деятельностью политических партий, приобретением широких слоев населения к политической жизни, к движению за национальную независимость, были чрезвычайно плодотворными не только для литературы, но и для всех видов искусства, для всей египетской культуры. В 1908 г. на средства, собранные по подписке, открывается первый в Египте светский университет, вначале именовавшийся Национальным (Джамиа ахлийя). Композитор Сайид Дервиш (1883—1923) своим творчеством закладывает основы египетской национальной музыки, создает жанр массовой патриотической песни, до того в Египте отсутствовавший. Первый выпуск Школы искусств (1908) дает Египту Махмуда Мухтара, талантливого скульптора, автора знаменитого памятника «Пробуждение Египта». Впервые в истории Египта поэтом национального масштаба становится человек, слагающий стихи на разговорном языке, — Байрам ат-Туниси (1899—1961), соперничества которого опасался сам «эмир поэтов» Ахмед Шауки (1870—1932). В литературу входит понятие «народ», политическое определение которому дал «трибун Египта», создатель Национальной партии Мустафа Кямиль (1974—1908) [167, с. 174], и героями литературы становятся представители народа — «маленькие люди», «простые люди»: феллахи, ремесленники, бедные горожане и т. п.

Становление реализма совершалось под лозунгом «обновления» (*таджид*), участники которого получили наименование «обновители» (*муджаддида*). В их число входили Мухаммед Хусейн Хайкал (1888—1956), Аббас аль-Аккад (1889—1964), Ибрагим аль-Мазини (1890—1949), Таха Хусейн (1889—1973), Тауфик аль-Хаким (род. в 1898 г.) и др.

В начале 20-х годов молодые литераторы — братья Мухаммед (1892—1921) и Махмуд (1894—1973) Теймуры, Ахмед Хайри Саид (1894—1962), Махмуд Тахер Лашин (1894—1954), Яхья Хакки (род. в 1905 г.) — образовали первую ассоциацию новеллистов — «новую школу» (*аль-мадраса аль-хадиса*).

Молодые писатели 50-х годов, в число которых входили Абдаррахман аш-Шаркави (род. в 1920 г.), Абдаррахман аль-Хамиси (род. в 1920 г.), Нуаман Ашур (род. в 1922 г.), Юсуф Идрис (род. в 1927 г.), Лутфи аль-Хули (род. в 1930 г.) и др., желая подчеркнуть свое принципиальное отличие от предшественников, называли себя «новыми реалистами» (*аль-ваки' ийун аль-джудуд*).

Наконец, в 60-е годы появляются новелистика «новой волны» и «новый роман».

Таким образом, понятие «обновление» быстро эволюционировало, отражая последовательность смены стадий освоения европейского опыта, с одной стороны, и ускоренные темпы развития самой египетской литературы — с другой.

«Обновителям» принадлежит огромная заслуга в деле создания практически всех современных литературных жанров. Вся первая половина века проходит под знаком энергичного жанрообразования и внутрижанровой диверсификации.

«Обновители» закладывают также основы литературоведения, литературной критики, истории арабо-мусульманской культуры.

Благодаря усилиям писателей «новой школы» формируется новеллистический жанр. Школой для новеллистов служили как классические образцы европейской фабульной новеллы Мери-ме, Мопассана, так и русский — чеховский — рассказ, акцентирующий внимание на психологии, внутреннем мире обыкновенного, рядового человека. Шло освоение основ литературной техники — сюжетосложения, приемов композиции, пейзажа, внешнего портрета, речевой и психологической характеристики персонажей, без чего литература не могла перейти к более сложным повествовательным и изобразительным формам⁵.

Писателями «новой школы» были созданы бытовая и психологическая новелла и различные жанровые модификации, сочетающие бытописание с психологическим анализом.

Наряду с собственно художественной развивались мемуарная проза, эссеистика, очерк, т. е. промежуточные жанры, отличающиеся свободой авторской манеры, неформализованностью приемов.

В 30—40-е годы Али аль-Джарим (1881—1949), Мухаммед Фарид Абу Хадид (1892—1962), Ахмед аль-Бакасир (1910—1969), Мухаммед Санд аль-Арьян, Адель Камиль (род. в 1916 г.), Нагиб Махфуз выступают как создатели жанра египетского исторического романа, усердно разрабатывающие и «фараонскую» и арабо-мусульманскую тематику.

От просветительского исторического романа ливанца Джирджи Зейдана и других авторов египетский исторический роман отличается тем, что утрачивает черты наглядного пособия по истории. Писатели обнаруживают и большую свободу в обращении с историческим материалом, и более развитое историческое мышление: изображая прошлое, они пытаются найти параллели в настоящем, проследить какие-то закономерности исторического развития, что стало возможным благодаря повышению общего уровня исторических знаний, знакомству с европейскими исследованиями по истории древнего Египта, арабов и ислама и развитию на базе европейских научных методов собственной, египетской, историографии⁶. В рамках исторического романа, конкретно в творчестве Нагиба Махфуза,

рождается проблематика современного социального романа, жанровые формы которого складываются также на почве освоения европейской романной традиции.

«Новые реалисты» 50-х годов, продолжая осваивать, как и их предшественники, творческие приемы Чехова-новеллиста и учась искусству социального анализа у Горького, многое черпают и из эстетики современного им итальянского неореализма.

«Новая волна» в египетской прозе 60-х годов, вызванная к жизни сложившейся в стране общественно-исторической ситуацией, уже в значительной мере соотносится со сходными явлениями в западноевропейской литературе тех лет.

На протяжении шести десятилетий XX в. обновление продолжало оставаться главным девизом художественного развития. Каждое молодое поколение прозаиков и поэтов начинало жизнь в литературе с бунта против эстетических норм предшественников. Смена поколений в литературе в условиях ускоренного общественного развития сыграла, несомненно, важную роль, тем более что менялся не только возрастной, но и социальный состав писателей. «Обновители» — если не по рождению, то по достигнутому общественному положению (Таха Хусейн) — принадлежали к просвещенной аристократии и получили современное образование (часто в странах Европы) в период оккупации и протектората. В 40—50-е годы в литературу пришло поколение, учившееся преимущественно в египетских университетах в период формальной независимости и состоявшее в большинстве своем из разночинцев, выходцев из среды мелкого чиновничества и небогатых землевладельцев (их называли «сыновья ома», т. е. сельских старост). Серьезные расхождения во взглядах на общественную роль литературы между литературной молодежью и «обновителями» (которых молодежь уже воспринимала как носителей консервативной, «официальной» идеологии) неоднократно выливались в открытую полемику, особенно обострившуюся после революции 1952 г.

Несмотря на разницу во взглядах и резко споры главной, определяющей чертой литературного развития на протяжении всей первой половины века оставалась преемственность основных эстетических принципов. Провозглашенная «обновителями» установка на реалистическое и «естественное» в формах самой жизни изображение действительности продолжала сохранять свою непреложность и для последующих поколений. Литература была устремлена к постижению новых сфер национальной действительности, быта, истории, новых граней личности, национального характера. И на наш взгляд, А. А. Долинина высказывает в целом справедливое мнение: «В арабской поэзии долгое время еще бушевали романтические страсти, а в прозе уже в конце второго десятилетия XX века провозглашаются реалистические принципы, и ее развитие продолжается в русле критического реализма» [128, с. 21]. Следует, однако, добавить, что в это русло вливалось множество разнообраз-

ных притоков, отчего собственно реалистическая тенденция в нем реализовалась не в виде последовательного ряда произведений, могущих быть названными реалистическими, а скорее как накопление черт, признаков, слагаемых реалистического метода в общем контексте художественной прозы.

Чтобы очертить круг произведений, в которых наиболее активно происходило вызревание реалистического видения действительности, обратимся к наблюдению египетских литературоведов. Абд аль-Мухсин Таха Бадр, предпринявший попытку классифицировать египетский роман с 1870 по 1938 г., выделяет роман «просветительский» (*рива́я та'лимийя*), «развлекательный» (*ривая ат-таслийя*) и «художественный» (*ривая фаннийя*). По приводимой Бадром библиографии (которая может быть дополнена), за этот период в Египте было издано 13 «художественных», 41 «просветительский» и 220 «развлекательных» романов [240, с. 409—421]. Под художественностью Таха Бадр понимает образность авторского мышления, вдохновленного непосредственным жизненным впечатлением, отсутствие прямолинейной назидательности, решение в первую очередь эстетических задач.

Художественный роман Таха Бадр делит на автобиографический, относя к нему произведения, в которых осью повествования служит личность самого автора, хотя повествование необязательно ведется от его лица, и аналитический, т. е. ставящий в центр произведения личность «другого» человека, не автора. Подобная классификация может оказаться продуктивной при выявлении истоков интенсивного и экстенсивного (или центростремительного и центробежного) типов романа. Она позволяет также увидеть, насколько велик был в начальную эпоху становления романа удельный вес автобиографизма как действенного способа познания и самопознания. Но деление романа на автобиографический и аналитический оставляет вне поля зрения некоторые существенные характеристики произведений, поскольку сама по себе автобиографичность еще не определяет взгляда автора на действительность, его творческий метод.

И все же наблюдения Таха Бадр важны тем, что позволяют разграничить художественную прозу, в которой, собственно, и возникли новые импульсы, определявшие движение литературы от просветительства к зрелому реализму, и «развлекательную», которая составляла основную массу литературной продукции, занимая господствующие позиции на книжном рынке.

В средние века наиболее представительным жанром «низовой», народной повествовательной традиции был народный роман — *си́ра* — жизнеописание героя. Еще в начале XX в. сиры продолжали бытовать в устной традиции и наряду со сказками «Тысячи и одной ночи» пользовались огромной популярностью в народной среде. «Серьезными» литераторами сиры не признавались полноценной литературой; как и все народное творчество, они находились вне иерархии литературных жанров.

Пренебрежительное и даже враждебное отношение к сирам, зародившееся еще в средние века, особенно культивировалось аль-азхарскими филологами и объясняется, очевидно, причинами не только эстетическими, но и идеологическими, так как в сирах отражались суфийские и прочие ереси, а также суеверия, отрицаемые ортодоксальным исламом. Египетский исследователь Фарук Хуршид, считающий, что «нельзя понять арабский народ и его характер, не поняв значения сир и их художественной ценности» [289, с. 28], приводит любопытное высказывание средневекового филолога Ибн Касира (ум. в 1363 г.), резко враждебное по отношению к сирам: «Что же до ходящих среди простонародья рассказней вроде „Сират Аби Мухаммад аль-Баттал“, „Сират аль-Амир Абд аль-Ваххаб и кади Укба“, то все это ложь и измышления, сочинения глупые, невежественные и болтовня непристойная. Все это пользуется спросом лишь у невежд и глупцов из числа тех, кто увлекается лживой „Сират Антара аль-Абси“, „Сират аль-Бакри“, „Сират ат-Данаф“ и другими подобными произведениями. А особенно вредна и греховна ложь, содержащаяся в „Сират аль-Бакри“, ибо выдумавший ее принадлежит к разряду людей, о которых пророк, да пребудет с ним мир и молитва, сказал: „Кто возвел на меня ложь преднамеренно, место его — в геенне“» [289, с. 16]⁷.

Фундаментально исследовавший арабский народный роман Н. Ибрагимов отмечает большое влияние фольклора на сюжетную и идеологическую основу «Сират Сайф ибн Зу Язан», «которое зачастую сводит на нет весь „мусульманский“ дух сир» [138, с. 25].

Будучи в основе своей жанром апологетическим по отношению к герою, жизнеописание которого она содержит, сира черпает свою жизненность, как считает Б. Я. Шидфар, из того, что «ее основная идеологическая задача оказывается в литературном плане подчиненной элементу занимательности. Это в полном смысле „массовая литература“, рассчитанная не на „интеллигенцию“ — людей, получивших классическое мусульманское образование, которых шокировали многие черты, присущие этой литературе, — наивность, композиционная рыхлость, „простонародность“ языка, — а на крупнейшее число слушателей из „необразованного народа“» [215, с. 112].

Традиционное пренебрежение к народной литературе сохранялось и в начальный период становления египетской национальной литературы. Характеризуя отношение «обновителей» к народному наследию, Таха Бадр пишет: «Мы располагаем лишь очень немногими свидетельствами их интереса к наследию вроде того, например, что Махмуд Теймур, будучи ребенком, читал „Тысячу и одну ночь“» [240, с. 225]. Мухаммед Хайкал если и признает существование народной литературы, то лишь для того, чтобы указать на содержащиеся в ней «выдумки» и на то, что она представляет собой «эпоху упадка» [240, с. 208]. Наиболее глубокое понимание народной литературы Таха Бадр на-

ходит у Тауфика аль-Хакима, писавшего, что «появление народной литературы есть иногда свидетельство ограниченности или скованности литературы официальной либо крик протеста против чопорности краснобаев». И все же интерес Т. аль-Хакима к народной литературе ограничивается, по словам Бадра, «рамками „Тысячи и одной ночи“, если не рамками ее обрамляющей сказки» [240, с. 209].

«Обновители» искали критерии художественности и образцы для подражания в европейской литературе, и сфера арабского народного творчества не могла их серьезно привлекать. Поэтому, очень много сделав для изучения наследия классической арабской литературы — донсламской поэзии, творчества Абу-ль-Аля аль-Маарри, аль-Мутанабби и др., народному повествовательному наследию они не уделяли внимания. Его собирание и исследование началось лишь в 40-е годы.

В процессе расширения круга людей, умеющих читать и писать, египтяне стали искать замену устному художественному слову (т. е. сирам и другим повествовательным жанрам) в печатном слове. И нашли ее в развлекательном — переводном и местном — романе, который в какой-то мере взял на себя функцию, выполнявшуюся ранее рассказчиками сир. Непременное условие — занимательность — определяет типологическое сходство между народным и развлекательным романом: динамичность фабулы, многообразие (наряду со стереотипностью) сюжетных ходов, обязательность любовной интриги, четкое деление героев на положительных и отрицательных.

Легко заметить, что перечисленные типологические черты свойственны и просветительскому роману. Действительно, на просветительском этапе литература широко пользовалась повествовательными приемами средневековой арабской прозы, в том числе и народного романа. На протяжении какого-то времени развлекательный роман был сюжетно, композиционно и стилистически более близок к народной традиции, нежели «высокая», художественная проза, сознательно культивировавшая принцип обновления, преодоления традиционных схем на пути к правдивому и «естественному» отображению действительности.

К тому же на начальном этапе развлекательная литература не была столь явно идеологизирована, политически и социально нацелена, как в последующие периоды, она руководствовалась прежде всего читательским вкусом, от которого зависел коммерческий успех книги, а читательский вкус был воспитан на устных повествовательных формах, на «низовой», народной традиции. Необходимо заметить вместе с тем, что обновительские тенденции играли решающую роль в развитии и этого вида литературы, которая ориентировалась на соответствующие образцы европейского романа — любовного, приключенческого, детективного, но следовала также и за «идеями времени», выражавшимися «серьезной» литературой. Вот несколько приво-

димых Таха Бадром примеров авторских вариаций (указывавшихся на обложке книги) определений развлекательных романов 20—30-х годов:

«Исторический, египетский, психологический, любовный» («Жизнь красавицы, или Страдания влюбленных» Мухаммеда аль-Гамали, 1922);

«Воспитательный, любовный, исторический, социальный» («Прекрасная торговка» Ахмеда Ханафи, 1922);

«Реалистический, воспитательный, любовный» («Прекрасная армянка» Ахмеда Ханафи, 1925);

«Египетский, любовный, воспитательный, реалистический» («Девлет, или Верность до гроба» Исы Мухаммеда ас-Сибан, [б. г.]) [240, с. 411—421].

Наряду с обязательным определением «любовный», передающим, как видно из названий, основное содержание романов, чаще других встречаются определения «египетский» (или «национальный») и «реалистический», свидетельствующие о том, что развлекательный роман откликается на изменение литературных вкусов и на движение общественной жизни.

После появления в начале 20-х годов переводов на арабский язык «Дамы с камелиями» и «Страданий юного Вертера» в моду вошли непривычные ранее печальные развязки. Как и серьезная литература, развлекательная постепенно становится более реалистичной, герои — иностранцы и аристократы — уступают место египтянам, людям средних социальных слоев, скромного достатка. В 40-е годы в русле многочисленных попыток переписать на современной основе Сиру — «Жизнеописание пророка Мухаммада», создается 20-томная эпопея Абд аль-Хамида Го́да ас-Саххара «Мухаммад и его сподвижники», написанная в стиле приключенческих романов А. Дюма⁸.

Весьма затруднительно провести четкую границу между развлекательной и серьезной литературой. Установка на занимательность и учет читательских вкусов не есть исключительная особенность развлекательного романа. Профессиональный уровень и талант авторов развлекательной литературы нередко позволяют им создавать произведения, имеющие эстетическую ценность (равно как и «высокая» литература не сплошь представлена талантами первой величины). Развлекательная, рассчитанная на массовый вкус литература может играть идеологическую и политическую роль, далеко превосходящую своей действенностью (поскольку она обращена к значительно более широкой читательской аудитории) роль «высокой» литературы.

Различие между двумя типами литературы увеличивается по мере вызревания в ней реализма. «Высокая» литература все более ориентируется на цели познания и объяснения окружающего мира и человека, на постижение глубинных связей между явлениями жизни, а развлекательная создает поверхностную, облегченную картину мира, сохраняя лишь внешний контур

правдоподобия жизненных ситуаций и характеров. Эта разница задач определила пути дальнейшей эволюции двух типов литературы. Развлекательная шла по пути отдаления от народной традиции, ориентируясь главным образом на социальный заказ власть имущих, что усиливало ее консервативную, охранительную идеологическую функцию. Творчество таких писателей, как Абд аль-Хамид Года ас-Саххар (1913—1977), Абд аль-Халим Абдалла (ум. в середине 70-х годов), Юсуф ас-Сибан (1917—1978) и особенно Ихсан Абд аль-Куддус (род. в 1918 г.), которых египетская критика часто именует романтиками, противопоставляя их реалистам Нагибу Махфузу, Абдаррахману аш-Шаркави, Юсуфу Идрису и др., хорошо иллюстрирует общее направление движения литературы развлекательного типа и ее идеологический конформизм, облегчающий ее несвязанность с задачей изучения и адекватного отображения подлинных конфликтов и противоречий жизни.

«Массовая» литература с годами не только не утрачивает своей популярности и значения, но и завоевывает новые рубежи. Распространение грамотности в стране расширяет круг ее читателей, с созданием же современных средств массовой информации дополнением к литературе становятся кинофильмы, радиопостановки, телеспектакли, а в последнее время и кассеты, рассчитанные на широчайший круг потребителей.

«Высокая», художественная литература, идя по пути поисков новых выразительных и стилистических средств, со временем вновь обращается к народной повествовательной традиции, сближается с ней, использует ее многообразные художественные возможности.

Каким же образом происходило становление реализма в «высокой», художественной прозе?

Сайид Хамед ан-Нассаг, исследовавший развитие арабского романа с середины XIX в. до 1939 г., отрицает за египетскими романами этого периода всякое право называться реалистическими (исключение он делает лишь для романа 1934 г. «Ева без Адама» Махмуда Тахера Лашина). Нассаг называет время до 1939 г. в истории египетского романа «этапом индивидуальных попыток», подчеркивая, что ни для одного из писателей роман не был главным, ведущим жанром творчества, оставшись только эпизодом в творческой биографии драматурга, поэта, новеллиста. Он вообще полагает, что большая часть произведений, относимых к этому жанру, не соответствуют требованиям романного жанра и не могут быть к нему причислены [275, с. 143—144].

Не разделяя категоричности выводов С. Х. ан-Нассага, нужно признать, что некоторые основания под ними все-таки имеются. Действительно, роман как жанр реалистической литературы сложился не сразу, в большинстве произведений, принадлежащих перу «обновителей», ощущается известная «недооформленность» романа, или, пользуясь выражением И. Д. Никифоро-

вой, недостаточная напряженность «силового поля между двумя полюсами — человеком и обществом» [181, с. 19]. Не сразу складывалось индивидуальное сознание личности, противопоставляющей свою самоценность миру, обществу, жизненным обстоятельствам. В условиях традиционного общества, сохранения уз религиозного единства, господства просветительской идеологии, обостренного национального сознания личность все еще ощущала себя прочно связанной с привычной социальной средой и укорененной в «своем» мире.

Просветительскому сознанию, «открывшему» действительность, главный недостаток общества виделся в его отсталости, в невежестве подавляющего большинства его членов, в господстве суеверий, затемняющих разум, в распространении таких пороков, как алчность, себялюбие, равнодушие к ближнему, вследствие которого обеспеченные классы не выполняют своего нравственного и религиозного долга по отношению к неимущим. Но все это не казалось слишком драматичным, пока жила вера в могущество просвещения, в действенность целенаправленных усилий по воспитанию в соотечественниках духа высокой нравственности, что должно было поднять моральный уровень всего общества (здесь стоит вспомнить о многолетней деятельности Таха Хусейна на ниве народного образования, о разработанной им программе для средних школ, предусматривавшей в стране, где уровень неграмотности превышал 90%, преподавание древнегреческого и латинского языков).

Вообще 20-е годы, время «зрелого» просветительства, общественного подъема, вызванного революцией 1919 г., распространения светской рационалистической мысли, идеи египетской нации, объединяющей мусульман и христиан, богаты произведениями преимущественно в новеллистическом жанре, в которых преобладает реалистическое отображение жизни. С начала 30-х годов, когда постепенно иссякают стимулирующие идеологические потенции революции 1919 г., и в прозе и в драматургии возрождается в какой-то мере романтическое мироощущение. Не развившееся в свое время до такой степени, чтобы дать жизнь целому литературному направлению, оно находит выход в том, что Д. Дюришин назвал «рудиментарными импульсами» романтизма. Это и высокий романтический пафос «Возвращения духа» (1933) Тауфика аль-Хакима, питаемый идеями величия прошлого египетского народа и борьбы во имя прекрасного будущего. И сниженный, несущий в себе приметы декаданса романтизм «Писателя Ибрагима» (1931) Ибрагима аль-Мазини, вдохновлявшегося «Саниным» М. П. Арцыбашева и вольно или невольно придавшего своему герою черты крайнего индивидуализма и эгоцентризма.

Удивительным образом соединяются реалистическое бытописание и романтическое мироощущение, просветительская идеология и ликующее молодое национальное чувство в «Возвращении духа», одном из самых выдающихся произведений совре-

менной египетской прозы, сыгравшем исключительную роль в формировании ее традиций. Бытовизм образов, юмористическое подтрунивание автора над мелкими слабостями и неудачами героев, комедийность многих сцен и диалогов, ведущихся к тому же на разговорном языке, собственно, весь событийный ряд романа говорят, казалось бы, в пользу его реалистической природы. Но его образность насквозь аллегорична, и событийный ряд имеет подтекстом романтическую идею Т. аль-Хакима, придающую произведению особый смысл.

Изображенная в романе каирская семья — не просто семья, она олицетворяет собой народ Египта, молодую нацию, пробуждающуюся к новой жизни, как Осирис — вечно возрождающийся бог древнего Египта. Все члены народа-нации — братья и сестры. И автобиографический герой романа, подросток Мухсин, с восторгом ощущает себя частицей этой древней и юной семьи. Вся история Египта видится писателю продолжением и сохранением его древней сути, того, что составляет «память сердца» египетских феллахов. «Тот, кто утверждает, что „Умма“ мертва уже в течение долгих веков, не видит ее великого сердца, устремленного к небесам среди песков Гизы. Египет создал свое сердце своими руками, чтобы жить вечно» [86, с. 226].

Подобно тому как древние египтяне поклонялись кумиру (богу, фараону), возводя в его честь великие пирамиды, так и Мухсин и другие члены семьи-нации готовы всем пожертвовать во имя кумира-родины и кумира-вождя (имеется в виду Саад Заглул), призванного объединить вокруг себя народ и повести его в светлое будущее. Будущее же страны связано, в представлении писателя, с развитием промышленности, предпринимательства, частной инициативы. Поэтому героиня романа, юная Сания, олицетворяющая молодой Египет (она тоже кумир трех братьев и их племянника Мухсина), усиленно побуждает своего жениха, молодого фабриканта Мустафу, не проводить время праздно в кафе под ее окнами, а заняться своей фабрикой, служить тем самым обществу и стране.

Обращением к мифу об Осирисе, наследия языческой античности Египта, в целях образного выражения идеи национального возрождения подчеркивалось не столько противопоставление египетского национализма панарабизму, сколько высвобождение сознания из-под власти панисламистской идеи религиозной общности мусульман и утверждение светского понимания национального единства народа Египта, вобравшего в себя и переплавившего за свою долгую историю многие этнические элементы.

Удар по рационалистической ясности сознания и историческому оптимизму «обновителей» был нанесен, по-видимому, не столько знакомством с Европой и последующим разочарованием в европейских порядках и образе жизни, сколько их столкновением с реальной действительностью Египта после возвращения из Европы на родину. «Возвращение духа», опубликован-

ное в 1933 г., было написано в 1927 г. в Париже, и к нему с полным основанием могут быть отнесены слова египетского исследователя, сказанные о «Зейнаб» Мухаммеда Хайкала, что роман этот — «плод тоски по родине и восхищения французской литературой» [250, с. 14]. В том же, 1933 г. вышла в свет и пьеса Тауфика аль-Хакима «Спящие в пещере», написанная им вскоре по возвращении в Египет. Часто ее рассматривают как отвлеченно-философское произведение, трактующее проблему Времени. Сюжетом служит переработанная кораническая легенда об отроках, проспавших в пещере триста лет. Выйдя из пещеры, герои аль-Хакима убеждаются, что они совершенно чужие в незнакомом, ушедшем далеко вперед мире, с которым у них порваны всякие связи, и возвращаются назад, в пещеру. Жанр и стиль пьесы навеяны скорее всего символическими драмами Метерлинка. И. Ю. Крачковский, отметивший противоположность стилей «Возвращения духа» и «Спящих в пещере», писал, что «пьеса проникнута тонами символизма и даже импрессионизма. Арабского в ней только язык, очень изящный, но весь звучащий в каких-то полутонах» [157, с. 344].

Если увидеть в пьесе не абстрактно-философское произведение, а выражение непосредственного чувства, испытанного художником, взглянувшим на свою родину после пребывания в Европе новым взглядом, то нетрудно убедиться, что проблема Времени — распада связей между человеком из далекого прошлого и ушедшей вперед жизнью — осмысливается в ней как трагедия Египта, трагедия египетского интеллигента, оказывающегося перед фатальной неизбежностью возвращения в «родную пещеру».

В автобиографической книге Тауфика аль-Хакима «Цвет жизни» (1943) приводится его письмо другу, французскому Андре, которое подтверждает возможность именно такого истолкования пьесы: «Внешне я живу, как живут все люди в этой стране, Египте. Но в душе сохраняю своих богов, убеждения и идеалы. Источник всех моих мучений — противоречие между жизнью внешней и внутренней. О, тебе не понять мук того, кто живет не в своем веке, ведь ты — европеец, живущий в Европе» [85, с. 129—230].

Историческая разница уровней культур воспринимается Тауфиком аль-Хакимом как гигантский, непреодолимый временной разрыв. В этом, очевидно, и заключаются психологические истоки той «смятенности» писателя, которую отмечают обычно все пишущие о нем египетские авторы, смятенности, проявляющейся в настойчивом желании противопоставить рационализму, олицетворением которого представляется ему Запад, духовность, воплощенную в Востоке. Иррациональная духовность, религия сердца — единственный возможный путь к познанию истины, не постигаемой до конца разумом, — вот психологическое прибежище Тауфика аль-Хакима и основа его философии «равновесия» (*таадулия*)⁹. Осознание непримиримости европейских обществ

венных и нравственных ценностей к египетской действительности (как и известное разочарование в самих этих ценностях) делало поиски прибежища необходимостью.

Если не смятенность, то, во всяком случае, острое чувство раздвоенности, конфликтность сознания отражаются во многих произведениях 30—40-х годов писателей из поколения «обновителей». «Птичка с Востока» (1938) Тауфика аль-Хакима, «Литератор» (1934) Таха Хусейна, «Светильник Умм Хашим» (1944) Яхья Хакки, посвященные теме Востока и Запада, повествуют о приобщении героя, молодого египтянина, выросшего в традиционной среде, к нормам европейского общежития, к новым знаниям, идущим вразрез с усвоенным с детства религиозным мировосприятием. Для каждого из героев это становится громадным психологическим потрясением. Герой Таха Хусейна, например, очутившись в Европе, «чувствовал себя так, как если бы после долгого пребывания в спертой атмосфере внутренних помещений великой пирамиды оказался вдруг на чистом, свежем воздухе» [79, с. 88].

Но с не меньшей, если не с большей психологической ломкой сопряжено возвращение назад, на родину, в круг родных и близких, с которыми утрачено взаимопонимание, к прежнему образу жизни, регламентированному традициями, лишившимся для героя былого смысла. Возвращение неизбежно, ни один из героев не ставит под сомнение его необходимость, но это — возвращение с раздвоенной душой (не символ ли подобно-го раздвоения наличие в «Литераторе» Таха Хусейна двух героев, один из которых умирает в Париже?). Для героев Тауфика аль-Хакима это возвращение на несколько веков назад; для героя Яхья Хакки — возвращение к своему невежественному, суеверному, несчастному и нуждающемуся в помощи народу и в то же время отказ от себя, от своей личности, от подлинной науки.

В произведениях, посвященных проблеме взаимоотношений между Востоком и Западом, конфликт внутреннего раздвоения личности разрешается тем, что герой сознает подчиненность своего частного существования высшей и общей ценности существования национального, сколь бы архаичны и тягостны ни были его условия. Апология духовности Востока, утверждение иррациональной природы единства нации, обращение к истории ислама в поисках человеческого и общественного идеала — все это напоминает попытки компенсировать моральный ущерб, причиненный отказом от Европы с ее рационализмом, индивидуализмом, классовой борьбой и властью капитала, а также с ее общественными свободами, моральной и религиозной терпимостью, сокровищами ее культуры и искусства.

Взаимоотношения Востока и Запада, раздвоение арабского интеллигента между двумя резко отграниченными культурными сферами, мучительные поиски возможных путей синтеза, духовной цельности — эти проблемы возникают рано или поздно

и в других арабских литературах. В один типологический ряд с перечисленными книгами египетских «обновителей» выстраиваются «Латинский квартал» (1954) ливанского романиста Сухейля Идриса, «Сезон паломничества на Север» (1966) суданца ат-Тайиба Салеха и другие произведения писателей из разных арабских стран. Особой, трагической остроты проблема разорванности, рубежности сознания достигает в творчестве франкоязычных писателей стран Магриба, где глубина проникновения гуманистических ценностей французской культуры в сознание интеллигенции была равновелика накалу борьбы против французского колониального присутствия [185; 186].

Сложность отношений с Европой, отстаивание своей национальной самобытности, стремление к самоутверждению и сознание зависимости от европейской мысли толкали на поиски духовных, гуманистических ценностей в собственном наследии, в исламе, с одной стороны, и на усиленное изучение конкретной национальной действительности, постижение причин отсталости египетской общественной жизни — с другой. Этим определялось своеобразие вызревания жанровых форм романа и развития реализма в египетской прозе — процессов, тесно связанных между собой.

После относительно активного проникновения в общественную и научную мысль светских рационалистических идей, что было связано с общей идеологической атмосферой накануне и после национально-буржуазной революции 1919 г. (распространение просветительских взглядов, носителем которых была прежде всего европейски образованная аристократия, и идей национальной независимости и национального единства, обеспечивших революции широкую массовую базу), к середине 30-х годов наметился перелом в общественном сознании, выразившийся в заметной его исламизации и в росте внимания к конкретным проблемам социальной жизни Египта ¹⁰.

Именно в это время ведущие писатели из поколения «обновителей» обращаются один за другим к материалу Сиры («Жизнеописание пророка Мухаммада»), создавая ее прозаические и драматургическую (Тауфик аль-Хаким) версии ¹¹.

Традиция написаний Сиры берет начало в VIII в. Но осмысление личности и деятельности пророка с позиций европейской науки и философии стало возможным лишь после того, как Мухаммед Абдо впервые подошел к пророкам с «человеческой» меркой, представив их избранныками Аллаха, посредниками между миром реальным и миром трансцендентным, но посредниками из среды самих людей, личностями, обладающими уникальными свойствами души и совершенным интеллектом. Данный реформаторской мыслью толчок к рационалистическому пониманию положений исламской доктрины, отказ от категории чудесного, сверхъестественного получил в сочинениях «обновителей» дальнейшее развитие в виде диверсификации историко-философских слагаемых образа Мухаммада.

Характерна при этом избирательность подхода к философским концепциям, которые кладутся каждым из авторов в основу создаваемого им образа пророка. Мухаммед Хайкал («Жизнь Мухаммада», 1935) осмысливает личность основоположника ислама в духе руссоистского учения о естественном человеке, той же мировоззренческой концепции, которая определила образный строй его романа «Зейнаб» (1911); Аббас аль-Аккад, изображая Мухаммада и его ближайших сподвижников (серия «Гении ислама», 30-е годы), опирается на учение Ницше о сверхчеловеке, на философию «героической личности» Томаса Карлейля, а также на социологически толкуемую теорию естественного отбора; Таха Хусейн, рационалист-картезианец, пытается в ряде историко-культурных работ, а также в трехтомном, основанном на беллетризованной обработке хадисов жизнеописании Мухаммада «На полях Сиры» (1933—1939) обосновать возникновение ислама как общественно-историческое явление, как результат взаимодействия и синтеза различных культур Ближнего Востока и Средиземноморья той эпохи.

Независимо от того, какое европейское философское учение избирается в качестве методологического руководства, Мухаммад предстает в этих сочинениях как личность идеальная, как человек, живший и действовавший в гармоническом согласии с законами природы, как гений, посланный небесами для спасения страдающего человечества, как социальный реформатор, ставивший перед собой гуманные цели учреждения справедливости.

Вряд ли можно рассматривать как случайность или только как следствие изменения внутриполитической обстановки то обстоятельство, что писатели, заложившие основы национальной египетской литературы, выступавшие в начале своей творческой деятельности сторонниками светской культуры, в 30-е годы дружно обратились к изучению ислама. И. Ю. Крачковский оценивает это явление как попытку «найти новые, помимо традиционного изучения *сiры* и *хадiсов*, формы поддержания исламской идеологии» [157, с. 347].

Разумеется, изменения в общественном климате сыграли свою роль, как сказала и реальная сила клерикальных кругов, поддерживавшихся официальными властями. Дали себя знать общий низкий уровень массового сознания и боязнь оторваться от окружения, слишком забежав вперед. Но следует признать и справедливость точки зрения Луиса Авада, считающего, что «Хайкал, Аккад и Таха Хусейн противостояли угрозе возрождения средневековой теократии и пытались, сознательно или бессознательно, переписать историю ислама на научной основе, придав ей современный характер, акцентируя внимание на исторических и психологических моментах в противовес метафизическим» [221, с. 162].

Предпринятая в созданных в 30—40-е годы, в той или иной степени беллетризованных переработках Сиры ревизия тра-

диционного мусульманского идеала личности имела громадное значение и для эволюции личности героя художественной литературы, и для этической оценки его индивидуального и общественного поведения.

* * *

С конца 30-х годов намечается новый этап в развитии египетской прозы. Качественную разницу между литературой до второй мировой войны и после нее сознают и отмечают те египетские исследователи, которые пытаются установить периодизацию литературного процесса. Абд аль-Мухсин Таха Бадр, заканчивающий свое исследование египетского романа 1938 годом, говорит о «принципиально новых чертах», приобретенных литературой в период второй мировой войны и после ее окончания. Не давая характеристики этим новым чертам, он связывает их появление с приходом в литературу нового поколения писателей. Сайид Хамед ан-Нассаг предлагает именовать время с начала второй мировой войны и до революции 1952 г. «этапом перемен и открытий». Именно в этот период, как он считает, существенно изменилось отношение к роману, который стал рассматриваться как самостоятельный, отличный от повести жанр.

Социальные корни появления настоящего романного героя, «частного» человека, изображенного в его непрерывном становлении и во взаимодействии с окружающим миром, обществом, следует искать в той активной роли, которую начинают играть так называемые «средние слои» — мелкая египетская буржуазия, не удовлетворенная результатами революции 1919 г., приведшей к тому, что все ключевые позиции в экономике страны заняла крупная земельная аристократия и компрадорская буржуазия. В среде мелкой буржуазии, ощущающей себя «обделенной», зреют антифеодальные и антимонархические настроения. Именно мелкий буржуа, человек, получивший образование, умный, деятельный, чувствующий себя вправе претендовать на более высокое положение в обществе, но живущий в унижительной бедности, вынужденный, если он хочет пробить себе путь наверх, пресмыкаться перед титулованными аристократами, т. е. своего рода египетский Растиньяк, стал первым героем реалистического социального романа («каирский» цикл Махфуза).

Просветительское сознание, видевшее свою историческую задачу в том, чтобы обновить традиционный уклад общественной жизни, приведя его в соответствие с идеализированными европейскими образцами, быстро отступает перед ростом классового сознания. Литераторы начинают задумываться над самими основами общественного устройства.

Проблематика современного социального романа входила в египетскую прозу через исторический роман. Она возникает уже в первых книгах фактического создателя романного жан-

ра Нагиба Махфуза. В его «фараонском» цикле («Игра судеб», 1939; «Радобис», 1940; «Фивы борются», 1944) присутствует зерно мысли, которая впоследствии, в 50—60-х годах, прорастет сложной общественно-философской проблематикой. Сквозная тема всех трех романов, подсказанная общественной ситуацией первых лет правления короля Фарука, — взаимоотношения государя и народа. Нагиб Махфуз ставит вопрос: кто для кого — народ для государя или государь для народа? В его глазах государь и народ равноценны и неразделимы, как голова и сердце, как душа и тело. Народ строит для фараона великую пирамиду, фараон делает народу ответный дар — пищу, книгу, которая должна стать великим наследием египетского народа и служить успокоению души и здоровью тела («Игра судеб»). Если фараон забывает о народе, пренебрегает его интересами, народ судит фараона («Радобис»). Фараон опирается на народ в борьбе с иноземными завоевателями и освобождает Египет («Фивы борются»). Общественный идеал Махфуза тех лет воплощен в образе Ахмаса, фараона-патриота, изгоняющего из страны гиксосов, ставящего общественное благо выше личных интересов, заботящегося о подданных и видящего свою опору в народе.

Этот идеал существенно разнится от образа правителя-кумира, вокруг которого объединяется народ, принося все личное в жертву идеальной цели, от образа, воплощенного в «Возвращении духа» Тауфика аль-Хакима. Столь же велики различия между «фараонскими» романами Т. аль-Хакима и Махфуза и в стилистике романного повествования. Воспитанный на французской литературе, Т. аль-Хаким пользуется средствами поэтики европейского реалистического романа. Нагиб Махфуз обрабатывает материал преданий и подлинных, зафиксированных в исторических источниках событий из эпохи древнего Египта в стиле арабской средневековой повествовательной традиции. В частности, идеализированный образ мудрого, народолюбивого фараона Хуфу типологически восходит к образам халифов из сказок «Тысячи и одной ночи», военачальник фараона Дадаф обладает всеми приметами традиционного *фарис аль-фурсан* («рыцаря рыцарей») арабских народных романов, непобедимого и всех превзошедшего доблестью героя. В аналогичной стилистической манере выдержано повествование во всех трех романах. «Готовые словесные формулы и выражения черпаются в первую очередь из Корана, затем из классической поэзии и народных романов» [240, с. 187].

Домахфузовская египетская «высокая» проза (в отличие от «массовой» литературы), вырабатывая новую систему изобразительных и стилистических средств, использовала преимущественно опыт европейской литературы, а из арабской средневековой традиции продолжала сохранять стилистические и поэтические средства классической поэзии и прозы (цитаты из Корана, хадисов, риторические фигуры, развернутые сравнения, ит-

ра слов, созвучий), почти не обращаясь к традиции «низовой», народной литературы. В отдельных рассказах Махмуда Теймура, в эссе Таха Хусейна, в пьесах Тауфика аль-Хакима использованы мотивы и образы (но не стиль) обрамляющей сказки «Тысячи и одной ночи» и очень незначительно других сказок свода.

Махфуз первым вводит в египетскую литературу представление о народе как о социальном организме (у Тауфика аль-Хакима понятие «народ» было, по существу, тождественно понятию «нация») и по-новому оценивает роль народа в движении истории [108, с. 16]. Выражая идеи своего времени в формах народного, массового сознания, Махфуз открывает «низовой», народной повествовательной традиции доступ в «высокую» литературу.

Созданный Махфузом во второй половине 40-х годов уже на материале современной жизни «каирский» цикл состоит из романов нового, социально-бытового типа. Роман тяготеет ко все большему временному и пространственному охвату действительности, к полифонии, к эпике. Мерой романа, стержнем его композиции становится не одна биография или автобиография, а система биографий, прослеживаемых романистом в их диалектических связях с общественными процессами и событиями истории. Заметно меняется функция автобиографического начала, сыгравшего значительную роль в ранний период становления романа.

Автобиографический герой либо оттесняется на периферию повествования, либо вообще исчезает из романа. Личный жизненный опыт автора объективируется в романе, становясь частью опыта общественного.

Для романа конца 40—50-х годов вообще характерен отказ от принципа главного героя. Авторское внимание рассредоточивается между несколькими центральными действующими лицами.

Это тяготение не только к многофигурной, многоплановой композиции, но и к равноголосию персонажей, озабоченность не личностью и судьбой одного-двух героев, а судьбами целого общественного слоя, класса (мелкая городская буржуазия у Нагиба Махфуза, крестьянство у Абдаррахмана аш-Шаркави и Юсуфа Идриса) говорят о новом уровне художественного исследования действительности, общественных связей и противоречий.

Говоря о рождении социального романа из романа исторического, важно отметить, что социальная тема — тема социальной справедливости — первоначально возникает не в творчестве нового поколения писателей, а в произведениях тех же «обновителей» — в повести «Записки провинциального следователя» (1939) Тауфика аль-Хакима и в рассказах цикла «Мученики земли» Таха Хусейна, написанных в годы второй мировой войны, но запрещенных к опубликованию цензурой. Именно в

этих книгах обнаруживает себя новый, несвойственный прежде литературе подход к действительности, привычные образы нищеты, бедности, невежества осмысляются уже не сквозь призму просветительской идеологии, а под углом зрения социальной справедливости. От критики общественных недостатков с позиций нравственности, т. е. отнесения их за счет пороков и недобропорядочности членов общества, плохого воспитания, непросвещенности, общего культурного отставания Египта от Европы или, наоборот, восприятия египтянами отрицательных сторон европейского образа жизни, литература переходит к критике самих общественных структур. Тауфик аль-Хаким, который в «Возвращении духа» воспел единство египетской нации и «мудрость сердца» египетского феллаха, позволяющего своему ребенку сосать молоко из коровьего вымени вместе с теленком, в «Записках» не только полностью изменил свой взгляд на крестьянство, но и увидел непреодолимую пропасть, разделяющую общественные классы, и бессмысленность скопированной с французской системы судопроизводства и самих законов, регулирующих правовое положение феллаха.

Таха Хусейн в «Мучениках земли» не только повествует о горьких судьбах тех, «кто выращивает хлеб для всех, а сам часто не имеет куска хлеба», но и циклизует свои рассказы, тяготея к созданию обобщенного образа деревни. Возникает новая для египетской литературы жанровая форма цикла рассказов, объединенных внутренними связями, форма, близкая тургеневским «Запискам охотника».

На сходство «Мучеников земли» с «Записками охотника» указал Шукри Айад, имея в виду, правда, не жанровую форму, а революционизирующее значение, которое оба произведения имели: одно — для русской, другое — для египетской прозы [222, с. 138]. Неизвестно, был ли Таха Хусейн знаком с книгой Тургенева, но внутреннее сродство здесь несомненно. Оно заключено не только в единстве сквозной темы и в фигуре рассказчика, непосредственно общающегося с читателем, но и в той «монументальной значительности», которую и Тургенев [144, с. 123], и Таха Хусейн придают своим героям, открывая в несчастных и угнетенных людях высокий настрой души и благородство чувств.

Любопытно, что в конце 50-х годов критик Фуад Даввара оценил «Мучеников земли» как «произведение слабое, приобретенное в силу обстоятельств славу большую, чем та, которой оно заслуживает». Слабость критик усматривает и в избранной автором форме беседы с читателем, и в прямой дидактичности, и в «пассивности» героев. Но при этом Ф. Даввара пользуется ценностными критериями совершенно иного периода литературного развития: мерилом активности ему служат герои М. Горького и К. Симонова. И тут же Ф. Даввара, как и Шукри Айад, признает, что не знает «практически ни одного серьезного молодого писателя, который сумел бы — как художник и как че-

ловец — избежать влияния Таха Хусейна, мыслителя, критика и историка литературы» [249, с. 15].

Критика социальных основ, прозвучавшая в сочинениях «обновителей», стала доминирующей чертой египетской прозы 40-х и особенно 50-х годов. Герои романов и рассказов вбирают в себя типические черты определенного социального слоя, целого класса, его характер и нравственные представления оказываются социально детерминированными, в судьбе его преломляются исторические и социальные противоречия общества. Чтобы подняться на этот уровень, египетской литературе пришлось освоить опыт европейского романтизма, натурализма, критического реализма и частично опыт советской литературы. Продолжая реализовать познавательную функцию литературы, египетские писатели все более углублялись в психологию и общественную сущность человека. Эволюция представлений о личности особенно хорошо видна на примере постепенной трансформации одного из главных героев египетской прозы — феллаха. «Естественный человек», стремящийся жить в гармонии с законами природы, в «Зейнаб» М. Х. Хайкала и в рассказе «Шейх Гомаа» (1926) Махмуда Теймура; мудрое сердцем дитя природы, носитель вечных национальных духовных ценностей в «Возвращении духа» Тауфика аль-Хакима; темное, пассивное и загадочное существо у того же Т. аль-Хакима в «Записках провинциального следователя»; задавленный нуждой и гнетом, но благородный в своих чувствах «мученик земли» у Таха Хусейна; личность, осознающая свои социальные права, в романе Абдаррахмана аш-Шаркави «Земля» (1954); наконец, человек, которому не чуждо ничто человеческое, но в котором преобладает доброе и светлое гуманистическое начало, в творчестве Юсуфа Идриса 50-х годов — в этой эволюции образа феллаха отражается общая эволюция философских и общественных представлений о личности.

Аналогичную эволюцию претерпел и образ всего общества. Литература обнаруживала все новые, не лежащие на поверхности причинно-следственные связи между индивидуумами, общественными прослойками, классами, и это вело к вскрытию самого механизма действия общественной системы, к уяснению существующего миропорядка и как следствие к постановке вопроса о том, насколько он справедлив и разумен.

Накануне революции 1952 г. достаточно широкие слои египетской разночинной интеллигенции и мелкой буржуазии «уже приобщились к идеям радикализма в различных его вариантах — от республиканских до облегченных социалистических, или контролируемого либерализма» [221, с. 165].

Многие из писателей, примыкавших в 50-е годы к новеллистической школе «новых реалистов», участвовали в студенческом и рабочем движении послевоенных лет, были знакомы с марксизмом и все, безусловно, испытали на себе влияние социалистических идей и литературных вкусов известного египет-

ского просветителя Саламы Мусы (1887—1958), который призывал создать литературу для народа, а в вышедшей в 1956 г. книге «Литература для народа» [270] фактически отождествлял реализм в литературе с социализмом в политике.

В первые послереволюционные годы вера в потенциальные силы народа, в союз народа и передовой интеллигенции, как и оптимистический взгляд в будущее, была органична для сознания молодого поколения писателей.

Художественные вкусы «новых реалистов» формировались преимущественно на европейской литературе, в частности на русской и советской прозе и на итальянском неореализме. Их концепция литературного героя вобрала как черты героикоромантических образов раннего Горького, так и чеховский психологически разработанный образ «обыкновенного человека». Резко полемизируя с «обновителями» (А. М. Аккад, Таха Хусейн, Т. аль-Хаким, Махмуд Теймур), молодые прозаики обвиняли «стариков» в недооценке идейного содержания и общественной роли литературы. Но фактически они опирались на традиции «обновителей» и продолжали их. Социальный психологизм, например столь присущий творчеству Юсуфа Идриса, явился синтезом пронизанного юмором искусства бытописания Яхья Хакки и психологического портретирования Махмуда Теймура. А вера в активную общественно-преобразующую роль литературы, стремление донести до широкого читателя новые общественные идеи возродили у части «новых реалистов» дидактическую интонацию раннепросветительской литературы.

Демократическая критика 50-х годов, идейные вожди «новых реалистов» Махмуд Амин аль-Алим и Абд аль-Азым Анис призывали писателей «связать живой связью литературу и общество, превратить литературу в правдивое отражение жизни общества со всеми его тревогами, надеждами и устремленностью в будущее» [225, с. 27]. Сравнивая этот призыв со сказанными в 1923 г. словами Таха Хусейна о том, что «литература должна свободно и естественно отражать нашу жизнь», мы найдем в нем то же понимание познавательной и эстетической функции искусства, но со значительно бóльшим упором на его общественную роль (этот момент и вызывал основные разногласия между «стариками» и «молодыми»).

Ориентируясь на демократического читателя, «новые реалисты» расширили сферу использования разговорного языка в художественной прозе. Они не только передают на разговорном языке прямую речь персонажей, но и вводят разговорные слова и обороты в авторский текст, иногда беря их в кавычки, а иногда «переводя» на литературный язык.

Своих высот египетская проза 50-х годов достигла на пути критического осмысления дореволюционной действительности, и большинство произведений крупных повествовательных форм, созданных в этот период, ретроспективны. Новеллистика и драматургия более непосредственно откликаются на события, их со-

держание актуализуется, многие авторы спешат увидеть признаки благотворных перемен, принесенных революцией.

Продолжается освоение жанровых форм европейской прозы. Многие египетские романы 50-х годов, безусловно, имеют свои аналоги — образные, композиционные — в европейском романе. В мировоззренческой сфере на этом этапе развития литературных контактов взаимодействие приобретает характер контаминации обширного круга европейских философских, общественных и естественнонаучных концепций, с помощью которых египетские авторы пытаются формулировать, осмыслить и анализировать собственные национальные и социальные проблемы.

Трилогия «Бейн аль-Касрейн» (1956) Нагиба Махфуза, наиболее значительное произведение египетской прозы тех лет, в жанровом отношении родственна, например, семейной эпопее, представленной в европейской литературе «Сагой о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброками» Томаса Манна и другими известными произведениями. В мировоззренческой же позиции Махфуза исследователи обнаруживают следы восприятия многих философских и естественнонаучных идей — концепции Бергсона (через Марселя Пруста), эволюционной теории Дарвина, а также социалистических идей, в той форме, в которой пропагандировал их Салама Муса, стоявший на позициях английских фабианцев [302, с. 280—291]. В судьбах многочисленных героев трилогии запечатлены движение египетского общества на протяжении четверти века (с 1917 по 1944 г.), противоречия и конфликты, порожденные историческим отставанием Востока от Запада, и стремление ликвидировать этот разрыв, осознаваемый как огромная временная пропасть; отражены различные этапы борьбы за независимость и споры о ее путях и формах; смена поколений и разница во взглядах отцов и детей; положение женщины; конфликт между религией и наукой в сознании египетского интеллигента, дуализм этого сознания и многое другое. Египетское общество предстает в романе как общество классовое. Но — существенный момент — и у Нагиба Махфуза, и у многих других прозаиков 50-х годов, в том числе и таких, кто более целенаправленно ориентировался на освоение социалистических идей (как Абдаррахман аш-Шаркави), доминантой оценки общественного и частного поведения личности остаются в большинстве случаев этические воззрения ислама [210].

Роман А. аш-Шаркави «Земля», события в котором происходят в 30-е годы, причислялся некоторыми египетскими критиками к литературе социалистического реализма. Недавние, построенные на сопоставительном анализе текстов исследования египетских же авторов показали, что основные сюжетные коллизии и типы персонажей Шаркави перенес в свой роман из «Фонтамары» (1930) Иньяцио Силоне [268, с. 240—254]. И в итальянском и в египетском романах резкость изображения

классовых антагонизмов в деревне сочетается с некоторым «завышением скорости» становления активного общественного сознания у крестьян. Но как бы то ни было, роман «Земля» написан с подлинным знанием египетской деревни, и его художественная ценность состоит не в том, что автор время от времени заставляет своих неграмотных героев высказывать его собственные воззрения по различным общественным и политическим вопросам, а в том, что, за исключением случаев, когда они декларируют авторские мысли, герои живут по законам действительности, сообразно специфике их сознания и индивидуального характера. Образная система романа не повторяет итальянскую модель, а творчески преобразует ее в соответствии с реальными условиями египетской деревни.

В наиболее художественно зрелом и самобытном произведении египетской реалистической прозы этого периода — в повести Юсуфа Идриса «Грех» (1958) — бытовая драма развернута в масштабную и целостную картину предреволюционной египетской деревни, жесткой иерархии ее социального уклада, острых, хотя и скрытых от глаз постороннего наблюдателя антагонизмов, освященных традицией антигуманных норм морали. Свобода от власти этических установлений ислама, отличающая Идриса от большинства прозаиков-реалистов 50-х годов, позволяет ему вскрыть относительность и условность понятий нравственного и безнравственного, бытующих в египетском обществе, обнажить противоречие между многими общепринятыми моральными нормами и истинной гуманистической нравственностью, основанной на уважении к человеческой личности, прийти объективно к выводу о социальной природе морали.

Критический взгляд в недавнее прошлое, которое еще продолжается в настоящем, сочетается с исторической «открытостью» произведений реалистической прозы. Завершение сюжета не исчерпывает содержания, не свидетельствует о разрешенности (или, наоборот, неразрешимости) конфликта, ибо даже трагическая концовка в них освещается надеждой, более того, уверенностью в том, что будущее непременно принесет с собой решение.

Таким образом, на протяжении первых пяти десятилетий XX в. в египетской литературе происходило интенсивное становление новой литературной системы. Складывались и диверсифицировались новые прозаические жанры — рассказ, роман, очерк, эссе, мемуары. Выделилась в самостоятельный род литературной деятельности критика. Мухаммед Мандур (1907—1965) сыграл в этой области роль, которая может быть приравнена к роли Белинского в России. Формировались новая образность, новые стилистические нормы, развивался, взаимодействуя с египетским разговорным языком, литературный язык художественной прозы.

Осознанная установка на восприятие социальной действительности как объекта эстетического освоения стимулировала развитие реализма в литературе и одновременно усиление в ней черт национального своеобразия — обращение к египетской истории, актуальной египетской проблематике, попытки создания египетского национального характера.

Шло активное перенесение в египетскую литературу художественного опыта европейской реалистической литературы XIX—XX столетий, и все это в рамках широкого развития идеологических контактов с Западом и освоения достижений его общественно-философской и естественнонаучной мысли.

В целом развитие литературы в этот период шло путем отдаления, отхождения от традиций арабо-мусульманской литературы, сохранявшихся вплоть до начала XX в. Но полностью традиционные элементы в литературе не вытеснялись, европейская общественная мысль и художественный опыт европейской литературы неизменно пропускались сквозь фильтр собственных национальных условий, а также модернизированного исламского мировоззрения. Положение ислама в качестве официальной государственной идеологической доктрины препятствовало полной секуляризации общественной мысли. Задача адекватного отображения мира и человека реализовалась через сложное взаимодействие объективно научного (на европейской основе) знания, метафизических представлений о мире, индивидуального и общественного опыта. В результате постоянно возобновлявшихся попыток синтеза исламских концепций личности с различными общественно-философскими учениями Запада к середине века эти концепции были многократно пересмотрены, что имело первостепенное значение для создания реалистического образа человека в художественной литературе.

К концу пятого десятилетия уже можно говорить о существовании наряду со старой традицией, т. е. с эстетической системой средневековой арабской поэзии и прозы, новой сложившейся системы египетской национальной литературы, в которой ведущим было реалистическое направление, представленное различными типами романа и новеллы и использующее в качестве метода постижения действительности социальный анализ.

НАЧАЛО ПОВОРОТА

(Египетский роман на рубеже
50-х и 60-х годов)

Попытки установить периодизацию египетской литературы первой половины столетия, разбить ее движение на этапы убеждают в прочности внутренних, генетических связей между явлениями диахронного ряда: новое вырастало из непосредственно предшествовавшего, трансформировало (но не отбрасывало), его, и процесс этот носил преимущественно экстенсивный характер. Расширялся жанровый и проблемно-тематический диапазон литературы, возрастали ее художественные возможности, шло непрерывное обогащение литературного языка как путем включения неологизмов из европейских языков, так и путем допущения в него разговорной лексики. Мир представлял в литературе во все большем многообразии своих явлений и связей, человек — во все большей сложности своей внутренней жизни, обусловленной богатством событий внешнего мира. Но стержень литературной эволюции, ее эстетический принцип, требующий от искусства возможно большего приближения к действительности, оставался неизменным. Борьба в литературе шла за наиболее полное осуществление этого принципа, за сближение литературы с жизнью.

Июльская революция 1952 г. не сразу положила начало новому периоду в развитии художественной словесности Египта, однако она создала условия для вызревания и самораскрытия тех возможностей, которые накапливались в литературе в течение предыдущих десятилетий.

Революционный переворот был совершен силами подпольной организации армейских офицеров, не связанной непосредственно ни с политическими партиями, ни с левой интеллигенцией, сознание которой формировалось уже под значительным воздействием марксистских идей. Требовалось время для того, чтобы характер, цели и масштабы происшедшего переворота могли быть осознаны даже его непосредственными участниками, а его политические и общественные последствия стали ощутимыми. Но сами антимонархические, антифеодалные и антиимпериалистические лозунги революции были встречены с воодушевлением подавляющим большинством населения страны.

Общая атмосфера духовного подъема, патриотические и демократические настроения захватили литераторов всех направлений. Первой откликнулась на революцию «массовая» «романтическая» литература. В то время как большинство реалистов использовали открывшуюся возможность анализировать и отображать действительность, в которой пока мало что изменилось, с критических позиций, «романтики»¹ приветствовали революцию как свершение всех надежд, как событие, по их представлениям разом покончившее с несправедливостью и решившее все проблемы общества. В эти годы были написаны «Смерть водоноса» (1954) и «Верни мое сердце» (1955) Юсуфа ас-Сибани, «В нашем доме мужчина» (1958) Ихсана Абд аль-Куддуса — лучшие в длинном списке романов этих авторов.

Дальнейший гладкий, не знающий перерывов и творческих застоев путь Сибани и Абд аль-Куддуса в литературе объясняется их конформистски-поверхностным восприятием происходящего, полным совпадением их идеологической позиции с точкой зрения официальных властей, которую они не только отражали как романисты, но и пропагандировали как неизменные руководители органов прессы и культуры. Постоянный успех у массового читателя их книгам обеспечивали, во-первых, тематика (патриотическая, с обязательной мелодраматической любовной историей у Юсуфа ас-Сибани и мелодраматическая, с уклоном в сексуальную у Ихсана Абд аль-Куддуса), во-вторых, занимательность фабулы и легкость слога. Незамедлительно реагируя на все события национальной истории, Юсуф ас-Сибани запечатлел в своих романах и судьбу палестинских беженцев («Путь возвращения», 1957), и тройственную агрессию против Египта («Надия», 1960), и объединение Египта и Сирии в Объединенную Арабскую Республику («И высохли слезы», 1961), и распадение этого единства («Конец ночи», 1963), и строительство Высотной Асуанской плотины (пьеса «Сильнее времени», 1965), и борьбу палестинских партизан против израильтян («Улыбка на его устах», 1971), и, наконец, форсирование египтянами Суэцкого канала в 1973 г. («Жизнь — мгновение», 1974). Именно злободневность самым поверхностным образом затронутых тем, апелляция к национальным чувствам, а также трогательная любовная интрига заменяли в них глубину художественного отображения действительности.

Ихсан Абд аль-Куддус приобрел широкую популярность, особенно в молодежной среде, смелостью трактовки сексуальной темы, до недавнего времени находившейся под запретом, а также простотой языка, выделяющей его среди всех египетских литераторов.

Менее активные в общественной и политической сфере Абд аль-Халим Абдалла и Абд аль-Хамид Года ас-Саххар с их многочисленными традиционно-мелодраматическими любовными и семейно-бытовыми романами и многие другие, не столь популярные авторы фактически образовали широкое и влиятельное

буржуазно-«романтическое» направление, обладающее выраженными чертами эстетики «массовой» литературы. Успеху и популярности этого направления способствовали и хорошо поставленная реклама произведений, и большие тиражи, и многочисленные кино- и телеэкранизации, радиопостановки. Такого рода возможности выхода на широкую публику обеспечивались тем, что именно писатели этого направления занимали большинство руководящих постов в органах культуры, информации, в издательствах и редакциях.

Новые послереволюционные веяния, легализация социалистических идей сказались и на творчестве писателей из поколения «обновителей». Тауфик аль-Хаким в пьесах «Нежные руки» (1954), «Сделка» (1957) и «Еда для всех» (1963) поднял проблемы значимости труда, необходимости справедливого распределения материальных благ в обществе. В самой удачной из этих пьес — «Сделке» — аль-Хаким по-новому трактует характер египетского феллаха. Герои его — крестьяне — приобретают активность, сметливость, упорство в отстаивании своих интересов. Но, как верно замечает Гали Шукри, в этих пьесах Тауфик аль-Хаким «или окончательно останавливается на традиционном буржуазном понимании социальной справедливости, или предлагает под воздействием распространившихся в обществе социалистических идей в высшей степени идеалистический путь разрешения проблемы голода» [296, с. 24].

Махмуд Теймур в повести «Шумрух» (1958) впервые в своей творческой практике обращается к жизни рабочих (правда, действие повести происходит на некоем вымышленном, богатом нефтью острове Зейтустан), к их антиимпериалистической борьбе, возглавляемой прогрессивно настроенным наследником престола.

Ноты тревоги прозвучали в повести Яхья Хакки «С добрым утром» (1959), написанной как отклик на проведение в стране первой аграрной реформы. Аллегорией перемен, совершающихся в деревне, служит в произведении прокладка железной дороги, которая содействует проникновению городской цивилизации в глухие прежде места. Почтительно преклоняясь перед авторитетом и мудростью Учителя, построившего дорогу и даровавшего свободу крестьянам, Яхья Хакки высказывает некоторые опасения по поводу того, что слишком быстрый переход «от угнетения к свободе окажется не всем под силу», так как «каждый феллах теперь сам себе господин», а свобода «налагает на человека слишком большую ответственность» [84, с. 124].

Послереволюционное творчество «обновителей» выявило пределы возможностей эволюции либерально-буржуазного сознания, сформированного идеями буржуазно-националистической революции 1919 г. «Обновители» приветствовали новую революцию и пытались идти в ногу с идеями века, но просветительно-реформаторский взгляд на действительность препятствовал глубокому в нее проникновению.

В середине 50-х годов после достижения независимости и упрочения внешнеполитического положения Египта обрели форму законов и некоторые внутривнутриполитические лозунги революции: были отменены феодальные титулы и привилегии, национализирована крупная иностранная собственность, проведен первый этап аграрной реформы. При всей своей важности эти мероприятия, получившие в стране широчайший общественный резонанс, привели к ликвидации лишь наиболее одиозных институтов монархической и колониальной эпохи, почти не затронув на первых порах устои общественного уклада.

Реформы вызвали в обществе сильное брожение, возбудив в слоях, подпавших под действие законов об аграрной реформе или национализации крупной собственности, злобу и страх перед завтрашним днем, и вселив в души тех, кому реформы не принесли никакой ощутимой пользы, надежды на дальнейшие, более глубокие преобразования. Реформы обнажили трещины и разломы, уходящие далеко в глубь общественного организма. Призванные служить на благо всей нации, они вывели наружу скрытые до тех пор внутринациональные противоречия. Идеологическая и политическая борьба, разгораясь, принимала порой крайне острые формы. Прогрессивные внешнеполитические акции правительства — участие в движении неприсоединения, сближение со странами народной демократии и с Советским Союзом — вызывали сопротивление правых сил. Нерешительность и непоследовательность властей в осуществлении социальных преобразований подвергались критике со стороны прогрессивных сил, в первую очередь коммунистов. Одним из парадоксов политической ситуации в стране оказалось то, что главными объектами правительственных репрессий по-прежнему, как и до революции, оставались коммунисты и «братья-мусульмане» — два полюса внутренней оппозиции. В центре всех разногласий и антагонизмов стоял вопрос о путях развития Египта в будущем.

Революция 1952 г. положила начало процессу разрушения традиционных социальных структур, стабильных связей между личностью и обществом. Жизнь стронулась с места, пришла в движение, направление которого еще невозможно было предугадать, но которое — это хорошо сознавалось всеми силами, втянутыми в общественную борьбу, — прямо зависело от того, какой выбор будет сделан. Проблема выбора вырисовывалась не только как национальная, социальная, но и как личная, индивидуальная, стоящая перед каждым в виде необходимости найти свое место в общественной борьбе, определить свою позицию.

Обращение литературы к послереволюционной действительности с ее новыми темами и вопросами и может служить вехой, зримо разграничивающей периоды литературного процесса. Перелом в литературе обозначили собой два произведения, очень разные по стилю, по характеру образности, по истокам

своей поэтики, однако глубинно связанные одно с другим не только общей проблематикой, но и значением для дальнейшего развития египетской литературы. Это романы «Дети нашей улицы» Нагиба Махфуза и «Беленькая» Юсуфа Идриса. Оба появились в 1959 г. и публиковались: первый — в газете «Аль-Ахрам», второй — в «Аль-Гумхурийе». Отдельными изданиями они вышли значительно позднее, и не в Египте, а в Бейруте («Дети» в 1969 г., «Беленькая» в 1970 г.).

До сих пор роман Махфуза не упоминается в списках его произведений, обычно приводимых в конце каждой новой книги, что свидетельствует о несоответствии трактовки романистом роли религии в жизни общества официальной точке зрения. Но критикой значение и место произведения в египетской прозе оцениваются по достоинству, хотя оно и не анализируется так тщательно и подробно, как большинство других сочинений Махфуза. Произведение рассматривается как «начало философского этапа в творчестве Махфуза» [227, с. 82], как «начальное звено в цепи больших усилий, приложенных арабскими романистами для развития реалистического романа» [296, с. 7], т. е. отмечаются и его художественная новизна, и его воздействие на последующее движение романного жанра.

«Беленькой» египетская критика уделила значительно меньше внимания, и отзывы, появившиеся после выхода отдельного издания романа, были довольно резкими из-за политического содержания книги — полемики Идриса с коммунистами. Тем не менее это произведение также положило начало новому, интроспективному типу романа в Египте, и значение его в этом смысле не может быть преуменьшено.

Между завершением Нагибом Махфузом работы над трилогией «Бейн аль-Касрейн» (апрель 1952 г., опубликована в 1956 г.) и появлением в «Аль-Ахрам» «Детей нашей улицы» прошло семь лет — перерыв многозначительный, учитывая обычные темпы работы писателя, публикующего новое произведение каждые один-два года. Как объясняет сам Махфуз, после июльской революции 1952 г. ему стали казаться несущественными и ненужными все имевшиеся у него замыслы, поскольку они были лишь продолжением прежней критики общества, и писатель счел нецелесообразным и скучным занятием «критиковать то, что уже умерло» [269, с. 157].

Трилогия Махфуза, широкое эпическое полотно, сага о жизни трех поколений семейства каирского купца Абд аль-Гаввада, представляет собой исследование действительности, заключенной в конкретные временные рамки, изменяющейся и обновляющейся вместе с движением времени. «Источником движения, двигателем сюжета является борьба: прошлого с настоящим, религии с атеизмом, идеализма с материализмом, случайности с необходимостью, упорядоченности с неприятием этого порядка, материнской нежности с отцовской жестокостью, праведности с распушенностью, мечты с действительностью, на-

следственности с влиянием среды, черт врожденных с приобретенными, личных желаний с общественными традициями, личности с семьей, семьи с обществом, общества с властью, всего народа с колониализмом и т. д.» [227, с. 59]. Борьба, пронизывающая собой все уровни бытия, служит источником цельности художественного мира трилогии.

В «Детях нашей улицы» изображение действительности подчинено совершенно иному принципу, отрицающему движение и утверждающему неподвижность, неизменность и застылость жизни, точнее, условий существования народных масс. Отчего такая перемена? Оттого, что радикально изменилась творческая задача романиста, объектом художественного воплощения он избирает на этот раз не окружающую действительность, а свое обобщенное представление о ней, ставя при этом во главу угла проблему социальной справедливости. Махфуз обращается к условным, символическим образам.

Главные черты нашей улицы — шум и толкотня. Полуголые ребятишки играют на всех углах, наполняя воздух криками, а землю — нечистотами. У входа в каждый дом суетятся женщины: одна крошит мулухью², другая чистит лук, третья разводит огонь. Все болтают, обмениваются новостями и анекдотами, а при случае и ругательствами. Пение и плач не умолкают. Ручные тележки снуют во всех направлениях. Перепалки и драки вспыхивают тут и там, кошки мяукают, собаки рычат. Животные постоянно схватываются друг с другом из-за отбросов. По дворам бегает крыса. Нередко люди собираются вместе, чтобы убить змею или скорпиона. А уж с мухами могут сравниться только вши. Мухи едят из одних тарелок и пьют из одних чашек с людьми, лезут в глаза, набиваются в рот — словом, всем друзья [70, с. 116].

В тексте любого из романов «каирского» цикла это описание воспринималось бы как бытовая сцена, как зарисовка с натуры. В «Детях» же оно — обобщенный образ бедности, существующий от века, от Адама (как именуется в Коране библейский Адам) до наших дней. Описание улицы повторяется в романе неоднократно, без заметных изменений, подчеркивая мысль о том, что проходят века и тысячелетия (сжатые здесь до продолжительности жизни нескольких поколений одного рода), а вошедшие в привычку, даже несознаваемые нищета и бедность, остаются неизменным уделом народа. Появляющийся на стене дома в последней части романа газовый фонарь как признак научно-технического прогресса ничего не меняет в общей картине бедности и грязи, царящих на улице Габалауи. И сама улица Габалауи, которая, по утверждению повествователя, находится в непосредственной близости от Гамалии (квартала, где происходит действие Махфузовой трилогии), у подножия возвышающейся над Каиром горы Мукаттам, вмещает в себя огромные и территориальные и временные пространства. На этой «самой длинной в мире» улице происходят события библейской истории и истории ислама, трансформированные воображением художника в легенды о сынах его родной улицы, ведущих свой род от одного предка — могущественного и гроз-

ного Габалауи. Слово «хара», употребленное в названии романа («Ауляд харатина»), означает в литературном арабском языке «квартал» или «переулок». На диалекте каирских жителей «хара» — это улица, заканчивающаяся тупиком. Подробное описание улицы в романе, указывающее на то, что один из выходов из нее закрыт Большим Домом, построенным в незапамятные времена Габалауи, говорит в пользу предположения, что в названии слово «хара» употреблено именно в своем разговорно-диалектном значении, а образ тупика связан с существованием Большого Дома и отсутствием ответа на вопрос, обитаем ли он.

Композиционно роман оформлен как цикл преданий о Габалауи, его детях и потомках, прославившихся своими деяниями. Предания эти передаются из уст в уста и из поколения в поколение жителями улицы и записаны повествователем — одним из немногих обитателей улицы, умеющих читать и писать. Пять частей романа представляют собой жизнеописания главных героев — Адхама, Габалья, Рифаа, Касема и Арафы — и соединены по принципу редупликации — повторения сходных эпизодов и ситуаций. Сказовая манера повествования, композиция и стилистическое решение главных и второстепенных образов воскрешают формы народного романа — сиры. Развитие сюжета составляет эволюция идеи справедливости от частного конфликта между отцом и сыновьями до социально значимого — проблем социальной справедливости, разумного устройства общества и распределения материальных благ (доходов от имени, завещанного Габалауи своим потомкам). Подчеркнутая неизменность сохраняющегося на протяжении всей истории человечества несправедливого миропорядка, при котором львиная доля доходов от имени присваивается управляющим — назиром и его подручными — футуввами³, каждый раз служит толчком к новому возрождению идеи, стимулом борьбы очередного легендарного героя за ее осуществление.

Сохраняя известную преемственность по отношению к предыдущему роману Махфуза — семейной эпопее — и будучи стилизовано под средневековый арабский народный роман — сир, произведение обладает, таким образом, типологическими признаками европейского философского романа-притчи с характерным для него современным переосмыслением мифологического материала (в данном случае библейско-коранических легенд).

Основатель рода Габалауи напоминает нравом каирского купца Абд аль-Гаввада, он столь же самовластно распоряжается судьбами сыновей и всех обитателей Большого Дома. Но сквозь могучий и грозный человеческий облик Габалауи просвечивают черты Творца всего сущего. Его сыновья Адхам и Идрис, потомки Габаль, Рифаа⁴ и Касем⁵ имеют своими прототипами библейско-коранические образы Адама, Иблиса⁶, Моисея⁷, Иисуса Христа и Мухаммада. Последний герой, Ара-

фа⁸, воплощает не определенный личностный прототип, а отвлеченное понятие — науку, знание, которое приходит на смену вере.

В «Детях» Нагиб Махфуз пытается разрешить ту же религиозно-философскую проблему, над которой бился автобиографический герой его трилогии — младший сын купца Абд аль-Гаввада Кемаль: взаимоотношение между наукой и религией. В новых, послереволюционных условиях возникает новый ракурс, новый подход к этой проблеме. Махфуз пытается снять противоречие между религией и наукой, сделав последнюю преемницей первой. Историю возникновения иудаизма, христианства и ислама он изображает как результат деятельности великих личностей, движимых жаждой справедливости и стремлением дать людям счастливую жизнь. Он продолжает традицию Мухаммеда Абдо и «обновителей», изображая всех, кто признается Кораном за пророков, простыми смертными, чье величие определяется их нравственной высотой, способностью к любви и состраданию. Более того, он придает им облик народных героев, делает «сынами нашей улицы», наделяя чертами фольклорных персонажей.

Жажда справедливости рождается из сомнения — сомнения в справедливости деяний самого Габалауи. Если суровость, с которой отец изгнал из дома старшего сына, могла быть оправдана грубостью и непокорностью Идриса, то непримиримость Габалауи по отношению к младшему, кроткому, добросердечному Адхаму, вызывает недоумение. Ранее преклонявшийся перед отцом Адхам восклицает:

— Почему гнев твой безжалостен, как испепеляющий огонь?! Почему гордость тебе дороже родных сыновей? Как можешь ты жить в довольстве, зная, что нас толчут ногами, словно букашек? О могучий, известны ли в твоём Большом Доме снисхождение, мягкость, доброта? [70, с. 55].

Образ Габалауи (букв. «горный»), могучего, великодушного, но и безжалостного Творца, прародителя всех живущих на земле, выведенный в первой части романа, события, связанные с изгнанием Идриса, а затем и Адхама, с отречением отца от своих детей, раскрывают мировоззренческую концепцию Махфуза как деизм с его религией разума. Он признает созидательную, творческую роль божественного начала, вдохнувшего в свои творения душу и наделившего их разумом. Именно разумность, образованность Адхама заставляют отца нарушить традицию и передать управление именем ему, младшему сыну, а не старшему Идрису. Этим изначальным признанием разума главным достоинством человека, предопределяющим признание силы и величия науки как дитя человеческого разума, реализуется логическая связь всех частей романа, которая позволяет поставить Арафу в один ряд с сыновьями и потомками Габалауи, т. е. сделать науку преемницей религии в деле установления справедливости. Но, создав человека разумным, Творец требует, чтобы тот жил, руководствуясь собственным разу-

мом, не желает вмешиваться в его дела, тем более помогать ему, предоставляя самому сполна расплачиваться за совершаемые ошибки. Поэтому, когда Адхам по наущению Идриса совершает поступок неразумный, Габалауи изгоняет его без колебаний, а сам уединяется в Большом Доме, отказываясь от всякого общения со своими потомками.

Но сомнение в справедливости Творца, зародившееся в уме человека, прорастает многочисленными вопросами. Как добиться счастья и в чем оно заключается? Как сделать, чтобы все люди жили в довольстве и счастье? Как соотносятся счастье и труд? Можно ли, борясь за справедливость, прибегать к насилию над теми, кто препятствует ее осуществлению? Так циклично, от одной части романа к другой, ширится круг вопросов, на которые ищет ответа пылливый человеческий ум. Каждый из пяти героев отвечает на эти вопросы по-своему.

Мечты Адхама, его жизненный идеал сводятся к возвращению в Большой Дом, откуда он изгнан, к блаженному пребыванию в райском саду, созерцанию звезд, вдыханию аромата цветов и игре на свирели. Работу в поте лица своего ради куска хлеба он считает проклятием. На вопрос, как он собирается зарабатывать на жизнь, не трудясь, коварно задаваемый Адхаму Идрисом, этим буяном, духом непокорства и сомнения (ведь он первый восстал против воли и авторитета отца), Адхам отвечает молчанием. Тогда Идрис сам отвечает за него: «Это значит жить за счет других».

Габаль в отличие от Адхама заботится не только о себе и своей семье, но и обо всем своем роде, терпящем обиды и притеснения. Габаль сознает, что «нельзя жить хорошо за счет других». Однако жизненный идеал Габаля немногим отличается от адхамовского, ибо состоит в том, чтобы «обеспечить людям достаток и возможность распевать песни в садах». Вступив в борьбу за права своего рода, Габаль не колеблется применить силу и хитрость против управляющего и футувв, он заманивает их в ловушку и побеждает⁹. Поделив имение поровну между членами своего рода, Габаль на какое-то время устанавливает среди них равноправие и справедливость. Но он отказывается прийти на помощь остальным обитателям улицы.

В отличие от Адхама и Габаля, видевших путь к счастью в обретении материального достатка, герой третьей части романа Рифаа (близкий своим обликом к традиционному евангельскому образу кроткого и милосердного Иисуса Христа) проповедует очищение души, прибегая к помощи обряда *зар*. Рифаа считает, что сильные вновь взяли верх над слабыми после смерти Габаля потому, что Габаль не сумел очистить души людей от корыстолюбия. Несмотря на мирный характер, проповедь Рифаа кажется опасной управителю имения, и по его приказу футуввы подстраивают убийство Рифаа, что вызывает возмущение и бунт жителей улицы. На какое-то время справедливость вновь торжествует. Но, как сокрушенно констати-

рует повествователь, «болезнь нашей улицы — короткая память». Люди не помнят и не умеют сохранить то, что добыто для них героями. Поэтому вскоре все возвращается в прежнее состояние.

Почти ничего не изменилось в нашем квартале. Все так же босые ноги тяжело ступали по земле. Все так же мухи сновали от отбросов к глазам и обратно, все такими же бледными, истощенными были лица и залатанной — одежда. Все так же в воздухе вместо приветствий звенели ругательства, а души были отравлены лицемерием. Большой Дом по-прежнему прятался за высокими стенами, погруженный в молчание и в думы о прошлом [70, с. 309].

«Забывчивость и безразличие», способность, «наплакавшись утром, если есть причина для слез, смеяться вечером» отмечают Махфузом как специфические черты психологии каирского простонародья в романе «Переулочек аль-Мидакк» (1947). С грустной иронией он называет эти черты характера «извечной добродетелью» описываемой среды. В «Детях нашей улицы» изображается та же среда, что и в «Переулочке», но не конкретно-реалистически, а философски обобщенно, и такие качества, как «забывчивость», «короткая память», приобретают значение общих свойств психологии народа, выражают его пассивно-индифферентное отношение к жизни, к условиям собственного существования. Народ приходит в движение, поднимается на борьбу, лишь следуя призыву героя, увлекаемый его волей, и вновь погружается в дремотное безразличие, когда герой уходит из жизни.

Но наступает следующий цикл, и из этой же пассивной народной среды выходит новый герой — носитель идеи, возвышающийся над всеми силой своего разума и воли. На смену Рифаа приходит Касем, олицетворяющий основателя ислама Мухаммада. Продолжая традицию «обновителей», Махфуз особо подчеркивает в Касеме его человеческие черты и даже человеческие слабости: «Он сочетал в себе силу и мягкость, мудрость и простоту, величие и доброту, достоинство и скромность, дальновидность и остроту ума» [70, с. 443]. К тому же он был приятным собеседником, любил песни и шутки. А слабость его заключалась в чрезмерной любви к женщинам. Но, как замечает повествователь, «на нашей улице любовь к женщинам считается достоинством, украшающим мужчину, и составляет предмет его гордости» [70, с. 443].

Касем — своего рода «идейный наследник» предшественников. Мысль его также приходит в движение под воздействием наблюдаемой им вокруг несправедливости. Но он мечтает о счастье не только для членов своего рода, как Габаль, но и для всех живущих на улице Габалауи, как Рифаа. В то же время он отвергает идею Рифаа об очищении души и приходит к выводу, что для осуществления всеобщего счастья необходимо действовать силой, как это делал Габаль. Победив в открытой вооруженной борьбе управляющего и футувв, Ка-

сем делит доходы от имения поровну между всеми жителями улицы, повторяя в этом смысле опыт предшественников. И хотя Касем в романе фигура, несомненно, более крупного человеческого и общественного масштаба, чем Габаль и Рифаа, его социальная программа оказывается столь же ограниченной и несовершенной. Установленное Касемом имущественное равенство не имеет под собой другого фундамента, кроме его личной власти и авторитета, и вскоре после смерти героя оно вновь нарушается — появляются богатые и бедные, власть захватывают сильные, восстанавливается прежний порочный порядок.

Габаль, Рифаа и Касем превратились просто в имена, в песни, которые распевают в кофейнях пьяные поэты. Народ же говорит: «От судьбы не уйдешь. Ни Габаль нам не помог, ни Рифаа, ни Касем. Суждены нам на этом свете мухи да гниль, а на том — могильная пыль» [70, с. 452].

Так, уравнивая — в последствиях — социально-реформаторскую деятельность своих героев, утверждая, по существу, ее безрезультатность, Нагиб Махфуз в корне подрывает идею мессианства, получившую широкое распространение в исламе, веру в приход Махди, избавителя. Сама пророческая, посланническая сторона деятельности Габала, Рифаа и Касема изображается им скорее как результат их собственной внутренней веры в то, что они действуют с благословения Габалауи. Обстоятельства «явления» Габалауи каждый раз описаны таким образом, что создается впечатление, будто оно имело место во сне или в воображении героя.

Махфуз отвергает и христианскую идею самосовершенствования людей, очищения их от скверны корыстолюбия. В этом сказался свойственный ему и особенно заметный в социально-бытовых романах «каирского» цикла дуалистический взгляд на природу человека, резкое разграничение в ней низменной, материальной и высокой, духовной сфер¹⁰. Высокая жизнь духа — достояние лишь незначительного меньшинства. В «Детях нашей улицы» ею живут главные, обладающие эпической масштабностью герои. Остальной же народ, погруженный в заботы о хлебе насущном и фаталистически относящийся к своей судьбе, не способен на духовные воспарения.

Но Нагиб Махфуз лишает народ и надежды на общественно-преобразующую роль ислама. Такой смелой мысли, даже в аллегорической форме, никто до Махфуза в египетской литературе еще не высказывал. Это было не просто нарушением традиции, но страшным ударом по ней, хотя для самого писателя эта мысль вовсе не означала полного разрыва с религией.

История героя последней части романа Арафы символизирует смену религиозного сознания научным. Однако научное, в понимании Махфуза, неравнозначно атеистическому. Хотя Арафа, тайно проникающий в Большой Дом, чтобы убедиться, обитаем он или нет, становится невольным виновником смерти старого Габалауи, среди жителей улицы разносится слух, что, умирая, Габалауи благословил Арафу. И вообще у повествова-

теля нет полной уверенности в том, что Большой Дом пустует, что Габалауи действительно умер.

Арафа, дальний потомок Габалауи, занимающийся волшебством и изобретающий вместе с братом Ханашем всякие «чудеса» для пользы людей, воплощает в своем лице науку. Но наука понимается в романе не как истинное, объективное знание законов природы и общества, а скорее как способность человеческого разума, которым наделил людей Творец, осваивать материальный мир и ставить его ресурсы на службу человеку. Наука, по Махфузу, вне нравственности. Она может в равной степени служить добру и злу, в зависимости от того, кто пользуется ее плодами. Арафу мучает вопрос: если старый Габалауи умер, кто может быть судьей в вопросах добра и зла? Этот вопрос сродни тому, над которым ломали в свое время голову герои Достоевского: если бога нет, значит, все дозволено? Если не в религии, то где взять нравственные критерии, регулирующие жизнь и взаимоотношения людей?

Наука не должна быть холодной и бесстрастной, она обязана служить добру, счастьем народа — и Махфуз дает в жены Арафе добрую и прекрасную Аватыф (Любовь). В образе Арафы находит разрешение возникшая в самом начале романа, в истории Адхама, тема труда. Если тяжелый физический труд ради куска хлеба — проклятие для человека, то творческая, приносящая удовлетворение работа — необходимость. Арафа и Ханаш не покладая рук трудятся в своей мастерской над изобретением все новых «чудес», облегчающих людям жизнь.

Но трагический финал истории Арафы вновь подчеркивает, что наука сама по себе, подчинение человеком природы и технический прогресс не способны решить проблему социального устройства, гарантировать людям счастье и справедливость. Прельстившись веселой жизнью и фальшивой дружбой управляющего, Арафа забывает о народе, изменяет ему и бесславно гибнет.

Этим финалом уточняется смысл социальной и нравственной философии Махфуза, указывается дальнейшее направление поиска критериев нравственности и путей воплощения в жизнь идеи справедливости: и то и другое непременно должно быть увязано с интересами народа. В заключительных строках романа как свидетельство веры автора в конечное торжество разума и справедливости, в потенциальные силы народа, несмотря на неоднократно повторенные слова о «короткой памяти» и «неумении сохранить то, что добыто героями», воспринимается сама изменившаяся интонация повествователя:

Вдруг юноши с нашей улицы стали исчезать один за другим. Говорили, что уходят они, чтобы присоединиться к Ханашу, который в тайном месте обучает их волшебству и готовит к заветному дню освобождения. Страх обуял управляющего именем и футувв. Разослали они соглядатаев во все концы, обыскивали дома и лавки, жестокими карами наказывали за самую малую провинность, палками били за смелый взгляд, за анекдот, за улыбку. Воцарились на улице черный страх, мрачное уныние и горький гнев. Но не

смирлись люди — терпели несправедливость, тая надежду в душе и повторяя: придет конец произволу, вслед за ночью наступит день, увидим мы на нашей улице гибель тиранов и зарю света и чудес [70, с. 552].

Махфуз подвергает критике не только идею общественно-преобразующей роли религии, но и идею личной власти как принцип общественного устройства. К этому подвели его и собственные представления о двойственной природе человека, об извечной борьбе в нем материального и духовного начал, и опыт общественной жизни Египта: созданный писателем в романе «Фивы борются» идеальный образ правителя не имел никакой реальной основы в действительности монархического режима, он был прямым контрастом существующим условиям жизни. Послереволюционный режим, запретивший деятельность всех политических партий, в том числе Вафда — массовой мелкобуржуазной партии, которой сочувствовал Махфуз, также вырисовывался как режим личной власти. Это, надо полагать, и привело Махфуза к выводу о том, что личность, один человек, даже наделенный исключительными качествами, не в состоянии добиться установления справедливых и разумных норм общежития. Призыв помнить об интересах народа был обращен непосредственно к сегодняшнему дню. Ради этого был предпринят экскурс в историю человечества, найдена параболическая форма движения мысли, углубляющейся в даль прошлого, с тем чтобы вернуться к сегодняшнему дню более весомой и доказательной. Нагиб Махфуз использует историю в качестве аргумента в споре о настоящем, о совершавшемся непосредственно перед его глазами. И (что очень важно) он моделирует историю с позиций современности, руководствуясь идеей социальной справедливости и рассматривая народ как социальный (а не национальный, как Т. аль-Хаким) организм.

Источник справедливой власти Махфуз видит в народе. Он, правда, связывает перспективу установления социальной справедливости с приобщением народа к научному знанию, что должно сделать его активной общественной силой, т. е. в известной мере остается на почве просветительской концепции, но признает необходимость радикальных общественных изменений и допускает применение насильственных форм борьбы, что нехарактерно для просветительской мысли. Писатель оставляет открытым вопрос о том, когда же наступит «светлое завтра», когда же взойдет «заря света и чудес». Проблема времени решается в романе не в историческом, а в эпическом ключе, в соответствии с поэтикой народного романа, трансформированной, однако, применительно к целям романа философского. Для героев сиры характерна библейская продолжительность жизни и сколь угодно длительная временная протяженность действия. Махфуз, наоборот, стягивает, спрессовывает реальное историческое время и пространство. Все события истории человечества «от Адама до наших дней» совершаются на протяжении жизни нескольких поколений и сконцентрированы на

пространстве «нашей улицы». Многочисленные мелкие детали, служащие указателями времени, сближают, придвигают одно к другому далеко отстоящие события. Старушка, живущая во времена Касема, в молодости видела Рифаа, хотя исторически возникновение христианства предшествует рождению Мухаммада более чем на полтысячелетия. Старичок из последней части романа, действие которой происходит уже в эпоху газовых фонарей, еще застал в живых Касема.

Махфуз также широко пользуется анахронизмами, меняет время исторических и легендарных событий. Так, Адхам шутивно называет своего первенца Кадри (который, став взрослым, убивает, подобно Каину, своего родного брата) Абу Зейдом аль-Хилали — по имени храброго воителя, героя средневекового арабского народного романа.

В плотницкой мастерской дядюшки Шафен, отца Рифаа, висит портрет Габалауи, а детишки, играя на улице, поют песню:

Дети нашей улицы, вы христиане, а не иудеи.
Что вы едите? Финики. Что пьете? Кофе.

Вопреки прозрачной аналогии между Рифаа и Христом получается, что христианство и его атрибуты (икона) существовали до того, как Рифаа выступил со своей проповедью.

Касем, маскируя свою деятельность проповедника идеи справедливости, организует для молодых людей спортивный клуб, а намереваясь установить справедливость законным путем, идет за советом к знатоку законов шариата, которые исторически сложились именно как следствие общественно-реформаторской деятельности Мухаммада.

Автор словно подсмеивается над читателем, давая понять, что рассказ его нельзя воспринимать как исторически достоверный, что это вымысел, свободная фантазия повествователя, такое же полуфантастическое предание, как те, что исполняются сказителями под аккомпанемент ребаба в кофейнях «нашей улицы».

Снимая с помощью анахронизмов временную динамику, Махфуз усиливает впечатление неизменности, неподвижности жизни, подчеркивая тем самым основную мысль о необходимости ее изменения.

Эпико-философский стиль романа, введение в него образа повествователя определили и языковой строй произведения. Строгий ригорист в вопросах языка, Нагиб Махфуз в отличие от «новых реалистов», убежденных сторонников расширения роли разговорного языка в образной системе прозы, не склонен был допускать в свои первые произведения даже самые «литературные» слова обиходной речи. «Язык,— пишет Махфуз,— всегда был для меня главной трудностью и главной проблемой. Предыдущее поколение не знало таких сложностей с языком. Тауфик аль-Хаким писал свои пьесы простым литературным языком. В романах „Зейнаб“ и „Возвращение духа“ диалоги пере-

даны на диалекте. Но по-настоящему никто до нашего поколения романом не занимался, не говоря уже о том, что мы впервые создавали так называемую реалистическую литературу. Вопрос заключался в том, как написать реалистическое и народное произведение на литературном языке. Изменять ему мы и не помышляли, ибо были воспитаны на классическом языке и употребить слово „дурдж“ („ящик“, „полка“.— В. К.) вместо „киматр“ (то же на литературном языке.— В. К.) для нас было богохульством. Добавьте к этому, что вся наша романная культура сводилась к арабскому роману и к примитивным переводам с европейских языков. Мне не приходилось тогда читать романов на их родном языке. Проблема была в том, как приспособить окостеневший, освященный традицией арабский язык для выражения простейших понятий повседневной жизни, особенно в прямой речи персонажей... Таха Хусейн и Ибрагим аль-Мазини с этой проблемой не сталкивались. Мазини не изображал средю, он изображал и анализировал личность. Когда же тыходишь в народный квартал, в кофейню, ты сразу сталкиваешься с проблемой языка. Эта трудность возникает перед любым писателем, осваивающим новые сферы жизни. Каждая требует нового языка. Следующим поколениям было легче, они имели в своем распоряжении более современный и более гибкий язык. Они уже читали на иностранных языках. Многое к этому времени сделала и пресса. В книгах следующего после нас поколения писателей уже не встретишь рядом чисто классических и разговорных слов. Мы же были экспериментаторами» [269, с. 156].

В дальнейшем творчестве словарь Махфуза заметно меняется вследствие отказа от архаичной лексики, упрощения литературного языка, использования в прямой речи оборотов, «переведенных» с разговорного на литературный язык, сохраняющих интонационную окраску первого, а также адаптированных арабским языком европеизмов.

В «Детях нашей улицы» речь повествователя воспроизводит манеру народного сказителя, она близка к ритмизованной прозе, а местами и к рифмованной прозе — саджу. Текст изобилует пословицами, поговорками, просто ходячими выражениями и восклицаниями типа «О Габалауи, обрати на нас свой взор! Ты оставил нас на милость тех, кто не ведает милости!» В описаниях битв и богатых застолий используются характерные для народного романа устойчивые словосочетания-формулы: «Стол ломился от роскошных яств и необыкновенных напитков»; «Вскоре овладел их сердцами страх. Кто в бою poleg, кто бежал. Еще вечер не наступил, как...», «Страх охватил когтями их души, подобно коршуну, хватающему цыплят. Помutilось у них в глазах и ослабли суставы».

Прозаический текст неоднократно перемежается стихотворными вставками, как это принято в народном романе.

Махмуд Амин аль-Алим, характеризуя роман, пишет: «„Дети

нашей улицы“ — поэтическая эпопея по образцу наших народных романов „Сират Антар“, „аль-Амира зат аль-химма“, „Хамза аль-Бахлаван“ и других. Но он превосходит эти романы красотой формы, глубиной и поэтичностью. Его художественная ткань близка эпической поэзии, его язык — язык поэзии, мудрости и пророчеств. Он лаконичен и емко, он обобщает и обнажает сущность, обладает глубинным внутренним ритмом. Герои романа — не те прозаические персонажи, с которыми мы встречаемся в обычных рассказах и романах. Это герои поэтического эпоса, исторических битв, они пришли к нам из седых глубин истории» [227, с. 96].

Таким образом, Нагиб Махфуз «официально» ввел в «высокую» литературу считавшийся ранее «низким» жанр народного романа, художественно трансформировав его в соответствии со своей философской задачей. До этого традиционные художественно-поэтические средства (в основном классической поэзии — риторические фигуры, развернутые сравнения, синонимика и т. п.) продолжали сохраняться в ориентированной на освоение и переработку европейского опыта египетской литературе как «остаточные явления», как следствие недостаточной развитости языка, недостаточного владения средствами пластической образности¹¹. Египетской критикой они воспринимались как «банальность» [243, с. 145]. Нагиб Махфуз вернулся к традиционным повествовательным формам (к «низовой», народной традиции) и, творчески их переработав, создал произведение новаторское и остросовременное.

Для последующего развития египетской и всей арабской прозы художественные открытия Махфуза — стилизация под фольклорные формы, введение ярко выраженной условности, иносказания, обращение к далекой истории для осмысления настоящего — имели огромное значение. Конечно, Махфуз не был в этом первооткрывателем, арабская литература, не говоря уже о европейской, была знакома с подобными художественными приемами. Но Махфуз синтезировал их в одном произведении, сделав основными элементами своей образной системы.

Хотя «Дети нашей улицы» типологически, несомненно, родственны европейскому философскому «параболическому» роману, найти прямые жанровые аналогии ему нелегко (в отличие, скажем, от трилогии, где параллели не вызывают сомнений). Сопоставление с таким наиболее близким по исходному материалу романом, как «Иосиф и его братья» Томаса Манна, показывает, что и сам замысел и принцип обработки источников у Махфуза совершенно иные. Т. Манн видел свою цель в том, чтобы «разработать до мелочей скупую легенду из книги Бытия, точно описать, претворить в кровь и плоть, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное, так, чтобы создалось впечатление, будто теперь все это можно видеть воочию и потрогать руками» [174, с. 173]. Нагиб Махфуз саму историю человечества облакает в одежды легенд, он стилизует роман

под народное предание и смело вводит в него условность, гиперболу, вымысел, не заботясь о том, чтобы рассказанное произвело впечатление достоверного, реально имевшего место.

Быть может, первостепенное значение для последующего развития египетского — и арабского в целом — романа имело изменение Махфузом масштабов романного времени. В предшествующей реалистической прозе господствовало настоящее или недавно прошедшее время (мы не говорим здесь об историческом романе). Действительность имела конкретные временные координаты — события национальной истории, общественной жизни, биографий литературных героев. Махфуз придал современности другие измерения, поместив ее в контекст эпического времени, т. е. истории человечества, отраженной в традиционном народном сознании. Это позволило ему свободно, по своему усмотрению обращаться с временем, «сжимать» и «тасовать» его, исходя из своего художественно-философского замысла. Такое «разведение» времени романного и времени исторического усиливало роль индивидуального авторского начала в романе, авторского видения, воображения, вымысла, что означало и возможность обогащения литературы новыми формами, и опасность ее отдаления и отрыва от реальной жизненной почвы.

Если Нагиб Махфуз в «Детях нашей улицы» осмысливает судьбы народные, то Юсуф Идрис в «Беленькой» фиксирует перемены, происшедшие в сознании индивида, египетского интеллигента, вследствие изменения условий его общественного существования. «Беленькая» — роман-монолог, роман-исповедь, и самоощущение героя-повествователя определяет ракурс отображения действительности. Уже этим роман разнится от предыдущих произведений Идриса, написанных в объективно-повествовательной манере. Там отношение повествователя к происходящему выявлялось лирической интонацией, передававшей его сопричастность судьбам персонажей и глубину понимания им жизненных обстоятельств и психологических состояний, которые заставляли их совершать те или иные поступки и определяли линию их жизненного поведения. В «Беленькой» мы словно присутствуем при самообнажении героя-повествователя, с предельной откровенностью раскрывающего всю подноготную своей души, но и дающего свое, субъективное истолкование многим сторонам действительности.

«Беленькая» — и политическое произведение, в котором писатель ведет спор со своими оппонентами, еще недавно друзьями и единомышленниками, ведет спор с самим собой, порой сознавая свою неправоту, но чаще пытаясь найти себе оправдание. Спор нравственный — лишь часть широкого общественно-политического спора о путях дальнейшего развития страны после того, как достижение независимости стало свершившимся фактом. Герой романа Яхья, молодой врач, член нелегальной ре-

волюционной организации, не знает, каков должен быть этот путь, но уверен в одном: для Египта не годится опыт европейского социализма, нужно искать свое собственное направление. Яхья понимает, что главное — это интересы народа. Он и сам родился в деревне и, как ему кажется, знает и любит народ. Но он расходится с товарищами по организации и с ее руководителем Баруди в определении понятия «народ» и интересов народа, а значит, и задач деятельности революционной организации. Яхья не признает классового деления общества, в его глазах народ — это общность всех жителей страны, а интересы народа — совокупность интересов отдельных людей. Классовый подход он отвергает как чисто «европейский» и считает, что каждый индивидум — независимо от общественного положения — должен получить возможность свободного развития. Поэтому он отвергает саму идею руководства народом со стороны авангардной, объединяющей наиболее сознательных членов общества революционной организации. 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», — заявляет Яхья в споре с Баруди [47, с. 272].

Казалось бы, герой очень высокого мнения о народе, о его сознании, народ представляет в его глазах высшую ценность. Но в жизни все оказывается иначе. Яхья работает врачом в железнодорожных мастерских, его пациенты — рабочие. Но поладить с ними он никак не может, потому что все они только и делают, что домогаются освобождения от работы, будучи совершенно здоровыми. В романе есть сцена, где в очередь перед врачебным кабинетом за получением больничных листков выстраивается чуть ли не половина всех работающих в мастерских. В жизни такую сцену трудно себе представить, но, рассказанная героем, она становится для него доказательством невозможности сочетать выполнение своего служебного долга с желанием пойти навстречу рабочим.

В начале романа Яхья живет в шумном и грязном народном квартале Булак. Но постоянный, не умолкающий ни днем, ни ночью шум раздражает его, и он переезжает в аристократический Замалек, квартал вилл, окруженных садами. Уйдя из железнодорожных мастерских, он открывает частный врачебный кабинет. Постепенно слабеет и связь Яхья с родной деревней. Его поездки к родным все больше тяготят его как докучная повинность.

В романе много места отведено размышлениям Яхья о народе, о любви к нему, о готовности ради него идти на жертвы, но параллельно в его размышлениях присутствует, нарастая, другой мотив: моя борьба с миром, мой успех в жизни. Для Яхья жизнь без успеха — не жизнь. Он мечтает жить с размахом, широко, не встречая препятствий в осуществлении своих желаний. В отношениях с товарищами по организации Яхья

часто ведет себя как эгоист, неспособный к самоограничению, к выдержке, к выполнению требований дисциплины и конспирации. Он болезненно мнителен, подозрителен и подвержен частой смене настроений.

Внутренняя неустойчивость Яхья, отсутствие в нем прочного нравственного стержня, противоречивость его натуры, которой свойственны и высокие порывы, и низменные побуждения, с особой контрастностью проявляются в отношении к любимой женщине, гречанке Санти, товарищу по революционной организации. Любовь Яхья — огромное, всепоглощающее чувство, в котором смешиваются и восхищение необыкновенной одухотворенностью Санти, богатством ее внутренней жизни, и неукротимое желание обладать ею во что бы то ни стало, вопреки всем нравственным запретам. А Санти, замужняя женщина, запретна для него. Не столько в силу общественных условий и норм нравственности, сколько из-за тех требований моральной чистоты и законов товарищества, которые приняты в среде членов организации. К тому же Санти любит мужа и относится к Яхья лишь с дружеской симпатией. Однако, чем больше Яхья в этом убеждается, тем настойчивее становятся его попытки добиться взаимности. Временами он даже ненавидит Санти и близок к тому, чтобы овладеть ею насильно, и тут же осознает низость своих помыслов.

На собрании в редакции журнала [— рассказывает Яхья.—] я вдруг почувствовал, что ко мне возвращается разум, что моя страсть к ней — еще далеко не все. На собрании присутствовали Шауки, Фатхи Салем, Атувва, и все они казались мне честными и чистыми людьми, истинными революционерами с ничем не отягченной совестью. Себя же я ощущал каким-то грязным, скверным микробом. Я не хотел быть таким. И не хотел, чтобы Санти утратила свою гордость и чистоту, чтобы она запахла вместе со мной [47, с. 191].

Но это настроение проходит, и Яхья вновь терзается мыслью о том, как ему сломить сопротивление Санти. «Главное,— думает он,— добиться своего, а там пусть мучают стыд и угрызения совести». Чтобы возбудить в Санти ревность, Яхья заводит роман с влюбленной в него француженкой Лорой. В обращении с глупенькой Лорой Яхья временами бывает откровенно циничен; он вымещает на ней свои неудачи с Санти.

И все же, страстно любя Санти и помогаясь ее всеми способами, в глубине души Яхья сознает, что никогда бы на ней не женился, и только потому, что «беленькая» Санти — европейка. В диктуемом не разумом, а неподвластным контролем разума чувством отношении героя к Санти как бы сфокусировано его отношение к Европе: в целом Яхья восхищается Европой и европейцами, он хотел бы перенять многие присущие европейцам качества, но при условии — остаться самим собой, египтянином. Это «остаться самим собой» выливается в конечном счете в неприятие героем «европейских» методов революционной работы, «европейской» социалистической практики.

Фактор интуиции, спонтанные реакции, преобладание эмоционального начала очень характерны для героя романа. «Это было сильнее меня», «Я ничего не мог с собой поделать», «Я был сам не свой», «Мощная, неведомая сила сковала мою волю» — такого рода фразы то и дело встречаются в тексте романа. Яхья, «сам не зная почему», не воспринимает стихов Арагона и Элюара (видимо, потому, что они вызывают у него ассоциации с «европейским социализмом»), хотя с удовольствием слушает музыку Чайковского и Бетховена.

Фактор интуиции играет определяющую роль и в отношении к любимой женщине, и в отношении к общественно-политическим проблемам. Испытывая непреодолимое влечение к Санти, Яхья не желал бы связать себя с ней узами законного брака. Восхищаясь общим уровнем европейской культуры, в том числе уровнем культуры мышления и труда, организованности и порядка, он «интуитивно» не принимает передовую европейскую социалистическую мысль и практику.

Образ Яхья не только психологически намного сложнее, противоречивее предшествующих героев прозы Идриса, но и типологически непохож на них. В ранней новеллистике писателя глубинной основой человеческой природы неизменно оказывалась доброта. Раскрытие гуманистического начала в человеке было главным творческим принципом молодого Идриса. Он снимал со своих героев все наносное, всю накипь, образовавшуюся за годы жизни, прошедшие в тяжелом труде, в борьбе за кусок хлеба, и, заглядывая в тайники душ, обнаруживал там живое тепло добра и прочный стержень нравственного здоровья.

В более поздних произведениях Идриса, в рассказах второй половины 50-х годов, большое место занимает тема губительно-го воздействия на человека антигуманных в своей сути, но освященных традицией норм общественной морали, которые искажают и уродуют личность, замутняют ее природную чистоту. Но и тут естественная склонность к чистоте и добру оставалась ядром, структурной основой личности.

В «Беленькой» намечается уже иная трактовка человека — и в самом образе Яхья, и в некоторых общих рассуждениях героя-повествователя, которым не противопоставляется никакая иная точка зрения.

Эгоцентризм, потребность в самоутверждении, собственный инстинкт — хотя и не доминирующие, но очень существенные свойства натуры Яхья, причем свойства не наносные, развившиеся под влиянием внешних жизненных обстоятельств, а изначально присущие ему как личности. Чувства и желания Яхья постоянно вступают в конфликт с его сознанием, толкая на поступки, которые он сам потом расценивает как безнравственные. Стремление оправдать себя в собственных глазах рождает субъективистски искаженное представление о других людях, о стимулах их поведения, об окружающем.

Когда в нашей душе возникает какое-либо желание, {— рассуждает Яхья,—} 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 [47, с. 9].

Полемизируя мысленно с Баруди, Яхья дает такую обобщенную оценку человеческой природы:

Я встречал в жизни не так много мудрецов, но все же встречал. Самое удивительное — все они были людьми наивными, не знавшими ни жизни, ни людей. Людей они представляли себе такими возвышенными, неземными существами. Илн же полагали, что они могут такими стать. Я встречал в жизни не так много и преступников, но все же встречал: убийц, воров, торговцев наркотиками, проституток. И любой из них лучше знал жизнь и людей, чем все философы и мудрецы, вместе взятые [47, с. 140].

Мудрец, не знающий жизни и людей,— это в глазах Яхья Баруди с его «европейскими» теориями. Яхья категорически не согласен с ним, считая, что он идеализирует людей. Концепция человека, которую содержат рассуждения Яхья, высказана в романе как частный взгляд героя-повествователя, но в те же годы, когда писался роман, в рассказах Юсуфа Идриса появляются герои, представляющие собой не социально детерминированную личность — «типичного» крестьянина, лавочника, полицейского, хотя и обладающую индивидуальным характером, а «странного», выбивающегося из общего ряда человека, психологический склад и поведение которого не могут быть объяснены ни его социальным статусом, ни национальными особенностями. Все это вкупе говорит об изменении прежних представлений Идриса о человеческой личности: он открывает для себя, что не все в индивидууме есть производное от конкретных общественных условий его бытия, что существуют и другие, более глубокие пласты духовной и психологической организации личности. Роман «Беленькая» знаменует собой начало движения Идриса «в глубь» человеческой натуры, в ходе которого писатель постепенно и вовсе перестает признавать значение в формировании личности фактора общественных условий и сосредоточивается на исследовании природы человека в ее «чистом» виде как психобиологической структуры. «Беленькая» — только первый шаг на этом пути, и мысли, высказываемые героем романа, еще не стали авторской позицией, не переросли в художественную концепцию творчества писателя.

Итак, два крупнейших египетских прозаика сразу же по завершении работы над произведениями, которые могут рассматриваться как лучшее из созданного ими прежним методом естественного, «в формах самой жизни» отображения действительности, резко меняют свой повествовательный стиль: Махфуз — в сторону условности, стилизуя философский роман-параболу под народное предание, Идрис — в сторону психологического романа, изображающего мир в субъективном восприятии индивида. В стилистически очень разных произведениях

проступала, однако же, общая тенденция — поиск опоры в национальной почве. Так, Махфуз находит ее в народной повествовательной традиции, Идрис — в национальных особенностях психологического склада своего героя, заставляющих его «интуитивно» не принимать «европейского социализма».

Реалистическая литература продолжала сохранять известное типологическое единство, пока она подводила итоги прошедшего, предреволюционного периода или даже обращалась к действительности первых послереволюционных лет, изображая ее как уходящую, обреченную на исчезновение. Но первые же попытки взглянуть в то, что несли с собой новые исторические условия существования независимого Египта, привели к возникновению новых типов романа, основанных на принципиально ином эстетическом принципе — не непосредственного отображения действительности, а ее преображения соответственно индивидуальному видению художника.

Картина переходного состояния романного жанра не будет полной, если не проследить еще одной его линии, представленной творчеством Абдаррахмана аш-Шаркави, который наряду с Махфузом и Идрисом был крупнейшей фигурой египетской прозы 50-х годов. И не только прозы. Благодаря написанной в 1951 г. в Париже поэме «Письмо египетского отца американскому президенту Трумэну» Шаркави считался лидером «новой поэзии», или «поэзии нового стиха», в Египте, а написав уже в 60-е годы цикл пьес в стихах (первая из них — «Трагедия Джамили», посвященная героине алжирской национально-освободительной войны Джамиле Бухиред, — написана в 1959 г.), стал создателем и драматургии «свободного стиха» в египетском театре. Все это, а также активная общественная, публицистическая, издательская деятельность на протяжении второй половины 40—50-х годов создали Шаркави авторитет одного из идейных руководителей египетской левой интеллигенции.

Но особенно велик был общественный резонанс, вызванный его романом «Земля». Опубликованный впервые в 1953 г. в периодике, роман вышел отдельной книгой в 1954 г. и в течение последующих лет неоднократно переиздавался. Произведение заслужило хвалебные оценки критики, его называли «зарей социалистического реализма» в Египте, сравнивали с «Матерью» Горького.

Родившийся в 1920 г. в деревне Далатон нижнеегипетской провинции Менуфий в семье мелкого землевладельца, Шаркави, как и Идрис, принадлежал к тем, кого именовали «сыновьями ома», деревенских старост, и кто составил так называемое «университетское поколение» египетской интеллигенции. В 1943 г. он окончил юридический факультет Каирского университета и в течение нескольких лет руководил изданием органа выпускников университета журнала «Аль-Фаджр аль-джадид», много раз запрещавшегося и конфисковывавшегося полицией.

Расслоение левой интеллигенции в послереволюционный период, сопровождавшееся в 1956—1957 гг. выходом из коммунистических организаций многих членов (Шаркави вышел из состава своей организации в 1957 г.), привело, как пишет Жак Берк, к тому, что «значительная часть этих молодых переместилась на реформистские и просветительские позиции, более удобные» [301, с. 682].

После «Земли» Шаркави написал романы «Пустые сердца» (1957) и «Окраинные улицы» (1958), посвященные событиям национально-освободительной борьбы, а в 1962 г. опубликовал историческую повесть «Мухаммад — посланник свободы» — вольное, беллетризованное изложение биографии основателя ислама, продолжив тем самым традицию современных обработок Сиры.

Придерживаясь известных (или, во всяком случае, признаваемых традицией за достоверные) фактов биографии Мухаммада, Шаркави допускает свободу вымысла в деталях — в описаниях поездок Мухаммада с караванами, его встреч и разговоров с другими, исторически существовавшими персонажами. Всякий элемент сверхъестественного в деятельности и в личности пророка категорически отменяется. Эпиграфом к повести поставлены слова Мухаммада: «Я такой же человек, как и вы». И этот постулат доказывается всем содержанием повести, изображающей Мухаммада великим человеком, «сердце которого вместило в себя боль всех людей, их заботы и мечты» [88, с. 5]. Интерпретация рождения Мухаммадовой мысли, стимулов его преобразовательской деятельности у Шаркави близка к той, которую дает Махфуз в «Детях нашей улицы»: он не мог спокойно смотреть на окружавшие его ложь, несправедливость, разврат, ростовщичество и пресыщенность богатых курейшитов, не обращавших никакого внимания на страдания бедняков и предававшихся порокам пред ликами глухих и безмолвных идолов Каабы.

Идея классовой борьбы, не в последней степени обеспечившая успех роману «Земля», выливается в «Мухаммаде» в более широкую и менее четкую идею борьбы за социальную справедливость. Девизом Мухаммада служат слова: «Человек свободен, и его формирует труд» [88, с. 398]. А идеалы, выраженные в его проповеди и завещанные им людям, формулируются автором следующим образом: «Честность, доброта, забота о родителях, высокая нравственность, милосердие, справедливость, равенство, смелость, благородство, право человека на свободу, святой долг защиты слабых и свободы других людей» [88, с. 398]. Эти либерально-просветительские идеалы личной нравственности (нравственно-морализаторская сторона проповеди Мухаммада, почти отсутствующая у Махфуза, усиленно подчеркивается Шаркави) отождествляются с идеалами социалистическими, служат основой контаминации ислама и социализма, вернее, исламизации социализма. Одним из идеологов социаль-

ной справедливости в раннем исламе у Шаркави выступает реальное историческое лицо — Абу Зарр аль-Гифари, который обосновывал равноправие людей перед Аллахом, утверждая, что «люди — Его сотоварищи в трех [вещах]: в воде, в огне и в пастбищах» [288, с. 116]. Традиция сохранила также приписываемые ему слова: «Удивлюсь я тому, кто, не найдя себе хлеба насущного, не обнажит меч против людей» [288, с. 116]. Известно, что позже Абу Зарр аль-Гифари выступал на стороне халифа Али, а после его убийства был отправлен в ссылку Омейядами.

Устанавливая мусульманскую родословную социалистической мысли, Шаркави одновременно осовременивает мысль самого Мухаммада, превращая его из носителя идей единства *уммы* — мусульманской общины — в носителя идеи арабского единства и даже интернационализма (единство всего человечества против фанатиков-шовинистов). Проповедь Мухаммада отвечает чаяниям и бедняков, и всех угнетенных и эксплуатируемых, и *мусаккафуна* (слово, в современном языке обозначающее интеллигенцию), и тех богачей, которые наделены совестью.

Такое расширительное и модернизированное истолкование учения основателя ислама сближает его с положениями принятой в том же, 1962 г. «Хартии национальных действий» — программного документа египетской революции, с лозунгами «общенационального единства интересов» и «союза трудовых сил народа» (в который включалась и «неэксплуататорская национальная буржуазия»), составляющими идейную основу Хартии.

Испанский арабист Хосе Родригес Тробоах считает повесть «Мухаммад — посланник свободы» «наиболее ясной в идеологическом смысле книгой Шаркави. В ней свойственная ему путаность мышления уже перерастает в откровенное восхищение личностью пророка-человека» [307, с. 49]. «Личность пророка, — замечает Тробоах, — Шаркави использует в откровенно идеологических целях — пытаюсь интерпретировать его жизнь с позиций марксистской философии так, как он ее понимает» [307, с. 47]. Последние слова — «так, как он ее понимает» — существенная поправка, поскольку в этой попытке синтеза ислама и марксизма на долю марксизма не остается практически ничего.

Идейно модернизированная личность пророка приобретает черты сходства и с лидером египетской революции Гамалем Абдель Насером. Панегирическая традиция, сохраняющаяся во всех современных интерпретациях Сиры, независимо от их философского обоснования, перекидывает мост между легендарным пророком и живым человеком, сегодня осуществляющим его идеи.

Точка зрения на ислам как на средство, облегчающее взаимопонимание между интеллигенцией и народом и распространение передовых идей современности, имела и продолжает иметь самое широкое хождение в арабском мире. «В конце концов, — пишет известный египетский поэт и публицист Ахмед

Хигази,— основная сторона в исламе — практическая, а с точки зрения общественного содержания ислам прогрессивен, из чего следует, что он может стать одним из путей сокращения дистанции между интеллигентами-социалистами и массами» [288, с. 121].

Как и все предыдущие, приходившие из Европы общественно-политические и философские учения, в течение какого-то времени определявшие угол зрения многих арабских мыслителей и литераторов на собственную реальность, марксизм подвергся «испытанию исламом» и, претерпев соответствующую трансформацию, лишился своих субстанциональных черт.

Интерес к истории ислама, к личности Мухаммада, проявленный Шаркави, не был неожиданностью. Религиозные умонастроения, заложенные, по мнению А. Хигази, с детских лет [288, с. 119], не проявленно присутствовали и в «Земле», определяя этическую позицию автора и его критерии нравственной оценки своих персонажей [210]. Повесть о Мухаммаде писалась в те годы, когда происходила выработка социальной и идеологической программы революции. Эта программа должна была, по мысли ее создателей, отразить специфику национальных и общественных условий Египта с учетом тех «вечных духовных ценностей, источником которых служат религия и которые способны обогащать человека и освещать его жизнь светом веры, пробуждать в нем безграничные силы для добра, правды и любви» [71, с. 108].

Произведение Шаркави иллюстрирует, какую активную роль в этих идеологических усилиях сыграла творческая интеллигенция, вернее, та ее часть, которая позитивно восприняла исходные идейные установки новой власти. Главной социальной задачей революции «Хартия национальных действий» провозглашала ликвидацию эксплуатации и обеспечение естественного права всех людей на равенство возможностей. Наличие классовой борьбы в египетском обществе не отрицалось, но предусматривалось «уничтожение различий между классами и господства одного класса, а затем ликвидация классовой борьбы, угрожающей индивидуальной свободе человека-гражданина и свободе всей родины, поскольку она ослабляет ряды народа и открывает двери внешней опасности» [71, с. 111]. Такое отношение к классовой борьбе подкреплялось и авторитетом религии, которая «не признает классовости, увековечивающей бедность, невежество и болезни в качестве доли большинства людей и делающей добро достоянием меньшинства» [71, с. 109]. Формулируя позицию религии, авторы Хартии прибегали к своего рода словесной игре: «зловещая триада» (бедность, невежество и болезни) Саламы Мусы, в которой известный просветитель видел главный бич Египта, объявляется тем злом, с которым якобы ведет борьбу и религия, не признающая классовости общества. Ликвидация классов (и классовой борьбы) ставилась, таким образом, в прямую зависимость от реформа-

торской деятельности государства и от соблюдения заветов ислама о равенстве всех членов общины. Такая постановка вопроса делала непринципиальным противоречие между признанием все еще существующей в обществе (но легкопреодолимой) борьбы классов и утверждением, что «общество — это каждый индивидум, живущий на земле родины и связывающий свои надежды с надеждами других соотечественников ради завтрашнего дня, который дорог всем, ради грядущих поколений, детей и внуков» [71, с. 106]¹².

Роман «Феллах», написанный Шаркави в 1967-м и опубликованный в 1968 г., хронологически не укладывается в рамки «рубежа» 50-х и 60-х годов, но типологически он должен быть рассмотрен в одном ряду с двумя разобранными выше романами. Это также первое у Шаркави произведение, созданное на материале послереволюционной действительности, и его проблематика определена тем же комплексом идей социально-политического порядка. Но рассматриваются они уже не в связи с необходимостью «выбора пути», а в связи с потребностью оценить результаты сделанного выбора, практические его последствия. Роман замыслился как продолжение «Земли», как повествование о жизни той же самой «моей деревни» спустя тридцать лет после изображенных в «Земле» событий начала 30-х годов. Сходны фабула романов, их композиция, их персонажи. В обоих роль повествователя берет на себя автор, приезжающий в родную деревню (в «Земле» он приезжает туда еще двенадцатилетним школьником, на каникулы) и становящийся очевидцем происходящего.

Прямая заявка на преемственность «Феллаха» по отношению к «Земле», композиционно-фабульные аналогии, узнаваемость героев (почти все они, за немногими исключениями, имеют прототипов в первом романе) помогают найти то главное, что различает эти два романа Шаркави.

С первых страниц «Феллаха» автор-повествователь спешит подчеркнуть перемены, которые произошли в жизни деревни и ее обитателей за истекшие тридцать лет, тринадцать из которых приходится уже на послереволюционное время, когда были проведены две аграрные реформы (1952 и 1961 гг.). Встретившись после длительного перерыва с приехавшим в Каир двоюродным братом Абд аль-Азимом (который продолжает собой образ крестьянского вожака Абд аль-Хади из «Земли»), рассказчик не может сдержать восторга перед его грамотностью, эрудицией, зрелостью суждений по всем вопросам политики и общественной жизни. Рассказы Абд аль-Азима о деревне также говорят о глубоких изменениях, происшедших в ней после революции 1952 г. Построенный неподалеку от деревни завод решил проблему безработицы. Даже женщины предпочитают работать на заводе, а не идти в услужение в богатые семьи или в город: рассказчик просил было Абд аль-Азима подыскать ему деревенскую девушку в качестве прислуги, но услышал в

ответ, что найти такую практически невозможно. Активно ликвидируется неграмотность, «времена невежества и эксплуатации кончились».

Сам Абд аль-Азим приехал в Каир искать управы на бывшего феодала их деревни господина Ризка, который ныне занимает посты председателя комитета Арабского социалистического союза и председателя правления кооператива и, опираясь на поддержку нечестного уполномоченного по проведению аграрной реформы, обманывает крестьян, использует принадлежащие кооперативу сельскохозяйственные машины для обработки своих личных угодий — у него, правда, осталось лишь семнадцать федданов, но благодаря умелому хозяйствованию Ризка они дают прекрасные урожаи и приносят большой доход. Кроме того, Ризк не желает созывать общих собраний, а главное — требует, чтобы к нему по-прежнему относились как к хозяину деревни, называли его беем, хотя титулы отменены.

Борьба крестьян с Ризком составляет сюжетный конфликт романа. Внешне, по остроте противостояния сторон, конфликт не уступает имевшему место в «Земле». Ризк добивается ареста группы крестьян-активистов, и проходит немало времени, прежде чем защитникам крестьян удастся добиться их освобождения. Но причины конфликта, его содержание в «Феллахе» иные, нежели в «Земле». Там ситуация была сугубо жизненной. Крестьян сплавивала и вынуждала на решительные действия, на бунт реальная угроза лишиться земли и воды. Здесь молчаливо подразумевается, что проблема земли уже решена аграрной реформой: крестьяне получили землю в собственность и экономически независимы от Ризка. Если Ризк сумел отобрать у молодого крестьянина Салеха доставшийся тому плодородный участок и подсунуть ему бросовый кусок земли, то лишь благодаря своей хитрости и неопытности юноши. Если Ризк привязывает того же Салеха к стволу пальмы и избивает его кнутом потому, что он отказывается называть его беем, то дело здесь в «крутом нраве», в жестокости и вспыльчивости Ризка. Если Ризк не желает созывать собраний комитета АСС и кооператива, отказывается являться на те, которые созывают сами крестьяне, это опять-таки вопрос морали, проявление застарелого «неуважения» Ризка к крестьянам, нежелание признавать их «человеческое достоинство».

Так причины конфликта переносятся из экономической области в нравственную. Движущими мотивами поведения конфликтующих сторон оказываются требование «свободы и уважения человеческого достоинства» со стороны крестьян и отказ это требование удовлетворить со стороны Ризка. Честность, высокие моральные устои и одновременно доверчивость и неизжитая привычка к подчинению ведут борьбу с нечестностью, злобой, бесчеловечностью. Сторонники Ризка в провинциальном комитете АСС и в столице (там они, правда, не названы и не показаны) — это люди прежде всего

бесчестные и безнравственные, привыкшие презирать деревню и крестьян. Их сила — в готовности на любую подлость и обман, в дьявольской изворотливости. Олицетворением «темных сил» (и в смысле их контрреволюционности и враждебности крестьянству, и в нравственном, и в том, что действуют они где-то за кулисами повествования) является некий Исмаил, родственник Ризка, который, регулярно наезжая в деревню из Каира, выдает себя за представителя правительства и самостоятельно организует арест Абд аль-Азима и других активистов.

Его антипод — честный и благородный патриот, участник национально-освободительной борьбы, начальник уездной полиции аль-Фримауи. Благодаря его усилиям — в чем они выражаются, остается неясным — справедливость в конце концов торжествует, арестованные крестьяне возвращаются в родную деревню, празднуются счастливые свадьбы. Ризк посрамлен и снят общим собранием со всех постов. Но на последней странице романа вновь появляется зловещая фигура Исмаила, что указывает на незавершенность борьбы с «темными силами». Правда, честный аль-Фримауи выражает полную уверенность в том, что в предстоящей «борьбе не на жизнь, а на смерть» победа будет на его стороне.

Между тем роман написан как отклик на события, действительно имевшие место в египетской деревне, когда на втором этапе аграрной реформы право собственности на землю было ограничено ста федданами (вместо двухсот на первом этапе), была отменена денежная компенсация за изымаемые у землевладельцев излишки и снижены на три четверти размеры выплаты за получаемые крестьянами в пользование участки. Эти меры правительства крайне накалили обстановку в деревне и вызвали яростное противодействие со стороны крупных землевладельцев. В 1965 г. в деревне Камшиш был убит активист АСС Салах Хусейн, отстаивавший интересы крестьян, выступавший против влиятельного феодального семейства аль-Феки.

В обход реформы бывшие феодалы сумели удержать большие излишки земли — либо разделив их между членами семьи, либо другими способами. На этих землях создавались крупные хозяйства капиталистического типа, и землевладельцы сохраняли реальную власть в деревне и вполне реальную возможность экономически эксплуатировать крестьян, а не только оскорблять их, «отказываясь признать их человеческое достоинство». Сохраняли феодалы и свою политическую власть, которая усиливалась по мере роста в городах прослойки военной, бюрократической и частнопредпринимательской (наживавшейся в основном на подрядах) буржуазии, либо связанной с деревенскими собственниками узами родства, либо приобретающей земельную собственность в деревне.

В романе сущность конфликта значительно облегчена и тем самым искажена. «В „Земле“, — пишет Таха Бадр, — деревня приходит в движение, защищая землю от безводья, от смерти.

В „Феллахе“ деревня приходит в движение потому, что Салех отказался именовать Ризка беем, и потому, что Ризк не соизволил явиться на заседание комитета АСС. Чтобы эти незначительные события послужили оправданием для конфликта, автор прибегает ко всяческим преувеличениям, расписывая и комментируя события таким образом, что они становятся у него чуть ли не отражением трагедии человека во все времена и эпохи» [241, с. 175]. Абдаррахман аш-Шаркави хочет видеть положение в деревне таким, каким оно должно быть по теории преодоления классовости египетского общества и отмирания классовой борьбы. Он не отрицает того, что говорил в «Земле», не вступает в противоречие с самим собой — он описывает другое время и другой, в его представлении, конфликт. Но в действительности конфликт остался прежним, и искажение писателем его реального существа мстит за себя, губительно сказываясь на художественности романа. Роман написан в духе высокопарной проповеди. И сам рассказчик, и его герои — от бывшего феодала Ризка до молоденькой деревенской девушки — без конца рассуждают на общественно-политические и этические темы, повторяют, кто искренне, кто лицемерно, лозунги официальной пропаганды и почти не проявляют себя как живые люди. Декларативность, ощущавшаяся как недостаток в «Земле», становится в «Феллахе» органическим пороком, разрушающим пластику образов.

Поэтому наибольший интерес для анализа представляет образ самого повествователя, его психология. Если в «Земле» рассказчику всего двенадцать лет и он, естественно, не может по-настоящему разобраться в общественной ситуации (отчего примерно с середины романа автор отказывается от услуг повествователя), то в «Феллахе» — это зрелый человек, имеющий за плечами опыт общественно-политической борьбы. Взволнованно вспоминает он далекие годы жизни в Париже, где он, молодой журналист, «призывал к освобождению колоний, к свободе жителей Африки, проклинал грязную войну в Индокитае» [89, с. 12]. В родную деревню он возвращается после долгих лет отсутствия и чувствует там себя посторонним. И крестьяне относятся к нему как к «городскому», и сам он не отождествляет себя, как было ранее, с «народом». Он не становится участником событий, активной стороной в конфликте, а ограничивается ролью посредника, ходатая за несправедливо обиженных, причем ходатая робкого и непоследовательного, главное оружие которого — прекраснодушная проповедь. Явившись в дом к Ризку, жестоко избившему Салеха, рассказчик встречается с его женой, «необыкновенно красивой женщиной», и испытывает зависть к Ризку, «обладающему такой супругой». Попутно он восхищается и мебелью в гостиной Ризка. «Госпожа» оправдывает поведение мужа его вспыльчивым характером, и рассказчик не возражает ей — ведь известно, что и жену Ризк частенько поколачивает. Он мысленно увещевает Ризка:

— А ведь ты, Ризк, феллах, владеющий семнадцатью федданами и возглавляющий комитет АСС и кооператив! А твой родственник Исмаил использует государственную власть, чтобы унижать достоинство людей, попирает честь страны, вселяет в души страх. Из каких глубин варварства унаследовал он свою психологию и характер, какое сердце вложил себе в грудь?! [89, с. 281].

В своих хождениях по представителям местной власти рассказчик также не проявляет ни энергии, ни напористости, держится скованно и скорее робко. Большей частью он оказывается в роли слушателя (проповедь — это для читателя), «стесняется» перебить явно демагогические рассуждения собеседника. А когда едет в Каир, чтобы использовать там свои связи в правительственных кругах для освобождения арестованных крестьян, то заодно выполняет и настоятельную просьбу жителей деревни — обходит каирские мечети и молится за односельчан, прося заступничества у святого Хусейна и святого Султана аль-Ханафи, и, похоже, искренне верит в действенность этого средства. Два контрастных образа деревни — далеко шагнувшей вперед, сознательной, борющейся за «утверждение принципов социализма», какой она предстает в начале романа, и глубоко религиозной, возлагающей все надежды на помощь святых чудотворцев в конце, — не складываются в один, пусть противоречивый, но цельный образ. Они сосуществуют, выражая разлад между желаемым и сущим, между намерением автора показать эффективность аграрной реформы как средства преобразования деревни, оправдать теоретическую программу, в создании которой он активно участвовал, и истинным положением дел.

Наиболее полно авторскую мысль помимо самого рассказчика выражает школьный учитель Абд аль-Максуд (продолжающий собой образ школьного учителя Мухаммеда-эфенди в «Земле»). Он вытеснил из мечети деревенского шейха Талбу и сам читает феллахам проповеди, утверждая в них «новый ислам», который должен покончить с общественным неравенством, с незаконными привилегиями людей, ухитрившихся и при новой власти занять теплые местечки, забывших, что долг истинного мусульманина — «отдавать свои излишки другим, чтобы улучшить жизнь народа». Абд аль-Максуд то и дело ссылается на выступления президента Насера, на его слова о целях и задачах революции, призывает людей быть более решительными в борьбе, уметь за себя постоять, помнить о примере отцов, воевавших за свободу, против англичан с оружием в руках. Но вместе с тем он рекомендует быть осторожнее, осмотрительнее, не торопиться, учиться, набираться знаний, которые «в наше время дороже денег».

Абд аль-Максуд в некотором роде alter ego рассказчика, выполняющий ту же миссию интеллигента — носителя идеалов справедливости и гуманности. Но рассказчик — человек «городской» — до конца остается лишь посредником в конфликте. Абд аль-Максуд разделяет участь крестьянских активистов, по-

падает вместе с ними в тюрьму, восполняя тем самым недостаток активности у рассказчика и его отрыв от народа.

Ахмед Хигази, сравнивая отрывки из «Феллаха» и «Мухаммада — посланника свободы», указывает на идентичность и мыслей и выражений, в частности в рассуждениях автора о пороке, рядящемся в тогу чистоты, и о добродетели, терпящей урон, не умея постоять за себя. Хигази вообще считает, что Шаркави один и тот же в книге о Мухаммаде, и в «Земле», и в «Феллахе», и в пьесе в стихах «Юноша Махран» (1963): «Он отстаивает те же передовые общественные идеалы, так же просто их излагает, говорит тем же поэтическим языком, иногда переходящим в проповедь» [288, с. 121]. По мнению Хигази, «возвратясь к наследию, Шаркави тем самым как бы вернулся в деревню или вернул себе душевную чистоту. И несомненно, пытаясь спасти себя от изоляции, в которой он оказался, оторвавшись от деревни, Шаркави помог спасти от изоляции и социалистическую мысль — он связал ее с самой устойчивой ценностью в нашем наследии и в нашей культуре, с великой ценностью, воплощенной в исламе и в личности Мухаммада» [288, с. 122].

Таха Бадр, комментируя те же места из «Феллаха», что и Хигази, расценивает их как «длинные проповеди, звучащие тем менее естественно, чем более широкие мировые проблемы затрагивает в них автор. Проповеди составлены в высокопарных, ничего не говорящих выражениях и, вместо того чтобы разъяснять точку зрения автора, напротив, затемняют ее» [241, с. 171]. Таха Бадр иронически озаглавливает эти «проповеди» «О борьбе между истиной и ложью», «О бесчеловечности человека».

Приведем один из отрывков, который дает представление о всем стиле романа — и о речи повествователя, и о речи персонажей (если они не говорят на бытовые темы):

Сколько крови пролилось на протяжении веков из-за того, что благородные верили в то, что их благородство само по себе служит им защитой, или полагали, что, раз правда на их стороне, значит, она сильнее обмана.

Так в древние времена пал жертвой Христос, так погиб Хусейн в Кербеле, так в наши дни убит Лумумба посреди людей, связавших с ним свои надежды. Так из поколения в поколение умирают мученики и правдолюбцы.

И сейчас в каком-нибудь уголке земли распинают еще одного Христа, падает жертвой новый Хусейн или гибнет другой Лумумба. Принимают мученический венец те, кто верит, мужчины, женщины, может быть, дети. Поднимаются новые татары, дикие варвары, превращая жизнь в джунгли. И падают невинные, сокрушенные страшным противоречием между воображаемым и реальным, между идеалом и жизнью [89, с. 178]¹³.

Итак, история человечества — это борьба между благородными праведниками, верящими в идеал, и жестокими, бесчеловечными варварами. Под этим же углом зрения рассматривается и общественная борьба в современной египетской деревне (вспомним характеристику Исмаила: «Из каких глубин варварства унаследовал он свою психологию и характер...»).

Вряд ли можно согласиться с Ахмедом Хигази в том, что

Шаркави один и тот же в «Земле» и в «Феллах». В «Земле» он был другим — хотя бы потому, что тогда еще не оторвался от родной деревни и не обратился, «спасаясь от изоляции», к исламскому наследию. Галяль аль-Ашари видит разницу в изображении деревни Шаркави в романе «Земля» и его предшественниками в том, что у последних «деревня не столько существовала сама по себе, сколько передавала идею автора, его представление о деревне. Поэтому изображение оказывалось ущербным, истинные проблемы и заботы деревни, ее люди и вещи не были показаны. Эта вышедшая из головы автора деревня жила по авторской воле, феллах, земля и их взаимоотношения принимали определенные формы в зависимости от того, какими их видел автор... Короче говоря, деревня приносилась в жертву эстетическим задачам, которые ставил перед собой писатель... У Шаркави иной взгляд на деревню, взгляд, обусловленный ясной идеологической позицией... между писателем и деревней существует живая, динамичная связь... он не изображает ее „извне“, а живет в ней, его деревня — не образ, но опыт...» [234, с. 17—18].

Не совсем, очевидно, правомерно говорить о том, что предшественники Шаркави «приносили деревню в жертву своим эстетическим задачам». Все они стремились к достоверности изображения, но всегда их видение деревни было обусловлено идеологической позицией. Разница объясняется тем, что идеологическая позиция Шаркави в «Земле» позволяла видеть деревню в ее истинном свете. В сочетании с глубиной знания писателем деревенской жизни это и позволило создать художественно-правдивый образ.

Книга о Мухаммаде — важный промежуточный этап эволюции мировоззрения Шаркави от, пусть с оговорками, исторического материализма к «исламскому социализму». Но возможности именно такого рода эволюции потенциально присутствовали и тогда, когда Шаркави писал «Землю»: свойственная ему склонность к риторике, морализаторству — следствие поверхностного знакомства с историко-материалистическими положениями марксизма. И тут, наверное, прав Хигази, объясняя, почему именно Шаркави продолжил традицию интерпретации Сиры. Сыграли свою роль и деревенские корни писателя, и полученное в детстве религиозное воспитание, и возрастная близость к предшествующему литературному поколению (хотя родившийся всего на семь лет позже и тоже в деревне Юсуф Идрис уже не смог «вернуться» к исламскому наследию). Шаркави проделал путь «возвращения на круги своя», аналогичный — хотя и далеко не во всем — пути, пройденному многими «обновителями». «Обновители» интерпретировали Сиру в свете импонирующего каждому из них европейского общественно-философского учения. У Шаркави марксистское учение оказалось исламизированным, его классовый смысл растворился в проповеди моральных добродетелей. Быстрые темпы адаптации раз-

личных европейских философских концепций, служивших идеологическими ориентирами египетской интеллектуальной элите, наталкивались на преграду в виде отставания общественного сознания, устойчивости его традиционных форм. Страх самоизоляции, отрыва от почвы служил прочной уздой, сдерживавшей порывы тех, кто пролагал новые пути египетской общественной мысли. Уздой не единственной, так как смелость мысли далеко не совпадала с готовностью претворить эту мысль на практике. Каждый шаг вперед в общественном развитии, ломка старых структур, идеологически подготовленная самими мыслителями, как правило, вызывали у них же своего рода «умственное съеживание», нежелание дальнейших, более радикальных перемен, толкали на «примирение с действительностью». Роман «Феллах» — пример такого примирения со стороны Абдаррахмана аш-Шаркави. И то, что внешне, формально произведение похоже на «Землю» — образец реалистической традиции 50-х годов, только подчеркивает его эпигонский характер по отношению к этой традиции.

Вернувшись в деревню, Шаркави не вернулся к народу. Просветительство как идеология уже изжило себя в 50-е годы в творчестве старейших египетских прозаиков Яхья Хакки и Махмуда Теймура. Возвращение к нему не могло быть плодотворным. И если «Дети нашей улицы» открыли путь к использованию реалистической литературой различных форм условности и к обновлению сложившегося повествовательного стиля путем освоения литературного наследия средневековья, а «Беленькая» положила начало психологическому, интроспективному роману, занявшему главное место в романистике 60-х годов, то «Феллах» обозначил собой не получившую дальнейшего развития, тупиковую линию в движении египетского романа. Большинство появившихся в последующие годы произведений на деревенскую тему полемичны по отношению к созданному в «Феллахе» образу деревни, а его ораторский стиль — реликтовое явление на фоне возникающих новых стилевых форм романа.

Вполне допустимо предположить, что на рубеже 50-х и 60-х годов египетская проза, достигшая к тому времени достаточно высокого уровня зрелости, освоившая художественный опыт европейской реалистической литературы XIX — начала XX в. и теоретический опыт передовой общественной мысли Запада, выработавшая богатую палитру средств языковой и образной выразительности, потенциально обладала различными возможностями эволюции. Избранный ею путь, повлекший за собой переоценку прежних эстетических ценностей и приведший к обновлению стилевых и жанровых форм, но и сопряженный с ощутимыми потерями с точки зрения полноты изображения мира и человека, с точки зрения социального содержания литературы, может быть объяснен только в свете последующих исторических событий.

В ПОИСКАХ ПУТИ

(Цикл «малых» романов Нагиба Махфуза)

Начиная с 1961 г., почти ежегодно, один за другим выходят в свет шесть романов Нагиба Махфуза: «Вор и собаки» (1961), «Перепела и осень» (1962), «Путь» (1964), «Нищий» (1965), «Болтовня над Нилом» (1966) и «Мирамар» (русский перевод «Пансион „Мирамар“») (1967). Между «Перепелами» и «Путем», в 1963 г., появляется сборник рассказов «Мир Аллаха», а в 1965 г., одновременно с «Нищим», — сборник «Дом с дурной славой».

Написанные в продолжение и развитие размышлений о природе социальной справедливости и путях ее достижения, о возможности применения насилия в борьбе за справедливое дело, о роли труда в жизни человека и о взаимоотношениях науки и религии — размышлений, которые составили содержание «Детей нашей улицы», «малые» романы являют собой, на наш взгляд, особый этап творчества писателя. Внутреннее единство позволяет рассматривать их как цикл, подобно циклу социально-бытовых «каирских» романов Махфуза, открывающемуся «Новым Каиром» (1945) и завершающемуся трилогией «Бейн аль-Касрейн» (1957). Это единство отмечается практически всеми египетскими исследователями. Но, пытаясь дать общее определение циклу, которое выражало бы наиболее существенные его особенности, исследователи рассматривают его в совершенно разных плоскостях.

Махмуд аль-Алим, основываясь преимущественно на анализе проблематики романов, употребляет название «философский этап», указывая при этом, что «даже сама форма [романов] стала выражением философского смысла и главный интерес представляют не судьбы героев, а судьбы выражаемой каждым из них мысли» [227, с. 96]. В «Болтовне над Нилом» и в «Мирамаре» М. аль-Алим находит уже приметы следующего, «нового социального» этапа в творчестве Махфуза.

Набилъ Рагеб, исследующий поэтику романов, объединяет их в цикл *ат-ташкилийя ад-драмийя*, что может быть переведено как «образно-драматический». Н. Рагеб исходит, во-первых, из символического характера образности, а во-вторых, из «концентрации внимания автора на главной, драматической

линии, которая служит опорой всей композиции и связывает воедино события и персонажи, не будучи заслонена излишними подробностями, скучными описаниями и отступлениями, лишь ослабляющими драматический эффект» [277, с. 278]. То есть развитие и разрешение драматической ситуации, в которую с самого начала поставлен герой, формирует весь художественный мир романа. Такое построение привело, по наблюдениям Н. Рагеба, к «сужению социального фона, игравшего такую большую роль в романах реалистического периода» [277, с. 257]. Следовательно, рассматриваемый период Н. Рагеб уже не считает реалистическим. Исследователь относит к этому же этапу (на наш взгляд, не вполне правомерно) еще два романа — «Зеркала» (1972) и «Любовь под дождем» (1973).

Луис Авад особенно отмечает тяготение Нагиба Махфуза в романе «Путь» к метафоре, иносказанию, к символике — словом, к поэтическому строю образности [221, с. 127]. О поэтичности романов говорит и Махмуд аль-Алим, называя «Путь» и «Вора и собак» «драматическими касыдами» и отмечая, что в «Нищем» поэзия составляет «самую суть видения жизни, мира и человека» [227, с. 75].

Ни одна из перечисленных дефиниций сама по себе не исчерпывает ни содержательной, ни художественной специфики этих «малых» (такое определение, исходящее из объема произведений, также фигурирует в критических работах) романов Махфуза. Но, вместе взятые, они дают представление об их своеобразии.

Проблематика романов рождена жизнью, не жизнью вообще, а хронологически точно обозначенной реальностью послереволюционного Египта. Художественному исследованию подвергается живая, горячая плоть того мира, в котором живет писатель, и Махфуз, обращаясь вновь к идеям, над которыми размышлял в «Детях нашей улицы», теперь «опробует» их, прилагая к текущей действительности и одновременно пытаясь определиться в своем собственном отношении к революции и к ее перспективам. Вместе с тем общемировоззренческая концепция, сложившаяся в «Детях нашей улицы», не только определяет содержание вопросов, которые ставит писатель, — все они так или иначе связаны с проблемой пути, — но и в известной мере предопределяет ответы. Исход драматической ситуации чаще всего предreshен заранее. «Рука судьбы», равнозначная властно указующему персту автора, так выстраивает ход событий, что он неумолимо приводит к запрограммированному концу. Гибель или спасение героя зависят от того, какой путь он избрал, какой нравственный выбор сделал, а нравственные критерии Махфуза остаются достаточно прочно связанными с традиционной этикой мусульманского общества. Сам же герой предстает не как индивидум, неповторимая человеческая личность, а как определенный общественный тип. Поэтому тема выбора пути звучит как тема общественная, как тема судеб Египта.

В поэтике романов существенное место занимают средства психологического изображения — внутренние монологи, споры героя с самим собой, передача его эмоционального состояния. Однако «малые» романы не принадлежат к психологическому типу романа, вернее, к той его разновидности, которая исследует индивидуальные характеры, психологию отдельной личности. Будучи общественными типами, герои выражают сознание определенных групп и слоев общества, и главным показателем, барометром этого сознания служит отношение к революции и к Египту.

В построении сюжета Махфуз пользуется приемами детектива («Вор и собаки», «Путь»), повествования об одних и тех же событиях от лица разных персонажей («Мирамар»), романа диалогов («Нищий», «Болтовня над Нилом»), т. е. демонстрирует свободное владение различными европейскими романскими формами, как новыми для арабской литературы, так и уже до него освоенными другими литераторами¹. Но подобрать прямые аналоги какому-либо из романов цикла в западной прозе вряд ли возможно. Сложное переплетение различных литературных приемов в «малых» романах объясняет и те трудности, которые испытывает критика, пытаясь дать им общее и по возможности исчерпывающее определение.

Несомненно одно: в романах, особенно в первых двух, ощущается влияние творчества Достоевского. Об этом говорят проблематика романов — размышления над путями осуществления идеалов утопического социализма и болезненно переживаемая писателем проблема веры и безверия — и их драматическая структура — остроконфликтные ситуации, рожденные конфликтом идей, убийства, обоснованные идейными соображениями, символика некоторых образов, а также ряд отдельных деталей. Но специфика исторических условий Египта, определившая своеобразие подхода Махфуза к проблемам, и значительная трансформация заимствуемых у великого русского писателя художественных средств не позволяют говорить о подражательности. Речь может идти об опоре на Достоевского, у которого Махфуз ищет ответы на глубоко волнующие его, поставленные жизнью вопросы.

Взятый романистом из газетной хроники, сюжет «Вора и собак» строится по законам детективного жанра. Вор Саид Махран, выйдя из тюрьмы, охвачен одним желанием — отомстить тем, кто его предал, — бывшему сообщнику Илешу Сидре и бывшей своей жене Набавийе, ставшей женой Илеша. Не откладывая Саид принимается за осуществление задуманной мести. Но враги настороже. Илеш Сидра тайком съезжает с квартиры, адрес которой известен Саиду. Пуля, предназначенная ему, срывает ни в чем не повинного нового жильца².

Саид спешит также увидеть Рауфа Альвана, своего бывшего идейного наставника и учителя. В годы юности Саида, сына сторожа студенческого общежития, студент Рауф научил его

любить книги, уговорил отца отдать мальчика в школу. Но он же поощрил его и на воровство, уверяя, что красть у богатых справедливо, так как крадущий, в сущности, лишь возвращает себе то, что было украдено у него другими.

«Студент-бунтарь». Нет, бунт в образе студента. Я сижу во дворе у ног отца, и до меня долетает твой уверенный голос и рождает знакомое волнение в душе. Ты говоришь об эмирах и пашах, и, точно по волшебству, господа становятся ворами... Это ты научил меня любить книги и говорил со мной как с равным. И я был среди тех, кто слушал тебя под пальмой, той самой, что стала свидетельницей моей любви. «Народ... Грабеж... Священный огонь... Богатство... Голод... Попранная справедливость...» Когда тебя арестовали, ты поднялся в глазах монахов до небес. А когда я впервые украл и ты за меня заступился, ты стал для меня божеством. В тот день ты вернул мне уважение к самому себе. Я помню, как ты сказал с грустью: «Одиночные кражи не имеют смысла, здесь нужен размах и организация». И с тех пор я не расставался с книгой и воровал. А ты выбирал для меня тех, кого стоило грабить. И грабежи принесли мне славу, и я почувствовал себя человеком [176, с. 148].

Эти воспоминания Саида о выступлениях Рауфа перед его товарищами-студентами окрашены грустной иронией. Теперь, оглядываясь назад, он ясно чувствует их фальшь, их ложный пафос.

Спустя годы, уже после революции, Рауф Альван превратился в модного журналиста, в богача, живущего на собственной роскошной вилле. Он явно не рад посещению Саида Махрана и готов защищать себя и свое имущество от любых посягательств. Для Саида Рауф — олицетворение Измены. Но пуля, предназначенная для журналиста, поражает сторожа его виллы. Еще одна невинная жертва на совести Саида.

Закон, правосудие, полиция с собаками, пресса — все ополчилось на преступника. Саид ищет убежища в доме главы суфийской общины святого шейха аль-Гунеди и в доме проститутки Нур, которая давно и беззаветно его любит. Ищет спасения и душевного успокоения в Вере и в Любви. Шейха аль-Гунеди Саид тоже знает с детства, с того времени, когда отец, верный последователь (мюрид) шейха, привел сына в его дом, чтобы мальчик понял, «как сладка жизнь, освященная небесной благодатью». «И тебе очень понравился шейх аль-Гунеди, понравились его красивое лицо и добрые, лучистые глаза. И еще тебе понравились молитвенные песнопения, нашедшие отклик в твоём сердце, пока не тронутым любовью» [176, с. 142]. Шейх дает приют Саиду, ни о чем его не спрашивая, понимая, что тот в безвыходном положении и деться ему некуда.

Но все разговоры Саида и шейха аль-Гунеди — диалог двух глухих. Слова, которые для Саида имеют реальное, земное содержание, — тюрьма, приют, дверь, хозяин дома — в устах шейха полны таинственного трансцендентного смысла. Шейх весь в помыслах о небесном, вечном, истинном. Его отвлеченно-туманные рассуждения и наставления непонятны и скучны Саи-

ду, находящемуся во власти земных забот и страстей. Они не открывают перед ним никакого пути.

Проститутке Нур, в доме которой на краю кладбища прячется Саид, нужно только одно — чтобы он всегда оставался с ней. Ее любовь бескорыстна и жертвенна. Но Нур пробуждает в Саиде, который не может ни забыть, ни перестать любить изменившую ему Набавийю, лишь жалость и признательность. Нур умоляет его бежать, скрыться, уехать куда-нибудь подальше и жить спокойно, вдвоем. Но уехать, не отомстив врагам, — сама мысль об этом непереносима для Саида. А кольцо преследователей сжимается, полицейские с собаками загоняют его на кладбище. Спасения нет. Развязка неизбежна.

Итак, Саид не просто вор, а вор «идейный». Совершая грабежи, он убежден в нравственности своих поступков, в том, что лишь восстанавливает поправленную справедливость. Но Саид обманут. Идею законности кражи внушил ему Рауф Альван, который, будучи бедным студентом, проповедовал ее как идею политическую, как путь борьбы за социальную справедливость («здесь нужны организация и размах...»). И тот же Рауф, став владельцем богатой виллы, превращается в ярого охранителя собственности и во врага Саида, на эту собственность покушающегося.

В романе рассматривается как бы частный случай общей закономерности, которая была выведена в «Детях нашей улицы»: все возвращается на круги своя, даже если справедливость установлена, она недолговечна, богатства вновь скапливаются в руках немногих, народ же остается ни с чем. Рауф Альван символизирует собой неизменность «порядка вещей». Произошла лишь смена лиц. Основы же общественного устройства остались прежними.

Иначе, чем в «Детях нашей улицы», ставится проблема насилия. Там герои, движимые любовью и состраданием ко всем угнетенным, вели открытую, с оружием в руках борьбу против угнетателей, вели ее с благословения, пусть недоказуемого, но освящающего все их действия, самого Габалауи. Здесь Рауф Альван, которому с самого начала приданы черты демагога, толкает Саида на заведомо ложный путь воровства. Неизвестно, что за книги читает Саид, но, очевидно, в них он находит подтверждение ложным теориям Рауфа Альвана, потому что приобщение к науке, к знанию, в котором Махфуз видел путь пробуждения в народе активного общественного начала, оказывается для Саида пагубным.

Саид, обманутый, все же сознает себя внутренне правым и, собираясь вершить суд над Рауфом Альваном, ощущает себя борцом за общее дело.

— Ну, Рауф, пришло время рассчитаться! Если бы судьей между нами была не полиция, я бы свершил свой суд над тобой в открытую. Пусть видят люди. Ведь они все на моей стороне, все, кроме истинных воров, конечно, и это меня утешает [176, с. 153].

Однако Саид понимает, что, хотя люди и на его стороне, помощи ему ждать неоткуда, что его месть будет лишь символическим актом — «чтобы мертвецам было спокойнее и чтобы живые не теряли надежды» [176, с. 153]. Но ему не дано осуществить свою месть. Оба раза, стреляя, он убивает невинных людей. За этими «случайными» промахами угадывается твердая направляющая рука автора, выносящего свой нравственный приговор герою: даже если насилие совершается во имя справедливости, оно антигуманно, так как может привести к пролитию невинной крови. Апелляция к Достоевскому здесь несомненна.

Та же твердая авторская рука угадывается и в топографии романа. Пространство, в котором мечется, не находя выхода, Саид Махран, ограничено тремя «приютами»: домом шейха аль-Гунеди, домом проститутки Нур и кофейней муаллима³ Тарзана. Они и символизируют те «пути», которые автор предлагает на выбор герою. Ни вера, ни любовь не могут решить проблему Махрана — покарать несправедливость. Он избирает третий путь — традиционный путь разбойничества, к которому издавна прибегали отвергнутые обществом. От муаллима Тарзана Саид слышит слова одобрения и получает револьвер. «Народ у нас не боится воров и не питает к ним ненависти», — говорит Саид. В этих словах — его самооправдание. Они же указывают на связь героя Махфуза с народной традицией, богатой преданиями и песнями о разбойниках, легендарных и действительно существовавших, которых народное сознание наделяло чертами благородства и своеобразным кодексом чести. Истории о ловких жуликах и обманщиках, о членах «племени бану Сасан» составляют весомую часть наследия народной повествовательной литературы средних веков, они входят как в сказочные циклы, так и в народные романы — жизнеописания эпических героев (например, в «Сират ас-султан аз-Захир Бейбарс» [131]), а также составляют самостоятельные сиры (например, «Сират Али аз-Зибак» [133]). Повествовательная традиция питалась сюжетами из жизни широкой прослойки деклассированных элементов городского общества и разбойничьих шаек, промышлявших в пустыне и державших под своим контролем проезжие дороги.

В новое время в Египте разбойничество обрело массовый характер в годы английской оккупации. Ж. Берк, приводя данные о разбойничестве в сельской местности в начале 90-х годов, квалифицирует его как одну из форм протеста против иностранного господства [301, с. 124—132]. Именно так трактуется образ разбойника в реалистической литературе 50-х годов. В одном из ранних рассказов Юсуфа Идриса — «Верблюжья кавалерия» — «разбойник» Исмаил — свой человек в деревне. Где-то, за ее пределами, он совершает такие дела, что «ребенок поседеет, услышь он о них», но у своих односельчан ничего не крадет и строго блюдет все нормы общежития, даже приходит

выразить соболезнование родственникам умерших деревенских жителей. Благодаря своей ловкости и предприимчивости Исмаил становится предводителем крестьян, когда те, не вынеся террора, установленного в деревне отрядом солдат «верблюжьей кавалерии», отражаются на рискованный поступок — крадут у солдат их винтовки.

В 1961 г., одновременно с «Вором и собаками», появляется повесть Юсуфа Идриса «Гариб», в которой образ деревенского разбойника решен в трагическом ключе — как изгоя общества, жертвы социальной несправедливости. Убив землевладельца, засадившего его в тюрьму, Гариб оказывается в положении человека, «вынужденного убивать первым, чтобы не быть убитым самому». Как затравленный заяц, прячется он от полиции в кукурузных полях, и скорее всего его ждет такой же конец, как Саида Махрана. В повести Идриса присутствуют те же мотивы измены ближайшего друга и любимой женщины. Но, убивая, Гариб ненавидит убийство, которое несовместимо с его нравственными понятиями. Идрис не открывает перед своим героем никаких «путей спасения», но делает его носителем идеи аморальности убийства, как такового.

Махфуз предоставляет Саиду возможность выбора, но это выбор иллюзорный — ни вера, ни любовь не только не решают проблемы героя, они не могут даже принести ему подлинного утешения. Замкнутое пространство романа имеет своим фоном кладбище, тянущееся за домом Нур до самого горизонта. Бесчисленные ряды надгробий напоминают «руки, простертые к небесам в мольбе и страхе, хотя им-то уж, кажется, нечего бояться» [176, с. 195]. Бросая свой ответ на все пространство романа, мрачный кладбищенский фон символизирует безысходность положения Саида Махрана и становится в конце концов той сценой, где разыгрывается последний акт трагедии.

Если сравнить романтического героя Махфуза с романтическим героем египетской прозы 30-х годов, скажем с писателем Ибрагимом И. аль-Мазини, то разница между ними обнаружится в том, что Ибрагим имел дело с неустроенной вселенной, ощущал себя «былинкой на ветру» в пустыне бытия, а Саид Махран имеет дело с неустроенным обществом. Сравнение же с героями повести Идриса позволяет выявить общность задачи, которую ставили перед собой Идрис и Махфуз. И для того и для другого важнее всего оказывается категорически осудить убийство, показать безнравственность самого факта лишения человека жизни. Махфуз использует в качестве доказательства «случайность», служащую у него выражением нравственного императива, — целясь в виновного, Саид Махран поражает невинного. Идрис избирает своим аргументом категорию подсознательного и «голос человеческих глубин», для чего «дублирует» своего социального героя Гариба фрейдистским героем — подростком Шурбаги, «внезапно», в момент «свободного» выбора осознавшего аморальность убийства.

Выразительно передав образом Рауфа Альвана свое отношение к новой действительности, показав отсутствие в ней всяких других признаков новизны, кроме «новых лиц», занявших место прежних сильных мира сего, Махфуз всеми реалиями романа подчеркивает мысль о том, что для народа все осталось по-прежнему. И по-прежнему живет в сознании народа несбывшаяся мечта о справедливости. Воплощая эту мечту, традиционный народный герой, превратившийся в романтического «идейного вора», призван одновременно доказать своей судьбой аморальность насилия как средства утверждения справедливости (та же мысль, что и у Идриса).

Таким образом, одна из основных философских идей романа «Дети нашей улицы» претерпевает существенную трансформацию, едва лишь дело касается актуальной жизненной практики. Законность насилия во имя справедливости, которую Махфуз признавал, живописуя подвиги эпических героев, действовавших с благословения Габалауи, теперь отрицается им на основании того, что жертвами насилия могут оказаться невинные люди.

Название «Осенние перепела», данное в русском переводе роману «Перепела и осень», нуждается в нескольких комментариях. В русской литературе в качестве перелетных, ассоциирующихся с кочевьем, с расставанием с родными гнездовьями упоминаются другие птицы. Перепела же, да еще осенние, вызывают в памяти скорее картины охоты, богатых трофеев, образ получает несколько «гастрономический привкус», тогда как у Махфуза образ Исы ад-Даббага, центрального персонажа романа, прямо соотносится с темой осеннего кочевья птиц, тоскливого расставания с теплым, насиченным прошлым, с темой бесприютных скитаний по жизни.

Та же, что в «Воре и собаках», действительность воспринимается здесь под иным углом зрения, сознанием человека, для которого революция означала полное крушение надежд, потерю всех тех жизненных благ и привилегий, какие давало ему прежнее положение в обществе. Как заметил Махмуд аль-Алим, «если „Вор и собаки“ — выражение бунтующего сознания, стремящегося к изменению застывшей действительности, то „Перепела и осень“ — выражение меняющейся действительности, с которой сталкивается застывшее сознание» [227, с. 88].

В романе много, гораздо больше, чем в предыдущем, реальных картин жизни, связанных с событиями революции и последовавшими за ней переменами. Стремительный бег жизни выражается быстрой сменой ситуаций, дающихся не в объективном авторском описании, а в восприятии Исы ад-Даббага, человека, оказавшегося захлестнутым водоворотом событий, наблюдающего их изнутри, но улавливающего лишь то, что доступно его взору. Так, о каирском пожаре 26 января 1952 г. Иса узнает на вокзале, вернувшись в Каир из служебной поезд-

ки в зону Суэцкого канала. Пораженный непривычной обстановкой на перроне, он расспрашивает случайного прохожего. Ответы последнего, сопрягаясь с проносящимся в памяти Исы его разговором с молодым парнем-фидаем в зоне канала, передают не столько обстановку, сколько атмосферу в стране. А такие факты, как поездка Исы в зону канала и встреча там с участником партизанской войны против англичан, уже содержат в себе характеристику политического лица Исы как патриота и сторонника независимости.

Острота, накаленность общественной атмосферы подчеркиваются образами природы — затянутым облаками хмурым зимним небом, порывистым ветром. Все это отдается нарастающей тревогой в душе героя. Все элементы повествования — диалог, который ведет Иса, его воспоминания о прошлом, реакция на происходящее вокруг, на состояние природы — оказываются сплавленными воедино благодаря их концентрации вокруг одного личностного центра. Внешнее вмешательство автора в повествование полностью исключается, Махфуз отказывается от пространных описаний, от экскурсов в биографию героя, от всякого рода комментариев, столь характерных для него в романах «каирского» цикла. Он доносит до читателя свою мысль, вызывает нужное впечатление, нужные ассоциации исключительно при помощи образов реалистических и в то же время получающих символическое значение благодаря тому, что они воспринимаются глазами героя и окрашиваются его настроением, его предчувствиями, его пониманием самого себя. Символично само имя героя — Иса (арабская форма имени Иисус). Проецируясь на историю его скитаний и мучений, оно вызывает ассоциацию с крестным путем Иисуса Христа. Иса по рождению аристократ, человек, принадлежащий к классу, решительно осуждаемому Махфузом и изображаемому во всех предыдущих романах насквозь коррумпированным и разлагающимся. Крест, который несет на себе Иса, — это тяжкий груз прегрешений аристократического класса. В результате «чистки», проведенной в министерстве, где он прежде занимал ответственный пост, Иса оказывается не у дел. Перспектива служебной и политической деятельности, соответствующей тем взглядам и убеждениям, которые он исповедовал, перед ним закрыта. Идти на компромисс с новой властью, как это делают многие его прежние друзья и знакомые, он не хочет. Внутренняя честность и принципиальность Исы, то обстоятельство, что страдать ему приходится за грехи других людей, также выдают сходство его образа с образом Христа и наводят на мысль о князе Мышкине Ф. М. Достоевского как литературном первоисточнике.

Насыщенная символикой сцена заседания комиссии по «чистке» — предвестие мрачной будущности героя:

В большой комнате с высокими потолками и потемневшими стенами, пропитанными застарелым запахом сигаретного дыма, царил атмосфера ледяющего душу страха. Сквозь закрытую стеклянную дверь он увидел коршу-

на, опустившегося на балконную решетку и тут же взлетевшего с криком, похожим на собачий лай [65, с. 270].

И потемневшие стены, и застарелый запах сигаретного дыма, и крик коршуна — образы внешнего мира, накладываясь на внутреннее состояние героя, создают атмосферу «леденящего душу страха». Истолкование криков различных птиц связано с традиционными народными поверьями. Так, крик ворона предвещает разлуку. Существует выражение «ворон разлуки» («гу-раб аль-бейн»). Крик ночной птицы кярауан предвещает встречу с любимыми. Этот образ использован Таха Хусейном в повести «Зов птицы кярауан» (в русском переводе «Зов горлицы»). Напоминающий собачий лай крик коршуна звучит как голос безжалостной и равнодушной к страданиям человека судьбы.

Образ Исы строится на противопоставлении двух измерений его личности. Он — аристократ и в этом качестве принимает на себя удар революции. Но он — убежденный вафдист и честный патриот — в этом его внутренняя сущность. Симпатии Махфуза к партии Вафд складывались в юношеские годы под влиянием той роли, которую партия, созданная в 1919 г., играла на первом этапе своего существования в общенациональном антианглийском движении. Эти симпатии были поколеблены, но не разрушены заключенным в 1936 г. вафдистским правительством англо-египетским договором о союзе, вызвавшим массовые протесты в Египте. Вера в способность либерально-буржуазного Вафда осуществить прогрессивные преобразования в стране, если бы он пришел к власти в условиях независимости, и ностальгия по славному прошлому партии долго сохранялись в душе Махфуза. Неудивительно, что своим положительным, обладающим чистотой Христа героем Махфуз делает вафдиста.

Вафдист Иса не только глубоко симпатичен Махфузу, он внутренне близок ему. Принадлежность Исы к аристократии не что иное, как внешняя оболочка, спадающая с него, когда он меняет свое социальное положение, лишается привилегий, право на которые давало ему само происхождение. Если Рауф Альван, перейдя в класс собственников, приобретает и его психологию, то Иса ад-Даббаг, потеряв положение государственного чиновника, перейдя в разряд бесприютных скитальцев, легко расстается с привычками и психологией аристократа. В психологической трансформации обоих героев нашла выражение точка зрения Махфуза, высказанная им в одном из интервью. «Я полагаю,— сказал он,— что существующие в обществе нравственные критерии частично одинаковы для всех, частично насаждаются правящим классом. То, что делает один класс хуже другого, это сам социальный строй. Если феодалы лишатся своих имений, своих привилегий, то через поколение они превратятся в обыкновенных людей. По-моему, нет классов лучше или хуже других. Основа всего общественного зла — классовый строй, иными словами, наличие класса, который пользуется незаконными привилегиями и вследствие этого развращается. Ос-

новой социального устройства должна быть отмена частной собственности. Каждый человек должен занимать место согласно своим способностям, а на руководящих постах должны находиться люди, способные приносить пользу другим» [220, с. 29].

Конечно, Нагиба Махфуза никак нельзя обвинить в наивности, в непонимании того, что отмена института частной собственности неизбежно наталкивается на сопротивление класса собственников, ведет к классовому противоборству, к социальной революции. Психология «собак» им разоблачена и заклеяна. Образы бывших феодалов, враждебно встретивших революцию и оставшихся ее непримиримыми врагами, присутствуют в его романах (в «Мирамаре», например). Но и к насилию он относится с большим сомнением, если не со страхом. Поэтому в поисках путей в будущее он уповает прежде всего на разум и на науку. В процитированном выше интервью, продолжая свою мысль, Махфуз заявляет, что «для обеспечения будущего необходимо прежде всего уделить особое внимание организации науки как основы всего. На развитие науки должна расходоваться большая часть бюджета. Не меньшее внимание должно быть обращено на систему образования, от начального до университетского... Следует укреплять истинную демократию в рамках существующего социализма» [220, с. 29].

Последняя фраза вообще отменяет постановку вопроса о радикальном переустройстве общества, сводя его к вопросу о формах политической власти. Но это было сказано уже в 1972 г., по прошествии десяти лет после опубликования романа «Перепела и осень». В 1962 г. Нагиб Махфуз еще не определился окончательно в своем отношении к революции — сама революция продолжалась, и трудно было предсказать, какой оборот могут принять события в ближайшие годы. И Нагиб Махфуз ведет своего героя путем испытаний и поиска. Но, удаляясь за кулисы повествования, предоставляя герою полную возможность вглядываться в мир его собственными глазами, передоверяя ему рассказ (в диалогах, воспоминаниях) о перипетиях своей судьбы, Махфуз, как это было и в «Воре и собаках», невидимой, но твердой рукой направляет его шаги.

Символику романа отличает строгая «выстроенность», функциональная целесообразность, рационалистичность, свойственная вообще художественному мышлению писателя. Смысл ее — именно тот, какой вложил в нее автор, — довольно легко расшифровывается. Так, созерцаемая Исой картина, висящая над холодным камином в его гостиной и изображающая «негритянку с толстыми губами и выпученными глазами, устремившую прямо на него бесстыдно-чувственный, полный соблазна и дразнящий взгляд», давая ощутить пустоту существования героя, еще недавно активного и деятельного, уже предсказывает и его дальнейший путь в пучину чувственных наслаждений, приводящий его в конце концов в объятия жалкой александрийской проститутки Рири, такой же одинокой и бесприютной, как Иса.

Завершается роман символической сценой: Иса, сидящий на скамье в садике, в тени памятника Сааду Заглулу, основателю партии Вафд, видит проходящего мимо юношу с красной розой в руке. Иса узнает в юноше человека, боровшегося за революцию и подвергавшегося преследованиям в те времена, когда Вафд, партия Исы, находился у власти. Выйдя из тени памятника, Иса направляется вслед за юношей. Тем самым устанавливается преемственная связь между целями, за которые когда-то, в начальные годы своего существования, боролся Вафд, и свершениями революции.

Проведя своего героя через цепь страданий и испытаний, автор посылает ему надежду на возрождение к новой жизни.

Перемена, происходящая в отношении Исы к революции, вызвана не внутренними причинами, не отказом героя от прежних убеждений, она обусловлена самой жизнью, тем, как разворачиваются события. Преданность Исы Вафду основывалась на вере в то, что именно эта партия рано или поздно добьется для страны освобождения. В его глазах крушение власти Вафда в результате революции грозило большими опасностями самому Египту, нежели англичанам, войска которых по-прежнему оставались в зоне Суэцкого канала. Известие об эвакуации английских войск (1955 г.) вызвало первый, еще слабый отклик в опустошенной душе Исы, отклик, смешанный с чувством досады, что добились эвакуации другие, а не он. Следующий шаг на пути к возрождению Иса делает под впечатлением правительственного декрета о национализации компании Суэцкого канала. Он и до этого умом уже готов был принять революцию, но сердце его было слишком переполнено прошлым. Наконец, борьба Египта против тройственной агрессии (1956 г.) пробуждает в герое прежний горячий патриотизм и желание работать на благо своей страны. Это оказалось возможным лишь потому, что те национально-патриотические цели, которым прежде служил Иса, были реализованы революцией, нашли воплощение в действительности.

Вначале Иса не принял революции не только потому, что она лишила его высокой должности, отлучила от активной деятельности, но и из-за страха, что ввергнутая в хаос страна окажется бессильной перед лицом англичан. Его уязвляло и то, что люди, которых он не считал достойными уважения (в частности, его двоюродный брат Хасан), поспешили войти в доверие к новой власти и стали быстро продвигаться вверх, заняли посты, на которые раньше не могли претендовать. Тема революции как простой «смены лиц», стоящих у кормила государства, звучит и в этом романе, но глуше, чем в «Воре и собаках». Несимпатичный Хасан и приспособляющиеся к новой обстановке друзья Исы — Аббас и Ибрагим — изображены далеко не такими резкими красками, как демагог и карьерист Рауф Альван. А главное, полностью признается и одобряется национально-освободительное содержание революции. Она осу-

ществила то, о чем мечтали и за что боролись искренние патриоты-вафдисты начиная с 1919 г. Это и примиряет с революцией Ису ад-Даббага, а также самого Нагиба Махфуза, политические взгляды которого выражает его герой.

Исследуя ранние романы Махфуза, Таха Бадр обращает внимание на то, что персонажи их не просто отрицательные и положительные, а абсолютно отрицательные и идеальные. «Противоречивость человеческой натуры в глазах Нагиба Махфуза — не естественное ее свойство, а недостаток. Идеальный человек не должен знать противоречий» [243, с. 311]. В дальнейшем творчестве Махфуза человек усложняется. Но внутренняя статичность, соположенность, а не диалектическое единство положительных и отрицательных свойств остаются. И Иса ад-Даббаг, несмотря на все свои колебания, внутренне не противоречив. Наоборот, он тверд в принципах патриотизма и личной честности. Его разлад с жизнью — это разлад внутренней целостности с внешней неупорядоченностью, неопределенностью. Когда действительность приходит в согласие с идеалами Исы, он обретает спасение.

Обращение Махфуза к приемам изображения действительности через восприятие героя, к технике центростремительного романа, несомненно, усложнило и обогатило внутренний мир его героя, позволило показать нюансы его настроений. Богатая символическая образность не только придала роману компактность, но и влила в роман поэтическую струю. Все же изначальная схема положительного героя просвечивает и в центральном образе этого романа. Иса живет высшими интересами, твердо следуя своим принципам, не изменяет им ради низких материальных выгод и идет на жертвы во имя сохранения верности самому себе. Даже поступок Исы по отношению к Рири, которую он покидает беременной, и его женитьба без любви на богатой Кадрийи не снижают моральных достоинств Исы в глазах автора. В духе традиционной мусульманской морали Махфуз весьма снисходителен к подобного рода прегрешениям, не находит предосудительным ни многоженство, ни супружескую измену со стороны мужчины (хотя не одобряет нарушения супружеской верности женщиной).

Любовь в этом произведении, как и во всех предыдущих романах Махфуза, четко делится на идеальную, платоническую и низменную, чувственную. Иса продолжает питать чувство возвышенной любви к своей прежней невесте, девушке из аристократической семьи Саусан, и любовные похождения несколько не снижают его «духовности».

Движение времени в романе следует естественному ходу реального времени, как это было в «Трилогии». И так же события политической жизни страны становятся главными вехами духовного пути героя. Автор покидает героя на пороге его новой жизни, исполненным желания найти себе достойное дело, вновь стать активным участником и творцом жизни. Дело, ра-

бота — об этом постоянно твердят Исе его друзья, и в этих призывах к деятельности слышится голос автора «Детей нашей улицы», провозгласившего великую силу и необходимость творческого труда на благо других людей. Вывод, сделанный на философском уровне, в данном случае подтверждается применительно к новой национальной действительности независимого Египта.

«Путь» — один из наиболее «загадочных», трудно поддающихся расшифровке и истолкованию романов цикла, давший обильную пищу для рассуждений и умозаключений рецензентов и критиков. Большинство из них единодушно в одном: историю поисков отца земного следует читать как историю поисков отца небесного. Еще один заблудший «сын нашей улицы» ищет Габалауи. Но судьба героя романа Сабира, причины трагического ее финала толкуются по-разному — в зависимости от того, как пишущий о романе понимает мировоззренческую позицию автора.

Рассматриваемый в аспекте фабулы, роман имеет некоторое сходство с детективом — это его внешний, легче всего прочитывающийся слой, ибо здесь каждый шаг преступника к преступлению прослежен и мотивы его ни для кого не загадка, здесь нет даже фигуры полицейского или следователя, которому пришлось бы взять на себя задачу разоблачения убийцы богатого старика. Загадку таят в себе подтекст романа, в котором зашифрована авторская мысль, само содержание этой мысли и плоскость или плоскости, на которые она может быть спроецирована. Детективный момент присутствует как в мотиве поисков исчезнувшего отца, попыток установления его личности, так и в изложении обстоятельств преступления Сабира.

Сабир — сын некогда богатейшей в Александрии содержательницы ночных притонов и игорных домов, торговли наркотиками Бусеймы Умран. Перед смертью, разоренная, проведшая пять лет в тюрьме, Бусейма признается сыну, что у него есть отец — богатый аристократ Сайид Сайид ар-Рахими, от которого она сбежала, когда Сабир был еще ребенком. Где он находится сейчас, неизвестно. У нее сохранились лишь свидетельство о браке и свадебная фотография. По этим документам Сабир должен разыскать отца и доказать свое происхождение, что обеспечит ему, избалованному, привыкшему к легкой жизни и не имеющему ни профессии, ни средств к существованию, «свободу, спокойствие и достоинство». После безуспешных поисков в Александрии Сабир приезжает в Каир, где на последние деньги снимает номер в дешевой гостинице. Он продолжает поиск, давая объявления в газете. Но все откликающиеся на объявления Сайиды Сайиды ар-Рахими оказываются просто однофамильцами отца. А однажды Сабир становится жертвой злой шутки. Ему сообщают адрес в одном из беднейших кварталов

Каира — Шубре, где якобы проживает Сайид Сайид ар-Рахими. Сабир долго плутает по темным, грязным улочкам Шубры, чтобы в конце концов убедиться в отсутствии дома с нужным ему номером. А на следующий день тот же неизвестный вновь звонит ему по телефону, чтобы, обозвав ослом, посмеяться над его наивностью.

В редакции газеты «Абуль Хауль» («Сфинкс») Сабир знакомится с девушкой Ильхам, которая принимает в нем живое участие и убеждает не связывать всех надежд на будущее с отысканием отца, а устроиться на работу и своими силами обеспечить себе «свободу, спокойствие и достоинство». Ильхам — чистая, возвышенная натура, и такое же чистое чувство она внушает Сабiru. Но, сын сводницы, он считает себя не способным ни к какому труду, и в случае неудачного исхода своих поисков не видит иной перспективы, кроме возвращения в Александрию, где он займется ремеслом матери — сводничеством и торговлей спиртным и наркотиками. К тому же Сабир испытывает неукротимое плотское влечение к Кариме, молодой жене хозяина гостиницы, в которой он поселился. Каждую ночь Карима приходит в комнату Сабира и, видя безрезультатность поисков им отца, начинает уговаривать юношу убить ее старика мужа и завладеть его деньгами.

Именно этот выход и избирает Сабир, после чего оказывается в тюрьме. Уже после вынесения ему смертного приговора он узнает, что отец его жив, что он — богатейший человек, тратящий свои миллионы на то, чтобы, разъезжая по всему свету, предаваться радостям любви с каждой встретившейся на его пути женщиной. У него бесчисленное множество детей на всех континентах.

Столь подробное изложение сюжета в данном случае необходимость, так как именно сюжет подлежит истолкованию. Линейный, не имеющий никаких ответвлений сюжет — это путь жизни героя. Лишь однажды Сабир оказывается на распутье и должен сделать выбор между Ильхам и Каримой, между честным трудом и преступлением. Почему он так легко выбирает последнее? Кто таков сам Сабир? И что скрывается за образом его отца Сайида Сайида ар-Рахими?

Опорой дешифровки служит прежде всего символика имен персонажей, связанная со значением самого имени или с семантикой корня, от которого оно произведено. Имя матери Сабира Бусейма («улыбочка», «улыбчивая») аль-Уман (производное от корня «возделывать», «осваивать», «населять» землю) в сочетании с ее профессией распутницы ставит ее образ, по мнению Луиса Авада, в один ряд с богинями-прародительницами древних религий Исидой, Астартой, а также с христианской матерью людей Евой, которые непременно наделялись чертами распутства и все восходят к образу матери-земли, символу плодородия [221, с. 123]. Божественность отца Сабира подтверждается также значением его имени: в нем дважды повторяется

слово «господин» (Сайид), а его нисба⁴ ар-Рахими — производное от одного из эпитетов Аллаха — «Милосердный». В названии улицы ат-Талабана в Шубре, на которой Сабир ищет отца, Луис Авад видит аллюзию, указание на космос, универсум, место пребывания божества (по созвучию с Дарб ат-Таббана — Млечный Путь). Следовательно, Сабир — сын бога, наделившего его силой и разумом, и распутницы, от которой он унаследовал неповиновение разумному порядку вещей и неистребимую тягу к земным наслаждениям. Человек ищет бога, но не там, где следует его искать. Смешно искать бога в Шубре. Луис Авад исходит из мнения, что Махфуз мыслит целиком в рамках религиозного мировоззрения, ведя на этой почве полемику с экзистенциалистской концепцией человека как «сироты», брошенного по прихоти слепой случайности в чуждый, враждебный мир. По Махфузу, бог отвергает свое творение, и после этого человеку остается один путь — преступление. Исходя из такого истолкования позиции Махфуза, Авад видит суть трагедии Сабира в том, что так и остается неизвестным, кто он — преступник или жертва [221, с. 124].

Но Махфуз не ставит вопрос о неизбежности преступления так категорично. Он дает своему герою возможность выбора, и если Сабир все же выбирает преступление, то не потому, что он отвергнут богом, а потому, что путь труда, на который зовет его Ильхам (имя ее означает «вдохновение»), противен низменному, чувственному, материалистскому началу, доминирующему в его натуре. Имя героя — Сабир («терпеливый») — являет прямой контраст с его характером, с нетерпеливой жадой легкого обогащения, которые ведут его к отказу от пути Ильхам, требующего терпения, упорства и постоянного усилия воли. Именно двойственность природы человека, присутствие в нем не только низменного, плотского, но и духовного, божественного начала, делает его в глазах Махфуза ответственным за свои поступки, за свой выбор. Дилемма предопределения и ответственности человека решается Махфузом здесь, как и в «Детях нашей улицы», вполне однозначно в пользу ответственности. Узнав о том, что отец его — миллионер, сохраняющий вечную молодость и странствующий по всему свету, занимаясь лишь любовью, Сабир задается недоуменным вопросом: «Он таков же, как и я! Так почему же он странствует по свету и наслаждается его удовольствиями, а я томлюсь в тюрьме в ожидании веревки?» Адвокат Сабира оправдывает поведение его отца доводом, будто Сайид Сайид ар-Рахими, видя, как похожи на него сыновья, полагает, что они должны обладать и его силой и способны проложить себе дорогу в жизни без его помощи.

В противоположность Исе ад-Даббагу, положительному, обладающему высокой духовностью герою, Сабир — антигерой, персонаж заведомо отрицательный, повинующийся низменным потребностям плоти. Та непродолжительная борьба, которая

все-таки происходит в его душе, предшествуя окончательному выбору, не есть результат психологической противоречивости, полностью отсутствующей в образе Сабира. Это лишь выражение авторской идеи нравственной ответственности человека, ответ на вопрос о том, является ли Сабир жертвой или преступником.

Поэтому вызывает сомнение и истолкование Набилем Рагебом образа Сабира как жертвы неумолимой судьбы, фатума, играющего значительную роль в ранних романах Махфуза. Тема рока претерпела существенные изменения в творчестве Махфуза еще в 40—50-е годы. Понимание судьбы как неумолимой неизбежности, как предначертанности сменяется уже в социально-бытовых романах признанием роли и силы человеческого разума. «Путь человека к заветной цели,— пишет Н. Рагеб,— неизбежно завершается разочарованием. Он не в силах победить судьбу, расставляющую ему ловушки с восхода и до заката его жизни. Все, что ему остается, это сказать „Будь что будет“» [277, с. 226].

Действительно, этими словами Сабира завершается роман. Однако Н. Рагеб не принимает во внимание предшествующую фразу: «Бесполезно рассчитывать на других», придающую финалу совсем не тот смысл, который усматривает в нем критик. «Бесполезно рассчитывать на других», но это не значит, что человек не должен рассчитывать на самого себя, не должен искать нравственную опору (или бога?) в собственной душе. Отсюда — насмешка автора над героем, пытающимся найти бога в Шубре.

Падение Сабира запрограммировано автором заранее и не есть следствие «игры судеб» или отвержения человека богом. Это выражение учительной, дидактической позиции автора, направляющего героя по заведомо ложному пути с целью осудить, предать анафеме те черты и качества, которые он не приемлет не только в человеке, но и в обществе: эгоизм, безответственность, корыстолюбие, иждивенчество, стремление жить за чужой счет.

И следует, очевидно, согласиться с Махмудом аль-Алимом, видящим в романе «позитивный ответ на вопрос о поисках пути, хотя и облеченный в негативную форму» [227, с. 90]. Осуждая бесплодность поисков и надежд Сабира, Нагиб Махфуз «ни на мгновение не отказывается от своей проповеднической, агитаторской миссии» [227, с. 116].

Ответ, даваемый Махфузом, собственно говоря, тот же, что и в «Перепелах и осени»: человек в своей жизни обязан трудиться, и труд его должен служить не удовлетворению его эгоистических материальных интересов, а благу всего общества. Этот достаточно общий ответ вытекает из мировоззренческой концепции Махфуза, но, будучи спроецирован на ту общественную обстановку, в которой писался роман, он представляется более конкретным и содержательным. Учитывая, что вопрос о

выборе пути решался в начале 60-х годов в масштабах всей страны, призыв к самостоятельности, к опоре на собственные силы может быть понят как выражение националистической идеи отказа следовать стезей, уже проложенной другими странами, как утверждение необходимости искать собственные, самобытные формы общественного устройства. Он перекликается с идеей пьесы Юсуфа Идриса «Фарфуры» (1964), в которой, перебрав все известные ему варианты общественного устройства, писатель приходит к пессимистическому выводу, что ни один из них не гарантирует человеческой личности абсолютной свободы и полного равноправия, но еще не отказывается от дальнейших поисков и от всякого вообще участия в борьбе общественных сил, как он это делает в следующей пьесе — «Земная комедия» (1966).

Осуждение же эгоизма и корыстолюбия как свойств, порождающих «преступное» поведение, прямо связано с отношением Махфуза к нарождающейся новой поросли класса собственников. Но оно же выражает и противоречивость и ограниченность социальных представлений писателя.

Злободневность «Пути», романа, в котором угадывается связь с суфийской поэтической традицией, состоит и в том, что Махфуз действительно ведет в нем, хотя и глухо, полемику с экзистенциалистской концепцией человека, в частности с «Посторонним» Альбера Камю, книгой, едва ли не самой популярной среди египетской интеллигенции 60-х годов, оказавшей громадное влияние на сознание и литературные вкусы дебютировавшего в те годы поколения прозаиков. Ее герой Мерсо сделался героем времени, своего рода знаменем борьбы за ревизию идейных взглядов 50-х годов.

Махфузовский Сабир очень многим напоминает Мерсо, человека, жизнь которого сведена до уровня непосредственно чувственных ощущений, для которого мораль, идеи, труд, творчество — все, что связывает человека с другими, обесценено и лишено смысла [165, с. 160]. У Камю этот негативизм Мерсо отражает некую его внутреннюю правду, которой поверяются общепринятые ценности, разоблачается их ложность. Преступление Мерсо — нечаянное преступление, «бескорыстный акт», игра слепых стихийных сил судьбой человека. Оно доказывает бессилие человека перед лицом рока. Аналогичным образом истолковывает Набилъ Рагэб и судьбу Сабира, не видя принципиальной разницы ситуации и мотивов преступления в двух романах. Герой Камю не собирался убивать. Герой Махфуза убил ради корысти, убил, несмотря на то что перед ним открывался и другой путь, путь честного труда, обретения «свободы, спокойствия и достоинства». Представляя убийство как результат выбора, продиктованного взявшим верх в человеке стихийно-чувственным, низменно-материальным началом, Махфуз протестует против принижения духовности человека, ценностей его ума и сознания, в которых он видит силу человека, дарованную

ему Творцом. Если для Камю за пределами бытия не существует абсолютно ничего и неизбежность смерти как прекращения всякого — физического и духовного — существования делает человеческую жизнь абсурдной, то для Махфуза следование голосу разума есть приближение к богу, частица которого присутствует в каждом человеке. Поэтому общественный индифферентизм героя Камю неприемлем для Махфуза, убежденного в том, что творческий, сознательный, направленный на благо общества труд есть высший долг человека. Махфуз нигде не высказывается относительно того, что ожидает человека после смерти. Картина кладбища в «Воре и собаках», где изголовья могил напоминают «руки, простертые к небесам в страхе и отчаянии, хотя мертвым-то уж, казалось бы, нечего бояться», — образ уклончивый. Эсхатологические мотивы вообще несвойственны творчеству Махфуза.

Постоянно подчеркивая мысль об отказе Творца вмешиваться в земную судьбу человека, Махфуз не дает окончательного ответа и на вопрос о его существовании, тем более на вопрос о его субстанциональной сущности. Является ли он некоей космической, внеземной силой, как об этом говорит намек, содержащийся в названии улицы ат-Талабана (если прав Луис Авад, увидевший в названии намек)? Или он нечто, живущее лишь в душе человека, духовный идеал, возвышающий человека над прочими созданиями? Станный на первый взгляд и отдающий натурализмом образ отца Сабир, странствующего миллионера, целиком отдавшего радостям плотской любви, вполне согласуется, однако, с махфузовской концепцией бога, воплощенной в образе Габалауи в «Детях нашей улицы», как прародителя всех живущих на земле людей, который вместе с тем не несет ответственности за поступки и судьбы своих созданий. К тому же, как уже говорилось, любвеобилие, мужская сила — достоинство в глазах Махфуза.

О том, что отец жив, Сабир узнает от слепого, престарелого журналиста Али Бурхана. Имя это, означающее «доказательство», «довод», в сочетании со слепотой может интерпретироваться как призыв к вере, хотя и не могущей представить логических доказательств существования божества, но насущно необходимой человеку, к вере не как к выработанной религией традиции во всех случаях жизни уповать на всевышнего, на провидение, а как к силе, мобилизующей человека на поиски смысла и оправдания своей жизни.

Загадочной, не проясненной до конца фигурой остается в романе нищий слепец, с которым Сабир ежедневно сталкивается на тротуаре возле гостиницы. По словам обитателей квартала, когда-то он был распутным гулякой, но потом одумался, покаялся и теперь бродит по улицам, нащупывая дорогу палкой, и возносит хвалы и молитвы всевышнему. Не занимая такого места в жизни героя, как шейх аль-Гунеди в жизни Саида Махрана, он, однако, постоянно маячит перед глазами Сабир,

как бы олицетворяя собой еще один возможный путь — смирение, покаяние и душевное очищение, единение с богом посредством молитвы. Действительно, если «искать бога в Шубре» бессмысленно и нелепо, может быть, место бога — в душе человека?

Потребовался еще один роман, чтобы окончательно отвергнуть как неистинный и бесперспективный путь пассивного смирения, поисков идеала исключительно «внутри себя», вне связи с жизнью.

Герой «Перепелов и осени» Иса ад-Даббаг мучительно бьется над вопросом: «Существуют ли такие идеи, идеи нового рода, которые открыли бы душу для жизни?» Новые идеи необходимы героям Махфуза для того, чтобы найти себя в деле, заняться осмысленной, целенаправленной деятельностью и благодаря этому обрести веру в свою причастность к окружающему миру, к жизни других людей. Махфуз подводит Ису ад-Даббага к рубежу, за которым ему вот-вот откроется мир таких новых идей, откроется цель, ради которой стоит жить, которой стоит отдать все силы.

Омар аль-Хамзауи, герой романа «Нищий», также ищет высший смысл жизни, но, чем далее, тем более отдаляется и от цели поисков, и от самой жизни. Это герой, утративший идеал, отрекшийся от него. Сорокапятилетний, полный сил мужчина, преуспевающий адвокат, благополучный отец семейства, Омар вдруг теряет интерес к жизни, и работа и семья начинают вызывать в нем лишь скуку и раздражение. У него нет никаких желаний. Когда-то убежденный социалист, член революционной организации, он не любит даже вспоминать о прошлом. Поэт, влюбленный в искусство, он стал равнодушен к стихам других и сам не может создать ни строчки. Врач, к которому Омар обращается за консультацией, уверяет, что пациент его абсолютно здоров, советует переменить образ жизни, соблюдать диету, заниматься спортом.

Но все оказывается бесполезным. Апатия, угнетенное состояние духа усиливаются. Старый университетский друг Омара Мустафа аль-Миньяуи, в прошлом также социалист и член той же революционной организации, а ныне модный писатель и комментатор радио и телевидения, предлагает ему в качестве средства излечения от скуки «хорошенько встряхнуться». Но кутежи в ресторанах и связи с танцовщицами и певичками очень недолго забавляют Омара.

Выходит из тюрьмы еще один университетский друг Омара — Осман Халиль, осужденный двадцать лет назад за участие в террористической акции. В этой акции участвовали также Омар и Мустафа, но они сумели избежать ареста. Осман — единственный из троих, кто не изменился и не изменил идеалам молодости. Он готов продолжать борьбу и пытается пробудить

прежний дух в Омаре, увлечь его за собой. Вместо этого Омар уединяется в пустыне, дабы там, погрузившись во внутреннее созерцание, полностью отрешившись от жизни, дожидаться наконец откровения, познать в единый миг цель и смысл человеческого существования, узреть вечную и абсолютную истину, т. е. избирает путь суфия, ведущий к слиянию с божеством в момент высшего озарения. На этот путь призывал Саида Махрана шейх аль-Гунеди. Намек на существование такого выбора несет в себе образ нищего слепца в «Пути». Но Омар не может полностью отрешиться от жизни. Вместо мыслей о боге его преследуют навязчивые галлюцинации: картины человеческой истории, борьбы человека за существование начиная с самых отдаленных времен, когда человек еще бродил по первобытным джунглям, палкой и копьем защищая свою жизнь от диких животных. Не божий лик видится ему, а лица его родных и близких. Но Омар упорно ждет минуты освобождения от всех земных уз. Его не выводит из состояния прострации даже призыв о помощи Османа Халиля, которого преследует полиция, чтобы снова бросить в тюрьму. Пуля полицейского, целившегося в Османа, задевает Омара, их обоих везут в одной машине: первого — в тюрьму, второго — в больницу. Тут-то Омар неожиданно приходит на память строка неизвестного поэта: «Если ты действительно ищешь меня, то зачем бежишь от меня?» [67, с. 191]. Это и есть долгожданный миг озарения.

Такая концовка не оставляет сомнений в том, что избранный Омаром путь суфия, ведущий к уходу от жизни, от борьбы, Махфузом решительно отвергается, хотя из этого не следует, что Махфуз одобряет путь Османа Халиля.

И нельзя согласиться с Набилем Рагебом, который опять-таки видит в душевной драме Омара аль-Хамзауи отражение невозможности и бессмысленности борьбы с неотвратимой судьбой, от которой нет другого спасения, кроме бегства в иррациональное [277, с. 298]. Драма Омара слишком рационально выстроена, чтобы причины ее можно было объяснить вмешательством фатума. Н. Рагеб истолковывает символический смысл образов романа так, как если бы все образы выражали видение самого автора, тогда как они в значительной части обозначают мир, каким он видится герою, сознание которого далеко не идентично авторскому. Не умулимая судьба, а неумолимая рука автора с его рационалистическим и учительным взглядом на мир ведет Омара все дальше по пути отчуждения от любви, от борьбы, от долга перед близкими, чтобы тем убедительнее это отчуждение осудить, показав страдания покинутой семьи, горькие чувства преданной Омару жены и любимой дочери.

При относительной несложности и линейности основной фабулы — достаточно условной и схематично выписанной истории стремительного и безостановочного нарастания душевной депрессии Омара аль-Хамзауи, что объясняется скорее всего (как

и в предыдущих романах цикла) изначальной определенностью нравственно-философской позиции автора, — «Нищий» имеет сложную композицию, которая затрудняет проникновение в истинный смысл авторской точки зрения. С первой же сцены читатель смотрит на окружающее глазами героя. На картине, висящей в приемной врача, «дешевой мазне, вся ценность которой определяется стоимостью ее резной золоченой рамы», изображены

белые облака, плывущие в голубом океане и бросающие свой отсвет на траву, ровным зеленым слоем покрывающую землю, стадо пасущихся коров, в глазах которых застыл покой, а на переднем плане — мальчик на деревянной лошадке, изображенный в профиль, глядящий на горизонт со смутной полуулыбкой на лице. И ни одной детали, которая позволяла бы судить о том, какой стране принадлежит этот пейзаж. И с какой бы точки зрения ни смотреть на картину, кажется, что линия горизонта замыкает собой землю, со всех сторон замыкает землю [67, с. 5].

Н. Рагб высказывает мнение, что этот обезличенный, застывший, лишенный всякого выражения, кроме «смутной полуулыбки» ребенка, пейзаж, со всех сторон замкнутый линией горизонта, передает авторское видение мира. Из этого он заключает, что мир видится Махфузу бессмысленным и абсурдным. Но читатель смотрит на картину не глазами автора, а глазами Омара аль-Хамзауи, во взгляде которого отражается состояние его отупевшей, погруженной в апатию души. И не раз потом образ замкнутого пространства возникает перед ним наяву и в воспоминаниях как символ сужающегося круга бытия, утратившего смысл.

Наибольшее место в повествовании занимает внутренний монолог центрального героя, часто переходящий в его диалог с самим собой, а также диалоги, реальные и мысленные, Омара с другими персонажами. Если сюжет в романе — начало организуемое, упорядочивающее, то диалог — начало хаотическое. Сюжет — линия жизни, путь, зависящий в конечном счете от разумного выбора человека. Именно сюжет выражает авторское отношение к герою. Диалог — идейный спор, борьба точек зрения — разумных и неразумных, ошибочных и справедливых, таких, с которыми автор согласен, и таких, которые он отвергает. При этом диалог выполняет подчас и функцию двигателя сюжета, не говоря уже о том, что он служит средством передачи характеров, пусть довольно схематично обрисованных, действующих лиц. Отдельные реплики, как мазки, накладываемые на полотно, создают противоречивую картину, в которой черты объективного мира переплетаются с субъективными его оценками, истинные причины постигшей героя трагедии — с разноречивыми объяснениями близких ему людей.

Такое диалогическое, драматургическое построение близко к тому, чтобы размыть границы жанра, превратить роман в пьесу⁵. Этого не происходит, однако, благодаря цементирующей роли символической образности, передающей внутреннее

состояние Омара аль-Хамзауи. Так, долгий диалог Омара и его дочери Бусейны, в котором она упрекает отца за мучения, доставляемые им матери, и допытывается, не появилась ли в его жизни другая женщина, а Омар, будучи не в силах сказать правду, категорически отрицает свою вину, завершается следующим абзацем:

Ее лицо просветлело, а у него на душе стало сумрачно. Ее глаза заблестели радостью, а для него мир нахмурился, повеяло осенним холодом и верхушки деревьев тронула желтизна. В свинцово-серой глади воды отразились белесые гряды облаков. В гаснущей дали чуть слышно звучали тоскливые, хватающие за сердце напевы и изнуряющие душу вопросы, на которые нет ответа. Ложь разрослась до таких размеров, что стала угрозой его существованию [67, с. 98].

Развернутый поэтический образ, метафорически передающий настроение героя, ассоциативно связан с пейзажем на картине в приемной врача. Там замкнутый линией горизонта летний пейзаж выражал оцепенение, овладевшее его душой, а «смутная полуулыбка» мальчика еще сулила какую-то надежду. Здесь же «дуновение осеннего холода» и «свинцово-серая гладь воды» знаменуют нарастание безнадежности: своей ложью Омар отгораживает себя от дочери, любящей, тонко чувствующей, пишущей, как когда-то он сам, стихи, единственного настоящего близкого ему человека в семье. Поэтическая метафора занимает место психологического анализа, раскрывая настроение, строй чувств, а не ход мысли героя. Настроение, состояние и есть сердцевина его образа, а смена, эволюция состояний — скука, апатия, раздражение, краткие моменты опьянения, возрождения надежд, снова скука, апатия, еще более глубокая и безнадежная, — передают развитие «болезни», поразившей Омара. Логически причины ее осмысливаются в диалогах. Сам Омар видит их в «деньгах, успехе и богатстве» — в пресыщенности. Примерно такое же объяснение дает и Мустафа: «Ты достиг предела успехов в делах. Жена тебя обожает. Тебе больше не к чему стремиться» [67, с. 60]. Но сознание Омара фиксирует и еще одну причину, возможно самую главную, — чувство вины, доходящее порой до кошмара. Вины за свое отступничество перед человеком, находящимся в тюрьме, спасшим ему жизнь ценой собственной свободы. Все существование Омара — боязливое ожидание того дня, когда Осман выйдет на волю, страх оказаться с ним лицом к лицу, быть вынужденным держать ответ.

Махфуз с полной серьезностью относится к «болезни» Омара, внешние симптомы которой выражаются в нарастании его отчуждения от людей. Но феномен отчуждения для Махфуза — явление общественное. В этом его принципиальное расхождение с экзистенциалистами, рассматривающими отчуждение как имманентное свойство личности. Продолжая в «Нищем» свою полемику с экзистенциализмом, Махфуз в образе Омара предельно заостряет, гиперболизирует черты отчуждения. Но объ-

яснение ему ищет не в природе своего героя (его внутреннее состояние — только следствие), а вовне, в тех обстоятельствах, которые породили в нем комплекс вины, страха и индифферентности. Есть, конечно, и собственная вина Омара в том, что с ним происходит, она заключается в его слабости, в неспособности противостоять искусству богатством, успехом, благами спокойной и обеспеченной жизни. И за эту слабость Омар расплачивается своей духовностью — ее утратой. Цена эта высока.

Герой «Нищего» психологически намного сложнее и противоречивее своих предшественников — Саида Махрана, Исы ад-Даббага и Сабира, в которых внутренней борьбы, по существу, не происходило. Тем не менее главные причины «болезни» Омара аль-Хамзауи лежат вовне, в обстоятельствах общественного порядка.

В «Воре и собаках» Махфуз делал акцент на отсутствии всяких социальных структурных перемен в жизни Египта. В «Перепелах и осени» речь шла лишь о переменах, затронувших высший, аристократический класс. Данная в романе позитивная оценка революции была связана с теми усилиями, которые новая власть приложила для упрочения национальной независимости страны. В «Пути» условность романной формы и обобщенно-философский уровень постановки проблемы выбора снижали роль социального фона. В «Нищем» Махфуз впервые касается вопроса о том, какие же все-таки изменения социального порядка совершаются в Египте. Социальный фон в романе присутствует не как цельная картина жизни или отдельные ее фрагменты, он возникает в диалогах из мазков-реплик персонажей, из их реакции на события, происходящие где-то за кулисами основного действия. Однако это — активный элемент атмосферы романа.

Персонажи то и дело произносят слово «социализм». Богатый частный врач, богатый адвокат, преуспевающий беллетрист выражают свое удовлетворение тем, что в стране установлен социализм, что осуществилась «великая мечта» их юности. Создается впечатление, что слово это обладает наркотическим воздействием, оно успокаивает, оправдывает в собственных глазах богатых людей, избавляет их от необходимости выходить за рамки своей частной жизни, личных забот и интересов.

Но если Мустафа аль-Миньяуи прикрывается словом «социализм» как ширмой, убаюкивает им свою совесть, то Омар не может быть спокойным, вспоминая Османа Халиля, уже двадцать лет сидящего в тюрьме. Революция свершилась, социализм установлен, а революционер Осман по-прежнему томится в заключении. Явный алогизм ситуации резко диссонирует с выражаемым персонажами удовлетворением по поводу того, что «мечта сбылась». Но рассуждениями о том, что социализм — уже свершившийся факт, что все потрясения позади, обладатели солидных состояний подавляют страх перед

будущим. Время от времени доходят тревожные слухи о предстоящей национализации крупной недвижимой собственности. Отдыхающий с женой в Александрии (еще до ухода из семьи) Омар пишет в письме Мустафе:

Вчера, когда мы были в кабине на пляже, донесся голос соседа:

— Недвижимость собираются национализировать.

Зейнаб побледнела и обратила на меня полный страха взгляд. Я успокоил ее:

— У нас достаточно капиталов.

— А капиталы не тронут?

— Я принял некоторые меры предосторожности.

Это ее не успокоило.

— А как мы узнаем...— начала она, но я не дал ей договорить, воскликнув:

— О господи, до чего же ты растолстела!

На что она с досадой ответила:

— В молодости ты, как и они, только и говорил о социализме. Он до сих пор у тебя в крови!

Поверь, Мустафа, мне все равно, меня ничто не волнует. Не знаю, что со мной случилось. Мне на все наплевать. Хочется лишь встретиться с тобой и возобновить наши прекрасные, шуточные и пустопорожние разговоры [67, с. 30—31].

Раздражение Омара против жены выдает и его страх перед будущим, Его безразличие прямо связано с ощущением непрочности жизни. Недаром он повторяет: «Мне все равно. Пусть забирают и дом и капиталы!» и швыряет деньги на рестораны, на любовниц, тратит без счета, «словно хочет избавиться от мучительной опухоли богатства» [67, с. 87].

В одной из бесед с Мустафой Омар признается: «Скука убила все. Основы бытия рухнули из-за нескольких вопросов. Представь себе, что сегодня ты выигрываешь дело, приобретаешь на заработанные деньги землю, а завтра правительство ее конфискует».

На что Мустафа возражает: «Но не такова ли и вся наша жизнь?! Мы живем, зная, что Аллах заберет ее» [67, с. 99—100].

«Пустопорожние» разговоры раскрывают причины душевного разлада Омара и его обращения к богу как к последней инстанции, могущей дать ответ на те «несколько вопросов», из-за которых рушатся основы бытия.

Омар, центральная фигура романа, несомненно, олицетворяет ту часть египетской буржуазии, некогда революционной и исполненной пылкой готовности «служить идеалам», которая, словно заворотившая себя словом «социализм», до дрожи, до болезни страшится перспективы национализации «крупной недвижимости».

Но не менее важны для Махфуза и два других героя, олицетворяющие каждый определенную жизненную позицию, свой путь. Мустафа аль-Миньяуи — это уже известный нам и осужденный писателем тип беспринципного приспособленца, преемник Рауфа Альвана, хотя по-человечески более симпатичный.

Балагур и циник, он оправдывает себя в собственных глазах своеобразной концепцией участи искусства и художника в XX в.

В век радикальных революций, в век науки, когда наука возведена на трон, художник оказывается лишь жалким, невежественным царедворцем в ее свите. Он и рад бы штурмовать великие истины, но чувствует свою слабость и бессилие. Страдая от сознания собственного ничтожества, он превращается в «сердитого молодого человека», «антироманиста» или «иррационалиста». И чем большее восхищение вызывают ученые, решающие непонятные теоремы, тем большую зависть рождает это у несчастных художников, толкая их на всякие трюки и хитрости, при помощи которых они рассчитывают урвать свою толику успеха. Если ты не можешь привлечь внимание людей глубокими мыслями, то уж наверняка заставишь смотреть на себя, бегая нагишом по площади Оперы⁶... Поэтому я избрал простейший и самый верный путь — я стараюсь развлекать людей [67, с. 165].

Мысль о господствующей роли науки в современную эпоху, хотя и доверена Мустафе аль-Миньяун, принадлежит самому Махфузу. Он высказывал ее, в частности, в 1973 г. в беседе с известным новеллистом Юсуфом аш-Шаруни. «Нынешний век, — заявил тогда Махфуз, — можно назвать веком науки. В прошлые века литература играла в обществе руководящую роль (греческие драматурги, Шекспир, Гёте). Сейчас же литература не руководит и не направляет. Эту функцию выполняет наука, дающая человеку ответ на все вопросы. Литературе осталось очень немного: личное представление писателя о мире, в котором он живет, а без этого можно обойтись. Все умы и таланты направляются сейчас в науку. В литературу идет только тот, кто не способен стать ученым» [269, с. 158].

В действительности же вся творческая практика Махфуза, стремящегося объединить науку и искусство⁷, сам философский, полемический и учительный настрой его произведений опровергают не только «теорию» Мустафы, видящего единственный для литературы путь к выживанию в трюкачестве и развлекательности, но и утверждение (явно полемически заостренное) самого Махфуза о некоей подсобной роли литературы в век науки.

В романе, но уже устами положительного героя — Османа Халиля, высказан и взгляд Махфуза на проблему новаторства в литературе, его ответ на широко дебатировавшиеся в те годы заявления и манифесты молодых литераторов — представителей «новой волны» о необходимости обновления литературы путем коренной ломки форм. Возражая Мустафе, утверждающему, что, за какую бы тему ни взялся художник, «она неизбежно оказывается затасканной от частого употребления», Осман говорит: «Но художник привносит в тему что-то свое, и новизна ее зависит от этого вклада» [67, с. 165].

Насмешливая интонация, с которой в романе говорится о «сердитых молодых людях», «антироманистах» и «иррационалистах», также передает отношение к ним самого Махфуза: «Использование современных течений временами вполне законно, но я очень сомневаюсь в их полезности как общего на-

правления. Если состояние одного из героев передается сюрреалистическими средствами или при помощи внутреннего монолога, это естественно, но если все произведение написано в таком ключе, я этого не принимаю. Джойса и ему подобных я считаю противоестественными... Тем не менее, если обратиться к эпохе Джойса и Пруста и задаться вопросом, отчего их творчество было столь субъективным, то ответ будет: оттого, что они чувствовали себя отчужденными от действительности, которая формировалась после первой мировой войны» [269, с. 157].

Теми же причинами объясняет Махфуз и изменения, происшедшие в 60-е годы в собственном творчестве: «Прежде я писал об обществе, имеющем ясные черты, знакомом мне во всех деталях. Потом я жил в новом обществе, которое только складывалось, во многом было для меня неизвестным. В таких условиях единственная прочная реальность для художника — он сам... Поэтому я и обратился к реализму, в котором преобладало, однако, субъективное начало. Во многих моих книгах появились такие вещи, как диалог с самим собой, философское размышление, т. е. вещи, идущие изнутри писателя, а не от внешнего мира... Я не принимал „школу внутреннего монолога“ и „антиромаи“, не принимал как направление. Но почему же не использовать найденного Прустом и Джойсом?» [269, с. 158].

В этих высказываниях не только утверждается высокая общественная миссия литературы, отвергаются всякие попытки принизить и исказить ее роль, но и формулируется понимание того, как состояние общества, общественная атмосфера, порождает феномен отчуждения и влияет на характер творчества художника. В прямой публицистической форме, от собственного имени, Махфуз излагает здесь те взгляды, которые полемически обсуждались персонажами «Нищего».

Симптоматично и не случайно появление в «Нищем» третьего центрального персонажа — Османа Халиля. Это не новый для Махфуза герой. Двадцать лет назад тюремная карета увезла арестованных — внуков каирского купца Абд аль-Гаввада: коммуниста Ахмеда и члена организации «братьев-мусульман» Абд аль-Монейма, героев «Трилогии» (действие ее завершается в 1944 г.). Ахмед заключал собой серию образов коммунистов, выведенных в романах «каирского» цикла. И вот в 1964 г. выходит на волю Осман Халиль — герой, несомненно преемственный по отношению к Ахмеду⁸. Осман — человек, «знающий путь», цельный и неподкупный. Благодаря ему все ценности предстают в истинном свете. Он осуждает своих прежних друзей за то, что они «забились в теплые норы», решительно отмечает все их разговоры о «сбывшейся мечте» и высмеивает поиски Омаром смысла собственного существования:

— Когда мы сознаем свою ответственность перед миллионами, нет нужды искать смысл личного существования!

— Но если государство миллионов уже создано, разве вопрос не возникает вновь?

— Но оно еще не создано! [67, с. 161].

Точно так же высмеивает Осман поиски истины в божественном откровении, путь «познания сердцем»:

— Сердце — насос, действующий при помощи артерий и вен, и глупо видеть в нем средство познания истины... Любая истина, достойная называться этим словом, постигается лишь при помощи разума, науки и труда [67, с. 162].

Революционер Осман разговаривает здесь языком тургеневского «нигилиста», атеиста Базарова, но выражает выношенные, заветные мысли деиста Нагиба Махфуза. Высшие ценности, утверждаемые Османом, — разум, наука и труд — те же, что были провозглашены в «Детях нашей улицы». И, как в этом программном философском произведении, они имеют смысл и значение, только будучи поставлены на службу «миллионам».

Какими методами и средствами продолжает свою борьбу Осман Халиль, остается неизвестным. Но, признавая неизбежность борьбы, Махфуз по-прежнему убежден, что революция должна быть гуманной (собственно, то же он утверждает, заставляя мучиться угрызениями совести богатого буржуа Омара аль-Хамзауи). Союз Науки и Любви — Арафы и Аватыф, — заключенный в «Детях нашей улицы», продолжен в «Нищем» союзом Революции и Поэзии: революционер Осман берет в жены дочь Омара поэтессу Бусейну.

Но в финале романа Омар и Осман, как в свое время внуки купца Ахмед и Абд аль-Монейм, оказываются в одной тюремной машине: Омар, «глупец, растративший силы на поиски несуществующего», как именует его Осман, отправится в больницу, Осман, видящий истинный путь в борьбе, — в тюрьму. Путь первого оказывается ошибочным, никуда не ведущим, а путь второго пресекается насильственно. Такой исход в данном случае не признание бесперспективности пути Османа и не осуждение его, это скорее констатация положения вещей, слепок с реальности.

Создав роман «Нищий», Нагиб Махфуз счел, очевидно, исчерпанными возможности поисков пути. Осудив насилие, даже совершаемое во имя торжества справедливости, поскольку оно может привести к гибели невинных людей, развенчав идею ухода от общественно полезной деятельности — даже во имя поисков высшего смысла существования, решительно осудив корыстолюбие, тунеядство, паразитизм, Махфуз способом от противного очертил круг высших жизненных ценностей — труд, разум, ответственность за свои поступки, а если это борьба за правое дело — то лишь в гуманных формах. Но высшие ценности не находили воплощения в действительности. Вместо плодотворных идей, служению которым стоило бы посвятить жизнь, в

египетском обществе, особенно в среде интеллигенции, быстро распространялись идеи бессмысленности, абсурдности жизни, отчуждения личности, проникавшие с Запада вместе с произведениями модернистской и особенно экзистенциалистской литературы. И эстетические принципы, и идеи этой литературы решительно не принимаются Махфузом как противоречащие его рационалистическому взгляду на мироздание и на природу человека.

В романе «Болтовня над Нилом» Махфуз художественно исследует феномен отчуждения уже не как драму индивидуальной судьбы, а как явление, имеющее самые серьезные негативные последствия в жизни всего общества. Писатель продолжает и свой спор с теми направлениями в искусстве, которые отчуждают искусство от жизни. Несмотря на высказываемые иногда сомнения, он по-прежнему верит в действенность слова, в то, что идеи, в частности выражаемые в произведениях искусства, оказывают непосредственное влияние на образ мыслей и поведение людей, и, следовательно, художник несет ответственность за каждое свое слово:

Всякий живущий серьезен в своем отношении к жизни. Абсурд существует лишь в теории. Убийство без причины можно встретить лишь в романах вроде «Постороннего» Камю, а в жизни тот же Беккет первым подаст в суд на своего издателя, если тот нарушит хоть один пункт договора на его абсурдистские пьесы [68, с. 79].

Весь роман представляет собой доказательство того, что мир идей, в том числе и идеи абсурдности существования, не есть мир отвлеченный, абстрактный, безобидный. Слово уже есть дело, утверждает Махфуз, и бездумная болтовня курильщиков гашиша, собирающихся каждый вечер в доме-поплавке на Ниле,— не безвредное, хотя и бесцельное времяпрепровождение. Это образ мыслей, влекущий за собой безответственные поступки, приводящие в конце концов к «случайному», бессмысленному преступлению.

Гашишекурильня-поплавок, качающийся на волнах Нила и связанный с берегом лишь канатами и тонкими деревянными мостками,— метафорический образ отчуждения, сознательного отъединения персонажей романа от окружающей жизни. Только раз, в праздничную ночь, завсегдатаи поплавка прерывают свое обычное бдение, чтобы прокатиться на машине, совершить безумную гонку по ночному Каиру и его окрестностям. И, мчась в темноте на бешеной скорости, нечаянно сбивают пожилого крестьянина.

Доказывая пагубность, не только теоретическую, но и жизненную, философии абсурда и отчуждения, Махфуз пользуется средствами поэтики самых различных литературных школ и направлений, в том числе и поэтики литературы абсурда. Образчик канцелярского документа как пример абсурдности бюрократической рутины соседствует в тексте с галлюцинациями чиновника-наркомана, которому чудится, что сидящий напротив

начальник превращается в воздушный шар, медленно всплывает вверх и висит над письменным столом. Поэтические пейзажи — картины закатов и лунных ночей на Ниле, берега которого окаймлены цветущей акацией и мощными эвкалиптами, — чередуются с полубредом затуманенного гашишем сознания мелкого канцелярского чиновника Аниса Заки, переносящим его в далекую историю человечества или в надзвездные миры. Парадоксальные выражения его мысли, ассоциативно сближающей самые несовместимые явления, придают предметному миру, воспринимаемому сознанием Аниса, странные и неожиданные черты.

Компетенция самого генерального директора, определяемая инструкцией о деятельности финансово-административных органов, не выходит за рамки «входящих и исходящих». А тысячи метеоров, отрывающихся от звезд, чтобы взорваться и рассеяться в атмосфере Земли, не проходят через канцелярию и не регистрируются в книге учета входящих документов [68, с. 53].

Нагиб Махфуз словно специально демонстрирует мастерское владение излюбленными художественными средствами отвергаемых им литературных школ, техникой потока сознания, галлюцинативной образностью («...почему же не использовать найденного Прустом и Джойсом?»). Анис Заки — наркоман, постоянный обитатель поплавка. Он ведет бессмысленное существование опустившегося человека, одинокого неудачника (его жена и дочь умерли много лет назад), ищущего забвения в гашише. Поплавок — его убежище и приют. Здесь он находит покой в близости к природе, здесь же хранится его единственное достояние — библиотека исторических книг, здесь собираются по вечерам люди, заменяющие ему семью.

Анис мало говорит и добросовестно выполняет свои обязанности — раздувает угли в жаровне для раскуривания наргиле. Завсегдатаи относятся к нему как к обязательной принадлежности места, как к чудаку, «тронутому» и соответственно реагируют на редкие его высказывания. Но в оцепенелой душе Аниса тлеют еще искры чувств — тоски, надежды на что-то. Сохраняющаяся в Анисе Заки нравственная основа позволяет ему играть роль личностного центра романа, служить той мерой человечности, которойверяются остальные персонажи. У Аниса есть своя *idée fixe* — найти связь между вещами, между историей и сегодняшним днем, между космическими телами и генеральным директором. Связи нет, все распадается (так же как в мыслях Омара аль-Хамзауи мир распадается на атомы). Но время от времени в водах Нила появляется кит, «тот самый, который спас в свое время праведника Иону», и его явление поддерживает в Анисе надежду на возможность какого-то поворота в жизни, который все изменит к лучшему.

Совершенно иного рода отчуждение остальных завсегдатаев поплавка. Все они — известные в обществе люди: писатель, модный киноактер, литературный критик, переводчица из министерства иностранных дел. Их ежевечерние собрания за труб-

кой, в которой табак смешивается с гашишем,— воплощение в жизнь сознательно культивируемой философии: ничто на свете не заслуживает серьезного внимания. Первую половину дня они занимаются своей профессиональной деятельностью, отдавая дань необходимости зарабатывать на хлеб насущный, а вечером собираются на поплавке, «чтобы плавать в волнах мироздания» [68, с. 59]. Профессиональная их деятельность, хотя и обеспечивающая им успех и заработок, также отмечена печатью пустоты и бесплодности. Не напрасно в романе упоминается, что последнюю свою роль актер Рагаб аль-Кади, красавец и «роковой мужчина», сыграл в фильме «Дерево без плодов», а писатель, адепт школы «искусства для искусства», Халед Азуз написал рассказ «Флейтист», в котором флейта в руках музыканта превращается в змею; что критик Али ас-Сайид пишет хвалебные рецензии на произведения тех авторов, которые хорошо ему платят, и «согласует свои эстетические критерии с размерами гонорара» [68, с. 111]; что адвокат Мустафа Рашид, подобно Омару аль-Хамзауи, занят поиском абсолюта и это, однако, не отбивает у него вкуса к жизни и желания найти наконец свой «идеал женщины».

Поиск абсолюта, как и любая другая проблема, служит всей компании лишь поводом для шуток и насмешек. Общий шутивно-иронический тон разговоров выражает поверхностно-безразличное отношение беседующих ко всему, что не затрагивает их лично, равнодушие к миру, который не есть они сами. Каламбуры, игра словами — их любимое занятие. По их мнению, «ничто на свете не имеет значения. Самое серьезное изобретение человека — комедия» [68, с. 40]. Неприятные происшествия, о которых время от времени сообщает зритель поплавка дядюшка Абдо,— покинутая любовником женщина бросилась с восьмого этажа, неподалеку на Ниле затонул по недосмотру такой же поплавок — вызывают лишь шуточные комментарии: «Ревность — не природный инстинкт, как утверждают невежды, а пережиток феодализма» [68, с. 39]. Столь же малый интерес вызывают и более серьезные вещи. Где-то в стране идет строительство больших заводов: «Не волнуйся, свет очей, государство занимается общественными проблемами, так что мы можем спокойно отдаться частным делам».

Они вовсе не считают себя распушенными и уверены в том, что живут «на современный лад». «Век романтизма прошел, да и реализм доживает последние дни» [68, с. 66]. Оправданием им служит не только модная философия абсурдности бытия, но и жизненная практика многих их соотечественников. Как замечает Халед Азуз, «все пишут о социализме, а мечтает большинство из пишущих об обогащении да о ночных клубах» [68, с. 55].

Не довольствуясь тем, что его персонажи сами изобличают себя своими разговорами и шуточками, Нагиб Махфуз вводит еще одно действующее лицо — молодую журналистку «из серь-

езных» — Самару Бахгат, которую привели на поплавок поиски материала для будущей пьесы. Она быстро убеждается в том, что все его обитатели «не имеют ни убеждений, ни взглядов». Но ведь таковы и многие другие люди ее среды. «Внешне — человек блестящей культуры, а внутри пуст»; «Принадлежит к той категории египтян, которые не имеют ни идейных, ни нравственных устоев, способен совершить преступление, если будет уверен в безнаказанности» — такие характеристики дает она своим знакомым из мира литературы и искусства.

Самара Бахгат пытается решить для себя вопрос, что есть причина, а что — следствие: отсутствие убеждений порождает безнравственность или безнравственность приводит к потере всяких убеждений? Поставленный в такой плоскости вопрос звучит схоластически. Махфуз делает, правда, слабую попытку увязать его с общественно-историческими условиями. В параллель к раздумьям Самары Анис Заки под впечатлением прочитанного исторического сочинения размышляет над тем, почему в коптский период истории Египта определенная категория египтян удалась от активной жизни, уйдя в монашество. Историческая аналогия, не давая ответа на вопрос, лишь подсаживает направление мысли, которая не получает дальнейшего развития.

Упоминание о «строящихся заводах» говорит, что где-то в стране идет созидательная жизнь. Но отношение к ней автора остается невысказанным. Вообще реалии действительности обозначены в «Болтовне над Нилом» слабее, чем в «Нищем» и следующем романе Махфуза — «Пансион „Мирамар“». Разумеется, писатель прекрасно понимает, что причины изображаемого и осуждаемого им явления (состояние умов, настроения, захватившие значительную часть творческой интеллигенции) коренятся в действительности. Но поскольку поплавок — символ отчуждения — не противопоставлен сколько-нибудь цельный образ берега — общества, причины эти остаются неназванными. Единственная ясно обозначенная причина — влияние идей и теорий, пришедших с Запада.

Являющаяся с берега «передовая» Самара Бахгат, хотя и обладает «сильной натурой», не выражает никакой позитивной общественной позиции, не представляет никакой общественной силы, тем более что, как явствует из ее размышлений, в среде интеллигенции, к которой она принадлежит, очень многие затронуты нравственным разложением. И конечно, не Самаре, молодой и неискушенной в житейской борьбе, суждено обратить в свою веру обитателей полавка. Самара намерена «превратить комедию в ангажированную драму» [68, с. 73]. По ее замыслу пьеса, которую она собирается написать, должна быть нравоучительной, отражать победу серьезного отношения к жизни над безответственным. А ее собеседники, опытные полемисты и профессионалы от искусства, убеждают ее избегать «целеустремленных героев, которые никогда не улыбаются, го-

ворят лишь о высоких материях, призывают к тому-то и тому-то, любят серьезно, жертвуют собой, произносят лозунги, а в конце концов убивают зрителей своим занудством» [68, с. 141].

Самаре стоит большого труда противиться мужскому обаянию Рагаба аль-Кади. И в конечном итоге она оказывается вместе со всей компанией в машине, сбивающей неизвестного прохожего.

Итак, спор, борьба идей и нравственных позиций происходят не между поплавком и берегом, а на самом пространстве поплавка. Судьей в споре выступает жизнь. Гибель человека — это проверка на прочность философии, исповедуемой завсегдатаями поплавка. И выясняется, что те, кто проповедовал абсурдность жизни и гордился своим умением ничего не принимать всерьез, охвачены паникой и страхом за собственную жизнь, свободу и репутацию в обществе. Только «полубезумный-полумертвый», как определила его Самара Бахгат, забулдыга Анис Заки оказывается на должной нравственной высоте, он успокаивает растерявшуюся Самару и вступает в драку с Рагабом аль-Кади, уговаривающим всех не заявлять в полицию о случившемся, скрыть совершенное преступление.

То, чего не удалось сделать Самаре, делает автор — Нагиб Махфуз. Он превращает «комедию абсурда» в ангажированную моралистическую драму. Как и в прежних романах, сюжет, событийная линия, выражает авторскую точку зрения. Сознвая слабость аргументов своей положительной героини перед лицом опытного в казуистике противника, автор не колеблясь приходит ей на помощь, находя нужный поворот сюжета.

Но, отмечая особую роль сюжета в «малых» романах Нагиба Махфуза как рационально выстроенного ряда событий, выражающего представление автора о должном, о высшем нравственном законе, регулирующем жизнь людей и определяющем иерархию ценностей, обратим внимание и на то, как, искусственная уже в «Воре и собаках», сюжетная линия все более напрягается под напором стихии диалогов. «Болтовня над Нилом» уже почти распадается на диалоги; монологи, реплики, слабо скрепленные авторским текстом и приводимые к общему знаменателю лишь финальной сценой, словно символизирующей упорное стремление романиста связать воедино нравственным узором распадающуюся цельность мира.

Но нравственная программа не подкреплена у Махфуза никакой социальной программой. Писатель видит, как торжествует индивидуалистическая психология, как разрастаются масштабы равнодушия, индифферентности людей к интересам общества, к судьбам страны, сознает, насколько серьезную опасность представляет собой это явление, понимает, что состояние умов определяется общественными причинами, и все же предпочитает не доискиваться до этих общественных причин, ограничивая свои поиски сферой личной нравственности, наличием или отсутствием у человека моральных принципов.

В романе присутствует мысль о том, что прежние высокие, т. е. религиозные, основы нравственности, на которые когда-то опиралось понятие смысла жизни, безвозвратно ушли в прошлое. Новых же основ пока нет. Поэтому человек, верующий лишь формально, в силу традиций и привычки, легко может подпасть под влияние ложных философских теорий, поскольку он не обладает достаточной нравственной твердостью. С этих позиций сам Махфуз не может противопоставить отвергаемой им с полным убеждением в ее ложности философии абсурда (относится ли она к жизни или к искусству) никакой цельной позитивной концепции жизни.

Набиль Рагеб считает, что символом «вечно обновляющейся» жизни является в романе смотритель поплавка дядюшка Абдо. Это человек огромного роста и гигантской физической силы. Никто не может определить его возраст, и никто не знает, откуда и когда он пришел. Он следит за тем, чтобы были в порядке канаты и бакены, держащие поплавок. Он добывает для курильщиков гашиш и приводит на поплавок гуляющих девиц. И он же добровольно и безвозмездно исполняет обязанности имама в соседней мечети. Как замечает один из персонажей, «самое удивительное то, что любая его характеристика будет верна: он и силен и слаб, он существует и не существует, он — имам и он же — сводник» [68, с. 56]. Другой персонаж отзывается об Абдо как об «образце послушания». Если бы не послушание, то, захоти Абдо, он легко мог бы потопить гашишекурильню со всеми ее обитателями. Сам Абдо называет себя «слугой господ», он нигде, кроме поплавка, не работает и живет за счет мзды, получаемой от его посетителей.

Если же согласиться с критиком Талалом Харбом, который обоснованно, на наш взгляд, считает дядюшку Абдо олицетворением египетского народа [281, с. 26], то следует признать, что со времени написания «Детей нашей улицы» представление Махфуза о народе не изменилось. При гигантском росте и могучей силе — пассивность и послушание. При искренней вере — мелкая, «будничная» греховность. Он ведет деятельный образ жизни, вечно в трудах, чтобы услужить господам, но разум его спит. Когда на поплавке начинается драка между Анисом Заки и Рагабом аль-Кади, дядюшка Абдо, вместо того чтобы прийти на помощь Анису (душой-то он на его стороне), хочет отвязать канаты, удерживающие плавучий дом у берега. Его действия могут привести к гибели вместе с Рагабом и Аниса, но Абдо твердо уверен, что «Аллах этого не допустит».

Если таким — могучим, но неразумным, способным натворить бед во гневе и покарать вместе с виновными невинных — видится Нагибу Махфузу народ, то этим объясняется, почему писатель предпочитает не формулировать никакой программы социальных преобразований, а апеллировать к разуму тех, кто заинтересован в том, чтобы народ сохранял спокойствие и послушание.

Махмуд аль-Алим, пристально следивший за творчеством египетского романиста «номер один» и немедленно откликавшийся на каждое его новое произведение, приветствовал роман «Мирамар» как возвращение Нагиба Махфуза к социальной проблематике, возвращение на новой — в сравнении с «Трилогией» — основе, обогащенной всем художественными и идейным опытом промежуточного этапа [227, с. 128].

Действительно, в стенах александрийского пансиона «Ми-рамар», которым владеет престарелая гречанка Марианна, вдова английского офицера, Махфуз сводит героев, характеры, нравственная и общественная позиция которых имеют не столько идеологическую, сколько жизненную обусловленность, у каждого за спиной свое прошлое, реальная биография.

Амер Вагди, восьмидесятилетний журналист, бывший активный вафдист, патриот, добрый, участливый человек, приехал в Александрию доживать свой век в пансионе старой знакомой Марианны.

Талаба Марзук, бывший паша и богач, занимавший до революции высокие правительственные посты и лишившийся при новой власти титула и недвижимости, также нашел приют у Марианны, своей прежней любовницы.

Хусни Алям, потомок крупного феодального семейства из Танты, которому вторая земельная реформа оставила лишь положенные сто федданов земли, в свое время пренебрег необходимостью получить высшее образование и не имеет университетского диплома. Сдав в аренду землю, Хусни Алям намерен вложить капитал в какое-либо предприятие (предварительно удостоверившись, что ему не грозит опасность национализации), а пока проматывает деньги в александрийских ресторанах и ночных заведениях.

Талаба Марзук и Хусни Алям яро ненавидят революцию, лишившую их богатства и власти.

Мансур Бахи, диктор Александрийского радио, юноша чистый, но слабый. Он состоял членом коммунистической организации. Брат Мансура, высокий полицейский чин, услал его в Александрию. А вскоре после отъезда Мансура все члены организации были арестованы, и на юношу легло подозрение в предательстве. Положение Мансура осложняется тем, что он еще со студенческих лет любит Дарию, жену арестованного руководителя организации, и Дария отвечает ему взаимностью. Комплекс вины и сознание собственной слабости преследуют Мансура.

Сархан аль-Бухейри — бухгалтер текстильной фабрики, сторонник революции и активист Арабского социалистического союза, втайне мечтает об обогащении и о «красивой жизни», а поскольку честный труд таких возможностей не открывает, пускается в махинации на черном рынке.

Ни один из этих персонажей не ищет пути, озаренного светом высокой нравственной идеи. Каждый озабочен устройством

своей личной судьбы. Но каждый из них так или иначе участвует в судьбе Захры, молодой, красивой крестьянки, сбежавшей из деревни, где ее хотели выдать замуж за старика, и работающей служанкой в пансионе Марианны. Захра отвечает любовью Сархану аль-Бухейри, верит его обещаниям жениться на ней, хочет быть достойной его, учится грамоте.

Внимание к характерам, к подробностям прошлой жизни персонажей, описание порядков в пансионе Марианны и происходящих в нем событий, в которых каждый персонаж играет обусловленную его индивидуальностью роль, делают стилистику романа значительно более традиционной по сравнению с романами философского звучания.

Вместе с тем Махфуз отказывается от принципа единства повествования, монтируя четыре рассказа от первого лица, перебиваемые время от времени воспоминаниями очередного рассказчика о его прошлом. Эти неожиданные ретроспекции, сцены прошлого, обрывки разговоров или слова модной некогда песенки, мелькающие в памяти рассказчика, сопряжены с сегодняшними событиями и создают единый поток времени, показывая связь поколений, преемственность и разницу их жизненных идеалов.

Рассказ каждого из четырех персонажей об одних и тех же событиях в чем-то дополняет, в чем-то опровергает другие версии, с тем чтобы в конечном итоге истина открылась во всех подробностях. При таком построении, дающем возможность более широкого обзора действительности, цельность достигается тем, что каждая версия не только отражает новый угол зрения на события, но и содержит новые, неизвестные предыдущим рассказчикам подробности их развития, приводящего в финале к смерти (которая оказывается самоубийством) Сархана аль-Бухейри.

Но, как и все предыдущие, этот более традиционно-реалистический роман имеет свою символику. Образ-символ, идейный центр романа — Захра, прекрасная, гордая и уверенная в своих силах девушка. Она выходит несломленной из всех выпавших на ее долю испытаний и полна решимости самостоятельно, без посторонней помощи, своим трудом и знаниями проложить себе дорогу в жизни. Захра не выступает в роли рассказчицы. Она не является и одной из сторон в конфликте, возникающем между жильцами пансиона, она — его причина, яблоко раздора. Захра олицетворяет собой вечно юный Египет, идущий своим путем, преодолевая трудности, измены, злобу врагов, оппортунизм тех, кто ищет в революции собственную выгоду. На оселке отношения к Захре испытываются и раскрываются убеждения, принципы и нравственные качества персонажей.

Ни один из них не представляет силы, которая могла бы взять на себя роль лидера, стать надежной опорой развития революции, проложить Египту дорогу в будущее. Силы эти существуют, и они названы в романе, но остаются на периферии

его действия. Два крайних идейных полюса политической жизни Египта — коммунисты и «братья-мусульмане» — обладают в глазах Махфуза теми высокими принципами и той убежденностью, которые являются необходимой опорой действия. В одном из интервью, уже в 80-х годах, Махфуз вновь подтвердил свои симпатии и к тем и к другим: «Я с коммунистами в деле защиты социальной справедливости и с братьями-мусульманами в религии» [310, с. 30]. Мостком, объединяющим две крайности, для него служит наличие «принципа», «идеи», имеющей общественное содержание и высокий нравственный потенциал. Парадокс общественно-политической ситуации 60-х годов заключался в том, что коммунисты и «братья-мусульмане» рассматривались властью как две главные оппозиционные силы и в равной мере подвергались репрессиям. В «Мирамаре» настоящие активные коммунисты находятся в тюрьме, а слабый, колеблющийся Мансур Бахи не способен решить даже собственную судьбу.

Ненавидящий революцию Талаба Марзук очень рассчитывает еще на одну силу — на Соединенные Штаты. В откровенном разговоре с Амером Вагди он высказывает свою затаенную мечту — чтобы Америка установила свое господство над Египтом, «опираясь на разумную партию правого толка» [69, с. 377]. Старый либерал возмущен до глубины души и с негодованием отвергает подобную мысль. В финале романа именно Амер Вагди, бывший вафдист, патриот, либерал, мусульманин, оказывается единственным, кто искренне и бескорыстно предан и верен Захре. Но он слишком стар, чтобы играть какую-то активную роль.

Суровее всего карает Махфуз Сархана аль-Бухейри, человека, обладающего знаниями и энергией, необходимыми для активного служения революции, но предавшего ее ради личной выгоды. Выясняется, что Сархан покончил с собой, боясь разоблачения; после провала задуманной операции по продаже грузовика пряжи с фабрики на черном рынке. В подобном решении судьбы Сархана есть известная психологическая натяжка: трудно поверить, что эгоист и циник, человек без совести — а именно таким он предстает на предыдущих страницах — после первой же неудачи решает покончить счеты с жизнью. Есть натяжка и логическая: Сархан сам рассказывает о последних минутах своей жизни. Но, как мы видели, Махфуз легко жертвует логикой развития характера и сюжета во имя своей высшей дидактической цели.

В целом же образы «Мирамара», не будучи перегружены нравственно-философской символикой, психологически естественны и жизненно достоверны, хотя способ типизации остается прежним: каждый персонаж олицетворяет какую-либо прослойку египетского общества. В композиции романа воплощено представление Махфуза о расстановке общественно-политических сил в Египте. А роль, которую каждый персонаж играет в судьбе Захры, раскрывает не только позиции этих сил, но и

авторское к ним отношение. Причем выстроенная Махфузом линия жизни Сархана аль-Бухейри еще раз подтверждает, что резко негативное отношение писателя к нарождающейся новой хищнической «национальной» буржуазии имеет под собой преимущественно нравственную, а не социальную основу. Осуждая Сархана на самоубийство, Махфуз в какой-то мере отпускает ему грехи.

Высшую ступень в иерархии нравственных ценностей у Махфуза занимают ценности национальные, понимаемые как «благо родины» — Египта. Идеальный образ Захры продолжает собой сложившуюся в первой половине века традицию воплощения идеи родины в образе прекрасной женщины⁹. В то же время Захра — крестьянка, первая крестьянка в романах Махфуза. Очевидно, опыт писателя городской темы подсказывал ему, что в городской среде он не найдет образа нужной силы и чистоты.

Н. Рагеб, обращая внимание на то, что напутственные слова покидающей пансион Захре: «Верь, это время не прошло для тебя даром. Ты узнала, кто тебе не годится. Теперь ты легко узнаешь того, кто тебе нужен» [69, с. 279] — вложены автором в уста Амера Вагди, видит в этом знак преемственности: Амер посвятил свою жизнь борьбе за будущее Египта, а Захра воплощает в себе черты этого будущего [277, с. 346]. Но, сохраняя надежду на будущее и связывая ее теперь с крестьянским Египтом, Махфуз не находит для своей прекрасной героини ни одного искреннего, готового преданно служить ей рыцаря, кроме престарелого патриота-вафдиста Амера Вагди.

Сейчас трудно судить о том, в какой мере оправдались бы надежды Махмуда аль-Алима на то, что «Мирамар» — лишь начало нового этапа в творчестве Махфуза, начало перехода от философских поисков пути «к поискам живых ценностей в нашей новой общественной действительности» [227, с. 132] и что за ним должно последовать произведение «о новом поколении, рожденном революцией, о сущности нового общества» [227, с. 107]. «Мирамар» оказался последним романом, написанным Махфузом до арабо-израильской войны 1967 г., и следующий его роман — «Зеркала», — увидевший свет в 1972 г., уже не может рассматриваться вне всего комплекса изменений, внесенных в духовную атмосферу и общественную жизнь Египта военным поражением. И если в 1964 г. Махмуд аль-Алим писал о том, что творчество Махфуза открыто людям, что в нем содержится ясный призыв, четкая нравственная позиция (что в общем верно, хотя такие романы, как «Путь», «Нищий» и «Болтовня над Нилом», вызвали множество противоречивых толкований), то в 1968/69 г. критика безуспешно билась над разгадкой туманной и мрачной символики махфузовской новеллистики (в период между «Мирамаром» и «Зеркалами» писатель опубликовал четыре сборника рассказов). Поэтому есть все основания рас-

смагивать «Мирамар» как завершающий роман цикла, идейно и проблемно связанного с «Детьми нашей улицы».

Нравственно-философская концепция мира и истории нашла в «Детях нашей улицы» вполне продуманное и законченное выражение. Эта концепция в основном и определяет позицию писателя при его обращении к актуальным, злободневным проблемам, рожденным новой действительностью. Ни в одном из шести «малых» романов Махфуз не выдвигает новых идей, опровергающих или существенно меняющих сложившиеся у него взгляды на мироздание, на историю, на народ. Пожалуй, претерпевает радикальную перемену лишь его отношение к проблеме насилия — одобрительное в «Детях нашей улицы» и осуждающее уже в следующем романе — «Вор и собаки». И когда Нагиб Махфуз говорит о том, что в изменчивом, неустойчивом и не познанном еще мире единственной прочной реальностью для художника является он сам, он имеет в виду не только реальность чувств или непосредственных впечатлений от действительности, но и присутствующую в сознании писателя рационалистически выстроенную метафизическую картину мироздания, которая служит отправной точкой для исследования меняющейся действительности, для суждений о ней. В этом специфика субъективности Махфуза и специфика созданного им типа центростремительного романа, в котором эволюция героя определяется не столько психологическим движением, сколько движением идей, сложным поиском, обусловленным столкновением традиционного в своей основе сознания с новой исторической ситуацией.

Личность видится Махфузу на пересечении двух осей координат — нравственной и сословно-классовой. Имеется довольно обширный, но в конечном счете ограниченный набор компонентов или качеств, характеризующих человека в этих двух измерениях и одновременно закрепляющих его на соответствующем месте, в определенном типологическом ряду общей иерархической системы. К высшей категории относятся люди, обладающие высокой духовностью, силой разума, нравственными и общественными принципами (содержание принципов играет второстепенную роль); к низшей — «материалисты», сосредоточившие свои помыслы на личном успехе, готовые в погоне за богатством или ради его сохранения преступить нормы нравственности (не мелкой, бытовой, а высшей, человеческой), равнодушные не только к правам, но и к жизни других людей.

Между этими крайностями располагается категория «заблудших» людей — либо утративших свой «принцип», либо ошибившихся в выборе пути его осуществления, оказавшихся в тупике. Но даже те, самые малочисленные, герои, которые сохранили верность идеалу и обладают знанием «пути», лишены возможности действовать: они либо стары и физически немощны, либо оказываются жертвами полицейских репрессий. Это последнее обстоятельство не только отражает реальное

положение вещей, но и стремление самого Махфуза соединить «революцию с поэзией», найти такой путь установления социальной справедливости, который гарантировал бы от «пролития невинной крови». Оно сыграло свою роль в выборе им сюжетных решений, ограничивающих сферу активного действия героев. В результате социальная проблематика у него растворяется в нравственной, а высшей, «надысторической» ценностью оказывается идеализированный образ «крестьянского Египта», символ нравственной чистоты и потенциальных, еще не пробудившихся сил. Этим замыкается круг поисков, границы которого уже были предопределены разрешающей способностью мировоззренческих представлений писателя.

Но в рамках своих представлений Нагиб Махфуз сумел поставить — и даже отчасти разрешить — множество идеологических проблем, остро волнующих современную египетскую интеллигенцию. Махфуз ведет напряженный идейный спор с ложными ценностями сознания, будь то традиционный мусульманский фатализм, пассивное упование на божественный промысл или экзистенциалистский тезис абсурдности бытия. Мир для Махфуза вовсе не абсурден, а если неразумно устроено общественное бытие, то ответственность за это несут сами люди. Им же и отыскивать, опираясь на мощь разума, вложенного в них Творцом, на возможности науки и на собственный труд, более справедливые, гуманные и нравственные формы общежития. В этом заключается высший смысл человеческого существования.

Множественность и сложность вопросов, серьезность, с которой Махфуз относится к доводам разных сторон, диктуемая жизнью необходимость решений — все это обусловило новизну и разнообразие форм романного повествования, диалогичность структуры произведений, остроту коллизий, насыщенность символикой (имена, названия, целые сцены), метафоричность картин природы, отражающих состояние души персонажей. Махфуз широко использует эстетический опыт европейской прозы разных направлений. Не менее многопланово представлена в романах и религиозная образность, идущая как от мусульманской, в том числе суфийской, так и от христианской традиции. Народная повествовательная традиция, доминирующая в «Детях нашей улицы» и присутствующая еще в «Воре и собаках», где под влиянием «Преступления и наказания» в образе Саида Махрана тема разбойничества преломляется через призму идеи преступности пролития невинной крови, в последующих романах сходит на нет, как сходит на нет и тема народа, вытесненная проблемами взаимоотношений личности и общества. Как заключительный, затухающий аккорд размышлений писателя о народе, образ народа возникает лишь в «Болтовне над Нилом». Появление Захры в «Пансионе „Мирамар“» связано уже с другой традицией — символическим воплощением национальной идеи, восходящей к «Возвращению духа» Тауфика аль-Хакима.

Твердость авторской руки, которая чувствуется в выстроенности сюжетов, в строгой временной последовательности романного действия, в предрешенности финалов, обусловлена прочностью нравственно-философской позиции писателя, придающей художественному миру его романов наряду с рационалистической тяжеловесностью основательность и устойчивость.

И все же критическая полемика вокруг романов указывает на то, что их дидактический смысл воспринимался далеко не всеми, видимо, в силу многоголосной структуры романов и предоставления всем персонажам права свободно высказывать любые мнения, даже диаметрально противоположные авторскому. Сам автор нигде не вступает в открытый спор со своими оппонентами, не формулирует своей позиции, предпочитая выразить ее логикой развития сюжета. Но это скорее логика должностования, неизбежности торжества определенных моральных принципов, нежели логика жизненной или психологической реальности.

Если попытаться дать какую-то по возможности краткую характеристику циклу «малых» романов Нагиба Махфуза, то правильнее всего назвать их идеологическими романами, поскольку главное, что в них отражено, это идеологическое состояние общества, находящегося на важнейшем переломе своей истории. Этот совершенно новый для египетской литературы тип романа смещает центр тяжести повествования с изображения условий (бытовых, социальных и т. д.) существования героя на изображение осознания героем этих условий, его отношения к ним. Сфера сознания, индивидуального и общественного, становится отныне одним из главных объектов художественного исследования египетской романистики.

НА ПЕРЕЛОМЕ

(Египетская новеллистика рубежа
50-х и 60-х годов)

В 20-е годы египетская литература, как мы видели, еще не была готова синхронно воспринимать то новое, что приходило из Европы, и немедленно откликаться на него. Идеи и открытия европейской науки, с которыми усердно знакомили египтян просветители, в частности такой популяризатор европейской культуры и науки, как Салама Муса, скорее «принимались к сведению». Отношение к ним вырабатывалось не столько путем проверок тех или иных теоретических положений на собственном общественном опыте, который значительно отставал от европейского, сколько теоретически, путем сопоставления с традиционными, связанными с исламской мыслью воззрениями. «Новейшие» литературные веяния, даже если они встречались с сочувствием (вспомним высказывания Тауфика аль-Хакима о модернизме 20-х годов), не получали широкого распространения в художественной практике, пока не были освоены стадially более ранние принципы литературного творчества.

Развитие общества и связанные с этим процессы эволюции представлений о мире и расширения эстетической восприимчивости в последующие сорок лет привели к интеграции египетской литературы в мировой литературный процесс в том смысле, что литература, все полнее и глубже осваивая собственную меняющуюся национальную действительность, приобрела одновременно способность синхронно реагировать на все новые явления, возникающие в мировой литературе, а также на актуальные проблемы жизни мирового сообщества, на перипетии идейной борьбы противостоящих друг другу общественно-политических сил современности, реагировать тем острее, чем более эта борьба переставала быть внешней по отношению к египетскому обществу, чем более идеи становились выражением непосредственных интересов различных его слоев и классов.

На рубеже 50-х и 60-х годов идеологическое противоборство между марксизмом и буржуазными и ревизионистскими теориями стало особенно напряженным. Среди египетской интеллигенции огромную популярность завоевывают атеистический экзистенциализм Сартра, провозгласившего абсолютную свобо-

ду главным условием существования человеческой личности, и теория «реализма без берегов» Р. Гароди. Активно пропагандировал экзистенциалистскую философию Ж. П. Сартра с самого своего основания в 1952 г. бейрутский общественно-литературный ежемесячник «Аль-Адаб», издаваемый ливанским публицистом и прозаиком Сухейлем Идрисом. Особую популярность на Арабском Востоке принесла Сартру решительная поддержка им алжирской революции¹.

Излагая свое понимание философии Сартра, Сухейль Идрис формулирует ее сущность как «созидание человеком самого себя на основе свободы и ответственности». Он, правда, оговаривается, что послевоенное «потерянное» поколение во Франции вульгаризировало эту философию, отбросив второй член ее основополагающей формулы — ответственность — и сделав произвольно толкуемую свободу стержнем своего жизненного поведения.

Акцентируя внимание своих читателей на том, что ни одна философия прошлого и настоящего не возвеличивает так ценность человеческой личности, как экзистенциализм, С. Идрис именно этим объясняет и оправдывает те положения Сартра, которые, как он понимает, могут вызвать протест у воспитанного на традиционных этических ценностях арабского читателя. «Если человек у Сартра не имеет корней, то потому, что он сам — корень. Если вне человека не существует никаких ценностей, то потому, что он сам — ценность. Если человек заброшен в мир и обречен на одиночество, то потому, что он свободен. Поступки его не диктуются ни божественным, ни рационалистическим порядком вещей. Первая реакция человека — головокружительная тревога перед пропастью его свободы. Но из этой свободы рождается смысл его жизни. Свобода — великое плодотворное слово, дающее нам силу противостоять жизни» [261 с. 3].

Сухейль Идрис решительно отмечает «утверждения некоторых, особенно у нас (у арабов. — В. К.), кто обвиняет философию Сартра в безнравственности». Он допускает, что многие произведения французского писателя «могут показаться безнравственными», но объясняет это тем, что Сартр изображает в них «первичное, данное, не выделившееся (*аль-аввалий, аль-му'та, гайр аль-мутамаййиз*) существование, которое должно измениться, перестроиться и стать другим» [261, с. 4].

Та часть египетской интеллигенции, которая, поддерживая либерально-социалистические идеи, категорически не принимала марксистского учения о классовой борьбе, искала в теориях Сартра компромиссный вариант общественной позиции. Сартровская концепция свободы личности как свободы непрерывного, бесконечно повторяющегося «выбора» более всего отвечала политическим взглядам этой значительной части интеллигенции. Она позволяла оправдывать практически любой индивидуальный выбор — и отказ от классовой точки зрения во имя служе-

ния интересам всего общества, нации, и полную индифферентность в общественных вопросах. В полемике по поводу понимания «ангажированности» литературы, проходившей в 1955—1956 гг. между Махмудом Амином аль-Алимом и Абд аль-Азымом Анисом, с одной стороны, и Луисом Авадом и Мухаммедом Мандуром — с другой, последние отстаивали именно интерпретацию «ангажированности» писателя как его ответственности перед обществом в целом при условии полной внутренней свободы в выборе им общественной позиции. В противопоставлении индивидуалистического понимания «ангажированности» классовому сказалось вполне осознанное стремление левой либеральной интеллигенции противопоставить себя марксизму. Статьи разных лет, в которых Махмуд Амин аль-Алим разъясняет и отстаивает марксистское понимание свободы, составили позже значительную часть его книги «Идейные битвы» (1970).

Литература самым непосредственным и деятельным образом участвовала в общественно-политической дискуссии, в обсуждении и попытках решения проблем, которые из отвлеченных превратились в практические, наполнились актуальным смыслом. Свобода, насилие, справедливость, объективная истина, частная собственность — таковы общественно-политические и философские категории, к которым герои художественных произведений должны были определить свое отношение. Выбор становится для них источником драматических внутренних конфликтов, разлада с собственной совестью, разлада настолько мучительного, что последствиями его могут быть и сумасшествие и самоубийство. Тема выбора, общественного и нравственного, настойчиво разрабатывается прозой и драматургией начала 60-х годов. Фольклорный герой пьесы Юсуфа Идриса «Фарфуры» (1964) Фарфур², утверждающий, что он потратил целую жизнь на чтение философских книг, «желая выбрать себе самую лучшую работу», рассуждает так: «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!»

Так же, через призму общественной практики, воспринимаются и оцениваются новейшие положения европейской эстетической мысли, в частности содержащееся в ревизионистских работах Роже Гароди «Марксизм XX века» и «Реализм без берегов»³ обоснование пересмотра отношения искусства к действительности. Эта теория нашла в Египте благодатную почву.

С одной стороны, неустойчивость сознания в эпоху распада прежних социальных структур и неясности перспектив дальнейшего развития создавала возможности для появления всякого рода искаженных, утопических, мистифицированных представлений об окружающем мире. С другой — эстетические положения Р. Гароди представляли собой ту систему, которая, казалось, давала возможность соединить весь накопленный египетской прозой опыт реалистического письма с более узким, но уже

достаточно длительным опытом знакомства с европейским символизмом, сюрреализмом, экзистенциалистским романом, т. е. с литературой, так или иначе связанной с иррациональным, с идеей непознаваемости мира. Поэтому мысль Р. Гароди о том, что искусство является в первую очередь «творчеством, а не подражанием природе, созданием новой реальности, независимой от действительности», и что задача художника состоит не в том, чтобы воплощать в образах познанную реальность, а в том, чтобы «обнаружить при помощи произведения искусства присутствие в ней человека» [194, с. 229—230], не только была воспринята с сочувствием многими, особенно молодыми, художниками, но и сделалась их эстетическим кредо. Предельное самовыражение, создание произвольной модели мира, не адекватной его объективной сущности, а преобразующей его согласно «внутреннему опыту» индивидуума, который и есть высшая реальность,— эти положения легли в основу эстетики субъективного опыта, доминирующей в новеллистике 60-х годов⁴.

Если сравнить новеллы середины 50-х и середины 60-х годов, различия окажутся очень существенными, будь то произведения разных писателей или одного писателя, написанные с промежутком в несколько лет. В наиболее распространенных его формах египетский рассказ 50-х годов сложился как жизненная или просто житейская история, анекдотическая или грустная, социально заостренная или патриотически-возвышенная, чаще всего обыденная, реже исключительная, но всегда имеющая определенную продолжительность во времени и рассказываемая последовательно от начала до конца. Позднее, когда этот тип новеллы стал рассматриваться как устаревший, критика назвала его «мопассановско-чеховским», вкладывая в это название снисходительно-насмешливый смысл, относящийся не к Мопассану и Чехову, а к их египетским последователям. В атмосфере надежд и ожиданий в первые послереволюционные годы изображение даже самых драматических обстоятельств, горестных судеб задавленных нуждой людей окрашивалось оптимизмом, мягким юмором. Представая как жертва социальных условий, человек из народа обнаруживал, однако, способность противостоять враждебным обстоятельствам. История рассказывалась как внешняя по отношению к автору-повествователю, который если и комментировал происходящее, высказывал свое к нему отношение, то сохранял при этом строго объективную манеру. Личность повествователя никакой роли в движении сюжета обычно не играла.

Наиболее зрелым выражением социально-психологического направления в новеллистике стало раннее творчество Юсуфа Идриса. Многие литературные авторитеты в Египте считают, что в египетской литературе до сих пор нет новеллиста, равного талантом Идрису. Форму рассказа — житейской истории, рассказа-анекдота, восходящего к традиции устного бытового народного рассказа,— он довел до художественного совершен-

ства. С его именем, как с именем Чехова в русской прозе, связано появление понятия подтекста, глубинного смысла, настроения рассказа. Заурядное, будничное происшествие становится у него проявлением глубоких жизненных закономерностей. Индивидуально-характерное и социально-типическое в его персонажах образуют нерасторжимое единство. Пользуясь средствами реалистической типизации, великолепно владея пластическими, изобразительными возможностями слова, которое совершенно лишено у него орнаментальной и риторической функций, Идрис создает в ряде случаев образы, становящиеся олицетворением национального народного характера (Ауф из рассказа «Вечером», продавец солодкового напитка из рассказа «Вечерний марш»).

Социальная причинность доминирует у Идриса и в этической сфере. В самом человеке он видит прежде всего светлое, гуманистическое начало. Большинство его героев по природе своей добры, открыты состраданию, отзывчивы. Предел их отзывчивости и доброте ставит действительность, в которой зло материального неравенства переплетено со злом традиционных моральных норм, освященных религией и давностью существования. Отношение к злу как к категории прежде всего общественной не исключает для Идриса признания личной, субъективной вины и ответственности человека за свои поступки, хотя в какой-то мере и ослабляет эту ответственность. Судья Абдалла («Городское дно», 1957), развративший и толкнувший на путь проституции свою служанку Шухрат (в повести использована коллизия толстовского «Воскресения»), крестьяне («Вопрос чести», 1958), подвергающие унижительному освидетельствованию молодую девушку ради подтверждения ее невинности, безусловно, виноваты и несут ответственность за растоптанные человеческие души, но их поведение диктуется этическими нормами, принятыми в их среде, и поэтому главная вина возлагается писателем на общество, на его социальные структуры и традиционную арханчную мораль.

Позже, когда Идрис перейдет от способов изображения человека, сочетающих показ «извне» и «изнутри», пластические характеристики и психологический анализ, к преимущественно интроспективным способам, склонность к «отпущению вины» будет временами доходить у него до этического релятивизма (в рассказах сборников «Сирена», 1969, и «Шепот, стертый в порошок», 1970)⁵.

Новеллистический опыт Идриса имел колоссальное значение для молодых прозаиков, дебютировавших во второй половине 50-х годов. Все они широко использовали найденные им средства изображения внутреннего мира человека, характера, психологических состояний, мотивов поведения через внешнее — через пластическую деталь, жест, поступок, речевую характеристику. Ряды новеллистов в 50-е годы непрерывно пополняются, в литературу приходят авторы, принадлежащие в большинстве

своем к демократическим слоям общества. Мухаммед Сидки (род. в 1927 г.), автор сборника «Мозолистые руки» (1957), в юности работал на текстильной фабрике. Мухаммед Хафез Рагаб (род. в 1935 г.), первые рассказы которого появились в коллективном сборнике «Хлеб и соль», торговал газетами на улицах Александрии, работал гарсоном в кафе. Мухаммед Салем, автор сборника «Учитель нашего околотка», вырос в сиротском приюте⁶. Как отмечала в те годы критика, «литература в нашей стране не является более монополией выпускников университетов и институтов, перестала быть роскошью, доступной лишь обладателям твердых доходов и иностранного акцента. Она открыта для всех талантливых людей, которые могут теперь рассчитывать на помощь государства в публикации своих произведений, если качество произведений того заслуживает» [249, с. 111].

Демократизация писательской среды, приход в новеллистику людей, имеющих опыт трудовой деятельности или специальное профессиональное образование, способствовали расширению тематического диапазона малого жанра. Сплошь и рядом героями рассказов помимо традиционных крестьян, торговцев, мелких чиновников оказываются слесари, столяры, шоферы, ночные сторожа, сельскохозяйственные рабочие, безработные, перебивающиеся случайными заработками, но не опускающиеся до уровня бродяг или жуликов, сохраняющие потребность честно трудиться. Появляются «профессиональные» морские, рыбацкие рассказы Салеха Мурси (сборник «Страх», 1960), герои которого ежедневно вступают в борьбу с силами природы и преодолевают свою слабость и страх перед могуществом стихии. Саад ад-Дин Вахба в своем первом и единственном сборнике рассказов «Средства к существованию» (1958) использует собственный опыт работы в полиции, чтобы попытаться вскрыть социальные причины преступности, объяснить психологию людей, толкаемых на преступление голодом и отсутствием работы. Молодой выпускник колледжа изящных искусств Изз ад-Дин Нагиб (впоследствии известный художник) также пишет рассказы на профессиональную тематику. В отличие от чрезвычайно распространенного в египетской массово-развлекательной литературе мелодраматического обыгрывания жизни «людей искусства», описания любовных историй артистов и художников на фоне ночных кабаре он изображает подлинный быт и нравственные проблемы молодых художников.

Общий процесс демократизации новеллистики, ее авторов и героев, сопровождался и значительным расширением сферы использования разговорного языка в художественном повествовании. Если поэзия на разговорном языке, имевшая давние традиции в фольклоре, уже в 20-е годы выдвинула такого поэта общеарабского масштаба, как Байрам ат-Туниси, то в прозе дальнейшего употребления диалектных выражений в диалоге и единичных попыток создать целые произведения на разговорном

языке («Сид и его жена в Париже» того же Байрама ат-Туни-си, «Воспоминания об учебе за границей» Луиса Авада, напи-санные в 1942-м, но опубликованные лишь в 1965 г., и некото-рые другие) дело не шло. (Широкое внедрение в прозу разго-ворного языка было одной из принципиальных установок «но-вых реалистов», связанной с их пониманием общественной функ-ции литературы. Юсуфа Идриса критика неоднократно упрека-ла в том, что, не ограничиваясь диалектом при передаче прямой речи персонажей, он вводит разговорную лексику в авторский текст, иногда в просторечной форме, а иногда «переводя» разго-ворное выражение на литературный язык, т. е. придавая ему грамматическую форму письменной речи.)

Без существенного преобразования языка литературы ока-зывалось невозможным создание подлинно реалистических об-разов людей из народа. Как пишет Луис Авад, в начале творче-ской жизни очень увлекавшийся диалектом, «твердость гранита, присущая арабскому литературному языку, препятствует спон-танному выражению чувств и придает мысли и форме ее выра-жения возвышенность, несовместимую с реализмом. Юмор, шут-ка возможны в литературном языке лишь на уровне общих мест» [221, с. 169].

Требования простоты, естественности и соответствия жизнен-ной правде, понимаемой как изображение жизни в формах са-мой жизни,— главные эстетические принципы реалистической новеллистики 50-х годов — были несовместимы с жесткой кон-струкцией правильной литературной фразы. И эта конструкция под пером последователей школы «новых реалистов» и учеников Юсуфа Идриса продолжала неуклонно трансформироваться. Отбрасывание некоторых грамматических частиц, свободное обращение с порядком слов в предложении, выбор лексики — все это обогащало интонационный строй авторской речи, сбли-жая ее с разговорной. Задача создания индивидуальных харак-теров, выражения при помощи прямой речи внутренних, доста-точно сложных переживаний и психических состояний героя требовала также развития и разговорного языка, обогащения словаря персонажей путем включения в него литературной лек-сики и фразеологии, оформлявшейся в тексте соответственно нормам разговорного языка.

Сближение литературного и разговорного языка происходи-ло, таким образом, с двух сторон. Огромный путь в этом на-правлении проделал Юсуф Идрис не только в новеллистике, но и в драматургии, доказав способность разговорного языка слу-жить средством выражения самых сложных, в том числе и фи-лософских, понятий. Молодые новеллисты следовали тем же путем. В рассказах рубежа 50-х и 60-х годов разговорный язык используется не только в диалогах и в прямой речи персона-жей, но и в авторском тексте. Предпринимаются попытки цели-ком писать рассказы на разговорном языке (например, сборник Бадра Нашата «Сон в ночь усталости», 1962).

Наряду с расширением художественных функций разговорного языка в новеллистике наблюдается тяготение к использованию фольклорных мотивов и образов. Аббас Хидр в сборнике рассказов «Госпожа Алия» (1960) представил несколько обработанных им народных легенд и преданий. Сулейман Файад в сборнике «Жажда мучит, девушки» (1960), само название которого воспроизводит начальные слова свадебной народной песни, прибегает к фольклорной образности как к средству раскрытия психологии крестьянских персонажей.

В целом новеллистика рубежа 50-х и 60-х годов являет собой пример определенного стилевого единства, основанного не только на общности эстетических установок, но и на сходстве социально-детерминистской концепции человека у большинства новеллистов.

Вышедший в 1959 г. сборник рассказов Эдвара аль-Харрата «Высокие стены» резко отличался по своей тональности от созданного другими новеллистами. Образ «высоких стен» городского вокзала, среди которых блуждает, не находя выхода, его герой, выражал совершенно иное мироощущение и иное, экзистенциалистское представление о человеке. В рецензии на сборник критик Фуад Даввара отмечал, что присущая Харрату поэтичность языка часто переходит в бессвязность, в болезненный бред, превращая тем самым рассказ в «непонятную загадку», а в чувствах героев преобладает «мрачная гамма». Резюмируя свои впечатления от книги, Ф. Даввара писал: «Это новый опыт, но опыт, не связанный с самобытной арабской литературой, родившейся из нашей действительности. Это опыт, привнесенный извне, заимствованный у французской экзистенциалистской литературы и у австрийского писателя Франца Кафки» [249, с. 104]. Критик высказывал уверенность в том, что эксперименты Харрата не найдут отклика ни у читателей, ни у критиков.

Опыт Харрата не был новым для египетской литературы, около половины рассказов, составивших книгу, были написаны еще в 40-е годы⁷. Творчество прозаика с самого начала развивалось в русле нерепрезентативной в то время, но достаточно устойчивой традиции освоения опыта нереалистических европейских литературных течений. И ближайшие же годы опровергли прогноз Фуада Даввары относительно того, что опыт Харрата не получит распространения. Как это часто имело место, литература более чутко, нежели критика, реагировала на изменения в сфере духовной жизни и откликнулась именно на них, а не на предписания критиков о должном и не должном. В данном случае литература уже предчувствовала близящийся конец исторического этапа, идеологическое содержание которого определялось развитием демократической мысли.

В 1971 г. один из наиболее активных поборников «новой волны» в египетской новеллистике, Абд аль-Хамид Ибрагим, говоря о «засилье реализма» в 40-е и 50-е годы, выражал сочув-

стве Эдвару аль-Харрату, которому «пришлось в течение долгих лет пробивать себе дорогу сквозь скалы реализма, чтобы получить наконец право заявить об абсурдности жизни» [259а, с. 90].

Но наблюдения того же Фуада Даввары над египетским рассказом рубежа десятилетий (в его книге «Египетский рассказ», 1966, собраны рецензии на тридцать сборников, вышедших в свет в 1958—1962 гг.) позволяют утверждать, что «мрачная гамма» присутствует не у одного Харрата. Характер замечаний критика говорит о том, что ему хотелось бы видеть «новую жизнь» в рассказах молодых новеллистов изображенной более светлыми красками и он некоторым образом обманут в своих ожиданиях. Он выражает неудовлетворенность «пессимистическими» концовками произведений многих авторов, которые «не дают преданности, добру, знанию восторжествовать над низкой реальностью жизни» [249, с. 122]. В этом Ф. Даввара видит недостаток, несоответствие «высоким задачам литературы». И приходит к заключению, что «большинство современных произведений не сумело все же представить полную и верную картину нашей новой жизни» [249, с. 186]. На самом же деле это означало лишь то, что критик и рецензируемые им авторы по-разному видели жизнь.

Можно увидеть много симптомов изменений и сдвигов, наметившихся в мироощущении новеллистов начала 60-х годов. Одним из показателей служат перемены в восприятии ими традиций русской реалистической прозы конца XIX — начала XX в.

Имя Чехова упоминается в числе любимых и высоко ценимых зарубежных прозаиков чуть ли не всеми арабскими новеллистами начиная с первых десятилетий века и до наших дней. Наряду с Мопассаном он был одним из первых учителей и образцом для подражания у авторов «новой школы» 20-х годов. Влияние Чехова — его интерес к будничному, внимание к «мелочам жизни», психологизм, направленный на раскрытие личности «обыкновенного» человека, его нравственная позиция — оказалось более прочным и долговременным, нежели воздействие Мопассана. От заимствования и адаптации ситуаций и персонажей чеховских рассказов египетская новеллистика приходит (в раннем творчестве Идриса) к более гармоничному восприятию чеховской атмосферы, мироощущения, умения почувствовать ту меру смешного и грустного, которая присутствует во всех повседневных жизненных обстоятельствах.

Интерес к Горькому с особой силой проявился в арабской литературе в годы после второй мировой войны. Египетских «новых реалистов» привлекали в Горьком резкость социальной критики, внимание к судьбам людей, выброшенных «на дно» общества, авторитет основоположника социалистического реализма.

Начинающие новеллисты конца 50-х годов воспринимали Чехова и Горького не только непосредственно, читая их произве-

дения (в арабском, английском или французском переводе), но и через произведения своих египетских предшественников, в которых чеховские или горьковские темы, мотивы, социально-нравственные оценки уже получили то или иное отражение. Иллюстрацией такого «двойного отражения» может служить рассказ Абу-ль-Муаты Абу-н-Нага «Девушка в городе» из одноименного сборника (1961). Реминисценция чеховской «Шуточки» (короткое знакомство, недосказанность отношений, разлука, оставляющая в душе героини щемящее романтическое воспоминание) соединяется в завязке рассказа с ситуацией новеллы Юсуфа Идриса «В автобусе». Идрис изображает сцену знакомства юноши и девушки в автобусе и различную, но в чем-то сходную реакцию пассажиров — свидетелей этой сцены на «нравы современной молодежи». Абу-н-Нага как бы продолжает историю, начало которой рассказано Идрисом. Он описывает короткий — всего несколько встреч в автобусе — роман, состоящий из взглядов, улыбок и обрывочных слов, и прослеживает дальше судьбу девушки, которая не может забыть своей прекрасной, промелькнувшей, как сон, любви. Воспоминание о прошлом делает для нее особенно невыносимыми пошлые приставания и липкие взгляды мужчин, большинство которых смотрят на девушку, идущую по улице, едущую в автобусе, заходящую в кафе, как на легкодоступную добычу.

Автор предисловия к сборнику «Девушка в городе» Анвар аль-Маадави называет Абу-н-Нага «прилежным учеником чеховской школы» [11, с. 3]. Но, следует добавить, учеником, прошедшим и школу Юсуфа Идриса. Абу-н-Нага развивает чеховскую и идрисовскую темы, но если Чехов ставит акцент на поэзии чувства, а Идрис на неоднозначной психологической реакции героя-повествователя, то Абу-н-Нага сосредоточивает внимание на социальном комментировании положения женщины, которое выливается у него в прямую дидактику.

Если бы речь шла только об Абу-н-Нага, можно было бы объяснить подобное «дифференциальное» (пользуясь выражением Д. Дюришина) восприятие темы индивидуальностью египетского новеллиста. Но в эти же годы множатся примеры такого «транспонирования» тем русской классики в совершенно другую тональность. Так, Хафез Рагаб в рассказах сборника «Хлеб и соль» неоднократно обращается к Горькому, заимствует у него ситуации. Но прочитывает и разрабатывает их совершенно иначе. В рассказе «Герой» он, например, описывает сцену, напоминающую горьковский очерк «Вывод»: муж, раскрывший измену жены, под одобрительные крики собравшейся толпы ведет женщину и ее любовника в полицию. Но если Горький обличает дикие нравы дореволюционной провинциальной России, т. е. делает акцент на общественных условиях, в которых оказывается возможным и воспринимается как норма жизни прямое надругательство над человеком, то Хафеза Рагаба интересует другое. Он сосредоточивает все внимание на психоло-

гии мужа, совершающего экзекуцию над женой. Выясняется, что муж, который в глазах толпы выглядит героем, в душе глубоко подавлен. Необходимость «сохранить лицо» вынуждает его отвергнуть грешную, но любимую жену и остаться одному с двумя детьми. То, что у Горького звучит как обвинение обществу, у Хафеза Рагаба становится обычной бытовой драмой. Измена жены объясняется причинами физического несоответствия, большой разницей в возрасте и темпераменте у женщины и мужчины. И муж, вершащий суд над изменницей, выглядит не жестоким, а жалким. Выслушивая похвалы соседок своему «мужскому» поведению, он втайне горюет, что не вовремя вернулся домой и тем разрушил свое семейное счастье.

Такое же перенесение акцента с социальных факторов, определяющих психологию и поведение персонажей, на бытовые присутствует и в рассказе «Фунт», в котором угадывается коллизия горьковского «Челкаша»: двое безработных делят между собой случайно заработанные деньги и дерутся из-за них. Глубокие и нюансированные горьковские социально-психологические мотивировки характеров и поведения Челкаша и Гаврилы Хафез Рагаб вновь заменяет объяснением, в котором главную роль играет физическое несоответствие двух людей: один из них великан и силач, другой мал ростом и немощен. Жалость к слабому заставляет его товарища пойти на примирение и разделить деньги поровну.

Эти рассказы являются своего рода прологом к последующему творчеству Рагаба. «В них зерна тем, сделавшихся позднее главными для писателя, и начатки новой образности» [284, с. 155].

Горьковские мотивы угадываются и в ряде рассказов Сулеймана Файада. «Жажда мучит, девушки», например, имеет зачин, перекликающийся с горьковским рассказом «Как сложили песню». Песня девушек у Файада звучит как жалоба жаждущей, иссохшей земли и как выражение мечты народа о лучшей жизни. Вера в светлое будущее заключена и в хранимом жителями деревни предании о богатствах, спрятанных под землей, в подвале старого дома, которые когда-нибудь будут найдены и станут достоянием всех людей.

Но если в фольклорных мотивах Файада можно уловить реминисценции горьковского романтизма, то тут же следует отметить и отсутствие в рассказе духа активной борьбы, готовности к самопожертвованию ради осуществления высокого идеала. Мечта, хотя и рожденная жизнью, не становится для героев Файада путеводной звездой, она мельчает, растворяясь в снах, которые видит главный персонаж рассказа, в многочисленных реалиях быта и выливается в конечном счете лишь в призыв к терпеливому ожиданию, к вере в то, что лучшее будущее все же придет, надо лишь хранить старый дом, в подвале которого спрятаны сокровища, не продавать и не разрушать его.

Увядание, угасание мечты усугубляется и тем, что мужские персонажи в рассказах Файада перестают быть носителями активного, мужественного начала. Единственный его персонаж, отваживающийся на открытый протест, на борьбу,— женщина. Молодая вдова, крестьянка Набавийя, осмелившаяся «по-мужски» бороться за свои права с богатым хаджи Мухаммедом, трагически гибнет от рук хаджи и его сыновей. Гибнет преданная своим возлюбленным Рашадом, которого подкупает хаджи («Иуда, палач и жертва»).

Предатели, палачи, воры или бессильные созерцатели — вот наиболее типичные мужские образы рассказов Сулеймана Файада.

В рассказе «Когда мужчины рожают» мотив горьковского рассказа «Двадцать шесть и одна» реализуется таким образом, чтобы подвести читателя к мысли, что мужчины перестали быть мужчинами. Повествователь-студент изо дня в день наблюдает на станционном перроне за молодой, красивой Сакиной, торгующей каким-то нехитрым товаром. На станцию регулярно прибывают составы с английскими солдатами (действие происходит в годы второй мировой войны), и Сакина усиленно кокетничает с военными. Студент знает, что торговля — единственный источник дохода девушки, вынужденной содержать младших братьев и сестер. Кокетство помогает ей сбывать товар. Но его постоянно гложет мысль, до каких пределов доходит кокетство Сакины. Ее падение было бы для него свидетельством окончательного крушения нравственных устоев общества, подорванных присутствием английских войск и его разлагающим воздействием на все, даже самые здоровые слои нации. Бессилие повествователя каким-либо образом воспрепятствовать падению Сакины получает в рассказе обобщенное истолкование — как болезнь воли, как моральный паралич, поразивший египтян.

Подобная трактовка темы уже не имеет ничего общего с художественной практикой ранней новеллистики «новореалистической» школы, в которой патриотическая, антианглийская тема воплощалась в романтизированных, очищенных от бытовизма образах целеустремленных борцов, готовых на любые жертвы во имя родины («Земля борьбы» Абдаррахмана аш-Шаркави, «Окровавленные рубахи» Абдаррахмана аль-Хамиси).

В начале 60-х годов многие молодые авторы, начинавшие как новеллисты, либо переключились на другие жанры, преимущественно на драматургию, либо вообще оставили художественное творчество, уйдя в публицистику. Те же, кто остался верным избранному жанру, в последующие годы отошли — кто в меньшей (Сулейман Файад, Абу-ль-Муаты Абу-н-Нага), кто в большей (Хафез Рагаб) степени — от прежних эстетических принципов, увлекаемые общим направлением, в котором двигался египетский рассказ.

В 1965 г. Луис Авад писал: «Наша новелла получила непонятное развитие, заслуживающее специального изучения и анализа. Большая часть молодых авторов после успешного или не столь успешного дебюта покинула новеллистику и перекочевала главным образом в драматургию, словно увидев в ней средство спасения от верной гибели... Искусству новеллы и романа остаются верными лишь писатели, творчество которых сложилось до революции и получило признание в сфере официальной литературы. Им присуждают премии, им уделяет большое внимание пресса, их охотно читает дорожающая буржуазными ценностями публика. Это Ихсан Абд аль-Куддус, Юсуф ас-Сибан, Абд аль-Халим Абдалла, Махмуд аль-Бадави, Амин Юсуф Гураб. Я не считаю, что кто-то из них заметно вырос творчески после революции, разве что технически, в пределах собственного дарования. В отличие от прозаиков, начавших писать или приобретших известность после революции, ни один из них не проявил заметного интереса к драматургии. И это обстоятельство должно быть отмечено и проанализировано» [221, с. 136—137].

Годом позже, продолжая размышлять над заинтересовавшим его явлением, Авад писал: «Они (имеются в виду писатели, именно перечисленные в предыдущей цитации.— В. К.) рисуют жизнь розовыми красками, а если критикуют буржуазное общество, то с большим снисхождением к его слабостям. В их произведениях мы находим плоское изображение сексуальных переживаний буржуа. Вероятнее всего, именно активный, лишенный мечтательности индивидуализм, отличающий писателей этой школы... вытеснил только нарождавшуюся школу социалистического реализма⁸ из новеллистики и задавил некоторые, еще не успевшие окрепнуть и обрести уверенность в своих силах таланты» [221, с. 157—158]⁹.

Вывод Л. Авада о роли «романтиков с крепкими мускулами», как он их именует, в судьбе послереволюционного поколения прозаиков в целом, видимо, справедлив, но не исчерпывает, разумеется, причин тех изменений в литературной ситуации, которые наметились в начале 60-х годов, и в частности причин упадка новеллистического жанра. Ибо реалистическая новеллика тех лет, несмотря на достаточно высокий средний уровень рассказов и на отдельные подлинные удачи («Иуда, палач и жертва» С. Файада), производит впечатление течения, находящегося «на излете», или, пользуясь выражением Ю. Тынянова, течения, «попавшего в плен к собственным темам» [195, с. 173], если понимать под темой определенный социально-психологический тип героя, воплощенный во множестве индивидуальных вариантов в рассказах разных авторов.

Изображение каждодневной драмы человека из народа, бьющегося за кусок хлеба, уже не отвечало потребностям времени, выдвигавшего другие темы, для решения которых нужны были и другие средства. Яснее всего об этом говорит пример

самого Юсуфа Идриса, которого нельзя, конечно, причислить к «неокрепшим талантам», вытесненным из новеллистики. Первые признаки перемен наметились именно в его творчестве. Ученики и последователи Идриса еще продолжали осваивать разработанные им принципы реалистической поэтики, а у самого писателя после романа «Беленькая» доминирующим в творчестве становится интерес к «глубинам» человеческой личности, к подсознанию, к биологическим подосновам психологии и поведения индивидуума. Если раньше объектом его художественного исследования было воздействие на человека внешних обстоятельств, условий общественного бытия, то теперь он устремляет взор «внутрь» и «вглубь» человека, ища там разгадки и объяснения противоречивости духовной организации личности. Два стилевых слоя, различающиеся в новеллистике Идриса начала 60-х годов, соответствуют двум творческим принципам — прежде, когда писатель ставил перед собой задачу создания характера одновременно индивидуального и социально-детерминированного, и новому, когда человек показывается «изнутри», вследствие чего и характер, а нередко и сама личность растворяются «в непрерывно изменяющемся потоке психических состояний» [116, с. 13]. В рассказах сборников «Край света» (1961) и «Черный солдат» (1962) персонажи делятся на две категории в зависимости от решения образа. Гариб и Шурбаги (повесть «Гариб»), «черный солдат» Аббас и студенческий вожак Шауки («Черный солдат») — герои-антиподы в том смысле, что в них реализованы противоположные концепции личности¹⁰.

И, несмотря на то что прежняя система изобразительных средств, которой Идрис уверенно владеет, дает более значимый художественный результат, писатель буквально ломает себя, свой стиль, отбрасывает все найденные им прежде способы создания пластического образа и упорно ищет новые приемы, позволяющие обнажить в человеке то «родовое» начало, которое определяется генетическими, биологическими факторами, интуицией.

Присущее ранней новеллистике Идриса чеховское «звучание» бесследно исчезает. Зато несомненным становится влияние Достоевского, дух которого неуловимо витал еще на страницах «Беленькой». В «Гарибе» и в «Черном солдате» Идрис разрабатывает некоторые темы и мотивы «Преступления и наказания»: что означает «убить человека», каково воздействие преступления на душу преступника. Ряд деталей убийства разбойником Гарибом предавшего его сообщника напоминают сцену убийства Раскольниковым старухи-процентщицы. Но сложнейшая философско-этическая проблематика романа Достоевского воспринимается Идрисом через призму положений экзистенциализма о субъекте, делающем свой моральный выбор в условиях абсолютной внутренней свободы («Гариб»), и учения Фрейда о решающей роли подсознания («Черный солдат»). В марте 1961 г.

в журнале «Аль-Адаб» был опубликован перевод работы З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство», с которой Юсуф Идрис мог познакомиться как раз в период создания этих повестей.

В целом же такое «опосредованное» восприятие Достоевского соотносится с распространенным в европейском литературоведении взглядом на русского писателя как на предтечу экзистенциализма.

И экзистенциализм и фрейдизм интересуют Идриса не как отвлеченное учение, а как способ объяснения сущности жизни и человека, именно египетской жизни и египетского человека, т. е. в аспекте «практического» применения. Писатель не отказался от изначально определявшего его творчество стремления постичь «истинного» человека, найти в нем типическое, присущее всем людям. Но теперь он делает это уже не на социальной, представляющейся ему ограниченной, а на «универсальной», «общечеловеческой» основе, поскольку экзистенциалистский тезис о свободном выборе, будучи приложен к реальному крестьянскому характеру, немедленно обнаружил свою фальшь. Решение, к которому приходит герой рассказа «Ахмед — мастер на все руки», — избавиться от своего с огромным трудом приобретенного ножного протеза только потому, что он, уравнивая Ахмеда с другими людьми, в то же время лишает его свободы, — идет вразрез с правдой крестьянского характера. Идрису пришлось пожертвовать многими конкретными деталями истории, перенести большую часть действия «за занавес», подчеркнуть неординарность, чуждаемость своего героя.

Еще менее правдоподобным оказался рассказ «Шейх-шейха», в котором Идрис предпринял попытку создать коллективный портрет «крестьян нашей деревни» (то, что удавалось ему во многих ранних рассказах), исходя из тезиса о невозможности со-бытия экзистенциальных «я».

Изменение исходной позиции ведет к полной трансформации природы художественного образа. В 60-е годы Идрис создает несколько рассказов, в которых мотивы и образы ряда предшествующих рассказов получают прямо противоположную трактовку, причины и следствия меняются местами, возникают своего рода перевернутые отражения прежних произведений: «Городское дно» — «Сирена», «Большая рука» — «Поездка», «Вечерний марш» — «Носильщик». И в «Вечернем марше», и в «Носильщике», например, выражено представление Идриса о египетском народном характере. Но как оно изменилось за несколько лет!

В первом рассказе по улицам Каира идет реальный человек, продавец солодкового напитка, т. е. персонаж, буквально списанный с натуры и превращенный силой изобразительного таланта автора в олицетворение таких качеств народного характера, как неиссякаемая жизнестойкость и упорство. В «Носильщике» по каирским улицам бредет смуглый изможденный человек в набедренной повязке, несущий над головой гигантское кресло-

трон с ножками в виде львиных лап. Он носит его «со времен фараонов» и не знает, что кресло предназначено ему, носильщику. Не нужда и не поиски заработка заставляют его совершать бесконечный марш по улицам, а слепая покорность высшей воле, приказу господина, который он не смеет нарушить.

Народ, изображенный в «Истории одной любви» (1956) и в «Грехе» как сложный социальный организм, рассыпается на толпы обособленных индивидуумов, находящихся в отношениях вражды друг с другом (рассказы сборника «Язык боли», 1965). Представление об иерархической, пирамидальной структуре египетской деревни, основание которой составляет крестьянство, а на вершине восседает помещик-феодал («Грех»), уступило место образу человеческого общества как некоего вертикального столба, образуемого индивидуумами, подпирающими ногами друг друга («Фарфуры», 1964). А высказанное героем «Беленькой» в категорической форме утверждение, что «нельзя считать народ дитятей, не понимающим собственных интересов», и «надо спросить его, чего он хочет», оборачивается источником поистине трагического противоречия в сознании героя пьесы «Земная комедия» (1966), в которой Идрис пытается решить проблему взаимоотношений личности и общества.

Признавая за каждым членом общества право на свободное развитие, на удовлетворение материальных интересов и считая вместе с тем главными стимулами поведения личности биологические инстинкты, стремление к самосохранению, к продолжению себя в потомстве, чем оправдываются частнособственнические вожделения, Идрис заходит в тупик как художник и как человек. Именно в «Земной комедии» Идрис фактически выкидывает белый флаг, осознавая свое бессилие перед надвигающейся эрой господства «человека-зверя».

До этого он все еще не терял надежды, все еще продолжал поиски некоего особого национального пути, некоего самобытного варианта общественного устройства своей страны. И если в рассказах он исследовал природу человека, углубляясь в тайники души, блуждая по извилям подсознания, сделав, наконец, своим наблюдательным пунктом биологическое «чрево», то для постановки больших общественных проблем он обратился к драматургии, к условным формам «интеллектуального», философского театра, традиции которого были заложены в Египте Тауфиком аль-Хакимом в 30-е годы. На прекрасном, интонационно сочном и семантически богатом разговорном языке (Т. аль-Хаким писал философские пьесы на литературном) Идрис выразил в пьесе «Фарфуры», сценические формы которой сочетали в себе традиции народного уличного театра и самые последние новации европейского театра Беккета, Осборна, Ионеско, свое понимание происходящих в Египте общественных процессов.

Именно «Фарфурам» Идриса, а также пьесам Саад ад-Дина Вахбы и Альфреда Фарага (также начинавшим как новеллисты реалистического направления) египетский театр обязан актив-

ным развитием в 60-х годах. Используя фольклорно-сказочные сюжеты, прибегая к форме притчи, драматурги превращают театр в место непосредственного диалога со зрителем, обсуждения с ним самых острых и злободневных вопросов послереволюционных преобразований, отношения к ним различных общественных сил Египта [«Путь спасения» (1965) Саад ад-Дина Вахбы], положения народа, все еще ждущего справедливости [«Пролет лестницы» (1966) Саад ад-Дина Вахбы, «Багдадский цирюльник» (1964), «Полицейский и воры» (1966) и другие пьесы Альфреда Фарага].

Столь же актуальное общественное содержание было характерно и для театральной драматургии в стихах, впервые после Ахмеда Шауки получившей успешное развитие в пьесах Салаха Абд ас-Сабура («Трагедия аль-Халладжа», 1966, и др.), Абдаррахмана аш-Шаркави («Юноша Махран», 1963, и др.).

Обращенный к широкому демократическому зрителю, театр в середине 60-х годов становится сферой наиболее ярких проявлений искусства. Возможности прямого контакта с аудиторией и постановки в условно-сценических формах важнейших общественно-политических проблем привлекают к нему многих литераторов, которые и покидают новеллистику, подобными возможностями не располагавшую. В жанровой системе литературы происходит «перераспределение ролей» — правда, временное. Театрально-драматургический подъем прекращается уже к началу 70-х годов.

Мир произведений Юсуфа Идриса, написанных им после «Земной комедии» (сборники рассказов «Сирена», 1969; «Дом плоти», 1971), — это мир смещенных, поставленных на голову нравственных критериев и трансцендентного зла. Обман, насилие, абсурд господствуют в нем чуть ли не безраздельно, вытеснив добро куда-то на край жизни, в мечту, в сон, сделав его недостижимым для человека. И само добро, утратив общественное содержание, превращается в нечто абстрактное, неосознаваемое. Персонажи большинства рассказов, лишённые характеров и нравственных понятий, живут инстинктами, биологическими импульсами, выступают либо в роли жертвы, либо в образе «человека-зверя», одержимого жадной вонзять зубы в плоть ближнего.

В отличие от рационалистического, шаг за шагом упорно восходившего по ступеням познания и мастерства Нагиба Махфуза Идрис словно родился мастером-художником. Обладая обостренной чувствительностью, способностью «кожей» впитывать в себя токи, идущие от действительности, он, быть может, раньше других уловил зарождение в Египте новых, капиталистических отношений и нового типа личности — безжалостного хищника, попирающего ради удовлетворения своих appetitов не только нормы морали, но и узы родства. Лирическая природа таланта, потребность все внешние впечатления «пропустить через себя», полностью самораскрыться, «вывернуть себя наизнан-

ку» позволили Идрису показать «изнутри» процесс разложения личности египетского интеллигента, в прошлом борца за национальное освобождение, за народные идеалы (которые отождествлялись или почти отождествлялись с национальными), процесс его превращения в пассивного и безвольного наблюдателя разворачивающейся социальной борьбы. В «Земной комедии» и в ряде рассказов середины 60-х годов у Идриса звучит та же тема «больной совести», что и в романах Нагиба Махфуза. Но у Идриса в отличие от Махфуза не было опоры в виде ценностей традиционного сознания, идеи разума, изначально вложенного в человека Творцом, духовности как противовеса материальному, животному началу. Ему оказалось нечего противопоставить инстинктам. Поэтому герою Идриса не оставалось иного выхода, кроме как уйти в сумасшедший дом или полностью замкнуться в себе, ожидая, когда застывшее на месте время вновь придет в движение, когда «суббота сменится воскресеньем» («Земная комедия», «Потому что Судный день не настает»).

Эволюция от стихийно-материалистического и диалектического восприятия мира в сторону субъективистского, сильно окрашенного экзистенциализмом и фрейдизмом, губительно сказалась на таланте Идриса. Он до конца, до тупика прошел путь разрушения им же создававшейся и совершенствовавшейся реалистической традиции, доказав на собственном примере бесплодность и бесперспективность дальнейших поисков в этом направлении. После 1971 г. в его художественном творчестве наступил многолетний перерыв.

Драматический опыт Юсуфа Идриса не мог пройти бесследно для шедших за ним молодых новеллистов. В их сознании Идрис был не только большим художником, у которого все они учились мастерству, но и олицетворением совести египетской литературы. Все метаморфозы его отношения к действительности и коллизии его личной судьбы стали своего рода жизненным уроком для многих новеллистов-шестидесятников.

НОВЕЛЛИСТИКА «НОВОЙ ВОЛНЫ» (60—70-е годы)

Название «новая волна» утвердилось за новеллистикой молодого поколения писателей во второй половине 60-х годов, когда начали выходить в свет сборники их рассказов. Но само явление сложилось значительно раньше. В сборники включались рассказы, многие из которых ранее — иногда несколько лет назад — появились в периодике¹. Из-за отсутствия библиографического указателя египетской новеллы 60-х годов² подчас невозможно установить время первой публикации того или иного произведения. Тот факт, что большинство сборников вышло в свет уже после 1967 г. — тогда же развернулась основная литературно-критическая полемика вокруг «новой волны», — заставил авторов критических статей искать между поражением Египта в июньской войне 1967 г. с Израилем и литературным явлением более тесную связь, чем та, которая на самом деле существовала. Война и молодежное движение 1968 г. в Египте, бывшее в известной мере отголоском молодежного движения на Западе, но имевшее свои, национальные причины и окраску³, внесли свои коррективы в литературный процесс, однако ориентация новеллистики молодого поколения к 1967 г. уже вполне определилась. Истоки ее, как мы видели, восходят к концу 50-х годов, когда появились первые признаки смещения акцентов в изображении основного типа литературного героя, характерного для египетской прозы.

Египетские авторы (Юсуф аш-Шаруни, Гали Шукри, Сабри Хафез) связывают появление «новой волны» в египетской новеллистике с приходом молодого поколения прозаиков. Шаруни, показывая последовательность возникновения литературных течений, основанных на «иррациональном» восприятии мира, не углубляется в проблему идейных взаимоотношений реалистической прозы 50-х годов и «новой волны». Он ограничивается констатацией того, что с начала 60-х годов «реалистическое направление пошло на спад, уступая место другим течениям, одним из которых был иррационализм» [290, с. 59]. Признавая огромную роль западных литературных влияний в становлении этого течения, Шаруни, однако, считает его абсолютно нетождественным европейской литературе абсурда, где «формы содействуют доказательству отсутствия смысла жизни» [290, с. 87].

Присоединяясь к мнению других египетских авторов (Фуад Закария, Заки Нагиб Махмуд, Аббас аль-Аккад)⁴, полагающих, что эта литература не имеет глубоких корней в египетской почве, поскольку местные историко-культурные условия резко отличаются от европейских, Шаруни склонен объяснять появление иррациональных течений, исходя из тезиса о постоянном обновлении как законе литературного развития. Шаруни утверждает, что «эксперименты с эстетикой иррационального никогда не перерастали в призыв, в программу действий, которую ее авторы отстаивали бы и защищали, как это имело место на Западе. Большинство писателей отказываются впоследствии от своих экспериментов, становящихся просто этапами творческого развития, нащупывания новых форм и приемов. Тревога не становится для них верой, как вечный бунт не становится для них целью... Литература абсурда неприложима к нам и не отражает нашего положения, поэтому мы говорим об иррациональном, а не об абсурдном в современной египетской литературе» [290, с. 88—89].

Свои выводы Юсуф аш-Шаруни делает на весьма ограниченном литературном материале (его книга вышла в 1969 г.), рассматривая лишь несколько произведений, появившихся до 1965 г. [рассказ «Демонстрация» Баха Тахера, повесть «Каир» (1964) Ала ад-Дибя, роман «Тени на другой стороне» Махмуда Дияба]. Отмечая несомненное сходство героев этих произведений с Мерсо из «Постороннего» Альбера Камю, Шаруни не касается вопроса о местных, египетских условиях появления нового типа литературного героя, причин возникновения нового мироощущения, отразившегося в этих и в других произведениях первой половины 60-х годов, т. е. не затрагивает мировоззренческого аспекта экспериментов с «иррациональным» (*аль-ля-ма'куль*).

В отличие от Шаруни Сабри Хафез в своих работах прямо говорит, что «произошла коренная перемена в мироощущении (*ат-тагаййур аш-шамиль фи-аль-хассасийа*) и это потребовало новых средств выражения» [285, с. 152]. Комментируя известное высказывание Хафеза Рагаба: «Мы — поколение без учителей», С. Хафез замечает, что в какой-то степени оно соответствует истине, но в такой же и не соответствует. «Истинность его в том, что оно выражало настоятельную потребность преодолеть творческий застой в литературе, которая проблемы начала 60-х годов трактовала теми же средствами, что и заботы 40-х. Оно выражало жажду нового поколения освободиться от давящей власти старшего поколения, выйти за пределы его представлений, его пристрастий, сформировавшихся в атмосфере господства совершенно иных ценностей, несравнимой с тем духовным климатом, в котором жила молодежь 60-х годов... Молодое поколение было поражено отступничеством (*инкилаб*) многих учителей во время процесса резкой смены в иерархии общественных ценностей, их отходом от идей и идеалов, на волне ко-

торых они так высоко поднялись. В момент же, когда волна начала их захлестывать, они предпочли растоптать прежние идеалы, чтобы не стать жертвами потока. В минуту опасности они обнаружили блистательные акробатические способности и умение ходить по самой тонкой бечевке, а также изъясняться на всех языках вавилонской башни. И молодому поколению ничего не оставалось, как отмежеваться от этих „учителей“ и стать „ослушниками“.

И все же в этом высказывании присутствует известная натяжка. Как бы то ни было, новое поколение поднялось не из пустоты и не потеряло доверия полностью и окончательно ко всем, кто прежде служил образцом. Остались некоторые, очень немногие, писатели, о которых можно сказать, что они-то и были лучшими учителями нашего поколения. И даже примеры акробатики, балансирования на канате или упорной и закоснелой глупости были для нас поучительны. Мы отталкивались от них, извлекая незабываемые уроки из прискорбных судеб» [285, с. 152].

Сабри Хафез предпочитает не называть имен и не приводить конкретных примеров. Он лишь в самых общих словах говорит о «резкой смене в иерархии общественных ценностей» и об «отступничестве некоторых учителей».

В предыдущих главах мы показали те сдвиги в настроении, в мироощущении, в системе идейных ценностей, которые нашли отражение в творчестве крупнейших писателей старшего поколения, а также молодых новеллистов, разделявших художественные принципы школы «новых реалистов». Рассматривая новеллистику «новой волны», мы проследим дальнейшее развертывание этих процессов.

Поколение новеллистов-шестидесятников, получившее название «новой волны», насчитывает большое число имен. Мухаммед Хафез Рагаб, Ибрагим Аслан, Дия аш-Шаркави, Гамаль аль-Гитани, Мухаммед аль-Бусати, Магид Тобиа, Абд аль-Хаким Касем, Ахмед Хашим аш-Шериф, Хасан Мухассиб, Яхья ат-Тахер Абдалла, Баха Тахер и многие другие стали своего рода «сердцатыми молодыми людьми» египетской новеллистики, ниспровергателями основ прежней эстетики.

Не имея возможности подробно рассмотреть творчество каждого из них, мы ограничим свой выбор пятью авторами, которые представляются нам наиболее интересными, поскольку обладают ярко выраженной творческой индивидуальностью. Их сопоставление позволяет выявить не только общие для всего течения черты, но и принципиальные различия в восприятии действительности, в понимании задач литературы, которые позже привели к возникновению разных направлений и в новеллистике, и в прозе в целом.

В своих оценках мы будем учитывать высказывания египетских критиков — как безусловных сторонников «новой волны», выступивших в поддержку и защиту молодых авторов с самых

первых их шагов, так и ее противников. Наиболее обстоятельные и объективные, свободные от прежней запальчивости и горячности критические работы появились уже в начале 70-х годов, в период подведения литературных итогов прошедшего десятилетия⁵.

Мухаммед Хафез Рагаб

Некоторое время лидером экспериментирующей литературной молодежи считался Мухаммед Хафез Рагаб, который одним из первых ощутил недостаточность прежних эстетических принципов и художественных средств для выражения меняющегося мировосприятия и, утвердившись в мысли о необходимости новых форм, громко заявил об этом. Рагаб «первым перевел проблему нового письма из области смутных догадок и отдельных туманных предпосылок в область осознанной, продуманной практики» [285, с. 152]. Словами «Мы — поколение без учителей» он отрекся от предшественников и заявил о своем безусловном новаторстве.

М. Х. Рагаб родился в 1935 г. в Александрии в бедной семье, не получил регулярного образования, выучился читать по газетам, работая уличным разносчиком прессы. Его ранние рассказы (первый рассказ «Предательница» опубликован в мае 1954 г.) вполне традиционны для школы «новых реалистов» и не поднимаются выше ее средних образцов. Герои Рагаба — бедняки, живущие на жалкие гроши («Последний пиастр», 1956), патриоты, защищающие родину («Земля в крови», 1956), американские и африканские негры, страдающие от расовой дискриминации и колониализма («Черная петля», 1954; «Маленькая Люси», 1958). Все они добрые, честные, человеческие, пользующиеся всецело авторской симпатией люди. Их несчастья, их трагедии вызваны социальными и политическими причинами, несправедливостью общественных отношений. Постепенно причины конфликтных и трагических ситуаций, в которых оказываются герои Рагаба, множатся, разнообразятся. Здесь и физическое несоответствие людей, сила одного и слабость другого (упоминавшиеся выше рассказы «Герой» и «Фунт»), и обманутые надежды («Невозможно»), и одиночество человека, покинувшего родные места и близких людей («Чужие»).

Множественность причин и истоков человеческих страданий усложнила личность рагабовского героя. Но, открыв для себя неисчерпаемость причин зла, уродующего, калечащего жизнь человека, поняв, что круг их не ограничивается условиями социального бытия, Рагаб фиксирует это разнообразие, создает своего рода инвентарную опись, в которой все причины разнесены в две графы (внешние по отношению к человеку и внутренние) и отсутствует всякая иерархия: все может стать источником трагедии человека — и его бедность, и физический недостаток, и слабость воли, и стремление к самоутверждению, не

подкрепленное необходимыми личными качествами и финансовыми возможностями, и несчастный случай. Нивелирование уровней причинности, уравнивание в правах случайного и закономерного, субъективного и объективного создает разрывы в цепи причинно-следственных связей. Именно в отбрасывании приоритета социальных причин зла заключается суть протеста М. Х. Рагаба против эстетики «новых реалистов». Социальная реальность не отвергается полностью, она лишь ставится в один ряд с другими «внешними» причинами — силами природы, несчастными случаями, злой волей «другого» — и превращается в величину незначительную, не всегда учитываемую. На определенном этапе этой эволюции происходит — вместо дальнейшего углубления психологизма — разложение характера героя на слабо связанные между собой составные элементы, распадение целостности мира на равнозначные, равновеликие «образы зла». На стилистическом уровне это выражается в стремлении к метафоризации образов. Причины обособляются, начинают существовать сами по себе, в конечном счете мистифицируются, приобретают трансцендентный характер.

В новой, экспериментальной манере написан рассказ «Волосатые пальцы» (1965)⁶, действительно необычный и по композиции и по образности, близкой к поэтической. Если расположить события в их нормальной последовательности, то обнаружится вполне жизненный сюжет: женщина, потерявшая взрослого сына (он попал под трамвай), уходит от мужа к другому, так как сраженный горем муж перестал видеть в ней женщину. Но сюжетная линия изломана смещением временных планов и растворена в причудливой метафоричности образов, что придает житейской истории сюрреалистическую окраску. Рассказ начинается с описания дамской сумочки: в ней рядом с пудреницей и тюбиком губной помады помещен диван, на котором возлежит героиня. Все вместе символизирует комфорт, которым окружил Ханну новый муж. Вспоминая своего первого мужа, Ханна видит перед собой «человека с пустым черепом. Колеса трамвая проехали по его лицу и исказили черты, когда слепой водитель трубил в свой рожок так громко, что стена обрушилась на голову мальчика».

Усердие в работе погибшего сына Ханны, который был слугой в доме богатых иностранцев, также передано метафорой: «Он вгрызался зубами в каменный пол их квартиры в надежде угодить Шляпе...»

Иногда в основе образов лежат шаблонные символы. Сын — плоть от плоти и кровь от крови своих родителей, поэтому, предчувствуя гибель сына, Ханна видит на земле вокруг себя капли собственной крови, а ее муж Махрус замечает на своей ноге прилипший кусок собственного мяса.

Так эксцентричная форма преобразует тривиальное по сути содержание, реальное уличное происшествие приобретает некий мистический смысл, становится проявлением гло-

бальной несправедливости, «мирового зла», носителями которого оказываются хозяева, пославшие Харби, своего слугу, за пивом. Автор патетически вопрошает: «Кто надоумил их?! Что заставило их требовать этого (т. е. пива.— В. К.)?»

О роковой предопределенности гибели Харби свидетельствуют и зловещие предзнаменования: пиво в бутылках, которые он несет, вдруг превращается в кровь. Вычурная образность, отрывая действие от реальной почвы, трансформирует его в некое мистическое «действие», символизирующее всепроникающее могущество зла. Смысл этот подчеркивается и дидактическими репликами автора вроде такой: «Только в мире, очистившемся от всякой жестокости, мог бы Харби вернуться к матери».

В этом первом экспериментальном рассказе, изображая мир как воплощение зла, Рагаб еще поясняет свою мысль откровенно дидактическими сентенциями. Впоследствии он уже обходится без пояснений, «делая читателя соучастником творческого процесса» [285, с. 154], что очень затрудняет дешифровку некоторых рассказов, поскольку логика авторской мысли, определяющая их композицию, не опирается на реальные причинно-следственные связи. Всё — вещи, события, люди — включено в общий метафизический порядок. «Все движется по своей орбите согласно установленному порядку, и мы — крошечные, не различимые глазом пылинки внутри этого порядка» [76, с. 25]. Человек в мире один, затерянный, как пылинка. Он тянется к теплу, свету, участию и нигде не находит искомого, потому что другие люди-пылинки вращаются по орбитам своих жизней, пока не достигнет их предуготованный им конец.

По этой логике случайная гибель полицейского Халиля под колесами автомашины («Грустный марш») может быть объяснена и как закономерное следствие бездушного, механического «порядка вещей», и как проявление некоей высшей, трансцендентной воли. «Так ему было суждено» — эта расхожая фраза, выражающая фаталистическое мироощущение мусульманина, исключает необходимость искать причины происходящего. Она же помогает «другим» отгородиться от смерти ближнего, оправдать свое равнодушие и безучастность.

Отсутствие причин и следствий делает ненужным сюжет. Неважно, почему погиб Халиль. Важно, что он был одинок, затерян в «темноте чужой ночи» при жизни и так же одинок и не оплакан после смерти. Тезис об одиночестве человека выполняет функцию сюжета, группируя вокруг себя доказательства-образы, разворачивающиеся не в последовательном порядке, а в синхронном — веером. Халиль дежурит ночью на улице города. Но и город, и улица, и ночь ему чужие: до службы в полиции он жил в деревне. Жена, которую ему сосватали в городе, ушла от него, вернулась в дом родителей. Халилю так хочется света и тепла. Он завидует фонарному столбу, согретому электрическим током и излучающему свет. Спасаясь от одиночества и холода, Халиль идет на другой конец города, к своей любов-

нице, а спеша до рассвета вернуться на свой пост, попадает под грузовик.

Извлеченный из образной ткани рассказа, этот сюжет не складывается в связную историю, из которой логически вытекала бы развязка (хотя могла быть и неожиданной для читателя, как это характерно для рассказов Идриса). Хафез Рагаб ставит акцент на другое — на то, что водитель грузовика поспешил скрыться, бросив умирающего, что любовница отреклась от него, что жена на похоронах «вскрикнула только раз, когда солдаты выстрелили из ружей — быть может, просто испугалась» [76, с. 28]. Образность, иллюстрирующая собой тезис об одиночестве человека при жизни и в смерти, подавляет сюжет, превращает рассказ в сентенцию.

Существует несомненная связь между «Грустным маршем» Рагаба и «Вечерним маршем» Юсуфа Идриса: и там и тут основу фабулы составляет «проход» героя по пустынным городским улицам, и важнейшую роль играет общее настроение рассказа. У Идриса картина освещена тревожными багрово-серыми красками зимнего заката. У Рагаба тусклый свет фонаря не может разогнать ночной мрак. Позвякивание металлических стаканчиков, которым привлекает к себе внимание продавец солодового напитка, выражает упрямую надежду героя, оно не смолкает до конца рассказа. Скрип тяжелых ботинок Халиля, подтверждающий факт его существования в мире, обрывается вместе с его жизнью. Идрис, создавая обобщенный, символический образ, обходится исключительно пластическими средствами, раскрывая внутреннее через внешнее. У Рагаба ощущение Халилем своего безысходного одиночества передается рассуждениями философского порядка, которые вряд ли соответствуют уровню сознания недавнего крестьянина. Автор как бы формулирует за героя его мысли:

Его дежурство начинается в одиннадцать и заканчивается в семь утра. Но вскоре после полуночи он внезапно засомневался в том, что существует. Он сказал себе: «Я вижу фонарь, он светит. Но скоро перестанет светить. Значит, перестанет существовать. А может быть, он и сейчас не существует. Может быть, я тоже не существую...

...Он чужой... и ночь чужая — незаконное дитя времени и этого города» [76, с. 21].

В рассказе «Мяч и голова человека» Рагаб опробует чисто условные способы воплощения темы. Мысль о том, что толпа, жаждущая «хлеба и зрелищ», отвергает ценности человеческого разума, воплощена в картине футбольного матча. Герой, мелкий служащий газеты, прогоревшей за отсутствием читателей, тщетно пытается привлечь к себе внимание зрителей. В их глазах он видит лишь раздражение и ярость, оттого что их отвлекают от любимого зрелища. В отчаянии герой предлагает свою голову в качестве футбольного мяча, уверяя людей, что она, во всяком случае, обладает не меньшими достоинствами, чем мяч, и заслуживает такого же интереса. Желая доказать свою правоту,

герой стоически терпит удары тяжелых бугров по темени, он с ужасом видит, как из разбитого черепа разлетаются во все стороны страницы прочитанных им книг. Жертва оказывается напрасной и бессмысленной, но сила протеста против слепой бездуховности, беззаветное самопожертвование героя делают рассказ одним из лучших у Рагаба.

В целом же активный протест и готовность к самопожертвованию нехарактерны для рагабовских персонажей. В большинстве случаев это ограниченный, половинчатый, бесплодный бунт. В рассказе «Отец-лавка» отец олицетворяет собой мир и дух торгашества и мелкой наживы. Он владеет дешевой столовой, в которой питаются землекопы, строители, механики из близлежащих гаражей. Сын помогает отцу обслуживать клиентов. В юноше зреет протест, его раздражает одержимость отца желанием положить в карман лишний пиастр. Но еще больше раздражают его понукания голодных клиентов. Ущемленное самолюбие, материальная зависимость, жажда самоутверждения заставляют юношу поднять на отца нож. Но ударить он не решается. Истерический бунт заканчивается изгнанием сына из родительского дома.

Реалистическая бытовая канва рассказа, преломляясь в сюрреалистической образности, приобретает фантастические черты. Клиенты столовой воплощены в метонимическом образе «десятков пальцев, погружающихся в тарелки с бобами и чечевицей».

Пальцы бедняков вне столовой страдают, внутри же становятся жестокими... Молодой парень Наккаш, радующийся своей временной свободе — пока обедает, — кричит:

— Давай, давай, давай!

И хохочет так, что кишки вываливаются у него из живота. Один из его свиты, тоже рабочий, подбирает кишки, чтобы тот перестал наконец хохотать [76, с. 101].

Гипертрофированная натуралистическая метафоричность, материализация отвлеченных понятий (знание — листы книги), душевных состояний (грубое веселье — вывалившиеся кишки) — одно из излюбленных средств поэтики Рагаба. Метафорические образы заменяют собой и психологический анализ. Душевные терзания героя «Отца-лавки» переданы картинными мучительной галлюцинации: женщина с окровавленными когтями подвешивает его за волосы на железный крюк над языками пламени.

Критика, поддерживавшая «новую волну», рассматривала рассказ «Отец-лавка» как выражение идейной программы молодых литераторов, их протест против «жестокости, окаменелости и бесчеловечности жизни», против «застарелых духовных традиций, против стен лавок, ставших тюрьмами, и отцов, превратившихся в тюремных надзирателей» [280, с. 113]. Это, так сказать, протестующая, отрицающая часть программы. Если же обратиться к ее «утверждающей» части, к целям сыновнего бунта, то нетрудно увидеть ее индивидуалистический, эгоистический

смысл. Рагабовский герой, швырнув тарелку с бобами в лицо клиенту, «уселся на стол, хлопнул в ладоши: „Эй, ты! Поддай мне тоже. Я заплачу. Здесь все равны, никто не лучше другого“» [76, с. 102]. Эта реплика вполне в духе пьесы Идриса «Фарфур», где кондуктор автобуса кричит водителю: «Поехали!», а водитель в ответ огрызается: «Ты мне не приказывай, я тебе не Фарфур, я зарплату не меньше твоей получаю» [44, с. 130].

«Позитивная» программа бунта — стремление к самоутверждению, требование свободы для собственного «я» — в обоих случаях скопирована с экзистенциалистского идеала, утверждающего абсолютную свободу личности и одновременно отрицающего «возможность со-бытийственного пребывания двух сознаний» [124, с. 229]. Это позволяет лишний раз усомниться в справедливости заявления Хафеза Рагаба о том, что у него не было учителей.

Ограниченность, половинчатость бунта и противоречивость устремлений рагабовского героя особенно видны в рассказе «Скучные скитания „М“» — в своего рода автобиографии писателя, но абстрагированной от реальных фактов и изложенной в метафорической форме. Герой также начинает с бунта против отца-лавочника. Он жаждет освободиться, выйти «из замкнутого круга». Убив отца, он идет к «ним», к писателю «С», предлагает свой «острый, хорошо подвешенный» язык, который может служить людям. Но писатель «С» согласен взять «М» на работу лишь при условии, что тот принесет ему голову своего деда. На это «М» не может решиться и отправляется предлагать свои услуги другим великим писателям, «светочам мира». Но писатель «Г» подрезает ему язык, и «М» теряет дар речи. У «великих» он не находит ни интереса к себе, ни понимания. Великий романист «Н» смеется от души, сидя за столиком казино, и ему вторят окружающие его юнцы. Но когда «М», вскочив на столик, начинает отплясывать ча-ча-ча и приглашает «Н» присоединиться к нему, тот отказывается.

«М» обещали славу Горького. «М» и сам хочет «стать как Горький», он ощущает свою кровную связь с ним. Но в то же время он не признает авторитетов, не желает слушать советы «умудренных опытом» людей, он хочет «дышать собственными легкими». И вот «М» скитается, мечется между прошлым, где остались лавка, непохороненный труп отца с ножом в груди и сироты — дети отца, которых кто-то должен воспитать, и настоящим, где все смутно, где он чувствует себя одиноким, лишенным корней, зашедшим в тупик.

Проблема отцов и детей, включающая у Рагаба не только его отношение к традиционному укладу жизни, но и к предыдущему поколению писателей, авторитету и опыту «великих», запутывается до крайности. Возврата к прошлому нет, хотя герой испытывает острую потребность не разрывать с ним связь, ощутить свою «укорененность», сохраняет чувство любви и нежности к убитому отцу. Но и вперед идти некуда — там только

холод, мрак и одиночество. В представлении «М», Горькому было легче, он «всегда был окружен человеческим теплом». «М» же окружают трупы с пустыми черепами, ведущие бесплодные дискуссии.

У Юсуфа Идриса мотив отцеубийства (новелла «Поездка», 1970) при всей множественности его значений имел и политическую окраску, выражал недовольство режимом президента Насера, и писатель избрал радикальное решение: сын оставляет труп отца в машине на обочине шоссе и возвращается пешком в город, «счастливый тем, что я, пусть пешком, но иду и вдыхаю чистый воздух, в котором нет этого проклятого, дорогого запаха... твоего запаха!» [48, с. 76].

Для Рагаба проблема отцов и детей в значительной мере наполнена историко-культурным содержанием и радикального решения иметь не может. Отец у него — корень существования, хотя он и олицетворяет собой одновременно то историческое и духовное наследие, фальшь и лживость которого отвергаются молодым поколением.

Не может Рагаб и полностью отрешиться от реалистических традиций литературных отцов. Он возмущается их неприятием «нового слова» в искусстве, их стремлением все кроить по своей мерке, но сам так и остается на полпути между реализмом и сюрреализмом. Его сюрреалистическая образность не есть «чистое творчество», плод отпущенного на волю воображения. Она — результат целенаправленной деформации (иногда до полной неузнаваемости) предметной реальности, деформации, не доходящей, однако, до полного отрыва образа от действительности.

Сабри Хафез, критик 70-х годов, считает, что сюрреализм Рагаба близок к «теоретическому» сюрреализму Андре Бретона, который в своем манифесте «пытается описать внутреннюю и внешнюю истины как два элемента, стремящиеся слиться, чтобы образовать в конечном счете одну истину. Высшая цель сюрреализма — конечное единство, ибо внешняя и внутренняя истины в современном обществе противостоят друг другу, и противоречие между ними — причина страданий человека» [285, с. 156].

В своем описании «внешней истины» как враждебной человеку и обрекающей его на страдания реальности Рагаб в определенной мере продолжает руководствоваться реалистической логикой, хотя его понимание зла как всепроникающей, имманентно присущей «порядку вещей» силы часто ведет к нарушению этой логики. Реальность, от которой отталкивается Рагаб, это чаще всего мир александрийских люмпен-пролетариев, бродячих торговцев мелочным товаром — бубликами, орешками, ремешками для часов и т. п., людей, не имеющих своего постоянного места, выживаемых «конкурентами», такими же, как они сами, преследуемых полицейскими. Именно этот мир в условной, метафорической форме отразился в рассказах «Дожди забавляются», «И высохло море», «Рассказ торговца с разбитым сердцем». В фантастически преображенном мире человек может нести на

плече собственный труп, вешать на гвоздь свой сломанный позвоночник, отстегивать ноги, откусывать и жевать ухо собеседника. Метафорическая образность призвана выразить «внутреннюю истину» — человеческое страдание, бессилие, унижение, жестокость, проявляемую человеком по отношению к своему ближнему. Сюрреалистическая метафора чувства, душевного состояния ведет к разрушению психологизма и превращению человека в маску с грубо намалеванными чертами, с застывшим раз и навсегда выражением. Кто бы ни был герой Рагаба — бродячий торговец, писатель или гарсон в дешевом кафе (все эти профессии, кстати, фигурируют в биографии новеллиста), это один и тот же человеческий тип — несчастный, затравленный, униженный. Он неизменно обречен на провал, его удел — бессилие и падение, его попытки самоутверждения рушатся под ударами внешнего мира. Таков он в отношениях с отцом, таков же — и с женщинами, отвергающими его ради более сильных физически и материально обеспеченных мужчин.

Как отмечает Сабри Хафез, «изображая разные варианты одного человеческого типа, писатель выявляет многие проблемы личности молодого египтянина 60-х годов» [285, с. 157] и, добавим, демонстрирует ту духовную пищу, которой молодой египтянин пытался насытить свой требовавший мировоззренческих ориентиров ум. Осознание ограниченности прежних представлений о человеке казалось достаточным основанием для того, чтобы отбросить их все и начать поиск в прямо противоположном направлении. В рагабовском типе литературного героя трудно отделить его прообраз, т. е. истинный психологический облик египетского мелкобуржуазного интеллигента 60-х годов, от теоретической, философской интерпретации этого прообраза с позиций отдельных, наиболее широко известных положений фрейдизма и экзистенциализма. В этом образе столько же подлинного, сколько и условного, столько же увиденного в реальности, сколько «привлеченного» из теории. Но Рагаб, бесспорно, уловил основное противоречие сознания молодых интеллигентов, анархический, непоследовательный характер их протеста против традиционных ценностей (к какой бы сфере жизни они ни относились), обусловленный боязнью «сиротства» и слишком решительного разрыва с патриархальным прошлым.

В третьем, вышедшем после большого перерыва сборнике рассказов «Обитатели кипящего чайника» (1979) Мухаммед Хафез Рагаб остается верен избранному стилю и продолжает совершенствовать его, создавая фантастический, алогичный мир, населенный странными существами. Персонажи рассказа, давшего название всему сборнику, например, легко договариваются между собой: «...ты и мой отец поменяетесь местами, я стану куском мяса на твоей лысой голове, твой сын станет мной, мой отец превратится в кофейный поднос, а ты станешь моим отцом» (цит. по [285, с. 168]).

По мнению ас-Саида аль-Вараки, живость и спонтанность

воображения Рагаба, его способность пробудить в читателе живое сочувствие к своим странным героям, дать возможность в конце концов «нащупать» позицию автора выгодно отличают его творчество от искусственности и манерности, свойственных большинству его последователей. В числе последователей Вараки упоминает Ибрагима Аслана, Мухаммеда Ибрагима Мабрука, Махмуда Авада Абд аль-Аля, Мухаммеда ас-Сави и др. [245, с. 168].

Ибрагим Аслан

В отличие от Хафеза Рагаба, которому пришлось приложить немало усилий, чтобы «скинуть старую кожу... высвободиться из-под власти реальности... и приблизиться к пределам чистой поэзии» [285, с. 153], Ибрагим Аслан сразу начал писать в духе новой идейно-эстетической концепции. Его первый рассказ «Старое казино» был напечатан в феврале 1965 г. в вечерней газете «Аль-Маса». К этому времени «новый взгляд на мир» и новые эстетические принципы были освоены достаточно основательно и теоретически и в творческой практике молодых новеллистов. Рассказы И. Аслана печатались в периодике, чаще всего в газете «Аль-Маса», а в 1971 г. вышли отдельным сборником под названием «Вечернее озеро».

Как и раннее творчество Хафеза Рагаба, первые рассказы Ибрагима Аслана дают возможность проследить процесс полного переосмысления произведений, послуживших для него художественными образцами. И в том и в другом случае это касается русской классики: Х. Рагаб отталкивался от Горького, И. Аслан — от Чехова. По словам самого И. Аслана, с Чеховым, новеллистом и драматургом, он познакомился очень рано. Настойчивое желание писать рассказы возникло у него после неоднократного прочтения «Смерти чиновника» [312, с. 259]. Но на восприятие молодым новеллистом творчества Чехова, несомненно, оказало влияние знакомство с современными западноевропейскими литературными школами, в частности с «новым романом». Пожалуй, из всего написанного Ибрагимом Асланом только первый рассказ — «Старое казино» — может быть понят без специальных комментариев, поскольку тема человеческого одиночества возникает в нем непосредственно из изображенной жизненной сценки. Разговор двух стариков ночью, на пустынной городской площади — случайный, ни к чему не обязывающий разговор людей, которым нечего делать, некуда податься, нечего сказать друг другу. Продавец сигарет всю ночь проводит в своем киоске, подменяя сына, торгующего в дневное время. Тщедушный, одетый в черное пальто прохожий абсолютно одинок, его единственная дочь умерла много лет назад. Старики беседуют, перебирая воспоминания прошлого, того далекого времени, когда на площади стояло нарядное казино — теперь от него осталась одна въездная арка. Разговор течет вяло, споты-

каясь, собеседников ничто не связывает, кроме воспоминаний о том, как выглядела площадь много лет тому назад. Они расстаются такими же чужими, как встретились. Робкая попытка старика в черном пальто переступить разделяющий их барьер отчуждения — пригласить торговца сигаретами к себе домой — наталкивается на равнодушное молчание: торговец не так абсолютно одинок, как старик, у него есть киоск, есть сын, с которым они попеременно торгуют. В рассказе присутствует еще один образ человеческого одиночества: в разговоре то и дело упоминается старая женщина, ночующая на берегу моря (действие рассказа, как можно догадаться по отдельным деталям, происходит в Александрии), хотя у нее есть сыновья, «живущие в домах». Женщина отвергает все попытки сыновей поселить ее в доме, поскольку не хочет «быть им в тягость». Возможно, она просто ненормальная.

Почти все последующие рассказы Ибрагима Аслана — вариации одной и той же темы — одиночества, разобщенности и взаимного непонимания людей. Человек испытывает желание и потребность «принадлежать чему-то», иметь опору в жизни, прибежище, дом, но все его попытки установить контакт с другими людьми наталкиваются на преграду жестокого равнодушия. Художественно воплощая эту тему, Аслан не прибегает, как Рагаб, к прямой деформации предметной действительности, не пользуется броской сюрреалистической образностью, его герои не носят на плечах собственные трупы, не вешают на гвоздь сломанные позвоночники, не преобразаются в быков и блох. Создавая свой образный мир, Аслан идет другим путем: он отбирает и монтирует обыденные жизненные факты, детали, явления таким образом, что существенные связи между ними разрушаются, заменяются другой, ассоциативной системой связи, основанной на особой логике.

Рассказы Аслана напоминают маленькие пьесы: тщательно выписанные декорации места действия, продуманные мизансцены, «натуральные», услышанные в жизни диалоги. Однако от них рождается двойственное впечатление и жизненности, и одновременно бессмысленности, создаваемое той системой ассоциаций, которая скрепляет элементы текста. Ключом к пониманию смысла рассказа, его логики служит главный мотив, выражающий чаще всего одно из понятий единого концептуального ряда: отчуждение, одиночество, разобщенность, неконтактность. Герои соответственно делятся на тех, кто жаждет разрушить стену отчуждения, и тех, кто оградил себя этой стеной от всяких человеческих чувств, от сострадания, от простого желания понять другого человека.

В рассказе «Поиски адреса» фоном, декорацией служит оживленная городская улица, по которой движется толпа толкающих друг друга прохожих. Самая крупная, привлекающая внимание деталь декорации — мусорный ящик, висящий на фонарном столбе, и возле него — нищий. Действующие лица — ху-

дой человек в сером костюме, лысоватый и застенчивый, и шумный, говорливый, напористый толстяк. Они сталкиваются друг с другом на тротуаре, и толстяк неожиданно «узнает» худого, начинает уверять, что они вместе учились в школе. Толстяк явно ошибается, худой не может вспомнить ни одного случая из тех, о которых рассказывает ему собеседник. Толстяк настойчиво приглашает худого к себе домой, но неожиданно вскакивает в подошедший автобус и уезжает, забыв дать адрес.

Ответ на возникающие при чтении рассказа вопросы: зачем понадобилось толстяку так настойчиво зазывать худого в гости и почему худой, зная, что они никогда ранее не были знакомы, готов принять приглашение — может быть дан только при обнаружении ассоциативных связей между отдельными деталями повествования: провожая глазами удаляющийся автобус, худой сталкивается со взглядом нищего и как бы приравнивается к нему — он так же нуждается в милостыне человеческого участия, как нищий в подавании. Толкаемый прохожими, худой отступает назад и натывается спиной на мусорный ящик — еще одна деталь, позволяющая на основе ассоциации психологически объяснить поведение худого, с жадностью, как утопающий за соломинку, хватающегося за случайное уличное знакомство: внешне возникающая связь с другим человеком для него словно драгоценность, блеснувшая среди мусора его существования.

В рассказе звучит отголосок чеховской темы «толстого и тонкого», но перенесена она из сферы социальной — отношений выше- и нижестоящего — в сферу общечеловеческой психологии — противопоставления двух психологических типов людей. Сталкиваются человек одинокий и жаждущий общения и человек внутренне равнодушный, жестокий в своем равнодушии. За его громким хохотом, дружеским похлопыванием худого по плечу, усиленными приглашениями не скрывается ничего, разве что потребность чем-то занять время до прихода автобуса.

Так же внутренне разьединены, изолированы друг от друга персонажи рассказа «Вечернее озеро». Место действия — маленькое кафе, в котором коротают вечер случайно собравшиеся вместе люди: молодые игроки в нарды, рассказчик, его друг и «человек, сидящий справа», узкогрудый и седой, хотя и не старый. Точное описание мизансцены, краткие, чисто внешние характеристики присутствующих и преимущественно диалогическое построение подчеркивают сходство рассказа с драматургическим произведением. Характер разговоров и реплик персонажей призван передать владеющее каждым из них чувство одиночества и отчуждения от остальных.

Молодые игроки в нарды едва начали испытывать это чувство. Их реплики вроде «Отсутствуй хоть год, никто и не спросит о тебе», намерение жениться, выражаемое одним из играющих, свидетельствуют о еще не осознанной полностью, но уже рождающейся потребности «быть причастным», принадлежать чему-то, кому-то. Рассказчик занимает срединное положение: он

то прислушивается к разговору игроков, то беседует с «соседом справа», который жалуется на то, что отсутствие денег не позволяет ему перенести могилы родных с ликвидируемого старого кладбища на новое место. Могилы родных: отца, матери, сына — все, что есть у него в жизни, что позволяет ему ощущать свою связь с прошлым, свою «укорененность». Два одновременно происходящих разговора вклиниваются один в другой, реплики игроков в нарды смешиваются с жалобами «седого, хотя и не старого» человека, создавая впечатление бессмыслицы.

— Перенести могилу стоит примерно двести фунтов. Представляете! — сказал человек.

— Пять-шесть.

— Они давно умерли? — спросил я.

— Два-три.

— Очень давно.

— Пять-шесть.

— Два-три или пять-шесть?

— Не разглядел.

— Я хотел перенести их в другое место, но это стоит двести фунтов, — повторил человек.

— Если не разглядел, кидай снова.

Параллельно идущие диалоги создают образ невидимого барьера, разделяющего людей, взаимной глухоты и равнодушия.

Любопытно, что прием перебивающих один другой диалогов опять-таки восходит к Чехову, именно к последнему акту «Чайки», к сцене игры в лото. Там рассказ Аркадиной о том, как ее принимали в Харькове, перебивается репликами Маши, называющей цифры лото. Анализирующая эту сцену, Л. Гинзбург пишет, что у Чехова «несвязные слова в драматургии образуют сцепление подразумеваемых значений. Чехов в своих пьесах возвел в систему подводные течения разговора» [116, с. 199]. «Случайные фразы — одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы. Бессмысленные реплики осмыслены именно тем, что они выражают бессмысленность существования» [116, с. 203].

Ибрагим Аслан следует за Чеховым в драматургическом построении рассказа, но отходит, удаляется от него, расширительно толкуя и бессмысленность существования, и коммуникабельность людей. Прием, который у Чехова служит углублению психологизма, созданию психологического подтекста, у Аслана с его безликими, одномерными персонажами становится нарочито-условным выражением универсальной закономерности.

В рассказе полностью меняется функция конкретных пластических деталей. Вместо того чтобы служить средством раскрытия сущности образа, они остаются чисто внешними признаками, позволяющими лишь различать персонажи, не путать произносимых ими реплик. Совершенно не имеет значения, что у одного из игроков «жесткие волосы», а у другого «красивое лицо», поскольку сами они плоскостны, одномерны и обозначают собой лишь разные степени отчуждения.

Точно так же изменилась и функция диалога, прямой речи, которые перестали быть инструментом психологической характеристики персонажей, а связаны непосредственно с общей идеей рассказа — идеей разобщенности людей, собравшихся в кафе провести вечер, их принципиальной некоммуникабельности.

В рассказах Ибрагима Аслана, изобилующих диалогами, слова персонажей уходят в пустоту, не выполняя своей главной функции — служить общению людей. Призрачные диалоги — говоря, каждый думает о своем и не слушает другого — включают в себя много выражений, «переведенных» с диалекта. Это как бы живая, бытовая речь, но остраненная, выражающая не то, что говорится. Люди все время переспрашивают друг друга, не улавливая смысла сказанного собеседником. Слова пусты, они не выражают того, что думает и чувствует человек. Один человек тянется к другому, но слова не могут их связать, не могут пробить стену отчуждения.

Этот мотив варьируется во многих рассказах: встречаются юноша и девушка, совершенно не понимающие друг друга, словно говорящие на разных языках, а где-то на заднем плане — молчаливая пара стариков, которые не нуждаются в словах, чтобы читать в душе друг друга («Время слов»).

Герой-рассказчик живет затворником, вдали от семьи, близких. Он одинок, дни его пусты, и он завидует владельцу снимаемой им комнаты, слепцу, который «видит руками» и способен чувствовать полноту жизни («Рядом со слепцом»).

Другой рассказчик, такой же затворник, вечно корпит над какими-то бумагами, а рядом на крыше, которая видна из его окна, хромой старик ласкает девочку («Жилец»).

Отчуждение у Ибрагима Аслана, таким образом, не абсолютно. Связь между людьми существует, и формы ее многообразны. Дом, семья, физическая близость — символы этой связи. Но для всех вариаций постоянного героя Аслана, выражающего авторское сознание, отчуждение есть реальность его существования, реальность тягостная, гнетущая, рождающая желание вырваться из нее. Однако проблема выхода из замкнутого круга остается неразрешимой, поскольку взаимодействие героя с внешним миром всегда причиняет ему боль, оставляет раны в его душе.

Избегая «традиционного» психологического анализа, Ибрагим Аслан, как и Хафез Рагаб и ряд других новеллистов «новой волны», передает душевные муки своего персонажа образами физического страдания: муки «выхода из своей раковины» уподобляются хождению босыми ногами по стеклу («Жилец»). Преодолеть отчуждение, «выйти из раковины» — значит подвергнуть себя враждебному давлению внешнего мира. Отталкивающе-грубый облик внешнего мира создается многочисленными образами тления, разложения: горы отбросов, мусорные кучи, грязные пустыри, дохлые животные — таковы постоянные атрибуты действительности в рассказах Аслана. К этой же грубой

действительности принадлежат и все формы связей между людьми — чувственные, физические, семейные. И на них падает тень этого гниющего, отталкивающего мира. Очевидно, поэтому (оговорка необходима, поскольку образность рассказов И. Аслана дает возможность лишь самой общей интерпретации их смысла) герой Аслана, жаждущий общения, тянущийся к людям, отвергает и семейные, и чувственные, физические узы, не дающие ему удовлетворения, ощущения высшего, духовного единства.

В рассказе «Освобождение от жажды» к юноше, читающему книгу в своей комнате (из окна ее видна собака, лежащая в грязи возле будки торговца прохладительными напитками), приходит девушка — тот же женский тип, что в рассказе «Время слов», беспечная, равнодушная, не испытывающая никакой потребности быть «причастной» чему бы то ни было. Она приехала в Каир из провинции, и ей хорошо в большом городе, где «ты никого не знаешь и тебя никто не знает». Кокетничая с юношей, она пытается возбудить в нем желание. Герой реагирует на старания гостьи весьма странно — раздевается донага и усаживается перед ней неподвижно, демонстрируя свою свободу и презрение к попыткам его соблазнить.

Критик Радва Ашур считает, что в глазах героя рассказа эта девушка — воплощение отчуждения, которое он отвергает во имя «причастности», «укорененности в своем мире» [237, с. 172]. На наш взгляд, возможна и другая интерпретация: физическая близость как выход из круга отчуждения неприемлема для героя, стремящегося к близости иного, высшего порядка. Зашифрованность текста, отсутствие в нем достаточных смысловых опор, в частности психологических характеристик, передача внутреннего состояния человека не через естественные, пластические формы его поведения, а при помощи натуралистических деталей, играющих роль условных знаков в общей системе авторского видения мира, позволяют лишь приблизительно судить о значении того или иного образа.

Радва Ашур находит в поэтике И. Аслана, в частности в рассказе «Безделушки», который, на наш взгляд, не поддается сколько-нибудь обоснованному истолкованию, черты суфийской образности [237, с. 172]. Сам поэтический принцип передачи душевного состояния, духовных поисков через образы эротические сродни суфийской поэтике. Но, как известно, в суфийской поэзии физическая близость с возлюбленной тождественна слиянию с божеством, моменту обретения истины. У Аслана такое уподобление полностью отсутствует. Становясь свидетелем физической близости других людей, его герой чувствует на какой-то миг, как ломается скорлупа его собственного отчуждения: увидев слепца, ласкающего жену, он роняет и разбивает пепельницу в форме раковины («Рядом со слепцом»); наблюдая сцену между хромым стариком и девочкой, он выходит из комнаты, ступая босыми ногами по стеклу («Жилец»). Но для само-

го героя физическая любовь — не выход. А истинная, духовная любовь-близость в мире Аслана отсутствует.

«Если бы Ибрагим Аслан остался на уровне рассказов „Рядом со слепцом“ и „Жилец“, то он не вышел бы из художественного тупика, так как искусство невозможно без взаимодействия субъективного и объективного,— пишет Радва Ашур.— К счастью, эти два рассказа заставили Аслана почувствовать бесперспективность дальнейшего следования в избранном им направлении. Поэтому он ломает свою раковину, выходит из темной комнаты навстречу внешнему миру. И в этом своем возвращении быстрым шагом идет к художественно более совершенному уровню» [237, с. 174].

Действительно, рассказы, написанные после 1967 г., содержат определенный отклик на общественно и национально значимые события, но отклик чрезвычайно слабый, ни в коей мере не сопоставимый с содержанием и масштабами самих событий. По мнению Радвы Ашур, рассказы «Рана» и «Музыкант» посвящены историческому кризису, субъективное воплощает в них историческую реальность, субъективный и объективный планы совмещаются.

С этой оценкой можно согласиться лишь до некоторой степени. Все предыдущие рассказы Аслана очень мало связаны с конкретной общественно-политической реальностью. Внешний мир для его героя — это мир «других людей», мир обыденных человеческих отношений, в котором отсутствует, однако, тепло подлинной человечности, что обесмысливает этот мир и делает его неприемлемым для героя. Никакими социальными приметами этот мир не обладает, общественные связи в нем никак не обозначены, и единственно функциональными являются связи между индивидуумами.

Рассказ «Рана» написан на тему о поражении Египта в войне 1967 г., т. е. отражает конкретное событие. Но специфика этого отражения — в его многоступенчатости: объективный исторический факт воплощается в субъективных образах сновидения с помощью сложной системы ассоциаций и аллюзий, требующих от читателя больших усилий для понимания. Совершаемый рассказчиком (которого ведет женщина с маленьким лицом, с большими ясными глазами, в черном платье с зеленой каймой — аллегория Египта) путь по длинным, извилистым коридорам, в глубь дома, в комнату, где сидит страшный, парализованный, полуспящий-полубодрствующий человек, — это путь восхождения к ужасной истине поражения. Детали обстановки комнаты, лампа и оконные стекла, выкрашенные в синий цвет, голос диктора, читающий сводку последних известий, звучащие вслед за сводкой патриотические песни — аллюзии, подводящие читателя к догадке, что страшный паралитик и олицетворяет собой поражение. В то время как женщина, принеся таз с водой, губку и мыло, начинает обмывать тяжелое, неподвижное, дурнопахнущее тело больного, он ударяет ее здоровой рукой по

лицу и разбивает ей губы в кровь. Но женщина продолжает свое дело — и вот паралитик сидит в кресле чистый, насухо вытертый, в свежей рубашке.

Рассказчик, помогающий женщине, боится взглянуть в лицо больному, а когда, собравшись с духом, поднимает на него глаза, то произвольным движением одной руки закрывает свое лицо, а другую руку «погружает в густые, теплые волосы женщины». Эта субъективная реакция рассказчика тождественна всегдашней реакции героя Ибрагима Аслана на контакт с внешним миром: страх, вызванный лицемерием его отталкивающего облика, и инстинктивное желание найти себе прибежище и опору. Вопреки утверждению критика, герой Аслана и в этом рассказе не выходит из комнаты навстречу внешнему миру, а его инстинктивно-эмоциональная реакция на объективно-историческое событие ничем существенно не отличается от обычных страданий, связанных с кратковременным «выходом из своей раковины» (хождение босыми ногами по стеклу, эмоциональный шок, заставляющий героя уронить пепельницу-раковину, и т. п.). Тем самым историческое событие словно бы уравнивается в значении и масштабах с любыми частными явлениями внешнего мира.

Попытка использовать исторические реалии в рассказе «Северные ветры» снова обличает узость взгляда писателя на мир, его неумение или нежелание всматриваться в действительность, от которой он себя оградил стенами раковины. Старик, выдумавший себе романтическую историю любви, делает ее героиней не более и не менее как Еву Браун. Ассоциации, вызываемые этим почерпнутым из «внешнего мира» образом, разрушают эстетику рассказа. «Странно,—пишет та же Радва Ашур,—что Аслан избрал прообразом Еву Браун, вызывающую неприятные ассоциации с гитлеризмом» [237, с. 175].

Отвечая на вопросы анкеты журнала «Фусуль» (1982, с. 2), Ибрагим Аслан решительно отмежевался от точки зрения (которая, по его словам, «звучала в наше время как непреложная истина») на писателя как на носителя миссии. Он подчеркнул, что у него никогда не было ясной мысли, которую он хотел бы донести до читателя, но было нечто, «что хотелось бы заставить читателя увидеть». На вопрос о том, каким он воображает своего читателя, И. Аслан ответил: «Я не представляю себе, когда я пишу, никакого читателя и не сознаю себя писателем... Единственные читатели, которых я знаю, это мои коллеги-писатели, те немногие, вкусу которых я доверяю, которые, я знаю, верят в меня. Ради сохранения этой веры я и работаю, только это и дает силы продолжать».

Ибрагим Аслан пишет немного, но постоянно. Время от времени в периодике публикуются его рассказы, а в 1983 г. в Бейруте вышел небольшой роман «Цапля». С годами художественный мир Ибрагима Аслана не стал ни более широким, ни более объективным. В таких рассказах последних лет, как «Отъезд»

[14] и «Трагедия угольщика» [14а], детальное изображение места действия, обстановки, буквальное воспроизведение (в последнем рассказе даже на разговорном языке) всех реплик персонажей, последовательное описание их жестов, движений, поступков не сообщают содержанию ясности и не делают смысл произведений (если предположить его наличие) доступным пониманию.

Очевидно, взаимодействие с действительностью в моменты редких «выходов из раковины» оказалось для художника настолько болезненным и тягостным, что он предпочел полностью замкнуться в себе, наглухо загерметизировать свой внутренний мир и ограничиться ролью бесстрастного фотографа, фиксирующего предметную действительность, не делая ни малейшей попытки проникнуть в ее суть.

Дня аш-Шаркави

Проживший короткую жизнь (1938—1977), Дня аш-Шаркави считался наряду с Мухаммедом Хафезом Рагабом одним из идейных лидеров новеллистики «новой волны». Более основательно, чем все египетские писатели его поколения, знакомый и с теоретическими построениями экзистенциализма, и с его художественной практикой, он уже в самых первых рассказах именно с философско-эстетических позиций экзистенциализма начал спор с «традиционной» литературой, если понимать под традицией мировоззренческие и художественные принципы реалистической прозы 50-х годов.

В давшем название первому сборнику писателя рассказе «Путешествие в поезде повседневности» (1966) аллегория человеческой жизни, изображаемой как путешествие в неведомо куда идущем поезде, явно подсказана экзистенциалистской концепцией: человек не выбирает ни времени, ни места своего прихода в мир. Своим появлением он обязан желанию родивших его. «Она сказала: мы хотим тебя, он сказал: мы хотим тебя» — и вот уже герой втолкнут в отправляющийся поезд — жизнь, чувствуя в руке тяжесть набитого чемодана. В темноте и давке его толкают незнакомые руки, он слышит чужие, насмешливые голоса. Кто-то невидимый спрашивает его: «Ты думаешь, что твое существование такая уж большая необходимость?» Герой смотрит в окно. Оттуда, извне, в его купе проникает свет. Но его упорно возвращают в темноту общего вагона, обвиняя в том, что он «не знает людских забот». Герою удается все же сойти с поезда и вроде бы на нужной ему станции. Он ищет некий дом — цель поездки, но, с большим трудом отыскав его, оказывается среди незнакомых людей, явно удивленных появлением героя. Он вроде бы уверен, что это «тот дом», однако его гложет мысль, что он ошибся адресом и, следовательно, все его существование — ошибка, и эта мысль равнозначна смерти. Умирая, он тревожится лишь об одном — как бы присутствую-

щие при его кончине не забыли положить ему под язык золотую монету, которой он заплатит лодочнику, перевозящему покойников в царство мертвых.

Человек умирает, так и не уразумев, в чем же состоит его предназначение в этой жизни.

Еще более полемично отношение Дия аш-Шаркави к детерминистской концепции человека и его общественного бытия в рассказе «Проникновение». Отличающее героя рассказа, студента университета, непосредственно-чувственное восприятие окружающего, отрицание им каких бы то ни было общественных ценностей прямо роднит его с Мерсо, героем «Постороннего» Камю. Подобно Мерсо, герой Шаркави признает лишь осязаемую реальность и биологические потребности человека: удовольствие от купания в море, от горячего чая, от общения с девушками, возбуждающими его чувственность. Но в отличие от Мерсо, который живет, во всяком случае до совершения им убийства, отдаваясь во власть спонтанно возникающих желаний, герой Шаркави сознательно культивирует «антиобщественный» образ жизни. «Просто я очень рано понял,— объясняет он,— что в мире нет ничего, заслуживающего серьезного внимания». Он даже самонадеянно сравнивает свою свободу от убеждений со стихийной силой моря, которое тоже «наверняка не имеет убеждений». Позиция героя носит характер осознанного вызова, особенно явственно проявляющегося в прямой полемике молодого человека с отцом, упрекающим его в «безыдейности» и предрекающим ему «разрушение личности». Еще одна интерпретация темы «отец и сын», в данном случае никак не соотносящаяся с фрейдизмом, а имеющая общественно-политический смысл. Отец, носитель отвергаемого «традиционного» сознания, здесь не патриархальный мелкий лавочник, как у М. Х. Рагаба, а идейно ангажированный интеллигент 50-х годов, близкий скорее к тем, кто выведен в рассказе Рагаба «Скучные приключения „М“» под именем «они» («Они» — те, кто предрекал „М“ славу Горького и обманул его).

Рассказ свидетельствует о близком знакомстве Шаркави с творчеством Камю — возможно, не только с «Посторонним». Во всяком случае, изображение мироощущения персонажа египетского новеллиста вполне могло быть подсказано такими строками Камю: «Сейчас, когда приверженность к доктринам отделяет нас от мира, хорошо, если молодые люди заявят о своей привязанности к таким преходящим и важнейшим благам, как море, солнце и девушка, озаренная светом. Они — живая культура, все остальное — мертвая цивилизация, которую мы отвергаем» (цит. по [165, с. 100]).

Монологическая форма рассказа и подчеркнутое отсутствие в нем автора, «прячущегося» за персонаж, также близки стилистике «Постороннего».

Общая расплывчатость фона, опущение многих внешних деталей, беглость изображения конкретной обстановки даже в

рассказах на «традиционные» темы национально-освободительной борьбы и социальных условий существования личности («Республика», «Завод», «Люди в бурю») выдают тяготение Дия аш-Шаркави к отвлеченному мышлению, к раздумьям над вопросами не столько житейскими, сколько сущностными, относящимися к категории вечных, связанных с общим смыслом человеческого существования.

Отвергая общепризнанные ценности и связанную с ними «узость» прежнего взгляда на человека, Дия аш-Шаркави усиленно ищет новые объяснения человеческой личности, новые мировоззренческие ценности. Он опирается на определенный круг писателей, преимущественно французских (в его рассказах часты упоминания имен Бальзака, П. Бурже, А. Жида), в поисках психологических мотивировок поведения человека, нравственных и общественных его стимулов. Чаще всего Шаркави обращается к Камю, с которым он ведет своеобразную полемику, особенно в рассказах, составивших второй сборник писателя — «Падение серьезного человека» (1967).

Деревня, которой посвящено большинство рассказов этого сборника, предстает в изображении Шаркави не как средоточие острых социальных противоречий (именно с этой точки зрения описывали ее «новые реалисты»), а как, с одной стороны, оплот патриархальной простоты и естественности в противовес бездушному, высокомерному городу, а с другой — место вечного противостояния, противоборства человека с природой. Жизнь в городе засушивает человека, приучая его подчиняться условностям, приличиям, отчего он утрачивает естественные человеческие чувства, способность воспринимать красоту природы. Возвращаясь в деревню, «серьезный» горожанин Сарват-эфенди даже не снимает пиджака и галстука. Но деревня в образе наивной крестьянской девушки Лулу своей простодушной веселостью берет верх над городом, звонкий смех Лулу возвращает Сарвату-эфенди утраченную непосредственность чувств, способность наслаждаться красотой летней ночи («Падение серьезного человека»).

Полемический элемент заметен в рассказе «Сад» — очень поэтичном и, может быть, самом значительном произведении Дия аш-Шаркави. Труд феллаха на земле, упорные, неистовые усилия человека, пытающегося превратить в сад бесплодный пустырь, ассоциируясь с легендой о Сизифе, приобретают мифологический подтекст. Но ясному осознанию героем «литературы абсурда» обреченности и бессмысленности своих усилий противопоставлена безумная мечта старика крестьянина о цветущем саде, опирающаяся на другой миф — о вечно возрождающемся Осирисе. Ни один человек в деревне не верит, что старику когда-нибудь удастся взрастить сад. Погибают, не выдержав противоборства с бесплодной землей, сыновья старика. И все же сад поднимается на каменистой почве, и ждет ребенка девушка, бывшая невеста сына, на которой женился старик.

«Опробуя» идеи Камю, Шаркави переосмысливает их, он противопоставляет мифу о бесплодности усилий человека на земле рожденный реальностью нильской долины миф плодородия, оплаченного не только истопленным трудом, но и человеческими жертвами, человеческой кровью.

Позже Дия аш-Шаркави создает своеобразный триптих (он называет его романом), включающий рассказы «Сад», «Глаза чаши» и «Голос». Будучи вполне самостоятельными произведениями, эти три рассказа объединены темой сада, который выращивает человек на земле. Речь в них идет не только о борьбе человека с природой, но и о природе самого человека, о его предназначении на земле, о его кровной связи с землей.

Ценой невероятных усилий и жертв человек («Голос») выращивает сад и поднимает детей, которые должны продолжить его труд на земле. Сад — не только источник пропитания, но и символ красоты, к которой стремится человек, мечтающий на лучшем участке посадить яблони — редкие в тех местах и требующие особого ухода деревья. Он оберегает свой сад от действительных и мнимых опасностей — от бедуинов, которых подозревает в намерении украсть саженцы, от волка, прокрадывающегося в сад по ночам. Человек мечтает, когда подрастут яблони, привести в сад всех своих друзей. Не материальные потребности и не жажда обогащения, а возвышенное стремление к идеалу, к совершенству движет человеком. Но жизнь человека полна тревог, предчувствий опасности, грозящей ему самому, его близким, его саду. Старуха цыганка предсказала, что в саду должна пролиться кровь. Земля должна напитаться кровью, чтобы сад плодоносил. В этом предсказании — отклик древних верований, земледельческих мифов о необходимости принесения жертв земле. И кровь проливается, кровь самого человека. Но у него остается сын, и жена его ждет еще одного ребенка. Так совершается вечный круговорот жизни на земле. Кровная связь человека с землей не должна прерываться. Проклятие тяготеет над тем, кто уходит от земли в город, женится на чужой, горожанке, оставляет родные могилы. Карой ему служит отчуждение: освобождение от уз, привязывающих его к земле, оборачивается неизбывной тоской, которую он носит в душе («Глаза чаши»).

Три части «Сада» не складываются в роман, в единое повествование, так как тема человека и земли, человека и сада в каждом из рассказов ставится по-новому. Рассказы не связаны ни героями, ни сюжетно. Возможно, персонажи разных частей находятся в каком-то родстве друг с другом, но читатель может лишь догадываться об этом. Отсутствует и объединяющая все части произведения проблема (как, например, это было в «Детях нашей улицы» Нагиба Махфуза): в первой части ясно звучит мысль о торжестве труда, а во второй лишь к самому концу более или менее отчетливо пробивается мысль о наказании человека отчуждением от самого себя за его уход от земли.

Идея третьей части вырисовывается как неотвратимость жертвы, даже если человек сохраняет верность земле и отдает ей всего себя. В конечном итоге получается, что земля и не отпускает от себя человека, и губит его, если он остается с ней. Но слишком большая детализированность, дробность и загроможденность отдельных эпизодов во второй и третьей частях триптиха не только не подчеркивают мысль автора, но скорее затемняют ее, не дают ей прозвучать с полной силой.

Эту же поэтически решенную в «Саде» тему связанности человека и земли Дия аш-Шаркави развивает во многих других рассказах, показывая психологически болезненный процесс отчуждения индивида от родной почвы, от породившей его социальной среды. Крестьянский сын, попавший после революции в университет, оказывается в обществе богатых студентов и начинает стесняться своего происхождения. Он выдает себя за сына деревенского шейха, а потом попадает в ужасное для его самодовольного положение, когда его отец-феллах приезжает проведать сына босой — у него нет сапог («Долгая поездка моего отца в город»).

Тема исподволь начинающегося психологического отрыва от «своих» вследствие перемещения в иную среду, на более высокий социальный уровень, прозвучавшая в «Беленькой» Идриса и философски преломившаяся в «Нищем» Махфуза, в середине 60-х годов становится одной из ведущих и в новеллистике и в романе. Наиболее психологически глубоко и последовательно она разработана Абд аль-Хакимом Касемом в романе «Семь дней человеческой жизни» (1969). В новеллистике Х. Рагаба, И. Аслана эта тема, абстрагированная от конкретно-жизненных ситуаций, переводится в метафизический план, и процессы отчуждения, разрыва связей и контактов между личностью и обществом, между людьми обретают силу вселенских законов.

То же происходит в дальнейшем и с творчеством Дия аш-Шаркави: из него исчезает жизненное содержание, человеческие образы теряют осязаемость, и рассказы превращаются в отвлеченные схемы, в сложные умозрительные конструкции.

Так, все действие повести «Трагедия прекрасного века» (1974) происходит в одной комнате, на тридцать третьем этаже дома, в каком-то городе. Отсутствие более точных ориентиров указывает на всеобщность ситуации предельного отрыва современного человека, продукта городской цивилизации, от жизненной, земной тверди. Находящиеся в комнате мужчина и женщина ведут между собой долгий диалог, из которого можно понять только то, что они пришли сюда для встречи с кем-то, но ожидание все затягивается, и уже нет надежды, что этот кто-то появится. Реплики мужчины и женщины выражают нетерпение, отчаяние, они обмениваются взаимными упреками, обвиняют друг друга в обмане, намекают на то, что ожидаемый кто-то (восьмидесятилетняя старуха, молодая прекрасная женщина?) скрывается, возможно, в соседней комнате. За стенами

комнаты дни сменяются ночами, ночи — днями, но в самой комнате, освещенной неоновой лампой, время суток неразлично. Мужчина и женщина могли бы уйти, дверь наружу открыта, их никто не держит, но уйти они не могут, и в этом все дело. Разговор об уходе занимает много места, в нем проясняется философско-символическое значение верхних этажей как места полного отчуждения, где человек теряет всякую связь с миром (в случае остановки лифта, а это происходит часто).

Сходство повести с пьесой Беккета «В ожидании Годо» несомненно. Большой удельный вес диалога и «декоративность» обстановки выдают и жанр произведения, послужившего прототипом. Причину трагедии современного человека Дия аш-Шаркави видит в полном отрыве от породившей его почвы, в погоне за несбыточными надеждами, которые он связывал с современной цивилизацией. С той высоты, на которую поднялся современный человек, нет возврата назад, и удел его — вести бесцельное и бесплодное существование, находя утешение лишь в самообмане. Так тема противостояния города и деревни как олицетворения двух начал — естественного, природного, нравственного (деревня) и искусственного, бездушного, насквозь лживого (город), — возникнув в ранних рассказах Шаркави на уровне конкретно-реалистической образности, выходит в плоскость философской метафизики в духе европейского театра абсурда.

Но за отрицанием перспектив научно-технической, «городской» цивилизации нельзя не видеть ту же традиционалистскую ностальгию по старому, патриархальному миру, по «корням», которая свойственна М. Х. Рагабу, нельзя не ощутить неизбывное желание героев И. Аслана быть «причастными к чему-то», иметь возможность выйти из изолирующей их «раковины».

«Очень немногие из наших писателей постигли дух века так, как постиг его Дия аш-Шаркави», — пишет о повести «Трагедия прекрасного века» критик и прозаик Наим Атыйя, один из самых ревностных сторонников модернистских тенденций в египетской прозе [230, с. 58]. «Произведение построено так, что из него невозможно извлечь какой-то конкретный смысл, оно не приводит ни к какому определенному концу, ограничиваясь намеками на многие смыслы, причем противоречивость смыслов не является недостатком. Цель подобных произведений — пробудить чувства, спящие в глубинах, скрытые под пластами обыденности, возбудить смутную тревогу, неясный протест против всего, а может быть, и против ничего. „Трагедия прекрасного века“ имеет в виду то, что может быть жизнью, а может быть смертью жизни, а может быть и тем, что за самой жизнью» [230, с. 54]. «Дия аш-Шаркави полностью доверяет своему воображению, плодотворному, ничем не скованному, рождающему кошмары, обнажающему глубинный страх современного человека, зашедшего в безнадежный тупик» [230, с. 56].

Наим Атыйя в интерпретации этой повести Дия аш-Шарка-

ви исходит из тождественности мироощущений своего и автора: сущность трагедии современного человека — в безвыходности ситуации, в отсутствии пути как вперед, так и назад. Современный человек ни о чем не может судить с уверенностью: ни о времени — оно, с одной стороны, движется, ибо день сменяется ночью, но с другой — стоит на месте, бесконечно повторяясь, не принося ничего нового; ни об окружающем мире за пределами стен комнаты; ни о собственной судьбе — и потому неизвестно, кто находится за закрытой дверью соседней комнаты: старая, безобразная старуха или молодая красивая женщина, существо, которое или «все понимает», или «не понимает ничего».

Зыбкость, туманность, неопределенность — вот основные характеристики мира и человеческого бытия. Единственное, что может писатель в этих условиях (и что превосходно делает, как считает Н. Атыя, Дия аш-Шаркави, «лидер нашей современной литературы»), — «пробуждать боль и страх». Шаркави «стирает фальшивые румяна с лица человека, и обнаруживаются прыщи и красные пятна. Он срывает раскрашенную маску, и обнажается череп с зияющими глазницами. Поэтому мы слышим, как женщина в его повести кричит: „Потуши этот проклятый свет!“ Поэтому же мусорное ведро, отбросы, отвратительные запахи — главное убранство пустой человеческой комнаты» [230, с. 58—59].

Отметив тождество образов, используемых новеллистами «новой волны», в частности Шаркави и Ибрагимом Асланом, при изображении окружающего мира, укажем и на полную аналогию этой оценки творчества Шаркави характеристике, данной Ибрагимом Фатхи всему течению, которое, по словам критика, «отвергает всякое украшательство жизни, замазывание яркими красками ее морщин» [280, с. 110]. Оба критика ставят в заслугу течению «новой волны» обнажение подлинной сути человека и жизни. Ибрагим Фатхи, правда, ограничивает понятие жизни рамками египетской политической, общественной и идейной жизни, не поднимая вопроса о трагедии современного человека вообще, как это делает Наим Атыя.

Эти оценки красноречиво говорят о том, как изменились эстетические требования, предъявляемые критикой к литературе. Вместо простоты, ясности, естественности достоинствами литературного произведения являются туманность, неопределенность и отсутствие ясного смысла. Высшим достижением художника считается не исследование и объяснение жизни, а, признание ее иррациональности и непознаваемости. Образное воплощение тупиковой ситуации, в которой оказался современный человек, — это и есть обнажение подлинной сути действительности. Степень проникновения в эту суть прямо соотносится со степенью обобщенности образа, его абстрагирования от реальности.

В соответствии с изменившимся общим взглядом на функции

и эстетический облик литературного произведения иными стали и представления о функциональной роли отдельных поэтических средств, что видно, в частности, на отношении к диалогу. В прошлом диалог был тесно связан с функцией психологического анализа, служил раскрытию, выявлению внутреннего мира персонажа. Теперь же его единственная функция — выражать разобщенность людей, чьи разговоры не связаны никакой логикой и создают образ алогичного мира. По словам самого Дия аш-Шаркави, «диалог не должен выявлять драму или проблему. Он должен быть чаще всего равнозначным молчанию и, более того, должен запутывать читателя или не давать ясного ответа» (цит. по [276, с. 51]).

Такого рода крайние для египетских писателей взгляды не есть результат одностороннего влияния соответствующих европейских мировоззренческих и эстетических теорий, они возникли на двусторонней основе, в результате целенаправленных поисков египетскими художниками философского обоснования реальных явлений египетской социально-политической жизни, а также поисков образно-поэтических средств, наиболее адекватно выражающих новое мироощущение.

Рассказы, созданные Дия аш-Шаркави в 70-е годы, отдельным сборником не вышли и остались рассеянными по журналам, не только египетским, но и выходящим в других арабских странах. Из написанных писателем трех романов два до сих пор не напечатаны («Соль» и «Вы, которые там» — см. [276, с. 58]). Имеющиеся в нашем распоряжении рассказы свидетельствуют о дальнейшей эволюции творчества Шаркави в сторону герметичности, зашифрованности смысла, отрыва образности от предметной реальности и тяготения к «чистому» эксперименту в области формы. Поэтому понимание отдельных рассказов писателя требует от читателя умения ориентироваться в сфере идей, разрабатываемых экзистенциалистской философией. Это значительно сужает круг читателей, что вызывало немалое беспокойство и у самого писателя.

В целом высоко оценивающий достоинства прозы Шаркави критик Шауки Абд аль-Хамид причисляет его новеллистику 70-х годов к «интеллектуальному» жанру, видя в ней «умозрительность» и «сконструированность». «Читатель,— пишет критик,— должен прилагать усилия не меньшие, чем усилия самого писателя, дабы разобраться в сложных переплетениях и в различных смысловых уровнях рассказа. И в конечном счете он получает лишь форму, за которой не скрывается ничего, кроме самых простых или самых общих идей. Поэтому читатель должен ограничить свои поиски миром самих рассказов, возникающим из их художественной формы, иногда описательной, иногда метафорической, опирающейся на простой, чистый, свободный от словесных украшательств язык» [218, с. 72—73].

Некоторые рассказы представляют собой своего рода образные иллюстрации известных сентенций. В рассказе «Чума»

[92] изображены последние минуты жизни тяжелобольного человека. Человек стоит у окна, он мучим болью. Боль для него единственная реальность, перед которой отступает, теряет смысл все остальное. Жена, друзья, враги, все окружающее — уже в прошлом, мир стал таким же недоступным, как «лунный диск, висящий в ночном небе, посередине оконного стекла, он, кажется, так близко, что, если бы не стекло, до него можно было бы дотронуться кончиком носа». Глаза человека, «как старые охотничьи собаки, потерявшие уже свои когти», напряженно вглядываются в темноту ночи за окном, в одиноко висящий в небе серебряный диск луны, а голос жены, такой знакомый, теплый, спасительный когда-то, «проникает в тело, как лезвие ножа». Человек «продирается сквозь колючую проволоку у окна и падает... падает... падает. И все в это напряженное, не знающее ни границ, ни протяженности мгновение повисло на внезапно засиявшем луче света».

Последний миг земного существования переживается человеком как освобождение от пут времени, пространства и боли. Смысл рассказа заключен в образе «последнего отчуждения», подчеркивающим мысль о том, что каждый умирает в одиночку. Смысловая однозначность усиливает роль собственно поэтических структур, тропов, среди которых преобладают синонимичные образы боли и отчуждения.

Такое же «нанизывание» синонимичной образности, фиксирующей чувственные ощущения персонажей, используется Шаркави в рассказе «Госпожа цветов» [94]. Всё описание посещения двумя молодыми людьми, юношей и девушкой, луна-парка выдержано на уровне чувственного — через зрение, слух, осязание — восприятия героини. Психологический элемент полностью исключен — нет ни одного указания на чувства или мысли персонажей. Отсутствует диалог, который мог, хотя бы косвенно, свидетельствовать об их психологическом состоянии. Важнейшими элементами поэтики служат звукопись и светопись.

Рассказ начинается со стука захлопываемой дверцы автомобиля, за которым следуют шум волн, набегающих на берег, звук его шагов у нее за спиной, скрип вращающихся зубчатых колес, глухие удары железа, крики, смех и т. д.

Звуковые образы чередуются со световыми: «он остановился в круге света от фонаря», «она вошла в тень», «блики света сквозь листву», «его волосы блестели в свете цветных огней», «его тень упала на траву», «цветные огни среди листвы», «свет, отражающийся от лака на ее ногтях» и т. д. Все эти образы не несут никакой смысловой нагрузки, ничего не выражают, кроме того факта, что все это видит и слышит героиня рассказа.

Несколько более «содержательна» символика цветов: девушка вкалывает в волосы белый цветок; в конце рассказа неизвестный «худощавый человек» дарит ей красный цветок, одно-

временно протягивая юноше руку, в которой зажат скорпион. В этом можно уловить намеки на какие-то туманные гадания о судьбе, предсказания будущего.

Прикосновения рук, ощущение в руке холодного запотевшего стакана с лимонадом, касание босыми ногами прохладной травы и т. д. составляют «осязательный» образный ряд. Возникает некая импрессионистическая картина, совершенно лишенная, однако, движения, чувства, переживания. Импрессионизм низшего, физического порядка. Момент существования, атомизированный, разложенный на сумму статичных, изолированных ощущений, не переходящих в стадию синтеза, не объединенных возникающим в результате душевным откликом, ничем не разрешающихся. Загадочность, недосказанность образов заставляет читателя ожидать — тщетно — ответа на возникающий у него вопрос: что все это значит? Символика рассказа — игра света и теней, изображение рядом с юной парой пожилых супругов, пьющих лимонад за соседним столиком, белый цветок в волосах девушки, красный цветок и скорпион в руках неизвестного человека — лишь намекает на возможные ответы: юноша и девушка только начинают жизнь и неизвестно, что ожидает их впереди; либо: чувства девушки еще не проснулись и их грядущее пробуждение, выбор, который предстоит ей сделать, предрекают драму. Воображению читателя предоставляется полная свобода.

Во многих рассказах Шаркави использована техника театра абсурда, диалог, не несущий никакой смысловой нагрузки. Персонажи все время говорят, задают друг другу вопросы, которые остаются без ответа, даже если собеседник дает ответ. Напряженные, загадочные диалоги, в которых речь идет о чем-то неизвестном читателю, создают интригующе-драматическую атмосферу, которая в конце концов ничем не разрешается, но и никогда не перерастает в трагедию. Персонажи прилагают, казалось бы, огромные усилия, чтобы проникнуть в смысл чего-то, происходящего «за сценой», но ни само происходящее, ни его смысл, ни его значение для персонажей (а оно, как можно понять, велико) не возникают как реальность, которая может быть понята и осмыслена.

Не индивидуализированы и сами персонажи, обычно это мужчина, женщина, муж, жена, приятель, собеседник или просто «он», «она».

В одном из последних рассказов Дня аш-Шаркави, «Путь домой» [97], муж, возвращающийся домой после медицинского освидетельствования, обвиняет — в чем неизвестно, — жену, грозит рассказать ее отцу, что она утаила от него, мужа, правду. Дает жене пощечину. Идет к врачу, но, не дождавшись приема, выходит на улицу, усаживается с приятелем за столик кафе, рассматривает прохожих.

Принцип изъятия из жизненных фактов их содержания, сердцевины, изображение окружающего мира как пустой обо-

лочки, содержимое которой вынесено за скобки, реализуется Шаркави посредством «слов, которые ничего не значат».

В рассказе «Люди полуночи» [95] человек, убегающий от погони, действительной или мнимой, ведет загадочную беседу с возницей экипажа. Они давно знают друг друга, хотя не исключено, что возница принимает своего седока за другого человека. Седок никак не может решить, куда ему ехать. Разговор идет о «прекрасных прошлых днях», которые вот-вот должны смениться «проклятыми днями», они наступят с появлением некоего «проклятого человека». Возница предлагает седоку железный прут, тот, однако, отказывается, говоря, что сейчас он ему не нужен. Выясняется, что какие-то люди уже появились, одного из них возница убил этим самым прутом. В конце концов седок велит отвезти его назад, в то кафе, откуда он сбежал и где до сих пор сидит его двойник, человек, которому он отдал свой парик и свою фальшивую бороду.

Возникающее искушение увидеть в рассказе какие-либо политические намеки следует решительно отбросить. Никакой связи с политической или любой другой реальностью он не имеет и выражает лишь некую метафизическую идею. Приходящая герою в финале мысль воспользоваться прутом для того, чтобы избавиться от двойника, а также присутствующие в тексте изречения, якобы принадлежащие средневековому арабскому философу ад-Динавари, позволяют предположить, что в рассказе образно воплощена идея невозможности познания человеком самого себя. Цитации же должны указывать на связь этой идеи с арабской средневековой мыслью, которой Дия аш-Шаркави интересовался в последние годы.

Расщепление личности на разные ипостаси присутствует и в рассказе «Трагедия четвертого человека» [98], в котором речь идет о расследовании убийства. Разумеется, так и остается неизвестным, кто убит и кто преступник, кто этот «четвертый человек» и в чем его трагедия. Шауки Абд аль-Хамид путем ряда логических ходов пришел к выводу, что и следовательно, и обвиняемый (четвертый человек), и преступник, и жертва — одно и то же лицо. Трагедия же его в том, что он не знает самого себя, не может в силу релятивизма своего мышления определить черты собственной личности [218, с. 54].

По мнению Наима Атыйи, «новый стиль Дия аш-Шаркави, дающий читателю возможность свободно, в зависимости от собственного опыта и уровня мышления, интерпретировать смысл его произведений», выводит этого писателя «за рамки узкой региональности в контекст мировой литературы» [230, с. 73]. Под контекстом мировой литературы здесь, естественно, следует понимать литературу европейского модернизма. Творчество Дия аш-Шаркави позволяет говорить о том, что исходным пунктом его эволюции являются ранние произведения Камю, в которых египетскому писателю импонировала позиция отрицания общезначимых ценностей. А в конце творческого пути он пытался ис-

пользовать некоторые приемы театра абсурда (наочито «обесмысленное» слово) в целях образного воплощения отвлеченных, чаще всего иррациональных идей, представляющихся ему коренными проблемами бытия.

Первоначально поиски новой философской позиции Дия аш-Шаркави стимулировались потребностью дать объяснение изменившейся общественно-исторической ситуации, выразить рожденное ею новое мироощущение. Постепенно происходит отрыв мироощущения художника от его исходной основы. Частные наблюдения и выводы универсализуются и абсолютизируются на базе метафизических формул, заимствуемых из контекста литературы европейского модернизма. Замена живой реальности в качестве конечной инстанции творчества чистой умозрительностью вела к сокращению национального элемента в художественном мире Дия аш-Шаркави. Очевидно, ощущая это, он обращается в последние годы жизни к арабской средневековой философской мысли, ища в ней опоры и подтверждения своих абстрактных построений. В письме к другу, писателю Мухаммеду ар-Раби, разделявшему эстетические принципы Шаркави, Дия признается: «Я мечтал достичь степени суфийского слияния слова и творческого акта, чтобы я был словом, а слово — мной, чтобы мечты были моим искусством, а искусство — мечтами» [276, с. 53].

Но корни философской метафизики Шаркави можно обнаружить и в «ближней», египетской традиции, в частности в пьесах «интеллектуального театра» Тауфика аль-Хакима, образы которых являются выражением отвлеченных философских понятий. Идея губительного воздействия научно-технического прогресса на «духовность» человека и на его способность к непосредственному чувствованию — одна из излюбленных у Тауфика аль-Хакима. В творчестве Шаркави эта мысль модернизируется и доводится до абсолюта («Трагедия прекрасного века»).

Важнейшим и решающим в своей художественной деятельности Шаркави считал новизну построения рассказа и его языка. Он постоянно искал новые композиционные решения, исключаящую всякую «описательность», придавая особое значение для достижения максимальной «интенсивности» текста роли рассказчика — либо нейтрального, либо «участвующего», либо субъективного. «Почему бы нам, — писал Шаркави Мухаммеду ар-Раби, — не превратить любое произведение в лабораторию — с оттенком игры, где мы могли бы экспериментировать с языком, со стилем, с композицией?» [276, с. 53].

Усилия, прилагаемые им для создания «звукописных», «светописных» образов, намеки на какой-то скрытый смысл, насыщенность языка метафорами — все это сближает его новеллистику с поэзией. В одном из писем к тому же М. ар-Раби Дия аш-Шаркави высказывает мысль, которая ему самому кажется «не лишенной истины»: «Новелла и роман — низшие жанры искусства и творчества. Именно поэтому они отторгают любую

возвышенную мысль, создающую для них трудности. Поэтому же новелла и роман, которые стремятся выйти за пределы реальности и чувственного познания, в сферу понятий и проблем, не имеют того успеха и популярности, как произведения, затрагивающие лишь поверхностную сторону жизни и не рискующие стучать в двери познания» [276, с. 52].

Здесь следует, во-первых, обратить внимание на специфически понимаемое писателем познание как выход за пределы чувственного, в сферу отвлеченных идей. Фактически именно познавательной функции его проза и лишена, так как в большинстве рассказов он лишь доказывает философский тезис, априорно принимаемый им за истинный, например: человек не может познать самого себя; или: любое представление человека о себе и о другом человеке относительно.

Во-вторых, необходимо отметить, что мысль о новелле и романе как о низших жанрах не нова для египетской литературы, она представляет собой развернутый перифраз известного высказывания Аббаса аль-Аккада о том, что хороший бейт стоит тысячи рассказов. Аккад в своем презрительном отношении к рассказу исходил из убеждения, что этот «низкий» жанр используется для «возбуждения плебса». У Шаркави мысль о неполноценности новеллистического жанра скорее всего рождена тревогой за успех его произведений у читателей. Незначительную популярность своих произведений (три романа годами ждали публикации и ни один так и не был издан в Египте, что объяснялось в первую очередь нежеланием издательств вкладывать средства в явно убыточное дело⁷⁾ Шаркави пытается объяснить тем, что в своей прозе он стремится выйти за рамки действительности (поверхностной действительности, в его понимании), в сферу «понятий и проблем» (коренных, как он считает, проблем человеческого бытия). Для подкрепления своей мысли о том, что успех выпадает лишь на долю писателей, остающихся на поверхности жизни, не стремящихся ставить «проблемы», Шаркави ссылается на пример трех великих романистов — Бальзака, Диккенса и Достоевского. «У Бальзака, — утверждает Шаркави, — не было никакой конкретной идеи, и он не ставил серьезных проблем... а лишь искусно изображал людей, нравы и классы... Те же его романы, где он опирается на воображение и ставит проблему (как „Шагренова кожа“), весьма наивны даже для своего времени» [277, с. 52].

Диккенс в глазах Шаркави еще более привязан к «поверхностному, общему, типическому» [276, с. 52].

Единственную оговорку он делает в отношении Достоевского. Он не отрицает «проблемности» его творчества, хотя и считает, что проблемы добра, зла и веры в «Братьях Карамазовых» «у Достоевского не вызрели» и представляют лишь «ответвления, которые могут быть обрублены без ущерба для произведения». Лучшие произведения Достоевского, по мнению Шаркави, те, «где он удаляется от философии, как „Преступление и

наказание "... Творчество отрицает подражание. Отвержение художником широко признанного традиционного классического наследия — акт творческий и конструктивный. Он ставит художника перед необходимостью выбора и тем самым освобождает от поклонения перед эталонами» [276, с. 53].

Не вдаваясь в оценку Дия аш-Шаркави творчества классиков мировой романистики с точки зрения «проблемности», обратим внимание на то, как понимает Шаркави саму «проблемность» творчества, а также задачи современного художника. «Проблемность» для него непременно связана с преодолением «поверхностности», что следует, однако, толковать не как проникновение в глубь, в существо жизненных явлений, а как отказ от изображения конкретной реальности в пользу погружения в мир отвлеченных понятий, «чистых сущностей». Ведь Достоевского Шаркави упрекает именно в том, что в «Братьях Карамазовых» писатель ставит проблемы добра, зла и веры в недостаточно «чистом» виде, «растворяя» их в огромном жизненном материале. Сам Дия аш-Шаркави старается «дистиллировать» проблему, выделить ее в химически чистом виде, для чего отбрасывает прочь предметную действительность как некий экран, заслоняющий абсолютную, метафизически понимаемую «суть».

Что же касается отрицания «классического наследия» и нежелания поклоняться эталонам, то творческая практика самого Дия аш-Шаркави — лучший пример невозможности полной «свободы» художника от созданного его предшественниками и современниками. Уже отмечавшееся сходство его повести «Трагедия прекрасного века» с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо» с гордостью подчеркивается и Мухаммедом ар-Раби: «В повести „Трагедия прекрасного века“ он сумел превзойти Беккета в отражении характерных черт современности, а в романе „Вы, которые там“ превзошел Кафку в умении создать особую атмосферу, заменив привычную реальность реальностью вымышленной» [276, с. 53]. Раби назвал имена, послужившие эталонами для Шаркави.

Отмечая особую роль, которую Шаркави отводил фантазии художника, его воображению как основному элементу творчества, критик Бадави Рифки писал: «Еще раз становится ясной опасность безусловной ориентации на воображение, как становится ясной необходимость компромисса, сочетания реальности и вымысла, истины и фантазии. Несомненно, что все попытки обновления должны... вливаться в русло реалистической литературы и обогащать ее при обязательном условии — сохранении присущей ей ясности видения» [239, с. 114].

А автор некролога, опубликованного в газете «Аль-Ахбар», дал творчеству художника следующую оценку: «Дия аш-Шаркави — точный компас, скромно указавший на опасность чрезмерных соблазнов в новеллистике его поколения» (цит. по [276, с. 49]).

Опасность же заключается в том, что, когда подлинный талант — а Дия аш-Шаркави, несомненно, обладал подлинным талантом — уходит от живого содержания жизни, он начинает вырождаться в техницизм, в экспериментирование словами и формами.

Если Юсуф Идрис, например, в своих философских пьесах и в рассказах первой половины 60-х годов ставил действительно насущные проблемы общественного бытия человека и невозможность их разрешения была для него источником трагедии, личной и творческой, то Дия аш-Шаркави принимает за «проблемы» отвлеченные понятия, которые в лучшем случае дают пищу для игры интеллекта и воображения.

Яхья ат-Тахер Абдалла

Как и Дия аш-Шаркави, Яхья Абдалла (1942—1981) не дожил до сорока лет (погиб в автомобильной катастрофе). Литературное его наследие составляют три сборника рассказов — «Три больших апельсиновых дерева», «Бубен и гроб», «Истории для эмира», роман «Обруч и браслет» и рассказы второй половины 70-х годов, которые писатель не успел собрать в книгу. Помимо рассказов Яхья Абдалла писал стихотворения в прозе, в которых выявилось сильное лирико-романтическое начало, присущее его таланту и несколько приглушенное в рассказах.

Место Яхья Абдаллы в египетской прозе последних десятилетий определяется не только силой его дарования, но и тем, что он писатель ярко выраженной «своей» темы. В достаточно длинном ряду авторов, писавших о египетской деревне, он один из немногих (назовем также Яхья Хакки и Эдвара аль-Харрата), кто создал в литературе образ верхнеегипетской деревни, мира особого и своеобразного даже в сравнении с миром деревень Дельты — нижнего течения Нила.

Сын богатого землевладельца из деревни Старый Карнак, Яхья Абдалла еще ребенком лишился матери, которая была четвертой женой у отца и умерла в юном возрасте. Не получив регулярного образования, рассорившись с отцом, он приехал в Каир, где быстро растратил доставшуюся ему долю материнского наследства, и в течение ряда лет перебивался случайными заработками. Он перепробовал разные профессии и частенько жил впроголодь, пока не приобрел литературного имени и не получил благодаря стараниям друзей «творческой субсидии» от Высшего совета по делам литературы и искусства.

Первый рассказ Яхья Абдаллы «Мельница шейха Мусы» появился в журнале «Роз аль-Юсуф» в 1962 г. Сейчас, зная весь пройденный писателем путь, можно назвать этот рассказ программным. Правда, последовавшие за ним рассказы, составившие позднее сборник «Три больших апельсиновых дерева», говорят о разнонаправленности поисков молодого новеллиста, о

его не устоявшихся еще вкусах, о неопределившемся стиле, но главная тема его творчества и основные черты будущих человеческих типов были заложены уже в первом рассказе. Они присутствовали в нем как намек на не раскрытые еще искусством возможности, таящиеся в изображенном Я. Абдаллой мире, и как попытка найти угол зрения, стиль письма, которые позволили бы показать этот мир и извне, т. е. создать его объективный образ, и изнутри, через восприятие населяющих его людей.

В «Мельнице шейха Мусы» традиционное (т. е. в традициях реалистического письма 50-х годов) сюжетное повествование переплетается фрагментами внутреннего монолога и «потокосознания» и образует скорее эклектичное, чем единое, целое. В рассказе же «Гора зеленого чая» (1968) сцена семейного чаепития, увиденная глазами мальчика и представленная как его внутреннее переживание, создает одновременно и цельный образ мира верхнеегипетской деревни. Отношения между членами семьи, строго соблюдаемая иерархия (дед заваривает и разливает чай, никто не смеет открыть рта, пока он не заговорит) создают в миниатюре общественную модель верхнеегипетской деревни с ее окаменевшими законами существования. Оплеуха, полученная мальчиком от отца за не вовремя сказанное слово, жестокое избиение его старшей сестры за тайные проявления просыпающейся чувственности, бессильные слезы матери, брань, которой обмениваются брат и сестра, — все детали сценки чаепития, освещенной светом жаровни, на углях которой стоят один большой и три маленьких чайника, обладают экспрессией и значимостью, выводящими ее за рамки семейного уклада. Они воссоздают общепринятый, привычный строй жизни, целый миропорядок.

Позднее Яхья Абдалла вырабатывает стиль, в котором прямое авторское описание соединяется с изображением окружающего мира через восприятие персонажа, отчего этот мир приобретает особые, объективно неприсущие ему черты. Мифологизирующее сознание жителя верхнеегипетской деревни наделяет все окружающее таинственными, магическими свойствами, одушевляет природу, населяет ее сонмом сверхъестественных существ. Давая свободу воображению и чувствам своих героев, показывая мир таким, каким он предстает в их сознании, автор все же постоянно обнаруживает свое присутствие то интонацией, то беглым комментарием. Иногда авторский комментарий, поясняющий смысл происходящего в рассказе или протягивающий нить от прошлого к настоящему, заключается в скобки, которые обозначают границу, разделяющую два видения мира, два сознания — героя и автора. Кроме чисто формального — при помощи скобок — членения текста разница двух восприятий подчеркивается и стилистически: суховатость, лаконизм речи повествователя и напевность, красочность и поэтичность внутренних монологов персонажей. Приведем в качестве иллюстрации начало рассказа «Клетка»:

Мертвая рыба плавала на поверхности воды. Внезапно с высоты обрушилась речная птица, схватила рыбу когтями, взмыла вверх. И снова побежали по реке маленькие волны, отливая горячим золотым блеском.

На другом берегу, у подножия огромной западной горы, виднеются дома — как глиняные кубики, слепленные руками ребятишек. Марьям они казались стадом тощих барашков на широком блестящем песчаном берегу. Солнце же представлялось ей слепой девочкой, ведомой таинственным талисманом, который прячет на своей груди огромная гора.

(Со вчерашнего дня мир вокруг не желает разговаривать — а вещи также говорили с Марьям на своем языке, — вернувшись с реки, она почувствовала, как вспыхнули ее груди огнем, таившимся четырнадцать лет, — столько же, сколько лет самой Марьям) [6, с. 33].

Открывающий рассказ пейзаж, мир, в котором живет Марьям, изображен таким, каким увидела его героиня, но увидела, как поясняет авторский комментарий, вчера, потому что сегодня заговорила ее пробудившаяся плоть и заглушила голос окружающей природы.

Диалектика сознания персонажей рассказов, его внутренняя противоречивость порождены тем, что традиционные понятия и представления, диктуемые законом предков, непререкаемым авторитетом их опыта и мудрости, взрываются изнутри потребностями заявляющей о себе плоти. Спонтанный бунт живой по своим законам плоти заставляет человека ощущать предписания традиции как оковы, как давящую несвободу.

Марьям знает волю матери и понимает резоны, заставляющие ее желать брака дочери с двоюродным братом Марьям Саидом, но юная плоть не приемлет этого брака, бунтует при мысли, что Саид должен стать ее господином.

Брат Марьям Салех понимает причины, заставляющие мать требовать от него исполнения сыновнего долга — мести за убитого отца. Но внутренне он протестует против вынужденного ритуального убийства. Это интуитивное сопротивление усиливается сомнением в виновности человека — скорее ведь тот убил отца по ошибке, приняв его за своего врага. Салех сознает неизбежность подчинения традиции, но вынужденное повиновение взрывается яростью в его душе, невыносимое нервное напряжение разряжается бессмысленной пальбой в собаку.

Верхнеегипетские рассказы Яхья Абдаллы объединяются в небольшие, по два-три рассказа, циклы с общими героями, с хронологически последовательно развивающимся действием. Герои мало индивидуализированы — особое, личностное в них еще не выделилось из общего, родового. Главным фактором, формирующим сознание индивидуума, является его положение в родовой, семейной иерархии. Дед, глава рода, всегда олицетворяет незыблемость жизненного порядка. Деда боятся, почитают и любят. Он твердо знает, как следует вести себя и что надлежит говорить в тех или иных обстоятельствах. В этом опирающемся на многовековой опыт предков знании, подкрепленном материальной властью над членами рода, сила деда или другого старшего в роде, в том числе и матери, если она вдова и материально независима. Место каждого в этой иерархии — мужчи-

ны и женщины, от старшего по возрасту до самого младшего, — строго фиксировано. Любое отклонение от предписанных норм поведения рассматривается как преступление и жестоко наказывается. «Фахима — девушка. Девушка носит длинное белое платье. Она должна придерживать подол, осторожно ступать по дороге — ведь там и грязь, и пыль, и навоз!» («Шестой месяц третьего года»). Брат Фахимы Мустафа младше ее на два с половиной года, но он — «господин над Фахимой, он ее покровитель, держащий сестру в страхе, оберегающий от скверны». Таковы этические клише, отгиснутые в сознании Фахимы (равно как и других юных героинь Я. Абдаллы). Если же прочно усвоенные нормы морали оказываются попранными стихийным, рвущимся на волю чувством, расплата неизбежна, и ценой ее, как правило, оказывается жизнь.

Верхнеегипетские деревни, место действия рассказов Яхья Абдаллы, в частности его родина Старый Карнак, находятся в непосредственной близости от знаменитых исторических мест — развалин древнеегипетских храмов Луксора и Карнака, посещаемых множеством туристов. Но эта близость никак не сказывается на жизни обитателей деревень, мир их остается наглухо замкнутым, ни один приезжий, ни один посторонний не только не проникает в него, но и не показывается даже на его периферии. Лишь камни, вываливающиеся из стен древних сооружений, привозятся на верблюдах в деревню, где используются для постройки домов. С сооружением из многовековых каменных глыб ассоциируется и весь «доисторический», словно бы неподвластный времени, обращенный целиком в прошлое уклад жизни.

Исполненная ненависти к убийце мужа, жаждущая отмщения душа матери, старшей в роде, рвется невысказанным криком: «Пусть полетят слова как безумные по улочкам Старого Карнака, ударяясь в стены домов, сотрясая четыре стены мира» («Бубен и гроб»). Мир героев Абдаллы и вправду огражден со всех сторон высокими стенами, делающими его непроницаемым для внешних влияний. В их сознании отражаются не четыре стороны света, а четыре стены мира, мира, населенного образами религиозных преданий и мифическими существами и также имеющего свою иерархию и свои законы. Старшие хорошо ориентируются в иерархии сверхчувственного мира, знают все обряды, соблюдение которых необходимо при общении с его обитателями. Поэтому они правильно ведут себя в жизни, могут предвидеть опасность и избежать ее. Молодые перенимают опыт старших.

Так, Фахима («Три смерти») во всем копирует мать, сознавая себя ее преемницей, будущей женой и матерью, которая должна знать порядок, обычаи, чтобы не сделать ненароком неверного шага. Даже во время похорон отца и в дни последующего траура Фахима старательно запоминает формулы соборования и причитания женщин, чтобы «в свое время суметь

исполнить свой долг». Дед Хасан («Дед Хасан», «Высокая пальма», сб. «Бубен и гроб») от своего деда и отца усвоил правила обращения со старшими и с младшими, с почтенными гостями и со слугами, с равными себе и с детьми и внуками, своими и своих соседей и родственников. Не задумываясь говорит он нужные слова, те самые, которые испокон веку говорились теми, кто жил до него. Эти слова-формулы не превратились для деда Хасана в пустой звук, в привычный штамп, они и в его век не потеряли глубокого смысла, так как заключали в себе связь времен, преемственность обычая, непрерывность жизни. Дед должен угостить почтенного гостя финиками с высокой пальмы, потому что его отец ими угощал гостя. Он не пренебрегает властным тоном приказывать внучке принести ему таз и кувшин для омовения, хотя девочка уже выучила свои обязанности и давно налила воду в кувшин, — ритуал требует показать свою власть. В воле деда и покарать и обласкать. Посылая слугу за Мухаммедом, единственным в деревне человеком, умеющим взбираться на высокую пальму, дед указывает на палку и на сахар. Если слуга быстро обернется, выполнит приказ — лакомиться ему сахаром, нет — спина его познакомится с палкой.

День восьмидесятилетнего деда Хасана — сплошной ритуал, включающий в себя омовения, молитвы, трапезы, отправление естественных нужд. Только спать дед Хасан боится, потому что «смерть приходит, облачившись в платье долгого сна. Она обманывает человека и наваливается на него невыносимой тяжестью». Дед думает свою излюбленную думу. Как праведный мусульманин, он мечтает, чтобы жилище его посетил когда-нибудь пророк Хидр, «учитель Мусы, открывший ему все тайны земли — непорочной дочери Аллаха». Тому, кто достойно примет Хидра, уготовано вечное блаженство. Но очень важно не обмануться. Хидр является в рубище нищего, с котомкой за плечами, и в таком же облике бродит по свету коварный магрибинец, выдавая себя за Хидра. Магрибинцу, связанному с джиннами, ведомы все подземные клады и сокровища. И если вдруг деды деда Хасана спрятали где-то под домом несметные богатства, нельзя допустить, чтобы ими завладел коварный гость — надо опознать его и умело, хитро с ним торговаться.

Молитва и сытная трапеза, омовение и отправление нужды, помыслы о вечном блаженстве и боязнь упустить из рук земные богатства — все неразрывно связано в жизни деда Хасана, мужа трех жен, отца многих сыновей и дочерей, главы рода, ни один из членов которого не смеет за трапезой протянуть руку к еде, пока не сделает этого дед Хасан.

Величавый образ деда — не столько психологически точный портрет определенного человека, сколько обобщенный образ незыблемых нравов и ценностей, на которых зиждется бытие замкнутого в себе социума. Один день из жизни деда Хасана — это мгновение, выхваченное из вечности, это повторяющиеся из века в век, из года в год, из дня в день «медленные и разме-

ренные ритмы» («ика'ат бати'а ва мунтазима айдан»), как обозначает формы бытия в этом мире название одного из рассказов сборника «Бубен и гроб».

В рассказах отсутствуют какие-либо указания на время, кроме времени суток — день, ночь, закат, восход. Запечатлевая неизменность раз и навсегда заданного ритма бытия, чередование одних и тех же явлений природы, действий людей, рассказы в большинстве своем ничем не кончаются — конец приходит только со смертью человека, которая не останавливает, однако, общего течения жизни. Своей безмятежностью и бесконфликтностью рассказы о деде Хасане и некоторые другие («Медленные и размеренные ритмы», «Благочестие паломничества и извинительность греха») напоминают этнографические зарисовки. Все трагическое вынесено в них за рамки повествования и включено в круг традиции, в бесконечно длинный временной ряд. Так, описывая обезглавленное тело, лежащее посреди пшеничного поля («Тело»), автор комментирует эту картину в чисто этнографическом духе, объясняя, что «убитый — один из редких людей, которые заговорены от пуль». Верящий в это убийца держал топор при лунном свете в кувшине с ядом.

Конфликтные и трагические ситуации, а вместе с ними ускоренное движение времени возникают в рассказах Я. Абдаллы там, где заявляет о своих правах живое чувство, которое не желает считаться с незыблемым порядком вещей, с заостренней традицией («Калым», «Силки для влюбленных», «Татуировка» и др.).

Если, скажем, у Нагиба Махфуза идеальное, платоническое чувство к недостижимой возлюбленной и физическое влечение к женщине разведены далеко в стороны, выражая дуальность человеческой природы, соположение в ней высокого, духовного и низкого, материального, то у Яхья Абдаллы чувство и чувственность — почти синонимы. Духовное в его персонажах еще не выделилось из плотского, еще не осознало себя. Поэтому категория чувственного играет очень большую роль в его эстетике. Зов плоти, протест плоти становятся исходным моментом бунта против родовых устоев («Татуировка»). И тут, при попытке бунта, обнаруживается, что сила традиций не только в том, что они укоренились в сознании людей, но и в том, что они опираются на материальную власть старших в роде. Бедному Джаберу, который любит дочь своего богатого дяди Фатиму, нечего и мечтать о женитьбе на ней: у него нет верблюда, чтобы заплатить калым. А если он вздумает бунтовать и откажется работать на старшего в роде, то будет наказан голодом. В верхнеегипетской деревне, лежащей на границе необозримой пустыни и узкой зеленой, обработанной полосы, тянувшейся вдоль берега Нила, человек не может существовать в одиночку. Джабер страстно хочет обладать той, которую любит, но он не в состоянии перенести голод. «Шейх племени прав: где возьмет Джабер кукурузный хлеб и козье молоко, если не будет рабо-

тать?» В рассказе предстает простейший, сведенный к своей первооснове вариант конфликта между любовным чувством и общественными условиями.

В мире Яхья Абдаллы невозможна ситуация, аналогичная той, на которой построена повесть суданского прозаика ат-Тайиба Салеха «Свадьба Зейна»⁸: самая красивая и богатая невеста в деревне по своей воле выбирает себе в мужа чудаковатого бедняка Зейна, разглядев за его малопривлекательной внешностью исключительные человеческие качества. Оба писателя изображают фактически одну и ту же среду — родо-племенное общество верхнего Нила, но видят ее по-разному, так как по-разному относятся к традиционным формам сознания и общественного бытия. Сочувственно-уважительное отношение к ним ат-Тайиба Салеха связано с тем, что для него традиции — это фундамент самобытности общества, опора и защита от проникновения чуждых, западных норм общественной жизни. Яхья Абдалла показывает традиционный уклад изнутри, с точки зрения пробуждающейся индивидуальности, начинающей ощущать свое отчуждение от рода, критически воспринимать установления традиции.

Эдвар аль-Харрат, пытаясь охарактеризовать творческий метод Я. Абдаллы, называет его «метареалистическим». Он расшифровывает понятие «метареализм» как «проникновение вглубь, в то, что за реализмом» [282, с. 192]. Обосновывая свою оценку, Харрат выделяет следующие моменты в творчестве Я. Абдаллы.

1. Плотские с мифологическим привкусом обряды, своего рода поклонение чувственности, чувственному наслаждению, тающему в себе разложение и гнилость.

2. Изображение деда как столпа бытия, гнетущего своей властью, которая пробуждает чувство протеста.

3. Изображение смерти как мифического существа, имеющего антропоморфный облик и органично включенного в самую сердцевину жизни.

4. Трагедия кровной мести — заколдованный круг, разорвать который невозможно.

5. Отсвет суеверий как второй план видения мира.

«Эти пять тем, или пять параллельных планов, доминируют в творчестве писателя и придают ему то, что мы называем „метареалистическим“ измерением» [282, с. 192].

В суждении критика, как бы выводящем творчество Я. Абдаллы за пределы реализма, остается неучтенным одно весьма существенное обстоятельство, а именно то, что и особая роль чувственной жизни, и гнетущая, но уже вызывающая протест власть деда, старшего в роде, и представление о смерти как об имеющем человеческий облик мифическом существе, и сила суеверий суть не слагаемые видения писателя, а реальные слагаемые сознания его персонажей, их восприятия мира. Изображая картину мира, писатель часто пропускает ее через фильтр

сознания героев, но сам он не воспринимает мир их глазами. В отличие от Ибрагима Аслана, Дия аш-Шаркави, Мухаммеда Хафеза Рагаба и некоторых других новеллистов «новой волны» Яхья Абдалла-автор не может быть отождествлен со своими персонажами, дистанция между ними, разница мировосприятия нигде не исчезает. «Перетекание» повествования из объективного в субъективное может происходить почти незаметно, но обязательно фиксируется в тексте теми или иными стилистическими или формальными (скобки) способами. Проиллюстрируем это примером из рассказа «Три смерти». Умирает Бахит аль-Бишара, отец юной Фахимы.

Внезапно на двор опустилась тяжелая тень. Опытный шейх Фадыль понял, что прилетел ангел смерти. Фахима по глупости своей подумала, что солнце зашло за западную гору. Но, следуя примеру шейха и матери, тоже зажмурила глаза, защищая их от пыли, поднятой двумя огромными хлопающими крылами [6, с. 162].

В эпитетах, определяющих характеры персонажей, ясно чувствуется авторская лукавинка, намек на то, что понимать их следует в противоположном смысле: именно «глупая» Фахима видит реальное, естественное явление природы — заход солнца. «Опытность» же шейха Фадыля состоит в его умении истолковывать видимое в соответствии с представлениями мифологизирующего сознания.

Указывая на особую роль ритуальной обрядности в мире, изображаемой Яхья Абдаллой, Э. аль-Харрат пишет: «Эти обряды — не просто результат невежества или безграмотности, это интуитивное проникновение в присущую самому духу египетского этноса связанность с теми измерениями бытия, которые мы называем „метареалистическими“. И эта особая египетская способность может обнаружить себя в каком-то новом проявлении, предсказать которое невозможно, но которое существует вечно» [282, с. 194].

Разумеется, нельзя свести своеобразие форм общественного бытия и мирозерцания к невежеству и безграмотности. Но нельзя и согласиться с идеалистическим объяснением их как проявления духа вечного, имманентного египетского «этноса». Отмеченный выше «этнографизм» некоторых рассказов Я. Абдаллы не дает оснований считать, что писатель разделял точку зрения Э. аль-Харрата и видел в обрядности верхнеегипетского социума проявления «особых свойств египетского этноса». К тому же многие из описанных им обрядов — чисто исламского происхождения и так же распространены в деревнях Дельты, как и в Верхнем Египте (например, обычай раскрашивать дом в честь возвращения паломников из Мекки). Образы пророка Хидра и черного магрибинца принадлежат арабской, а не древнеегипетской традиции, и предания, связанные с развалинами древнеегипетских храмов, трансформированы в сознании персонажей Я. Абдаллы в духе исламских представлений. Например, вид аллеи сфинксов с бараньими головами у входа в Карнак-

ский храм вызывает у Фахимы мысли о том, что «когда-то эти бараны были людьми, но Аллах разгневался на них и превратил в каменных баранов. Еще бы, как можно было жениться брату на сестре, а сыну на матери?» [7, с. 209].

Тот оттенок растроганности, который присутствует в изображении Я. Абдаллой действительно уходящих корнями в глубь веков «вечных» ритуалов, легко может быть объяснен тем, что писатель воссоздает мир, из которого он вышел, мир своего детства, к которому он не может не сохранить привязанность. И все же он смотрит на этот мир глазами стороннего наблюдателя и, поэтизируя некоторые его черты, в целом воспринимает его как анахронизм.

Художественный мир Яхья Абдаллы обладает, несомненно, чертами, общими для всего течения «новой волны» (отсутствие индивидуализированных характеров, преобладание чувственного восприятия жизни над рационалистическим, отсутствие временной динамики). Но черты эти следует объяснять прежде всего спецификой самой реальности, воссоздаваемой писателем, тем, что она изображает «доклассовое» прошлое человеческого общества. И все же дело здесь не только в характере изображаемого социума. Тот же «этнографизм», особое внимание к мифологизирующей, патриархальной, косной, обращенной в прошлое стороне сознания, появится в эти годы и в повестях молодого прозаика Мухаммеда Юсуфа аль-Куайида, хотя они посвящены жизни нижеегипетской деревни (ранее изображавшейся, в частности, в произведениях Абдаррахмана аш-Шаркави как арена острого классового противостояния). Это позволяет говорить о полемичности творчества молодых авторов по отношению к их литературным предшественникам, о неприятии созданного теми образа сознательного и общественно активного феллаха.

Мы рассмотрим в этой главе наряду с новеллистикой и единственный роман Яхья Абдаллы «Обруч и браслет». Казалось бы, произведение требует своего рассмотрения в главе, посвященной роману, но книга родилась из цикла рассказов, продолжая их во времени, и представляет собой завершение верхнеегипетской темы в том ее аспекте, в котором она реализовалась в предшествующем творчестве Я. Абдаллы. Движение во времени, которое получает в романе жизнь Верхнего Египта, раскрывает и эволюцию общества, сказывается на судьбах и сознании его членов. В романе появляется новый персонаж, несущий в себе приметы меняющихся общественных условий, который станет главным объектом внимания писателя в новеллистике последних лет. Более того, этот тип личности, генезис которого наблюдает Я. Абдалла в своем романе, займет очень важное, если не центральное место во многих произведениях египетской прозы конца 70-х — начала 80-х годов, подтверждая тем самым зоркость писателя, заметившего сам момент рождения этого «героя своего времени».

Речь идет о Мустафе, сыне Бахита аль-Бишара и Хазины, брате Фахимы, который в рассказе «Шестой месяц третьего года» еще подростком уезжает на заработки в Судан. За время его долгого, более чем десятилетнего, отсутствия (он уезжает до второй мировой войны, а возвращается накануне революции 1952 г.) умирает отец, трагически складывается судьба Фахимы, вышедшей замуж за человека, бессильного в половом отношении, но скрывающего это от односельчан. Хазина, убежденная в том, что порчу на мужа дочери напустила с помощью джинний какая-нибудь домогавшаяся его деревенская женщина, пытается помочь Фахиме и обращается к колдуну-звездочету. Когда мудреные снадобья и заговоры колдуна не помогают, Хазина ведет дочь в развалины храма. Там, во тьме каменной ниши, перед алтарем языческого бога, Фахимой овладевает мужчина, лица которого она не видит. У нее рождается дочь Набавийя. Уязвленный муж разводится с нею и женится на другой женщине, но вскоре в приступе отчаяния от своего позорного бессилия сжигает себя в своем доме вместе с женой. Вслед за ним умирает в лихорадке и Фахима.

Дальнейшее повествование — это история уже третьего поколения семьи, дочери Фахимы Набавийи, живущей со старой бабкой под опекой вернувшегося дяди, открывшего кофейню в Старом Карнаке. Долгие странствия по чужим краям научили Мустафу только одному — зарабатывать деньги. В лагерях английских оккупационных войск пристрастился Мустафа к вину, картам, воровству. Шейх деревни, читающий родным Мустафы приходящие от него письма, рассуждает:

— Прислал два фунта... Фунт... Потом полфунта... А потом ничего? Так и вступают сыновья в жизнь, приобретают опыт. Деньги, попадающие в руки молодых, развращают. А такого, как Мустафа, молодого и одинокого, особенно [7, с. 25].

Нечестным путем разбогател Мустафа. Он не стал ни образованней, ни духовно богаче. Развившийся в нем дух стяжательства прекрасно уживается с заложенными в детстве нравственными понятиями и нормами.

Набавийя, на которую дядя не обращает особого внимания и с которой не может сладить полуслепая бабка, не знает строгостей, сопровождающих традиционное воспитание девушки. Она — существо свободное и вольнолюбивое. Мир ее узок: дом, пальмовый сад, дом шейха, с сыном которого она дружит с детских лет, и река. Но ей этот мир представляется необъятным. Название романа «ат-Таук ва-ль-эсвера», дающее ключ к его пониманию, содержит два слова. Первое — «таук», которое мы переводим как «обруч», но которое имеет также значение «кольцо из перьев на шее голубки (горлицы)». Выражение «шабба ан ат-таук» означает «выйти из детского возраста», оно употребляется в тексте романа, когда говорится о том, что Набавийя перестала быть девочкой и вступила в пору девичества. Второе слово — «эсвера» («браслет») означает женское укра-

шение. Сочетание этих слов может быть понято как обозначение не только этапов короткой жизни Набавийи, но и ее стремления выйти из тесного, регламентируемого обычаями мира в прекрасный, праздничный мир любви и радости.

Когда Набавийя подрастает, дядя запрещает ей бывать в доме шейха и встречаться с его сыном. Набавийю тяготит этот запрет. Ей надоедает сидеть дома, чистить бобы, пряхсть шерсть, подметать пол и слушать разговоры бабки о том, что раньше все было лучше, чем теперь. Выросшая с солнцем в крови (тропическое солнце, то пламенное и жгучее, то «сочащееся кровью» на закате, то ласковое зимнее «со смеющимся ликом и желтыми распущенными волосами», занимает большое место в образной системе романа), она бунтует против запретов. Товарищ ее детских игр становится ее возлюбленным. А вскоре все замечают, что Набавийя беременна.

И вот тут обнаруживает себя каменная твердость патриархальных устоев сознания Мустафы: он закапывает девушку по шею в песок, требуя, чтобы она назвала имя отца ребенка. Но Набавийя упорно молчит, она предпочитает умереть сама, но не подвергнуть опасности жизнь возлюбленного. Двоюродный брат Набавийи, не раз безуспешно к ней сватавшийся, не выдерживает этого зрелища. Он топором отрубает девушке голову и бросает ее к ногам Мустафы.

Трагический конфликт романа при всей допотопной жестокости форм рожден уже временем, которое сдвинулось с места, меняя сознание людей. То, на что решилась Набавийя, никогда бы не позволила себе ее бабка Хазина, всю жизнь твердо знавшая свое место в доме, свой долг жены и служанки мужа. Ее дочь Фахима родила Набавийю от чужого мужчины, но сделала это ради спасения чести мужа, семьи. Набавийя первая из женщин семьи не просто следует зову плоти, но осознает любовь как свое счастье и свое право. Она уже обладает характером, она — личность, тогда как ее бабка и мать оставались безликими фигурами семейно-родовой иерархии, занимавшими самые нижние ее ступени.

Время меняет и Мустафу, пробуждая в нем вкус к деньгам и к жизни более легкой, чем жизнь феллаха. Но основа его психологии — традиционная семейно-родовая мораль — оказывается не подвластной ни времени, ни знакомству с другими странами (не намного, но все же опередившими в развитии его родные края).

Диалектика движения времени в романе отражает реальную противоречивость исторического процесса. Перемены, которые приносит с собой время, необязательно ведут к лучшему. Это не ностальгия по «добрым», старым, патриархальным временам, а констатация положения вещей: утратив свою статичность, мир верхнеегипетской деревни поворачивается от прошлого к настоящему, которое не сулит пока ничего обнадеживающего, ничего светлого, потому что на смену власти традиции, авторитета

старших приходит откровенная власть денег, при этом по-прежнему сохраняют силу древние моральные каноны.

Несмотря на малый объем, небольшое число персонажей и ограниченность пространства романа, он принадлежит, несомненно, к жанру семейной эпопеи и генетически родствен «Трилогии» Нагиба Махфуза. Конфликт в нем, как и в «Трилогии», — конфликт поколений, но проявляющийся в самых жестоких, первобытных формах, соответствующих уровню «цивилизованности» мира, в котором он происходит. Жанровое родство при всех различиях стиля (обстоятельно-описательный у Махфуза, превративший его роман в трехтомное повествование, и поэтически-лаконичный у Яхья Абдаллы, создавшего роман путем циклизации рассказов) дополняется сходным видением будущего, тревожного, чреватого конфликтами и потрясениями.

Говоря о романистике второй половины 70-х годов, мы еще обратим внимание на обнаруживающуюся в ней связь с традициями прозы 50-х годов.

Гамаль аль-Гитани

Гамаль аль-Гитани (род. в 1945 г.), начав публиковаться в 1963 г., когда ему не было еще восемнадцати лет, по выражению критика Фарука Абд аль-Кадера, «родился как писатель после июня 1967 г. и под прямым его воздействием: „поражение“ — первое слово на первой странице его первого сборника, с него все начинается, и к нему же возвращается» [217, с. 188].

Поражение наложило свой отпечаток на всю египетскую литературу конца 60-х годов, так или иначе отразилось на творчестве всех молодых новеллистов, даже таких, сугубо сосредоточенных на своем внутреннем мире, как Ибрагим Аслан, или занятых решением абстрактных метафизических вопросов, как Дия аш-Шаркави. Сказалось необязательно на тематике, чаще — на общем настроении, на национальном самосознании, на подходе к проблемам прошлого и настоящего арабов. Изменилось историческое самоощущение, вновь возникли, как и в период разочарования в просветительских идеалах, сознание собственной глубокой отсталости, комплекс национальной неполноценности.

Общее состояние растерянности и бессилия перед лицом вопиюще несправедливого торжества зла передал Нагиб Махфуз в самом известном своем рассказе «Под навесом» (1968), который был воспринят всей критикой и читающей публикой как концентрированный символический образ ужасного времени. Но рассказ содержал в себе и призыв к преодолению растерянности, он осуждал пассивность как поведение, обрекающее на гибель не только людей, оказавшихся в водовороте событий, но и тех, кто хотел бы остаться сторонним наблюдателем творимого зла.

Оправившись от первого шока, вызванного жестоким и для

всех неожиданным поражением, египетская литература начала серьезно размышлять над его причинами, лежащими в настоящем и в прошлом. Чтобы дать ответ на тревожные вопросы, поставленные сегодняшним днем, она обратилась к истории, к наследию арабской культуры средних веков.

Возникновению у Гамалы аль-Гитани интереса к средневековой истории способствовали обстоятельства жизни писателя, его духовного формирования. Родившись в деревне аль-Гухейна верхнеегипетской провинции Сохаг, он провел детские и юношеские годы в одном из старинных народных кварталов Каира — Гамалийя. Именно здесь находятся улочки, давшие название частям трилогии Нагиба Махфуза: Бейн аль-Касрейн, Касраш-Шаук, Суккария. Специфический средневековый колорит Гамалийи и нравы ее жителей послужили Нагибу Махфузу материалом и при создании романа «Дети нашей улицы». Трилогию «Гамалийя» написал и сверстник Гамалы аль-Гитани — Исмаил Вали ад-Дин⁹.

Здесь, в Гамалийе, и рядом, в Хусейнии, где находится мечеть святого Хусейна, «господина мучеников» (культ Хусейна наравне с культом его сестры, святой Зейнаб — Умм Хашим, широко распространен в Египте), происходит и действие многих рассказов Гитани. Жизнь обитателей кривых и узких улочек, разбегающихся от мечети Хусейна в разные стороны: к тысячетлетнему аль-Азхару — мечети и мусульманскому университету, к Гурийе — бывшему караван-сарая, построенному при мамлюкском султани аль-Гури, к знаменитому рынку ремесленных изделий Хан аль-Халили, вверх, на Мукаттам, к цитадели султана Салах ад-Дина, в которой находится мечеть Мухаммеда Али, — сохранила многие приметы средневекового уклада.

О круге своего чтения в юношеские годы Гитани вспоминает: «Моя связь с письменной историей завязалась рано. Выходя из начальной школы Хусейна, я всегда направлялся в книжную лавку шейха ат-Тухами, до сих пор существующую неподалеку от мечети аль-Азхар. За несколько пиастров я получал право читать. Среди прочитанных книг было много исторических: аль-Джабарти, Ибн Ийас, Ибн Васил, Ибн Тагри Барди, сочинения по истории фараонского Египта, народные романы, „Тысяча и одна ночь“, романы из истории ислама (Джирджи Зейдан), из истории французской революции. Я бродил по истории, перешагивая из века в век, вызывая в воображении картины отдаленных эпох, пытаясь вдохнуть жизнь в сухие строчки, вместившие в себя Время.

Более всего привлекала меня мамлюкская эпоха, тогда как история фараонского Египта оставляла равнодушным — возможно, из-за своей отдаленности, разницы в языке, отсутствия подробностей. История Египта начиная с арабского завоевания записана чуть ли не по дням Ибн Абд аль-Хакамом, аль-Кудай, Ибн Зулаком, Ибн Хаджаром, аль-Макризи, Ибн Тагри Барди, Ибн Ийасом и аль-Джабарти. Мамлюкский период казался мне

наиболее похожим на наше время... Старые здания, дошедшие до нас из той эпохи, мечети, молельни, жилые дома по-прежнему служили своему назначению. По описанию Ибн Тагри Барди я представлял себе тот день, когда было завершено строительство мечети султана Баркука. Перед глазами вставали неизвестные строители, которые возвели грандиозное сооружение и ушли в небытие, миллионы молящихся, касавшихся лбами пола мечети на протяжении веков» [247, с. 58—59].

Кроме исторических сочинений Гитани прочел в лавке шейха ат-Тухами множество книг, по которым учились студенты аль-Азхара: тафсиры (комментарии к Корану), хадисы, географические сочинения, а также книги о чудесах (*аджаиб*), о магии (*сихр*), толкования снов, трактаты о загробном мире (*ухравийят*) и т. п.

Как отмечают авторы критических статей о творчестве Гамаль аль-Гитани, писатель хорошо знаком и с устными, в том числе религиозными, преданиями (*масур*), бытующими в среде каирского простонародья [217, с. 200].

Из европейской литературы Гитани, по его словам, скоро выделил для себя Л. Толстого, Мопассана, Чехова, Горького и Хемингуэя. «Чтение национального наследия и мировой классики,— пишет он,— уберегло меня от знакомства со средними египетскими писателями. До какого-то времени единственным читаемым мною египтянином оставался Нагиб Махфуз. Он мне очень нравился, особенно его „Трилогия“, где описывается мой квартал Гамалийя. Ни Юсуфа ас-Сибани, ни Сарвата Абазу, ни Абд аль-Хамида Году ас-Саххара я не прочел до сих пор» [312, с. 212].

Западных авторов (в переводах на арабский язык) Гамаль аль-Гитани знает, конечно, значительно лучше, чем египетских, а перевод «Улисса» Джойса (переводчик Махмуд Таха потратил на него восемнадцать лет) считает крупнейшим явлением арабской культуры.

После начальной школы Гамаль аль-Гитани окончил профессиональное ковроткацкое училище и в 1967—1969 гг. был секретарем кооператива ремесленников Хан аль-Халили. Еще до этого он прошел через тюремное заключение, которому подвергся за «коммунистическую деятельность» — обвинение достаточно стандартное в те годы. В 1968 г. он издает на свои средства сборник рассказов «Записки юноши, жившего тысячу лет назад». В 1969 г. устраивается на постоянную работу в газету «Аль-Ахбар» и в течение нескольких лет (на которые приходится так называемая «харб аль-истинзаф» — «война на истощение» — вооруженное противостояние египетской и израильской армий по обе стороны Суэцкого канала) исполняет обязанности военного корреспондента.

Таким образом, литературные вкусы и стиль творчества Гитани складывались на основе разнохарактерных и трудносовместимых влияний. Вероятно, поэтому единственно возможным

для него способом объединить материал, почерпнутый им из истории, непосредственные жизненные впечатления и интроспекцию, доминировавшую в новеллистике писателей «новой волны», стали приемы коллажа.

В рассказе, давшем название сборнику «Записки юноши, жившего тысячу лет назад», повествователь смотрит на события сегодняшнего дня, конкретно июня 1967 г., из будущего, глазами человека, который тысячу лет спустя найдет записки нашего современника и увидит то, что происходило «до победы социализма на всей земле». Герой, автор найденных отдаленными потомками записок, — юноша, живущий в маленьком верхне-египетском городке. Глубоко уязвленный военным поражением своей страны, он исполнен чувства горечи и одиночества, он не понимает друзей, которые «за выпивкой болтают о необходимости идти в народ и пережевывают сведения о далекой культурной революции» (намек на разногласия среди египетских коммунистов, часть которых тяготела к маоизму). Он загорается энтузиазмом, узнав, что один его друг отправляется на Суэцкий фронт, и решает последовать его примеру.

«Записки» представляют собой коллаж обрывочных дневниковых и других записей героя. Тут и патриотическая песня первого египетского национального композитора Сайида Дервиша, и лирическая песня знаменитой Умм Кульсум, и кусок древнеегипетского текста «Жалоба Изиды богу Ра», и отрывок из исторической хроники Ибн Ийаса (начало XVI в.), и сура Корана, и сообщения газет от первых чисел июня 1967 г. Объединяет эти фрагменты лишь их общее назначение — служить отражением сознания и душевного состояния героя, его пылкого патриотизма, его веры в способность народа выдержать любые испытания (подтверждение этой веры он ищет в истории страны), его стремления вырваться за пределы застойных будней маленького городка, приобщиться к настоящему и главному делу — защите родины.

«Записки» — простейшая форма коллажа, когда монтируются отрывки, внутренне не связанные или очень слабо соединимые один с другим. Но, несмотря на ученический почерк, на клочковатость формы, в рассказе чувствовались темперамент и смелость фантазии, что и было оценено критикой как несомненный признак талантливости автора [217, с. 189]. Эту исходную фрагментарную, мозаичную форму Гитани будет развивать и модифицировать в своей последующей новеллистике. Сохранится она и в его первом романе «аз-Зейни Баракят» (1971).

При отсутствии или невыраженности внешнего сюжета композиционным стержнем, объединяющим разрозненные фрагменты, служит субъективное мировосприятие центрального персонажа, который часто если не автобиографичен в прямом смысле слова, то, во всяком случае, очень близок автору духовно, хотя и помещается им в разные исторические эпохи. В «Воине с неверными» это юноша-воин, живущий в XV в., защищающий

свой город от врагов и остро переживающий равнодушие самих городских жителей к судьбам его защитников (тема, актуальная для периода «войны на истощение»).

В «Монголах» тот же юноша перенесен уже в XIII в., в эпоху монгольских завоеваний Средней Азии. Действие происходит в городе Отрар¹⁰, во владениях хорезмшахов. Город подвергается длительной осаде и в конце концов становится добычей войска Чингисхана. Небольшой рассказ состоит из тридцати четырех разделенных отточиями эпизодов. Здесь картины осажденного города и того же города в былое, мирное время, тексты шахских, а затем ханских указов, сцены штурма и разграбления Отрара. Все они сменяются без видимой последовательности в сознании юноши Исмаила в виде то воспоминаний, то непосредственных впечатлений и ощущений. В воссоздании картины участвуют и память героя, и его слух, и даже осязание. Захваченного в плен Исмаила ведут с завязанными глазами по каменным переходам крепости, бросают в темницу, допрашивают. Он слышит голоса тюремщиков-монголов, требующих от него указать место, где спрятано оружие, слышит голоса друзей, уговаривающих его открыть тайну и тем избавить себя и их от мучений, ощущает босыми ногами холод камня, чувствует острую боль в выламываемых суставах. Но при этом Исмаил остается внутренне сосредоточенным на своих воспоминаниях. В его памяти всплывают незначительные факты повседневной жизни — беседы с друзьями о далеких странах, где так хотелось побывать, стакан молока, что каждый вечер наливала ему мать, рассказы шейха Ала ад-Дина — его учителя и духовного наставника. Внутренняя сосредоточенность — свидетельство силы духа героя, преодолевающего боль и страх пыток. Обыденность воспоминаний в исключительной по своему драматизму ситуации подчеркивает твердость и незаурядность его характера. Возникающие в памяти образы матери, дряхлых стариков на городской площади, старухи, сын которой остался за городскими стенами, в руках врагов, выдают душу мягкую и любящую. В любви к людям коренятся истоки патриотического чувства Исмаила, сознания долга, дающего ему силы вынести пытки.

Средневековый колорит рассказа создается обрамляющими текст и вкрапленными в него «указами», кораническими формулами, представлениями героя об окружающем мире. Начинается рассказ «шахским указом», вводящим в атмосферу осажденного города и служащим одновременно экспозицией дальнейшего развития событий:

О жители города Отрар,
Монгольское войско спустилось с гор,
Окружило город кольцом.
Будьте бдительны!
Никто не входит и не выходит.
Помогайте воинам шаха и защитникам города!
С помощью Аллаха враг будет отражен.
Будьте бдительны!
Лишь Аллах дарует победу.

Следующий фрагмент уже переключает читателя на внутренний мир героя:

Он вышел из узкого углубления в стене. Низенькие люди смотрели на него. За ними длинный коридор, в конце его — три ступеньки. Один из низеньких протягивает руку с намоченным куском ткани, завязывает ему глаза. Где стоят остальные? Грубая рука толкает его. По какому месту в крепости ступают сейчас его ноги? Блеснул синий свет, маленькая звезда скатилась в черном студенистом пространстве. Удар хлыстом по шее заставляет его ускорить шаг. Под кожей словно растекается толченное стекло. Он чуть не падает, споткнувшись о препятствие. Босая нога ударилась о камень.

Поднимайся... Поднимайся... Один, второй, третий... Бегом, бегом!

Шейх сидит лицом к ученикам. У каждого из них на коленях деревянная дощечка. Он всегда сидел в заднем ряду. Смотрел сквозь решетку окна, выходящего на дорогу. Вдали, из-за домов, поднимался стройный каменный холм башни. Раздавался громкий голос шейха. Никому не ведомо, что ждет его завтра. Никто не знает, на какой земле умрет! [25, с. 61].

Второй фрагмент, таким образом, внутренне распадается на непосредственные ощущения Исмала, которого ведут по переходам крепости, и его воспоминания. Разделительным знаком служит окрик конвойного.

Стилизованные под средневековый текст «указы» чередуются с несобственно-прямой речью, с внутренним монологом, исторические реалии соседствуют с личными авторскими воспоминаниями о тюремном заключении. В конечном счете историческое оказывается менее существенным, нежели внутренний мир героя.

Хотя Исмал как человек XIII в. верит в то, что земля держится на рогах огромного быка, и воспринимает религиозные предания как живую недавнюю историю, нравственный и эмоциональный аспекты его личности не зависят от исторической эпохи. И Исмал, и живущий в наши дни герой «Записок», и Саид ибн Васил, герой «Войны с неверными», — один и тот же юноша, еще неопытный в жизни, многого не знающий, находящийся на первичной, чувственно-эмпирической стадии познания мира, но обладающий определенной суммой прочно усвоенных этических правил, твердостью в вере, любящий родную землю и горячо сочувствующий всем сирым, несчастным и обиженным.

Образ юноши, стоящего на пороге жизни, часто сопрягается с другим образом — уже прошедшего долгий путь и умудренного опытом и знанием учителя, давая в сочетании некий нравственный идеал, приложимый ко всем временам. Черты учителя, как и черты ученика, несколько меняются от рассказа к рассказу в зависимости от того, выступает ли он в облике мудрого шейха Ала ад-Дина, историка Ибн Ййаса («Отрывок о возвращении Ибн Ййаса в наши дни»), праведного шейха Ибн Салама («Снятие покрыва тайны с известий об Ибн Саламе») или, наконец, самого «скрытого махди» («Глашатай времени»). Это мудрец и страстотерпец, который в годину невзгод поддерживает упавший духом народ, вдохновляет его на борьбу с захватчиками, а то и с собственными правителями, идущими на

сговор с врагом. Он оплакивает страдания народа, призывает его к стойкости, укрепляет в нем веру в конечное торжество справедливости. Он наделен чертами борца и великомученика.

Ибн Салам сложил голову на плахе за то, что возглавил выступление народа против бывшего мухтасиба¹¹ султана аль-Гури, ставшего прислужником османов. Сцену казни Ибн Салама Гитани дословно заимствует из описания казни османами последнего мамлюкского султана Туман-бея, которое приводит Ибн Ийас аль-Ханафи аль-Мысри в своей хронике «Редкостные цветы в событиях веков». Но Ибн Салам обладает способностью возрождаться из века в век — так говорят в народе. Никто не знает, кто он и откуда родом. Известно лишь, что родился он в год эпидемии. Но как часто эпидемии опустошали Египет! Близкая к фольклорной, трактовка личности Ибн Салама, с одной стороны, придает ему эпические масштабы, а с другой — роднит с образом «глашатая времени», «скрытого имама», ожидаемого махди, мессии, который явится в мир, когда «дела его достигнут крайнего предела», и установит на земле царство справедливости.

Религиозное предание об ожидаемом махди предпослано в качестве эпиграфа рассказу «Глашатай времени», чрезвычайно сложному по своей структуре, целиком написанному в форме «потока сознания». Тема учителя и ученика реализуется в нем как аспект широкой проблемы веры и безверия. При этом вера в религиозном смысле, вера в приход махди, отождествляется с верой в конечную победу общественных идеалов добра и справедливости. «Скрытый имам» странствует по земле, являясь людям в разных местах, он вездесущ и всеведущ. «Одни его узнают, другие нет, а есть и такие, кто притворяется, что не узнал имама» [25, с. 76]. Он вынужден скрываться, так как его преследуют враги, но преданные ученики (мюриды) сопровождают его в странствиях, веря в то, что настанет наконец день, когда сбудутся надежды на счастье и справедливость. В понятие «справедливость» автором вложен самый широкий смысл: оно связано и с освобождением родной земли от внешнего врага (об этом говорят сцены явления имама в годы войны), и с избавлением бедняков от бедности и притеснений, а также с осуществлением личных надежд героя на счастье в любви, на поступление в университет и т. д. «Глашатай времени» — аллегорический образ некоей всеобщей гармонии, идеального царства добра, которое иногда представляется совсем уже близким, но снова и снова оказывается несбыточным. Народ по-прежнему страдает от войн и гнета власть имущих, рушатся надежды героя на счастливую любовь, он лишается близких, остается в одиночестве, голос имама замолкает в его душе.

Герой рассказа Сами, юноша, а затем зрелый человек, наш современник. Имам, встреченный Сами на заре его юности, когда он был счастлив и верил в будущее, долгие годы служил для

молодого человека идеалом. Сами сопровождал имама в его скитаниях, старался уберечь его от недругов. Но вот имам исчез, и Сами не знает, где он и не грозит ли ему беда.

Метафорическое решение (в образах совместных странствований) темы духовных исканий человека весьма затрудняет понимание рассказа, в котором переплетаются разные уровни изображения: воспоминания о прошлом наслаиваются на сиюминутные, часто мимолетные впечатления, значение которых определяется их ассоциативной связью с общим мироощущением героя. Исчезновение имама может быть понято и как утрата человеком веры религиозной, и как крушение общественного идеала, и как драма несбывшихся надежд на личное счастье.

Кроме образов учителя, ученика, старой матери, недостижимой возлюбленной (часто выдаваемой замуж за другого) в рассказах Гитани постоянно присутствует образ сумасшедшего, одержимого одной идеей — спасти мечеть святого Хусейна от врагов, замысливших разрушить святыню. В «Отрывке о возвращении Ибн Ййаса» это старик в зеленом колпаке, в «Плаче опечаленного созерцанием Хусейна» [22] — аскет, посвятивший себя служению святому, в «Глашатае времени» — человек в красной как кровь чалме, одетый в военный мундир, увешанный орденами и крышками от пивных бутылок, с деревянным мечом в руке. Мечеть святого Хусейна символизирует у Гитани Египет, окруженный опасностями. Безумец, охраняющий святыню, воспринимается как символ патриотического чувства, приравненного к вере¹².

Итак, три нерасторжимо связанные темы — патриотическая, религиозная и социальной справедливости — формируют сложный и противоречивый образный мир произведений Гамала аль-Гитани, противоречивый, как само сознание его автобиографического героя, еще не выработавшего своей иерархии ценностей, противоречивый, как его представления об истории, равно питающиеся сообщениями средневековых арабских исторических хроник и религиозными преданиями о пророках, святых и праведниках Аллаха, бытующими в устной народной традиции, противоречивый наконец, как и его поэтика, сочетающая «украшенный стиль», садж' — рифмованную прозу с «потокосознанием», объективную речь летописца с интроспекцией, фиксирующей поток впечатлений, ощущений, меняющихся настроений индивидуума.

Из примерно двадцати рассказов, написанных Гитани до 1972 г., одиннадцать составляют «исторический» цикл, опираются сюжетно и стилистически преимущественно на хронику Ибн Ййаса (и некоторые другие исторические сочинения) и на устные предания. Но «историзм» Гитани особого рода. В истории он ищет не столько факты, которые позволили бы ему художественно воссоздать верную картину прошлого, сколько аналогии с сегодняшним днем. Ему важно отыскать корни сегодня-

ших проблем и истоки сознания египтянина второй половины XX в. Прошлое для писателя переходит в настоящее, продолжается в нем. В Египте 1517 г., времени захвата его турками-османами, отражается Египет 1967 г., периода шестидневной войны с Израилем. Оба Египта связаны между собой протянувшимися через столетия нитями, и юноша, живший много веков назад, ищет ответа на те же вопросы, которые ставят в тупик молодого египетского интеллигента наших дней.

«Исторические одежды» рассказов — не просто камуфляж для современных злободневных тем (эти же темы Гитани разрабатывает и в своих фронтовых репортажах, и в военных рассказах, не прибегая к историческим параллелям), они необходимы для воплощения исторической концепции писателя. «Что такое история? Можно ли считать эпоху мамлюков историей, а недавно прошедшие годы — нет? Для меня не существует истории далекой и истории близкой. Я чувствую лишь течение Времени, постоянное и вечное. Каждый истекший момент становится историей, его невозможно вернуть. Единство человеческого опыта — основа всего» [312, с. 33].

Аналогичные мысли об истории как о течении Времени и о единстве человеческого опыта Гитани развивает во многих статьях и интервью. «История — это события, события — это перемены, а перемены происходят только во времени. История — это Время. Время же неотделимо от человека. Каждый человек — история, имеющая начало и конец, рождение и смерть, а между ними непрерывная цепь событий, в которой смешиваются прошлое, настоящее и будущее. Все движение человечества составляет историю, общий поток, в который вливаются судьбы отдельных людей. Это единый опыт. Грядущее мгновение есть и настоящее и прошедшее, и оно же было будущим...

Фиксация истории, ее запись — сама по себе проблема. Существует множество исторических школ и разнообразие направлений. Письменная история сбивает человека с толку. Совершая свои путешествия в прошлое, я постоянно постигал одну истину, а именно ту, что истина в истории относительна, особенно в том, что касается людей. Я даже близок к тому, чтобы считать, что в письменной истории истина отсутствует. Но искусство открывает нам другую сторону — оно схватывает и выражает суть действительности. Таково мое понимание реализма в искусстве — не копирование и не фотографирование, а выражение сути действительности, сути исторического момента. Искусство в моих глазах и есть подлинная история человека, история не „направленная“, не втиснутая насильственно в рамки произвольных суждений, — допускающая множества различных толкований. Искусство — часть истории, часть движения единого человеческого опыта, но в то же время искусство — выражение этого опыта, выражение человека» [247, с. 61].

Таким образом, отказывая «письменной истории» в способности выражать истину, суть исторического момента, Гитани

признает такую способность за искусством. Выражая «единый человеческий опыт», искусство и есть «подлинная история человека». Такой подход, размывая грань между историей как наукой об объективных закономерностях развития человеческого общества и искусством как отображением человека, делает личность главной действующей силой истории.

В своих высказываниях об истории как «непрерывной цепи событий», как о «переменах, происходящих во времени», Гитани нигде не затрагивает вопрос о причинно-следственных связях между событиями, составляющими последовательный временной ряд, единый поток. В его новеллистике событийная сторона жизни всегда пропущена через фильтр воспринимающего сознания, через эмоциональную субъективную реакцию индивидуума. Эпизоды монтируются по законам ассоциативной деятельности сознания.

Вместе с тем Гитани свойственно и тяготение к эпике, к изображению жизни народной, массовой. И тут он опирается на исторические тексты, на зафиксированные в них объективные факты истории. Бедствия войны, осады, разграбление городов, эпидемии, неурожай, голод, казни, поборы султанских наместников, беззакония мамлюков — таков удел народа. Народ равно страдает и от меча завоевателей («Погуляли мечи по шеям невинных, в один день извели османы тысячу тысяч из жителей Египта». — «Снятие покрыва тайны...»), и от произвола собственных эмиров («Клянусь Аллахом, если бы увидел это кто-либо из людей моего времени, то высохла б его кожа и умер бы он от страха и кончились бы его дни». — «Отрывок о возвращении Ибн Ййаса...»).

Принимая за меру истины индивидуальный человеческий опыт, вливающийся в общий поток «единого опыта», Гитани понимает и ограниченность субъективного восприятия. Поэтому он выводит в рассказах различные типы сознания, делает, например, центральным персонажем, глазами которого воспринимается окружающее, личность отрицательную. Шейх аль-Кясих («Странная история Али ибн аль-Кясиха» [22]), карлик с парализованными ногами, которого носит на плечах молодой немой раб, — образ, восходящий к «Тысяче и одной ночи», к сказке о Синдбаде. Попав в одном из путешествий на некий остров, мореход становится жертвой старичка, попросившего перенести его через ручей и не пожелавшего потом слезть с шеи своего благодетеля. Шейх аль-Кясих пользуется среди каирского простонародья репутацией святого. На самом же деле он интриган и наушник. Будучи принят в домах знати, Али аль-Кясих травит эмиров друг на друга и наживает на их междоусобицах. А расплачивается за все простой народ. Когда в городе вспыхивают волнения, вызванные распрей двух эмиров, возбужденная толпа бежит к дому Ибн аль-Кясиха. Шейх, уверенный в том, что козни его раскрыты, в ужасе ждет расплаты. Но, к своему великому изумлению, убеждается, что люди при-

шли к нему искать заступничества. Немой раб, свидетель коварной двуличности старика, плачет горькими и бессильными слезами.

Форма внутреннего монолога центрального персонажа, в которой написан рассказ, использована автором как средство его саморазоблачения. Аналогичным образом «саморазоблачается» центральный персонаж рассказа «Свидетельства жителей квартала аль-Вара о случившемся в тюрьме аль-Мукашшара» [25]. Начальник тюрьмы «Живодерни», тупой служака, преданный царствующему султану, ревностно выполняет свои обязанности, нимало не задумываясь о моральной стороне своей службы¹³. В страшной подземной тюрьме сменяют друг друга члены взбунтовавшегося бедуинского племени, проштрафившиеся городские торговцы, впавшие в немилость эмиры, ни в чем не повинные феллахи, которых казнят «для ровного счета» взамен сбежавших бедуинов. Внутренний монолог тюремщика наводит на мысль о том, что ему не только неведома простая человечность, но и все равно, кому служить: он столь же ревностно пытал бы и ныне царствующего султана, окажись тот свергнутым и брошенным в подземелье.

Содержащийся в рассказе политический намек (сохранение республиканским режимом репрессивного аппарата времен монархии и жестокие преследования левых сил), обнаруживая условность его «исторической» формы, одновременно подчеркивает идею связи времен, присутствия «средневековья» в сегодняшнем дне.

В двух рассказах «исторического» цикла — «Слеза оплакивающего Тайбугу, заступника обиженных» и «Диковинная история султанского брадобрея» [25] — Гамаль аль-Гитани отказывается от принципа единства воспринимающего сознания как основы композиции, с тем чтобы показать личность персонажа в перекрещении различных точек зрения, противоречивых оценок, что придает повествованию большую объективность и сюжетность.

История эмира Тайбуги излагается от имени двух хронистов. Современник Тайбуги повествует о нем с большим сочувствием. В его изображении, эмир, назначенный султаном за храбрость и преданность мухтасибом, стал управлять страной «по справедливости», отчего и пал жертвой заговора эмиров — своих врагов. А народ после смерти отравленного Тайбуги начал поклоняться ему как святому. Другой хронист, живший несколькими столетиями позже, опровергает версию своего предшественника, изображает личность Тайбуги черными красками и отрицает факт его отравления. Противоречивость двух версий подтверждает, казалось бы, мнение самого Гамали аль-Гитани об отсутствии истины в «письменной истории». Но введенный в рассказ образ «компилятора», сличающего два «исторических текста», несмотря на подчеркнутую нейтральность его тона, не оставляет сомнений в правдивости рассказа первого хрониста.

Версия его позднейшего оппонента разоблачается как фальсификация истории в интересах правящего эмирского сословия. Художник — автор, выступающий под именем «компилятора», — реализует тем самым функцию искусства, воссоздающего истину истории.

Биография султанского брдобрея Абд ар-Разика, рассказываемая им самим и людьми из его окружения, — это история перерождения личности, поднимающейся по ступенькам власти. По мере того как Абд ар-Разик, подмастерье в лавке бедного цирюльника, возвышается, становясь брдобреем султана, затем наместником квартала, где он жил в детстве, и, наконец, муктасибом Каира, полностью меняется его характер: из робкого юноши он превращается в хитрого царедворца, корыстолюбца и интригана, лицемерными речами обманывающего своих бывших соседей по кварталу, выдавая себя за их благодетеля.

Различные судьбы двух персонажей обусловлены разницей их психологии, их нравственного кредо. Высокая нравственность — первое, что отличает положительных героев Гитани. Нравственный идеал заключается в отсутствии эгоизма, в бескорыстном служении народу, в патриотизме, уважении к родителям, старшим. За этими чертами встает мусульманский идеал личности, осовремененный тем, что дух религиозной общности заменен патриотическим чувством. Идеал Гитани обладает чертами преэминентности по отношению к идеалу Нагиба Махфуза. Во-первых, идентичной нравственной доминантой: герои Гитани делятся на возвышенных, обладающих нравственной чистотой, высокими устремлениями, и низменных, корыстолюбивых и бездуховных; во-вторых, целью служения народу, которая очень тесно связана с идеей служения стране — Египту. Но Гамалю аль-Гитани несвойственно отношение к человеческому разуму как к главному достоянию, которым наделил свое детище Творец. В личности для него ценен не разум, а чувство. Его положительный герой романтизирован: он эмоционален, пылок, безрассуден, готов жертвовать собой во имя родины, ради блага сирых и несчастных.

О близости Гитани к Махфузу говорит и параболичность его новеллистических (а затем и романых) структур — уход в прошлое для более углубленного понимания, высвечивания настоящего.

Личности, ее нравственным качествам отводится большая, если не главная роль в исторической концепции Гитани. Страдающий, обманываемый и угнетаемый народ у него пассивен и самостоятельной роли не играет. Но если у Махфуза историю творили боговдохновенные герои («Дети нашей улицы»), то у Гитани активными действующими лицами в истории выступают и положительные и отрицательные персонажи, индивидуальный опыт и тех и других вливается в «единый исторический опыт» человечества. Представление о повторяемости исторических циклов, связанное у Махфуза с развитием идеи общественной

справедливости, замещается у Гитани представлением о повторяемости внутреннего опыта личности, в чем, возможно, сказалось влияние концепции джойсовского «Улисса».

У Гитани отсутствует идея сотворенности мира и человека, столь характерная для мировидения Махфуза. История (и современная действительность), воспринимаемая им через призму сознания и чувственного опыта индивидуума, дробится у него на фрагменты, которые связует Время, его безостановочное и непрерывное движение. Форма средневековой исторической хроники, анналов, подневных записей, фиксирующих последовательность событий, но не выявляющих их причинно-следственных связей (ход истории предопределен в глазах хрониста высшей волей), позволяет новеллисту объединить отдельные фрагменты в единое целое, в котором, однако, фактор высшей воли заменен волей, доброй или злой, индивидуума.

Мы не будем специально останавливаться на современных и военных рассказах Гамалья аль-Гитани. В их проблематике и образности много общего с рассказами «исторического» цикла. Противопоставление фронта тылу, героизма людей, находящихся на линии огня, беззаботному равнодушию тех, кому не грозит непосредственная опасность, бывшее темой рассказа «Война с неверными», еще более резко звучит в рассказах «Отпуск-72», «Ракета „земля — земля“», «Жалобы красноречивого солдата» и др., вошедших в сборник «Ракета „земля — земля“» [23]. Герой большинства рассказов — молодой человек, тот же юноша из «Записок юноши», но перенесенный во фронтовую обстановку, ставший военным корреспондентом, офицером, учителем школы в прифронтовом городке.

Писатель восхищается мужеством солдат и стойкостью крестьян — жителей прифронтовой полосы, их патриотизмом, имеющим одну общую основу — органически присущее им сознание необходимости беречь землю, самое дорогое достояние. Солдат, вчерашний феллах, защищает землю с оружием в руках. Крестьяне не покидают своих деревень, несмотря на ежедневные бомбежки, так как «землю нужно обрабатывать... почвы у нас солончаковые, если их хоть на месяц оставить без присмотра, все зарастет тростником» [119, с. 248].

В предисловии к книге очерков «Египтяне и война» Гамаль аль-Гитани писал: «Раньше я полагал, что исторический жанр придает событию большую масштабность, но, когда побывал в качестве военного корреспондента на фронте и своими глазами увидел героизм египетского солдата, понял, что описанное в исторических книгах есть лишь слабое и поверхностное отражение куда более глубокой действительности, проникнуть в которую может только тот, кто ее пережил» [24, с. 24].

Тем более драматичным представляется писателю разница между фронтом и тылом, отсутствие всякого единства между массой солдат-феллахов и бюрократической буржуазией, окопавшейся в канцеляриях. Внутренняя раздробленность нации,

эгоизм, демагогия и безразлично-равнодушное отношение высших чиновников к нуждам солдат и крестьян оборачиваются слабостью перед лицом внешнего врага. Таково основное содержание размышлений героев военных рассказов.

Структура рассказов осталась в основном прежней, хотя и несколько упростилась. Стержнем композиции служит внутренний монолог, в котором чередуются непосредственные впечатления от происходящего вокруг, воспоминания и размышления. Позже на основе своих военных рассказов и очерков Гитани создаст роман «ар-Рифаи», посвященный реальному герою войны, погибшему на фронте.

* * *

Итак, начавшаяся на рубеже 50-х и 60-х годов идеологическая и эстетическая переориентация египетской прозы, вызванная изменением общественных взглядов и духовных устремлений египетской интеллигенции, привела в новеллистике к возникновению новых форм.

Господствовавший эстетический принцип простоты, естественности, адекватности образа натуре был вытеснен принципом свободы творческого воображения, пересоздающего мир по прихотливым ассоциативным законам сознания. Смелость автора в экспериментировании с формой стала одним из главных критериев оценки художественного произведения. Само понятие «новая волна» в новеллистике связывалось критикой с творчеством молодых писателей, «смело экспериментирующих в искусстве короткого рассказа» [280, с. 110]. Внимание новеллистов сосредоточилось преимущественно на сфере внутренней, эмоциональной жизни личности, часто вырванной из социальной среды, не детерминированной условиями общественного существования. «Уход в себя», отчуждение от общественной реальности, явившиеся следствием распада прежних социальных структур и утраты веры в общественные идеалы, которыми вдохновлялось в начале своего творческого пути предшествующее поколение египетских прозаиков, осознавались многими молодыми авторами как преодоление узости прежнего взгляда на действительность и на человека. Питательной средой для формирования новых, «универсальных» представлений о «современном человеке» послужила литература европейского модернизма, теория З. Фрейда о подсознательной психической деятельности, философия экзистенциализма, эстетические положения Роже Гароди и ряда других европейских литературоведов и критиков. В 60-х годах на арабский язык были переведены многие прозаические и драматургические произведения Ж. П. Сартра, А. Камю, Дж. Джойса, С. Беккета, работы Р. Гароди, З. Фрейда и др.

Из философии и эстетики «субъективного опыта» египетские новеллисты черпали как глобальные, мировоззренческие объяснения духовного кризиса, переживаемого египетской ин-

теллигенцией, так и литературные образы. Эволюция творчества Мухаммеда Хафеза Рагаба, Ибрагима Аслана, Дия аш-Шаркави, а также Мухаммеда Ибрагима Мабрука, Наима Атыйи и ряда других новеллистов позволяет увидеть, как желание осмыслить свой индивидуальный жизненный опыт и явления, рожденные местными, египетскими, историко-культурными и общественными условиями, в понятийных и эстетических категориях различных модернистских течений приводит ко все большому отрыву от национальной почвы, к погружению в мир метафизических проблем и «чистых сущностей», в конечном счете к смыслоутрате.

Гали Шукри, много сделавший для популяризации на Арабском Востоке философских и эстетических взглядов Сартра и Гароди, отстаивает точку зрения, что «в европейской и американской литературе молодые египетские новеллисты увидели отражение собственной духовной трагедии... явившейся следствием ряда сменявших друг друга историко-культурных поражений. Поэтому их произведения не „импортированы“, как утверждают некоторые, а оригинальны. Собственный местный опыт — становой хребет этой новой литературы» [294, с. 77].

Эта точка зрения нуждается в некоторых уточнениях. Соглашаясь с тем, что именно местный, национальный опыт рождает потребность обращения к опыту инонациональному, трудно, однако, признать произведения многих молодых египетских авторов вполне оригинальными, так как их зависимость от конкретных европейских образцов слишком очевидна. Под влиянием этих образцов египетские новеллисты стремятся объяснить свой местными причинами обусловленный опыт, свои разочарования, свою духовную трагедию причинами метафизическими, осмыслить их в свете неких универсальных законов человеческого бытия. И это имело своим следствием известное «стирание» национальной специфики литературы.

Конечно, целиком утратить связь с национальной почвой литература не могла. Даже Дия аш-Шаркави, полнее и органичнее других авторов «новой волны» усвоивший экзистенциалистскую теорию и опыт европейского театра абсурда, в большинстве произведений остается связан с египетской почвой хотя бы благодаря упоминанию местных реалий, благодаря узнаваемости места действия. И его «Трагедия прекрасного века» возникла, как было отмечено, вследствие абстрагирования от конкретной реальности, перевода в универсальный план темы отчуждения жителей большого города, вчерашних крестьян, оторвавшихся от патриархального мира. Но в позднейшем творчестве Дия аш-Шаркави заметны попытки отыскать свои корни, свою идейную родовую в средневековой арабской философии.

Мотив «корней» и боязни оторваться от них пронизывает и все творчество М. Х. Рагаба. Заимствованное у Фрейда понятие Эдипова комплекса он трансформирует в образы, выражающие невозможность выбора между «отцеубийством» и возвратом к

традициям отцов. Привязанностью к «корням» объясняется, видимо, и то, что анархистски окрашенная тема бунта, едза наметившись в творчестве Рагаба, так и не получила дальнейшего развития. Равно чужды бунтарские мотивы и Ибрагиму Аслану, герой которого редко покидает свою «раковину» и более всего дорожит «родными могилами».

Быстрое распространение идей и художественных принципов европейского модернизма в египетском искусстве вызвало противодействие с двух сторон: со стороны художников и критиков, наиболее последовательно отстаивавших идейные принципы «нового реализма» (помимо Махмуда Амина аль-Алима с рядом статей на эту тему выступил Абдаррахман аль-Хамиси), и со стороны писателей, связанных в той или иной степени с исламской мыслью (Аббас Махмуд аль-Аккад, Нагиб Махфуз, Фуад Закария и др.).

Само течение «новой волны» также не было однородным. Объединяло молодых писателей лишь понимание потребности в обновлении литературы, в нахождении «новых форм». Но пути обновления избирались разные. В противовес тем, кто считал реализм устаревшим, утратившим свою художественную ценность (Галяль аль-Ашари, тот же Гали Шукри), многие молодые новеллисты вели поиск новых форм, оставаясь на позициях реалистического искусства, хотя общая духовная атмосфера в стране и соприкосновение с модернизмом не могли не сказаться и на их творчестве. Наметились общая деидеологизация египетской литературы. В ней снизился интерес к актуальной социальной проблематике. Изменилось понимание детерминированности личности условиями ее бытия. Если ранее акцент делался на условиях общественного бытия и главным объектом художественного исследования были современные социальные структуры и их воздействие на личность, то теперь в условия бытия стало включаться множество факторов — психологических, биологических, физиологических, исторических, этнографических — и факторы социальные, утратив свой приоритет, стали учитываться в одном ряду с прочими.

В творчестве, например, Гамаля аль-Гитани и Яхья ат-Тахера Абдаллы эти общие для всей литературы перемены выразились в тяготении к художественному исследованию архаических, традиционных форм сознания как праосновы современного национального сознания. (Недоверчивое отношение Гамаля аль-Гитани к различным направлениям в исторической науке, акцентирование им чувственного начала в личности в ущерб рациональному суть также симптомы деидеологизации.) Если в произведениях писателей, ориентирующихся на модернизм, личность утрачивает внешние и внутренние индивидуальные приметы, схематизируется либо растворяется в смутных психологических состояниях, то у Гамаля аль-Гитани вслед за Нагибом Махфузом развивается и актуализуется в положительных героях мусульманский нравственный идеал. Яхья Абдалла, уг-

лубляясь еще более в предысторию, исследует патриархальное, мифологизирующее сознание личности, живущей в условиях родо-племенного строя, существующего, однако, в XX в.

Продолжение Гамалем аль-Гитани и Яхья Абдаллой начатого Махфузом освоения традиционных жанров письменной литературы (историческая хроника) и устного повествовательного наследия (религиозные мусульманские и домусульманские предания) продиктовано намерением противопоставить увлечению эстетическими принципами западного модернистского искусства традиционные эстетические ценности, сделав их источником обновления повествовательных форм реалистической литературы.

Нуждается в существенном уточнении точка зрения тех авторов и критиков «новой волны» (Хафез Рагаб, Дия аш-Шаркави, Гали Шукри и др.), которые представляли это течение как сплошное отрицание авторитетов и бунт молодого поколения писателей против «стариков». Г. Шукри, в частности, подводя литературные итоги 1968 г., писал: «Бунт — отличительная черта арабского литературного движения в 1968 г. Этот бунт — отклик на общественные движения на Западе и отражение современной обстановки в мире. Но бунт остался скованным рамками консерватизма, который в конечном счете определяет и ход и ритм литературного движения... Молодежь пытается преодолеть надвигающийся кризис, опираясь на собственные силы, но это идеалистический и формальный выход, временное, а не полное решение проблемы, которое не имеет перспективы. Власть прежних поколений распространяется не только на издательства и средства информации. Их подлинная власть — власть духовная, сила традиции, опирающаяся на то, что прочно коренится в общественном сознании. 1968 год был для интеллектуальной молодежи годом бунта, но это был и год „поглощения“ бунта „стариками“ и консерваторами. Сколько молодежных журналов финансировалось „стариками“ и скольких молодых авторов „усыновили“ „старики“, написав предисловия к их книгам! „Старики“ с показным или искренним энтузиазмом протягивают молодым руку, предлагая им свой опыт и свое покровительство. Все это хорошо, но не скрывает противоречий между поколениями, противоречий идейных. И „поглощение“ не годится как средство их разрешения. Здесь нужен диалог» [294, с. 87].

В этой оценке требуют уточнения по крайней мере два момента — само понятие бунта и взаимоотношения между поколениями.

В новеллистике Гамалы аль-Гитани, Яхья Абдаллы, Магида Тобиа, Мухаммеда аль-Бусати и ряда других молодых писателей мотивы общественного бунтарства звучат как протест против политики преследований и полицейских репрессий, как требование демократических свобод. Но аналогичные мотивы присутствуют и в произведениях писателей старших поколений — в «Мирамаре» Махфуза, в романопьесе «Банк тревог» (1966) Тау-

фика аль-Хакима, в новеллистике и драматургии Юсуфа Идриса середины 60-х годов.

В то же время тема протеста классового ни теми, ни другими не поднимается. В этом отношении литература 50-х годов была более смелой. Но уже в 1961 г. Махфуз в «Воре и собаках» перевел тему социального протеста в плоскость бунта мстителя-одиночки и осудил такое индивидуальное бунтарство как бесперспективное и противоречащее нормам нравственности.

У Гитани, в творчестве которого присутствует тема социальной справедливости, традиционное сознание персонажей ориентировано не на бунт, не на борьбу (борьба с внешним врагом носит совсем иной характер), а на ожидание добра и справедливости сверху, от доброго правителя, нового пророка и т. п.

Недовольство же преобладающего в новеллистике 60-х годов интеллектуального героя, выражающего, как правило, авторское «я», направлено против традиционных форм общественной жизни, ограничивающих индивидуальную свободу, а также против мировоззренческих «догм» литературы 50-х годов — понимания человека как существа социального, против требования «ангажированности» художника и интеллигента вообще. Но и это недовольство не перерастает в бунт не потому, что наталкивается на сильное сопротивление со стороны литературных «стариков» (которые отнюдь не отстаивали эти «догмы»), а из-за собственной непоследовательности молодых, из-за их боязни «сиротства», отрыва от «корней», из-за недостаточности позитивного содержания в их бунте, являющемся прежде всего «бунтом отрицания».

Даже бунт в экзистенциалистском смысле не стал позицией молодых. Увидев «знамение времени» в герое «Постороннего», в его полной отключенности от общества, в его свободе от всяких обязательств, в «размытости, зыбкости его сознания, из которого интеллект почти вытеснен и образовавшиеся пустоты заполнены ощущениями» [111, с. 20], новеллисты не вдохновились, однако, «Мифом о Сизифе» с его «ясным сознанием человека абсурда» и «культом стонческого долготерпения» [111, с. 25].

Поэтому нет оснований говорить о серьезных «идейных противоречиях» между поколениями, и «поглощение» «стариками» «бунта» молодых выглядит вполне естественно, тем более что и среди молодых многие не только ощущали, но и открыто признавали свое тесное родство со «стариками». Новеллист и романист Абд аль-Хахим Касем писал: «Я читал „стариков“ не в целях изучения, а для удовольствия, когда еще не думал становиться писателем. Наибольший след оставили во мне Таха Хусейн, Тауфик аль-Хахим, Яхья Хакки, Нагиб Махфуз, Юсуф Идрис. А когда я решил писать сам, то обнаружил, что я „создан из них“, что я — плод их творчества, запавшего мне в сердце. Несмотря на это, мое собственное творчество не есть простое

повторение достигнутого ими. Я не собирался, начиная писать, ломать старые формы или бунтовать против них. Но душа моя была полна моими собственными горестями, и главным для меня было рассказать о них. И если то, что написал я, оказалось непохожим на то, что писали другие, то лишь потому, что сам я — другой человек, с другим жизненным опытом.. Так рождается новое поколение, поколение, выражающее свои горести, свою собственную жизнь» [313, с. 156].

О «надуманности и глупости» полемики вокруг так называемого спора поколений пишет и Мухаммед аль-Бусати. Истинная борьба идет, по его мнению, между молодыми писателями и окружающей их «фальшивой культурой, цель которой, возможно, как раз и состоит в том, чтобы создать настроение безразличия» [313, с. 158]. Бусати подчеркивает, что молодое поколение не представляет собой «единой школы и даже единого течения» [313, с. 160].

Еще более категорично высказывается другой представитель «молодых» — Зухейр аш-Шаиб, утверждая, что «конфликты, которые раздирают наше поколение, намного острее конфликта, создаваемого разницей поколений. Мы расколоты на группировки, взаимно ненавидящие одна другую» [313, с. 162]. Это связано, по мнению аш-Шаиба, «с совершенно разным пониманием самого слова „обновление“, которое у многих молодых превратилось в простую игру формой, скрывающую за собой скудость или полное отсутствие опыта... Из неясности и мелкоты хотят сделать философию и искусство. Но у нас достаточно смелости, чтобы сказать: неясность — порок, но не глубина и не богатство, а простота вовсе не означает поверхностности и ущербности, напротив, она глубже, плодотворней и более способствует достижению желанной цели» [313, с. 162—163].

Действительно, чрезмерное желание разрушить «каноны» реалистической литературы 50-х годов весьма быстро приводило к выработке новых канонов, к замкнутости на определенном круге идей и мотивов. Универсализация субъективного опыта вопреки уверенности молодых художников в том, что она открывает выходы в «сущностное», «общечеловеческое», неизбежно вела в конечном итоге к сужению, к герметизации пространственной сферы изображения, к искажению и обеднению личности человека и содержания объективной реальности. Произведения, строившиеся по принципу «айсберга, большая часть которого скрыта под водой», часто оказывались льдинами, неглубоко сидящими в воде.

Вместе с тем изменившийся подход к изображению человека и мира, сосредоточение внимания на подсознательных, чувственных структурах, на ощущениях, видениях, снах, на состояниях души, несомненно, интенсифицировали поиски новых художественных средств. Были освоены новые формы передачи «внутреннего» через «внешнее». Муки души, ее «раны», подавленные желания процессы, происходящие в подсознании, ста-

ли выражаться через мифологические, натуралистические, эротические образы, с помощью развернутых сюрреалистических метафор, отдаленных ассоциаций.

Полностью изменилась композиционная структура новеллы. Прежнее композиционное единство, держащееся на сюжете, на цементирующей авторской мысли, заменяется произвольным чередованием фрагментов, передающих внутреннее состояние персонажа, миг бытия, описываемый иногда со всей обстоятельностью натуралистических подробностей, иногда при помощи поэтических тропов, но служащий раскрытию некой онтологической сущности.

Внутренний монолог, впервые введенный в новеллистику Египта в 50-е годы Юсуфом Идрисом, превратился из художественного приема в одну из основных жанровых форм рассказа. Многочисленные вариации этой формы определялись, с одной стороны, степенью присутствия рационального начала (от логического, последовательного хода мыслей до хаотического, бессвязного «потока сознания»), а с другой — взаимодействием в одном рассказе нескольких субъективных «я». Все это порождало различные формы коллажа, монтажа фрагментов, заимствованные у кино приемы кадровки, наплывы, выделяемые в тексте другим шрифтом, и т. д.

Преимущественное использование техники внутреннего монолога, тем более «потока сознания» неизбежно ставило перед художником проблему смысловой коммуникации. Если он хотел быть понятым (а потребность в понимании испытывали все), он должен был найти какие-то способы членения текста, отграничения прошлого от настоящего, происходящего наяву от привидевшегося во сне, реального от нереального. Помимо чисто графических приемов — разницы шрифтов, скобок, отточий — с этой целью используются и языковые, интонационные средства (Я. Абдалла), и включение в текст стилизованных под документ фрагментов объективного характера («указы» властей у Гитани).

Задача выражения подсознательных переживаний, смутных ощущений, нюансов психологических состояний стимулировала развитие языка прозы в сторону сближения с языком поэтическим. Обилие метафорических образов у Рагаба, сложные ассоциативные связи, светопись и звукопись у Дия аш-Шаркави, имеющие смысловое значение аллитерации у Ибрагима Мабрука, который строит фразы из «шелестящих» слов, что должно создавать впечатление льющегося потока страдания, уносящего с собой жизнь героя («Замирающий звук молчания однокрылой птицы»), стилизация под средневековый текст, вкрапления саджа у Гитани — все это существенно расширяло выразительные возможности слова, раскрывало неиспользованные ресурсы арабского литературного языка.

Для всех авторов «новой волны» характерна также свобода обращения с синтаксисом арабского языка, с конструкцией

фразы. Они отказываются от соблюдения обязательного порядка слов, от постановки глагола на первое место, предпочитают фразу короткую, не отягощенную сложными причастными и деепричастными оборотами, т. е. фразу «необработанную», литературно не отшлифованную, такую, какой она рождается в сознании, подчас неполную, обрывочную, имеющую смысл только в контексте рассказа.

«Новая волна» в египетской новеллистике оправдывает свое название тем, что, изображая действительность преимущественно «опрокинутой» в сознание индивидуума, она способствовала интенсивному развитию художественных средств прозы, обогатила ее стилевые формы и язык, благодаря обращению к смежным видам искусства — к поэзии, кино, драматургии — придала новеллистической форме большую временную и пространственную емкость по сравнению с характерной для 50-х годов формой рассказа-истории. Во второй половине 70-х годов последовательно от начала до конца излагаемая история вновь занимает видное место в ряду других новеллистических форм, но теперь она вмещает в себя нередко целую жизнь персонажа.

ЕГИПЕТСКИЙ «НОВЫЙ РОМАН»

Мучительный процесс идеологической и эстетической ломки, переоценки, изживания одних и утверждения других художественных принципов и критериев, бурно и шумно проходивший в новеллистике, сопровождавшийся спорами и полемикой в критике, несколько иначе протекал в романном жанре. Можно сказать, что новеллистика приняла на себя удар приливной волны новых взглядов, изменившихся вкусов, формального экспериментаторства со всеми его издержками и крайностями. Это связано с тем, что большинство начинающих авторов устремлялось в новеллистику и редко кто отваживался сразу на роман.

Опубликованные впервые в прессе в 1959 г. романы «Дети нашей улицы» и «Беленькая», обозначившие поворот к новой постановке проблемы взаимоотношений личности и общества и к новым повествовательным формам, были созданы писателями старшего поколения и сразу подвели черту под прошлым романым опытом, дав тем самым новое направление усилиям и поискам молодых романистов. В движении романа произошла некоторая «заминка», и количественная и качественная. Правда, когда в начале 70-х годов египетская литературная критика стала подводить итоги достигнутого в романном жанре за прошедшее десятилетие, оказалось, что общий объем романной продукции не так уж и мал. Сабри Хафез насчитал более тридцати опубликованных в 60-е годы книг, которые он относит к египетскому «новому роману». Но из них удачными он признает лишь пять [284, с. 39]. К тому же большая часть этих романов появилась ближе к концу десятилетия, что подтверждает наличие «заминки». В конце 60-х и начале 70-х годов к роману обращаются многие молодые писатели, начинавшие как новеллисты (Абд аль-Хаким Касем, Яхья Абдалла, Гамаль аль-Гитани, Дия аш-Шаркави и др.).

По мнению некоторых критиков, кризис в начале 60-х годов переживал не только египетский, но и весь арабский роман. Высказавший такую точку зрения Рага ан-Наккаш относил это за счет «подавляющего» воздействия таланта Нагиба Махфуза и боязни молодых писателей оказаться лишь бледной тенью «корифея арабского романа», который сам не боится никакого обновления и смело отказывается от прежнего стиля, «совершая

революцию в собственном творчестве» [272, с. 125—132]. Проявление кризиса Наккаш видел не столько в малом количестве романной продукции, сколько в отсутствии многообразия школ и направлений. Приводя примеры «плохого копирования» Махфуза молодыми писателями, Наккаш приходит к выводу, что, «пока они не переварят хорошенько Нагиба Махфуза и не взбунтуются против него, арабскому роману грозит полный застой» [272, с. 132].

Очевидно, присутствие столь крупной фигуры, как Махфуз, само по себе не могло быть причиной, тормозящей и сковывающей движение романа. Причины были связаны с состоянием переходности, в котором находилась египетская проза, и с ситуацией, сложившейся в это время в европейской романистике, где, с одной стороны, широко дебатировались концепции «смерти романа», а с другой — активно утверждался «новый роман».

Египетский роман, как уже было сказано, с самого начала во многом ориентировался на стилевые и жанровые формы европейского романа: их довольно последовательное освоение соответствовало этапам становления национального сознания и потребностям постижения литературой собственной национальной действительности. При этом временной разрыв между литературой «нагоняющей» и литературой-ориентиром постепенно сокращался, и наступил момент, когда распространение всех новых, идущих из Европы веяний стало определяться чисто «техническими сроками». В высказываниях египетских литераторов мы найдем более чем достаточно свидетельств не только самого животрепещущего интереса ко всему происходящему в европейской (и американской и в целом мировой) литературе, но и признания необходимости постоянных и оперативных контактов с мировой литературной мыслью и художественной практикой [272, с. 149; 266, с. 120]. Если в начале века воспринимались как новинка европейские романы, написанные в середине XIX в., то сейчас знакомство с книгой европейского автора с опозданием в пять лет рассматривается как признак «ужасающего провинциализма» египетской литературной жизни [266, с. 120].

Уже к началу 60-х годов уровень развития эстетической мысли в Египте, средств художественной выразительности, арабского литературного языка позволял воспринимать любые новые, вплоть до самых изощренных, формы литературного творчества. При этом постоянно расширялся ареал литературных контактов. В поле зрения египетских литераторов и критиков оказались все крупнейшие явления мировой романистики. Наряду с произведениями Сартра и Камю, а также Кафки и Джойса — в переводах, оригиналах и оценках европейской критики — стали известны Фолкнер и Хемингуэй, авторы французского «нового романа» Ален Роб-Грийе и Натали Саррот, романисты югослав Иво Андрич, румын Георгиу, грек Казандзакис, несколько позже — латиноамериканцы во главе с Гарсиа Маркесом. При этом

западноевропейская литературно-критическая мысль играла первостепенную роль не только в привлечении внимания к тому или иному автору, но и в формировании литературного вкуса, в создании иерархии эстетических ценностей (см. [312, с. 212]).

Факторы генетического и контактного порядка определили многие характеристики египетского «нового романа», но само его появление и временные сроки более всего связаны с причинами общественными — с быстрым распадом традиционных структур египетского общества, с изменением духовного климата в стране, с болезненным и мучительным рождением нового мироощущения, с его вызреванием в миропонимании, на что требовалось время. «Надо учитывать,— писал критик Сами Хашаба,— что поколение 60-х несло на себе помимо груза наследия отцов еще и груз собственного опыта, что оно выросло в условиях отсутствия политического либерализма и в условиях внешнего, поверхностного освобождения от „оков“ прошлого и попыток забвения наследия, несмотря на тайно продолжающееся постоянное черпание из гущи этого наследия и тем же самым традиционным образом; надо помнить, что это поколение выросло в период „национализации“¹ социальной борьбы, несмотря на словесное признание того, что борьба эта естественна и избежать ее нельзя; надо помнить также, что это поколение выросло в атмосфере противоборства различных национальных тенденций: египтизма, арабизма, исламизма, что его без конца обнадеживали обещаниями земного рая, который должен вот-вот наступить, хотя сроки наступления рая постоянно под благовидными предложениями отодвигались; надо учитывать, что это поколение выросло в атмосфере осуждения недавнего политического прошлого со всеми его направлениями — теми, к которым оно было близко, и теми, с которыми оно враждовало или к которым было равнодушно; надо принять во внимание, что от этого поколения требовали — поскольку это было первое поколение, вся юность которого прошла в эпоху нового общества, в ожидании обещанного, все отодвигавшегося рая,— быть на уровне „серьезности“ сынов того прошлого, которое подлежало либо безусловному восхвалению, либо безусловному осуждению, требовали отказа от подражания западному образу жизни и вместе с тем усвоения западной науки, методов производства, управления и инициативы, хотя все это не приносило ощутимой общественной пользы при бездействии сознания и невозможности утвердиться на какой бы то ни было прочной идеологической позиции, официальной или оппозиционной...» [287, с. 119].

Множественность разнонаправленных идеологических и литературных воздействий при общем снижении авторитета любых «инонациональных» идеологических концепций повысила значение фактора личного, субъективного опыта в творчестве молодых романистов, способствовала тому, что роман эпический уступил место роману интроспективному.

Роман значительно сократился в объеме, что вызвало в критике полемику по поводу жанровой принадлежности некоторых произведений. В свое время термины «рива́я» («роман»), «кы́сса» («повесть») и «уксу́са» («рассказ») были введены в египетскую литературную критику Мухаммедом Мандуром. До сих пор не произошло точного закрепления терминов за повествовательными жанрами. Словом «кысса» обозначается и рассказ (иногда вводится уточняющее определение «касы́ра» — «короткий»), и повесть. Отсутствует также четкая дефиниция термина «ривая», который употребляется применительно и к повести, и к роману. Образцы «нового романа» (иногда не превышавшие ста страниц текста) именовались в критике и повестями (*кысса тави́ля*), и даже растянутыми рассказами (*кысса касыра му-та́вваля*).

Большинство критиков склоняются к тому, что краткость вовсе не мешает новому роману оставаться романом (ривая) (Рага ан-Наккаш, Гали Шукри, Сабри Хафез). «В нем использованы приемы и рассказа, и поэтической касыды, и нового театра, но он остается в конечном счете романом» [284, с. 57].

Рассматривая образцы «нового романа», мы включаем в их круг и некоторые произведения, представляющие собой, на наш взгляд, повести, но определяемые их авторами и египетской критикой как ривая, поскольку они равно показательны с точки зрения новизны стиля и композиции, а также изменившейся роли автора в повествовании.

Общие формальные признаки «нового романа» описаны многими египетскими авторами в сходных выражениях.

«Быть может, важнейшие особенности этого направления в романе,— пишет Юсуф аш-Шаруни,— отсутствие временной последовательности, свободное перемещение во времени, смешение воображаемого с действительным, обилие иносказаний и символики, что позволяет по-разному истолковывать произведение, наличие нескольких повествователей — каждый со своим, отличным от других углом зрения, стиль монолога, в который время от времени вторгается диалог, происходящий в настоящем времени или в воспоминании персонажа» [291, с. 24].

Юсуф аль-Куайид указывает, что «новый роман» «допускает даже взаимопроникновение третьего лица (он), говорящего (я) и того, к кому обращена речь (ты)» [263, с. 125].

По словам Радвы Ашур, «до недавнего времени превалировало мнение, что авангардный роман² — тот, автор которого использовал художественные достижения нового западного романа, как-то: „поток сознания“, внутренний монолог, монтаж, поэтическое сгущение, телеграфный (краткий, бесстрастный) стиль... По этому принципу „Трилогия“ Махфуза считалась произведением традиционным, так как она создана в форме реалистического европейского романа XIX в., а „Дурно пахнет“ и „Августовская звезда“ Саналлы Ибрагима — авангардными» [238, с. 298].

Число аналогичных или сходных с приведенными оценок можно было бы значительно умножить. Общее и главное в них — мысль о том, что сферой преимущественного внимания романиста становится жизнь человеческой души, внутренний мир личности. Как и в новелле 60—70-х годов, место событийного сюжета, изображения предметной реальности занимает в романе «атмосфера», создаваемая столкновением идеального, живущего в душе персонажа (либо воображаемого, либо помещенного в прошлое, являющегося достоянием памяти), с впечатлениями, получаемыми извне, из мира враждебного либо чуждого персонажу.

Отмечая связь новых форм с проблематикой творчества романистов, Юсуф аш-Шаруни указывает, что произведения, относимые к направлению «нового романа», затрагивают в большинстве своем «заботы мысли» (*хумум аль-фикр*), т. е. проблемы сознания.

Юсуф аш-Шаруни одним из первых, если не первым, среди египетских исследователей, определил две основные тенденции в развитии «нового романа»: «ориентация на национальную историю или народную литературу, письменную и устную, и ориентация на западный роман, переживший подъем во время и после второй мировой войны». Шаруни исключает из этой классификации «тех молодых романистов, творчество которых представляет собой лишь подражание мастерам предыдущего поколения» [291, с. 20].

Радва Ашур связывает появление нового понимания, новых критериев «авангардности» как широкого обращения к стилевым формам арабского народного и классического наследия с выходом в свет в 1974 г. романа палестинского писателя Эмиля Хабиби «Странные события, связанные с исчезновением Саида Абу ан-Нахса аль-Муташиля»³, а также с публикацией в середине 70-х годов арабского перевода «Ста лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса и других произведений латиноамериканских романистов. При этом исследовательница не учитывает таких фактов арабской литературы, как публикация газетного варианта «Детей нашей улицы» (1959) Нагиба Махфуза, сборников макал сирийского автора Абд ас-Салама аль-Уджейли и иракского Ша'уби Ибрахима Халиля, вышедших соответственно в 1963 и 1964 гг., а также журнального варианта романа Гамали аль-Гитани «аз-Зейни Баракят» (1971), которые свидетельствуют о том, что стилевые и жанровые формы национального литературного наследия активно использовались на всем протяжении 60-х годов, хотя в 70-х годах тенденция обращения к художественной традиции действительно стала шириться во всей арабской литературе.

Практически эти две тенденции (назовем их условно «западническая», т. е. ориентирующаяся на продолжение освоения новейшего западного опыта, и «национальная», т. е. ищущая вдохновения и обновления в собственном культурном наследии) не

существуют раздельно и, как правило, образуют различные синтетические формы. Многие приемы повествования, хотя бы такой, как взаимодействие реальности и сновидения, могут получить объяснение и в свете современных, идущих с Запада воздействий, и с точки зрения использования традиционных мотивов средневековой арабской прозы. Связь с традицией выступает более ясно, когда писатель стилизует свое произведение под какой-либо известный традиционный жанр (сиру, макаму, народную хикаю, историческую хронику и т. п.), что усиливает его национальный колорит. Но и в этих случаях имеет место синтез повествовательных форм, определяемый индивидуальным авторским мировидением.

Сочетание двух названных выше тенденций — постоянный типологический признак египетского «нового романа». Рассмотрение произведений в диахроническом плане позволяет увидеть и другие особенности типологии жанра, связанные с изменением общественно-политической ситуации в стране и с эволюцией общественного и художественного сознания на основе накопленного жизненного и творческого опыта.

Как уже было сказано, «новый роман» сложился несколько позже рассказа. Со временем и многие новеллисты обратились к роману, идя путем циклизации ранее написанных рассказов (Дия аш-Шаркави, Яхья Абдалла, Гамаль аль-Гитани). Такое явление обнаруживало, во всяком случае у Я. Абдаллы и Г. аль-Гитани, тяготение к эпическому романному мышлению, к сведению воедино своих представлений о мире, к созданию из фрагментов целостной картины.

На первых порах становления «нового романа» в нем преобладал интенсивный тип повествования. Свойственное всему молодому поколению литераторов желание «скинуть с себя груз прошлого, освободиться от власти старых взглядов и идеалов и начать все заново» [284, с. 33], составить собственное представление о мире, в котором они живут, исходя не из «готовых» концепций и теорий, а из личного опыта, способствовало тому, что индивидуальный, чаще всего автобиографический, социальный и духовный опыт становился ядром романной конструкции, основой психологической монодрамы.

Психологический роман-монодрама

Основной тип романа, получивший распространение в творчестве молодых писателей 60-х годов, — психологический, «интенсивный» роман, герой которого часто наделен автобиографическими чертами, а иногда полностью сливается с личностью автора, — это психологическая монодрама отчужденного героя, то ли вырванного из своей среды, то ли осознавшего свою несовместимость с миром отцов и дедов. Художник Гамиль («Тени на другой стороне», 1963) Махмуда Дияба, безымянный журналист («Дурно пахнет», 1964) Саналлы Ибрагима, дере-

венский учитель Хальфалла аль-Бартауи («Дни засухи», написан в конце 60-х годов) Юсуфа аль-Куайида, член верхнеегипетского бедуинского рода Мустафа («Сальма из Асуана», 1970) Абд аль-Ваххаба аль-Асуани и другие герои романа 60-х годов — все это люди потерянные, разуверившиеся в том, во что прежде верили, отвергнутые обществом либо сами его отвергающие, люди без идеала. Живущая в них тоска по прошлому — будь в этом прошлом тепло и устойчивость патриархального деревенского быта или подъем и напряжение общественной борьбы — становится безысходной от сознания ущербности, истощенности прежних идеалов. В их отношении к новому, не к далекому, европейскому, а к своему, тому, что рождается на их глазах, доминируют спонтанное неприятие, желание отгородиться от происходящего вокруг, прямо противоположное ангажированности героя литературы 50-х годов, его страстной заинтересованности в будущем, в поисках путей общественного развития.

Концентрация внимания на внутреннем мире отчужденной от своего окружения личности обусловила камерность романа, замкнутость его пространства кругом переживаний, воспоминаний, впечатлений, относящихся к сфере эмоциональной жизни героя. Реальность, окрашенная в мрачные тона соответственно владеющему герою настроению безнадежного уныния, как правило, не становится объектом целенаправленного логического анализа. Прошлое чаще всего предстает в виде романтического воспоминания о безвозвратно ушедшем, настоящее пронизано ощущениями безысходности и бессмысленности. Герой, даже если он обладает характером и силой воли (например, у Саналлы Ибрагима), не в состоянии найти себе применение в жизни, не видит перспективы.

Один из немногих романов 60-х годов, в котором действует, именно действует, активный и целеустремленный герой, — это «Возвращение в ссылку» (1969) Абу-ль-Муаты Абу-н-Нага, посвященный реальному историческому лицу — сподвижнику Ораби-паши Абдалле ан-Надиму, поэту, публицисту, борцу за национальную независимость. И хотя образу ан-Надима и приданы некоторые черты героя «нового романа» (повышенная рефлексия, вечная неудовлетворенность собой), общий стиль романа Абу-н-Нага роднит его с традиционным реалистическим биографическим романом.

Мужские образы романов-монодрам в большинстве своем отмечены печатью ущербности. Получает распространение мотив импотенции как выражения духовной несостоятельности («Страсти Ноя», 1964, Шауки Абд аль-Хакима; «Тайное желание», 1970, Эззета аль-Амира и др). В широком использовании этого мотива сказались знакомство с творчеством Хемингуэя, приходящееся как раз на эти годы, и традиции арабской этики, высоко ставящей культ «мужской силы» (вспомним «Детей нашей улицы» Махфуза и образ отца Сабира в его же романе «Путь»)

и рассматривающей ее недостаток или отсутствие как величайшее унижение для мужчины.

Часть произведений молодых авторов писалась в те же годы, что и цикл «малых романов» Нагиба Махфуза, однако принадлежат они уже другому времени. Герои Махфуза еще находятся в состоянии поиска, их еще волнует не только своя собственная судьба, но и судьба современного им общества. Даже отчуждение рассматривается Махфузом как явление общественное («Болтовня над Нилом»). Герои «мини-романов» молодых писателей уже отказались от общественного поиска, замкнувшись в рамках частной жизни и индивидуальной судьбы. Своей психологической обращенностью «внутри» самих себя они продолжают образ Яхья — героя идрисовской «Беленькой».

«История, начавшаяся в автобусе» (1962) Сабри Мусы — еще вполне реалистическое, т. е. традиционное по отношению к роману 50-х годов, и вполне «европейское» произведение. «Простая история любви», как в подзаголовке назвал свой роман автор, изложена обстоятельно и подробно, ничто в ней не остается необъясненным, недосказанным. А если рассказ начинается с конца, то повествователь просит у читателя прощения за то, что позволил себе вольно обращаться со временем. Он неоднократно возвращается к финальной сцене, прежде чем во всех деталях нарисовать ее в конце, и тем самым заставляет читателя сосредоточиться не на вопросе, чем все это кончится, а на причинах, почему у этой истории такой конец. Тема (любовь «современно» мыслящих юноши и девушки) и завязка (случайное знакомство в автобусе) типичны для прозы рубежа десятилетий (Ю. Идрис «В автобусе», А. Абу-н-Нага «Девушка в городе»). Развивая в самостоятельный сюжет мотив «современного» автобусного знакомства, Сабри Муса в отличие от Абу-н-Нага смотрит на происходящее глазами юноши, поручает ему роль повествователя.

Двадцатипятилетний служащий с университетским образованием, герой Сабри Мусы, хочет понять, что есть истинная любовь и при каких условиях она может быть счастливой. Он воспитан на европейской литературе, на Бальзаке, и чувствует «склонность к европейскому образу жизни» [72, с. 21]. В любви он тоже хочет быть европейцем, что, по его мнению, означает найти ту единственную женщину, в гармоничном и свободном союзе и в полном взаимопонимании с которой он мог бы прожить всю жизнь. Но по природе своей он «мужчина, принадлежащий всем женщинам». Как и большинство его приятелей и сверстников, он рано узнал «любовную игру», имел много кратковременных связей. Когда же он встречается ту, которая могла бы, как он сам чувствует, стать его единственной подлинной любовью, он не находит в себе сил простить ей, что до него в ее жизни уже был мужчина. «Современность» героя дает осечку.

На отношении к женщине вскрывается, что герой, как и общество, в котором он живет, «лишь сверху помазан цивилиза-

цией» [72, с. 40]. И главным оплотом традиционности его сознания являются уклад быта, семейные отношения, обычаи, регламентирующие взаимоотношения полов, поведение женщины, в том числе и студентки университета. Эта неистребимо въевшаяся в сознание «современного», европеизированного героя традиционность определяет его промежуточное состояние человека, для которого ни старое, ни новое не имеют абсолютной ценности. Им владеет мысль о том, что «на свете нет ничего истинного, прочного и постоянного» [72, с. 19]. Поэтому в финале романа он лишь пассивно наблюдает за тем, как к его возлюбленной сватается по всем принятым правилам «порядочный» человек, который согласен закрыть глаза на ее прошлое при условии соблюдения приличий в будущем.

Египетское общество — вернее, та мелкобуржуазная чиновничья среда, к которой принадлежат герои романа, — изображено в аспекте соотношения старого и нового, традиционного и современного. Социальным вопросам автор внимания не уделяет, время действия четко не обозначено, хотя известно, что роман героев длился два года. Вынужденные скрывать свою любовь, они бегут от людей, от посторонних глаз. Акцент сделан на взаимных чувствах мужчины и женщины, на нюансах их отношения друг к другу. Герой честно анализирует себя и пытается понять свою возлюбленную, найти объяснение ее поступкам, ее «игре». В нем постоянно живет опасение, что она просто пытается заманить его в ловушку, женить на себе. Слишком поздно он убеждается, что ею двигала искренняя любовь к нему.

Ясный психологизм, честное «самоисследование» героя Сабри Мусы указывают на его родство с героями-интеллигентами Юсуфа Идриса — с Хамзой из «Истории одной любви» (1956) и с Яхья из «Беленькой». Но в произведениях Идриса любовная коллизия была включена в широкий контекст общественной жизни, отчего любовь приобретала и социальное измерение. Перемещение акцента на дилемму традиционное — современное (в смысле «наше» — европейское), камерное решение любовной темы сближают роман Сабри Мусы с прозой 30-х годов, сосредоточенной на анализе «мира души и чувств». Как и герой «Писателя Ибрагима» аль-Мазини, безымянный герой Сабри Мусы обнаруживает свою внутреннюю несостоятельность через отношение к любимой женщине. Как и тот, он спасается самоиронией, но, правда, уже не способен, как мазиниевский герой, к отвлеченно-романтическим размышлениям о предназначении человека в мире. Он гораздо трезвее и приземленнее, хотя у него и мелькает мысль о том, что «действительность весьма ничтожна, если мы не украсим ее своими волшебными мечтами» [72, с. 29]. Подобно Хумаму из повести Аббаса аль-Аккада «Сара» (1935), герой Сабри Мусы без конца «проверяет» свою возлюбленную, устраивает ей испытания, но при этом не ставит перед собой философской цели проникнуть в метафизическую «тайну» женской природы, как герой Аккада.

Сабри Муса всеми средствами пытается подчеркнуть типичность рассказанной им истории, ее обыденность. Поэтому его герои лишены имен, а второстепенные персонажи обозначены лишь постоянными эпитетами: «друг, который изменяет жене», «женщина, похожая на добрую мамашу» (прирабатывающая тем, что сдает комнату для свиданий). Лишая своих героев индивидуальности, а все происходящее с ними исключительности, автор «Истории, начавшейся в автобусе» передает в своем романе приметы века, приметы общества, «лишь сверху помазанного цивилизацией».

Новая расстановка акцентов, а также черты стилистической и композиционной новизны (внутренний монолог, изложение событий так, как они запечатлелись в памяти повествователя, свободное обращение с временем) были замечены первыми рецензентами романа Рага ан-Наккашем и Гали Шукри. Приветствуя новаторство молодого автора, они не преминули подсказать ему имена тех (Кафки, Сартра, Камю и Фолкнера), у кого ему следует учиться, чтобы совершенствоваться на избранном пути. Гали Шукри увидел в произведении даже больше того, что оно действительно в себе содержало. В его рецензии прозвучали выражения «трагедия современного человека», «абсурд человеческого существования», «отчужденность человека в мире» [72, с. 89], подключавшие конкретно-реалистическую в своем психологизме историю любви к сфере общих экзистенциалистских категорий.

Значительно большей новизной отмечен роман Саналлы Ибрагима «Дурно пахнет». Свою художественную задачу автор формулирует в эпиграфе к роману словами Стивена Дедалуса из джойсовского «Портрета художника в юности»: «Я — плод этой нации, этой страны и этой жизни. Так выражу себя, как я есть...» Однако прием, избираемый им для выражения самого себя, не джойсовский «поток сознания», а скупой, лаконичный, внешне бесстрастный, но полный скрытого напряжения стиль Хемингуэя. Внутренний драматизм передается простыми глагольными, чисто информативными фразами: встал, пошел, увидел... «Мы пошли в дом брата. Брат на лестнице сказал мне, что уезжает и должен закрыть квартиру. Мы спустились и направились к моему другу. Друг сказал: „Здесь моя сестра, я не могу тебя принять“» [35, с. 16].

Таковыми же короткими, бесстрастными фразами написан «Посторонний» А. Камю. Но у Камю отсутствие эмоциональной окраски соответствует внутренней индифферентности, душевной апатии героя, выражает «нулевой градус» его сознания. У Саналлы Ибрагима за бесстрастными фразами стоит напряженность подтекста, создаваемая самой ситуацией: его герой только что вышел из тюрьмы и ищет, где можно переночевать. Подробное, многократно повторяющееся описание, как герой при-

нимает душ, приобретает особый смысл оттого, что ему предшествует картина последней ночи, проведенной им в грязной тюремной камере. В лаконично нейтральной манере переданы самые драматические сцены: «Холодный ветер пронизывал до костей, и нечем было укрыться. Меня била дрожь, зубы стучали. Дороги мы не видели. Мы заговорили о Хемингуэе» [35, с. 22]. Это везут в тюрьму арестованных коммунистов.

Из скупых строк встает образ человека мужественного, далеко не слабого духом, хотя и надломленного. Он действительно сродни хемингуэевским героям, а в какой-то степени и героям А. Камю, но не из «Постороннего», а из «Чумы» — людям, которые до конца остаются верными своему человеческому долгу. Упоминание о романе «Чума» как о книге, чем-то важной для героя, тоже встречается в тексте.

Таким образом, авторы, которые той или иной гранью своего видения человека оказались близкими молодому египетскому романисту, названы им. Саналла Ибрагим вообще охотно открывает свою творческую лабораторию. К роману «Августовская звезда» (1973), о котором говорится ниже, он прилагает, как к научному труду, список использованной литературы. В этом стремлении к точности и достоверности сказывается, возможно, профессиональная привычка (С. Ибрагим — журналист), но это же и творческий принцип, усвоенный Саналлой Ибрагимом у Хемингуэя, — «писать только о том, что знаешь... Конечно, масштабы повествования сужаются, зато оно получается глубже, насыщеннее, правдивее» [312, с. 212].

Этот принцип С. Ибрагим усвоил не только из чтения самого Хемингуэя, но и прежде всего из знакомства с критическими работами о его творчестве. «Мне попали в руки две книги о Хемингуэе: одна — американца Карлоса Беккера, другая — советского критика Кашкина... Обе повлияли в сильной степени на мой выбор. Это редкие книги, где критик помогает писателю. Оба автора сумели проникнуть в существо художественной позиции великого американца, их интересовали прежде всего средства, которыми он пользуется, и правила, которые он себе выработал. Меня лично очень привлекли многие из этих правил, я решил, что их можно взять за основу. Прежде всего правило писать лишь о том, что хорошо знаешь» [2596, с. 100].

Вспоминая о начале своего творческого пути, Саналла Ибрагим пишет: «Какой путь из десятков возможных выбрать? Методы, формы, школы. Чехов, Горький, Джойс, Пруст, не говоря уже о Золя, Бальзаке и Нагибе Махфузе, а также о Роб-Грийе и других авторах нового романа во Франции, которые как раз в это время (начало 60-х) наделали столько шума?

Дело было связано не только с техникой письма. Речь шла главным образом о точке зрения, о видении, о том, что ты хочешь сказать... Я с самого начала дал себе слово писать правду. А поскольку правда не абсолютна, то необходимо приложить все усилия, вооружившись наукой и опытом, Марксом и Фрей-

дом и всеми, кто что-либо к ним добавил, чтобы приблизиться к ней, насколько возможно» [2596, с. 100].

Слова эти показательны во многих отношениях, особенно если сравнить их с приводившимися выше воспоминаниями Тауфика аль-Хакима и Нагиба Махфуза о выборе ими своего творческого метода. Во всех случаях выбор определялся потребностями общественного сознания и возможностями национальной литературы. Оба писателя в свое время остановили выбор на реализме, хотя и были знакомы с позднее возникшими и более «модными» в тот момент течениями.

В словах С. Ибрагима чувствуется сознание возросших возможностей египетской прозы, ее способности воспринять самый современный и разносторонний опыт мировой литературы. Как и его предшественники, он намерен писать «только правду». Но предшественники, писатели первой половины века, верили в закономерности, управляющие жизнью, черпая эту веру как в деистических и рационалистических концепциях бытия, так и в материалистических учениях Запада. Стремясь постичь и запечатлеть жизнь в ее закономерностях, они двигались в своем творчестве от автобиографизма к эпичности.

С. Ибрагим, как и многие писатели его поколения, утратил веру в прежние идеологические ориентиры, и всякая правда для него относительна. А потому он видит свою творческую задачу в том, чтобы «воспроизвести необработанный кусок действительной жизни, неприукрашенный и не подогнанный под какую-либо политическую или философскую концепцию, которая может оказаться ошибочной». Таким образом понимаемая творческая задача заставляет писателя оставаться в рамках автобиографизма, от которого, по собственным словам С. Ибрагима, его «отделяет лишь барьер художественной формы» [2596, с. 101].

В романе «Дурно пахнет» отсутствует связный сюжет-история. Все происходящее в нем укладывается в рамки нескольких дней — первых дней, проведенных безымянным героем-журналистом на воле. Дни эти заполнены посещениями родственников, знакомых (первый шок прошел, и все они наперебой приглашают его, желая приласкать и выражая готовность помочь кто чем может). Но с каждым новым визитом, новой встречей герой все более ощущает себя посторонним в этой среде мелких буржуа, озабоченных только устройством своего быта, обстановкой квартир, продвижением по службе. Никому нет дела до того, что привело героя в тюрьму. Все полагают, что ему следует скорее вернуться к «нормальной» жизни, поступить на работу (бывшие коллеги обещают помочь устроиться в какую-нибудь редакцию), жениться (жены знакомых охотно займутся подысканием невесты).

Ничтожность интересов, бездуховность этих людей вызывают в душе героя сложное чувство, которое и создает атмосферу романа, его подтекст. Пытаясь в предисловии к роману подо-

брать название этому чувству, Юсуф Идрис пишет: «Это не отчуждение, и не презрение, и не чувство потерянности, и не бунт, и не утрата сочувствия и сознания своей сопричастности» [35, с. 11]. Настроение, которое Идрис отказывается определить одним словом, которое имеет множество оттенков и переходов, нарастает в герое от страницы к странице и создает подтекст романа, восполняющий отсутствие событийного сюжета.

Особую роль в выявлении подтекста играют монтирование эпизодов, ассоциативные связи между ними, параллелизмы:

Я взял один из журналов. В нем была статья о литературе, о том, как надо писать. Автор статьи приводил слова Мопассана о том, что художник должен создавать мир более прекрасный и более простой, чем наш, что литература должна быть оптимистичной, пронизанной самыми прекрасными чувствами [35, с. 61].

Изолированно этот эпизод — простая констатация факта. Но в контексте романа, где эпизоду предшествуют несколько сцен посещений родственников и плоских разговоров, а также безрезультатные попытки героя вернуться к литературному труду, призыв к оптимизму и прекрасным чувствам звучит горькой иронией. Дело не только в окружающей героя мещанской среде. Многое переменялось в мире. Стали другими прежние друзья, стал другим сам герой. Он утратил веру в идеалы, за которые боролся, утратил какую-то частицу самого себя.

В воспоминаниях героя (в тексте помещенных в скобки и подчеркнутых) центральное место занимает образ его товарища по заключению, умершего в тюрьме коммуниста Шухди Атыйи. В романе «Дурно пахнет» он не назван по имени. Но ему посвящен роман «Августовская звезда», в котором с ним также связаны многие эпизоды воспоминаний, с ним герой говорил о Хемингуэе, когда их везли в тюремной машине:

Когда я увидел его впервые, он шел медленным шагом, в распахнутой на груди рубашке, то и дело поглаживая рукой свои усы. В те дни вожди мира носили усы разной формы. И не случайно усы каждого из них отличались от усов другого. А потом он обнаружил, что усы эти были обманом. Обладателей их не стало, и мода прошла. И в сердце не осталось ничего, ничем оно так и не заполнилось. Он бился головой о железную дверь так, что голова чуть не треснула. И плакал [35, с. 30].

Вначале дело было благородным, а теперь превратилось в проклятие. Иссак источник боли за других... Когда он стоял с окровавленной спиной, он не дрогнул, он был горд своей выдержкой. Но сейчас это никого не волнует. Времена переменялись. И не случайно слова, которыми он привык пользоваться, давно изменили свой смысл, а некоторые и вовсе его утратили [35, с. 56].

Пустота в сердце лишает героя способности любить, он понимает это, встретившись со своей возлюбленной:

Мы лежали в темноте, тесно прижавшись друг к другу, чтобы забыть все на свете, не думать ни о чем и ничего не бояться... Наверняка она думала о том же, о чем и я: что-то сломалось, что-то не так между нами [35, с. 41].

Не может герой и работать. Творческая мысль угасает. Время от времени он садится за письменный стол, стирает с

него пыль, берет в руки перо... и кладет на место, не написав ни строчки. Дни проходят однообразно: встал, принял душ, закурил, навестил кого-то, вернулся домой к приходу полицейского (каждый вечер проверяющего, дома ли бывший заключенный). И всюду героя преследует запах нечистот, от которого он не может избавиться, даже принимая душ по несколько раз в день. Кажется, этим запахом пропитано все вокруг.

Итак, окружающее бессмысленно, прошлое перечеркнуто, на будущее нет никакой надежды. Что же остается герою Саналлы Ибрагима? В глубине его израненной, надломленной души все-таки сохранился стержень мужества, не позволяющий ему слиться с миром выгодно купленных вещей, престижных женитьб и дающих хороший заработок должностей. И хотя он говорит о том, что в сердце «иссяк источник боли за других», сцена в вагоне каирской электрички опровергает эти слова:

На одной из станций вагон заполнили десятки рабочих, возвращающихся по домам. Они протискивались сквозь толпу. Один остановился передо мной. Глаза его были воспалены. Другой прислонился к поручню и невидящим взглядом смотрел в окно. Потом глаза его закрылись, и, когда я через мгновение снова взглянул на него, голова его раскачивалась из стороны в сторону в такт покачиванию вагона и всякий раз ударялась о поручень. Но он не просыпался [35, с. 56].

С этим эпизодом ассоциативно связана рождающаяся у героя мысль: «Ты силен, когда ты вместе с людьми. Один ты слаб». Все вместе — это свидетельство существования помимо мира, в котором живет герой, другого мира, который не дает до конца восторжествовать мысли об обесценении прошлых идеалов, о бессмысленности принесенных жертв.

Мир романов Хемингуэя и «Чумы» Камю, стоицизм их героев, умение смотреть в глаза суровой правде и собственный жизненный опыт, образ мужественного человека — погибшего друга и незримо, мрачной тенью присутствующие образы его тюремных палачей — вот источники представлений Саналлы Ибрагима о человеке:

— Существует ли человек, который не ненавидит и не страдает? Желание господствовать и слабость перед лицом мира, потребность в любви и неспособность любить, презрение к людям и жажда быть с ними, покорность и стремление к насилию, чувство боли и наслаждение болью, причиняемой другим, полная уверенность и малодушие, воспевание любви к людям и их эксплуатация — вот те кирпичи, из которых ты строишь свой дом [35, с. 55].

Подобно большинству шестидесятников, Саналла Ибрагим устремлен в конечном итоге не к познанию единичного, индивидуального характера или социального типа, а к постижению сущностных, универсальных черт человеческой психологии. При этом у него антиномичность человеческой природы не имеет ничего общего с мусульманским дуализмом материального и духовного, свою концепцию личности С. Ибрагим в значительной мере строит на суждениях Фрейда. Политический подтекст его

романа придает совсем иную в сравнении с творчеством Ибрагима Аслана и Дия аш-Шаркави окраску образам нечистот и разложения, которые не имеют у него вневременного смысла.

Совершенно иную драму психологического отчуждения переживает герой романа Абд аль-Хакима Касема «Семь дней человеческой жизни» (1969). В семи днях, обозначенных в названии, уместаются пятнадцать лет жизни героя романа Абд аль-Азиза, сначала мальчика, потом взрослого человека, сына главы деревенской религиозной общины хаджи Керима. Семь дней — это длительность ежегодно совершаемой членами общины поездки в город Танту на праздник рождества святого аль-Бадави, на который собираются огромные толпы людей из ближних и дальних мест. Семь дней следуют один за другим, но они разделены годами. Если традиционная выпечка хлеба к празднику и веселые сборы в дорогу происходят в детстве героя, то грустное возвращение из Танты совершает уже взрослый Абд аль-Азиз. Такая композиция выявляет слитность, нераздельность неизменного и меняющегося, постоянной повторяемости, цикличности жизни и необратимости ее течения, силы традиций и их отмирания. Главным героем романа при такой композиции становится время, движущееся тяжелой поступью, превращая молодость в старость, силу в слабость, неизменно приближая все живущее к смерти.

Первая глава «Пятничное собрание» — самое светлое время в жизни героя, его детство среди «братьев», членов общины, верных мюридов отца — «доброго, мудрого и грозного» хаджи Керима. В общине царит дух любви, взаимного уважения и безусловной веры в традиционные духовные ценности, на которых испокон веку зиждется мир.

Каждый вечер они вместе. Весь день они трудились на земле. От труда их руки покрыты трещинами. Они кричали и бранили детей и женщин, стегали кнутами скотину. Слепой гнев застил им взор. Вечером они надевают выстиранные галабен, совместно совершают в мечети молитву, от всего сердца произносят вслед за имамом «аминь» и отправляются по домам. Сейчас они добрые, мудрые, дневной труд не кажется им тяжким, они улыбаются, с сожалением вспоминая свой гнев на женщин, детей и скотину. Такова суровость жизни, гнет дневного труда. И эта великая, непостижимая тайна плодородия, скрытая в недрах земли, на которой они копошатся под палящим солнцем, потерянные, озабоченные, злые.

Потому-то и создал Аллах вечер, когда солнце скрывается на отведенный ему срок в складках неведомого. Если бы не прерывался день, а вместе с ним и труд, то люди превратились бы в шайтанов и не знали Аллаха. Вечерний покой необходим, вечером люди оглядываются на ушедший день, улыбаются, вспоминая его суровость, и неотступно размышляют о тайне произрастания и увядания [49, с. 7].

Сравнивая этот отрывок с изображением вечернего отдыха крестьян в одном из ранних рассказов Юсуфа Идриса — «Вечером» (сборник «Самые дешевые ночи», 1954), мы видим разницу прежде всего в ощущении времени. У Идриса время кон-

кретно, и собравшиеся после изнурительного дневного труда крестьяне с наслаждением слушают рассказы, всегда одни и те же, деревенского балагура Ауфа о городах, в которых он побывал в годы только что окончившейся второй мировой войны, его рассуждения о политике, о немцах, англичанах. Идрис подробно описывает смех крестьян, говорит об их желании вдоволь насмеяться, насмеяться «про запас», чтобы короткими часами отдыха компенсировать дневную усталость. Лирически изображая душевную расслабленность собравшихся у огня людей, их доброе отношение друг к другу, Идрис тут же оговаривается, что размеры их щедрости равнялись содержанию их кошельков.

У Абд аль-Хакима Касема нет реальных примет времени. И не только само происходящее отнесено в прошлое, но и сознание членов общины питается исключительно традиционными, идущими из прошлого знаниями и верованиями. На своих собраниях «братья» читают священные книги, народные романы («Сират бану Хилаль»), совершают обряд поминовения Аллаха — *зикр*.

Воспринимаемый глазами мальчика Абд аль-Азиза возникает образ доброго, патриархального, исполненного очарования мира, в котором безраздельно царит любимый им отец. На первый план выступают религиозные формы крестьянского сознания, высвечиваются верования, представления, ритуалы, истоки которых теряются во тьме веков. И наоборот, приглушены, оставлены в тени те стороны мироощущения феллахов, которые непосредственно обусловлены реальностью жизни, труда и быта. Олицетворение этого доброго, старого мира, хаджи Керим поддерживает порядок и согласие между членами общины не силой и властью, а мудростью, добрым словом. Он безгранично щедр и гостеприимен. Материальные затруднения «братьев» он разрешает тем, что продает кусок за куском собственную землю.

По мере взросления Абд аль-Азиза происходит постепенное разрушение этого поэтического образа старой деревни, сложившегося в его сознании. Учась в городе в школе, затем в университете, читая книги, которые объясняют мир совсем не так, как священные книги его детства, Абд аль-Азиз начинает мучительно стыдиться своих земляков и сородичей. Их ежегодное паломничество для поклонения святому он воспринимает теперь как «идолопоклонство». И хаджи Керим в городе выглядит совсем не тем всеильным и добрым пастырем, каким он виделся маленькому Абд аль-Азизу в деревне, в окружении внимающих каждому его слову «братьев». Хаджи Керим и робок, и неуверен в себе, сталкиваясь с чужим для него городским миром, хотя и старается сохранить властный облик и величественную осанку.

В конце концов Абд аль-Азиз осознает, что мир деревни, мир его отца живет и держится только силой традиций, только па-

мью о прошлом. Сам отец, больной, одряхлевший и обедневший, вызывает у Абд аль-Азиза ассоциации с трупом легендарного героя Антары аль-Абси, который привязали к коню, и этот огромный труп еще многие дни устрашал врагов, пока испугавшийся конь не сбросил его на землю.

Приобщение Абд аль-Азиза к миру города, к новому знанию, разрушающему его прежние представления о духовных ценностях, рождает драму отчуждения от старого, родного мира патриархальной деревни, обреченного на исчезновение. Но утраченные ценности не заменяются новыми. Царящий в городском мире дух индивидуализма, деловитости, торгашества вызывает в Абд аль-Азизе неприязненное, враждебное чувство. Внутренний психологический конфликт, раздвоенность героя между отвержением старого и сознанием своей кровной связанности с ним, подчеркивается любовной линией романа. С отроческих лет Абд аль-Азиз испытывает чувство страстной любви к своей сверстнице Самире. Но чем старше он становится, тем сильнее раздражает его, вызывая иногда приступы ярости, молчаливая покорность Самире, неодухотворенная красота ее «корвых» глаз.

В романе отсутствует событийный сюжет, событийный конфликт, нарастающий, достигающий своей кульминации и тем или иным образом разрешающийся. Фабулу заменяет история человеческой души. Главы-дни, разделенные промежутками в несколько лет, связаны между собой воспоминаниями героя. Герой взрослеет, его сознание и восприятие меняются. Мир отца, ранее вызывавший в нем гордость и восхищение, теперь кажется ему жалким, достойным сострадания.

Но такой субъективный ракурс восприятия, фиксируя естественные, природные причины разрушения старого мира, физическое одряхление отца, смерть многих членов общины, оставляет в стороне причины социальные. Новый мир в облике «городского мира» присутствует в романе параллельно старому миру деревни. Крестьяне сталкиваются с ним, лишь приезжая в город. И когда в финале романа Абд аль-Азиз убеждается, что новый мир с его индивидуалистическим, трезво-деловитым сознанием давно уже проник в деревню, что все его родственники, братья и племянники отца пропитаны его духом, он видит уже заключительный этап процесса, происходившего где-то вне поля его зрения. Как указывает Абд аль-Мухсин Таха Бадр, «поскольку новый мир возникает в деревне внезапно, мы не чувствуем диалектической связи между старым и новым, не становимся свидетелями борьбы между двумя мирами в самой деревне...

Поскольку борьба между двумя мирами в деревне не показана, создается впечатление, что старое не было вытеснено из жизни в результате острого противостояния, а отмерло само собой, исчерпав свои жизненные силы. Получается, что причиной всему — вечное движение жизни...» [241, с. 216].

В замечании критика отмечено явление, характерное для всего «нового романа», — сужение социального фона повествования, выдвигание на первый план индивидуального духовного опыта личности, переживающей драму крушения прежних общественных и нравственных ценностей, оказавшейся в состоянии отчуждения и от прошлого, и от настоящего.

Новый мир неумолимо втягивает в свою орбиту Абд аль-Азиза. Несмотря на всю неприязнь к нему героя, несмотря на то что такие явления, как «кооперативы, аграрная реформа, Кеннеди, Хрущев» [49, с. 224], лишь краем коснулись его сознания, только бросив Александрийский университет и вернувшись в деревню помогать больному отцу, он оказывается лицом к лицу с миром новых общественных отношений, новых интересов, новых форм общежития.

Примечательно, что в романе «Проклятие темных комнат» (1982), вернувшись к своему герою Абд аль-Азизу, Абд аль-Хаким Касем во многом иначе рисует мир его детства, лишая его того очарования и света, которым он был наполнен в «Семи днях». Вереница мрачных и темных комнат, в которых судьбой и бедностью предопределено герою провести всю жизнь, начинается с деревенского дома отца, где всегда стоял «тяжелый запах».

Аналогичный Абд аль-Азизу тип отчужденного героя выведен Юсуфом аль-Куайидом в повести «Дни засухи» — истории молодого учителя Хальфаллы аль-Бартауи, попавшего в глухую деревню, не могущего найти контакт с ее жителями и медленно сходящего с ума от одиночества. Монологическое построение произведения и полная сосредоточенность героя-повествователя на своем внутреннем мире оставляют за рамками повествования все, что не имеет прямого касательства к этому миру, даже саму работу учителя, школу, учеников, не говоря уже о деревне. Знакомясь с представителями местной власти — деревенским старостой, секретарем сельскохозяйственного кооператива, Хальфалла ничего не может ответить на их вопросы относительно национализации, проблем «социалистической практики», о войне во Вьетнаме. «На эти темы я распространяться не стал, потому что ничего о них не знал», — записывает Хальфалла в своем дневнике. Все эти предметы так же мало затрагивают его сознание, как «кооперативы, аграрная реформа, Кеннеди, Хрущев» — сознание Абд аль-Азиза.

Правда, в творчестве Юсуфа аль-Куайида «Дни засухи» остались единственным опытом психологической монодрамы. Уже в следующем произведении — романе «Траур» (1969) — писатель пытается создать более широкую композицию, вводя четырех рассказчиков, по-разному воспринимающих одно и то же событие — убийство деревенского феодала хаджи Мансура Абуль-Лейла. Развивая этот уже достаточно традиционный для

египетской прозы тип композиции, Куайид обновляет его, привлекая опыт Фолкнера в «Шуме и ярости». По словам самого Куайида, из всех знакомых ему произведений Фолкнера именно роман «Шум и ярость» произвел на него самое сильное впечатление и «открыл глаза» на возможности подобной композиции, хотя он и до этого читал аналогичные романы, не только египетские, но и «Дом и мир» Р. Тагора, «Пять голосов» иракца Г. Т. Фармана, «К востоку от Средиземноморья» саудовца Абдаррахмана Мунифа и т. п. [265, с. 76]. Он заменяет обстоятельный рассказ каждого из четырех повествователей (как в «Мирамаре» Махфуза) четырьмя «потоками сознания». Как известно, Фолкнер, не удовлетворенный «недосказанностью истории» в том виде, в каком она сложилась из трех «потоков сознания» героев, позднее ввел в роман еще одного рассказчика — самого себя. П. Палиевский оценивает этот шаг писателя как «возвращение к разбитому и забытому реализму» [183, с. 227].

Юсуф аль-Куайид пытается решить проблемы коммуникативности и отношений между субъективным и объективным типами повествования, используя различия между арабским литературным языком и египетским разговорным диалектом. В «поток сознания» героев (на литературном языке) вкрапливается прямая речь героя, его идущий параллельно диалог с кем-либо из персонажей (на диалекте). Такой прием облегчает членение и понимание текста, но мало что добавляет к приметам внешней реальности, к самой истории убийства, которое так и остается неразгаданным и неотмщенным.

Психологический рисунок образов Аиши — дочери убитого, Хасана — его слуги и, возможно, незаконного сына, Захрана — деревенского разбойника строится преимущественно на фольклорно-мифологических мотивах: незаконное происхождение, сиротство, богатые подвиги ради получения руки прекрасной возлюбленной, а также на традиционных представлениях о чести, долге кровной мести и т. п. Все вместе создает романтизированную картину патриархального деревенского мира, не затронутого никакими новыми веяниями. Единственное слабое звено в этом традиционном мире — Хамид, брат Аиши, студент университета, который, приобретя знания, утратил веру в непреложность традиций.

В размытости социального фона, в изображении деревни как «стоячих вод» можно усмотреть полемичность произведения Ю. аль-Куайида, как и созданного другими его литературными сверстниками по отношению к традиции социального деревенского романа, в частности к творчеству Абдаррахмана аш-Шаркави.

Сделав местом действия в «Трауре» свою родную деревню ад-Дахрийя в Дельте, Юсуф аль-Куайид в дальнейшем уже не отступает от этого правила: события всех его произведений происходят либо в ад-Дахрийе, либо в соседних с нею дерев-

нях. Пристальное изучение жизни, текущей на «клочке земли величиной с почтовую марку», также свидетельство в пользу того, что знакомство с творчеством Фолкнера послужило одним из источников вдохновения для египетского прозаика, предопределив его развитие в реалистическом направлении.

В целом психологический роман-монодрама, несмотря на присутствующие в нем элементы экзистенциалистского мироощущения, мотивы бессмысленности, абсурдности существования и романтической ностальгии по прошлому, не утрачивает своего реалистического качества. Авторам романов в значительно меньшей степени, чем это наблюдалось в новеллистике, свойственно стремление к универсализации своего субъективного опыта. Трагедия отчуждения во всех случаях имеет конкретно-жизненные причины, тупиковая ситуация, в которой оказывается герой, вызвана не фатальной предопределенностью, не вневременными, имманентными человеческому уделу причинами, а объективной общественно-исторической обстановкой, хотя она и получает в сознании героев туманно-аморфное и неполное отражение.

«При всех замечаниях и оговорках,— пишет Сабри Хафез,— эти романы являют собой подлинный документ поколения, свидетельство общества, отклик души художника на реальность переломного момента. Это не значит, что каждый роман обладает свойствами документа, но каждый вносит свои подробности в общую картину, по-своему углубляет ее» [284, с. 32].

Роман «подведения итогов»

Быстрое и динамичное развитие, которое получил египетский роман с начала 70-х годов (то же явление наблюдается и в других арабских странах), привело к тому, что в конце десятилетия романский жанр количеством произведений и разнообразием форм начал соперничать с новеллой, оспаривая у нее пальму первенства. Библиография египетского романа 70-х годов, составленная Сабри Хафезом [286, с. 321—330], насчитывает более трехсот наименований. Правда, значительную их часть составляет «массовая литература», разрабатывающая свои излюбленные темы — любовно-сексуальную, военную и историко-религиозную.

Столпами «массовой литературы» остаются «старики» Мустафа Амин, Сарват Абаза, Муса Сабри, Ихсан Абд аль-Куддус, которые, будучи главными редакторами крупнейших периодических изданий, имеют возможность ежегодно публиковать новый роман сериями в возглавляемых ими органах печати. Скромный результат Абд аль-Куддуса (четыре романа за десять лет)⁴ объясняется, видимо, тем, что он еженедельно выступает и как публицист со статьями размером в целую полосу, и как автор воспоминаний (в редактируемом им журнале «Октябрь»).

«Массовая литература» в 70-х годах пополняется и новыми именами, в том числе из авторов, начинавших в 60-х годах как представители «новой волны». Показателен в этом смысле путь Исмаила Вали ад-Дина, которого после выхода в свет его первого романа, а затем всей трилогии «Гамалийя» критика рассматривала как одного из наиболее талантливых авторов «нового романа». Власть над душами молодого поколения старого мира, разлагающегося, порочного, но привычного и теплого в сравнении с нарождающимся миром холодной, деловитой бюрократии,— тема, объединяющая книги трилогии.

Олицетворением обветшавшего, но все еще сохраняющего свое очарование прошлого становятся в романах архитектурные памятники средневековья, старинные мечети, гробницы, бани. Их проникновенное описание, тревога за дальнейшую их судьбу (Вали ад-Дин — архитектор по образованию) звучат призывом не забывать наследие отцов, не отказываться от своей истории.

В последующих многочисленных романах и повестях Вали ад-Дин варьирует главным образом любовные сюжеты, повторяя мысли и образы, найденные им в начальный период творчества, соскальзывая на натурализм и экзотику чисто развлекательного плана. Произведения его широко инсценируются в кино и на телевидении. В 1980 г. он опубликовал четыре книги общим объемом более двадцати листов («Влюбленные», «Страдания в Саккаре», «Переулочек аль-Аскер», «Жилище отравленной семьи»).

Анализируя «феномен» Исмаила Вали ад-Дина, Сайид Хамед ан-Нассаг определяет его взгляд на действительность как «туристический». Романист описывает людей, места и события поверхностно и «мимоходом», как турист, снимающий на пленку наиболее поразившие его воображение виды. Особый акцент он делает на сексе, на смаковании обнаженного тела, а также на адюльтерах, сводничестве, проституции и прочих явлениях подобного же рода [275, с. 78].

Если же привести примерное количественное соотношение «серьезной» и развлекательной литературы в библиографии Сабри Хафеза с цифрами, приводимыми Таха Бадром (54 «художественных» и «просветительских» и 220 «развлекательных» романов с 1891 по 1938 г.), нарастание потока серьезной художественной прозы выглядит впечатляющим.

Толчком к быстрому развитию романистики в 70-е годы послужили — с учетом того, что прозаиками-шестидесятиниками был к этому времени уже накоплен немалый творческий опыт, стимулировавший обращение к крупным художественным формам,— существенные перемены во внутренней общественно-политической обстановке страны. Внезапная смерть президента Гамалы Абдель Насера в 1970 г. стала рубежом в послереволюционной истории Египта. Большая часть творческой интел-

лигенции восприняла уход из жизни Насера, отношение к политике и к личности которого было крайне противоречивым, как символ конца огромного по своим масштабам социального эксперимента. «Предвестием этого конца было поражение в войне 1967 г., разрушившее многие идеалы и принципы» [297, с. 74].

Почти сразу же с приходом нового руководства ощутимые перемены во внешнеполитическом курсе и в экономической политике страны вызвали острую борьбу мнений между сторонниками покойного президента и противниками его политики. Появилось множество публикаций, статей и книг, дававших различную оценку прошедшему периоду, а иногда и полностью отрицавших все позитивные результаты июльской революции 1952 г.

Литература не могла остаться в стороне от полемики, не принять участие в подведении итогов истекших двух десятилетий, за которые Египет шагнул из одной эпохи в другую. В обстановке острых споров, всякого рода политических спекуляций, попыток представить политическую линию Насера как сплошную цепь ошибок и несправедливостей литература взяла на себя функцию исследования, художественного анализа недавнего исторического прошлого. Масштабы творческой задачи, желание объективно оценить историческую сущность истекшего периода побудили писателей, многие из которых на себе испытали политические репрессии, в значительной мере отрешиться от субъективизма, выйти за пределы своей личной судьбы, соизмерить ее с судьбами страны и народа. Автобиографический элемент в виде духовной автобиографии, отражающей этапы становления личности и сознания героя, по-прежнему играет важную роль в структуре романа 70-х годов, но он вливается в исторический опыт масс, становится зеркалом перемен, совершившихся в сознании широких слоев египетского общества. Перестав быть монодрамой, роман приобретает масштабность эпического полотна, в котором более значительное место отводится объективному изображению жизни.

В поисках способов более широкого, чем прежде, отражения общественной жизни, испытывая настоятельную потребность в объективных обоснованиях своих суждений о целом историческом периоде в развитии страны, романисты идут разными путями, но каждый опирается на свой прошлый литературный опыт, развивая и преобразуя ранее найденные формы и способы письма.

Гамаль аль-Гитани в романе «аз-Зейни Баракят» (опубликован впервые в мае—сентябре 1971 г. в журнале «Роз аль-Юсуф», он может считаться первым романом «подведения итогов») продолжает пользоваться методом исторических параллелей, оценивая недавнее прошлое в соотношении с прошлым четырехсотлетней давности. Саналла Ибрагим в романе «Августовская звезда» избирает форму журналистского репортажа, документально подтвержденного свидетельства очевидца.

Юсуф аль-Куайид в «Зимнем сне» (1974) развивает композицию «Траура» — восприятие одного и того же события разными людьми, но отказывается от формы внутреннего монолога, ограничивающей возможности такого рода композиции, соблюдая равновесие объективного и субъективного изображения.

Что позволяет объединить три романа, совершенно различных по жизненному материалу и поэтике, в один типологический ряд и назвать их романами «подведения итогов»?

Во-первых, масштабность изображенной в них картины общественной жизни, особенно выделяющаяся на фоне камерности большинства предшествующих произведений романного жанра.

Во-вторых, несомненное тяготение к эпичности повествования, хотя и очень своеобразно сочетающейся с различными видами преломления действительности в субъективном сознании персонажей.

В-третьих, и это главное, одинаковость проблем, над разрешением которых бьется авторская мысль, проблем, связанных с определением исторической сути, значения завершившегося периода, характера его разительных противоречий, взаимоотношений народа и власти, роли личности в истории.

Притом что всем персонажам романов предоставлена полная свобода самоизъявления, что принцип множественности точек зрения является доминирующим, что автобиографический — в смысле духовной близости автору — герой выражает лишь одну из многих точек зрения и сознание его отмечено теми же противоречиями и сомнениями, что и сознание других персонажей, в романах присутствуют если не авторская позиция, то, во всяком случае, авторское сознание, мысль, пытающаяся эту позицию выработать, дух анализа и исследования, а не только эмоциональная реакция на внешние раздражители.

Разумеется, рассматриваемые в диахроническом аспекте, три романа могут быть причислены и к другим типологическим рядам: «аз-Зейни Баракят» — к произведениям, опирающимся на наследие средневековой литературы; «Августовская звезда» — к только нарождающемуся типу документального романа, который получит большое развитие к концу десятилетия (хотя и в «аз-Зейни Баракят» «документ» как художественный элемент играет огромную роль); «Зимний сон» — к возрождающемуся типу деревенского социального романа, характерного для традиции 50-х годов. Но перечисленные выше черты сходства дают основание рассматривать их как единый синхронный типологический ряд.

Факты, составляющие событийную канву романа «аз-Зейни Баракят», Гамаль аль-Гитани заимствовал из разделов хроники Мухаммеда ибн Ахмеда ибн Ийаса аль-Ханафи аль-Мысри «Редкостные цветы в событиях веков», описывающих последние годы независимого существования Египта перед завоеванием его в 1517 г. турками-османами во главе с Селим-шахом.

В этом периоде египетской истории Гитани увидел много общего с драматическими событиями 1967 г. Но хотя действие романа происходит в XVI в., это не историческое произведение, поскольку цель его — не воссоздание прошлого, а осмысление настоящего. «Конечно,— пишет Гитани,— между тем веком и нашим много общего, но я исходил из времени, в котором живу» [248, с. 303]. Писатель особо подчеркивает, что вся изображенная в романе социальная и политическая борьба «целиком принадлежит нашему времени» [248, с. 303].

Гитани выделяет Ибн Ийаса из всех прочитанных им египетских историков, отмечая, что «его голос непохож на другие». Ибн Ийас восхищает его «живостью и простотой языка, естественностью выражений и вниманием к жизни простых людей, тех, о которых хроники и летописи обычно умалчивают, а если упоминают, то лишь как о массе, черни» [247, с. 60]. Освоение стиля Ибн Ийаса открывало, по мнению Гитани, пути «преодоления традиционных стереотипов описательности, привычного построения фразы, возможности создания повествования простого по стилю изложения событий и легко включающего в себя анекдоты, хикаи, пословицы, мудрые изречения — хикма, иногда поэтические отрывки» [247, с. 60]. Под «традиционными стереотипами описательности» здесь имеется в виду стиль египетской прозы 50-х годов.

Отмеченный романистом у средневекового историка и весьма импонирующий ему демократизм выражается в том, что, давая оценку каким-либо событиям, лицам, действиям правящего султана, историк часто ссылается на мнение «людей» (*ан-нас*), «простого народа» (*аль-амма*) и даже «бедняков» (*аль-фукара*). Он полагается на простонародные слои не только как на информантов, передатчиков сведений или очевидцев событий, которых сам он не мог видеть, но и как на общественное мнение своего времени, к которому он относится с уважением, разделяет его. Эта особенность сочинения Ибн Ийаса объясняется историческими условиями его создания.

Хроника написана в XVI в., в последние годы правления в Египте династии бахритских мамлюков, когда непрочность их власти была ясна абсолютно всем — от эмира до феллаха. Тяжелое экономическое положение страны усугублялось угрозой неизбежного вторжения Селим-шаха, надвигавшегося со стороны Сирии. В этих условиях султанский трон перестал быть предметом домогательств мамлюкской знати. Дело дошло до того, что после смерти султана аль-Гури высшим эмирам пришлось долго уговаривать намеченного ими кандидата взять бразды правления в свои руки. В обстановке неумолимо приближавшейся войны, отсутствия твердой власти, разброда и распрей среди мамлюкских эмиров, многие из которых переходили на сторону Селим-шаха, весомее зазвучал голос средних и низших слоев, тех, кто в первую очередь страдал от внутренних неурядиц в государстве и становился первой жертвой

жестокости захватчика. От имени этих слоев и выступает в хронике Ибн Ийас.

Исторические факты, на которых Гитани построил фабулу романа, изложены в хронике следующим образом: аз-Зейни Баракят ибн Муса был третьим из четырех мухтасибов, сменивших друг друга в правление султана аль-Гурн. По каким-то причинам он был смещен, и его место занял эмир Мамай ас-Сагир [259, с. 1043]. Уже в то время, когда Ибн Муса не был мухтасибом (возможно, он занимал другой пост), произошла ссора между ним и неким торговцем кожами ад-Дамрауи («Ибн Муса был несправедлив к нему» [259, с. 1057]). Торговец пожаловался главе влиятельной религиозной общины шейху Абу Сауду, пользовавшемуся большим авторитетом при султанском дворе (эмиры обращались к нему за помощью, когда было необходимо уговорить Туман-бея занять престол после смерти аль-Гурн). Абу Сауд взял сторону ад-Дамрауи и направил Ибн Мусе послание, в котором требовал оставить в покое торговца кожами. Но Ибн Муса не внял требованию шейха и продолжал преследовать ад-Дамрауи. Тогда шейх призвал к себе Ибн Мусу и «стал бранить его, говоря: „Как смеешь ты, собака, обижать мусульман?!“» [259, с. 1057]. Потом приказал своим мюридам бить Ибн Мусу сандалиями по голове, и тот «чуть не умер от побоев». Согласно хронике, закованного в кандалы Ибн Мусу провели с непокрытой головой через весь город, а перед ним шли глашатаи, восклицая: «Вот кара тому, кто притесняет мусульман!»

Ибн Мусу не повесили, как требовал того шейх Абу Сауд, поскольку вспомнили, что за ним неуплаченный долг султану: в случае смерти Ибн Мусы султан лишился бы этих денег. Поэтому бывшего мухтасиба продолжали держать в заключении до тех пор, пока в дело не вмешался его старый враг и кредитор Шехаб ад-Дин ибн ас-Саиг, который возбудил против него иск, требуя уплаты ста тысяч динаров. «Взяв с собой множество евнухов и лучников», Ибн ас-Саиг отправился к дому Ибн Мусы и разграбил его, забрав все, что там было ценного, в том числе наряды и украшения жен Ибн Мусы, его рабов и слуг. «И когда султан узнал о случившемся, он простил Ибн Мусу». Но Ибн Муса не успокоился. Теперь он потребовал, чтобы Ибн ас-Саига заковали в железы и держали до тех пор, пока он не уплатит ему двести тысяч динаров — цену награбленного в его доме. И это требование было выполнено.

Кончилось дело тем, что оба, Ибн Муса и Ибн ас-Саиг, были биты палками, после чего шейх Абу Сауд простил Ибн Мусу и велел снять с него кандалы. «В субботу, в десятый день месяца, аз-Зейни Баракят ибн Муса явился к султану с просьбой о том, чтобы ему были возвращены его должности, но султан не внял просьбе, так как Ибн Муса еще не выплатил своего долга, и Ибн Муса вышел от султана униженный своей неудачей, а перед ним улица в Сувейкат аль-Лябан, где стоит

его дом, была украшена в честь его освобождения, и все его близкие надушились шафраном. А он вернулся к ним сконфуженный» [259, с. 1057].

Примерно через год после этих событий Селим-шах, захватив Каир и укрепившись в нем, объявил, что «бесчинства прекращаются и устанавливается справедливость» [259, с. 1079]. Он произвел ряд назначений из числа египетских вельмож на государственные должности и среди прочих назначил Баракята ибн Мусу на должность мухтасиба.

Эта история Ибн Мусы, изложенная отдельными эпизодами среди сообщений о других, равно важных для историка событиях, выглядит типичной картиной нравов эпохи, одним из примеров нескончаемой борьбы вельмож мамлюкского государства за доходные должности. Комментируя ее, Ибн Ийас называет ссору между Ибн Мусой и шейхом Абу Саудом «ужасающей», но ничью сторону не принимает. В написанном к случаю бейте он лишь риторически восклицает: «Разве мог я знать, что после возвышения претерпит Ибн Муса такое падение!» [259, с. 1057]. Однако историк приводит слышанные им мнения «людей и бедняков», которые говорили: «И чего шейх мешается в дела правления? Люди порицали его, и ни один не одобрил того, что он сделал с Ибн Мусой» [259, с. 1057]. Эти высказывания продиктованы, как можно понять, не столько сочувствием к Ибн Мусе, сколько скептическим отношением к шейху. Потому что и тогда, когда шейх приказал освободить Ибн Мусу и вернул ему свое благоволение, «люди осуждали его за то, что он вмешивается в государственные дела».

Из этого можно заключить, что пользовавшийся властью и влиянием в дворцовых кругах религиозный деятель отнюдь не воспринимался простонародьем как абсолютный моральный авторитет, ибо в глазах народа дела религиозные и дела мирские относятся к разным сферам. Взгляд этот объясняется фактическим положением дел в эпоху, когда процесс разделения религиозной и светской власти в Арабском халифате, прослеженный еще Ибн Хальдуном (ум. в 1406 г. [299, с. 138—139]), давно завершился. При бахритских же султанах халиф из числа потомков аббасидской династии, бежавших в Каир после захвата в 1258 г. Багдада монголами, обладал лишь номинальной властью. Захватив Каир в 1517 г., Селим-шах вскоре вывез халифа в Стамбул.

Гамаль аль-Гитани сохраняет (за некоторыми исключениями, о которых будет сказано далее) фактическую сторону и последовательность событий, но значительно меняет, разнообразит стиль изложения: объективное повествование стороннего наблюдателя дополняется у него субъективными свидетельствами очевидцев и участников событий. Общая картина возникает путем монтирования индивидуальных, часто противоречащих одна другой точек зрения, отражающих лишь ту часть целого, которая доступна восприятию данного персонажа. Между

отдельными свидетельствами остаются зазоры, и вся картина, обладая глубиной и объемностью, так и не приобретает полноты и законченности.

В зависимости от того, чьими глазами воспринимается действительность, каждая глава имеет свою стилистику. Роль объективного повествователя, излагающего внешний ход событий, не давая им объяснения, Гитани отводит венецианскому путешественнику Висконти Джанти, четырежды за десятилетие (с 1507 по 1517 г.) посетившему Каир. Джанти знает арабский язык и знаком с престарелым Ибн Ийасом.

Стиль глав, написанных от лица венецианца, — это модернизированный, освобожденный от явных архаизмов и европеизированный стиль самой хроники. Эти главы определяют меру объективности художественного мира романа, противостоящей стихии субъективности и организующей романное время как время историческое (даты посещений путешественником Каира точно обозначены).

Остальные главы написаны в форме либо несобственно-прямой речи, либо внутреннего монолога, либо «потока сознания» персонажей, непосредственно вовлеченных в события, видящих их «изнутри» и оценивающих, исходя из собственных интересов, уровня сознания и нравственных критериев. Внимание персонажей постоянно переключается с внешнего — с других людей, с происходящего вокруг на внутреннее — на собственные ощущения, эмоциональные переживания, воспоминания и отвлеченные размышления. Стиль варьируется от объективного описания событий до фрагментарной ассоциативной образности.

Некоторые главы оформлены как «документы» — письма персонажей, донесения султанских соглядатаев, тексты султанских «указов». Эти вымышленные документы наряду с подлинным документом — сама хроника — играют важную формообразующую роль, привлекая все новые и новые свидетельства, разные точки зрения на происходящее.

Таким образом, Гитани использует самый широкий спектр стилистических приемов — от традиционно описательных до изощренно интроспективных. Объективное и субъективное, сливаясь, образует единый «поток жизни», вбирающий в себя важное и несущественное, закономерное и случайное, устойчивое и мимолетное.

Форма исторической хроники, фиксирующей события в их временной последовательности, как нельзя лучше выражает представление Гитани об истории как о Времени, несущем с собой перемены. Не исключено, что само это представление сложилось вследствие знакомства писателя с многочисленными хрониками египетских средневековых авторов.

Исходя из убеждения, что истина истории — «суть исторического момента» — может быть познана искусством только через личность, через индивидуальный человеческий опыт, влива-

ющийся в поток «единого опыта», Гитани максимально укрупняет человеческие образы романа — как те, что перешли в роман из хроники (Ибн Муса, Абу Сауд), так и вымышленные (начальник султанских соглядатаев Закария ибн Ради, занявший место личного врага Ибн Мусы Ибн ас-Саига, молодой азхарист Саид аль-Гухейни, его соученик Амр ибн аль-Адви, тайно работающий на Закарию, венецианец Джанти, несколько лиц второго плана). Давая их «изнутри», через самораскрытие, и «извне», глазами друг друга, Гитани добивается эффекта объемности изображения.

Но тем же укрупнением масштабов личности создается и диспропорция субъективного и объективного начал в романе. Характер, воля, интересы, целенаправленные действия личности становятся доминантой исторического процесса, заменяя собой отсутствующие, невыявленные объективные причинно-следственные связи.

Таким образом, формальная структура романа концептуальна: она выражает понимание автором исторического процесса.

Наиболее часто повторяются в тексте два ключевых выражения: «справедливость» (*адаль*) и «внутренний, или мысленный, взор» (*айна аклихи*). О справедливости говорят все персонажи романа, вкладывая в слово совершенно различный смысл. Перед мысленным взором каждого проходят картины действительности, опять-таки окрашенные индивидуальным восприятием. Суть объективного воплощается только в субъективном.

Аз-Зейни Баракят ибн Муса в романе не вельможа (как в хронике), а выходец из простого народа. Принятие им власти (чтобы уговорить Зейни, отказывающегося от поста мухтасиба, за помощью к шейху Абу Сауду обращаются не эмиры, а старейшины корпораций каирских ремесленников, каменотесов, строителей, кузнецов и т. п.) рождает в народе огромные надежды на осуществление долгожданной мечты о справедливости. Саид аль-Гухейни (на автобиографичность образа юного азхариста указывает его нисба — производное от названия родной деревни писателя аль-Гухейна) воспринимает указ о его назначении чуть ли не как весть о приходе нового мессии. Как махди-избавителю внимают Ибн Мусе, держащему речь с минбара аль-азхарской мечети, и каирские горожане:

Он поднялся на старый минбар аль-Азхара. Мечеть полна народа всякого звания и состояния. Кажется, крикнут — и содрогнутся своды и покачнутся минареты. И вроде бы нет силы, способной заставить людей утихнуть. Но Зейни поднял правую руку, обыкновенную человеческую руку, с широко разведенными пятью пальцами, и словно взмахнул волшебной палочкой — все уста сомкнулись, молчание разлилось по мечети. Потом говорили, что он наделен способностью делать людей немыми, лишать их дара речи, а если бы захотел исторгнуть слезы из их глаз, то и это не составило бы для него труда: [26, с. 54].

Этот эпизод — прямая аллюзия, связующая образ Зейни с его современным прототипом. В 1956 г. Гамаль Абдель Насер

произнес речь с минбара аль-Азхара, призвав египтян на борьбу с тройственной англо-франко-израильской агрессией. Г. аль-Гитани придает своему герою многие черты Насера: демократизм и скромность в личной жизни, энергию и обаяние (Висконти Джанти, получивший аудиенцию у Зейни, очарован умом, пронизательностью и внутренней силой, исходящей от мухтасиба). Зейни внушает ненависть богатым эмирам, имущество которых он конфискует, и Закарии ибн Ради, видящему в нем идейного противника, боящемуся, что реформы, проводимые новым мухтасибом, и его демократизм могут вызвать стихийную вспышку народного гнева против всего эмирского сословия. Но донесения соглядатаев, наблюдающих за первыми шагами нового мухтасиба, фиксируют такие детали, которые характеризуют его как лицедея, умело носящего разные маски. Саиду аль-Гухейни он обещает непременно покарать нечестных эмиров, наживающихся за счет народа. А в письме к Закарии высказывает свое презрение к «черни». На протяжении всего романа Зейни занят тем, что готовит страну к отражению османского вторжения. А на последних страницах Висконти Джанти встречает его снова мухтасибом, но получившим этот пост уже из рук османского наместника, едущим в сопровождении пышной свиты по пустынным, разоренным войной улицам города. Правда, ходят слухи, что тайно он собирает силы для борьбы с османами.

Таким образом, противоречивость — основное свойство личности Зейни. Он как бы сочетает в себе качества героев двух рассказов Гитани — эмира Тайбуги, защитника обездоленных, и султанского брдобрея, хитрого приспособленца и карьериста. Конечно, он значительно крупнее и сложнее обоих персонажей. Он властолюбив, но не корыстолюбив. Кроме того, у него есть свое представление о справедливости — оно диктуется прежде всего интересами государства, сильной государственной власти, безусловного подчинения которой он требует от всех подданных. Ради наведения порядка он не останавливается перед самыми крутыми мерами, ради этого идет на союз с Закарией, на сохранение аппарата соглядатаев, пронизавшего все поры страны.

В синтетическом образе Зейни черты личности сплавлены с приметами государственной власти, послереволюционного египетского режима в целом. Поэтому чисто личностные мотивировки его поведения оказываются в ряде случаев явно недостаточными. Это осознает автор, и в романе время от времени возникает тема объективной необходимости, связанная с внешней, военной ситуацией. У Ибн Ийаса ссора Ибн Мусы с шейхом Абу Саудом не имеет никакого отношения к войне с османами. В романе укрепление обороны страны — главная забота Зейни, которому активно помогает в этом Закария ибн Ради. Уезжая в Манфалут собирать налоги, Зейни клянется собрать сумму втрое больше обычной — страна остро нуждается в день-

гах,— не убив и не повесив при этом ни одного человека. Свое обещание он выполняет и дальше угроз не идет. Тем не менее шейх Абу Сауд решительно становится на сторону жалобщика, торговца кожами ад-Дамрауи, которого Зейни заставил уплатить налоги за год вперед и еще тысячу динаров. Для шейха неважно, что ад-Дамрауи — «майсур аль-халь», т. е. человек зажиточный. Не принимает он во внимание и цели, во имя которых действовал Зейни. Абу Сауд в романе произносит те же слова, что и Абу Сауд в хронике: «Как смеешь ты, собака, обижать мусульман?!» — и велит своим мюридам заковать Зейни в кандалы.

Сразу за этим эпизодом следует описание поражения войск султана аль-Гури под Халебом (хотя, согласно хронике, ссора между Ибн Мусой и Абу Саудом имела место много позже, уже в дни правления Туман-бея), и ассоциативная связь, характерная для поэтики романа, делает роль шейха в данном случае объективно двусмысленной. На странную пассивность шейха по отношению к военной угрозе указывает исследовавшая роман Самия Ас'ад, которая пишет, что «святой шейх в своем аскетическом уединении лишь наблюдает за тем, как гибнет страна» [228, с. 71].

Низкий тонус патриотического чувства свойствен не только шейху Абу Сауду, но и его ученику — Саиду аль-Гухейни, что особенно заметно в сравнении с пылким патриотизмом многочисленных предшественников Саида — молодых, близких Гитани героев его новеллистики. Можно предположить, что приглушенность патриотических настроений Саида должна служить показателем авторского отношения к Зейни. Отдавая должное его патриотической деятельности, он не хочет, чтобы она служила его оправданием в другом — в неисполнении им данных народу обещаний установить справедливость, в сотрудничестве с Закарией и в сохранении ненавистного народу аппарата соглядатаев.

Гамаль аль-Гитани избавляет Зейни из романа от тех унижительных наказаний, которым подвергся его исторический прототип. Будучи схвачен Абу Саудом, он просто исчезает из повествования. Лишь бегло сообщается, что его спас Закария ибн Ради. Но Гитани осуждает своего героя, заставив его принять должность мухтасиба из рук османов.

Через образ Саида аль-Гухейни Гитани устанавливает «связь времен», реализует свою идею единства человеческого опыта. Он проводит молодого азхариста своим собственным путем — от восторженного поклонения человеку, стоящему у власти, от веры в то, что именно благодаря этому человеку народ Египта «через каких-нибудь пять лет» будет наслаждаться справедливостью и благоденствием, до жестокого разочарования, вызванного тем, что справедливость, которую Саид понимает как равенство всех людей, как избавление бедняков от голода, болезней и произвола власть имущих (Саид мечтает

о времени, когда «не будет эпидемий чумы и люди не будут умирать внезапно посреди улицы, когда не придется горевать отцу, у которого похитили дочь, когда бедняков не будут бросать в тюрьму и рубить руку, укравшую огурец»), не находит осуществления в деятельности Зейни.

В понимании справедливости автобиографический герой Гитани следует за знаменитым египетским просветителем Саламой Мусой, призывавшим к борьбе против «трех зол» — нищеты, невежества и болезней. Гитани добавляет к этой триаде произвол, систему полицейских репрессий, образно воплощенную в Закарии ибн Ради и его аппарате соглядатаев. Именно то, что Зейни оставляет за Закарией все его посты, подрывает веру в него в душе Саида, воспринимается им как «плохое предзнаменование». А когда Зейни медлит с выполнением данного им обещания покарать богатого торговца-спекулянта, Саид публично, в мечети, называет его лжецом и оказывается в тюрьме.

Три центральных образа романа воплощают три социально-нравственные позиции, основанные на разном понимании идеи справедливости. Зейни, олицетворяющий государственную власть, понимает справедливость как поддержание строгого, основанного на силе порядка. Антигуманный характер такого понимания разоблачается присутствием Закарии ар-Ради, как бы дублирующего образ Зейни и являющего собой отбрасываемую им мрачную тень.

Фигура шейха Абу Сауда окружена ореолом святости и непогрешимости. Внутреннее «я» шейха целиком устремлено к поискам первичной истины, смысла пребывания человека на земле: «Зачем люди приходят в мир, мучаются, страдают и терпят лишения, если конец их так прост? Почему умирают они так бессмысленно, ни за что?» Не раз Абу Сауду казалось, что от истины его отделяет лишь несколько шагов. Однако превратности судьбы вновь и вновь замутняют ясность внутреннего взора. Первичная истина так и не открылась шейху, но одно он усвоил твердо: «Если отвернется душа от забот своего времени, считай, конец пришел человеку». Силы и твердость, необходимые в житейской борьбе, шейх черпает в вере:

Когда мир казался бескрайним и бесконечным, необозримым и не имеющим горизонта, когда моря вздымались волны, подобные горам, когда суша представлялась далеким сном, несбыточной мечтой, ощущал он в душе своей прилив невиданных сил и бросал в лицо бесконечности крик, достигающий гор Каф, вызывающий землетрясение, утихомиривающий океан: «Жив Аллах! Жив, суш!» [26, с. 156].

Положение шейха как главы религиозной общины, поиски им первичной истины, стремление к прямому и непосредственному общению с божеством указывают на суфийскую природу образа. Но Абу Сауд не суфий-мистик. Поиски первичной истины отождествляются для него не с познанием божества путем внутреннего озарения, а с постижением смысла челове-

ской жизни. Активная жизненная позиция, стремление содействовать установлению справедливости в мире сближают этот образ с современной интерпретацией в египетской литературе личности известного суфия аль-Халладжа (казнен в 922 г.)⁵. Муки, принятые аль-Халладжем, возникают перед мысленным взором шейха Абу Сауда, когда он думает о судьбе Саида, брошенного в тюрьму.

Вмешательство в мирские дела вытекает из сознания шейхом своего нравственного долга, т. е. приобретает мотивировку, которой нет у Ибн Ийаса. Поэтому слова осуждения, которые в хронике адресуют Абу Сауду «люди и бедняки», в романе переданы Закарии ибн Ради и смысл их полностью меняется. «Конечно,— цинично размышляет Закария,— шейх — праведник, святой человек, но святость и дела государства — вещи разные. Какое дело отшельникам до мирской суеты?! Если их станут заботить динары, они сойдут с пути праведного!» [26, с. 228].

Низвергая Зейни, возвышению которого он сам же способствовал, в романе шейх карает его за несправедливости, которые тот совершил по отношению к «мусульманам», но тем самым наносит ущерб обороне государства от внешнего врага. Подобное, основанное на догмах ислама понимание справедливости, как явствует из комментариев Ибн Ийаса к спору Туман-бея с мамлюками, осознавалось как сомнительное уже в XVI в.

Понимание справедливости Саидом аль-Гухейни, целиком основанное на вере в личность, стоящую у власти, также уходит корнями в средневековую религиозную, историческую и литературную традицию. Во все века мессианские идеи имели самое широкое хождение в мусульманском мире.

В народной повествовательной традиции идеальный образ справедливого, милосердного и пекущегося о своих подданных правителя нередко наделялся чертами демократизма (известный мотив «хождения в народ» халифа Гаруна ар-Рашида в «Тысяче и одной ночи»).

Индивидуальное сознание Саида несет в себе многие черты сознания народа, страстным защитником и поборником интересов которого он является. Саид неотторжим от народа, и в этом его отличие от героев «нового романа» 60-х годов, которые с болезненной остротой ощущали свое отчуждение от народа.

Гитани следует Ибн Ийасу в его манере постоянно ссылаться на то, что говорят в народе по тому или иному поводу, на слухи и мнения, высказываемые в кофейнях и на рынках. Разница в том, что историк, более всего озабоченный достоверностью излагаемых им сведений, отбирает из мнений и оценок «людей» те, которые представляются ему правильными и разумными. Если он приводит примеры разноречивости, несовпадения ходящих по городу слухов, то это объясняется недостатком имеющихся у него сведений. И мнения, и настроения, в его

изложении, всегда продиктованы здравым смыслом, конкретной ситуацией, материальными интересами тех или иных групп населения. Характеризуя, в частности, настроения феллахов накануне захвата Каира османами, историк пишет: «Люди поняли, что черкесскому государству пришел конец и османы неминуемо завладеют страной. Поэтому феллахи, если к ним приходил сборщик налогов, говорили: мы не будем платить, пока не узнаем, в чьих руках власть, в ваших или османов. А то придется платить дважды» [259, с. 1069].

Гамаль аль-Гитани, ссылаясь на слухи и разговоры, ориентируется прежде всего на противоречивость высказываемых мнений и на слухи, носящие самый невероятный характер. Народ в его романе — неустойчивая, суеверная и легко возбудимая масса, которой ловко манипулирует в своих целях Закария ибн Ради. Среди множества слухов трудно различить, какой справедлив, какой порожден темнотой и суевериями, а какой умышленно пущен людьми Закарии. Еще вчера горожане приветствовали указ Зейни об установке на улицах Каира фонарей, разгоняющих ночной мрак, чтобы мамлюки под прикрытием темноты не творили противозаконных дел. А сегодня они уже проклинают фонари, потому что Закария через своих соглядатаев распустил слух о том, что установка фонарей нарушает волю Аллаха, разделившего сутки на дневное, светлое и ночное, темное время.

Двойственное отношение к реформам Зейни вызвано тем, что они задевают установления религии и право собственности — категории, незыблемые в глазах того мелкого торгового люда, который представляет народ в романе Гитани. По понятиям этих людей, неправедна лишь та собственность, которая нажита нечестным путем.

Болеющий за народ правдолюбец, набожный азхарист Саид аль-Гухейни тоже не может решить, «он за фонари или против фонарей».

Явно сниженный в сравнении с прозой 50-х годов образ народного сознания отражает все то же отчетливо проявившееся в романе 60-х годов разочарование творческой интеллигенции в народе как активной общественной силе. Но Гитани верит в возможность пробуждения народа, о чем свидетельствуют коллективистские и бойцовские качества характера Саида аль-Гухейни. Он чувствует в себе огромное желание «подняться на минарет, громко крикнуть, разбудить всех, и бедняков и эмиров... увидеть своими глазами Закарию ибн Ради посаженным на кол у Баб аль-Вазир».

Трагедия Саида состоит в том, что его понимание справедливости, связанное с упованием на личность, оказывается утопией, отразив, по существу, крушение самой идеи «справедливого и доброго правителя», присущей традиционному сознанию веры в мессианские возможности личности.

Идею мессианства развенчал уже Нагиб Махфуз в «Детях

нашей улицы», когда высказал мысль о том, что справедливость (Махфуз имел в виду справедливое распределение материальных благ) может установить лишь сам народ, и только после того, как овладеет необходимым для этого знанием. Такую возможность Махфуз относил в далекое будущее. В определенном смысле история аз-Зейни Баракьята повторяет собой историю Арафы, человека из народа, который овладел знанием, но не сумел использовать его на благо народа, так как отрекся от народных интересов. Но тема, звучавшая в романе Махфуза как пророчество, оборачивается в романе Гитани подведением итогов обретенного опыта, индивидуального и общественного.

Итак, используя для написания романа о недавней истории, фактически о современности, историческое сочинение четырехсотлетней давности, Гамаль аль-Гитани не просто адаптирует его к изменившимся историческим условиям, но и переосмысляет сообразно своему представлению об истории и идее повторяемости субъективного, внутреннего опыта индивидуума. Стремясь в соответствии со своим пониманием функции искусства выразить через человека, через личность суть исторического момента, Гитани создает картину современности, опосредованную сознанием многих индивидуумов, несущим на себе отсвет далекой исторической эпохи, т. е. картину не предметной реальности, а духовной атмосферы времени.

Вместе с тем, осмысляя историю через субъективное восприятие, Гитани добавляет к пониманию личности новое для египетской литературы — историческое — измерение. Вся предшествующая египетская реалистическая проза пыталась на разных этапах своей эволюции объяснить личность условиями среды, воспитанием, наследственностью, социальными факторами. В романе Гитани возникает понимание того, что сознание, индивидуальное и массовое, имеет к тому же глубокие исторические корни, что оно сформировалось не сегодня и не под влиянием лишь ныне существующей данности, а генетически впитало в себя комплекс устойчивых традиционных представлений, создающих его глубокий фундамент, который изменяется и эволюционирует значительно медленнее самих общественно-исторических условий.

Наиболее прогрессивные современные формы массового сознания раскрывает Саналла Ибрагим в романе «Августовская звезда», повествующем о поездке на строительство Высотной асуанской плотины молодого журналиста. Новое сознание, несомненные черты которого автор обнаруживает и в молодых инженерах, и в рабочих, воспринимается им как результат их участия в огромном коллективном деле, результат понимания ими его значения и важности.

Стройка — средоточие передовой технической мысли, вдохновенного труда, объект национальной гордости. И здесь с осо-

бой остротой ощущаются все противоречия послереволюционного Египта. Наиболее трагичен конфликт, вызванный враждебным отношением новой власти к прогрессивным политическим силам страны. Этот общественный конфликт является в то же время и глубоко личным для героя — журналиста, лишь недавно вышедшего из тюремного заключения.

Как и в первом романе — «Дурно пахнет», автор не скрывает своего полного тождества с лирическим героем. И пишет он в той же манере внешне бесстрастного, иногда даже производящего впечатление объективистского, подробного отчета о своей поездке в Асуан, поездке, действительно имевшей место и описанной до того, как был создан роман, в нескольких репортажах. Документальная точность описания не позволяет читателю сразу понять, что перед ним художественное произведение, причем роман глубоко поэтичный, хотя автор ставит в нем множество политических, нравственных и философских проблем. Не сразу осознается строго целенаправленный отбор жизненного материала, сближение фактов во времени, их концентрация на тесном пространстве повествования, разветвленная система ассоциативных ходов, составляющая смысловой подтекст произведения.

Жанр романа-путешествия, восходящий в своих истоках к средневековому рихля, — один из традиционнейших в арабской литературе нового времени. С «Извлечения чистого золота из краткого описания Парижа» (1834) — описания путешествия шейха Рифаа ат-Тахтави в Европу — начинается и история египетской прозы нового времени. Кроме «Августовской звезды» появился еще ряд романов-путешествий: «Столкновение со странной птицей» (1975) Кемаля аль-Килеша, «аз-Зувейль» (1975) Гамали аль-Гитани. И куда бы ни отправлялись их авторы — в туристическую поездку по Европе или на дикое гористое побережье Красного моря, главным оказывается их духовное «странствие», поиски самого себя, утраченной истины, которая могла бы стать для них точкой опоры в определении своего отношения к миру, оставшемуся за их спиной, но куда они непременно возвращаются, так как в конечном счете это их мир.

Такое путешествие одновременно в пространство и во времени (поездка вверх по течению Нила и погружение в историю, близкую и самую отдаленную), являющееся и духовным странствием в поисках потерянного равновесия, совершает и Саналла Ибрагим. Он едет поездом от Каира до Асуана, проводит несколько недель на строительстве плотины, отправляется на грузовой барже дальше, в Абу Симбел, где ведутся работы по спасению от затопления грандиозного храма Рамсеса II, и возвращается в Каир.

Также поэтапно совершается и внутренняя работа мысли. Во время знакомства со строительством, во время встреч и бесед с работающими на плотине людьми — чиновниками из управления стройки, старыми инженерами, сохранившими дух при-

вилегированной касты, с молодыми, уже послереволюционного поколения, представителями технической интеллигенции, с рабочими-строителями, с советскими специалистами — происходит накопление огромной массы фактов и впечатлений. Находясь в центре повествования, говоря от своего имени, автор вместе с тем пока не слишком охотно допускает читателя в свой внутренний мир. Он подробно описывает все свои передвижения по огромной территории стройки, развернувшейся на голых, безжизненных, напоминающих лунный ландшафт скалах, под немилосердным асуанским солнцем. Передавая разговоры с людьми, писатель акцентирует главное внимание на словах собеседника и реже приводит свои краткие реплики. Его собственная реакция на увиденное и услышанное выражается, как правило, при помощи глаголов логического, а не эмоционального наполнения: узнал, понял, убедился.

Из кратких диалогов с шоферами, крановщиками, инженерами выясняется, что рабочим-египтянам работа на стройке позволила приобрести специальность, что инженерам она приносит огромное удовлетворение. «Плотина многим помогла устроить жизнь», — говорит один из собеседников автора.

Из объяснений инженеров-специалистов становится очевидным, что все слухи о будущем пагубном влиянии плотины на судьбу урожая в долине Нила, поскольку прекратятся естественные разливы реки и на поля не будет поступать удобряющий их нильский ил, совершенно безосновательны. Там же, в Асуане, строится гигантское предприятие по производству минеральных удобрений, а регулирование паводковых вод позволит избежать угрозы опустошительных наводнений. Еще одна реальная перспектива, открываемая строительством, — электрификация деревни: уже начато прокладывание линий электропередачи. Инженер, работающий на одной из них, рассказывает автору, с каким нетерпением ждут феллахи прихода в их деревню электричества, как легко мирятся с тем, что опоры ЛЭП в некоторых местах приходится воздвигать на возделываемых полях.

Но грандиозная стройка не изолирована от всей страны, от ее острых проблем, сложных общественно-политических отношений. В немногих километрах от нее, в пустыне, находится концлагерь, откуда лишь год с небольшим назад был освобожден автор. Он по-прежнему без работы и, беря интервью у руководителей стройки или добываясь места в гостинице, постоянно опасается, как бы не потребовали, чтобы он предъявил журналистское удостоверение: ведь он не представляет никакой газеты. И в поведении людей, особенно в их контактах с русскими специалистами, постоянно ощущается оглядка на незримо присутствующее бдительное око египетской полиции.

Мысль автора, осваивающая непосредственные впечатления от пребывания в Асуане, течет по двум руслам. Одно — это размышления о великой силе творческого труда. Именно как коллективное творчество воспринимает Саналла Ибрагим труд

строителей плотины. Плотина, детище человеческих рук, — такое же произведение искусства, как и творение скульптора, высекающего из мрамора прекрасные формы. Аналогия подчеркивается отрывками из книги о Микеланджело, которую читает во время поездки автор. Как скульптор, отсекая резцом все лишнее от каменной глыбы, высвобождает таящуюся в ней красоту, так люди, взрывая скалы, отводят русло реки, создают великолепное гидротехническое сооружение. Этим же путем следует и автор романа: отбрасывая прочь лишнее, несущественное, он оставляет лишь то, что необходимо для воплощения замысла. Не вынося суждений от собственного имени, он предоставляет действительности говорить за себя, но действительность говорит его голосом, ибо он создает картину из тех деталей, которые для него наиболее значимы, их отбор и композиция приобретают особую важность.

Одухотворенность созидательного труда людей передается при помощи поэтизации работы машин, которые изображаются как живые существа: «Ковш ринулся на породу, но промахнулся и оттянулся назад, чтобы вновь броситься в атаку. На этот раз ему удалось подцепить несколько каменных глыб» [36, с. 48]. И сама плотина воспринимается автором равно как произведение искусства и как живое существо, «обращенное лицом к югу, а телом закрывающее путь воде, опираясь на берега реки широко раскинутыми лапами» [36, с. 148]. В одетое гранитом ядро плотины, обеспечивающее ее незыблемость, отождествляемое с сердцем, заложены помимо местных, египетских материалов скрепляющие составы, специально привезенные из Советского Союза. В контексте романа эта техническая деталь воспринимается как своеобразный символ.

Второе русло авторской мысли — его воспоминания о недавних годах заключения, о человеке, памяти которого посвящен роман. Шухди Атыйя, «человек гигантского роста, лицо которого не портили следы оспы», олицетворяет для автора непреклонную волю и мужество революционера, чье величие и красоту духа не могли сломить никакие испытания.

Во время судебного процесса Шухди напрасно пытался убедить судей в том, что он и его товарищи не могут быть врагами правительства, строящего плотину. В этом, по мысли Саналлы Ибрагима, заключается существо трагической ситуации, в которой оказались египетские коммунисты после революции 1952 г.: не будучи, в сущности, врагами нового режима, они стали объектом преследований и репрессий.

Поясняя эту мысль, критик Фарида ан-Наккаш пишет: «Истинная трагедия этих прогрессистов заключается в том, что власть, беспощадно наносившая им удар за ударом, не рассматривалась ими как враждебная, и, выйдя из тюрем, они обнаружили, что многие их мечты осуществились» [273, с. 173].

Газеты доставлялись тайно и читались украдкой [— вспоминает автор —]. В них публиковались призывы к строителям плотины: до перекрытия

русла Нила осталось 375 дней, 300 дней, 260 дней. А за каменной стеной, за колючей проволокой лежала пустыня. Но каждое утро он вставал во весь свой могучий рост, устремлял взгляд вдаль, словно мог там что-то разглядеть, и говорил о том, как ему хочется увидеть этот день. Но он не увидел его [36, с. 38].

Кульминационный момент стройки — плотина впервые принимает на себя удар паводковых вод — это и опора конструкции романа. В маленькой главе, написанной в стиле «потока сознания», без членения текста на фразы, сталкиваются, сшибаются в вихреобразном движении, разлетаются брызгами все прежде спокойные и лишь в глубине таившие напряжение течения авторской мысли. Страх и восторг, вызываемые грандиозным зрелищем, словно открывают невидимые шлюзы сердца, давая выход долго сдерживавшимся чувствам. Выстаивает под напором вод плотина, и выстаивает, обнаруживает в себе новые силы человек. Когда герой отправляется в свое дальнейшее путешествие вверх по Нилу, каждый вечер в августовском небе для него загорается звезда.

Такая конструкция романа позволила Фариде ан-Наккаш сравнить ее с плотиной, вырастающей на пути потока повествования, укрощающей его течение. О герое Саналлы Ибрагима Фарида ан-Наккаш замечает, что «он внутренне надломлен, ослабел в схватке с жизнью и временами даже считает свою слабость единственной реальностью. Но разумом, мыслью он зидит верное направление» [273, с. 172].

Круг мыслей, занимающих лирического героя Саналлы Ибрагима во время его поездки в Абу Симбел, — взаимоотношения народа и власти, народа и правящей личности, конфликт между революционной властью и прогрессивными силами — аналогичен проблематике «аз-Зейни Баракят», но здесь эти проблемы поставлены в прямой публицистической форме: «Почему люди, совершившие революцию и поставившие своей целью создание новой жизни, относятся враждебно к коммунистам, которые ставят перед собой ту же цель? Неужели насилие вечно сопутствует созиданию? И неужели вслед за революцией неизбежно начинается междоусобица?»

В поисках ответа на свои вопросы герой также обращается к историческим параллелям, углубляется в древнюю историю, вспоминает, что именно Рамсес II, гигантские статуи которого, высеченные из гранита, украшают храм Абу Симбел, первым из египетских фараонов повелел изображать себя в виде бога. Он думает о том, что и великолепные храмы, и гигантские статуи создавал народ, а увековечивают они имя фараона, который к тому же беззастенчиво искажал историческую правду, приказывая скульпторам и художникам восславлять свои победы в битвах, на самом деле им проигранных. Эти мысли вызывают цепочку ассоциаций с увиденным на строительстве плотины: ее тоже создает народ, но повсюду на транспарантах и на мощных экскаваторах начерчено имя Гамалы Абдель Насера.

Несмотря на всю разницу художественных решений «Августовской звезды» и «аз-Зейни Баракят», обращение их авторов к историческим параллелям вскрывает сходство их концепции и их общее слабое место: и тот и другой пытаются искать объяснение общественно-исторической ситуации в индивидуальных качествах личности, стоящей у власти, и у обоих представление об историческом процессе строится на прямой антитезе правящая личность — народ. Остается вне пределов внимания социальное содержание различных и столь удаленных одна от другой исторических эпох.

Но в отличие от Гамалы аль-Гитани Саналла Ибрагим признает народ-созидатель движущей силой истории, поскольку, создавая образ народа, он ориентируется на строителей плотины, тогда как для Гитани моделью народного сознания послужило сознание мелких торговцев и ремесленников Гамалийн.

В «Зимнем сне» (1974) Юсуфа аль-Куайида нет такой сознательной творческой установки на «подведение итогов» прошедшего периода, как в двух разобранных выше произведениях. Нет в нем и попытки оценить личность и роль Насера в истории послереволюционного Египта. Но сам образ египетской деревни, не статичный, как в «Днях засухи» и в «Трауре», а даный в движении, эволюционирующий на страницах романа, широота пространственно-временных рамок повествования, несмотря на неизменность и ограниченность географического места действия, символический подтекст событий, происходящих в деревне, придают содержанию романа смысл обобщения итогов целого исторического периода.

После «Дней засухи» и «Траура» Юсуф аль-Куайид написал роман «Вести с хутора аль-Миниси» (1971)⁶ и ряд рассказов, самый значительный из которых — «Свидетельство красноречивого крестьянина в дни войны» (1972). Уже в них прежний образ деревни как замкнутого в себе, недвижимого, как «стоячие воды», мира начинает постепенно разрушаться. И не под воздействием только лишь необратимого хода времени, предопределяющего старение и отмирание старого и рождение нового (как в «Семи днях человеческой жизни» Абд аль-Хакима Касема), не в силу противостояния деревни и города, мира патриархального братства и мира индивидуальной расчетливой деловитости, а благодаря тому, что писатель увидел, как и какими путями новое проникает в деревню и изнутри расшатывает основы многовекового уклада жизни.

В «Вестях с хутора аль-Миниси» новое — внешний мир — врывается в деревенскую глушь, находящуюся всего в 90 км от Каира, с прибытием полиции, явившейся расследовать дело об убийстве сестры братом во имя защиты семейной чести. Традиционный для арабской и для всех восточных литератур сюжет убийства девушки, не уберегшей своей чести, становится для

Куайида поводом проследить, как исподволь рушится патриархально-мифологизирующее сознание крестьян, как теряют прежний смысл устойчивые нравственные понятия.

В рассказе «Свидетельство красноречивого крестьянина» уход близких людей на войну, получение похоронных извещений на сыновей и братьев рождает в жителях деревни не только боль и горечь утраты, но и чувство причастности к тому огромному и незнакомому миру, который лежит за окружающими деревню «бескрайними и бесконечными полями», еще недавно воспринимавшимися как граница вселенной.

Расширение горизонта сознания персонажей Куайида влечет за собой и расширение романного пространства, трансформирует архитектуру произведений. «Дни засухи» были монодрамой, романом одного героя, болезненное сознание которого, сконцентрированное на себе самом, помещало его в центр замкнутого пространственно-временного круга.

В «Вестях с хутора аль-Миниси» события точно датированы, но излагаются не в хронологической последовательности, а вразбивку, автор-повествователь то забегает вперед, то возвращается на несколько лет назад, прошлое и настоящее, реальное и воображаемое мешаются в мыслях персонажей. Мозаичная композиция, произвольное чередование временных кусков, смешение в сознании героев стандартных, клишированных формул, фольклорных образов и с трудом рождаемых собственных мыслей, повторяющиеся картины вечной и прекрасной природы: восходы, закаты, смена времен года — и рядом вкрапленные в авторский текст официальные документы, сводки последних известий — все это создает впечатление расшатанности мира, нарушившейся связи времен, покачнувшихся устоев жизни.

В «Зимнем сне» события происходят на три года раньше, чем в «Вестях с хутора аль-Миниси», в 1964 г. Однако изображенная в романе деревня (большая деревня ас-Савалим, находящаяся неподалеку от ад-Дахрийи и от хутора аль-Миниси) совсем не похожа на сонное царство «Траура» и на зачолустный мирок хутора. Жители ас-Савалим знают об окружающем мире куда больше, чем герои предыдущих произведений Куайида. Есть среди них и такие, кому известно, что первое в мире государство по добыче нефти — Кувейт. В отличие от вассалов хаджи аль-Миниси, в глазах которых владелец хутора был не только господином, но и отцом, крестьяне в ас-Савалим пишут жалобы на старосту, на начальника сторожей, на руководителей кооператива. Они уже требуют если не врача, то хотя бы фельдшера, хотят иметь электричество, школу, трактор, газету. И дело, разумеется, не только в том, что изменилась, стала другой деревня. Изменился прежде всего взгляд на нее писателя.

Свободная, многофигурная композиция романа передает поступательный ход времени. В романе еще угадывается конструкция, использованная Куайидом в «Трауре». Ядром ее также служит событие, нарушающее привычный ход деревенской жиз-

ни (в «Трауре» — убийство деревенского феодала, здесь — приезд группы нефтяников, которые должны пробурить опытную скважину). Автор также сосредоточивает внимание на раскрытии реакции крестьян на это событие, стремится показать индивидуальное его восприятие каждым персонажем. Однако в центр поставлено иное событие — не убийство, требующее возмездия, вызывающее к традиционным сторонам сознания, связанным с древнейшим моральным кодексом, а поиски нефти, знамение технического прогресса, открывающее перспективу совершенно новой, какой-то немыслимо счастливой жизни. Крестьянское сознание испытывается мечтой о будущем.

Совершенно иной по сравнению с прежними героями Куайида и центральный персонаж романа — инженер-нефтяник Исмет. В нем ничего не осталось от «отчужденного» учителя Хальфаллы аль-Бартауи из «Дней засухи» и мало общего с учителем Фатхи из «Свидетельства красноречивого крестьянина», который лишь мечтал о том, чтобы найти достойное применение своим силам и знаниям. Йсмет — первый у Куайида практически деятельный герой-интеллигент, движимый желанием принести пользу народу. За нефтью, которую он ищет, ему видятся «люди, их жизнь, их мечты». Он убежден в том, что «рай должен быть на земле и мы должны создать его своими руками».

Столь же существенные изменения произошли и с позицией автора — от полного самоустранения в «Трауре» до взятия на себя роли традиционного всезнающего повествователя, ведущего обстоятельный рассказ о событиях, людях, их взаимоотношениях и судьбах.

Символика названия книги — в предчувствии пробуждения деревни от долгого сна, который ассоциируется с зимним сном природы. Мечты, разбуженные приездом инженера, — это прежде всего мечты о сытой, благополучной жизни, о настоящем костюме взамен галабеи, о новом доме, об автомобиле, об открытии собственного дела. Владелец деревенской кофейни Хубб ад-Дин, например, мечтает прикурить сигарету от десятифунтового банкнота.

Мечтают и о том, что все, даже женщины, научатся читать и писать, о времени, когда не придется никого бояться — ни старосты, ни подрядчика. «Люди почувствовали кружение в головах, словно переменялся сам вкус жизни». Исмету пришлось приложить немало стараний, чтобы добиться понимания и содействия со стороны крестьян, полных недоверия ко всяким новшествам и к самому инженеру, который, по их понятиям, «получает зарплату первого числа каждого месяца и поэтому не может серьезно волноваться за судьбы деревни ас-Савалим». И все же инженеру удастся расшевелить крестьян, заразить их своей верой в бурный расцвет ас-Савалим после обнаружения в ней нефти.

Брешь в традиционном крестьянском сознании, пробитая вторжением нового в жизнь деревни, образовалась еще до при-

езда нефтяников. Крестьяне уже стремятся к участию в общественных делах, для них имеет значение тот факт, что вскоре предстоят выборы членов комитета Арабского социалистического союза, и они надеются ввести в него своих людей (в «Вестях с хутора аль-Миниси» крестьяне не знали дороги ни в кооператив, ни к представителю АСС). Это прямое следствие изданных в Египте в начале 60-х годов так называемых «социалистических» законов (хотя в романе о них не упоминается), по которым пятьдесят мест в народном собрании страны и в руководящих органах АСС отводилось «представителям рабочих и крестьян».

Но, несмотря на некоторые сдвиги, сознание крестьян остается в целом традиционным. В нем самым удивительным образом переплетаются установления ортодоксального ислама и чисто бытовые поверья, в том числе доисламского происхождения, фаталистическая вера в то, что «от судьбы не уйдешь», и запечатленные в древних преданиях наивно-утопические представления о справедливости. Крестьяне верят в сверхъестественные силы, в ифритов, «сынов ветра», «духов земли». Помимо традиционной, эти языческие верования имеют под собой и житейскую основу: как не поверить в то, что «сыны ветра» и «духи земли» делят трапезу с твоим семейством, если лепешки с молниеносной быстротой исчезают со стола, за которым сидят муж с женой и трое детей?!

Среди жителей ас-Савалим бытует предание о ее основателе — святом Сиди Гарибе, который написал книгу и предсказал в ней все, что произойдет в деревне. На последней странице книги сказано, что в ас-Савалим случится семь чудес, после чего настанет Судный день. Книга, правда, куда-то затерялась, но предсказанное в ней уже начало сбываться, два чуда уже свершились: внезапно разбогател подрядчик Ламлум, и появились в ас-Савалим Хубб ад-Дин и его сожительница, красавица Сальсабиль, открывшие в деревне кофейню. Третье чудо — приезд инженера.

Твердая вера в то, что справедливость в конце концов торжествует, зиждется у крестьян на убеждении, что эту справедливость принесет с собой Сиди Гариб, который в один прекрасный день явится народу. Так в народном сознании трансформировался образ махди, божьего посланника, он предстает не в облике «скрытого имама», спасителя мусульман, а в облике местного святого, который должен прийти на помощь беднякам-феллахам из покровительствуемой им деревни.

Но и инженер Исмет искренне верит в реальность обещаний, которые он раздает крестьянам, он убежден, что, будь в деревне найдена нефть, чудотворные перемены последуют незамедлительно. Его мировосприятие отмечено теми же чертами романтизма и утопичности, что и у Саида аль-Гухейни. Тем горше оказывается удар, когда выясняется, что открытое месторождение нерентабельно.

Надежды на чудо не сбылись. Обманулся сам Исмет, обманулись и поверившие ему крестьяне. Описывая крушение надежд и возвращение к горькой действительности, писатель использует развернутую метафору — фольклорный мотив путешествия в далекую страну Вак аль-Вак:

Прибыв в страну Вак аль-Вак, пристань надежд и берег спокойствия, они сломали свои корабли, сожгли их и в этом пламени растопили ледяной страх, который сковывал их изнутри. А на обратном пути с трудом преодолевали нахлынувшее разочарование. Им не на чем было возвращаться. Они сделали корабли из листьев деревьев, паруса — из лохмотьев своей одежды, сплели канаты из своих потрясенных чувств и вернулись, так как в конце концов возвращение неизбежно [55, с. 158].

Этот скорбно-романтический финал дополняется реалистической, сходной с той, что дается в начале романа, картиной деревни ас-Савалим, где «ничто не изменилось, кроме поля Вардани, перекопанного так, словно им играли дьявольские руки» [55, с. 150].

Фольклорные параллели, сопоставление мира реальности и мира наивной мечты подчеркивают мысль, отчетливо звучащую в финале романа: надеяться на чудо в настоящей жизни нельзя. В следующем произведении Юсуфа аль-Куайида — в повести «Это происходит в Египте в наши дни» (1977 [160]) — вынашиваемые одним из героев проекты поиска в деревне нефти или минеральных источников, строительства туристического комплекса в целях быстрого обогащения и расцвета уже обгрызаются в откровенно ироническом ключе.

Вера в возможность чуда и крушение этой веры — этапы духовной эволюции самого писателя, пришедшего к осознанию того, что и открытие богатого месторождения не решило бы проблем деревни ас-Савалим, не принесло бы ее жителям долгожданной справедливости.

Итак, «подведение итогов» заключается не в том, что дается точное описание событий эпохи, беспристрастно-объективная оценка деятельности насеровского руководства в различных сферах. Через глубоко личное, эмоциональное восприятие прошедшего исторического этапа, в человеческих образах, характерах, страстях художники воплощают духовную атмосферу времени, выявляя не только типичные для него настроения, но и сдвиги, происшедшие в общественном сознании. И сдвиги эти оказываются весьма существенными. Сложным, драматическим путем ошибок и разочарований сознание восходит к новому качественному уровню.

САТИРА В ЕГИПЕТСКОЙ ПРОЗЕ 70-х ГОДОВ

Романист Фатхи Салама в газете «Аль-Ахрам», указывая на признаки «возврата египетского романа к реализму», высказал справедливую мысль о том, что «арабский роман более, чем любой другой вид искусства, находится под влиянием общественной ситуации» [279]. Но Салама связывает отмеченную им тенденцию «сбрасывания романом прежнего чудного облачения» с маем 1971 г. (отстранение президентом Садатом от участия в правительстве и арест сторонников продолжения насеровского курса) и с октябрем 1973 г. (форсирование египетской армией Суэцкого канала). Он решительно утверждает, что «октябрь вернул роману социальный реализм», придал ему «дух уверенности, чувство свободы и предчувствие лучшего будущего для всего общества». К сожалению, Ф. Салама не приводит в подтверждение своих слов ни одного конкретного примера.

Нельзя отрицать, что успешная военная операция по форсированию Суэцкого канала, хотя она и не привела к освобождению всей территории Синайского полуострова, была воспринята общественным мнением как частичная компенсация за поражение 1967 г. Преувеличенные же восторги по поводу весьма скромных военных успехов выражала главным образом та литература, которая следовала в фарватере бывшей в литавры официальной прессы. Официальную точку зрения на причины возрождения «социального реализма» в египетском романе выражает и Фатхи Салама, который и в понятие социального реализма вкладывает этот же бравурно-конформистский смысл.

Общий настрой египетской литературы действительно изменился, но изменился прежде всего в сторону усиления в ней духа критицизма, что связано с быстрой и решительной переориентацией египетской политики и экономики во время правления Садата в сторону Запада, по образцу откровенно капиталистического строя. В годы президентства Насера половинчатость и непоследовательность внутривластного курса властей, рождая недовольство и справа и слева, вносили смятение в умы. Будущее представлялось неясным и неопределенным, и эта ситуация превратила многих представителей творческой интеллигенции, по выражению Гали Шукри, «в ге-

роев трагедии, душа которых расколота надвое, между „нет“ и „да“» [293, с. 59].

Пройдя через искус утопических надежд и испытав горечь разочарования, египетские писатели из поколения шестидесятников уже по-иному, трезво и со все возраставшим осуждением восприняли политику нового египетского руководства, которая перечеркивала социально-экономические преобразования насеровского времени. Внешнеполитическая деятельность правительства Садата (курс на сближение с Соединенными Штатами) и его экономическая политика («инфитах» — «открытие дверей» перед иностранным капиталом, расширение прав частного сектора, мероприятия, направленные на ликвидацию аграрной реформы и т. п.) сопровождалась аналогичными мерами в области культуры. Постепенно сокращался госсектор в кино, театре, издательском деле. Расширение частного сектора привело к резкому снижению качества театральных постановок и кинопродукции, культурный рынок наводнили спектакли и фильмы, рассчитанные на вкусы местных нуворишей и денежных туристов из нефтедобывающих арабских стран. В июне 1971 г. были закрыты шесть общественно-литературных журналов, издававшихся министерством культуры. Одновременно создавались новые «органы культуры» панегирического по отношению к властям направления. Был также принят закон о наказаниях за «вероотступничество» (1972 г.), по поводу которого даже такой одиозный египетский журналист, как Мустафа Амин, писал в газете «Аль-Ахбар»: «Я благодарю Аллаха за то, что принятый недавно закон о вероотступничестве не вышел лет семьдесят назад. Иначе его жертвами могли бы стать д-р Таха Хусейн или шейх Али Абд ар-Разик» (цит. по [262, с. 112]).

Многочисленные свидетельства как местных, египетских, так и западноевропейских наблюдателей подтверждают возрождение и укрепление в официальной египетской культуре этого периода консервативно-реакционных тенденций, наступление религиозной идеологии, возврат к исламским традициям, к уложениям шариата в семейных отношениях и в общественной жизни.

«Арабский ум деградирует. Те проблемы, которые сегодня снова выносятся на обсуждение, в 20-е годы ставились более решительно и радикально», — писал философ Заки Нагиб Махмуд (цит. по [262, с. 103]).

«Странные вещи происходят в Египте. Матери из поколения Ходы Шаараун¹ были более свободны и прогрессивны, чем их сегодняшние дочери и внуки. Сейчас многие девушки закрывают лицо и строго придерживаются обычаев, а это значит, что во времена Ходы Шаараун женщины были более развиты и эмансипированы», — отмечала известная газета «Крисчен сайенс монитор» (цит. по [309, с. 1]).

«В 60-е годы правительство поддерживало два направления в культуре: консервативно-охранительное и реформистско-ук-

рашателское. Первое отражало взгляды буржуазии, второе — некоторых слоев мелкой буржуазии. Поэтому было возможно сосуществование Рашада Рушди и Нуамана Ашура в театре, Юсуфа ас-Сибай и Нагиба Махфуза в романистике. С началом „нового века“ народ наш получает лишь однообразную, постыдную и малосъедобную духовную пищу. Вошло в моду откапывание полуистлевших костей. Восстают из гробов призраки, чтобы вновь поставить проблемы, уже благополучно решенные в 30-х и 40-х годах. Клеветнические кампании организуются даже против тех рационалистически мыслящих деятелей буржуазного направления, единственная вина которых состоит в том, что они не хватаются за револьвер, заслышав слово „культура“. 60-е годы кажутся сейчас прекрасным сном», — говорится в статье известного историка Фуада Закария [257, с. 18].

Левые силы и писатели демократического направления, по существу, лишились возможности донести свое слово до читающей публики. Многие деятели культуры и литературы эмигрировали. Оставшиеся были вынуждены публиковаться преимущественно в других арабских странах — в Ливане, Ираке, Кувейте, даже на оккупированных арабских территориях, в Иерусалиме, в Акке (в издательствах, принадлежащих палестинским арабам). В самом Египте ограниченные возможности для публикации открывал частный сектор в книгоиздательстве — маленькие, бедные издательства, часто создаваемые на средства самих авторов. В результате такой ситуации конец 70-х годов ознаменовался тем, что в Египте (и за его пределами) стали выходить многочисленные непериодические частные журналы, альманахи, сборники, брошюры — на них не требуется специальной лицензии, а в случае конфискации цензурой одного из номеров запрет не распространяется на последующие. Издания, часть которых выполнялась ксерокопированием, тиражом максимум в 500 экземпляров, публиковали статьи на общественные и культурные темы, стихи, прозу, литературную критику.

Период самопознания и самоопределения для большинства художников, пришедших в литературу в 60-е годы, остался позади. Их отношение к национальной действительности, к египетскому обществу, буржуазность и антидемократизм которого приобретали специфическую окраску в силу культивировавшегося религиозного фарисейства и в значительной степени паразитического, спекулянтского характера местного капитала, становилось все более однозначным. Во второй половине 70-х годов в египетской прозе возникает сильное критическое, обличительное направление, открыто противопоставляющее себя официальной буржуазно-охранительной литературе, пропагандирующей и восхваляющей провозглашенный Садатом курс на создание «общества процветания». Разоблачая лицемерие и демагогический смысл щедро раздаваемых сверху обещаний всеобщего благоденствия, писатели пользуются средствами сатиры. Сатирическое, шаржированное изображение действительности

часто не только имеет под собой документальную, фактологическую основу, но и реализуется в образе «документа», в художественном тексте, стилизованном под документ.

На первый взгляд композиция романа Гамалы аль-Гитани «Хроника улицы аз-Заафарани», т. е. Шафрановой улицы (1976), имеет много общего с композицией «аз-Зейни Баракят». Здесь сохранена та же фрагментарная структура, главы оформлены в виде «досье» на жителей улицы, «содержащих сведения, полученные из источников, хорошо осведомленных обо всем, что там происходит». Главы разбиты на подзаголовки либо по хронологическому принципу («Начало дня», «Восход солнца»), либо по именам персонажей, либо по событиям («Первая перепалка», «Вторая перепалка» и т. д.). «Досье» содержат в себе также «докладные записки местного полицейского участка в Главное управление безопасности», доклады отделов по борьбе с подрывной деятельностью, по борьбе с религиозным фанатизмом, официальные заявления египетских правительственных органов, выдержки из египетских и иностранных газет, сообщения телеграфных агентств и т. п.

Но за внешней дробностью повествования, за монтированием противоречивых, взаимоисключающих мнений и оценок, за всей этой разногласийцей вырисовывается фигура автора, его отчетливая интонация, его не вызывающая сомнений позиция, которая уже не является лишь одной из точек зрения на происходящее. Она определяет тональность всего романа, создает его стилевое единство. При этом автор охотно дает слово и самим персонажам, вводит внутренний монолог, анализирует душевные движения героев, тончайшие эмоции и настроения — словом, пользуется всеми уже отработанными средствами психологического романа.

Все «документы» в романе Гитани вымышленные, но этот вымысел — не беспочвенная авторская фантазия, не «отпущенное на волю» воображение, а шаржированные образцы официальных документов. С их помощью утрируются, доводятся до абсурда с целью осмеяния и разоблачения реальные проявления глупости, суеверий, социальной демагогии.

Сведения о быте, нравах, характерах и привычках обитателей Шафрановой улицы нанизаны на сквозной сюжет, который, с одной стороны, неправдоподобен, ирреален, а с другой — вполне объясним условиями жизни и уровнем сознания изображаемой среды. На улице аз-Заафарани, расположенной где-то в Хусейнии или в Гамалийе, живут мелкие торговцы, чиновники, ремесленники, водитель автобуса, машинист паровоза. Есть там и интеллигенты — выпускник университета и учительница, также закончившая университет, но получающая столь мизерную зарплату, что она вынуждена ежедневно варить кастрюлю макарон и продавать их своим ученикам. Интересы

обитателей улицы весьма прозаичны и сводятся к тому, чтобы заработать лишний пиастр и съесть лишний кусок. Единственно доступные радости — радости пола.

Сексуальная проблема по важности занимает в жизни обитателей улицы второе место, сразу после проблемы насыщения. Это главная тема разговоров и ежедневных перебранок между соседками. Умение женщин из простонародья ругаться — своего рода искусство, и женские перебранки, эта неотъемлемая часть жизни народных кварталов, несут в романе существенную смысловую нагрузку. Возникающие преимущественно на сексуальной почве, они иллюстрируют темперамент и неукротимую энергию жительниц улицы аз-Заафарани, оттеняя ничемность и слабосилие мужской части ее населения.

Изображая своих героев, Гитани использует все разнообразие художественных средств — от гротеска и шаржа до лиричного авторского описания, психологического анализа и внутреннего монолога.

Шаржированные образы романа: бакалейщик Хусейн аль-Харуни, по прозвищу Редиска, ростом в один метр двадцать восемь сантиметров, с головой, напоминающей редиску хвостом книзу; сводник ат-Теккерли, торгующий собственной женой; отставной фельдфебель, бывший повар королевской семьи, с умилением вспоминающий, как однажды наследный принц плюнул ему в физиономию; чиновник Тахун-эфенди, считающий себя социалистом и вынашивающий фантастический план — вырыть под Каиром систему подземных ходов, где бы днем прятались бедняки, а по ночам выходили грабить богатых; когда все богатства богачей перенесут под землю, будет совсем уж просто установить социализм; чиновник Хасан Анвар, не выдержавший повседневной, мелочной житейской борьбы с начальством и с соседями и сошедший с ума. Целыми днями он стоит на балконе, облаченный в старый генеральский мундир, купленный в лавке Редиски.

В «аз-Зейни Баракят» те же жители Гамалии и Хусейнии олицетворяли в глазах автора народ. В «Хронике» они превратились в обывателей. Едкий сарказм, гиперболизация смешных и отрицательных черт героев сменяются грустным лиризмом, когда Гитани повествует о несчастных судьбах женщин: жены Редиски — хорошенькой, совсем юной и веселой по натуре Фариды; жены ат-Теккерли — безропотно и покорно несущей свой крест Надии; поденщицы Род, мечтающей о чистой, светлой любви. Женщинам отведена в романе особая роль, они — носительницы созидającego, жизнеутверждающего начала, ибо мужчины утрачивают творческую способность.

Фантастическое, гротеск вплетаются в будничное незаметно. Несчастье — потеря мужской силы — настигает одного за другим всех обитателей улицы. Автор не уточняет причин, оставляя возможность для всякого рода предположений. Наиболее набожные обращаются за помощью и советом к святому

шейху Атыйе, с незапамятных времен проживающему на улице аз-Заафарани. Когда-то, никто не помнит когда, этого старика с парализованными ногами принес на плечах некий отрок. Деталь, перекочевавшая в роман из раннего рассказа об интригане и обманщике шейхе Ибн аль-Кясихе, — определяющая в образе заафаранийского пророка.

Вообще роль конкретной детали в тексте «Хроники» более нюансированна и значима, чем это было в «Зейни», где в общем потоке подчас хаотического нагромождения деталей трудно было отделить существенное от менее существенного. Все подробности обладали своего рода суверенностью, персонажи поворачивались попеременно разными своими сторонами, но стороны не всегда склеивались в целое — быть может, как раз из-за нехватки какой-то одной черты, способной вызвать у читателя, по выражению Юрия Олеши, «краткое мгновенное впечатление». Сатирическое произведение, каким является «Хроника», потребовало таких опорных, целенаправленных деталей.

Шейх Атыйя продолжает собой линию святых и пророков в творчестве Гамалы аль-Гитани. Прячущийся за занавеской колченогий карлик с его идеями «исправления мира» — пародийно-гротесковый образ современного мессии:

Он так мал ростом, что кажется не выше восьмилетнего ребенка. У него узкие плечики и широкий таз — возможно, оттого, что он постоянно поджимает под себя свои увечные ноги. Голова втянута в плечи, словно у шейха совсем нет шеи, а вместо нее одна над другой три жирные складки, поверх которых возвышается пухлое, совсем без морщин, яйцеобразное лицо. Маленький сжатый ротик, набрякшие веки, дряблая кожа. При взгляде на шейха кажется, что, если протянуть руку и ухватить его за щеку, кожа растянется, как резина. Все это придает старцу странный вид недоношенного младенца, который не вяжется с маленькой седой бородашкой. Глаза же у него совершенно круглые, зеленые и блестящие [28, с. 87].

Как мы помним, в рассказах Гамалы аль-Гитани часто фигурировал образ «праведного шейха», Учителя (Ибн Салама, Ибн Ийаса, «глашатая времени»). Но нигде его внешний облик не описывался. Отсутствует внешний портрет и шейха Абу Сауда в «аз-Зейни Баракят».

В книге «аз-Зувейль» Гитани приводит легенду, гласящую, что дерзкий юноша, потребовавший, чтобы шейх племени зувейлей, хранитель мудрости и традиций, снял маску, которую тот постоянно носил, окаменел от одного взгляда на открывшийся ему лик. В «Хронике улицы аз-Заафарани» впервые дается обстоятельно описанный портрет «праведного шейха». Всего один раз Атыйя является народу. Остальное время он скрывается за занавеской и оттуда через доверенных лиц — банщика Увейса и отставного фельдфебеля Салама — вещает свою мудрость. Одного явления шейха Атыйя достаточно, чтобы узнать, что за занавеской — хиджабом — скрывается ничтожный, безобразный старикашка. И тем не менее он обладает страшной властью над умами заафаранийцев. Эта власть держится на неистребимой вере обитателей улицы в то, что шейх

Атыйя из своего укрытия «видит все, слышит каждый шепот, знает, кто, как и почему вздохнул, постигает все мысли, понимает все языки и наречия, может общаться с животными и минералами» [28, с. 245]. Поэтому они легко принимают на веру заявление шейха, будто это он при помощи некоего талисмана заколдовал всех мужчин улицы, за исключением одного (поиски этого единственного — источник комических эффектов и недоразумений). В своих «манифестах» шейх Атыйя разъясняет, что он вознамерился — ни больше ни меньше — спасти мир и лишение мужчин потенции — первый шаг к осуществлению задуманного.

Все пути достижения социальной справедливости, которые пыталось испытать человечество, не дали, по мнению шейха, желаемого результата. Единственно правильный путь — изменить человеческую природу. «Человечеству надо дать оплеуху», чтобы потом сделать его счастливым. Цель, которую ставит перед собой шейх — ликвидировать все конфликты между людьми, в том числе и мировые войны, установить в мире полное согласие и благоденствие. Пока же он запрещает перебранки между женщинами, меняет весь распорядок жизни заафаранийцев, вводит строгое расписание часов бодрствования и сна, работы и трапез и даже новую форму приветствия: теперь при встрече жители должны вместо «Доброе утро» или «Здравствуйте» произносить фразу: «Пора сбегать».

«Манифесты» шейха Атыйи — образчик сочетания религиозной мистики и социальной демагогии, разглагольствований о любви к людям и туманных обещаний всеобщего блага. В одном из них он, например, говорит, будто

любит людей столь сильно, что если бы высказал эту любовь, то она разлилась бы морем и затопила бы всю землю. Он любит людей и жалеет их. Любовь пронизывает все его естество. Делами людей он занимается еще до того, как они рождаются на свет. Ему известно, что втайне все ненавидят то, что с ними случилось. Но придет время, и каждый поймет смысл и великую пользу этого деяния. Любовь шейха благотворна и необъятна. С человека она переходит на цветы и животных, на камни, на каждую одинокую скалу на морском берегу. Любовь бесконечна, как звездные миры, чиста, как морская вода. Цель всех усилий шейха — чтобы человек открылся на встречу его любви [28, с. 296].

В излияниях шейха Атыйи слышны отголоски размышлений шейха Абу Сауда («аз-Зейни Баракят») о предназначении человека в мире, но, будучи приближенными во времени на четыре с половиной столетия, они утрачивают свой возвышенно-романтический характер поисков первичной истины, становятся смешными, напыщенными глупостями. Произошла полная трансформация образа «святого», и не только по сравнению с прошлым творчеством самого Гитани. Шейх Атыйя — несомненный потомок по прямой линии великого и грозного Габалауи из романа Махфуза «Дети нашей улицы». Улица, на которой стоял Большой Дом Габалауи, находилась где-то здесь же, в старых кварталах, неподалеку от подножия горы Мукат-

там. Атыяя живет не в Большом Доме, а в комнатке, за занавеской, он не унаследовал ни величия, ни богатырской мощи Горнего, однако сохранил роль духовного пастыря, объекта веры и поклонения.

Было бы, очевидно, преувеличением видеть в образе шейха Атыи свидетельство окончательного отрешения Гамалья аль-Гитани от пиетета к моральным ценностям ислама и к самой религии, заметного во всех предыдущих его произведениях. Стрелы сатиры Гитани направлены прежде всего против столь широко практиковавшихся в Египте в десятилетие правления Садата религиозного лицемерия, демагогического спекулирования на исламских идеалах всеобщего братства и любви к ближнему.

Как и аз-Зейни Баракят, шейх Атыяя — образ, воплощающий некоторые черты личности реального главы государства и в то же время типический, создающий представление о тех приемах, при помощи которых правящая власть воздействует на массовое сознание. В одном из недавних интервью Гамаль аль-Гитани высказал мнение, что египетское общество имеет пирамидальную структуру, которая весьма опасна тем, что личность, находящаяся на верхушке пирамиды, налагает отпечаток на весь период своего пребывания у власти [310, с. 64]. Если на период, изображенный в «аз-Зейни Баракят», падает ответ высокой трагедии, то период, изображенный в «Хронике улицы аз-Заафарани» освещен мишурным блеском дешевого балаганного фарса. Вместе с тем кумир обитателей улицы аз-Заафарани вполне соответствует уровню их обывательского сознания.

В новом облике является в «Хронике» и лирический герой Гамалья аль-Гитани. Румана, по прозвищу Политик, коренной житель улицы аз-Заафарани, возвращается туда после четырехлетнего пребывания в тюрьме, в самый разгар проводимых шейхом «реформ». Происходящее представляется ему анахронизмом, выходящим за рамки логики и разума. Но он чувствует себя бессильным разорвать цепи страха и суеверий, опутавшие улицу. Коммунист Румана, человек, прошедший суровую школу подпольной борьбы и тюремного заключения, считает, что он «еще слабо подкован теоретически, потому что как революционер занимался главным образом практической работой». Размышляя о причинах того, что произошло на улице аз-Заафарани, Румана приходит к выводу, что разобщенность его товарищей по партии, «взаимная вражда которых была подчас сильнее их общей вражды к реакционерам и эксплуататорам», многие годы внутрипартийных разногласий сыграли в этом не последнюю роль.

Румана боится за будущее своей улицы прежде всего потому, что знает о способности людей привыкать к любым, даже самым невыносимым условиям существования. Но в одиночку Румана способен лишь мечтать о переменах. Он обретает уве-

ренность в будущем, когда знакомится с Хасаном, полным сил и энергии юношей, также родившимся и выросшим на улице аз-Заафарани. Видя, с какой жадностью впитывает Хасан его, Руманы, идеи, он убеждается, что прежняя борьба была не напрасной. Молодежь продолжит дело, начатое Руманой и его товарищами.

Так неопытный юноша, живший под духовной опекой учителя, — прежний герой Гамалья аль-Гитани — сам вырастает в учителя жизни. Сквозной для творчества Гитани, восходящий к средневековой традиции мотив передачи знаний, высокого нравственного идеала от учителя к ученику перерастает в «Хронике» в тему преемственности поколений борцов-революционеров. Беседуя с Хасаном, Румана неизменно вспоминает и своего первого учителя — типографского рабочего, научившего его «переплетному делу и любви к людям».

Тем временем события выходят за пределы улицы аз-Заафарани. Сообщения о них проникают даже на страницы мировой печати. Правительство встревожено. Создаются комиссии по расследованию положения. Первое, самое стандартное предположение: все это дело рук подрывных элементов. Устанавливается полицейское наблюдение за Руманой и за бывшим членом крайне правой организации «братьев-мусульман» Лули аль-Хаграси (вновь обозначаются те же два крайних полюса политической борьбы и оппозиции режиму, которые уже изображались в романах Нагиба Махфуза). Одна из комиссий предлагает (совсем по Щедрину) «разрушить улицу и построить новую на ее месте». Предложение отвергается на том основании, что «улица заколдована и входить в нее опасно» (шейх Атыйя объявил, что каждый входящий на улицу немедленно подвергнется действию талисмана). Другая комиссия протестует против разрушения улицы, так как считает недопустимым «из-за глупых опасений за свой престиж разрушать национальное культурное наследие». А «бацилла заафаранизма» быстро распространяется по всему миру. У шейха появляются последователи в Индии, Европе и Южной Америке. Они устраивают митинги и демонстрации. Среди мужчин всего земного шара начинается паника.

Сообщается, что французская газета «Монд» поместила статью за подписью «известного специалиста в области социальной философии профессора Корто, который, исследуя так называемый феномен шейха Атыйи и место шейха среди мировых мыслителей, поставил его выше всех прочих за то, что шейх нашел практический способ осуществления своих идей» [28, с. 303].

В начале 30-х годов Тауфик аль-Хаким испытал потрясение, обнаружив гигантскую временную пропасть, отделяющую отсталый Египет от развитой Европы, но он предпочел привычную родную пещеру чужому цивилизованному миру. Египтянин 70-х годов Гамаль аль-Гитани открывает, что невежество и сует-

верия не являются монополией его родной страны. Бессилием, производным невежества и страха, поражена большая часть человечества. Борьба за умы, за сознание людей ведется в масштабах всего мира. Гитани беспощадно высмеивает и деятельность правительственных органов «по борьбе с подрывной деятельностью», и нравы буржуазной прессы (детально, изнутри механизм действия органов пропаганды раскрывается им в романе «Земли аль-Гитани», 1981, на примере сатирической истории некоей газеты, крупнейшего органа официальной прессы). С той же язвительной иронией перечисляет он и многочисленные сообщаемые прессой факты «явлений» в разных, как развитых, так и развивающихся, странах новых святых, пророков и будд, собирающих вокруг себя толпы фанатичных поклонников. Гитани отнюдь не преуменьшает опасности социальной и религиозной демагогии, опирающейся на традиционное сознание обывателя, на его готовность слепо следовать далеко не бескорыстно творимым мифам и утопиям. Сохраняя веру в конечное торжество разума, писатель понимает, насколько долг и нелегок ведущий к нему путь.

В романе показана лишь самая начальная стадия высвобождения людей из-под власти суеверий и страха. На улице аз-Заафарани зачинщицами борьбы выступают женщины, которые больше не могут мириться с половым бессилием мужей. Все чаще раздаются ругательства в адрес шейха Атыйи, все чаще нарушаются его предписания, тем более что за ширококошачьими посулами так и не последовало никаких практических действий. Наконец жена Редиски Фарида сбегает от мужа в другой квартал, жена Теккерли уходит к студенту, которого она полюбила. Поденщица Род, много повидавшая на своем веку — случалось, продавала себя за лепешку, — осуществляет свое заветное желание: не таясь, на глазах у людей гуляет со своим возлюбленным в городском сквере.

Гротеск Гамалья аль-Гитани поливалентен и реалистичен, он не только обличает и отрицает зло, но и несет в себе жизнеутверждающее начало. Предельная гиперболизация реальных уродств общественной и духовной жизни нужна писателю для обнажения их истинной сущности. Срывая маски с лицемеров и демагогов, Гитани призывает человека освободиться от пут страха и покорности, распрямиться во весь рост, перестать быть послушной марионеткой в руках фальшивых «пастырей».

В одной из рецензий на произведения Юсуфа аль-Куайида конца 70-х годов говорится: «Все прошлые его достижения покажутся весьма скромными, если сравнить их со смелостью и зрелостью художественного сознания, отличающими две его последние повести. Человеку, следящему за творчеством Куайида, может даже показаться, что повести „Это происходит в Египте в наши дни“ и „Война на земле Египта“² представляют собой не развитие прежде достигнутого, а скачок в творчестве писателя» [265, с. 71].

Очевидно, вопросы, возникающие в связи с двумя повестями Юсуфа аль-Куайида, в той или иной степени могут быть отнесены и к появившимся в эти годы произведениям других писателей его поколения. Общими будут и причины «внезапно» пришедшей зрелости сознания, смело высказываемой общественной позиции. Но смелость Юсуфа аль-Куайида имеет то отличительное свойство, что он не ограничивается рамками политической сатиры и исследованием сферы сознания, как большая часть его товарищей по перу, а вторгается в область социальных отношений современного Египта, что придает его критике особую остроту и целенаправленность. Это, кстати сказать, вызывает нарекания в адрес Куайида со стороны некоторых критиков, упрекающих писателя в «фактографичности» и «плакатности» его последних произведений [312, с. 214].

Сам писатель, говоря о роли художника в современном Египте, признается, что не мог бы читать «написанный в наши дни в Египте роман о завоевании космоса, или любви между юношей и девушкой, или о бесчинствах, творившихся в мамлюкскую эпоху». В его глазах «любой романист, хоть скольконибудь озабоченный проблемами своей родины, должен писать о социальной действительности Египта». При этом стилем, наиболее соответствующим духу времени, Куайиду представляется «эпический стиль свободный от сентиментальной слезливости и обусловленный подходом к содержанию художественного произведения прежде всего как к проблеме» [264, с. 313].

В «Трауре», «Вестях с хутора аль-Миниси», «Зимнем сне» была очень заметна приверженность Куайида к фольклорной традиции. Фольклорно-мифологические представления характеризовали сознание его героев-крестьян, определяя их психологию, их реакцию на вторгающееся в жизнь деревни новое, непривычное. Многочисленные предания, легенды, включаемые в текст, лирические картины деревенских пейзажей, акцентированное изображение чувств, описания свадебных и похоронных обрядов придавали стилю Юсуфа аль-Куайида романтическую окраску. В двух названных повестях почти отсутствуют фольклорные мотивы, за исключением пословиц, имеющих широкое хождение в крестьянской среде и раскрывающих в основном социальные представления феллахов, а также легенды об Адхаме аш-Шаркави, благородном разбойнике, который «грабил богатых и раздавал награбленное бедным»³.

Образ Адхама занимает в народном фольклоре особое место, он герой не древних преданий, а недавнего прошлого, реальная историческая личность. Адхам жил в 20-х годах нашего века в провинции аль-Бухейра и был убит в перестрелке с полицией. Сложенные о нем в народе легенды и песни-*мавва́ли* наряду с традиционными представлениями о мужской чести и долге кровной мести несут в себе зародыш и нового социального сознания. Героями «Вестей с хутора аль-Миниси» Адхам осознается как идеал мужественной, героической личности, как

мститель за честь рода, как мужчина, «подобные которому сегодня не рождаются». В повести «Это происходит в Египте» об Адхаме аш-Шаркави вспоминает не главный герой, поденный сельскохозяйственный рабочий ад-Дабиш Араис, а нанявший ад-Дабиша землевладелец, который утверждает, что, когда он вычел у поденщика половину дневного заработка, тот «заскрежетал зубами и полным ненависти голосом воскликнул: „Где ты, Адхам?!“ А на следующий день говорил своему дружку Гульбану: „Почему тебя зовут Гульбан, а меня — ад-Дабиш? В наши дни нужно называться Адхамом аш-Шаркави и Абу Зейдом аль-Хиляли, они брали у богатых и отдавали бедным. А если не могли забрать, сжигали имяне“» [160, с. 91].

Фольклорный образ благородного разбойника в сознании землевладельца олицетворяет нарастающую силу недовольства и протеста самой бесправной части египетского общества — сельскохозяйственных рабочих. В ходе следствия по делу о смерти ад-Дабиша одна из двух вымышленных версий изображает его главарем вооруженной банды, т. е. придает ему традиционный облик разбойника, актуализированный за счет того, что ад-Дабишу приписывается злоумышление против высших интересов государства и связь с тайной организацией где-то за пределами деревни. Вокруг поступка доведенного нуждой и голодом до отчаяния человека (ад-Дабиш поднимает руку на деревенского врача) создается официальный миф, один из многих мифов, на которых строится внешняя и внутренняя политика государственной власти.

Отказываясь от фольклорной экзотики, Куайид использует фольклорный мотив для разоблачения механизма официального «мифотворчества». Он уже не переживает вместе со своим лирическим героем (как в «Зимнем сне») крушение утопической надежды, владевшей его сознанием, а выступает в роли следователя, поставившего своей целью восстановить фальсифицированную истину. И если Нагиб Махфуз в «Воре и собаках» хочет, используя образ благородного вора, доказать бесперспективность бунта героя-одиночки и безнравственность пролития невинной крови, то Куайид раскрывает перед читателем те глубины отчаяния, из которых рождается бунт, и тем самым утверждает его праведность и неизбежность. При этом он, как и Махфуз и многие другие, ищет опоры в традиции. Он ставит эпиграфом к повести слова, приписываемые Абу Зарру аль-Гифари (современнику Мухаммада, который фигурирует в повести Абдаррахмана аш-Шаркави «Мухаммад — посланник свободы» в качестве родоначальника идей «мусульманского социализма»): «Удивлюсь я тому, кто, не находя себе хлеба настоящего, не обнажит меч против людей». Шаркави своей книгой обосновывал идею достижения классового мира через ислам. Юсуф аль-Куайид опровергает возможность такого мира. Его ад-Дабиш не литературный герой и не символ, как у Махфуза, но его официально «мифологизированный» образ едва

ли не разрастается до масштабов символа — символа отчаяния и зреющего гнева, с одной стороны, и страха перед этим отчаянием и гневом — с другой.

Возрождая в литературе тему парий египетского общества — наемных сельскохозяйственных рабочих (именно под таким углом зрения эта тема была реализована в «Грехе» Юсуфа Идриса в 1959 г.), Юсуф аль-Куайид развивает идрисовский образ — групповой портрет поденщиков, выделяя из него и давая крупным планом личность, обладающую зачатками социального сознания. В повести Идриса в глазах поденщиков, когда они смотрят на надсмотрщиков с кнутами, «горит неугасимая ненависть тех, кто слишком долго терпел». У героя Юсуфа аль-Куайида накопившаяся ненависть прорывается в безрассудном поступке.

В этой повести Куайид скупно пользуется поэтическими образными средствами, избирая «документальный» стиль повествования. Он излагает факты, приводит официальные «документы» по делу ад-Дабиша Араиса и сопровождает их тексты своими комментариями. Но композиционная структура повести отнюдь не проста. Куайид выступает в ней искусным рассказчиком, который, хотя и «раскрывает все свои карты» в самом начале, сообщая о смерти своего героя, умело поддерживает внимание читателя расследованием обстоятельств и причин этой смерти и выявлением ее виновников. Вымышленные, как и у Гитани, «документы» не только отразили интересы и цели составивших их людей, но и запечатлели индивидуальные их характеры. Монтируя «документы» и свои комментарии к ним, автор-рассказчик раскрывает и степень вины каждого из персонажей в трагической судьбе ад-Дабиша, и меру их общей ослепленности официальным пропагандистским мифом о «всеобщем процветании», об Эльдорадо, которое было обещано египетскому народу президентом Садатом. Все надежды на Эльдорадо связывались с политикой «открытых дверей» и с американской помощью, которая должна была потоком, как из рога изобилия, излиться на Египет.

В повести «документы», составляемые власть имущими, — это конкретное воплощение искажающей, фальсифицирующей истину, жестокой и всемогущей силы. У самого ад-Дабиша нет никаких документов. Его родители были слишком бедны, чтобы выправить свидетельство о его рождении. А без свидетельства он не мог получить ни удостоверения личности, ни военного билета, ни свидетельства о браке с Судфой, родившей от него троих детей. Официально ад-Дабиш вроде бы и не существует. Этим и пользуются местные деревенские власти, чтобы снять с себя ответственность за смерть ад-Дабиша. На всякий случай заготавливаются даже два варианта документов: одни — доказывающие, что ад-Дабиш — опасный государственный преступник, бежавший из-под стражи, другие — утверждающие, что человек с таким именем никогда не существовал.

Попытки друзей ад-Дабиша, таких же нищих сельскохозяйственных рабочих, как и он, защитить его память, поддержать оставшуюся без кормильца семью наталкиваются на непреодолимое препятствие в виде отсутствия всяких документальных доказательств существования ад-Дабиша.

В «Войне на земле Египта» (1979), сохраняя эту роль, документ предстает и в ином качестве. Герой повести, сын деревенского сторожа Мысри, уходя в армию вместо сына старосты, от которого полностью зависит его отец, прячет под подкладкой бумажника один подлинный, удостоверяющий его личность документ — свидетельство об окончании средней школы, что и позволяет установить факт подлога. Молодой следователь, начавший было расследование по этому делу и вынужденный прекратить его по приказу «высокого начальства», также сохраняет на будущее папку с подлинными документами, содержащими в себе истину. Документы, как и люди, могут служить злу, а могут и бороться за правду.

Рассказывая историю махинации с документами, в результате которой сын сторожа гибнет в октябрьской войне 1973 г. вместо сына старосты, Куайид сочетает «документальные» формы повествования с исповедальными. Вновь обращаясь к композиционному принципу своего первого романа «Траур», он вводит шестерых рассказчиков, излагающих историю каждый со своей точки зрения. Писателя, по его словам, очень привлекает этот тип композиции, «приглушающей голос всезнающего автора, заменяющей его многоголосием персонажей», поскольку он позволяет показать действительность и человека с разных сторон. Существенная разница между «Трауром» и «Войной на земле Египта» — та, что в первом монтировались четыре внутренних монолога, здесь же следуют один за другим шесть рассказов-исповедей, причем каждый рассказчик начинает историю с того места, на котором остановился предыдущий, все части истории оказываются последовательно связанными одна с другой.

Автор не присутствует в повествовании, он выведен за его рамки, но роль его от этого не становится менее значительной. Очевидно, именно к нему обращают свою исповедь рассказчики, перед ним они раскрывают свой внутренний мир, объясняют свои поступки, стараются оправдаться, выражают свое недоумение, возмущение, намерение сделать все, что в их силах для торжества истины. Таким образом, автор берет на себя власть и полномочия высшего и неподкупного судьи, от которого невозможно скрыть свои истинные побуждения.

Такая условность формы, видимо, понадобилась писателю для того, чтобы изображение «изнутри», субъективность изложения и оценок событий не стали средством самооправдания для тех, кого он обвиняет, — для старосты, подставившего под пули вместо собственного сына его сверстника, и «маклера», главного режиссера разыгранного спектакля с подменой доку-

ментов и действующих лиц. «Показания» двух обвиняемых корректируются и рассказами свидетелей: отца Мысри, его фронтового друга, сотрудника госпиталя, везущего тело Мысри в родную деревню, и молодого следователя. Шесть рассказов — не субъективные версии одной и той же истории, а плотно пригнанные одна к другой части единого повествования.

Сочетая «документализм» и исповедальность как форму психологического анализа, писатель реализует еще одну важную цель — раскрывает существующую в жизни «связь всего со всем», показывает, как социальная несправедливость, совершаемая в масштабе всей страны, отражается в сфере индивидуальной психологии, искажая, уродуя естественные нормы нравственности.

Действие повести точно датировано: оно происходит в 1973 г., когда в Египте уже полным ходом шел процесс реставрации старых порядков, ликвидации аграрной реформы. Земли, изъятые у старосты двадцать лет назад, вновь возвращаются ему «по закону», решением суда. На основании этого закона оказываются лишенными средств к существованию крестьянские семьи, получившие в годы аграрной реформы участки земли в аренду от государства. Они вновь попадают в полную зависимость к старосте. Тем самым не только восстанавливаются прежние экономические отношения, но воскрешается и старая мораль, согласно которой все общество делилось на «порядочных людей» и «сукиных детей». Происходит реабилитация и в глазах общества, и в их собственных глазах людей, которых революция в свое время лишила либо экономической власти — как старосту, либо гражданских прав — как «маклера», бывшего школьного учителя, уволенного за незаконные махинации с документами. В ходе повествования староста и «маклер» постепенно «распрямляются», они вновь чувствуют под ногами твердую почву, понимают, что новая власть, новые законы на их стороне. Староста, который сначала был готов на все, согласен на любые условия, лишь бы спасти сына от военной службы, впоследствии даже не считает нужным отослать его из деревни (ведь официально он числится в армии, так как Мысри отправился на призывной пункт под его именем).

В тщательно разработанном «маклером» плане «операции» главное место занимают перечень документов, необходимых для ее проведения, и список должностных лиц, которые помогут добыть документы с указанием сумм, которые будут за это выплачены. Тем самым выявляется обширный круг участников незаконного, бесчестного дела, движимых чисто корыстными интересами. Но обличительный пафос повести достигает своей кульминации, когда выясняется, что «высокое начальство» не только санкционирует подлог, совершенный старостой, но и намерено на основании фальшивого документа объявить его отцом погибшего героя, выдать ему деньги, по праву причитающиеся сторожу, отцу Мысри.

Несправедливость социальная оборачивается и профанацией патриотического чувства, долга защиты родины, который, как говорит друг Мысри, воевавший вместе с ним, не может быть выполнен «по доверенности». Клятвенные признания в любви к родине в рассказах старосты и «маклера» разоблачаются их собственным поведением как чистое лицемерие.

Поворачивая персонажей к читателю разными сторонами, показывая их в действии, предоставляя им слово для самозащиты, Юсуф аль-Куайид создает жизненные и цельные характеры, имеющие свои социально-исторические корни. Так, за спиной старосты стоят поколения предков, из рода в род занимавших должность старосты, привыкших считать, что в жилах их течет «голубая кровь». Фронтовой друг Мысри и молодой следователь — интеллигенты-разночинцы, сознание которых сформировалось в послереволюционное время, в эпоху больших надежд и горьких разочарований. Их отношение к своей стране и к происходящему в ней определено словами фронтowego друга Мысри: «Мы все любим Египет, но каждый по-своему. Да и какой Египет мы любим? Египет тех, кто вынужден умирать с голоду, или Египет тех, кто с жиру бесится?» [161, с. 100].

В длинном ряду крестьянских образов, созданных египетской литературой, Мысри принадлежит особое место, заметно отличающее его от всех литературных предшественников. Имя его, означающее «египтянин», указывает на собирательность и одновременно символичность образа, воплотившего в себе черты только нарождающегося типа молодого египтянина, крестьянского сына, одаренного умом и способностями, тянувшегося к знаниям, к образованию. В Мысри продолжилась одна из самых устойчивых и непрерывающихся традиций современной египетской прозы — традиция постижения личности и человеческой сущности феллаха как основы основ египетского общества и национального характера.

Несомненна преемственность символики образа Мысри по отношению к Захре, героине махфузовского «Мирамара». Не случайно композиционное сходство двух произведений, не случайно Мысри, как и Захра, не выступает в роли рассказчика, оставаясь при этом образным центром повествования. Но Мысри не хватает как раз тех качеств, которыми наделил Махфуз Захру, — упорства и решительности в следовании к намеченной цели. Махфуз, отдавая приоритет национальной идее, сделал акцент на характере героини, преодолевающей все трудности. Юсуф аль-Куайид, писатель социальной темы, придает решающее значение обстоятельствам — как тем, которые обусловили характер и сознание Мысри, так и тем, которые сыграли роковую роль в его судьбе.

Мысри — самородок, учение удастся ему без труда, и главная цель его в жизни — получить университетское образование. Вместе с тем Мысри еще опутан цепями традиционных представлений о долге и чести и от этого нерешителен, полон сомне-

ний. Он не находит в себе сил разубить клубок обмана, жертвой которого стал. Страх за будущее семьи — отца, матери и пяти сестер — вынуждает его согласиться на предложение старосты. Перед ним открывался и другой путь — встать на защиту земли, отбираемой у крестьян в соответствии с новым законом. В деревне находятся такие, кто предлагает прибегнуть к силе оружия. И из других деревень доходят вести о вооруженном сопротивлении, оказанном феллахами полиции, явившейся проводить в жизнь правительственный указ. Но Мысри еще не вырос в борца. А когда начинается война, Мысри, движимый патриотическим чувством, отказывается от намерения открыть правду, решает отложить это до другого времени, которое для него так и не настает.

И все же гибель Мысри в бою не напрасна, утверждает Юсуф аль-Куайид своей повестью. Не потому, что он пал за родину, а потому, что смерть его отзывается болью в сердцах многих людей, заставляя их напряженно размышлять над правдой жизни, задавать нелегкие вопросы своей совести и совести своих соотечественников. А когда тело Мысри привозят в родную деревню, крестьяне, собравшиеся вокруг дома старосты, не дают тому завладеть гробом и тихо, «без шума» похоронить его, скрыв таким образом свое преступление.

Социально-исторический срез событий, тема борьбы за землю — внутренней войны, идущей на земле Египта параллельно войне с внешним врагом, выводит последние повести Юсуфа аль-Куайида в русло продолжения и развития традиций реалистической социальной прозы 50-х годов. Продолжая пристально изучать деревню, Куайид в последние годы отдавал много времени чтению политической и экономической литературы. Об опыте работы над повестью «Это происходит в Египте в наши дни» он пишет: «Разумеется, я извлек большую пользу из чтения политических и экономических работ, анализирующих положение с левых и научных позиций. Это помогло мне раскрыть общественный смысл событий, которые сами по себе, не будучи увязаны с анализом состояния общества в целом, могли бы послужить основой разве что для полицейского романа... Это было неожиданностью для меня самого. Во время написания повести я открыл для себя столько нового, сколько не открыла мне работа над всеми моими прежними произведениями» [266, с. 73].

По существу, писатель как бы заново открыл то, что уже было открыто реалистической литературой 50-х годов: умение увидеть в частном факте общее, социально типическое, то, что часто опускалось, игнорировалось литературой 60-х годов, устремленной преимущественно к универсальному, мировому, как несущественное звено в цепи причин и следствий, связывающих человека с миром, в котором он живет.

Юсуф аль-Куайид, как и все авторы египетской «новой волны», начинал с обращения «внутрь» человеческой личности, с

погружения в глубины собственного «я», с описания предметной реальности как чего-то отраженного в системе внутренних зеркал, дающих в результате фрагментарное, лишенное цельности изображение. Очень скоро писатель ощутил неполноту жизненной картины, отраженной через восприятие индивидуума, и увидел свою основную художественную задачу в достижении гармоничного синтеза между личностным восприятием мира и воссозданием его как целостной реальности, внешней по отношению к любому индивидуальному сознанию. Сочетание монологических, исповедальных форм повествования с документальной образностью — один из этапов на пути к искомому синтезу.

Та же проблема с большей или меньшей остротой встает перед всеми писателями, тяготеющими не к той или иной разновидности литературной «игры», а к художественному постижению мира и к адекватности его отображения (не имея в виду под адекватностью жизнеподобия). Распространение, которое получила в литературе в последние годы «документальная» образность, стремление так или иначе ввести документ в художественный текст, а то и придать всему произведению документальный облик составляет специфическую особенность нынешней реалистической египетской прозы.

Документы, фигурирующие в художественных произведениях, вымышленные. Но даже в самом фантастически нелепом «документе» содержится какая-то фактическая основа, зерно истины, дополненное, развитое авторским воображением в нужном направлении, эту истину подчеркивающим и заостряющим. Здесь скорее следует говорить не о вымысле, а о домисливанні, воссоздании того, что действительно могло бы иметь место. При сохранении принципа полифонического построения произведения, при допущении любых субъективных, сознательно или бессознательно искажающих действительность оценок, болезненно-изломанных восприятий документальный образ выполняет функцию объективного свидетельства, в какой-то мере заменяя собой традиционного «всезнающего автора».

В повести Саналлы Ибрагима «Комиссия» (1981) герой-повествователь, выражающий авторское «я», — все тот же безработный журналист, что и в двух предыдущих его романах. Здесь он хочет получить наконец работу, должность, право на которую обязан доказать перед некоей компетентной «комиссией». Но внутренне герой значительно переменился — исчезла болезненная надломленность, прожитые годы принесли с собой не только жизненный и профессиональный опыт, но и большой запас душевной прочности. Вступая в противоборство с «комиссией», зловещая атмосфера деятельности которой напоминает атмосферу «Процесса» Кафки, герой пускает в ход весь свой ум, хитрость, профессионализм, а доведенный до крайности, прибегает и к оружию.

В начале повествования герой, казалось бы, откровенно делится с читателем своими страхами и сомнениями относительно предстоящего ему испытания, уверяет, что он «метался между отчаянием и надеждою» в ожидании решения, от которого зависит якобы вся его будущность. Но проницательный читатель довольно скоро улавливает подвох. Всячески подчеркивая свое желание быть предельно благонадежным и лояльным, не ошибиться, дать на вопросы «комиссии» именно те ответы, которых от него ждут, герой на самом деле ставит перед собой лишь одну цель — любыми способами опровергать ложь и отстаивать истину. Своими пространными, витиеватыми наукообразными рассуждениями перед «комиссией» он пародирует аргументацию и стиль официальной египетской пропаганды, обосновывающей проамериканский и произраильский курс политики правительства. На вопрос «комиссии» о наивысшем достижении эпохи научно-технической революции он произносит длинейшее похвальное слово бутылке кока-колы как высшему достижению творческой мысли XX в. и олицетворению могущества американских монополий. А когда ему предлагают продемонстрировать свои познания в истории древнего Египта, заканчивает обстоятельный экскурс в историю выводом о том, что строитель великой пирамиды фараон Хуфу мог быть только израильянином.

Основным средством и орудием сатирического обличения тех, кто вершит судьбами государства и общества, становится опять-таки документальный образ. Во второй главе герой по требованию «комиссии», не совсем удовлетворенной и даже несколько смущенной его ответами, должен написать исследование о «самой блестящей» личности арабского мира. Герой долго размышляет над смыслом слова «блестящий» и над всеми оттенками его значений в арабском языке, размышляет остроумно и едко. Он обнаруживает, например, что глагол, от которого произведено прилагательное «блестящий», употребляется в значении «стибрить», что дает соответствующее направление его поискам объекта исследования. После тщательного, сопровождаемого убийственными комментариями обдумывания кандидатур (полководцев — «таких у нас нет!», певиц, танцовщиц, «великих» ученых), беспощадно одна за другой отбрасываемых, герой останавливается наконец на человеке, отвечающем, как ему кажется, требованиям «комиссии», так как в этой личности совмещаются все качества, выражаемые семантикой слова «блестящий», в том числе и его модный костюм из блестящей ткани, в котором он запечатлен на множестве фотографий, регулярно публикуемых прессой.

Герой-журналист начинает собирать материалы к биографии этой «блестящей» могущественной, известной во всем арабском мире личности, перед именем которой с недавних пор представляется ученая степень «доктор», хотя остается неизвестным, когда и в какой области наук он получил ее.

В стиле «профессиональных» романов А. Хейли Саналла

Ибрагим подробно, со знанием дела и весьма увлекательно показывает кропотливую работу своего героя по розыску материалов в газетах, архивах, редакциях, составление подробной картотеки. Время от времени он перемежает описание процесса работы пересказом содержания найденных документов, знакомя, таким образом, читателя как бы ненароком, без всякой задней мысли, с биографией «доктора». Факты столь неприглядны, что могли бы послужить материалом для обвинительного заключения. Происхождение богатства, истоки нынешнего могущества «главного подрядчика арабского мира»⁴ кроются в сомнительных сделках, в аферах, в политической и моральной нечистоплотности. Дозволение ислама иметь четырех жен он использовал для установления родственных связей с богатыми и влиятельнейшими семьями в различных арабских странах.

Этот как бы «сам собой», без всякого умысла со стороны повествователя возникающий портрет обладает всеми свойствами сатиры, не только разящей сам объект, но и вскрывающей общественную обусловленность его существования.

После того как члены «комиссии», всем скопом явившись на дом к герою-повествователю, категорически запрещают ему продолжать работу над избранной темой, предлагают срочно найти другой объект исследования и оставляют в квартире журналиста своего человека для постоянного и неотступного за ним надзора (член «комиссии» Коротышка даже ночь проводит в одной постели с героем, ни на секунду не смыкая глаз), герой понимает, что никакие его ухищрения, никакой Эзопов язык не позволят преодолеть глухой барьер запрета на правду, не позволят донести свое слово до тех, кому оно предназначено. Тут-то он и берется за кухонный нож.

Сцена траурного заседания «комиссии», посвященного памяти Коротышки,— здесь же происходит и допрос «преступника» — расширяет диапазон политической сатиры Саиаллы Ибрагима, выводит ее за национальные рамки: само перечисление государств, главы которых прислали соболезнования и траурные венки, содержит в себе намек на их политический курс.

Таким образом, собственный опыт Саиаллы Ибрагима в жанре интроспективного психологического романа, его журналистский профессионализм и широкое знакомство с западной литературой разных направлений, от Кафки до Камю и от Хемингуэя до Хейли, дали в стилистике сатирического произведения, повести-памфлета, весьма органичный сплав. По словам С. Ибрагима, он сам удивился, когда, перечитав написанные страницы «Комиссии», обнаружил в них «кафкианское звучание». Он вовсе не хотел быть «кафкианцем» и считает, что Египту не нужен Кафка. Тем не менее в окончательном тексте повести сходство сохранилось [312, с. 211]. Трагические мотивы «Процесса» травестированы в соответствии с задачами политической сатиры.

Возвращаясь к вопросу о различиях в использовании доку-

ментального образа и его художественных функциях у разных писателей, следует отметить, что под пером Саналлы Ибрагима документ (целая картотека!) становится оружием в борьбе за утверждение истины, средством разоблачения общества, держащегося на столпах, подобных «самой блестящей личности» арабского мира. Исповедальность же благонамеренных речей героя-повествователя ненадолго заслоняет собой фигуру самого автора, вступающего в борьбу с открытым забралом.

В предисловии к роману «Дурно пахнет» Юсуф Идрис не мог подобрать слово, которое бы точно передавало создаваемое книгой настроение, — «не отчуждение, и не презрение, и не чувство потерянности, и не бунт, и не утрата сочувства и сознания своей сопричастности». Но все это присутствовало в атмосфере романа и в настроении героя. В финале «Комиссии», чтобы передать настроение, владеющее героем, осужденным «комиссией» на «самосъедение», Саналла Ибрагим прибегает к музыкальным параллелям:

— Я долго перебирал записи. Отодвинул тонких, сладкозвучных Моцарта и Грига, грустных Шуберта и Чайковского. Мне не захотелось погружаться в волшебные миры Берлиоза и Скрябина, вслушиваться в метафизические раздумья Малера и Сибелнуса.

Наконец мой выбор остановился на Сезаре Франке, у которого величие сомнения превращается в счастье обретенной истины, на Карле Орфе, в музыке которого кипит жизнь и борьба, на Бетховене, воспевающим победу и радость после страдания, и на Шостаковиче, у которого все это окрашено иронией [37, с. 144].

Почти двадцать лет понадобилось герою Саналлы Ибрагима, чтобы от горечи разочарования и опустошенности прийти к обретению истины и радости борьбы. И все же ирония не оставляет героя, вливаясь горечью в его душу. Собственный жизненный опыт, крушение многих иллюзий и надежд, а также изучение «аналогичных ситуаций, имевших место в истории», привели писателя к выводу, что победа над одной «комиссией» — это еще не конец борьбы:

природа вещей такова, что ее место займет новая комиссия, и, как бы ни были добры ее намерения и благородны цели, разложение непременно проникнет в нее, и из знамени она превратится в преграду. Поэтому рано или поздно неизбежно возникает необходимость ее устранения...

Все же герой Саналлы Ибрагима не теряет исторического оптимизма, он верит, что

именно этот процесс, процесс постоянно повторяющейся замены, постепенно лишит комиссию ее силы, в то же время способность таких, как я, противостоять ей и давать ей отпор будет неуклонно возрастать [37, с. 143].

Политический памфлет Саналлы Ибрагима содержит, таким образом, определенную концепцию общественной истории, сложившуюся на основе размышлений, которые занимали большое место в «Августовской звезде». Главная цель борьбы передовых сил общества осознается в ней как установление демократических форм власти, обеспечение свободы мысли и слова.

В фантастическом образе «комиссии» как некоего «вечного» института власти с его изначальной тенденцией к перерождению, к разложению, в изображении исторического процесса как перманентной борьбы сознательного и активного индивидуума с неизбежно превращающейся «из знамени в преграду» властью угадываются отголоски «универсалистских» концепций мира и представлений о человеке как о «стоническом индивидууме». Этим, видимо, и объясняется сохранившееся помимо воли автора «кафкианское» звучание произведения.

* * *

Дополняя характеристику египетской реалистической прозы последних лет, необходимо суммировать некоторые наиболее типичные черты выведенных в ней героев, воплотивших в себе дух времени и направление, в котором движется общество. Персонажи типа «доктора» Саналлы Ибрагима имеют немало аналогов в произведениях других авторов. Их черты наметились, как было уже сказано, в образе Мустафы из романа Яхья Абдаллы «Обруч и браслет», в образе «внезапно разбогатевшего» подрядчика Ламлума из «Зимнего сна» Юсуфа аль-Куайида. В «Августовской звезде» незримое присутствие вездесущих дельцов-подрядчиков обнаруживает себя надписями на ящиках и мешках со стройматериалами, на которых большими буквами выведены имена владельцев подрядных контор, что побуждает героя-повествователя провозгласить в кругу друзей иронический тост за здоровье подрядчиков — «будущих хозяев жизни».

Дельцы «новой формации» разных рангов и масштабов, мужчины и женщины, сходными путями выбившиеся «из грязи в князи», достигшие богатства и положения в обществе, выходят на первый план в качестве героев и объекта художественного исследования египетской прозы, соседствуя с обретающими второе дыхание «феодалом образца 1974 г.» («Это происходит в Египте в наши дни») и старостой («Война на земле Египта») Юсуфа аль-Куайида. Сирота Ризк (рассказ «Цыган», 1979) и красотка Фатима («История, поведенная Нилу», 1980) Яхья Абдаллы, мадам Кокита («Нагота», 1979) Гамалья аль-Гитани — мелкие хищники по сравнению с «главным подрядчиком арабского мира», но и они спешат урвать свою долю благ от жизни, утолить страсть к потребительству. Они не то чтобы высказывают полное пренебрежение к ценностям духовного и нравственного порядка, они просто не подозревают о существовании каких-либо иных ценностей, кроме материальных. Ризк, сжигающий пачку банкнотов, чтобы продемонстрировать размеры своего богатства, оставляет далеко позади Хубб ад-Дина, владельца кофейни из «Зимнего сна», мечтавшего о возможности прикурить сигарету от десятифунтового банкнота.

Сирота Ризк, воспитанный старой цыганкой, с детства кормился воровством и подаянием. Он привык смотреть как на

«свое» на все, что может утолить голод и доставить удовольствие его плоти,— надо только суметь заполучить. Отправившись на заработки в нефтедобывающие арабские страны, не брезгуя ничем, он в конце концов перебирается из цыганского шатра в собственный многоэтажный дом. Но не изменяет ни своим вкусам, ни привычкам, оставаясь таким же грубым, невежественным животным, каким был в молодости. Архаичное, примитивное сознание, исследованное Яхья Абдаллой в ранних рассказах, легко приспосабливается к условиям капиталистического общества, усваивая самые худшие его черты.

Красивый зверек Фатима выросла на тротуаре, где мать ее торговала семечками. Еще подростком она сообразила продать себя с полного одобрения матери в жены старому богатому лавочнику. Лицемеря перед окружающими, «блюдя обычаи», жертвуя естественными чувствами, Фатима вырастает в деловитую, расчетливую хищницу. Соседи по кварталу, где живет Фатима, называвшие ее в детстве «уточкой», теперь именуют красотку «батта-мальбан шатта», т. е. «утка с рахат-лукумом и с перцем».

Бывшая проститутка мадам Кокита делается к старости не просто содержательницей притона (такого рода персонажей много в романах Нагиба Махфуза, который относится к ним с известной долей сочувствия, ценя в них неженскую деловую хватку и решительный характер), а торговкой живым товаром и контрабандисткой международного класса. Широкие связи в кругах старой арабской аристократии и нуворишей, в правительственных кругах и в полиции делают ее неуязвимой для таких мелких блюстителей порядка и законности, как тот полицейский агент, который получил от начальства приказ поймать мадам с поличным.

Все эти персонажи — характерное порождение «нового времени», новой экономической ситуации в стране, открывавшей возможности быстрого обогащения перед людьми невежественными, неграмотными, но изворотливыми, с деловым «чутьем», решительной хваткой, а главное — не обремененными совестью, не сдерживаемыми никакими моральными запретами.

Юсуф Идрис, под пером которого возник в середине 60-х годов образ «человека-зверя», представлял, что им движут некие инстинкты, бессознательные биологические импульсы вроде тех, что заставляют хищника вонзять клыки в плоть своей жертвы. Сегодня писатели с жестокой иронией и с полным пониманием его общественной природы изображают этот тип «героя времени», капиталиста-спекулянта, которому чужда идея любой активной деятельности, если она не приведет к обогащению.

В свое время египетские «обновители» мечтали о развитии страны путем создания национальной промышленности усилиями молодого национального капитала. Санийя, героиня романа «Возвращение духа» Тауфика аль-Хакима, всячески поощряла

своего жениха, молодого фабриканта Мустафу, на занятие «делами», производством, к чему он не питал особой охоты, предпочитая проводить время за столиком кафе под окнами своей невесты.

Психологические портреты сегодняшних египетских дельцов и предпринимателей мало что сохранили от своего романтического прототипа, но какие-то специфические качества египетской буржуазии уже тогда были подмечены Тауфиком аль-Хакимом.

В противовес этому типу героя в произведениях последних лет появляется другой герой, который воспринимается как антипод, прежде всего нравственный антипод, первому типу. Это и выросший в учителя жизни Румана из «Хроники улицы аз-Зафарани», и преодолевший свое отчуждение, вернувшийся к борьбе интеллигент-журналист из «Комиссии», и одаренный от природы крестьянский сын Мысри, и по-новому осознающие свой гражданский долг молодые армейские офицеры, и следовательно из «Войны на земле Египта», и, наконец, впервые пытающиеся осмыслить общественную несправедливость парии общества — сельскохозяйственные рабочие из повести «Это происходит в Египте в наши дни».

Новый этап зрелости, определенность общественной позиции писателей сказались в усилении контрастности противопоставления персонажей, в демонстративности авторских симпатий и антипатий.

В прозе 60-х годов отчужденный герой-одиночка, герой-жертва противопоставлялся всему обществу, которое нередко наделялось (особенно в новеллистике) чертами вневременного, метафизического зла. Герой не мог быть ни положительным, ни отрицательным, поскольку он был лишен не только социальных признаков и характера, но подчас и личности, представая в качестве универсализованного «человека вообще», фатально обреченного нести свой человеческий удел. В романистике уже начала 70-х годов личности не только были возвращены с лихвой ее права, но и наметилась тенденция утвердить личность в качестве главной движущей силы истории. Постепенно отделяясь от автора, личность героя вновь стала наполняться характерностью, индивидуальностью, социальным содержанием. Социальная детерминированность психологии личности была художественным открытием египетской прозы 50-х годов. Возвращаясь на новом уровне к эстетической традиции 50-х годов, современные египетские прозаики уже отдают себе отчет в сложности и неоднозначности социальной природы человека и добавляют к пониманию психологии личности (и общественного сознания) еще одну доминанту — историческую.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В истории египетской литературы XX в. два периода отмечены быстрыми и заметными изменениями принципов литературного творчества — первые десятилетия века и 60—70-е годы. Сопоставляя эти периоды, можно установить между ними некоторые существенные типологические различия и благодаря этому яснее представить себе характер совершавшихся в них процессов.

Основное содержание первого переломного периода, первого поворота в движении литературы заключалось в «открытии» ею действительности как объекта эстетического освоения. Это «открытие» произошло на завершающем этапе радикального и длительного, занявшего, по-видимому, более полутора столетий перехода от средневековой литературы к литературе современного типа, в результате чего трансформировалась практически вся система прозаических жанров.

К середине 50-х годов в ходе ускоренного освоения художественного опыта европейской литературы и достижений общественно-научной и философской мысли Запада в основном завершился процесс складывания системы египетской национальной литературы. Занимая ведущее место в рамках современной арабской литературной общности, египетская художественная литература обладала относительной самостоятельностью и более высоким по сравнению с литературами других арабских стран уровнем жанровой дифференциации. В прозе главенствующая роль принадлежала реалистическому направлению, которое синтезировало эстетические принципы русской и западноевропейской реалистической литературы XIX—XX столетий, и на базе этих принципов — опыт освоения национальной действительности. В процессе синтеза заимствуемые европейские идеи и литературные образцы подвергались адаптации и переосмыслению в свете актуальных задач, стоявших перед египетским обществом. Усвоение новых взглядов, в свою очередь, вело к пересмотру традиционных понятий и воззрений.

Определяющим в литературе на протяжении всей первой половины века оставался принцип максимального приближения к непосредственности, естественности в отражении действительности. В этом смысле можно говорить о некоем едином эстетиче-

ском принципе (что не противоречило разнообразию индивидуальных стилей) египетской прозы, воссоздававшей жизнь в формах самой жизни.

В изображении человека египетская реалистическая литература середины века исходила из признания детерминированности личности условиями ее социального бытия. Социальные конфликты и противоречия находились в центре внимания прозы. Но при этом сохраняли известную силу и традиционные дуалистические представления о природе человека, и нормы мусульманской этики в оценке общественного и частного поведения индивида.

В целом же доминантой литературного процесса оставались тенденция ко все более глубокому постижению окружающего мира и активное усвоение инокультурных элементов: литература отдалялась от традиционности, преодолевала ее.

Новые исторические условия независимого существования страны изменили характер восприятия литературой национальной реальности и инациональных идейных и художественных течений. «Открытие» литературой действительности и поворот к реализму в начале века происходили в условиях нарастания поступательных тенденций общественного развития и быстрого становления национального, а затем классового сознания в ясном предвидении полного освобождения страны от колониальной зависимости. Вступление литературы в 60—70-х годах в новую стадию эволюции, связанное с новой исторической обстановкой, повлекло за собой необходимость освоения многообразного опыта мировой прозы XX в.

Распад прежних феодально-патриархальных общественных структур, разрушение привычных, укоренившихся за годы национально-освободительной борьбы представлений о национальном единстве, необходимость выбора пути дальнейшего социально-политического развития страны — все это вызвало резкие сдвиги в сознании национальной интеллигенции, привело к усилению идеологической борьбы в обществе и в литературе, которая всегда характеризовалась обостренным чувством причастности историческим судьбам и политической жизни родины.

Вызванное конкретными историческими причинами трагическое ощущение выбитости из знакомого, обжитого мира и утраты «корней» обусловило распространение в литературе мотивов отчуждения, потерянности, одиночества, которые нередко принимали метафизическую окраску. Заметно снизилось социальное содержание литературы, на первый план выступили проблемы внутреннего «я» отчужденного индивида.

Усиление факторов, тормозящих, ограничивающих общественное развитие, активизация ислама в идеологической жизни страны, «национализация» и «исламизация» теории научного социализма способствовали широкому распространению в среде творческой оппозиционной интеллигенции философии экзистенциализма, преимущественно атеистического направления, кото-

рое открывало возможность создания концепций секуляризованной личности, с одной стороны, и личности отчужденной, лишенной общественных связей — с другой.

Литературно-критическая полемика вокруг проблем реализма, выдвинутое течением «новой волны» требование отказаться от «изживших себя» повествовательных форм и обновить технику и приемы литературного письма имели прямое отношение к идеологическому спору: литература также должна была выбирать дальнейший путь своего развития.

Если в 50-е годы египетская проза искала и находила эстетические и нравственные идеалы в русской классике, советской литературе, западноевропейском реалистическом социальном романе, итальянском неореализме, то уже с начала 60-х годов она утрачивает интерес к содержащимся в произведениях Достоевского, Горького, Чехова социальным мотивировкам характеров и поведения героев, обнаруживая симптомы знакомства, а затем активного взаимодействия с западноевропейскими нереалистическими течениями XX в., в том числе с сюрреализмом, экзистенциализмом, театром абсурда, «новым романом» и т. п. В этом выразилась общая переориентация египетской литературы.

Возрастает внимание к форме. Эстетику простоты, естественности и жизненности вытесняют и сменяют условность, субъективное преобразование реальности индивидуальным сознанием художника.

Существенно меняется роль автора, усложняется его образ в произведении. Часто он оказывается близким или тождественным герою-повествователю, субъективная, эмоционально окрашенная точка зрения которого становится призмой, преломляющей картину действительности. Иногда функция повествователя распределяется между несколькими персонажами при полном самоустранении автора. В зависимости от исходной авторской установки множественность и равноправие точек зрения в одинаковой мере могут либо обогащать создаваемый в произведении объективный образ мира, либо, напротив, выражать релятивизм представлений о мире и человеке.

Имеет место и тяготение к универсализации «внутреннего опыта» индивида. Обобщая наблюдения над собственным сознанием, неустойчивым, разорванным, угнетенным, утратившим опору в действительности, автор-повествователь распространяет свои выводы на все человечество, превращает их в концепцию личности.

В своих крайних проявлениях такого рода тенденции приводят к утверждению примата формального эксперимента, к отказу от связности повествования, к разрушению образа литературного героя, в конечном счете к бессодержательности и смыслоутрате.

В противовес афишируемой частью представителей «новой волны» антитрадиционности при фактическом следовании в

фарватере литературной моды Запада другая группа литераторов, принадлежащих к этому же течению, сознательно возрождает элементы средневековой арабской художественной традиции. Наследие рассматривается ими как важнейший источник обновления повествовательных форм прозы, а также как средство противостоять антиреалистическим тенденциям. Действительно, понимание, например, Гамалем аль-Гитани истории как последовательного ряда событий, совершающихся во времени, противостояло иррациональному образу распадающегося на атомы мира и застывшего, неподвижного времени, возвращало литературе утраченную было сюжетность, структурную целостность.

Художественное наследие арабского средневековья велико и многообразно. Различны и стимулы, побуждающие современных писателей многих арабских стран использовать в своих произведениях образы, стиль, композиционные приемы, жанровые формы средневековой арабской литературы. Помимо заботы о национальном колорите и целей общественно-политической критики, облеченной в условные формы согласно старому принципу «сказка — ложь, да в ней намек», обращение к наследию нередко диктуется поисками мировоззренческой опоры, стремлением развить заложенные в наследии понятия и взгляды применительно к потребностям времени, осмыслить с их помощью актуальные проблемы национального существования. В условиях непрерывного углубления связей с мировой общественной и литературной мыслью на нынешней стадии вовлеченности египетской литературы в мировой литературный процесс любая попытка такого рода неизбежно оказывается тем или иным видом синтеза национальных и инациональных философских и эстетических идей, круг которых постоянно ширится. Обращение к старому происходит на основе хорошо усвоенного опыта западной (а в последние десятилетия и всей мировой) литературы.

Поэтому «неотрадиционализм» и «западничество» нельзя рассматривать как несовместимые и резко отличающиеся направления. Сопоставление стилистически столь несходных романов, как «Дети нашей улицы» Нагиба Махфуза и «Беленькая» Юсуфа Идриса, свидетельствует о том, что мысль о необходимости опираться на национальные традиции выражена в чистом «европейском» по стилю романе Идриса более категорично, нежели в воскрешающем традиционные формы романе Махфуза. Более того, далеко не всегда стилизованное «под наследие» произведение оставляет впечатление национально самобытного. Мировая литература настолько богата разного рода условными приемами, в том числе и стилизациями, что любой элемент формы, заимствованный из художественного наследия арабского средневековья, очень часто оказывается похожим на что-то уже бывшее в новейшей западной литературе. С сожалением констатируя новую волну формотворчества, поднимаю-

щуюся среди молодого поколения египетских прозаиков, Юсуф Идрис недавно резонно заметил, что роман, подобно анекдоту, немыслим без содержания, сколь бы новыми и искусными способами он ни был рассказан.

Плодотворность обращения литературы к прошлому своего народа подтверждается тем, что наиболее идейно и эстетически значимые и новаторские произведения египетской прозы созданы на основе культурного наследия. Обращение к сложившемуся в эпоху языческой античности Египта мифу об Осирисе в «Возвращении духа» Тауфика аль-Хакима утверждало светское понимание национального единства египтян, способствовало высвобождению общественного сознания из-под власти панисламистской идеи религиозной общности мусульман. Обращение к истории великих религий Ближнего Востока в «Детях нашей улицы» объективно привело Нагиба Махфуза к выводу, что религия не в состоянии реализовать идею социальной справедливости в интересах всего народа. Гамаль аль-Гитани, протянув в «аз-Зейни Баракят» связующие нити из средневекового прошлого Египта в послереволюционную современность, показал историческую обусловленность многих сторон сознания сегодняшних египтян и с предельной остротой выявил противоречия египетского общества.

Для египетской прозы ныне характерно восприятие многих идеологических влияний, к тому же чаще всего опосредованных художественными произведениями самой разной национальной принадлежности. Многообразие повествовательных форм и приемов — от возрожденных средневековых стилей народного повествования, исторической хроники и т. д. до современных приемов интроспекции и стилизации под документ, — часто соединяющихся в одном произведении, соотносится с противоречивостью идейного содержания литературы и в то же время отражает поиски ею нового единства, новой цельности взгляда на мир и человека. Наиболее плодотворными эти поиски оказываются в произведениях, продолжающих социально-критические традиции литературы 50-х годов, ориентирующихся в первую очередь на постижение диалектики собственной национальной действительности и опирающихся при этом на гуманистические идеалы мировой литературы и на демократические и рационалистические элементы национального культурного наследия.

Перелом, происшедший в египетской литературе в 60—70-х годах в связи с ее вступлением в новую стадию развития — стадию непосредственного и синхронного взаимодействия со всей многообразной реальностью мировой литературы, не вызвал коренной ломки системы прозаических жанров. Тем не менее он привел к существенным изменениям эстетических принципов и критериев художественности, к внутренней перестройке романа и новеллы, к диверсификации и усложнению повествовательных форм прозы, к возникновению, наконец, двух разных на-

правлений в литературе. Одно независимо от того, ориентируются принадлежащие к нему писатели на возрождение национального культурного наследия или на освоение современных течений мировой литературы, руководствуется принципом реалистического образного воспроизведения действительности. Другое, сознательно противопоставляя себя реализму, исходит в своих творческих поисках из принципа субъективного преобразования реальности индивидуальным сознанием художника.

Между этими направлениями ведется в настоящее время основной спор в литературе.

Генезис и эволюция системы современной египетской прозы всегда представляли собой сложное динамическое отражение движения египетского общества, развития общественного сознания. Следуя за жизнью, литература вновь и вновь открывала для себя, что и жизнь и человек неизмеримо сложнее и противоречивее, чем они виделись раньше (а они и становились сложнее и противоречивее). В постоянстве стремления проникнуть в эту сложность, постичь существо противоречий, различить темные и светлые стороны, добро и зло, истину и ложь — залог непрерывного поступательного движения литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Развитие египетской прозы в первой половине XX в.

¹ По данным египетского журнала «Аль-Джадид» (№ 263. 15.12.1982), в XX в. египетскими авторами создано 50 жизнеописаний Мухаммада в разных жанрах. Фактически их число больше: в приводимом журналом списке не названы, например, книги Таха Хусейна («На полях Сиры», 1933—1939) и А. аш-Шаркави («Мухаммад — посланник свободы»).

² Идеолог «мусульманских левых» профессор философии Каирского университета Хасан Ханафи, автор книги «Наследие и обновление» («ат-Турас ва-т-таджид», 1978), подчеркивая преемственность своей позиции по отношению к Мухаммеду Абдо, «истолковавшему откровение с позиций разума», предлагает программу истолкования откровения «с позиций действительности», превращения его в научную теорию действительности, в идеологию, отвечающую потребностям века. Под действительностью Х. Ханафи имеет в данном случае в виду идеи, представления и весь строй мышления людей, который «самым непосредственным образом влияет на их жизнь и часто становится преградой на пути реформаторских попыток». Обновление наследия, по Ханафи, заключается в том, чтобы создать научную теорию, «которая объясняет действительность и способна, следовательно, ее изменить». Результатом должна явиться перестройка сознания масс, их поведенческой психологии, благодаря чему высвободятся колоссальные запасы энергии и ликвидируются «психологические корни отсталости, психологические препятствия на пути развития» [2806, с. 123].

³ Такая точка зрения высказывалась некоторыми участниками дискуссии о проблемах арабо-мусульманского культурного наследия, проходившей на страницах журнала «Фусуль» (1980, № 1), в частности известным философом-позитивистом Заки Нагибом Махмудом.

⁴ Среди крупных египетских писателей и деятелей культуры, по существу, не было таких, кто в своей творческой практике всецело бы ориентировался на национальное наследие или на религиозную мысль, полностью игнорируя или отвергая западную культуру.

⁵ Подробнее об использовании опыта европейской новеллистики (Флобера, Мериме, Чехова, Горького) авторами «новой школы», в частности Яхья Хакки, см. работу Н. А. Успенской [199].

⁶ Об использовании Нагибом Махфузом научных и других источников по истории древнего Египта при написании романов на «фараонскую» тему см. работу Л. М. Бораджиевой [108].

⁷ «Сират аль-Багри» (другое название — «Футухат аль-Иаман» — «Завоевание Йемена») создана на основе преданий об исламском завоевании Южной Аравии.

⁸ Об эксплуатации в чисто коммерческих целях некоторыми литераторами в 40-х годах существовавшей тогда «моды» на жизнеописания пророка Мухаммада и деятелей раннего ислама рассказывает Нагиб Махфуз в романе «Зеркала» («аль-Марая», 1973), в главе «Аббас Фавзи».

⁹ Основной тезис философии «равновесия» Тауфика аль-Хакима гласит, что «равновесие, существовавшее вплоть до начала XIX в. между силой разума и силой сердца, т. е. между мышлением и верой, нарушилось в результате последовательных завоеваний науки и продолжавшегося застоя религии. Наука, плод разума, удвоила силу разума, обновила его средства и расширила горизонты, тогда как религия, плод сердца, оставалась заключенной в своих границах, не находя новых источников в глубинах человеческого сердца, которые уравнивали бы новые миры, открытые человеческим разумом» (цит. по [216, с. 22]).

¹⁰ Об экономических и политических причинах этого явления, выразившегося, в частности, в возникновении и превращении в серьезную политическую силу мусульманских националистических организаций, см. подробно в работе В. С. Кошелева [155].

¹¹ Характерно, что тогда же, в середине 30-х годов, в Александрии в среде коптов-христиан возникла литературная группа, ориентировавшаяся в своей творческой практике на художественный опыт европейского символизма, сюрреализма и экзистенциализма. Наиболее видный член группы Бишр Фарес (1906—1963) в предисловии к пьесе «Перекресток» («Мафрак ат-тарик», 1938) сформулировал свое понимание символизма, основанное на теоретических принципах западноевропейского символизма и на идеях Фрейда о роли подсознательного. Позже, в 1948 г., в опубликованном в каирском журнале «Аль-Кятб аль-мыср» письмо Таха Хусейну по поводу его работы «Будущее культуры в Египте» Б. Фарес пытался увязать свое понимание символизма не только с западноевропейской эстетикой, но и с наследием арабской средневековой филологии. Возникновение символизма он объяснил «концом легенды о вселивии разума».

В 1940 г. образовалась так называемая Ассоциация искусств и свободы, в которую входили Рамсес Юнан, Кямель ат-Тлемсани, Фуад Кямель, бывшие одновременно литераторами и художниками, Анвар Кямель, автор сюрреалистической «Отвергнутой книги» («аль-Китаб аль-манбуз», 1963), и поэт Жорж Хунейн, писавший сюрреалистические стихи по-французски и переводивший их на арабский язык. Группа издавала свои журналы и устраивала художественные выставки. Она познакомила египетскую публику с современными европейскими нереалистическими течениями в живописи и литературе. После распада группы в 1944 г. ее члены продолжали свою деятельность поодиночке. Рамсес Юнан перевел в 1947 г. на арабский язык пьесу А. Камю «Калигула» и сформулировал в предисловии к переводу свое понимание абсурдного у Камю.

Тогда же, в 40-е годы, впервые стало известно имя Эдвара аль-Харрата, вначале как автора исследований о сюрреализме и экзистенциализме. Между 1943 и 1945 гг. им были написаны пять из двенадцати рассказов, составивших впоследствии сборник «Высокие стены» («Хитан алья», 1959), одно из первых явлений «новой волны» в новеллистике. (Все эти сведения приведены в книге Юсуфа аш-Шаруни [292].)

Начало поворота

¹ Мы пользуемся здесь для удобства определением, данным Гали Шукри в [296, с. 21], но берем слово «романтики» в кавычки, поскольку оно неадекватно подлинному характеру творчества названных писателей.

² *Мулухийя* — огородное растение, трава, из которой варят суп. При варке дает студенистый сок.

³ *Футувва* (разг. *фитывва*) — букв. «силач», «забияка», «заводила». В старых кварталах Каира, где происходит действие романов «каирского» цикла, *фитыввами* называли людей, которые отвоевывали себе место под солнцем благодаря решительности и силе мускулов. Не занимая никакого официального положения, они покровительствовали содержательницам публичных домов, служили вышибалами в питейных заведениях, за определенную мзду охраняли порядок в квартале. *Фитыввы* были грозой жителей, но они же защищали их от неумеренных притеснений со стороны властей. «До сих пор, — пишет Ж. Берк, — в Гамалие с уважением вспоминают некоего Али Горького, прозванного так потому, что он устраивал горькую жизнь всякому, кто осме-

ливался стать ему поперек дороги. Когда Али умер, ему были устроены торжественные похороны как „королю Гамалийн“ [301, с. 66]. В «Детях» футуввы — подручные управляющего именем — не индивидуализируются и отличаются лишь именами и степенью грубости и жестокости.

⁴ Имя Рифаа — производное от названия суфийской секты рифайя, члены которой проповедовали очищение души и практиковали обряд «зар» (изгнание «злого духа», или «духа болезни», вселившегося в человека; до сих пор распространен в Египте, преимущественно среди женщин).

⁵ Одно из имен (куня) Мухаммада — Абу Касем (букв. «отец Касема»), по имени сына, умершего во младенчестве.

⁶ В Коране Иблис — ангел, который отказался поклониться Адаму, назначенному Аллахом наместником на земле, и «превознесся и оказался неверующим» [154, II, 32].

⁷ Моисей (в Коране — Муса) здесь носит имя Габаль (букв. «гора»), по ассоциации с горой Синай, где ему явился бог: «И воззвали Мы к нему с правой стороны горы и приблизили его для тайной беседы» [154, XIX, 53].

⁸ Арафа — производное от арабского корня «'арф» — «знать».

⁹ В качестве источников фабульной основы жизнеописаний героев Махфуз активно использует и Библию, и Коран, и Сиру, перерабатывая заимствуемый материал соответственно превращению самих библейских и коранических персонажей в «сынов нашей улицы», героев народного предания. Моисей, например, ставший Габалем, осиротев в детстве, воспитывается супругой управляющего именем (а не дочерью фараона). В юности, рассорившись с приемным отцом, он бежит (как Моисей в землю маданейя) на гору Мукаттам, где встречает у колодца дочь фокусника — укротителя змей. История гибели войска фараона в волнах Красного моря превращается в историю устройства Габалем западни (глубокого рва, наполненного водой), в которую попадают футуввы. Налицо полная свобода обращения с исходным материалом. Характер обработки диктуется как требованиями жанра, так и историко-философской концепцией автора.

¹⁰ Мировоззрение Нагиба Махфуза подробно рассматривается в работах Махмуда аль-Алима [227] и Таха Бадра [243], у последнего, правда, лишь на материале раннего творчества, до трилогии «Бейн аль-Касрейн». Исследователи несколько расходятся в оценке той роли, которую мировоззренческий дуализм Махфуза сыграл в его развитии как художника. Алим считает плодотворными постоянные сомнения писателя, видя в них источник движения его художественного мира. Бадр, анализируя конкретные произведения, отмечает слабости романной структуры, базирующейся на дуалистическом видении мира и человека.

¹¹ Важно отметить, что параллельно с этим не прекращалось активное историко-литературное изучение и издание памятников средневековой литературы — сначала классической, а позднее и народной. В 1940 г. Сухейр аль-Каламави защитила докторскую диссертацию по «Тысяче и одной ночи». Абд аль-Хамид Юнис начиная с 40-х годов занимался исследованием народного романа. В 1954 г. вышла книга Ахмеда Рушди Салеха «Народная литература» («аль-Адаб аль-шаабий»). В 60-х годах исследования, а также художественные обработки народных романов стали особенно популярны, ими занимались Фарук Хуршид («Али Зибак», «Сайф ибн Зи Язан»), Аббас Хидр («Хамзат аль-араб», «аль-Амира зат аль-химма»), Хасан Мухассиб («аз-Зир Салем»). Ахмед Шаукм Абд аль-Хаким написал десять пьес на сюжеты египетских народных преданий, а в 1982 г. издал «Энциклопедию арабского фольклора». Абд аль-Хамид Юнис опубликовал исследования о теневом театре («Хаял аз-зылл», 1965) и о народной хикае («аль-Хикая аль-шаабийя», 1968) и т. д.

¹² Эта мысль ранее была уже высказана в «Беленькой» Юсуфа Идриса.

¹³ В русском переводе (М., 1973) этот отрывок опущен.

В поисках пути

¹ В частности, прием введения нескольких рассказчиков, излагающих каждый по-своему один и те же события, восходит на египетской почве к тетралогии «Александрийский квартет» («The Alexandria quartet», 1957—1960) Ло-

ренса Даррела, англичанина, многие годы прожившего в Египте. Этот прием использовали затем Фатхи Ганем в романе «Человек, потерявший свою тень» (1961), Махмуд Дняб в романе «Тени на другой стороне» (1963) и многие другие.

² В марте—апреле 1960 г. каирская газета «Аль-Ахбар» публиковала хронiku расследования дела некоего Махмуда Амина Сулеймана, совершившего несколько убийств, мстя бывшим сообщникам [298, с. 234].

³ *Муаллим* — разг. «хозяин».

⁴ *Нисба* — прозвище, указывающее на место рождения человека или на его племя, род.

⁵ В 1966 г. Тауфик аль-Хаким сознательно предпринимает попытку совместить в одном произведении два жанра, создав «романопьесу» (*масривая*) «Банк тревог».

⁶ Площадь Оперы — одна из центральных каирских площадей.

⁷ Нагиб Махфуз, окончивший философский факультет Каирского университета, колебался в молодости в выборе занятий между философией и литературой [243].

⁸ В 1964 г. действительно были освобождены из заключения многие коммунисты, арестованные большей частью в 1959 г., а некоторые значительно раньше.

⁹ «Египет» на арабском языке женского рода.

На переломе

¹ Авторитет Сартра в арабском мире пошел на убыль после 1967 г., когда он поддержал сторону Израиля в арабо-израильском конфликте.

² Фарфур — персонаж египетского народного уличного театра «самнр», плутоватый, расторопный слуга.

³ Оба перевода были опубликованы в Бейруте издательством Сухейля Идриса «Дар аль-Адаб» в середине 60-х годов.

⁴ До настоящего времени авторитет Р. Гароди как теоретика литературы и как мыслителя остается на Арабском Востоке весьма высоким. Поддержка им идей «исламского социализма», позиция, занятая в арабо-израильском конфликте, а также недавнее принятие им ислама играют в этом свою роль. Имя Р. Гароди входит в «обойму» критических имен (Д. Лукач, Л. Гольдман, Р. Барт и др.), ссылки на которые встречаются в литературно-критических работах арабских, в частности египетских, авторов особенно часто. Появившаяся в 1984 г. рецензия Абд аль-Монейма Талимы на книгу Гароди «Ислам — религия будущего», по-видимому, одно из первых критических высказываний арабского автора в адрес Гароди. А. Талима, в частности, пишет: «Гароди, естественно, сохраняет верность своим старым методам и по-прежнему отрицает законы общественно-исторического развития. Но здесь он особенно делает акцент на идеалистических, духовных факторах, отчего создается впечатление, что история ислама имеет свои законы, полностью отличные от известных науке законов развития человеческого общества» («Алям аль-киتاب», 1984, № 4, октябрь—декабрь, с. 9).

⁵ На зависимость этических оценок от изображения «извне» и «изнутри» указывает Л. Я. Гинзбург [116, с. 405]. Ее обобщающие наблюдения полностью подтверждаются творчеством Юсуфа Идриса и, шире, египетской прозой исследуемого периода.

⁶ К концу 70-х годов Мухаммед Салем сделался одним из ведущих авторов и постановщиков Каирского телевидения.

⁷ См. примеч. 12 к гл. «Развитие египетской прозы в первой половине XX в.».

⁸ Школой социалистического реализма Л. Авад называет школу «новых реалистов». Правильнее, очевидно, говорить не столько об ориентированности самих писателей на художественный опыт литературы соцреализма (гораздо большее значение для них имел опыт русской классики), сколько об ориентированности демократической критики на отдельные теоретические положения советской критики 50-х годов.

⁹ Вслед за Луисом Авадом аналогичное объяснение причин ухода боль-

шинства новеллистов в драматургию дает английская исследовательница современного египетского романа Х. Килпатрик [303, с. 16].

¹⁰ Подробно об этом см. [149].

Новеллистика «новой волны»

¹ Сборник Мухаммеда Хафеза Рагаба «Чужие» [77], например, вышел в 1968 г., тогда как включавший позднее написанные рассказы «Мяч и голова человека» [76] — в 1967 г.

² Имеющийся указатель Сайида ан-Нассага («Указатель египетской новеллы. Периодика и сборники», 1972) охватывает период с 1910 по 1961 г.

³ Непосредственным поводом для студенческих и молодежных выступлений в Египте было недовольство слишком мягкими приговорами, вынесенными судом высшим военным руководителем египетской армии — непосредственным виновникам поражения в войне 1967 г. Эти выступления отражали более широкое недовольство теми общественными процессами в стране, которые стали одной из причин поражения.

⁴ Ю. аш-Шаруни опирается, в частности, на высказывания Аббаса аль-Аккада, назвавшего литературу абсурда «просто бредом и модой, которая вскоре пройдет, как проходили все другие моды» («Аль-Ахбар», 12.02.1964), и историка Фуада Закарии, заявившего, что «западное общество пресытилось разумом и логикой и ищет в искусстве и литературе прибежища от скуки, которую нагоняет на него разум, тогда как Египет едва вступил в этап развития разума, науки и логического мышления» («Ас-Сакафа», 23.06.1964) [292, с. 81, 86]. Оба цитируемых автора критикуют литературу абсурда с позиций исламского рационализма.

⁵ Целая серия итоговых литературно-критических статей появилась в журнале «Ат-Талиа» в 1971—1972 гг.

⁶ Рассказ опубликован в июньском номере журнала «Аль-Кысса» за 1965 г., специально отведенном экспериментальным рассказам молодежи.

⁷ Тот факт, что трудности с публикацией произведений Дия аш-Шаркави не были связаны с цензурными условиями, подтверждается опубликованием почти всех его рассказов 70-х годов в официальных египетских журналах «Аль-Кятиб» и «Ас-Сакафа».

⁸ См. русский перевод И. Ермакова: *Салех ат-Тайиб*. Свадьба Зейна. М., «Прогресс», 1981.

⁹ Трилогию Исмаила Вали ад-Дина составили: «Баня Малатыли» (1970), «Хоммос Ахдар» (1972), «аль-Акмар» (1973).

¹⁰ Отрар — в настоящее время городище в среднем течении Сырдарьи.

¹¹ *Мухтасиб* — глава *хисбы* (управления мер и весов), одна из высших государственных должностей в эпоху мамлюкских султанов.

¹² Изображение любви к родине, патриотического чувства как более глубокого, сильного и устойчивого, нежели само сознание человека, нередко встречается у арабских авторов. Патриот, готовый на любые жертвы борец, провидец в образе безумца — частый персонаж палестинских писателей, в частности Гассана Канафани, Тауфика Файада (см. [244]).

¹³ Такая трактовка характера тюремщика принципиально отлична от идеи Ю. Идриса, развиваемой им в «Черном солдате» (1962), о неминуемой моральной каре, которую палач несет в собственной душе.

Египетский «новый роман»

¹ Под «национализацией» социальной борьбы Сами Хашаба имеет в виду распространение и насаждение в 60-х годах теорий «национального», или «исламского», социализма.

² Радва Ашур употребляет термин «авангардный роман» (*ривая тали'ийя*) для обозначения того же явления, которое большинство критиков именует «новым романом» (*ривая джадйда*).

³ Русский перевод Д. Микульского вышел в Москве в 1981 г. [202].

⁴ В 1983 г. опубликован пятидесятый роман Ихсана Абд аль-Куддуса «И зашло солнце, и не показалась луна» («Ва габа аш-шамс ва лам татла' аль-камар») откровенно антисоветского содержания.

⁵ Например, в пьесе Салаха Абд ас-Сабура «Трагедия Халладжа» (1966).

⁶ Русский перевод В. Кирпиченко под названием «На хуторе аль-Миниси». М., 1976 [159]. Изд. 2-е. М., 1983.

Сатира в египетской прозе 70-х годов

¹ Хода Шаараун — известная зачинательница женского движения в Египте в 20-е годы.

² Русский перевод В. Кирпиченко: «Это происходит в Египте в наши дни». М., 1980 [160]; «Война на земле Египта». М., 1982 [161].

³ В египетском фольклоре существует форма сюжетного мавваля, или песни-баллады. Наиболее известные из таких маввалей — «Шафика и Митвали», «Азиза и Юнс», «Хасан и Нанма» (по которому в начале 60-х годов Абдаррахман аль-Хамиси создал радиопьесу, пользовавшуюся большим успехом в крестьянской аудитории), «Ясин и Бахийя», а также «Адхам аш-Шаркани» (см. [280а]).

⁴ В портрете «доктора» угадываются черты крупнейшего египетского миллионера Османа Ахмеда Османа, родственника Садата.

БИБЛИОГРАФИЯ

Классики марксизма-ленинизма *

1. *Энгельс Ф.* Развитие социализма от утопии к науке.— Т. 19.
2. *Энгельс Ф.* К истории первоначального христианства.— Т. 22.
3. *Ленин В. И.* Социализм и религия.— Т. 12.
4. *Ленин В. И.* Критические заметки по национальному вопросу.— Т. 24.

Источники на арабском языке

5. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Саляс шаджарат кябира тусмиру буртукалян. Каир, 1970.
6. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Ад-Дафф ва-с-сундук. Каир, 1974.
7. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Ат-Таук ва-ль-эсвера. Каир, 1975.
8. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Аль-Гаджарий.— Аль-Фикр аль-муасир. 1979, № 1, май.
9. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Хикаят ли-ль-амир. Каир, 1978.
10. *Абдалла Яхья ат-Тахер.* Хикаят ли-ль-бахр.— Аль-Фикр аль-муасир. 1980, № 2, январь.
11. *Абу-н-Нага Абу-ль-Муаты.* Аль-Фатат фи-ль-мадина. Каир, 1961.
12. *Абу-н-Нага Абу-ль-Муаты.* Аль-Аудат иля-ль-манфа. Каир, 1969.
13. *Аслан Ибрагим.* Бухейрат аль-маса. Каир, 1971.
14. *Аслан Ибрагим.* Аль-Киям.— Аль-Фикр аль-муасир. 1980, № 2, январь.
- 14а. *Аслан Ибрагим.* Масат аль-фаххам.— Ибдаа. 1983, № 2.
- 14б. *Аслан Ибрагим.* Малик аль-хазин. Бейрут, 1983.
15. *Асуани Абд аль-Ваххаб.* Сальма аль-асуанийя. Каир, 1970.
16. *Асуани Абд аль-Ваххаб.* Аль-Лисан аль-мурр. Каир, 1981.
17. *Вали ад-Дин Исмаил.* Хамам аль-Малатыли. Каир, 1969.
18. *Вали ад-Дин Исмаил.* Аль-Акмар. Каир, 1972.
19. *Вали ад-Дин Исмаил.* Хоммос Ахдар. Каир, 1973.
20. *Вали ад-Дин Исмаил.* Ас-Салахана. Каир, 1976.
21. *Вахба Саад ад-Дин.* Арзак. Каир, 1959.
22. *Аль-Гитани Гамаль.* Аурак шабб аша мунзу альф ам. Каир, 1969.
23. *Аль-Гитани Гамаль.* Ас-Сарух «ард-ард». Каир, 1972.
24. *Аль-Гитани Гамаль.* Аль-Мысрийюна ва-ль-харб. Каир, 1974.
25. *Аль-Гитани Гамаль.* Аль-Хисар мин саласа джихат. Дамаск, 1975.
26. *Аль-Гитани Гамаль.* Аз-Зейни Баракят. Каир, 1975.
27. *Аль-Гитани Гамаль.* Аз-Зувейль. Багдад, 1975.
28. *Аль-Гитани Гамаль.* Вакаи' харат аз-Зафарани. Каир, 1976.
29. *Аль-Гитани Гамаль.* Ар-Рифан. Каир, 1977.
30. *Аль-Гитани Гамаль.* Зикру ма джара. Каир, 1978.
31. *Аль-Гитани Гамаль.* Аль-Урью. Каир, 1979.

* Произведения Ф. Энгельса даются по 2-му изданию Сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса, произведения В. И. Ленина — по Полному собранию сочинений.

32. *Аль-Гитани Гамаль*. Хитат аль-Гитани. Бейрут, 1981.
- 32а. *Аль-Гитани Гамаль*. Китаб ат-таджаллият. Каир, 1983.
33. *Дияб Махмуд*. Аз-Зыляль фи-ль-джаниб аль-ахар. Каир, 1963.
34. *Дияб Махмуд*. Ахзан аль-мадина. Каир, 1971.
35. *Ибрагим Саналла*. Тилька-р-ранха. Каир, 1964.
36. *Ибрагим Саналла*. Наджмат агустус. Каир, 1974.
37. *Ибрагим Саналла*. Аль-Ладжна. Бейрут, 1981.
38. *Идрис Юсуф*. Архас лайялн. Каир, 1954.
39. *Идрис Юсуф*. Аль-Баталь. Каир, 1957.
40. *Идрис Юсуф*. 'Ка' аль-мадина. Каир, 1957.
41. *Идрис Юсуф*. Аль-Харам. Каир, 1959.
42. *Идрис Юсуф*. Ахир ад-дунья. Каир, 1961.
43. *Идрис Юсуф*. Аль-Аскарый аль-асвад. Каир, 1962.
44. *Идрис Юсуф*. Аль-Фарафир. Каир, 1964.
45. *Идрис Юсуф*. Аль-Махзаля аль-ардийя. Каир, 1966.
46. *Идрис Юсуф*. Ан-Наддаха. Каир, 1969.
47. *Идрис Юсуф*. Аль-Бейда. Бейрут, 1970.
48. *Идрис Юсуф*. Бейт мин лахм. Каир, 1971.
49. *Касем Абд аль-Хаким*. Айям аль-инсан ас-саб'а. Каир, 1969.
50. *Касем Абд аль-Хаким*. Кадар аль-гураф аль-мукбида. Каир, 1982.
51. *Аль-Кулеш Камаль*. Садмат ат-танр аль-гариб. Каир, 1975.
52. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Аль-Хидад. Каир, 1969.
53. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Ахбар эзбат аль-Минниси. Каир, 1971.
54. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Айям аль-джифаф. Бейрут, 1973.
55. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Аль-Байят аш-шитавий. Каир, 1974.
56. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Фи-ль-усбу' саб'ат айям. Каир, 1975.
57. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Тарх аль-бахр. Каир, 1976.
58. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Яхдусу фи Мыср альян. Каир, 1977.
59. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Аль-Харб фи барр Мыср. Бейрут, 1978.
60. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Хикаят аз-заман аль-джарих. Багдад, 1980.
61. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Таджфиф ад-думу'. Каир, 1981.
62. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Шакава аль-мысрий аль-фасих. Каир. Ч. 1. 1981. Ч. 2. 1983.
63. *Мабрук Мухаммед Ибрагим*. Назф саут самт нысф танр.— Галери-68. Каир, 1969.
64. *Махфуз Нагиб*. Ал-Лысс ва-ль-киляб. Каир, 1961.
65. *Махфуз Нагиб*. Ас-Самман ва-ль-хариф. Каир, 1962.
66. *Махфуз Нагиб*. Ат-Тарик. Каир, 1964.
67. *Махфуз Нагиб*. Аш-Шаххаз. Каир, 1965.
68. *Махфуз Нагиб*. Сарсара Фаука-н-Нил. Каир, 1966.
69. *Махфуз Нагиб*. Мирамар. Каир, 1967.
70. *Махфуз Нагиб*. Ауляд харатина. Бейрут, 1969.
71. *Мисак аль-амаль аль-ватаний*. Каир, 1962.
72. *Муса Сабри*. Хадис ан-нысф метр. Каир, 1962.
73. *Муса Сабри*. Фасад аль-амкина. Каир, 1976.
74. *Нагиб Иззэддин*. Айям аль-'изз. Каир, 1962.
75. *Нагиб Иззэддин*. Аль-Мусаллас аль-файрузий. Каир, 1968.
76. *Рагаб Мухаммед Хафез*. Аль-Кура ва рас ар-раджуль. Каир, 1967.
77. *Рагаб Мухаммед Хафез*. Аль-Гураба. Каир, 1968.
- 77а. *Рагаб Мухаммед Хафез*. Махлюкат баррад аш-шай аль-магли. Каир, 1979.
78. *Ас-Сидки Мухаммед*. Аль-Айди аль-хашина. Каир, 1957.
79. *Таха Хусейн*. Адиб. Каир, 1939.
80. *Таха Хусейн*. Аль-Муаззабуна фи-ль-ард. Каир, 1953.
81. *Тобиа Магид*. Хауляи. Багдад, 1976.
82. *Файад Сулейман*. Атшан йа сабая. Каир, 1961.
83. *Файад Сулейман*. Ва баадуна ат-туфан. Каир, 1968.
84. *Хакки Яхья*. Сахха-н-наум. Каир, 1976.
85. *Аль-Хаким Тауфик*. Захрат аль-умр. Каир, [б. г.].
86. *Аль-Хаким Тауфик*. Аудат ар-рух. Каир, [б. г.].
87. *Аш-Шаркави Абдаррахман*. Аль-Ард. Каир, 1954.
88. *Аш-Шаркави Абдаррахман*. Мухаммад расуль аль-хуррийя. Каир, 1962.

89. *Аш-Шаркави Абдаррахман*. Аль-Фаллах. Каир, 1968.
90. *Аш-Шаркави Дия*. Рихля фи китар куллю яум. Каир, 1966.
91. *Аш-Шаркави Дия*. Сукут раджуль джадд. Каир, 1967.
92. *Аш-Шаркави Дия*. Аль-Ваба.—Нади аль-кысса. Каир, 1971, октябрь—ноябрь.
93. *Аш-Шаркави Дия*. Масат аль-аср аль-джамиль.—Аль-Маукиф аль-адабий. Дамаск, 1974, № 1.
94. *Аш-Шаркави Дия*. Сайидат аль-азхар.—Аль-Кятиб. Каир, 1975, № 7.
95. *Аш-Шаркави Дия*. Риджаль мунтасиф аль-лейл.—Аль-Кятиб. Каир, 1976, № 7.
96. *Аш-Шаркави Дия*. Аль-Хадика. Каир, 1976.
97. *Аш-Шаркави Дия*. Ат-Тарик иля-ль-бейт.—Ас-Сакафа. Каир, 1977, № 3.
98. *Аш-Шаркави Дия*. Масат ар-раджуль ар-раби.—Ас-Сакафа. Каир, 1977, № 9.

Исследования и переводы на русском языке

99. *Абдалла Яхья ат-Тахер*. Мельница шейха Мусы.—Живи, Египет! М., 1973.
100. *Абдалла Яхья ат-Тахер*. Шестой месяц третьего года. Татуировка.—Азия и Африка сегодня. 1979, № 2.
101. *Али-заде Э. А.* Египетская новелла. М., 1974.
102. *Али-заде Э. А.* Махмуд Теймур. М., 1983.
103. *Аль-Алим Махмуд Амин*. Идеинные битвы. М., 1974.
104. *Анастасьев Н.* Диалог (Советская литература и художественный опыт XX века).—Вопросы литературы. 1983, № 3.
105. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. М., 1972.
106. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
107. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
108. *Бораджиева Л. М.* Исторические романы Нагиба Махфуза. Автореф. канд. дис. Л., 1982.
109. *Борисов В. М.* Современная египетская проза. М., 1961.
110. *Ваттар ат-Тахир*. Туз. Любовь и смерть в смутное время. М., 1984.
111. *Великовский С.* Предисловие.—А. Камю. Избранное. М., 1969.
112. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла. М., 1979.
113. *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
114. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971.
115. *Генезис романа в литературах Азии и Африки*. М., 1980.
116. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
117. *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. Л., 1979.
118. *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Л., 1982.
119. *Аль-Гитани Гамаль*. Ракета «земля — земля».—Живи, Египет! М., 1973.
120. *Аль-Гитани Гамаль*. Трамвай.—Восточный альманах. Вып. 10. М., 1982.
121. *Аль-Гитани Гамаль*. Отель.—Иностранная литература. 1983, № 9.
122. *Гринцер П. А.* Поэтика слова.—Вопросы литературы. 1984, № 1.
123. *Давыдов Ю. Н.* Бегство от свободы: философское мифотворчество и литературный авангард. М., 1978.
124. *Давыдов Ю. Н.* Помники по экзистенциализму.—Вопросы литературы. 1980, № 4.
125. *Демидчик В. П.* Закарийя аль-Казвини и жанр мирабилий в арабской литературе до XIV века. Автореф. докт. дис. М., 1979.
126. *Долинина А. А.* Заметки о египетской литературе нового и новейшего времени.—Фольклор и литература народов Африки. М., 1970.
127. *Долинина А. А.* Очерки истории арабской литературы нового времени (Египет и Сирия). М., 1973.
128. *Долинина А. А.* Предисловие.—Арабская романтическая проза XIX—XX веков. Л., 1981.
129. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.
130. *Жизнеописание Сайфа сына царя Зу Язана*. М., 1975.
131. *Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса*. М., 1975.
132. *Жизнь и подвиги Антары*. М., 1968.
133. *Жизнь и приключения Али Зибак*. М., 1983.

134. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. М., 1979.
135. Аз-Зайят Латифа. Открытая дверь. М., 1964.
136. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973.
137. Затонский Д. В. Что такое модернизм? — Контекст-1974. М., 1975.
138. Ибрагимов Н. Арабский народный роман. М., 1984.
139. Идеологическая борьба и современные литературы зарубежного Востока. М., 1977.
140. Идрис Юсуф. Грех. М., 1962.
141. Избранные произведения писателей Северной Африки. М., 1980.
142. Ивашева В. Реализм в движении (Литература капиталистического Запада сегодня). — Вопросы литературы. 1983, № 5.
143. Искоз-Долинина А. А. Арабский просветительский роман во второй половине XIX — начале XX века (К проблеме типологии). Автореф. докт. дис. Л., 1975.
144. История русской литературы в 4-х т. Т. 3. Расцвет реализма. Л., 1982.
145. Касымходжаев А. С. Борьба идей в литературной жизни Египта (1875—1975). Таш., 1983.
146. Келдыш В. Приобретения и задачи. О некоторых проблемах русского литературного процесса конца XIX — начала XX столетия и их изучении. — Вопросы литературы. 1983, № 2.
147. Кирпиченко В. Н. О путях развития реализма в египетской прозе. — Народы Азии и Африки. 1976, № 5.
148. Кирпиченко В. Н. Новеллистика «новой волны» в Египте. — Идеологическая борьба и современные литературы зарубежного Востока. М., 1977.
149. Кирпиченко В. Н. Юсуф Идрис. М., 1980.
150. Кирпиченко В. Н. Возмужание героя (Заметки о египетском реалистическом романе второй половины 60—70-х годов). — Литература стран зарубежного Востока 70-х годов. М., 1982.
151. Кирпиченко В. Н. В поисках своего лица (Современный египетский роман). — Иностранная литература. 1983, № 9.
152. Комиссаров Д. С. Пути развития новой и новейшей персидской литературы. Очерки. М., 1982.
153. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
154. Коран. Пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963.
155. Кошелев В. С. Египет. Уроки истории. Борьба против колониального господства и контрреволюции. (1979—1981 гг.). Минск, 1984.
156. Кошарев Н. К. Писатели Египта. XX век. М., 1976.
157. Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 3. М. — Л., 1956.
158. Крымский А. Е. История новой арабской литературы. XIX — начало XX века. М., 1971.
159. Аль-Куайид Юсуф. На хуторе аль-Миниси. — Восточный альманах. Вып. 4. М., 1976.
160. Аль-Куайид Юсуф. Это происходит в Египте в наши дни. — Восточный альманах. Вып. 8. М., 1980.
161. Аль-Куайид Юсуф. Война на земле Египта. — Иностранная литература. 1982, № 6, 7.
162. Аль-Куайид Юсуф. Ребаб отказывается рисовать. — Азия и Африка сегодня. 1981, № 4.
163. Куделин А. Б. Пути развития современной арабской поэзии. — Взаимосвязи африканских литератур и литератур мира. М., 1975.
164. Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
165. Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. Л., 1982.
166. Левидова И. Английский рассказ в 70-е годы. — Вопросы литературы. 1984, № 4.
167. Левин З. И. Развитие основных течений общественно-политической мысли в Египте и Сирии. М., 1972.
168. Левин З. И. Развитие арабской общественной мысли. 1917—1945. М., 1979.
169. Левин З. И. Развитие арабской общественной мысли (о некоторых немарксистских течениях после второй мировой войны). М., 1984.
170. Литература стран зарубежного Востока 70-х годов. М., 1982.
171. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. М., 1973.

172. Лихачев Д. С. Литература — действительность — литература. Л., 1981.
173. Лихачев Д. С. Служение памяти.— Наш современник. 1983, № 3.
174. Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 9. М., 1960.
175. Маштакова Е. И. Турецкая литература конца XVII — начала XIX в. М., 1984.
176. Махфуз Нагиб. Вор и собаки. М., 1965.
177. Махфуз Нагиб. Осенние перепела. М., 1965.
178. Махфуз Нагиб. Любовь под дождем. Пансион «Мирамар». М., 1975.
179. Махфуз Нагиб. Зеркала. М., 1979.
180. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.
181. Никифорова И. Д. Африканский роман. М., 1977.
182. Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982.
183. Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979.
184. Просветительство в литературах Востока. М., 1973.
185. Прожогина С. В. Магриб: франкоязычные писатели 60—70-х годов. М., 1980.
186. Прожогина С. В. Рубеж эпох — рубеж культур. Проблемы типологии литературы на французском языке в странах Северной Африки. 40—80-е годы. М., 1984.
187. Ржевская Н. Возвращение к человеку.— Иностранная литература. 1979, № 6.
188. Сагадеев А. В. Абу ар-Рашид Бадави и экзистенциализм в арабских странах.— Современная философская и социологическая мысль стран Востока. М., 1965.
189. Примаков Е. М. Восток после краха колониальной системы. М., 1982.
190. Современные литературы Африки. Северная и Западная Африка. М., 1973.
191. Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976.
192. Соловьев В., Фильштинский И., Юсупов Д. Арабская литература. Краткий очерк. М., 1964.
193. Степанянц М. Т. Мусульманские концепции в философии и политике (XIX—XX вв.). М., 1982.
194. Сучков Б. Л. Лики временн. Т. 2. М., 1976.
195. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
196. Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм.— Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1966.
197. Урнов Д. Другая книга Джеймса Джойса. О романе «Портрет художника в юности».— Иностранная литература. 1976, № 12.
198. Усманов Н. К. Проза Тауфика аль-Хакима. М., 1979.
199. Успенская Н. А. Творчество Яхья Хакки. К проблеме становления реалистического направления в египетской прозе. Канд. дис. М., 1982.
200. Уттураури С. Н. Турецкая проза 60—70-х годов. Основные тенденции развития. М., 1982.
201. Файад Сулейман. Иуда.— Азия и Африка сегодня. 1977, № 3.
202. Хабиби Эмиль. Станные события, связанные с исчезновением Сайда Абу-и-Нахса аль-Муташиля. М., 1981.
203. Аль-Хаким Тауфик. Записки провинциального следователя. М., 1959.
204. Аль-Хаким Тауфик. Сделка. М., 1960.
205. Аль-Хаким Тауфик. Возвращение духа. М., 1962.
206. Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы.— Вопросы литературы. 1975, № 3.
207. Чельшев Е. П. К вопросу о социалистическом реализме в литературах развивающихся стран зарубежного Востока.— Социалистический реализм сегодня. М., 1977.
208. Чельшев Е. П. Современная индийская литература. М., 1981.
209. Черновская В. Формирование египетской интеллигенции в XIX — первой половине XX века. М., 1979.
210. Шамали Жанет. Образ женщины в романах узбекского писателя Айбека «Священная кровь» и «Ветер золотой долины» и египетского писателя

- А. Шаркави в романах «Земля» и «Феллах» (типологический анализ). Автореф. канд. дис. М., 1982.
211. *Шарбатов Г. Ш.* О статуте региональных обиходно-разговорных языков.— Всесоюзная конференция по проблемам арабской культуры памяти академика И. Ю. Крачковского (тезисы докладов и сообщений). М., 1983.
 212. *Аш-Шаркави Абдаррахман.* Феллах. М., 1973.
 213. *Шерлаимова С.* Когда современность становится историей.— Вопросы литературы. 1983, № 6.
 214. *Шидфар Б. Я.* Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.). М., 1974.
 215. *Шидфар Б. Я.* Генезис и вопросы стиля арабского народного романа (сыры).— Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980.
 216. *Юнусов К. О.* Драматургия Тауфика аль-Хакима. М., 1976.

Исследования на арабском и европейских языках

217. *Абд аль-Кадер Фарук.* Гамаль аль-Гитани, аль-ваджх ва-ль-кина'.— Ат-Талиа. 1972, № 6.
218. *Абд аль-Хамид Шауки.* Гияб аль-фа'ль ва-ль-хасс ад-драмий нида Дия аш-Шаркави.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
219. *Абу Ауф Абдаррахман.* Аль-Бахс ан тарик джадид ли-ль-кысса аль-касыра аль-мысрийя. Каир, 1971.
220. *Абу Ауф Абдаррахман.* Хивар маа Нагиб Махфуз.— Роз аль-Юсуф. 12.06.1972.
221. *Авад Луис.* Ас-Саура ва-ль-адаб. Каир, 1971.
222. *Айад Шукри Мухаммед.* Аль-Кысса аль-касыра фи Мыср. Каир, 1968.
223. *Аль-Айути Амин.* Ат-Таджриба аль-фаннийя фи-ль-кысса аль-джадида.— Аль-Кятиб. 1975, № 11.
224. *Аль-Аккад Аббас Махмуд.* Джоха ад-дахик аль-мудхик. Каир, [б. г.].
225. *Аль-Алим Махмуд Амин, Анис Абд аль-Азым.* Фи-с-сакафа аль-мысрийя. Каир, 1955.
226. *Аль-Алим Махмуд Амин.* Послесловие.— Альван мин аль-кысса аль-мысрийя. Каир, 1956.
227. *Аль-Алим Махмуд Амин.* Тааммулят фи алям Нагиб Махфуз аль-фанний. Каир, 1970.
- 227а. *Аль-Алим Махмуд Амин.* Маарик фикрийя. Каир, 1970.
228. *Ас'ад Самия.* Иидама яктубу ар-ривай ат-тарих.— Фусуль. 1982, № 2.
- 228а. *Асфур Габер.* Накд аш-ши'р нида Мухаммед Мандур.— Аль-Кятиб. 1976, № 9, 10, 11.
229. *Атыйя Ахмед Мухаммед.* Харб октобр фи-ль-адаб аль-арабий аль-хадис. Каир, 1982.
230. *Атыйя Наим.* Масат аль-аср аль-джамиль.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
231. *Аль-Ашари Галаль.* Асыфа аля-ль-кысса аль-мысрийя.— Кысас касыра. Каир, 1969.
232. *Аль-Ашари Галаль.* Сакафатуна бейна-ль-асалья ва-ль-муасара. Каир, 1971.
233. *Аль-Ашари Галаль.* Лунс Авад ан-накд ва-ль-манхадж.— Аль-Маджалла. 1971, № 5.
234. *Аль-Ашари Галаль.* Абдаррахман аш-Шаркави санран ва раидан.— Аль-Кятиб. 1975, № 11.
235. *Аль-Ашари Фатхи.* Ар-Ривая аль-октобрийя.— Аль-Кысса. 1982, октябрь.
236. *Ашур Радва.* Рихлят ат-тааб фи-ль-билад аль-гармба.— Ат-Талиа. 1972, № 7.
237. *Ашур Радва.* Заман аш-шаук ва-ль-аси.— Ат-Талиа. 1972, № 10.
238. *Ашур Радва.* «Аз-Зейни Баракят» ли Гамаль аль-Гитани.— Ат-Тарик. 1981, № 3/4.
239. *Бадави Рифки.* Ярхалю-н-наджм... ябка-д-дня.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
240. *Бадр Абд аль-Мухсин Таха.* Татаввур ар-ривая аль-арабийя аль-хадиса фи мыср (1870—1938). Каир, 1968.
241. *Бадр Абд аль-Мухсин Таха.* Ар-Ривай ва-ль-ард. Каир, 1971.
242. *Бадр Абд аль-Мухсин Таха.* Ар-Ривай ва-ль-ваки'. Каир, 1971.

243. *Бадр Абд аль-Мухсин Таха*. Нагиб Махфуз. Руя ва-ль-адат. Каир, 1978.
244. *Бсису Абдаррахман*. Далалат аш-шахсийя ан-накиса фи-р-ривая аль-филастинийя.— Аль-Бадиль. 1981, № 3.
245. *Аль-Вараки ас-Саид*. Иттиджахат аль-кысса аль-касыра фи-ль-адаб аль-арабий аль-муасир фи Мыср. Александрия, 1979.
246. *Аль-Вараки ас-Саид*. Макалат фи-н-накд аль-адабий. Александрия, 1981.
247. *Аль-Гитани Гамаль*. Таджрибати фи китабат аль-кысса.— Аль-Хилаль. 1977, № 3.
248. *Аль-Гитани Гамаль*. Ар-Ривая ат-тали'ийя аль-узма...— Ат-Тарик. 1981, № 3/4.
249. *Даввара Фуад*. Фи-ль-кысса аль-мысрийя. Каир, 1966.
250. *Даввара Фуад*. Фи-р-ривая аль-мысрийя. Каир, 1968.
251. *Даввара Фуад*. Сурат аль-фаллах фи-р-ривая аль-мысрийя.— Ат-Талиа. 1971, № 8.
252. *Дайф Шауки*. Аль-Адаб аль-арабий аль-муасир фи Мыср. Каир, 1971.
253. *Дакруб Мухаммед*. Халь сара юмкину аль-хадис ан: арабийят ар-ривая аль-арабийя.— Ат-Тарик. 1981, № 3/4.
254. *Дияб Каид*. Ат-Турас ва-т-таджид ва иджабат амика ан асия амика.— Ан-Надим. 1982, № 2.
255. *Дуглас Фадва Малти*. Аль-Анасир ат-турасийя фи-ль-адаб аль-арабий.— Фусуль. 1982, № 2.
256. *Ад-Дури Абд аль-Фаттах*. Янаби' аль-фикр аль-мысрий аль-муасир.— Ас-Сакафа. 1981, май.
257. *Закария Фуад*. Азмат аль-хадара аль-арабийя ам аль-мусаккаф аль-арабий.— Аль-Джейль. 1982, июнь.
258. *Захран Фарид*. Азмат ас-сакафа, би ай ма'на?— Ас-Сакафа аль-ватанийя. 1980, № 1.
259. *Ибн Ийас*. Бадан' аз-зухур фи вакан' ад-духур. Каир, [б. г.].
- 259а. *Ибрагим Абд аль-Хамид*. Аш-Ши'р ва-ль-ля ма'куль фи-ль-кысса аль-касыра.— Аль-Маджалля. 1971, апрель.
- 259б. *Ибрагим Саналла*. Таджрибати ар-ривайя.— Аль-Адаб. 1980, № 2—3.
260. *Ид Мухаммед ас-Сайид*. Бавадир Дия аш-Шаркави фи-ль-кысса аль-касыра.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
261. *Идрис Сухейль*. Нахну ва Сартр.— Аль-Адаб. 1980, № 4/5.
262. *Искендер Амир*. Сура' аль-ямин ва-ль-ясар фи-с-сакафа аль-мысрийя. Бейрут, 1978.
263. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Бухус фи-ривая аль-мысрийя аль-джадида.— Аль-Кысса. 1975, № 4.
264. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Лан антазир ли хни интиха аль-ма'рака ва укаддиму такрири анха.— Ат-Тарик. 1981, № 3/4.
265. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Нахну шухуд айан факат аля куллю ма таджри хаулана.— Аль-Мустакбаль. 1981, № 205, январь.
266. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Аль-Матлуб муваджхат ат-тадахвур ва лав би-ль-мулассакат!— Аль-Масира. 1981, январь.
267. *Аль-Куайид Мухаммед Юсуф*. Мутаби'ат адабийя.— Аль-Хилаль. 1983, февраль.
268. *Лабиб Аббас*. Бейна «Аль-Ард» ва «Фонтамара».— Фусуль. 1982, № 2.
269. *Махфуз Нагиб, Шаруни Юсуф*. Хаула-ль-кысса аль-мысрийя.— Ат-Талиа. 1973, № 1.
270. *Муса Салама*. Аль-Адаб ли-ш-шааб. Каир, [б. г.].
271. *Ан-Наккаш Рага*. Аббас аль-Аккад бейн аль-ямин ва-ль-ясар. Каир, 1973.
272. *Ан-Наккаш Рага*. Асуат гадыба. Бейрут, 1970.
273. *Ан-Наккаш Фарид*. Мин «Тилька-р-раиха» иля «Наджмат агустус».— Ат-Талиа. 1975, № 10.
274. *Ан-Нассаг Сайид Хамед*. Далиль аль-кысса аль-мысрийя аль-касыра (1910—1961). Каир, 1972.
275. *Ан-Нассаг Сайид Хамед*. Банурама ар-ривая аль-арабийя аль-хадиса. Каир, 1980.
276. *Ар-Раби Мухаммед*. Мин афкяр Дия аш-Шаркави.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
277. *Рагед Набил*. Кадийят аш-шакль аль-фанийя инда Нагиб Махфуз. Каир, 1975.

278. *Ар-Рувейни Абла*. Ма баад аль-ваки'ийя фи-р-ривая аль-мысрийя.— Аль-Кятиб. 1977, № 12.
279. *Салама Фатхи*. Маламих джадида фи-р-ривая аль-мысрийя.— Аль-Ахрам. 18.11.1977.
280. *Фатхи Ибрагим*. Маламих муштарака фи-ль-нитадж аль-кысасий аль-джадид.— Галери-68. 1969, апрель.
- 280а. *Халаль Мухаммед Хусейн*. Адхам аш-Шаркави бейи аль-ваки' ат-тарихий ва-ль-мавваль.— Ибдаа. 1983, № 12.
- 280б. *Ханафи Хасан*. Турасуна аль-фальсафий.— Фусуль. 1980, № 1.
281. *Харб Талал*. Аль-Мусаккаф бейна хульм ат-тагйир ва-ль-ихбат.— Аль-Адаб. 1981, № 5/6.
282. *Аль-Харрат Эдвар*. Ар-Рихля иля ма вара аль-ваки'ийя.— Ат-Талиа. 1972, № 5.
283. *Аль-Харрат Эдвар*. Машахид мин сахат аль-кысса аль-касыра фи-с-саб'иният.— Мухтарат аль-кысса аль-касыра фи-с-саб'иният. Каир, 1982.
284. *Хафез Сабри*. Аль-Мауджа аль-джадида фи-р-ривая аль-мысрийя.— Ат-Талиа. 1971, № 8.
285. *Хафез Сабри*. Аджинхат ар-руя аль-джадида.— Ат-Талиа. 1972, № 10.
286. *Хафез Сабри*. Библиография ар-ривая аль-мысрийя (1970—1980).— Фусуль. 1982, № 2.
287. *Хашаба Сами*. Джейль ас-ситтиният фи-р-ривая аль-мысрийя.— Фусуль. 1982, № 2.
288. *Хигази Ахмед Абд аль-Мути*. Мухаммад ва хаулян. Каир, 1971.
289. *Хуриид Фарук*. Адва аля-с-сияр аш-шаабийя. Каир, 1964.
290. *Аш-Шаруни Юсуф*. Аль-Ляма' куль фи-ль-адаб аль-муасир. Каир, 1969.
291. *Аш-Шаруни Юсуф*. Мукаддима фи адабина ар-ривайи аль-муасир (1952—1971).— Аль-Маджалля. 1971, № 10.
292. *Аш-Шаруни Юсуф*. Ар-Ривая аль-мысрийя аль-муасира. Каир, 1973.
293. *Шукри Гали*. Баидан ан азмат аль-кысса аль-касыра.— Кысас касыра. Каир, 1968.
294. *Шукри Гали*. Джазр аниф ва мадд батн'. Сакафа-68.— Ат-Талиа. 1968, № 12.
295. *Шукри Гали*. Ар-Ривая аль-арабийя тунаджи хузейран.— Ат-Талиа. 1971, № 8.
296. *Шукри Гали*. Ар-Ривая аль-арабийя фи рихлат аль-азаб. Каир, 1971.
297. *Шукри Гали*. Сакафатуна бейна «наам» ва «ля». Каир, 1972.
298. *Яги Абдаррахман*. Мукаддима фи дирасат аль-адаб аль-рабий аль-хадис. Амман, 1975.
299. An Arab Philosophy of History. Selections from the Prolegomenes of Ibn Khaldun of Tunis (1332—1406). N. Y., 1969.
300. *Barakat Halim*. Vision of Social Reality in the contemporary Arab Novel. Georgetown University. Wash., 1977.
301. *Berque Jacques*. L'Egypte, l'impérialisme et la révolution. P., 1967.
302. *Chehata A. M.* Les influences étrangères sur la trilogie de Mahfuz.— Arabica. T. 22. Fasc. 3. Leiden, 1975.
303. *Kilpatrick Hilary*. The Modern Egyptian Novel, L., 1974.
304. *Martinez Montavez Pedro*. Introduccion a la literatura arabe moderna. Madrid, 1974.
305. *Oliverius Jaroslav*. Le monde des idées et des significations dans les pièces de théâtre de Tawfiq al-Hakim.— Archiv orientální. Číslo 4. 41/1973. Praha.
306. *Schoonover K.* Contemporary Egyptian Authors. Mahmúd Taymur and the arabic Short Story. Dallas, Texas, [6. г.].
307. *Trobajo Joze Rodriguez*. Abd al-Rahman al-Sarqawi ou la confusion mental come paradigma.— Almenara. Madrid, 1972, № 3.

Периодика

308. Аль-Арабий. 1967, № 5, Кувейт.
309. Октобр. Каир, № 22, 25.01.1981.
310. Ан-Нахар аль-арабий ва-д-даулий. Бейрут. 1983, № 313, 2—8 мая.
311. Аль-Маджалля. Бейрут, 1983, № 168, 30 апреля — 6 мая.
312. Фусуль. Каир, 1982, № 2.
313. Аль-Хилаль. Каир, 1970, № 10.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абаза Сарват 175, 213
 Абд аль-Аль Махмуд Авад 140
 Абд аль-Кадер Фарук 173
 Абд аль-Куддус Ихсан 21, 38, 123, 213, 271
 Абд ар-Разик Али 238
 Абд ас-Сабур Салах 127, 272
 Абд аль-Хаким Шауки 200, 269
 Абд аль-Хамид Шауки 155, 158
 Абдалла Абд аль-Хаким 21, 38, 123
 Абдалла Яхья ат-Тахер 131, 162—170, 173, 188, 189, 192, 194, 199, 258, 259
 Абдо Мухаммед 8, 26, 44, 267
 Абдул-Хамид II 5
 Абу-н-Нага Абу-ль-Муаты 120, 122, 200, 201
 Абу Хадид Мухаммед Фарид 15
 Авад Луис 27, 71, 85, 88, 113, 117, 223, 271
 Айд Мухаммед Шукри 31
 аль-Аккад Аббас Махмуд 14, 27, 33, 130, 160, 188, 202, 271
 Али, халиф 60
 аль-Алим Махмуд Амин 33, 51, 70, 71, 77, 86, 104, 107, 113, 188, 269
 Амин Мустафа 213, 238
 аль-Амир Эззет 200
 Андрич И. 195
 Анис Абд аль-Азым 33, 113
 Арагон Л. 56
 Арцыбашев М. П. 22
 аль-Арьян Мухаммед Санд 15
 Ас'ад Самия 223
 Аслан Ибрагим 131, 140—147, 152—154, 169, 173, 187, 188
 аль-Асуани Абд аль-Ваххаб 200
 Атыйя Нанм 153, 154, 158, 187
 Атыйя Шухдн 230
 аль-Ашари Галяль 68, 188
 Ашур Нуаман 14, 239
 Ашур Радва 145—147, 197, 198, 271
 аль-Бадави Махмуд 123
 Бадр Абд аль-Мухсин Таха 17—19, 28, 64, 67, 82, 210, 214, 269
 аль-Бакасир Ахмед 15
 Бальзак О. 150, 160, 201, 204
 Баркук 175
 Барт Р. 270
 Беккер К. 204
 Беккет С. 126, 153, 161, 186
 Белинский В. Г. 12, 35
 Бергсон А. 34
 Берк Ж. 59, 75, 268
 Бетховен Л. ван 56
 Бораджиева Л. М. 267
 Бретон А. 138
 Бурже П. 150
 аль-Бусати Мухаммед 131, 189, 191
 Вали ад-Дин Исмаил 174, 214, 271
 аль-Вараки Санд 139, 140
 Вахба Саад ад-Дин 116, 126, 127
 Вулф В. 13
 аль-Гамали Мухаммед 20
 Ганем Фатхи 270
 Гароди Р. 112—114, 186, 187, 270
 Гарсиа Маркес Г. 195, 198
 Гарун ар-Рашид 225
 Георгиу К. 195
 Гинзбург Л. Я. 12, 143, 270
 аль-Гитани Гамаль 131, 173—176, 179—186, 188—190, 192, 194, 198, 199, 215—228, 240—246, 249, 258, 264, 265
 аль-Гифари Абу Зарр 60, 248
 Гоголь Н. В. 12
 Голсуорси Дж. 34
 Гольдман Л. 270
 аль-Гомаа Мухаммед Лутфи 11
 Горький М. 31, 33, 58, 119—121, 137, 138, 140, 149, 175, 204, 263, 267
 Гураб Амин Юсуф 123
 аль-Гури 174, 179, 217, 218, 223
 Даввара Фуад 31, 118, 119
 Дайф Шауки 12
 Дарвин Ч. 34
 Даррел Л. 270
 Декарт Р. 8
 Дервиш Сайид 14, 176

аль-Джабарты 174
 аль-Джарим Али 15
 Джойс Дж. 96, 99, 175, 186, 195, 204
 ад-Диб Ала 130
 Диккенс Ч. 160
 Дияб Махмуд 130, 199, 270
 Долинина А. А. 6, 10, 17
 Достоевский Ф. М. 48, 75, 78, 124, 125, 160, 161, 263
 Дюма А. (отец) 20
 Дюма А. (сын) 20
 Дюришин Диониз 22, 120
 Ермаков И. А. 271
 Жид А. 150
 Заглул Саад 23, 81
 Закария Фуад 130, 188, 239, 271
 Зейдан Джирджи 15, 174
 Золя Э. 204
 Ибн Абд аль-Хакам 174
 Ибн Васил 174
 Ибн Зулак 174
 Ибн Ййас 174, 176, 178—180, 216—220, 222, 225
 Ибн Касир 18
 Ибн Тагри Барди 174, 175
 Ибн Хаджар 174
 Ибн Хальдун 219
 Ибрагим Абд аль-Хамид 118
 Ибрагим Саналла 197, 199, 200, 203—205, 207, 208, 215, 227—232, 254—258
 Ибрагимов Н. 18
 Идрис Сухейль 26, 112, 270
 Идрис Юсуф 14, 21, 30, 32, 33, 35, 41, 53, 56—58, 68, 75—77, 87, 113—115, 117, 119, 120, 124—128, 135, 137, 152, 162, 190, 192, 201, 202, 206, 208, 249, 257, 259, 264, 265, 269—271
 Ионеско Э. 126
 Казандзакис Н. 195
 аль-Каламави Сухейр 269
 Камилль Адель 15
 Камю А. 87, 88, 130, 149—151, 158, 186, 195, 203, 204, 207, 256, 268
 Канафани Гассан 271
 Карлейль Т. 27
 Касем Абд аль-Хаким 131, 152, 190, 195, 208, 209, 211, 232
 Кафка Ф. 118, 161, 195, 203, 254, 256
 Кашкин И. А. 204
 аль-Килеш Кемаль 228
 Килпатрик Хилари 271
 Кирпиченко В. Н. 272
 Кошелев В. С. 268
 Крачковский И. Ю. 25, 27
 аль-Куайнд Мухаммед Юсуф 171, 197, 200, 211, 212, 216, 232—234, 236, 246—250, 252, 253, 258
 аль-Кудан 174

Кямнль Анвар 268
 Кямиль Мустафа 14
 Кямиль Фуад 268
 Лашин Махмуд Тахер 14, 21
 Лермонтов М. Ю. 12
 Лихачев Д. С. 11, 12
 Лукач Д. 270
 аль-Маадави Анвар 120
 аль-Маарри Абу-ль-Аля 19
 Мабрук Мухаммед Ибрагим 140, 187, 192
 аль-Мазини Ибрагим 14, 22, 51, 76, 202
 аль-Макризи 174
 Мандур Мухаммед 35, 113, 197
 Манн Т. 34, 52
 Мартинес Монтанес Педро 3, 4
 Махмуд Заки Нагиб 130, 238, 267
 Махфуз Нагиб 12, 15, 21, 28—30, 34, 41, 42, 44, 46—53, 57—59, 70—80, 82, 85—110, 127, 128, 151, 152, 167, 173—175, 184, 188, 190, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 204, 205, 226, 227, 239, 243, 248, 264, 265, 267, 269, 270
 Мериме П. 15, 267
 Микеланджело 230
 Микельский Д. 271
 Мопассан Ги де 15, 114, 119, 175, 206
 аль-Мувайлихи Мухаммед 11
 Муниф Абдаррахман 212
 Мурси Салех 116
 Муса Сабри 201—203
 Муса Салама 33, 34, 61, 111, 224
 аль-Мутанаббхи 19
 Мухаммад 26, 27, 43, 46, 50, 59—61, 68, 267, 269
 Мухаммед Али 174
 Мухассиб Хасан 131, 269
 Мухтар Махмуд 14
 Нагиб Изз ад-Дин 116
 ан-Надим Абдалла 11
 ан-Наккаш Рага 194, 195, 197, 203
 ан-Наккаш Фарида 230, 231
 Насер Гамаль Абдель 60, 66, 214, 215, 221, 222, 231, 232, 237
 ан-Нассаг Сайид Хамед 21, 28, 214, 271
 Нашат Бадр 117
 Никифорова И. Д. 21
 Ницше Ф. 27
 Олеша Ю. 242
 Ораби-паша 200
 Осборн Дж. 126
 Осман Ахмед Осман 272
 Палиевский П. В. 212
 Пруст М. 34, 96, 99, 204
 Пушкин А. С. 12

ар-Рави Мухаммед 159, 161
Рагаб Мухаммед Хафез 116, 120—
122, 130—141, 148, 149, 152, 153,
169, 187—189, 192, 271
Рагеб Набил 70, 71, 86, 87, 90, 91,
103, 107

ар-Рафин Мустафа Садек 13
Рифки Бадави 161
Роб-Грийе А. 195, 204
Рушди Рашад 239

Сабри Муса 213
ас-Сави Мухаммед 140
Садат Анвар 237—239, 244, 249, 272
Санд Ахмед Хайри 14
Салама Фатхи 237
Салах ад-Дин 174
Салем Мухаммед 116, 270
Салех Ахмед Рушди 269
Салех ат-Тайиб 26, 168, 271
Саниу Якуб 11
Саррот Н. 195
Сартр Ж. П. 111, 112, 186, 187, 195,
203, 270
ас-Саххар Абд аль-Хамид Годя 20,
21, 38, 175
Селим-шах 217, 219
ас-Сибан Иса Мухаммед 20
ас-Сибан Юсуф 21, 38, 123, 175, 239
Сидки Мухаммед 116
Силоне И. 34
Симонов К. М. 31

Тагор Р. 212
Талима Абд аль-Монеим 270
Таха Хусейн 12, 14, 16, 22, 25, 27, 30,
31—33, 51, 79, 190, 267, 268
Таха Махмуд 175
Тахер Баха 130, 131
ат-Тахтани Рафи Рифаа 228
Теймур Махмуд 14, 18, 30, 32, 33, 39,
69
Теймур Мухаммед 12, 14
ат-Тлемсани Кямил 268
Тобиа Магид 131, 189
Толстой Л. Н. 175
Тробахо Хосе Родригес 60
Туман-бей 179, 223, 225
ат-Туниси Байрам 14, 116, 117
Тургенев И. С. 31
Тынянов Ю. Н. 123

аль-Уджейли Абд ас-Салам 198
Умм Кульсум 176
Успенская Н. А. 267

Файад Сулейман 118, 121—123
Файад Тауфик 271
Фараг Альфред 126, 127
Фарес Бишр 268
Фарман Ганб Туама 212
Фарук 29

Фатхи Ибрагим 154
Флобер Г. 267
Фолкнер У. 195, 203, 212
Фрейд З. 124, 125, 186, 187, 204, 207

Хабиби Эмиль 198
Хайкал Мухаммед Хусейн 14, 18, 24,
27, 32
аль-Хаким Тауфик 13, 14, 19, 22—24,
26, 29, 30—33, 39, 49, 50, 109, 111,
126, 159, 190, 205, 245, 259, 260,
265, 268, 270
Хакки Яхья 14, 25, 33, 39, 69, 162,
190
Халиль Ша'уби Ибрагим 198
аль-Халладж 225
аль-Хамиси Абдаррахман 14, 122, 188,
272
Ханафи Ахмед 20
Ханафи Хасан 267
Харб Талал 103
аль-Харрат Эдвар 118, 119, 162, 168,
169, 268
Хафез Ибрагим 11
Хафез Сабри 129—131, 138, 139, 194,
197, 213, 214
Хашаба Сами 196, 271
Хейли А. 255, 256
Хемингуэй Э. 175, 195, 200, 203, 204,
206, 207, 256
Хигази Ахмед Абд аль-Мутти 61, 67,
68
Хидр Аббас 118, 269
аль-Хули Лутфи 14
Хунейн Жорж 268
Хуршид Фарук 18, 269
Хусейн Салах 64

Чайковский П. И. 56
Чехов А. П. 114, 115, 119, 120, 140,
143, 175, 204, 263, 267

Шаараун Хода 238, 272
аш-Шанб Зухейр 191
аш-Шаркави Абдаррахман 14, 21, 30,
32, 58—62, 65, 67—69, 122, 127, 170,
212, 248, 267
аш-Шаркави Дия 131, 148—162, 169,
173, 187, 189, 192, 194, 199, 271
аш-Шаруни Юсуф 95, 129, 130, 197,
198, 268, 271
Шауки Ахмед 14, 127
аш-Шериф Ахмед Хашим 131
Шидфар Б. Я. 18
Шукри Гали 39, 129, 187—189, 197,
203, 237, 268

Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) 245

Элюар П. 56

Юнан Рамсес 268
Юнис Абд аль-Хамид 269

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Августовская звезда» («Наджмат агустус») Саналлы Ибрагима 197, 204, 205, 215, 216, 227, 232, 257, 258
- «Адхам аш-Шаркави» 272
- «Азиза и Юнис» 272
- «аль-Акмар» Исмаила Вали ад-Дина 271
- «Александрийский квартет» Л. Даррела 269
- «Ахмед — мастер на все руки» («Ахмад аль-маджлис аль-баладий») Юсуфа Идриса 125
- «Багдадский цирюльник» («Халлак Багдад») Альфреда Фарага 127
- «Банк тревог» («Банк аль-калак») Тауфика аль-Хакима 189, 270
- «Баия Малатыли» («Хаммам аль-Малатыли») Исмаила Вали ад-Дина 271
- «Безделушки» («аль-Луаб ас-сагира») Ибрагима Аслана 145
- «Бейн аль-Касрейн» Нагиба Махфуза 34, 41, 70, 82, 96, 104, 173, 175, 269
- «Беленькая» («аль-Бейда») Юсуфа Идриса 41, 53, 69, 124, 127, 152, 194, 201, 202, 264, 269
- Библия 269
- «Благочестие паломничества и извинительность греха» («Хаджж мабрур ва занб мафур») Яхья Абдаллы 167
- «Болтовня над Нилом» («Сарсара фаука-и-Нил») Нагиба Махфуза 70, 72, 98, 101, 102, 107, 109, 201
- «Большая рука» («аль-Йад аль-кябир») Юсуфа Идриса 125
- «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского 160, 161
- «Бубен и гроб» («ад-Дафф ва-с-сундук») Яхья Абдаллы 162, 165—167
- «Будденброки» Т. Манна 34
- «Будущее культуры в Египте» («Мустакбаль ас-сакафа фи Мыср») Таха Хусейна 268
- «В автобусе» («аль-Махатта») Юсуфа Идриса 120, 201
- «Введение в новую арабскую литературу» Мартинеса Монтавеса 3
- «Верблюжья кавалерия» («аль-Хаджана») Юсуфа Идриса 75
- «Верни мое сердце» («Рудда кальби») Юсуфа ас-Сибан 38
- «Вести с хутора аль-Миниси» («Ахбар эзбат аль-Миниси») Юсуфа аль-Куайида 232, 233, 235, 247
- «Вечернее озеро» («Бухейрат аль-маса») Ибрагима Аслана 140, 142
- «Вечерний марш» («Марш аль-гуруб») Юсуфа Идриса 115, 125, 135
- «Вечером» («Фи-ль-лейл») Юсуфа Идриса 115, 208
- «Влюбленные» («аль-Ашикани») Исмаила Вали ад-Дина 214
- «В нашем доме мужчина» («Фи бейтина раджуль») Ихсана Абд аль-Куддуса 38
- «В ожидании Годо» С. Беккета 153
- «Возвращение в ссылку» («аль-Аудат иля-ль-манфа») Абу-ль-Муаты Абу-н-Нага 200
- «Возвращение духа» («Аудат арух») Тауфика аль-Хакима 22—24, 29, 31, 109, 259, 265
- «Война на земле Египта» («аль-Харб фи барр Мыср») Юсуфа аль-Куайида 246, 250, 258, 260, 272
- «Война с неверными» («Ахбар харб аль-кяфара») Гамалья аль-Гитани 176, 178, 185
- «Волосатые пальцы» («Асаби' ашша' р») Мухаммеда Хафеза Рагаба 133
- «Вопрос чести» («Хадисат шараф») Юсуфа Идриса 115
- «Вор и собаки» («аль-Лысс-ва-ль-киляб») Нагиба Махфуза 70—72, 76, 77, 88, 93, 102, 108, 109, 191, 248
- «Воскресение» Л. Н. Толстого 115
- «Воспоминания об учебе за границей»

(«Музаккярят талиб ба'са») Лунса
Авада 117
«Время слов» («Вакт ли-ль-калам») Ибрагима Аслана 144, 145
«Вывод» М. Горького 120
«Вы, которые там» («Антом йа ман хунак») Дия аш-Шаркави 155, 161
«Высокая пальма» («аль-Алия») Яхья Абдаллы 166
«Высокие стены» («Хитан алия») Эд-вара аль-Харрата 118, 268
«Гамалий» Исмаила Вали ад-Дина 174, 214
«Гариб» Юсуфа Идриса 76, 124
«Гении ислама» («Абакират аль-ислам»), серия Аббаса Махмуда аль-Аккада 27
«Герой» («аль-Баталь») Мухаммеда Хафеза Рагаба 120, 132
«Глаза чащи» («Уюн аль-габа») Дия аш-Шаркави 151
«Глашатай времени» («Натик аз-заман») Гамалия аль-Гитани 178—180
«Голос» («ас-Саут») Дия аш-Шаркави 151
«Гора зеленого чая» («Джабаль аш-шай аль-ахдар») Яхья Абдаллы 163
«Городское дно» («Ка' аль-мадина») Юсуфа Идриса 115, 125
«Госпожа Алия» («ас-Ситт Алия») Аббаса Хидра 118
«Госпожа цветов» («Сайидат аль-азхар») Дия аш-Шаркави 156
«Грех» («аль-Харам») Юсуфа Идриса 35, 126, 249
«Грустный марш» («Марш аль-хузн») Мухаммеда Хафеза Рагаба 134, 135
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына 20
«Двадцать шесть и одна» М. Горького 122
«Девлет, или Верность до гроба» («Девлет ау аль-вафа аль-абидий») Иса Мухаммада ас-Сибани 20
«Девушка в городе» («аль-Фатат филь-мадина») Абу-ль-Муаты Абу-н-Нага 120, 201
«Дед Хасан» («аль-Джидд Хасан») Яхья Абдаллы 165
«Демонстрация» («аль-Музахара») Баха Тахера 130
«Дети нашей улицы» («Аулад харатина») Нагиба Махфуза 41—44, 46, 47, 51—53, 59, 69—71, 74, 77, 83, 85, 88, 97, 103, 108, 109, 151, 174, 184, 194, 198, 200, 226, 243, 264, 265
«Диковинная история султанского брободея» («Атхаф аз-заман би хикая галаби ас-султан») Гамалия аль-Гитани 183
«Дни засухи» («Айям аль-джиаф») Юсуфа аль-Куайида 200, 211, 232—234

Юсуфа аль-Куайида 200, 211, 232—234
«Дожди забавляются» («аль-Амтар тальху») Мухаммеда Хафеза Рагаба 138
«Долгая поездка моего отца в город» («ар-Рихля ат-тавила ли аби иляль-мадина») Дия аш-Шаркави 152
«Дом и мир» Р. Тагора 212
«Дом плоти» («Бейн мин лахм») Юсуфа Идриса 127
«Дом с дурной славой» («Бейт сайну-с-сум'а») Нагиба Махфуза 70
«Достоевский и отцеубийство» З. Фрейда 125
«Дурно пахнет» («Тилька-р-ранха») Саналлы Ибрагима 197, 199, 203, 205, 206, 228, 257
«Ева без Адама» («Хава бия Адам») Махмуда Тахера Лашина 21
Евангелие 269
«Египетский рассказ» («Фи ль-кысса аль-мысрийя») Фуада Даввары 119
«Египтяне и война» («аль-Мысрийюна ва-ль-харб») Гамалия аль-Гитани 185
«Еда для всех» («ат-Таам ли кулли фам») Тауфика аль-Хакима 39
«Жажда мучит, девушки» («Атшан йа сабая») Сулеймана Файада 118, 121
«Жалоба Изиды богу Ра» 176
«Жалобы красноречивого солдата» («Шакава аль-джундий аль-фасих») Гамалия аль-Гитани 185
«Жизнь красавицы, или Страдания влюбленных» («Кут аль-фатина ау алам ашikeйн») Мухаммеда аль-Гамали 20
«Жизнь — мгновение» («аль-Умр лахза») Юсуфа ас-Сибани 38
«Жизнь Мухаммада» («Хаят Мухаммад») Мухаммеда Хусейна Хайкала 27
«Жилец» («аль-Мустаджир») Ибрагима Аслана 144, 145
«Жилище отравленной семьи» («Манзил аль-анля аль-масума») Исмаила Вали ад-Дина 214
«Завод» («аль-Масна») Дия аш-Шаркави 150
«Замирающий звук молчания однокрылой птицы» («Назф саут самт нысф таир») Мухаммеда Ибрагима Мабрука 192
«Записки охотника» И. С. Тургенева 31
«Записки провинциального следователя» («Яумийят наиб филь-арьяф») Тауфика аль-Хакима 30, 31

«Записки юноши, жившего тысячу лет назад» («Аурак шабб аша мунзу альф 'ам») Гамалы аль-Гитани 175, 176, 178, 185

«Зейнаб» Мухаммеда Хусейна Хайкала 24, 27

«аз-Зейни Баракят» Гамалы аль-Гитани 176, 198, 215, 216, 231, 240—244, 265

«Земли аль-Гитани» («Хитат аль-Гитани») Гамалы аль-Гитани 246

«Земля» («аль-Ард») Абдаррахмана аш-Шаркави 24, 35, 58, 59, 61—66, 69

«Земля борьбы» («Ард аль-ма'рака») Абдаррахмана аш-Шаркави 122

«Земля в крови» («Ард ад-дима») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132

«Земная комедия» («аль-Махзаля аль-ардийя») Юсуфа Идриса 87, 126—128

«Зеркала» («аль-Марая») Нагиба Махфуза 71, 107, 267

«Зимний сон» («аль-Байат аш-шита-вий») Юсуфа аль-Куайида 216, 232, 233, 247, 248, 258

«Зов горлицы» («Да аль-карауан») Таха Хусейна 79

«аз-Зувейль» Гамалы аль-Гитани 228, 242

«И высохли слезы» («Ва джафат ад-думу») Юсуфа ас-Сибан 38

«И высохло море» («Ва джаффа аль-бахр») Мухаммеда Хафеза Рагаба 138

«Игра судеб» («Абс аль-акдар») Нагиба Махфуза 29

«Идейные битвы» («Маарик фикрийя») Махмуда Амина аль-Алима 113

«И зашло солнце и не показалась луна» («Ва габа аш-шамс ва лам татла аль-камар») Ихсана Абд аль-Куддуса 271

«Извлечение чистого золота из краткого описания Парижа» («Тахлис аль-ибриз мин талхис Бариз») Рафи Рифаа ат-Тахтани 228

«Иосиф и его братья» Т. Манна 52

«Ислам — религия будущего» Р. Гароди 270

«Истории для эмира» («Хикаят ли-ль-амир») Яхья Абдаллы 162

«История, начавшаяся в автобусе» («Хадис ан-нысф метр») Сабри Мусы 201, 203

«История одной любви» («Кыссат хубб») Юсуфа Идриса 126, 202

«История, поведенная Нилу» («Хикая ли-ль-бахр») Яхья Абдаллы 258

«Иуда, палач и жертва» («Иехуда

ва-ль-джаззар ва-д-дахийя») Сулеймана Файада 122, 123

«Каир» («аль-Кахира») Ала ад-Дибба 130

«Как сложили песню» М. Горького 121

«Калигула» А. Камю 268

«Калым» («аль-Махр») Яхья Абдаллы 167

«К востоку от Средиземноморья» («Шарк аль-Мутавассит») Абдаррахмана Мунифа 212

«Клетка» («Кафас») Яхья Абдаллы 213

«Когда мужчины рожают» («Индама йалиду ар-риджал») Сулеймана Файада 122

«Комиссия» («аль-Ладжна») Саналлы Ибрагима 254, 256, 257, 260

«Конец ночи» («Лейл лаху ахир») Юсуфа ас-Сибан 38

Коран 9, 22, 42, 44, 174, 176, 269

«Край света» («Ахир ад-дунья») Юсуфа Идриса 124

«Латинский квартал» («аль-Хай аль-латиний») Сухейля Идриса 26

«Литератор» («Адиб») Таха Хусейна 24

«Литература для народа» («аль-Адаб ли-ш-шааб») Саламы Мусы 33

«Любовь под дождем» («аль-Хубб тахт аль-матар») Нагиба Махфуза 71

«Люди в бурю» («Риджал фи-ль-асифа») Дия аш-Шаркави 150

«Люди полуночи» («Риджал мунта-сиф аль-лейл») Дия аш-Шаркави 158

«Маленькая Люси» («Люси аль-сагир») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132

«Марксизм XX века» Р. Гароди 113

«Мать» М. Горького 58

«Медленные и размеренные ритмы» («Ика'ат батиа ва мунтазма ай-дан») Яхья Абдаллы 167

«Мельница шейха Мусы» («Тахуна аш-шейх Муса») Яхья Абдаллы 162, 163

«Мир Аллаха» («Дунья-л-ла») Нагиба Махфуза 70

«Мирамар» (см. «Пансион „Мирамар“») Нагиба Махфуза

«Миф о Сизифе» А. Камю 190

«Мозолистые руки» («аль-Айди аль-хашина») Мухаммеда Сидки 116

«Монголы» («аль-Могол») Гамалы аль-Гитани 176

«Музыкант» («аль-Азеф») Ибрагима Аслана 146

«Мухаммад и его сподвижники» («Мухаммад ва ман мааху») Абд аль-Хаида Года ас-Саххара 20

«Мухаммад — посланник свободы» («Мухаммад расуль аль-хуррийя») Абдаррахмана аш-Шаркави 59, 60, 67, 248, 267

«Мученики земли» («аль-Муаззабуна фи-ль-ард») Таха Хусейна 30, 31

«Мяч и голова человека» («аль-Кура ва рас ар-раджуль») Мухаммеда Хафеза Рагаба 135, 271

«Нагота» («аль-Урю») Гамалия аль-Гитани 258

«Надия» Юсуфа ас-Сибан 38

«На полях Сиры» («Аля хамиш ас-Сира») Таха Хусейна 27, 267

«Народная литература» («аль-Адаб аш-шаабий») Ахмеда Рушди Салеха 269

«Народная хикая» («аль-Хикая аш-шаабийя») Абд аль-Хамид Юниса 269

«Наследие и обновление» («ат-Турас ва-т-таджид») Хасана Ханафи 267

«Невозможно» («аль-Мустахиль») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132

«Нежные руки» («аль-Айди ан-нанма») Тауфика аль-Хакима 39

«Нищий» («аш-Шаххаз») Нагиба Махфуза 70—72, 89, 92, 93, 96, 97, 107, 152

«Новый Каир» («аль-Кахира аль-джадида») Нагиба Махфуза 70

«Носильщик» («Хаммаль аль-карас») Юсуфа Идриса 125

«Обитатели кипящего чайника» («Махлюкат баррад аш-шай альмагли») Мухаммеда Хафеза Рагаба 139

«Обруч и браслет» («ат-Таук ва-ль-эсвера») Яхья Абдаллы 162, 170, 258

«Окраинные улицы» («аш-Шавари аль-хальфийя») Абдаррахмана аш-Шаркави 59

«Окровавленные рубахи» («Кумсан ад-дам») Абдаррахмана аль-Хамиси 122

«Освобождение от жажды» («ат-Тархур мин аль-атш») Ибрагима Аслана 145

«Отвергнутая книга» («аль-Китаб аль-манбуз») Анвара Кямия 268

«Отец-лавка» («аль-Аб ханут») Мухаммеда Хафеза Рагаба 136

«Отпуск-72» («Иджаза 72») Гамалия аль-Гитани 185

«Отрывок о возвращении Ибн Ийаса в наши дни» («аль-Муктабас мин аудат Ибн Ийас иля заманина») Гамалия аль-Гитани 178, 180, 182

«Отъезд» («аль-Кням») Ибрагима Аслана 147

«Падение серьезного человека» («Сукут раджуль джадд») Дия аш-Шаркави 150

«Пансион „Мирамар“» («Мирамар») Нагиба Махфуза 70, 72, 80, 104, 106—109, 212, 252

«Перепела и осень» («ас-Самман ва-ль-хариф») Нагиба Махфуза 70, 77, 80, 86, 89, 93

«Переулок аль-Аскер» («Зукак аль-Аскер») Исмаила Вали ад-Дини 214

«Переулок аль-Мидакк» («Зукак аль-Мидакк») Нагиба Махфуза 46

«Перекресток» («Мафрак ат-тарик») Бишра Фареса 268

«Писатель Ибрагим» («Ибрагим аль-кятиб») Ибрагима аль-Мазини 22, 202

«Письмо египетского отца американскому президенту Трумэну» («Мин аб мысрий иля-р-ранс аль-американский Труман») Абдаррахмана аш-Шаркави 58

«Плач опечаленного созерцанием Хусейна» («Бука аль-хазин фи машхад аль-Хусейн») Гамалия аль-Гитани 180

«Под навесом» («Тахт аль-мизалла») Нагиба Махфуза 173

«Поездка» («Рихля») Юсуфа Идриса 125, 138

«Поиски адреса» («аль-Бахс ан аль-унван») Ибрагима Аслана 141

«Полицейский и воры» («Аскарый ва харамейя») Альфреда Фарага 127

«Портрет художника в юности» Дж. Джойса 203

«Последний пиастр» («аль-Кырш аль-ахир») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132

«Посторонний» А. Камю 87, 131, 149, 190, 203, 204

«Потому что Судный день не настает» («Лианна аль-княма ля такуму») Юсуфа Идриса 128

«Предательница» («аль-Ханна») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132

«Прекрасная армянка» («аль-Арманийя аль-хусна») Ахмеда Ханафи 20

«Прекрасная торговка» («аль-Бай'а аль-хусна») Ахмеда Ханафи 20

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского 109, 124, 160

- «Проклятие темных комнат» («Кадар аль-гураф аль-мукбид») Абд аль-Хакима Касема 211
- «Пролет лестницы» («Бир суллам») Саад ад-Дина Вахбы 127
- «Проникновение» («ат-Тасаллюль») Дия аш-Шаркави 149
- «Процесс» Ф. Кафки 254, 256
- «Птичка с Востока» («Усфур мин аш-шарк») Тауфика аль-Хакима 25
- «Пустые сердца» («Кулуб халия») Абдаррахмана аш-Шаркави 59
- «Путешествие в поезде повседневности» («Рихля фи китар куллю яум») Дия аш-Шаркави 148
- «Путь» («ат-Тарик») Нагиба Махфуза 70—72, 83, 87, 90, 93, 107, 200
- «Путь возвращения» («Тарик аль-ауда») Юсуфа ас-Сибан 38
- «Путь домой» («ат-Тарик иля-ль-бейт») Дия аш-Шаркави 157
- «Путь спасения» («Сиккат ас-салама») Саад ад-Дина Вахбы 127
- «Пять голосов» («Хамсат асват») Ганба Туама Фармана 212
- «Радобис» Нагиба Махфуза 29
- «Ракета „земля—земля“» («ас-Сарух ард-ард») Гамалы аль-Гитани 185
- «Рана» («аль-Джурх») Ибрагима Аслана 146
- «Рассказ Исы ибн Хишама» («Хадис Иса ибн Хишам») Мухаммеда аль-Мувейлихи 11
- «Рассказ торговца с разбитым сердцем» («Хадис бан максур аль-кальб») Мухаммеда Хафеза Рагаба 138
- «Реализм без берегов» Р. Гароди 113
- «Редкостные цветы в событиях веков» («Бадаи аз-зухур фи вакан ад-духур») Ибн Ййаса 179, 216
- «Республика» («аль-Джумхурийя») Дия аш-Шаркави 150
- «ар-Рифаи» Гамалы аль-Гитани 186
- «Рядом со слепцом» («Фи джавар раджуль дарир») Ибрагима Аслана 144—146
- «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси 34
- «Сад» («аль-Хадика») Дия аш-Шаркави 150—152
- «Сальма из Асуана» («Сальма аль-асуанийя») Абд аль-Ваххаба аль-Асуани 200
- «Самые дешевые ночи» («Архас лайяли») Юсуфа Идриса 208
- «Саннин» М. П. Арцыбашева 22
- «Сара» Аббаса аль-Аккада 202
- «Свадьба Зейна» («Ирс Зейн») ат-Тайнба Салеха 168, 271
- «Светильник Умм Хашим» («Киндиль Умм Хашим») Яхья Хакки 25
- «Свидетельства жителей квартала аль-Вара о случившемся в тюрьме аль-Мукашшара» («Хадая ахль аль-Вара ан баад ма джара фи-ль-Мукашшара») Гамалы аль-Гитани 183
- «Свидетельство красноречивого крестьянина в дни войны» («Шихадат аль-фаллах аль-фасих фи айям аль-харб») Юсуфа аль-Куайида 232—234
- «Сделка» («ас-Сафка») Тауфика аль-Хакима 39
- «С добрым утром» («Сахха-и-наум») Яхья Хакки 39
- «Северные ветры» («Риях аш-шималь») Ибрагима Аслана 147
- «Сезон паломничества на север» («Маусим аль-хиджра нля-ш-шималь») ат-Тайнба Салеха 26
- «Семь дней человеческой жизни» («Айям аль-инсан ас-саб'а») Абд аль-Хакима Касема 152, 208, 211, 232
- «Сид и его жена в Париже» («Сид ва мирату фи Барис») Байрама ат-Туниси 117
- «Силки для влюбленных» («аль-Фулах маусба ли-ль-мухйиббин») Яхья Абдаллы 167
- «Сильнее времени» («Аква мин аз-заман») Юсуфа ас-Сибан 38
- «Сират Абн Мухаммад аль-Баттал» 18
- «Сират Али аз-Зибак» 75
- «Сират аль-Амира зат аль-химма» 52
- «Сират аль-Амир Абд аль-Ваххаб и кадн Укба» 18
- «Сират Антара аль-Абси» 18, 52
- «Сират аль-Бакри» 18, 267
- «Сират Бану Хилаль» 209
- «Сират ад-Данаф» 18
- «Сират Сайф ибн Зу Язан» 18
- «Сират ас-султан аз-Захир Бейбарс» 75
- «Сирена» («ан-Наддаха») Юсуфа Идриса 115, 125, 127
- «Скудные скитания „М“» («Джаулят „Мим“ аль-мумилля») Мухаммеда Хафеза Рагаба 137, 149
- «Слеза оплакивающего Тайбугу, заступника обиженных» («Дум'ат аш-баки аля Тайбуга мунсиф аш-шаки») Гамалы аль-Гитани 183
- «Смерть водоноса» («ас-Сакка мата») Юсуфа ас-Сибан 38
- «Смерть чиновника» А. П. Чехова 140
- «Снятие покрыва тайны с известий об Ибн Саламе» («Кяшф аль-лисам ан

Ибн Салам) Гамалья аль-Гитани 178, 182

«Соль» (аль-Мильх) Дня аш-Шаркави 155

«Сон в ночь усталости» («Хульм лейлат тааб») Бадра Нашата 117

«Спящие в пещере» («Ахль аль-кахф») Тауфика аль-Хакима 24

«Средства к существованию» («Арзак») Саад ад-Дина Вахбы 116

«Старое казино» (аль-Мальха аль-кадим) Ибрагима Аслана 140

«Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса 198

«Столкновение со странной птицей» («Садмат ат-таир аль-гариб») Кемалья аль-Килеша 228

«Страдания юного Вертера» Гёте 20

«Страдания в Сакарре» («Ахзан Сакара») Исмаила Вали ад-Дина 214

«Странная история Али ибн аль-Кясиha» («Гариб аль-хадис фи-ль-калам ан Али ибн аль-Кясиha») Гамалья аль-Гитани 182

«Странные события, связанные с исчезновением Саида Абу-н-Нахса аль-Муташанля» (аль-Вакаи аль-гарифа фи ихтифа Саид Абн-н-Нахс аль-Муташанля) Эмиля Хабиби 198

«Страсти Ноя» («Ахзан Нух») Шауки Абд аль-Хакима 200

«Страх» (аль-Хауф) Салеха Мурси 116

«Тайное желание» («Рахба сирийя») Эззета аль-Амира 200

«Татуировка» (аль-Вашм) Яхья Абдаллы 167

«Театр теней» («Хаял аз-зилл») Абд аль-Хамида Юниса 269

«Тело» (аль-Джусса) Яхья Абдаллы 167

«Тени на другой стороне» («аз-Зиял фи-ль-джаниб аль-ахар») Махмуда Дияба 130, 199, 270

«Трагедия Джамили» («Масат Джамилия») Абдаррахмана аш-Шаркави 58

«Трагедия прекрасного века» («Масат аль-аср аль-джамиль») Дня аш-Шаркави 152, 153, 159, 161, 187

«Трагедия угольщика» («Масат аль-фаххам») Ибрагима Аслана 148

«Трагедия Халладжа» («Масат аль-Халладж») Салаха Абд ас-Сабура 127, 272

«Трагедия четвертого человека» («Масат ар-раджуль ар-раби») Дня аш-Шаркави 158

«Траур» (аль-Хидад) Юсуфа аль-

Куайида 211, 212, 216, 232—234, 247, 250

«Три больших апельсиновых дерева» («Саляс шаджарат кябира тусми-ру буртукалян») Яхья Абдаллы 162

«Трилогия» см. «Бейн аль-Касрейн» Нагиба Махфуза

«Три смерти» (аль-Маут фи саляс лаухат) Яхья Абдаллы 165, 169

«Тысяча и одна ночь» 17—19, 29, 30, 174, 182, 225, 269

«Указатель египетской новеллы. Периодика и сборники» («Далиль аль-кысса аль-мысрия, ас-сухуф ва-ль-маджмуат») Сайида Хамеда ан-Нассага 271

«Улисс» Дж. Джойса 175, 185

«Улыбка на его устах» («Ибтисама аля шафатейх») Юсуфа ас-Снбаи 38

«Учитель нашего околотка» («Устаз фи-ль-хара») Мухаммеда Салема 116

«Фарфур» (аль-Фарафир) Юсуфа Идриса 87, 113, 126, 137

«Феллах» Абдаррахмана аш-Шаркави 62, 63, 65, 67—69

«Фивы борются» («Кифах Тиба») Нагиба Махфуза 29, 49

«Фонтамара» И. Силоне 34

«Фунт» (аль-Гиней) Мухаммеда Хафеза Рагаба 121, 132

«Хамза аль-Бахлаван» 52

«Хартия национальных действий» («Мисак аль-амаль аль-ватаний») 60, 61

«Хасан и Наима» 272

«Хлеб и соль» (аль-Хубз ва-ль-мильх) Мухаммеда Хафеза Рагаба, Изз ад-Дина Нагиба 116, 120

«Хоммос Ахдар» Исмаила Вали ад-Дина 271

«Хроника улицы аз-Заафарани» («Вакаи харат аз-Заафарани») Гамалья аль-Гитани 240—242, 244, 245, 260

«Цапля» («Малик аль-хазин») Ибрагима Аслана 147

«Цвет жизни» («Захрат аль-умр») Тауфика аль-Хакима 24

«Цыган» (аль-Гаджарий) Яхья Абдаллы 258

«Чайка» А. П. Чехова 143

«Челкаш» М. Горького 121

«Человек, потерявший свою тень» («ар-Раджуль аллязи факады зылаху») Фатхи Ганема 270

«Черная петля» (аль-Уншута ас-сав-

- да») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132
- «Черный солдат» («аль-Аскарый аль-асвад») Юсуфа Идриса 124, 271
- «Что видят глаза» («Ма тараху аль-уюн») Мухаммеда Теймура 12
- «Чужие» («аль-Гураба») Мухаммеда Хафеза Рагаба 132, 271
- «Чума» А. Камю 204, 207
- «Чума» («аль-Ваба») Дня аш-Шаркави 155
- «Шагреновая кожа» О. Бальзака 160
- «Шафика и Митвалли» 272
- «Шейх Гомаа» Махмуда Теймура 32
- «Шейх-шейха» Юсуфа Идриса 125
- «Шепот, стертый в порошок» («Мас-хук аль-хамас») Юсуфа Идриса 115
- «Шестой месяц третьего года» («аш-Шахр ас-садис ли-с-санат ас-салиса») Яхья Абдаллы 165, 161
- «Шум и ярость» У. Фолкнера 212
- «Шумрух» Махмуда Теймура 39
- «Шуточка» А. П. Чехова 120
- «Энциклопедия арабского фольклора» («Даират аль-фанн аш-шаабий аль-арабий») Ахмеда Шауки аль-Хакима 269
- «Это происходит в Египте в наши дни» («Яхдусу фи Мыср альан») Юсуфа аль-Куайнда 236, 246, 248, 253, 258, 260, 272
- «Юноша Махран» («аль-Фата Махран») Абдаррахмана аш-Шаркави 67, 127
- «Язык боли» («Лугат аль-ай-ай») Юсуфа Идриса 126
- «Ясин и Бахийя» 272

SUMMARY

The present monograph, *Modern Egyptian Prose (1960s—1970s)*, by V. N. Kirpichenko, surveys the formation and evolution of the two basic genres of the Egyptian prose of recent times — the novel and the story. The author assumes that these processes were influenced by three fundamental factors — the rapid development of the socio-historical situation in Egypt, the existence of a powerful Arab-Moslem cultural tradition and the constant broadening of contacts with European and world culture, in particular, with literature. Neither the relationship between these factors nor the degree and character of their impact on imaginative writing remained stable.

The accent in the monograph is on the changes which characterized the Egyptian literature of the aforementioned period.

The chapter *The Beginning of a Change (Egyptian Novel at the Boundary of the 1950s and the 1960s)* analyzes the early works that represented the novel as a genre. Penned by Egypt's most talented prose-writers — 'Naguib Mahfous, Yussouf Idriss and Abdarrahan al-Sharquawi — they reflected the incipient transformation of the novelists' worldview and aesthetic principles and exhibited tendencies of the development of the psychological, centripetal novel.

The chapter *Search for a Way* contains a case study of the "smaller" novels of Naguib Mahfous whereby the author explores a type of the ideological novel new to Egyptian literature which marks its entry into the stage of assimilation of the experience of the 20th-century European and world novel.

The chapter *Turning Point (Egyptian Novels at the Link of the 1950s and the 1960s)* considers the same processes, the material being furnished by novels of Yussouf Idriss and the followers of the "new realist" school.

The chapter *Novels of the New Wave (1960s—1970s)* traces the beginnings and evolution of new tendencies in the Egyptian story in the course of interaction with European surrealism, the existential novel, the theatre of the absurd and other phenomena of modernist art, on the one hand, and in that of the conscious restoration of elements of the mediaeval artistic tradition, on the other. The author looks at the literary works of the most talented

novelists of the younger generation such as Mohammed Hafez Ragab, Ibrahim Aslan, Dija al-Taher Abdallah, Jahja al-Taher Abdallah and Gamal al-Ghitani.

The coming into existence and subsequent evolution of what is known as the Egyptian new novel as represented by the works of Sanallah Ibrahim, Abd al-Hakim Kassem, Gamal al-Ghitani, Mohammed Yussouf al-Kuajjid and other writers are reviewed in the chapter *The New Novel (1960s—1970s)*. The author observes how, under the impact of a change in the social situation and the ideological atmosphere which prevailed in Egypt the psychological novel of one hero, which dominated the 1960s, in the 1970s gave way to a novel of an epic structure, in which the reality of social life is portrayed as reflected in the individual consciousness of the protagonist (the novel "summing up the results" of the Nasser period of Egyptian history). In the 1970s the novel clearly showed tendencies which had become apparent when the 1950s had passed into the 1960s. This decade was distinguished by the continued assimilation of the experience of the 20th-century world novel and of its different orientations, by an intensive use of the compositional forms and narrative styles of the Arab-Moslem heritage and by a comeback of a striving for a deeper study of social reality.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Развитие египетской прозы в первой половине XX в. (Вместо введения)	5
Начало поворота (Египетский роман на рубеже 50-х и 60-х годов)	37
В поисках пути (Цикл «малых» романов Нагиба Махфуза)	70
На переломе (Египетская новеллистика рубежа 50-х и 60-х годов)	111
Новеллистика «новой волны» (60—70-е годы)	129
Мухаммед Хафез Рагаб	132
Ибрагим Аслан	140
Дия аш-Шаркави	148
Яхья ат-Тахер Абдалла	162
Гамаль аль-Гитани	173
Египетский «новый роман»	194
Психологический роман-монодрама	199
Роман «подведения итогов»	213
Сатира в египетской прозе 70-х годов	237
Заключение	261
Примечания	267
Библиография	273
Указатель имен	281
Указатель названий произведений	284
Summary	291

Валерия Николаевна Кирпиченко
СОВРЕМЕННАЯ ЕГИПЕТСКАЯ ПРОЗА
60—70-е годы

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор *А. А. Янгагва*
Младший редактор *М. И. Новицкая*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *В. П. Стуковнича*
Корректор *Л. Ф. Оглова*

ИБ № 15264

Сдано в набор 29.11.85. Подписано к печати 04.04.86. А-03716. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 18,5. Усл. кр.-отт. 18,75. Уч.-изд. л. 21,15. Тираж 1200 экз. Изд. № 6051. Зак. № 990. Цена 3 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

**В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»**

ВЫИДЕТ КНИГА

Аль-Харири Абу Мухаммед аль-Касим. Ма-
камы. Арабские средневековые плутовские
новеллы. Пер. с араб. 16 л.

Макамы—распространенный в средневековых литературах Ближнего и Среднего Востока жанр, предвосхитивший европейскую плутовскую новеллу. Прославленным автором макам является Абу Мухаммед аль-Касим аль-Харири (1054—1122), живший в Ираке. Ему принадлежит цикл из 50 макам, главный герой которых—хитроумный Абу Зейд ас-Серуджи—неизменно ловко выпутывается из самых трудных положений. Макамы написаны рифмованной ритмической прозой с частыми стихотворными вставками.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МА-
ГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГИ». А ТАК-
ЖЕ ПО АДРЕСУ: 117464. МОСКВА В-454. МИЧУРИНСКИЙ
ПРОСПЕКТ, 12, МАГАЗИН № 3 («КНИГА—ПОЧТОЙ»)
«АКАДЕМКНИГИ».

**В ГЛАВНОЙ РЕДАКЦИИ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»**

ВЫШЛА КНИГА

Прожогина С. В. Дрис Шрайби. Новое время в магрибинской литературе. (Писатели и ученые Востока). 16 л.

В книге рассказывается о творческом пути крупнейшего представителя современной марокканской литературы Дриса Шрайби. На примере творчества Шрайби раскрываются проблемы национальной специфики современных литератур Азии и Африки, их народности, характера возникающего в них западно-восточного синтеза.

В приложении к исследованию даются отрывки из романа Шрайби и несколько рассказов.

ЗАКАЗЫ НА КНИГИ ПРИНИМАЮТСЯ ВСЕМИ МАГАЗИНАМИ КНИГОТОРГОВ И «АКАДЕМКНИГИ», А ТАКЖЕ ПО АДРЕСУ: 117464. МОСКВА В-464, МИЧУРИНСКИЙ ПРОСПЕКТ, 12. МАГАЗИН № 3 («КНИГА — ПОЧТОЙ») «АКАДЕМКНИГИ».